

Gregor Streim

»Die richtige Moderne«
Hermann Bahr und die Formierung der literarischen
Moderne in Berlin

Die literaturgeschichtliche Wahrnehmung Hermann Bahrs konzentriert sich bis heute auf seine persönliche und publizistische Allianz mit der »Wiener Moderne«.¹ Der biographischen Fokussierung korrespondiert dabei eine ästhetische: die auf die antinaturalistischen Essays Bahrs. Durch die Gleichsetzung des – von Bahr selbst entworfenen – Bildes vom »Gründer« des »Jungen Wien« mit dem vom »Überwinder« des Naturalismus, wurde die Genealogie dieser literarisch-ästhetischen Position Bahrs verdeckt. So ist es bis heute weitgehend unbekannt geblieben, daß der »gelungenen« Gruppenbildung in Wien ein fehlgeschlagener Versuch in Berlin voranging. Bahrs Tätigkeit als Kritiker in Berlin von Mai 1890 bis Februar 1891, insbesondere seine Arbeit als Redakteur der »Freien Bühne«, dem wichtigsten Organ des Berliner Naturalismus, ist kaum erforscht, obwohl sie sowohl für die Herausbildung von Bahrs Modernekonzept als auch für die Formierung der literarischen Moderne in Berlin von Bedeutung war.

Bahrs Engagement in Berlin war von dem Interesse geleitet, sich im intellektuellen Kräftefeld der deutschen Hauptstadt eine eigenständige und auch materiell gesicherte Position zu verschaffen. Die dazu nötige Anerkennung suchte er teils durch provokatorische Distanzierung, teils durch programmatische und persönliche Koalition mit einzelnen Autoren zu erreichen. Seine publizistische Tätigkeit war so eng verbunden mit dem Prozeß der literarischen Gruppenbildung in Berlin, der 1890 in ein neues Stadium trat. Dieser vollzog sich – als Wechselspiel von Distanzierungen und Identifikationen – in entscheidender, weil publikumswirksamster Weise durch die Lancierung, Besetzung und Kritik von richtungsbezeichnenden Schlagworten. Bahr nutzte diese Mittel mit großer Geschicklichkeit. Durch sein Image als naturalistischer Autor, das er mit früheren Texten und in seiner Berliner

¹ Die vorliegende Untersuchung entstand 1994 im Rahmen eines Forschungsprojekts zu »Vermittlungen und Austausch zwischen Berliner und Wiener Moderne« an der FU Berlin.

Studienzeit erworben hatte, erlangte er Zugang zur Gruppe der modernen Autoren.² In der Folge versuchte er, Autorität innerhalb des intellektuellen Feldes zu gewinnen, indem er eine begriffliche Differenzierung einführte. Er belegte das Schlagwort »Die Moderne«, definierte es abweichend von der dominierenden Richtungsbezeichnung »Naturalismus« und setzte es so als Mittel zu einer inhaltlichen, formalen und institutionellen Differenzierung der literarischen Moderne in Berlin ein.

I

Hermann Bahr kehrte Ende April 1890 aus Paris nach Wien zurück, wo er von 1881 bis 1883 studiert hatte.³ Diese Rückkehr erfolgte aus finanziellen Gründen und von vornherein mit der Absicht, nicht in Wien zu bleiben. Kurz nach seiner Ankunft erreichte ihn ein Brief von Arno Holz, mit dem er sich in seiner Berliner Studienzeit angefreundet hatte:⁴

Hurra, in Berlin geht's endlich los, wir haben eine Freie Bühne gegründet, das Alte kracht in allen Fugen, ein junger Verleger ist gefunden, dieser tapfere S. Fischer will eine revolutionäre Zeitschrift gründen, sie soll auch

² Bahr studierte dann von Mai 1884 bis Mai 1887 in Berlin v.a. Nationalökonomie. In dieser Zeit erschienen seine marxistisch geprägten Broschüren »Robertus Theorie der Absatzkrisen« (1884) und »Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle« (1886). Gegen Ende seines Berlin-Aufenthalts entwickelte sich – gefördert durch seine Ibsen-Rezeption und die Kontakte zu Berliner Schriftstellern, u.a. zu Arno Holz – sein Interesse an einer literarischen Tätigkeit.

³ Von November 1888 bis August 1889 lebte Bahr in Paris, bereiste anschließend Südfrankreich, Spanien und Nordafrika und kehrte im März 1890 für kurze Zeit nach Paris zurück.

⁴ Seinem Inhalt nach ist der Brief von Holz im Januar 1890 geschrieben worden. Daß Bahr, der zu diesem Zeitpunkt noch auf Reisen in Spanien und Nordafrika war, den Brief erst nach seiner Rückkehr erhielt, belegt sein Brief vom 25.4.1890 an seinen Vater: »Am ersten Tag meines Hierseins Brief von Holz mit dringender Bitte nach Berlin zu kommen: 100 Mark sind Ihnen von der »Freien Bühne« monatlich garantiert.« (H.B., Briefwechsel mit seinem Vater. Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien 1971, S. 270.) Wenn der von Bahr hier erwähnte Brief mit dem im folgenden zitierten identisch ist, könnte der verzögerte Empfang mit Bahrs langer Abwesenheit erklärt werden. Denkbar wäre aber auch, daß Holz in einem zweiten Brief die Einladung zur Mitarbeit wiederholt hat.

Freie Bühne heißen, Brahm zeichnet als Herausgeber, wollen Sie mit mir redigieren?⁵

Bahr war zu diesem Zeitpunkt in Berlin als Kritiker nicht mehr unbekannt. Kurz zuvor war in der »Freien Bühne« ein erster Artikel von ihm, »Monsieur Betsy«, veröffentlicht worden, in dem er über die Pariser Uraufführung des gleichnamigen Stückes von Oskar Métenier und Paul Alexis berichtete.⁶ Bereits Anfang 1890 war sein erstes kritisches Buch, »Zur Kritik der Moderne«, in Zürich erschienen, das seine zum größten Teil in Paris und Spanien seit November 1888 verfaßten und in verschiedenen deutschen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Artikel zusammenfaßte. Dieses Buch hatte in Deutschland schnell Beachtung gefunden.⁷ Als Exponent der Moderne wurde Bahr aber vor allem durch seinen programmatischen Aufsatz »Die Moderne« bekannt, der am 1. Januar 1890 im ersten Heft der in Brünn neugegründeten Zeitschrift »Moderne Dichtung« erschien.⁸

In diesem Artikel präsentiert Bahr sich mit revolutionärem Pathos als Sprecher einer neuen Generation. Seine Konzeption der Moderne greift dabei auf Thesen und Metaphern zurück, die in Deutschland schon in den frühnaturalistischen Kreisen in Berlin und München

⁵ Zit. n. Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/M. 1970, S. 111. Das gleiche Briefzitat findet sich in: Hermann Bahr, Selbstbildnis. Berlin 1923, S. 254. Dieser autobiographischen Darstellung nach, die keine zuverlässige Quelle ist, erhielt Bahr den Brief von Holz bereits in Paris.

⁶ Freie Bühne, 1. Jg., H. 9, 2. 4. 1890, S. 265–266.

⁷ Rezensiert wurde es u.a. in der »Gesellschaft« (6. Jg., Jan. 1890, S. 134), im »Kunstwart« (3. Jg., H. 9, Feb. 1890, S. 138–139), in der »Modernen Dichtung« (1. Jg., H. 2, 1. Feb. 1890, S. 120–122) und in der »Nation« (7. Jg., H. 29, 19. 4. 1890, S. 431–433). Fritz Hammer nennt Bahr in der »Gesellschaft« »einen der genialsten Originalköpfe und paradoxesten Individualitäten von schneidender Unabhängigkeit im künstlerischen Schaffen, Genießen und Urteilen«.

⁸ Otto Julius Bierbaum charakterisiert Bahrs Artikel in einer Rezension als ein »pathetisches Impromptu« von »einem der eminenten Dramatiker, dessen »Große Sünde« uns den Ausblick auf eine gewaltige realistische Dramatik eröffnete« (Die Gesellschaft, 6. Jg., Feb. 1890, S. 307). Er lese sich »wie eine Art hymnischen Monologs, gehalten von einer Bahrschen Bühnengestalt, wenn diese so altmodisch wären, Monologe zu halten«.

vertreten worden waren.⁹ Dies gilt etwa für die von Nietzsche inspirierte Diagnose der »Krankheit des Jahrhunderts«, daß »das Leben dem Geist entronnen« sei.¹⁰ Und dies gilt auch umgekehrt für den Glauben »der Moderne« an eine Erlösung durch die Wiedergewinnung der Kunst und die »Auferstehung« des Menschen.¹¹ Darüber hinaus enthält der Artikel eine zu diesem Zeitpunkt für Deutschland neue wahrnehmungstheoretische Fassung des Moderne-Begriffs, die Bahr aus seiner Rezeption der antinaturalistischen französischen Moderne, v.a. der Werke von Paul Bourget und Maurice Barrès, gewinnt. Die ersehnte neue Verbindung von Kunst und Leben soll durch eine Verabsolutierung impressionistischer Erfahrung erreicht werden: »Wir haben kein anderes Gesetz, als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir. [...] Dieses wird die neue Kunst sein, welche wir so schaffen.«¹² Bahr schränkt das die gesamte moderne Literatur kennzeichnende Wahrheitspathos hier bereits auf die Objektivität der Perzeption ein und bestimmt Kunst über ihre suggestive Wirkung.

Unter dem Kampfruf der »Wahrheit« trat kurz darauf, am 29.1.1890, auch die »Freie Bühne für modernes Leben« in Berlin an. In dem wahrscheinlich von Otto Brahm verfaßten Einleitungsartikel des ersten Heftes heißt es: »Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern.«¹³ In ihrer Diktion und ihren Thesen ähnelt diese Programmskizze auffallend Bahrs Artikel in der »Modernen Dichtung«, und möglicherweise deutet das »auch« sogar eine direkte Bezugnahme auf diesen Text an. Wie Bahr verlangt auch dieser Autor nicht die »objective Wahrheit«, »sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Überzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen.«¹⁴ Trotz des Anspruchs, eine für die moderne Bewegung allgemeingültige Forderung zu formulieren, tritt gerade in der Bestimmung der »individuellen Wahrheit« die Dis-

⁹ Vgl. Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1902. Hg. von Gotthart Wunberg. 2 Bde. Tübingen 1976, hier Bd. 1, Einführung des Hg., S. LIV–LV.

¹⁰ Zit. n. Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von »Zur Kritik der Moderne«. Dresden und Leipzig 1891, S. 2–6, hier S. 2.

¹¹ Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 2.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ Freie Bühne, 1. Jg., H. 1, 29.1.1890, S. 1.

¹⁴ Ebd.

krepanz der Konzepte zutage. Eine »innere Überzeugung« und die »Wahrheit des unabhängigen Geistes«¹⁵ sind mit Bahrs impressionistischem Wahrheitsbegriff, der das Ich als Summe der von außen aufgenommenen sensuellen Reize faßt, unvereinbar.

Das, was an Bahrs Idee der Moderne für Deutschland neu ist, wird in seinem Essay durch den Gestus stellvertretenden Sprechens verdeckt, der sich in der Rede in der ersten Person Plural äußert. Die im Text ständig wiederholte Form des mit »Wir« beginnenden Aussagesatzes suggeriert das Wissen des Autors von einer bereits existierenden Bewegung, hatte aber im Artikel der neugegründeten Zeitschrift die Funktion, diese Bewegung erst zu begründen. Eine Gruppenbildung im Zeichen eines revolutionären literarischen Aufbruchs wurde Bahr dann durch den Brief von Arno Holz annonciert. In Berlin schien sich »Die Moderne« als Zusammenschluß von Kritikern und Künstlern nach dem Pariser Vorbild nun auch in Deutschland konstituiert zu haben, so daß Bahr, der auf der Suche nach einer Redakteursstelle war, das Angebot der »Freien Bühne« annahm. Für die »Freie Bühne« mag Bahr durch seine Kenntnis der französischen Literatur- und Theaterszene interessant gewesen sein, über die er in der Zeitschrift regelmäßig berichtete. Neben dem Wunsch, mit Bahr einen der profiliertesten modernen Kritiker zu gewinnen, scheint aber auch ein persönliches Motiv seine Berufung motiviert zu haben. Holz, der sich vor allen für Bahr einsetzte, erhoffte sich dadurch offenbar eine Stärkung der Redaktion gegenüber dem von ihm ungeliebten Herausgeber Brahm.¹⁶

Die publizistische Tätigkeit Bahrs in Berlin kennzeichnete eine auffällige Ungleichzeitigkeit zwischen seiner literarästhetischen Position und jener der sich formierenden Berliner Literaturbewegung. Der Terminus »modern«, unter dem sich die junge Literaturbewegung im deutschsprachigen Raum sammelte, und der im Titel ihrer zwei wichtigsten frühen Zeitschriften auftauchte, verband Bahr nur scheinbar mit dem Anliegen des Kreises der »Freien Bühne«. Während im deutschsprachigen Raum das Adjektiv »modern« noch weitgehend mit

¹⁵ Ebd.

¹⁶ So schreibt Holz in einem Brief: »Wäre es nicht geradezu eine Dummheit mich mit Bahr nicht journalistisch zu liieren?« Zit. n. Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 125.

»naturalistisch« gleichgesetzt wurde, verstand Bahr »Die Moderne« schon Anfang 1890 als Entwicklungsprozeß, als Abfolge verschiedener Phasen. Der Gedanke, daß der Naturalismus nur ein vorübergehendes Stadium der Literaturentwicklung sei und aus ihm eine neue, psychologische Kunst hervorgehen werde, den er später in die wirk-same Formel »Überwindung des Naturalismus« brachte, war von Bahr bei Antritt seiner Redakteursstelle in Berlin bereits ausgebildet. Diese progressive Auffassung der Moderne entwickelte sich während seines Aufenthalts in Paris von November 1888 bis zum Sommer 1889 und reflektierte den literarischen Paradigmenwechsel in Frankreich, wo sich junge Autoren gegen den Naturalismus Zolas abgrenzten und sich unter den Schlagworten »décadence« oder »symbolisme« als Gruppe zu erkennen gaben. Bahrs Essays aus dieser Zeit, die in »Zur Kritik der Moderne« zusammengefaßt sind, spiegeln deutlich seine ästhetische Umorientierung, seinen Interessen- und Stilwandel. Die Auswahl reicht von den frühen Aufsätzen über Ibsen, M. G. Conrad (»Von deutscher Litteratur«) oder die Bühnensfassung der »Germinie Lacerteux«, in denen Bahr als Sympathisant der naturalistischen Bewegung erscheint, bis zu den Essays über die Parnassiens, Villiers de l'Isle-Adam und Puvis de Chavannes, in denen er seine Vorstellung der Moderne um die Begriffe Décadence, Symbolismus und Neuro-mantik erweitert.¹⁷ Zugleich mit der inhaltlichen Neuorientierung veränderte sich die Form der Kritik vom analytisch-objektivierenden Gestus und der Verwendung kulturphilosophischer und marxistischer Terminologie hin zum subjektiven Feuilletonstil.¹⁸

¹⁷ In dem Aufsatz »Von deutscher Litteratur« lobt Bahr an Conrads Roman »Was die Isar rauscht«, er entwickle seine Gestalten »aus ihrem natürlichen »Milieu en plein air« (Hermann Bahr, *Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe.* Zürich 1890, S. 124), und im Essay über Catulle Mendès schreibt er, der Naturalismus habe »die reine Wahrheit in die Litteratur gebracht« (ebd., S. 155). V.a. in den Artikeln über neueste Malerei deutet sich dann die Wendung zum Psychologischen und Phantastischen an. Die Bilder Puvis de Chavannes' versteht Bahr als Zeichen für einen sich anbahnenden »Rückschlag ins Innerliche« und die »Restauration der Seele«, für »das Nämliche, was Paul Bourget in der Psychologie, die Décadents und Symbolisten im Gedichte« beabsichtigten (ebd., S. 235).

¹⁸ Dieser Stilwandel wurde auch in zeitgenössischen Rezensionen registriert. So bemerkt der »Kunstwart«, der Bahr zu den »an Assoziationen reichsten Kritikern des jungen Schriftsteller-Geschlechts« zählt: »Nicht befreunden können wir uns mit des Verfassers Sprachbehandlung besonders in seinen jüngsten Aufsätzen: Sie ist nicht mehr so einfach,

So war Bahrs literarische und kritische Arbeit schon Anfang 1890 deutlich an »dekadenten« und symbolistischen französischen Autoren orientiert, ohne daß dies von der deutschen Kritik zu diesem Zeitpunkt deutlich wahrgenommen wurde. Vor allem aufgrund seiner früheren sozialistischen Position und der älteren Essays galt sein Eintreten für die Moderne zunächst noch als Position innerhalb der naturalistischen Bewegung. So stellte der Wiener Kritiker Anton Bettelheim Bahr dem Berliner Publikum bereits im August 1889 in einem Artikel mit dem Titel »Ein österreichischer Ibsen-Jünger« vor. Bettelheim bezieht sich darin auf Bahrs Drama »Die große Sünde« (1889) und den Essay »Henrik Ibsen« (1887). Bahr erscheint in seiner Darstellung als Epigone Ibsens und als »ein begabter, vielleicht nur allzu begabter Hitzkopf, der in überschwenglicher Werde-Lust am liebsten der extremen Richtung in Staat und Gesellschaft folgt«.¹⁹ Die gleiche Sichtweise findet sich in positiver Wendung in einer Rezension von »Die große Sünde« in der »Gesellschaft«. Fritz von Bruch stellt Bahrs Stück darin neben die Dramen von Franz Held, Gerhart Hauptmann und Karl Bleibtreu und rechnet Bahr zu »den Vertretern des vaterländischen Realismus«.²⁰ Die Einschätzung Bahrs als Sozialist und Naturalist wirkte in der Aufnahme von »Zur Kritik der Moderne« fort. So etwa bei Eduard Michael Kafka, der Bahr zusammen mit Max Kretzer, Karl Henckell, Arno Holz und Gerhart Hauptmann zu der jungen Generation zählt, die »aus der Schule des modernen Socialismus« komme, und die Aufsätze des Bandes als »Marxismus vom reinsten Wasser« beurteilt.²¹ Allein Moritz Necker bemerkt in seiner Rezension die Distanzierung vom Naturalismus, die in der Folge der Aufsätze zutage tritt, wobei er aber die Perspektive der Bahrschen Kritik ver-

klar und überzeugend, wie z.B. in der Arbeit über Ibsen, sie erinnert dann und wann an das mehr Brillante als wirklich Schöne, wie es oft im Wiener Feuilleton und wohl auch im Pariser gepflegt wird.« (3. Jg., H. 9, Feb. 1890, S. 139.) Und der Wiener Kritiker Moritz Necker schreibt in der »Nation«, daß man Bahrs Darstellung, deren »Eleganz und Sprachschönheit«, nicht immer »als eine wahrhaft originale« empfinde und die »Nachahmung Heine's in den Reisebriefen, die Grillparzer's in der Schilderung des Besuches bei Ibsen« auffalle. (M.N., Hermann Bahr als Kritiker. In: Die Nation, 7. Jg., H. 29., 19.4.1890, S. 431–433, hier S. 431.)

¹⁹ Die Nation, 6. Jg., H. 46, 17.8.1889, S. 689–691, hier S. 689.

²⁰ Die Gesellschaft, 5. Jg., Nov. 1889, S. 1653.

²¹ Moderne Dichtung, 1. Jg., H. 2, 1.2.1890, S. 120–121.

kennt.²² Bahr selbst legitimiert seinen differierenden Modernebegriff in seinem Buch durch den Hinweis auf die Romane und Kritiken von Paul Bourget und Jules Lemaître und stellt die von diesen Autoren repräsentierte Richtung als Weiterentwicklung der vorangegangenen naturalistischen Literatur dar. »Die Moderne« sieht er als ein Zwitterwesen an, in dem naturalistische Objektivität und rauschhafte Phantastik verbunden sind. Die Wendung zu Traum und Imagination versteht er als notwendige Reaktion auf den Naturalismus, aber auch als Fortführung seiner Methodik.²³

In seinen ab 1890 verfaßten Artikeln, so in dem bereits erwähnten Aufsatz »Die Moderne«, versuchte Bahr, die französische Entwicklung als Leitbild für die sich formierende deutsche Literatur hinzustellen. Sein publizistisches Engagement stand so von vornherein im Widerspruch zu den Berliner Versuchen, die naturalistische Literatur durchzusetzen und ihr einen institutionellen Rahmen zu geben. Der Verein »Freie Bühne« bestand bei Bahrs Ankunft in Berlin gerade einmal ein Jahr und hatte die ersten Inszenierungen von Stücken Hauptmanns, Ibsens und Holz/Schlafs veranstaltet.²⁴ Die neugegründete Zeitschrift

²² Die Nation, 7. Jg., H. 29, 19.4.1890, S. 431–433. Über den Artikel zu Puvis de Chavannes urteilt Necker: »Wer diese Sätze niederschreiben konnte, kann unmöglich mehr zu den Naturalisten gerechnet werden.« (S. 432.) Er sieht darin aber keine Hinwendung zum Symbolismus, sondern eine konservative Wendung zur Klassik. Die »Forderung der Synthese der Romantik und des Naturalismus« sei nichts anderes als »die uralte Forderung der Klassizisten« nach der »Wahrheit im Schleier der Schönheit« (ebd.).

²³ Deutlich wird dies etwa in dem Artikel »Isoline. Ein Pariser Brief«: »So hat der Naturalismus ein doppeltes Verdienst: er hat die reine Wahrheit in die Litteratur gebracht, das Leben wie es ist; und er hat eben dadurch den unwiderstehlichen Anstoß gegeben, auch die reine Dichtung in die Litteratur zu bringen, den reinen Traum. [...] Es gibt nichts mehr als den grausamen Ernst der unerbittlichen Wahrheit und das holde Spiel phantastischer Trunkenheit – die Moderne ist angebrochen.« (Zur Kritik der Moderne [Anm. 17], S. 175–176.)

²⁴ Der Berliner Verein »Freie Bühne« wurde, angeregt durch das Pariser »théâtre libre« André Antoinnes, am 5. April 1889 von Theodor Wolff, Maximilian Harden, Otto Brahm, Paul Schlenther, Heinrich Hart, Julius Hart, Samuel Fischer, Paul Jonas, Julius Stettenheim und Stockhausen gegründet und von Otto Brahm weitgehend unabhängig geleitet. Auf die erste Aufführung von Ibsens »Gespenstern« am 29.9.1889 folgte am 20.10.1889 mit Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« die entscheidende erste Inszenierung eines deutschen naturalistischen Stückes. Bis zum Mai 1890 wurden weiterhin »Henriette Maréchal« von den Brüdern Goncourt, »Ein Handschuh« von Björnsterne Björnson, »Die Macht der Finsternis« von Tolstoi, Anzengrubers Volksstück »Das vierte Gebot« und die Doppelvorstellung der »Familie Selicke« von Arno Holz und Johannes Schlaf zusammen mit Kiellands

»Freie Bühne« erweiterte diesen institutionellen Rahmen um ein publizistisches Forum und war trotz redaktioneller Unabhängigkeit vom Verein der naturalistischen Bewegung nicht zuletzt auf personeller Ebene durch den Herausgeber Otto Brahm und den Verleger Samuel Fischer eng verbunden. Diese enge personelle und programmatische Verknüpfung lehnte Bahr ab. Seine Mitarbeit an der »Freien Bühne« war von Beginn an nicht allein durch differierende inhaltliche Bestimmungen des Schlagworts »modern«, sondern auch durch abweichende Auffassungen von Funktion und Charakter der Zeitschrift bestimmt. Dieser Konflikt personalisierte sich in den Opponenten Otto Brahm und Hermann Bahr und führte schließlich zu dem als »Palastrevolution« in die Verlagsgeschichte eingegangenen Spaltungsversuch Bahrs.

Bahrs Tätigkeit als Redakteur der »Freien Bühne« begann Anfang Mai 1890 mit Heft 15 und endete Ende Juli 1890 mit Heft 25. Sie dauerte somit nur drei Monate, erhielt aber dadurch Gewicht, daß sie in die labile Gründungsphase der Zeitschrift fiel. Der Theaterverein »Freie Bühne« war nach dem Mißerfolg der »Familie Selicke« am 7.4.1890 in eine Krise geraten, die den Austritt zahlreicher Mitglieder und Kritik an der von Holz/Schlaf verfochtenen naturalistischen Richtung nach sich zog.²⁵ Ola Hansson, der die spätere Naturalismuskritik Bahrs in vielen Punkten vorweggenommen hat, nahm im Mai 1890 die Aufführung zum Anlaß einer grundsätzlichen Betrachtung »Über Naturalismus«, in der er die »dogmatisch begrenzte Auffassung des Ausdrucks und Begriffs »Naturalismus« und die Vertreter des »objektiven Naturalismus« angriff.²⁶ Holz und Schlaf sah er als Vertre-

»Auf dem Heimweg« durch den Verein auf die Bühne gebracht. Zum Zeitpunkt der Gründung der Zeitschrift »Freie Bühne« hatte sich der Theaterverein bereits durchgesetzt. (Vgl. Gernot Schley, Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland. Berlin 1967, S. 26.)

²⁵ Zu den Reaktionen auf die Aufführung der »Familie Selicke« und zur Krise der »Freien Bühne« vgl. G. Schley, Die freie Bühne in Berlin (Anm. 24), S. 68–76; Norbert Jaron, Renate Möhrmann, Hedwig Müller, Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen 1986, S. 27–29, S. 138.

²⁶ Ola Hansson, Über Naturalismus. In: Der Kunstwart, 3. Jg., H. 15, Mai 1890, S. 225–227, hier S. 225–226. [Zu Hofmannsthals Stellung zu Ola Hansson vgl. auch die Einleitung zu Hofmannsthals Aufsatz »Das junge Skandinavien« von Hans-Georg Schede in diesem Band, S. 11–20; Anm. d. Hg.]

ter einer unkünstlerischen Tendenz der jüngsten deutschen Literatur, die die Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit dem Prinzip der Widerspiegelung äußerer Eindrücke aufopfere. Dem von der »Freien Bühne« repräsentierten Naturalismus stellte Hansson bereits im Mai 1890 das Bild einer subjektiven, rauschhaften Moderne entgegen.²⁷ Von anderer Seite wurde Brahm und der »Freien Bühne« in der gleichen Zeit der Vorwurf der Cliquenwirtschaft und der Vernachlässigung junger deutscher Autoren gemacht. So schrieb Maximilian Harden, der nach einem Streit mit Brahm schon früh aus dem Theaterverein ausgetreten war, in einem Rückblick auf das einjährige Bestehen der »Freien Bühne«:

Aber der milde Despot, der an der Spitze des Vereins steht und der nur bei crimibus laessae majestatis des Herrn Hauptmann zum wilden Wüterich zu werden pflegt, er sollte sich doch im stummen Kämmerlein einmal fragen, ob durch eine etwas weitherzigere Unterstützung junger Talente – wie z.B. Hart, Bleibtreu, Hermann Bahr – der Kunstrichtung nicht besser gedient wäre als durch die Aufnahme von Raritäten von Björnson und der Goncourt oder den Wiederholungen schon gespielter und längst bekannter Stücke von Ibsen und Anzengruber.²⁸

Die Kritik an der von Hauptmann und Holz/Schlaf verfolgten Richtung des deutschen Naturalismus und an der Führungsrolle Brahms wurde so schon im Frühjahr 1890 innerhalb der Berliner Autorenschaft laut. Der Konflikt zwischen Bahr und Brahm stand in Zusammenhang mit der literarästhetischen Profilierung der Zeitschrift und darüber hinaus mit der programmatischen und institutionellen Ausdifferenzierung der modernen Literatur in Berlin. Bahrs Opposition zu Brahm und der von diesem vertretenen naturalistischen Richtung führte zu verschiedenen Allianzen Bahrs mit anderen Autorengruppen, die sich teilweise widersprachen und, wie sich später zeigen sollte, gleichermaßen auf der Verkenntung von literarisch-programma-

²⁷ »Die Jugend, die ein natürliches, reiches Seelenleben mit schwellenden Stimmungen, mit knospenden Ideen, mit fallender Ebbe und steigender Flut lebt, kann sich nicht dauernd daran befriedigt fühlen, die Monotonie der äußeren Eindrücke wiederzuspiegeln. Sie horcht auf das Wogen ihres Bluts und auf das Zittern ihrer Nerven [...]« (Ola Hansson, Über Naturalismus [Anm. 26], S. 226.)

²⁸ Maximilian Harden, Die Freie Bühne in Berlin. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg., H. 14, 5.4.1890, S. 209–212, hier S. 211.

tischen Gegensätzen beruhten. So befand sich Bahr einerseits in enger Berührung mit der individualistischen Naturalismuskritik Ola Hanssons und Laura Marholms und verband sich andererseits mit den Vertretern eines national und realistisch ausgerichteten Naturalismus wie Conrad Alberti oder Karl Bleibtreu.

Die unterschiedlichen Auffassungen von Brahm und Bahr über die künftige Entwicklung der deutschen Literatur werden bereits in einer Rezension von Bahrs erster Essaysammlung »Zur Kritik der Moderne« durch Otto Brahm deutlich, die unmittelbar vor Beginn von Bahrs Mitarbeit in Heft 13 der »Freien Bühne« erschien. Die Kritik Brahms entzündet sich zunächst an der femininen Substantivierung des neuen Schlagwortes. Bahr hatte mit seinem Aufsatz »Die Moderne« diesen Terminus zwar nicht eingeführt, aber doch entscheidend zu seiner Popularisierung in Deutschland beigetragen.²⁹ In Deutschland war zu diesem Zeitpunkt noch die adjektivische Verwendung üblich. In dem Streit um die Terminologie offenbart sich eine programmatische Differenz. Wenn Brahm behauptet, es zeige sich Bahrs »Suchen oder auch Haschen nach Originalität in dem Titelwort: ›Die Moderne‹ das sich deutsches Bürgerrecht schwerlich gewinnen wird«, so zeigt dies, daß ihm die provokante Absicht, die Bahr mit diesem Begriff gegenüber dem Naturalismus verfolgt, bewußt ist.³⁰ Dabei reduziert Brahm aber die programmatische Differenz auf die Verschiedenheit regional bedingter Mentalitäten. Bahrs »blühende Begabung« und seine »Neigung zur temperamentvollen Rhetorik, das Gähren und Ueberschäumen, die genialische Unzuverlässigkeit« zeige »die Merkmale seines Stammes«, und es sei ihm zu wünschen, daß sein »wallendes Naturell« sich »an norddeutscher Besonnenheit mäßige und kläre«.³¹ Die Charakterisierung des Österreichischen verbindet Brahm in seiner Rezension mit einem verdeckten Dekadenzvorwurf. Die Kritiken Jules Lemaîtres, die Bahr in seinem Essay »Zur Kritik

²⁹ Der Begriff wurde zuerst 1886 von Eugen Wolff in seinem Vortrag »Die Moderne. Zur Revolution und Reformation der Literatur« verwandt. Er findet sich kurz darauf, 1887, in den »Thesen zur literarischen Moderne« der literarischen Vereinigung »Durch«. (In: Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hg. von Gotthart Wunberg. Frankfurt/M. 1971.) Bahr galt aber lange als Erfinder des Wortes. (Das Junge Wien, [Anm. 9], Bd.1, Einleitung, S. LII–LIII.)

³⁰ Freie Bühne, 1. Jg., H. 13, 30.4.1890, S. 371.

³¹ Ebd., S. 371–372.

der Kritik« als neue Qualität der Moderne lobt,³² beurteilt Brahm als nur destruktiv und stellt sie hinter die positive Wirkung der theoretischen Schriften von Zola und Brandes zurück. Bahrs These, Lemaître habe für die Entwicklung der französischen Ästhetik die gleiche Bedeutung gehabt wie Brandes für die der deutschen Ästhetik,³³ weist Brahm entschieden zurück:

Lemaître ist kein Brandes: der feinen Neugier, die ihn erfüllt, wird productives Wirken nie gelingen; er ist ein verneinender Geist, und nur wer bejaht, kann die Entwicklung der Kunst unmittelbar fördern. An Stelle des alten Dogmas ein neues zu setzen, kann, auch wenn es nur für den Tag geformt ist, förderlicher sein, als kühle Skepsis: darum gilt mir Zola, Zola der Theoretiker, mehr, als Lemaître der Kritiker. Wer »le naturalisme au Théâtre« so unermüdlich, durch so viel Kämpfe und Bitternisse, vertheidigt hat, erwarb sich größere Verdienste um die moderne Litteratur, als ein gewiß weiter schauender, feinerer, allseitiger Geist: denn wo dieser zergliederte und zersetzte, machte er, mit seiner temperamentvollen Beschränktheit, Schule, und eine blühende Produktion voll Leben und Kunst schoß empor.³⁴

Die Verteidigung Zolas bei gleichzeitiger Kritik Lemaîtres, die Forderung nach produktiver Beschränkung gegenüber zersetzender Kritik zielt weniger auf die neue französische Kritik als auf ihren Propagandisten in Deutschland: Hermann Bahr. In seiner Kritik ist Brahm aber zugleich bemüht, sich die Forderung nach einer über den Naturalismus hinausgehenden literarischen Erneuerung zu eigen zu machen. So erwähnt er, daß er Bahrs Verlangen »nach einer Synthese von Naturalismus und Romantik [...] von ganzer Seele theile« und reklamiert deren Originalität für sich selbst.³⁵ Er bezieht sich damit auf Bahrs

³² In seinem in »Zur Kritik der Moderne« aufgenommenen Artikel »Zur Kritik der Kritik« stellt Bahr Lemaîtres Arbeiten als »die moderne Kritik, wie sie der moderne Geist und die moderne Kunst verlangen«, vor (Zur Kritik der Moderne [Anm. 17], S. 251). Lemaître werde »nur von der Neugierde bewegt« und es gehe ihm nicht um Wertung durch Anlegen ästhetischer Maßstäbe, sondern allein darum, ob ihn ein Werk »ergreift und bewegt« (S. 251–252).

³³ Zur Kritik der Moderne (Anm. 17), S. 252.

³⁴ Freie Bühne, 1. Jg., H. 13, 30.4.1890, S. 372.

³⁵ Ebd. Brahm hatte 1882 über Gottfried Keller in der »Deutschen Rundschau« geschrieben: »Aber doch liegt hier, wie mir scheinen will, der Weg, welchen die Dichtung der Zukunft wird beschreiten müssen, wenn sie nicht einseitig sich beschränken will, entweder

frühen Aufsatz über Ibsen, in dem dieser die erwähnte Synthese noch durch die »naturalistische Problemichtung« erfüllt sieht.³⁶ Seine Argumentation zielt offensichtlich darauf, die Differenz zu Bahr auf die formale Ebene, den Stil der Kritik, zu beschränken und Bahr, den zukünftigen Mitarbeiter, für das eigene Projekt zu vereinnahmen. So lobt er an Bahr, »daß der Glaube an den Naturalismus bei ihm kein dogmatisch beschränkter ist«,³⁷ setzt damit aber den Glauben selbst voraus.

Trotzdem war die zukünftige Konfliktlinie in der »Freien Bühne« zwischen dem Herausgeber Brahm und seinem Redakteur Bahr hier bereits gezogen. Während es Brahm um publizistische Stärkung der neuen naturalistischen Literatur ging, um Schulbildung, vertrat Bahr die Autonomie der Kritik gegenüber der naturalistischen Bewegung. Dies meinte nicht nur die Ablehnung kritischer Loyalität mit einer bestimmten Richtung, wie Brahm sie praktizierte. Vielmehr ging es Bahr darum, die Kritik zur eigenständigen literarischen Gattung aufzuwerten und sie als spezifische Form der Moderne zu etablieren.

II

Bahrs Beiträge in der »Freien Bühne« erschienen teils unter seinem Namen, teils unter den Pseudonymen »Karl Linz«, »B. Schwind«, »Globe Trotter« und »Schnitzel«.³⁸ Mehrfach berichtete er über die Pariser Theaterszene, die Geschichte des »théâtre libre« und anhand von Presseberichten über Pariser Premieren. Sein eigentliches Arbeitsfeld waren aber Notizen und Glossen zum aktuellen Kulturgeschehen. Sein erster Artikel als Redakteur zeigte Bahr noch in scheinbarem Einverständnis mit Brahm. Er beschäftigte sich darin mit dem jüngsten Mißerfolg von Arthur Fitgers Stück »Von Gottes Gnaden« an der Freien Bühne. Das dem Muster der historischen Tragödie folgende

auf das spezifisch »Poetische« zu verzichten, oder auf die Gestaltung des spezifisch »Modernen.« (Bd. 31, 1882, S. 405) Indem Brahm sich in »Ein moderner Kritiker« auf diesen Satz beruft, stellt er die naturalistische Literatur in die Tradition des bürgerlichen Realismus. »Realistisch«, »modern« und »naturalistisch« werden als Synonyma verwandt.

³⁶ Zur Kritik der Moderne (Anm. 17), S. 69.

³⁷ Ebd., S. 373.

³⁸ Bahr nimmt die Demystifikation in der Erklärung gegen Brahm von Ende Juli 1890 selbst vor. Vgl. Selbstbildnis (Anm. 5), S. 260.

Stück und seine Inszenierung waren von der Kritik einhellig verrissen worden.³⁹ Brahm und Bahr gingen jeweils in einem eigenem Artikel auf diese Reaktion ein und versuchten gleichermaßen, sie als Niederlage der alten Dramatik zu deuten. Dabei setzten sie aber verschiedene Akzente. In seiner Rezension in Heft 14 schreibt Brahm:

was in dieser ungezogenen und maßlosen Opposition, ihr selbst unbewußt, reagierte, war zuletzt nichts anderes, als der Natürlichkeitsdrang der Zeit; und schwerer, als mancher Sieg der neuen Kunst, wiegt dann diese Niederlage der alten: der Naturalismus triumphirt auf der ganzen Linie, offensiv wie defensiv.⁴⁰

In seinem Artikel »Um Logik wird gebeten« im folgenden Heft greift Bahr Brahms Argumentationsweise auf. Auch er nennt Fitgers Stück »das letzte Experiment der alten Schule«⁴¹ und macht sich das Publikumsurteil zu eigen:

Es könnte ja sein – die abstracte Möglichkeit behaupte ich bloß – daß das Publikum die Moderne will, bereit, sie mit Jubel und Gehorsam zu begrüßen, und nur die Künstler haben sie bloß noch nicht vermocht, die richtige Moderne.⁴²

Der Unterschied zwischen beiden Rezensionen liegt darin, daß Brahm die Niederlage Fitgers als Sieg des Naturalismus darstellt, einer Richtung, die mit Hauptmann und Holz/Schlaf schon präsent ist, während Bahr sie als Verlangen nach »der Moderne« deutet, die bisher noch nicht existent sei. Auffällig ist, daß Bahr den Begriff Naturalismus in seinem Artikel vermeidet. Damit deutet sich hier bereits die später offen geäußerte Abgrenzung des Modernebegriffs vom Naturalismus

³⁹ Vgl. G. Schley, *Die Freie Bühne in Berlin* (Anm. 24), S. 72–74.

⁴⁰ *Freie Bühne*, 1. Jg., H. 14, 7.5.1890, S. 401. Die wahren Beweggründe für die Einführung sind unklar und waren auch bei den zeitgenössischen Rezensenten umstritten. In der »Nation« polemisierte Harden gegen Brahms nachträgliche Rechtfertigung. Der Mißerfolg sei nicht nur durch das Stück, sondern auch durch die Darstellung und Bühneneinrichtung zustandegekommen. »Fitger fiel unter Hohn und Spott, Holz und Schlaf fiel unter theilnahmsloses Schweigen. Durch zwei verfluchte Bilder aber ist für den Untergang der alten so wenig wie für den Sonnenaufgang einer neuen Kunst bewiesen« (7. Jg., H. 32, 10.5.1890, S. 480).

⁴¹ *Freie Bühne*, H. 15, 14.5.1890, S. 430.

⁴² *Ebd.*, S. 431.

an. Daß die terminologische Differenzierung zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollzogen ist, zeigt sich auch darin, daß Bahr eine Spezifikation zu »die Moderne« nachreicht: »die richtige Moderne«.

Der Konflikt zwischen Bahr und Brahm entzündete sich nicht direkt an inhaltlichen und programmatischen Fragen, sondern an der Form der von Bahr in die »Freie Bühne« eingeführten Kritik. Da Bahr die von ihm verwandte kritische Form aber als Ausdruck einer spezifischen Moderne-Konzeption verstand, gewann die Auseinandersetzung grundsätzliche Bedeutung. Über seine Absichten als Redakteur der »Freien Bühne« äußerte Bahr sich in einem Brief an seinen Vater vom Mai 1890: »ich werde monatlich zwei Aufsätze literarisch-kritischen Inhalts mit meinem Namen und zwei leichte französische Causerien, die ich hier einbürgern will, unter einem Pseudonym schreiben«.⁴³ Diese bis dahin in der Zeitschrift unbekannte Form der »Causerie« vertrat Bahr in zwei neuen Rubriken, »Von neuer Kunst« und »Suggestionen«, die in lockerer Folge erschienen und mit Pseudonymen unterzeichnet waren. Die Sparten titel waren programmatisch gewählt. Die Kritik sollte neue Kunst nicht allein berichtend und wertend behandeln, sie wurde vielmehr als neue, eigenständige Kunstform mit nicht-diskursiver Funktion vorgeführt. Einen Eindruck von dem durch Bahr eingeführten »Plauderton« gibt der Schluß der »Suggestionen« in Heft 17:

Nun hätte ich Ihnen gerne noch die Geschichte von Onkel Oskar erzählt, eine unendliche und bedeutsame Geschichte. Aber da muß gerade, hinter dem blauen Flieder, ein Mädchen vorübergehen, die nicht gerade sucht, aber sie ließe sich wohl finden. Und wenn mich eine so ansieht, so gewiß, dann – ich kann mir nicht helfen – dann ist es aus [...].⁴⁴

Die Kritik präsentiert sich als »Suggestion«, als eine eigene, halb-fiktive Gattung, der Meldungen und Ereignisse nur Anlaß für eine bildhaft-narrative Skizze sind. Der Gegenstand an sich ist nebensächlich, er wird »gefunden« und – wie das »Mädchen hinter dem blauen Flieder« – durch die Imagination des Erzählers fiktiv verwandelt. Bahrs »Suggestionen« lassen sich so am ehesten als impressionistische Skizzen

⁴³ Briefwechsel (Anm. 4), S. 272.

⁴⁴ Freie Bühne, 1. Jg., H. 17, 28.5.1890, S. 478.

beschreiben. In ihrer Beschränkung auf die momentane subjektive Erfahrung sind sie deutlich an der impressionistischen Kritik Jules Lemaîtres orientiert.⁴⁵ Bahr selbst sah sich im Rückblick seines 1923 veröffentlichten »Selbstbildnisses« in der Berliner Zeit als Konkurrenten von Maximilian Harden, den er den ersten Deutschen nennt, »der sich auf die Kunst einer ganz persönlichen, nervösen, gar nicht beckmessernden, sondern innerlich erlebten, einer ›lyrischen‹ Kritik« verstanden habe.⁴⁶ Wie Harden habe auch er »seit Paris« den Ehrgeiz gehabt, »dem kritischen Handwerk den Adel der Wortkunst zu verleihen.«⁴⁷ In der Tat erinnert die ironische Metaphorik in Bahrs Beiträgen an manchen Stellen an den Stil Hardens:

Nämlich, die neulich abgestochenen Pastoren wachen geschwind noch einmal auf, wie mißvergnügte Frösche, wenn ihnen das Schweifchen tranchiert wird. Sie haben sich an die sonst unbescholtene Spree herüber eingeschleppt, um einen evangelisch-sozialen Kongreß aufzuthun.⁴⁸

Das charakteristische Thema von Bahrs »Suggestionen« ist die ironische Kritik der Prüderie, die sich hier als Angriff auf kirchliche Zensurversuche äußert. Die ›lyrische Kritik‹ Bahrs nutzt dabei die Wirkung sexueller Metaphorik. Komisch wirken die Versuche einer gesetzlichen Regelung der »öffentlichen Sittlichkeit« in Bahrs Darstellung aber vor allem dadurch, daß er sie mit seiner Überzeugung von der Allmacht des Sexus konfrontiert: »Warum nicht lieber gleich den Unterschied der Geschlechter überhaupt verbieten [...]?«⁴⁹ Stil und Thema der »Suggestionen« treffen sich so mit Bahrs Auffassung der Moderne als Herrschaft der Triebnatur über den Geist, die er aus der französischen Décadence-Literatur gewonnen hat. Daß er die feminine Substantivierung von »modern« bevorzugt, ist so gesehen kein Zufall. »Die Moderne« erscheint bei Bahr in weiblicher Personifikation,

⁴⁵ Zum Begriff der impressionistischen Kritik und ihrer Herleitung von Lemaître vgl. Hartmut Steinecke, »Verwandlungskünstler? Zur Literaturkritik des Jungen Wien. In: Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Hg. von Benjamin Bennett u.a. Tübingen 1983, S. 101–116, hier S. 111–112.

⁴⁶ Selbstbildnis (Anm. 5), S. 267.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Freie Bühne, 1. Jg., H. 22, 2.7.1890, S. 596.

⁴⁹ Ebd., S. 597.

genauer gesagt: in der Gestalt der »femme fatale«. Und die Auseinandersetzung mit dem – männlichen – Naturalismus erfolgt in den Metaphern des Geschlechtergegensatzes.

Bahrs Moderne-Verständnis prägte nicht nur seine eigenen Beiträge in der »Freien Bühne«, sondern auch die redaktionelle Gestaltung der Zeitschrift. So initiierte er unmittelbar nach seiner Einstellung eine Debatte über die »Frauenfrage«. In Heft 15 erschien ein Artikel von Paul Ernst mit dem Titel »Frauenfrage und sociale Frage«, der sich kritisch mit Laura Marholms Artikelserie »Die Frau in der skandinavischen Literatur« auseinandersetzte.⁵⁰ Der Abdruck dieses Artikels wurde mit einer redaktionellen Anmerkung versehen, in der die Redaktion sich vom Inhalt distanzierte und ihn zugleich als Beitrag zu einer zu führenden Debatte einordnete. Diese Notiz weist Bahrs Handschrift auf. Die Veröffentlichung erfolge nicht, weil man der Position »besondere Verbreitung zu geben wünsch[e]n«, sondern um der »consequenten Schroffheit« des marxistischen Ansatzes willen.⁵¹ Bahr griff damit in zwei zentralen Punkten kritisch in die naturalistische Debatte ein: in der Frage der Frauenemanzipation und der Frage sozialistischer Gesellschaftstheorie.⁵² Die redaktionelle Kommentierung kam einer Unterstützung der Position Marholms gleich, die in ihren Beiträgen die fundamentale Bedeutung des Geschlechterverhältnisses für Literatur und Gesellschaft herausgestellt hatte. Noch deutlicher wird dies in einem Antwortartikel Bahrs auf Ernst, »Zur Frauenfrage. Die Epigonen des Marxismus«, den er in der folgenden Nummer veröffentlichte. Ernsts Verständnis der Frau als ein ökonomisch bedingtes Klassenwesen setzte er darin die Idee der »eigentlichen« Frau entgegen, die sich von ihren sozialen Hüllen befreit als reine »Geschlechtsnatur« zeige.⁵³ Die Marxisten würden »das Sphinxische« an der Frau verkennen, das »Grauenhafte, daß der Mann [...] Jede [...]

⁵⁰ Marholms Artikel erschienen in H. 6, 12.3.1890, S. 168–171; H. 9, 2.4.1890, S. 261–265; H. 13, 30.4.1890, S. 364–368.

⁵¹ Freie Bühne, 1. Jg., H. 15, 14.5.1890, S. 423.

⁵² Zur Emanzipationsdebatte in der naturalistischen Bewegung im allgemeinen und zur Auseinandersetzung zwischen Laura Marholm und Paul Ernst im besonderen vgl. Dieter Bänisch, Naturalismus und Frauenbewegung. In: Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement. Hg. von Helmut Scheuer. (Sprache und Literatur 91) Stuttgart u.a. 1974, S. 122–149, bes. S. 128–132.

⁵³ Freie Bühne, 1. Jg., H. 17, 28.5.1890, S. 469–472, hier S. 472.

immer nur als ein glattes fischiges Ungeheuer empfindet, das ihm entschlüpft, während die kalten Nerven schaudern.«⁵⁴ Ernst wiederum bekräftigte seine Auffassung in einem Artikel in Heft 21 und nannte Bahrs Sicht des Problems »nichts als Hysterie«.⁵⁵ Den Endpunkt der Debatte markierte dann Marholms Beitrag »Zur Frauenfrage. Die beiden Seiten der Medaille«, in welchem sie vor allem Ernsts Antwort an Bahr kritisierte. Dies implizierte aber keine Zustimmung zu Bahrs Position. Vielmehr spricht sie von der »anämischen Krankhaftigkeit« der – von Bahr so geschätzten – französischen Literatur und stellt dieser den »gesunden« und »kraftvollen« Umgang mit Geschlechtsfragen in der skandinavischen Literatur gegenüber.⁵⁶ Indirekt wandte sie sich damit auch gegen Bahrs »dekadente« Stilisierung des Geschlechtergegensatzes.

Die aus der französischen *Décadence* übernommene Dämonisierung der Frau und des Erotischen prägt auch Bahrs Roman »Die gute Schule«, der seit Heft 14 in Fortsetzungen in der »Freien Bühne« erschien und als erster *Décadenceroman* in Deutschland gelten kann.⁵⁷ Auch in Bahrs anderen Beiträgen für die Zeitschrift trat die *Décadence*-Thematik zunehmend in den Vordergrund. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinen letzten »Suggestionen« in Heft 24, die als Endpunkt der Entwicklung der Kunstnotiz zu einer vom Anlaß unabhängigen Prosaskizze angesehen werden können. Die Meldung vom Tod der polnischen Schauspielerin Wisnowska dient Bahr hier als An-

⁵⁴ Ebd., S. 472.

⁵⁵ Frauenfrage und Geschlechtsfrage. In: Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.6.1890, S. 569–570, hier S. 570.

⁵⁶ Freie Bühne, 1. Jg., H. 22, 2.7.1890, S. 585–589, hier S. 586.

⁵⁷ Der Begriff *Décadence* wird im Roman selbst eingeführt als der endlich gefundene Name für den am Helden beschriebenen Zustand der psychologischen Selbstreflexion. Er ist damit auch auf die Erzählweise bezogen, die die Selbstbeobachtung als personale Erzählsituation umsetzt. Inhaltlich lehnt Bahr sich deutlich an Huysmans Roman »A Rebours« (1884) und Zolas Roman »L'Oeuvre« (1886) an. Beim deutschen Publikum stieß der Roman sowohl wegen der freizügigen Darstellung erotischer Szenen als auch wegen seiner ungewohnten Erzählweise auf Ablehnung. Friedrich M. Fels beklagt in einer Rezension, die »psychologische Analyse des Helden« sei so »ausschließlich in den Vordergrund gerückt, daß sich das Ganze wie ein Tagebuch liest, welches der Verfasser aus irgend einer Marotte in der dritten Person geschrieben hat«, wodurch beim Leser zweifelhaft werde, »ob es sich um wirkliche Ereignisse oder bloß um Phantasien und Hallucinationen des Helden handelt« (Die Gegenwart, Bd. 38, H. 42, 18.10.1890, S. 246).

laß für ein imaginäres Portrait des dämonischen Frauentypus des fin-de-siècle: »Ich habe sie nie gekannt, aber ich sehe sie unvertreiblich vor mir, ein bleiches Gespenst, und es rieselt Blut.«⁵⁸ Indem Bahr sie ein »Symbol dieser ganzen Zeit« nennt, wird das Portrait zum verallgemeinerten Bild der Moderne, wie Bahr sie versteht:

Und ich sehe das aufgeblühte Weib, von der wilden unheimlichen Schönheit, welche die lange Vertrautheit des Schmerzes schenkt, und die versunkenen Lippen von den müden Falten des Ekels zerknittert, sehe diese entzäunte, hoffnungswunde Hetzjagd durch den letzten Wahnsinn aller Genüsse [...].

Wir aber feiern Feste. Könige, dem Schmerze in Tollheit entlaufen, morden sich; Prinzen, an denen die letzte Hoffnung der Völker lehnte, flüchten vor dem Grauen des Lebens; der Wahnsinn schleicht um Paläste und Hütten. Aber wir feiern Feste. Wir haben nicht Zeit, die grimmige Handschrift an der Wand zu achten, die täglich erneut wird.⁵⁹

Bahrs Beiträge in der »Freien Bühne« erwiesen sich als formal und inhaltlich unvereinbar mit deren Anspruch, kritische Begleiterin der naturalistischen Bewegung zu sein.⁶⁰ Konnte zu Beginn noch angenommen werden, seine Kritik aktueller Inszenierungen ziele auf eine kompromißlose Verwirklichung des naturalistischen Programms, so offenbarte sich mit der Zeit die Gegensätzlichkeit seines Moderne-Begriffs zum Naturalismus. Besonders deutlich wird die Opposition zum Naturalismus in den Notizen »Von neuer Kunst« in Heft 23. Hier äußert er sich zunächst begeistert über Ola Hanssons Roman »Parias«, den er als Zeichen für die »Entwicklung der Moderne« wertet, als Einsatz für die »Discussion der neuesten Phase, in welcher die Litteratur sich über den Naturalismus hinaus entwickelt«.⁶¹ In einer folgenden Glosse, »Naturalismus und Theater«, wehrt Bahr sich gegen seine Ti-

⁵⁸ Hermann Bahr, Die Tragödie der Tragödin. In: Freie Bühne, 1. Jg., H. 24, 16.7.1890, S. 647–648, hier S. 647.

⁵⁹ Ebd., S. 648.

⁶⁰ Brahm beschrieb im Einleitungsartikel des ersten Heftes die Absicht der Zeitschrift: »Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten [...]« (Freie Bühne, 1. Jg., H. 1., 29.1.1890, S. 2.)

⁶¹ Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 618. [Der vollständige Text findet sich in der Einleitung von Hans-Georg Schede zu Hofmannsthal's Aufsatz »Das junge Skandinavien« in diesem Band, S. 17; Anm. d. Hg.]

tulierung als ›Naturalist‹ in einem Artikel der »Deutschen Zeitung« und fragt: »Warum heißen sie mich nicht lieber ›Decadent‹ und wenn denn schon durchaus ein Schubfach sein muß, warum stecken sie mich nicht lieber mit Huysmans und Maurice Barrès zusammen?«⁶² Und schließlich weist er darauf hin, er habe wiederholt die Überzeugung ausgesprochen, die französische Literatur sei dabei, den Naturalismus »durch ein reicheres und der Moderne näheres Verfahren zu ersetzen.«⁶³ Indem Bahr hier Naturalismus und Moderne zu trennen sucht, richtet sich seine Kritik kaum verhohlen gegen Brahms Führung der »Freien Bühne«, der das Blatt als Diskussionsforum der naturalistischen Moderne verstand.⁶⁴ Mit »Naturalismus und Theater« gewann die Distanzierung von Brahms und seinem Programm eine neue Qualität. Sprach Bahr sonst stets allgemein von »der Moderne« und vermied den Terminus ›Naturalismus‹, so stellte er sie jetzt explizit gegeneinander und nutzt die Zeitschrift zur Selbststilisierung zum Décadent.

Den Zusammenhang zwischen der an der französischen Décadence orientierten Moderne-Konzeption Bahrs und dem von ihm in die »Freie Bühne« eingeführten Feuilletonstil thematisiert er selbst in seinem Artikel »Feuilleton«. Dieser Beitrag erschien in der letzten Nummer vor dem Bruch mit dem Herausgeber und hat, obwohl als Rezension angelegt, den Charakter einer programmatischen Zusammenfassung der von Bahr als Redakteur verfolgten Absicht. Das Feuilleton gilt Bahr als die Gattung, die auf die Nerven wirkt, indem sie die Objektwelt vollkommen in sinnliche Reize auflöst. Das Feuilleton sei »genau genommen [...] gar nichts«, da »aller Gehalt der Wirklichkeit« von ihm »schnöde verschmäht und mit Übermuth« behandelt würde, »noch genauer genommen« aber sei es »alles«: »denn was immer die äußere Alltäglichkeit den Nerven und Sinnen gewähren kann, Lachen und Weinen, Wollust und Entrüstung, Liebe und Haß steckt in seiner

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 618–619.

⁶⁴ In seinem späteren Aufsatz »Die Überwindung des Naturalismus«, worin die Ablösung des Naturalismus durch eine »nervöse Romantik« verkündet wird, nennt Bahr den Naturalismus »die Entbindung der Moderne«, versteht ihn also als notwendige Voraussetzung der folgenden Phase. »Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.« (In: Die Überwindung des Naturalismus [Anm. 10], S. 152–158, hier S. 155–156.)

Wirkung.«⁶⁵ Die ironische Auflösung des Realen in Imagination löst die affektiven Reize vom Gegenstand und setzt diese Sinneserregung als eigentlichen Zweck eines Textes. Dabei wird ein erkenntniskritischer Pessimismus als Grundempfindung der Moderne vorausgesetzt:

denn es ist auf uns selber ebensowenig Verlaß als wie auf die anderen, wir finden in uns denselben albernsten Betrug wie draußen und auch der eigenen Seele vertrauen wir nicht mehr. Es ist mit der Welt nichts los und nur das eigene Ich an der fremden Welt zu reiben, daß es die Nerven kitzelt, das ist, einschläfernd wie der sanfte Strich der Angora, noch das beste Mittel, das Leben wegzueskamotieren.

Man nennt das Sensualismus. Und seine ausübenden Schüler nennt man heute mit einem schon etwas abgegriffenen Wort: *fin de siècle*. Und die einzige Denkweise die ihnen [...] noch übrig bleibt, ist der feuilletonistische Geist, die Theorie ihrer Praxis: *se moquer de tout, blaguer tout, se railler lui-même*.⁶⁶

Deutlich tritt hier die Differenz des von Bahr zugrundegelegten Wahrheitsbegriffs zu dem des Naturalismus zutage. Entgegen dem naturalistischen Anspruch auf adäquate Wiedergabe sozialer Lebenswelt und den Versuchen, wissenschaftlich-objektivierende Realitätserfassung in Literatur zu überführen, sieht Bahr die sensualistische Wahrheitskonzeption als eigentliches Anliegen der Moderne. Die »feuilletonistische Anschauung« sei »das einzige Instrument zur modernen Wahrheit«, und zwar als »Annäherungswerth«, »der erst in dem Augenblicke gilt, in welchem er schon wieder aufgehoben wird«.⁶⁷ Gerade die Flüchtigkeit des Eindrucks, welche die impressionistische Skizze durch Verwandlung eines Objekts in eine subjektive Assoziation erreicht, wird zum Signum psychologischer Wahrheit. Charakteristisch ist die zitierte Passage auch für die Erzählhaltung der Bahrschen Skizzen und Essays. Nachdem er zunächst in der Ich-Form begonnen hat und sich, ob seiner ungewohnten Ansichten, bewußt in Gegensatz zur Leserschaft gestellt hat, fällt er jetzt unvermittelt in die Wir-Form, die eine unmittelbare Identifikation des Lesers mit der

⁶⁵ Freie Bühne, 1. Jg., H. 21, 25.6.1890, S. 665–666.

⁶⁶ Ebd., S. 666.

⁶⁷ Ebd.

Gemeinde der modernen Menschen erzeugen soll. Diese gefühlsmässige Einheit wird schließlich auf den Begriff gebracht: *fin de siècle*. Zur Herstellung des Zusammengehörigkeitsgefühls dient auch der für Bahr typische Erzählgestus, Neues als längst Bekanntes einzuführen: das Wort »*fin de siècle*« sei schon »etwas abgegriffen«. Tatsächlich war der Begriff erst kurz zuvor von Bahr in der »Freien Bühne« eingeführt worden.⁶⁸

Bahrs Feuilletonstil wurde von Beginn seiner Mitarbeit an zum Streitpunkt mit Brahm. Bereits Anfang Juni beschwerte Bahr sich beim Verleger Samuel Fischer darüber, daß Brahm sich geweigert habe, seine »Suggestionen« zu drucken. Er bestand auf einem unveränderten Abdruck seiner weiteren Beiträge, da »Herr Dr. Brahm die Sitte hat, alles dasjenige herauszustreichen, um dessentwillen ich schreibe, um dessentwillen Sie sie wünschen, um dessentwillen das Publikum sie liest.«⁶⁹ Die Differenz in der Ansicht über Wert und Interesse der »Suggestionen« und damit über den Charakter der Zeitschrift verband sich mit einem Kompetenzstreit zwischen Redaktion und Herausgeber. Bahr versuchte hierbei, Fischer für sich zu gewinnen, und verkannte offensichtlich die enge Verbindung zwischen Herausgeber und Verleger.⁷⁰ Brahm sandte seinerseits Fischer am 2. Juli einen Artikel Bahrs, wahrscheinlich die oben zitierte Glosse »Naturalismus und Theater«, mit der Bemerkung: »meine Hoffnung wird immer geringer, mit diesem parfümierten Ekel auf einen grünen Zweig zu kommen.«⁷¹ Brahm schien schon zu diesem Zeitpunkt die Entlassung Bahrs anzustreben. Dies bestätigt auch ein Brief vom 16.

⁶⁸ Der Terminus »*Fin de siècle*«, der in Frankreich schon Anfang der 80er Jahre auftauchte, war zu diesem Zeitpunkt in Deutschland noch unbekannt. In der 4. Fortsetzung von Bahrs Romans »Die gute Schule« in der »Freien Bühne« vom 4.6.1890 taucht er zusammen mit dem Begriff *Décadence* auf: »*Décadence* und »*fin de siècle*«, damit ging alles. In der Kunst handelte es sich um nichts anderes.« (H. 18, 4.6.1890, S. 507.) Zur Begriffsgeschichte vgl. Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 85. Vgl. auch Abschnitt III des vorliegenden Aufsatzes.

⁶⁹ Samuel Fischer/Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einführung von Bernhard Zeller. Frankfurt/M. 1989, S. 166.

⁷⁰ Nach seinem Austritt aus der Redaktion behauptete Bahr sogar, in seinem Kampf gegen Brahm von »Holz und dem Verleger kräftig gestützt« worden zu sein. (Brief vom [25.8.1890] an den Vater. In: Briefwechsel [Anm. 4], S. 286).

⁷¹ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (Anm. 69), S. 187. Vgl. auch Kommentar, S. 900.

Juli an Fischer, dem Brahm erneut einen Artikel Bahrs, möglicherweise »Feuilleton«, beilegte:

[...] falls Sie, wie ich hoffe, nicht schon zu einem negativen Beschluss in Betr. der F.B. gelangt sind, bitte ich Sie Beif. zu lesen. Es ist wieder in einem heillosen Stile; viele Worte und nichts gesagt. Wäre B. ein externer Mitarbeiter, so würde ich es mir dreimal überlegen, den Artikel aufzunehmen. So aber fühle ich mich gebunden; denn dass sich sein Hochgefühl im Einzelnen nichts abdingen lässt, wissen Sie. Ich folgere daraus von Neuem, dass wir gut thun würden, das bisherige Verhältnis zu ihm am 1. August aufzuheben.⁷²

Der drohenden Entlassung kam Bahr durch seinen Austritt zuvor. Dabei bemühte er sich jedoch, den Konflikt zum Grundsatzstreit um die Zeitschrift und die Vorherrschaft der von Brahm geförderten naturalistischen Richtung in Berlin zu stilisieren. Brisanz erhielt sein Versuch durch die angespannte Finanzlage der »Freien Bühne«, die dazu führte, daß Fischer erwog, das Blatt zum Jahresende einzustellen.⁷³ Brahm spielt im zitierten Brief darauf an. Nachdem Bahrs Versuch der Verdrängung Brahms aus der Zeitschrift gescheitert war, bot sich so die Perspektive, der »Freien Bühne« durch einen als Gruppenaustritt organisierten Eklat den Todesstoß zu versetzen. Gemeinsam versuchten Bahr und Holz, möglichst viele Autoren der Zeitschrift als Unterzeichner einer provokativen Erklärung gegen Brahm und die »Freie Bühne« zu gewinnen, die sie Ende Juli in mehreren Zeitschriften und Tageszeitungen, u.a. dem »Berliner Tageblatt«, veröffentlichten:

Die Unterzeichneten erklären, daß sie jede Verbindung mit der von Otto Brahm in Berlin herausgegebenen Wochenschrift »Freie Bühne« abgebrochen haben und dieses Blatt nicht als Organ ihrer Anschauungen anerkennen.⁷⁴

Unterzeichnet war diese Erklärung neben Bahr und Holz von Otto Julius Bierbaum, Paul Ernst, Jven Kruse, Detlev Freiherr von Liliencron, Bernhard Mänicke und Johannes Schlaf. Wichtige Autoren fehl-

⁷² Ebd., S. 188.

⁷³ Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 127.

⁷⁴ Zit. n. Die Gesellschaft, 6. Jg., Sept. 1890, S. 1367.

ten. So hatte etwa Otto Erich Hartleben seine Unterschrift von der Mitunterzeichnung Gerhart Hauptmanns abhängig gemacht, die dem Protest erst den Charakter einer gemeinsamen Opposition der Autoren gegen den Herausgeber Brahm gegeben hätte.⁷⁵ Bahr selbst stellt die Erklärung in einem Brief an Paul Ernst als einen gemeinsamen »Kampf gegen das literarische Cliqueswesen« und die »Willkürherrschaft« Brahms dar, der sie trotz »mancher sachlicher Differenz« verbinde.⁷⁶ Durch die geringe Anzahl prominenter Unterzeichner war die von Bahr angestrebte Verallgemeinerung des Protests gegen Brahm jedoch gescheitert und ermöglichte diesem, den Konflikt umgekehrt in bezug auf Bahr zu personalisieren. In einem Brief an Ludwig Fulda nennt er den ganzen Vorgang eine »Palastrevolution« und Bahr und Holz »zwei Verschwörer aus dem Fiesko«, die aus Machtstreben »einige unschuldige Lämmer angestiftet« hätten.⁷⁷ Und auch im folgenden Heft der »Freien Bühne« stellt er in der Glosse »Secessionisten« den Konflikt als »Meinungsdifferenz« dar, deren Kern darin gelegen habe, »daß mehrere Herren, denen wir die Fähigkeit zu trauten, zweite Geige zu spielen, die Prime beanspruchten«.⁷⁸ Dem von Bahr immer wieder vorgetragenen Vorwurf, er wolle die Richtung der literarischen Moderne autoritär bestimmen, begegnet Brahm mit dem Gegenvorwurf, die »Secessionisten« hätten das Blatt als Organ ihrer persönlichen Anschauungen funktionalisieren wollen:

Mögen auch die Anstifter dieser Operetten-Verschwörung glauben: *L'état c'est moi*, der Naturalismus sind wir – es ist immer wieder in dieser »Freien Bühne« ausgeführt worden, wie an keine Person und an keine Formel, an kein Programm und an keine »Richtung« die moderne Kunst gebunden ist.⁷⁹

Brahms Verteidigung behauptet die programmatische Offenheit der »Freien Bühne« für die verschiedensten Erscheinungsformen der modernen Kunst und stellt den Konflikt als Differenz über die genaue

⁷⁵ Peter de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 128.

⁷⁶ Brief vom 28.[7.] 1890 (ungedruckt, DLA Marbach, Nr. 61.1599).

⁷⁷ Brief vom 29.7.1890 (zit. n. Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag (Anm. 5), S. 128).

⁷⁸ Freie Bühne, 1. Jg., H. 26, 30.7.1890, S. 696.

⁷⁹ Ebd.

Bestimmung der Richtungsbezeichnung ›Naturalismus‹ dar. Erneut setzt Brahm damit auf die integrative Kraft der Richtungsbezeichnung für die Mehrheit der Berliner Autoren. Indem er die ›Verschwörer‹ als innernaturalistische Opposition behandelt, weist er zugleich indirekt auf die programmatische Heterogenität der Gruppe seiner Gegner hin. Während Bahr in seinen Artikeln in der ›Freien Bühne‹ versucht hatte, den Naturalismus als Teilbereich oder Vorstufe von ›der Moderne‹ zu separieren, opponierten Arno Holz und Johannes Schlaf nur gegen Hierarchien innerhalb der naturalistischen Bewegung. Die von Bahr erstrebte Gruppenbildung hatte so allein die gemeinsame Opposition gegen Brahm zur Basis.

III

Die inhaltliche Differenz zwischen Bahr und den anderen Gegnern Brahms wurde zum Zeitpunkt des Bruchs mit der ›Freien Bühne‹ noch nicht wahrgenommen. Dies erklärt auch die vorübergehende Nähe Bahrs zu den Bestrebungen des Theatervereins ›Deutsche Bühne‹. Dessen Gründung am 1.8.1890 fiel zeitlich mit dem spektakulären Abfall der ›Sezessionisten‹ von der ›Freien Bühne‹ zusammen und war wesentlich durch die Unzufriedenheit mit Brahms Leitung des Theatervereins motiviert.⁸⁰ Conrad Alberti, einer der Initiatoren des Konkurrenzunternehmens, nahm die Erklärung der ›Sezessionisten‹ zum Anlaß, in der ›Gesellschaft‹ einen ›Nekrolog‹ auf die ›Freie Bühne‹ (Zeitschrift und Bühne) zu veröffentlichen. Darin warf er Brahm und Paul Schlenther vor, die Auswahl von Stücken allein nach dem Gesichtspunkt persönlicher Interessen getroffen und Karl Bleibtreus sowie sein eigenes Drama aus unkünstlerischen Gründen abgelehnt zu haben.

Er [Brahm, G.S.] mußte den größten Schmerz erleben: seine eigensten Entdeckungen, die Herrn Bahr, Holz und Schlaf, die Hauptmitarbeiter seines Blattes, sagten sich öffentlich von ihm los, nachdem Herr Bahr schon

⁸⁰ Die Deutsche Bühne wurde von Karl Bleibtreu, Conrad Alberti, Max Stempel, Hermann Kolsen und Georg Zimmermann geleitet. Ausschlaggebend für ihre Gründung war die Verärgerung über die Nichtberücksichtigung von Stücken von Karl Bleibtreu, Conrad Alberti und Julius Hart an der ›Freien Bühne‹, die sich mit dem allgemeinen Vorwurf der Bevorzugung ausländischer Autoren verband.

vorher sein neuestes Stück der »Deutschen Bühne« zur Prüfung eingereicht hatte.⁸¹

Tatsächlich wurde Bahrs erstes Drama »Die neuen Menschen« (1887), das noch während seines ersten Berlin-Aufenthalts unter dem Eindruck Ibsens entstanden war, Anfang September von der »Deutschen Bühne« angenommen und am 18.1.1891 zur Aufführung gebracht.⁸² Damit wurde ein Text Bahrs exponiert, der aus seiner früheren sozialistisch-naturalistischen Phase stammte und von der aktuellen literar-ästhetischen Position Bahrs weit entfernt war. Auch die kurzfristige Allianz mit den Organisatoren der »Deutschen Bühne« beruhte auf der Verkenntung grundsätzlich verschiedener Ansichten über die Richtung der modernen Literatur in Deutschland. Zwar sprach auch Alberti von »der Aussichtslosigkeit« des sogenannten »Naturalismus« oder »konsequenten Naturalismus«, setzte dem aber die »Bahn des Realismus« entgegen.⁸³ Ebenso unverträglich war Bahrs Orientierung an der französischen Literaturentwicklung mit dem demonstrativen Eintreten für eine eigenständige deutsche Literatur von Bleibtreu und Alberti.⁸⁴

Bahrs Versuche, nach dem Ausscheiden aus der »Freien Bühne« die modernen Autoren in einer eigenen Gruppe in Konkurrenz zu dem von Brahm und Fischer vorgegebenen institutionellen Rahmen zu organisieren, schlugen nicht zuletzt aufgrund der Isoliertheit seiner ästhetischen Position fehl. Kurz nach dem Bruch mit Brahm bezeichnete Bahr die Trennung noch als »im sachlichen Interesse der modernen Bewegung und in dem persönlichen von uns selbst« notwendig und

⁸¹ Conrad Alberti, Die Freie Bühne. Ein Nekrolog. In: Die Gesellschaft, 6. Jg., Aug. 1890, S. 1104–1112 und Sep. 1890, S. 1348–1355, hier S. 1352.

⁸² Vgl. die Briefe an den Vater v. 7.9.1890 und [18.1.1891] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 287–88 und 307). »Die neuen Menschen« waren die vierte Aufführung der »Deutschen Bühne«, die am 28.9.1890 mit einer Inszenierung von Karl Bleibtreus Historiendrama »Schicksal« begann und danach Adam Müller-Guttenbrunns Stück »Irma« und Conrad Albertis Drama »Brod!« zur Aufführung brachte.

⁸³ Conrad Alberti, Ein Nekrolog (Anm. 81), S. 1353.

⁸⁴ Die nationalistische Tendenz innerhalb des deutschen Naturalismus tritt etwa in Michael Georg Conrads Artikel »Wie stellen wir uns zu den Franzosen« vom Dez. 1889 deutlich hervor, in welchem er sich gegen die »Phrase vom notwendigen Austausch« wendet (Die Gesellschaft, 5. Jg., Dez. 1889, S. 1687–1691, hier S. 1689).

erweckte den Eindruck programmatischer Gemeinsamkeit.⁸⁵ In dieser Zeit bemühte er sich in Verhandlungen mit Verlegern um die Gründung eines eigenen Blattes, »das von vornherein ganz in unseren Händen sein soll.«⁸⁶ Gleichzeitig setzte er sich jedoch mit seinen neuen Artikeln zunehmend in Distanz zu den anderen Autoren. In rascher Folge erschienen im »Magazin für Litteratur«, in der »Gesellschaft«, der »Modernen Dichtung«, der »Nation« und weiteren Zeitungen und Zeitschriften die Aufsätze, die später in der Sammlung »Die Überwindung des Naturalismus« zusammengefaßt wurden. Sie setzten die in den letzten Beiträgen für die »Freie Bühne« begonnene Tendenz der Naturalismuskritik fort und beschäftigten sich vornehmlich mit der französischen Kunstszene.

Alle diese Beiträge sind geprägt durch eine polare Gegenüberstellung von neuer französischer Entwicklung und deutschem Naturalismus. Innerhalb dieses Wahrnehmungsschemas benennt Bahr eine Reihe gegensätzlicher Merkmale: 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. In »Die neue Psychologie« schreibt er, daß man in Paris bereits wisse, »daß es mit dem Naturalismus schon wieder vorbei und die »neue Psychologie« über die Literatur gekommen« sei.⁸⁷ Letztere werde durch Bourget und sein Verfahren der »Objektivierung der inneren Seelenstände« repräsentiert.⁸⁸ In »Pantomime« stellt er fest, der Naturalismus habe zwar das alte Theater zerstört, könne aber kein neues schaffen. Die in Paris eben erfolgreiche Pantomime sei »das einzige«, was »sich der moderne Geschmack mit Behagen gefallen lassen« könne.⁸⁹ In »Die Krisis des französischen Naturalismus« heißt es: »Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalis-

⁸⁵ Brief an den Vater v. [25.8.1890] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 286).

⁸⁶ Briefwechsel (Anm. 4), S. 287.

⁸⁷ Hermann Bahr, *Die neue Psychologie*. (2 Teile). In: *Moderne Dichtung*, 1. Jg., H. 8, 1.8.1890, S. 507–509 und H. 9, 1.9.1890, S. 573–576. Zit. n.: *Die Überwindung des Naturalismus* (Anm. 10), S. 103.

⁸⁸ *Die Überwindung des Naturalismus* (Anm. 10), S. 111.

⁸⁹ Hermann Bahr, *Pantomime*. In: *Deutschland*, 1. Jg., H. 46, 16.8.1890, S. 748–749. Zit. n.: *Zur Überwindung des Naturalismus* (Anm. 10), S. 46.

mus«.⁹⁰ Besonders deutlich wird Bahrs Polarisierung zwischen französischer und deutscher Moderne in dem Aufsatz »Naturalismus und Naturalismus«:

Die französischen Dramatiker haben den Naturalismus hergenommen, um ihn ihren individualistischen Temperamenten dienstbar zu machen. Die deutschen Dramatiker gehen mit dem Naturalismus aus antiindividualistischen Anlagen auf antiindividualistische Zwecke.⁹¹

Die schematisierende und vereinfachende Darstellung Bahrs war als bewußte Provokation angelegt. Die an französischen Stücken gelobte Skandalwirkung war für ihn selbst wichtiges Mittel publizistischer Profilierung. In dieser Beziehung ist Bahrs retrospektive Einschätzung, er sei in dieser Zeit in Berlin berühmt gewesen, sicher zutreffend.⁹² Die damit intendierte Durchsetzung einer neuen literarischen Richtung in Deutschland und Meinungsführerschaft über eine Gruppe antinaturalistischer Autoren wurde aber enttäuscht. Mit seinem Eintreten für Décadence, Neu-Romantik, Kunst der Nerven oder Symbolismus stand Bahr in Berlin weitgehend isoliert. Er trug einerseits wesentlich zur Einführung und Verbreitung der Schlagworte Décadence und Fin de siècle in Deutschland bei, provozierte andererseits aber auch ihre negative Rezeption. Wichtigen Anteil daran hatte sein Roman »Die gute Schule«, der nach dem Vorabdruck in der »Freien Bühne« 1890 auch als Buch bei Fischer erschien. Décadence und Fin-de-siècle werden darin auf den am Helden exemplifizierten Zustand einer handlungshemmenden psychologischen Selbstbeobachtung und seine Suche nach immer neuen Nervenreizungen bezogen:

Und diese neue Zeit begehrte neue Liebe, wie sie neue Kunst begehrte. Es galt eine Liebe zu finden, welche diesem sinkenden Geschlecht gerecht war. Eine neue Erscheinung der Liebe, welche sich in die allgemeine Decadence

⁹⁰ Hermann Bahr, Die Krisis des französischen Naturalismus. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 59. Jg., H. 36, 6.9.1890, S. 562–564, hier S. 562.

⁹¹ Die Gegenwart, Bd. 38, H. 37, 13.9.1890, S. 170–171. Zit. n.: Die Überwindung des Naturalismus (Anm. 10), S. 52.

⁹² Selbstbildnis (Anm. 5), S. 257. Vgl. auch die Briefe vom Mai [1890] und vom 20.7.1890 an den Vater (Briefwechsel [Anm. 4], S. 272 und 280).

schickte; mit der alten ließ sich nichts mehr anfangen. Man mußte sie auf den Stil »*fin de siècle*« bringen.⁹³

Die Einführung der Begriffe im Roman wirkt gewollt und scheint auf eine publizistische Wirkung hin berechnet gewesen zu sein. Die Anwendung und Kenntnis der französischen Terminologie signalisierte die avancierte Position des Autors innerhalb der Entwicklung der modernen Literatur. Die Absicht, neue Schlagworte durchzusetzen und mit diesen literarisch wie persönlich identifiziert zu werden, wurde von Bahr erreicht. Anhand der Rezeption des Begriffs »*fin de siècle*«, den Bahr mit seinem Roman in Deutschland einfuhrte, kann das Verhältnis der deutschen Kritik zu dem Roman und auch zur Person Bahr exemplarisch nachgezeichnet werden. Gerade die von Bahr selbst verfolgte Identifikation seiner Person mit den von ihm propagierten Richtungen trug dabei maßgeblich zur negativen Aufnahme letzterer in Berlin bei. Kurz nachdem Bahr den Begriff eingeführt hatte, wurde das neue Wort von Harden in der »Gegenwart« aufgegriffen. In einer Notiz, »Decadente Majestät«, in der die Beschäftigung des Adels mit Geldgeschäften glossiert wird, dient er als Mittel der Ironisierung: »Das sind gewiß *fin de siècle*-Erscheinungen.«⁹⁴ Wenig später stellte Fritz Mauthner die französische Wortprägung in der Zeitschrift »Deutschland« vor. Wie Harden stellt auch er die Verbindung zum *Décadence*-Begriff her, und wie jener verwendet er beide Begriffe pejorativ: »*Fin de siècle*« werde auf den »Geschmack der *décadence*« bezogen, »auf das, was bereits morsch und faul zusammenzubrechen droht, um einem Neuen Platz zu machen.«⁹⁵ Otto Brahm griff den von Bahr eingeführten Begriff dann in einer Rezension des Romans auf, den er als »Grünen Heinrich, *fin de siècle*« bezeichnete.⁹⁶ Die Aufnahme des neuen Begriffs war durchgängig von negativer und mehr oder weniger ironischer Distanzierung bestimmt.

Gleiches gilt für die von Bahr verfolgte Selbststilisierung als *Décadent* und die Identifikation seiner Person mit einer dekadenten Mo-

⁹³ Hermann Bahr, *Die gute Schule*. Berlin, 2. Aufl. 1898, S. 141. Die zitierte Stelle erschien erstmals in der vierten Fortsetzung des Vorabdrucks in der »Freien Bühne« (1. Jg., H. 18., 4.6.1890, S. 506).

⁹⁴ *Die Gegenwart*, Bd. 39, H. 19, 9.5.1891, S. 301–302.

⁹⁵ 1. Jg., H. 37, 14.6.1890, S. 623–624.

⁹⁶ *Freie Bühne*, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 616.

derne. Auch diese wurde von der Presse aufgegriffen, allerdings in pejorativem Sinn. Und die Kritik kam sowohl von der Seite des um die »Freie Bühne« konzentrierten Naturalismus als auch von der Seite der »realistischen« Kritiker dieser Richtung. Alle Kritiken ähneln sich darin, daß sie Bahr als Epigonen der französischen Autoren darstellen und ihm damit seinen Originalitätsanspruch streitig machen.⁹⁷ So rechtfertigt Brahm den Abdruck von Bahrs Roman »Die gute Schule« in der »Freien Bühne« in seiner Besprechung mit dem zwiespältigen Lob, ein solcher Roman sei »in Deutschland noch nicht geschrieben worden«.⁹⁸ Die Vorbilder des Romans lägen aber »[j]edem vor Augen im französischen psychologischen Roman, Schule Bourget«.⁹⁹ Und schon in dieser Besprechung äußert sich die Kritik an Bahr als Dekadenzkritik. Bahr beschränke sich nicht auf die Darstellung des »Ungesunden«, sondern seine Schilderung werde selbst »ungesund«, und der Autor werde vom »»fieberischen, tropischen Stil« seines Helden fortgerissen«.¹⁰⁰

In der ablehnenden Haltung gegenüber Bahr und seinen Schriften gibt es allerdings deutliche Differenzen. Allgemein läßt sich eine eher ironische Rezeption, die sich auf Bahrs Wandelbarkeit und Epigonalität bezieht, von einer aggressiven Rezeption, die am Gegenbild einer gesunden nationalen Literaturentwicklung ausgerichtet ist, unterscheiden. Die erstgenannte Rezeptionsform repräsentiert Harden, der sich schon früh als einer der scharfsichtigsten Bahr-Kritiker profilierte. Seine Haltung äußert sich in seinen Rezensionen der Aufführung von Bahrs Stück »Die neuen Menschen« durch die »Deutsche Bühne« im Januar 1891, die er für die »Nation« und die »Gegenwart« schrieb.

⁹⁷ Von der allgemein eher negativen Aufnahme des Romans hebt sich die Rezension Otto Erich Hartlebens in der Zeitschrift »Deutschland« auffällig ab: »Das ist das Bedeutende dieses »Kunstwerks für Künstler«: es reizt mit überzarten Bogen Saiten des Empfindungserlebens, welche die anderen mit dem gröberen Fidelbogen noch nicht zum Klingen gebracht haben. Und dazu kommt jene feine Souveränität des Dichters – die Ironie – welche auf der Dichtung liegt wie der weichzarte Flaum auf der überreifen Frucht.« (2. Jg., H. 13, 27.12.1890, S. 135). Hartleben sieht jedoch voraus, daß gerade die »Tugenden« des Buches es »dem größeren Lesepublikum unverständlich, ja ungenießbar und verhaßt« machen werden (ebd.).

⁹⁸ Freie Bühne, 1. Jg., H. 23, 9.7.1890, S. 616.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

Darin hebt er die Inkongruenz von Bahrs aktueller literärästhetischer Position mit der des 1887 entstandenen Stückes hervor und geht auf die erstaunliche Evolution des Autors ein. Als gleichbleibendes Charaktermerkmal erkennt er Bahrs Anpassungsfähigkeit an seine jeweiligen literarischen Vorbilder. Der Epigonalität von Bahrs verschiedenen Texten entspricht für Harden auch der Entwicklungsgang des Autors, den er als »Modenmensch« kennzeichnet:

Er ist ein Modenmensch; er vernarrt sich mit jedem neuen Jahr in eine neue Geistesstracht; die neuen Menschen sind eine Mißgeburt, die der junge Ibsen mit der alten Sand gezeugt haben könnte, unter Gevatterschaft von Victor Hugo und Dostojewsky; seitdem ist Bahr bis zu Bourget, Mendès und den Symbolisten gelangt, deren Farbendenken und Seelenriecherei er in seine »gute Schule« eingeführt hat.¹⁰¹

Das Stück habe, so schreibt Harden in der zweiten Rezension, »nur für die längst nicht abgeschlossene Entwicklungsgeschichte des Herrn Bahr Werth«, die »von Marx und Zolas Jugendnovellen bis zur *fin de siècle-Koketterie* irrlichtetelte.«¹⁰² In diesen Kritiken prägte Harden ein einflußreiches Wahrnehmungsmuster: die Betrachtung Bahrs als Schauspiellernatur, der es mehr um die persönliche Reklame als um den literarischen Richtungskampf geht. Harden nahm damit auch im wesentlichen die Argumentationsstruktur des später wichtigsten Bahr-Kritikers, Karl Kraus, vorweg.¹⁰³ Dies gilt für den Vorwurf der »Koketterie« wie auch für die Demaskierung Bahrs als Provinzler, als »Mann aus Linz«.¹⁰⁴

Während Harden Bahr als Schauspieler betrachtete, für den der Décadent nur eine momentane Rolle ist, sahen andere Kritiker in Bahr eine ernste Bedrohung. In scharfer Form wurde der Dekadenzvorwurf im »Magazin für Litteratur« erhoben, in einer redaktionellen Kommentierung von Bahrs Bourget-Rezension »Die Rätsel der Lie-

¹⁰¹ Die Gegenwart, Bd. 39, H. 4, 24.1.1891, S. 63.

¹⁰² Die Nation, 8. Jg., H. 17, 24.1.1891, S. 267–270 (unter dem Pseudonym »M. Kent«).

¹⁰³ Vgl. etwa Kraus' frühe Polemik »Zur Überwindung des Hermann Bahr« (Die Gesellschaft, 9. Jg., Mai 1893, S. 627–636).

¹⁰⁴ Bahrs Auftritt vor dem Publikum der »Deutschen Bühne« nach dem ersten Akt der »Neuen Menschen« beschreibt Harden folgendermaßen: »es erschien ein eleganter, höchst modischer Herr, halb französischer Tenor, halb spanischer Attaché, der ganze Mann aber schlechtweg aus Linz an der Donau.« (Die Gegenwart, Bd. 39, H. 4, 24.1.1891, S. 63.)

be«. Dem Beitrag Bahrs wurde ein Gegenartikel von Curt Grottewitz, »Der Impressionismus in Deutschland«, nachgestellt, der in einer Anmerkung die ausdrückliche Unterstützung der Redaktion fand:

Wir stimmen mit unserem verehrten Mitarbeiter darin überein, daß die Probleme des Bourget'schen Psychologismus und mehr noch die der Decadence, die in ihrer wesentlichen Seite eine impotente Entartung des Bourgetismus ist, nicht die Probleme einer zukünftigen gesunden Litteraturentwicklung sind, sondern vielmehr einer krankhaft veränderten oder krankhaft sich stellenden Jugend [...]. Außerdem haben diese Probleme für unsere heimische Litteraturbewegung eine verschwindende Bedeutung: [...] Wenn unser verehrter Mitarbeiter Hermann Bahr von einer *allgemeinen* Wendung des litterarischen Geistes spricht, statt von einer spezifisch *französischen*, so begeht er daher eine Synekdoche, deren Berechtigung in aller Zukunft zweifelhaft erscheint.¹⁰⁵

Mit der durch Bahr vorangetriebenen Popularisierung des Décadence-Begriffs und ihm zugeordneter Themen und Autoren war als Gegenreaktion auch das folgenreiche Muster konservativ-nationaler Dekadenzkritik entstanden. Der Kritiker versucht, Bahr durch den Vorwurf der »Französelei«¹⁰⁶ die Berechtigung seines verallgemeinernden Sprachduktus abzusprechen. In seiner Rezension, die teilweise in der ersten Person Plural geschrieben ist, setzt Bahr das in Bourgets Roman behandelte Thema der Unvereinbarkeit von Geist und Eros als allgemeines Problem der modernen Menschen. Gerade die verallgemeinernde Wir-Form Bahrs wirkte hier offenbar provokant. Deren Kritik hatte dagegen sowohl gegenüber der französischen Literatur als auch gegenüber Bahr ausschließende Funktion.

Eine ähnliche Tendenz verfolgten spätere Stellungnahmen und Rezensionen zu Bahr im »Magazin für Litteratur«. Als Gegenspieler Bahrs trat hier Curt Grottewitz hervor, der sich wie Bahr als Naturalismus-Kritiker publizistisch zu profilieren suchte. Trotz einzelner Kongruenzen in der Argumentationsstruktur – etwa dem Vorwurf, der Naturalismus würde das »Gefühl« mißachten und damit eine wesentliche literarische Wirkungsmöglichkeit vergeben, – wird auch hier die Heterogenität innerhalb der Opposition zum Naturalismus

¹⁰⁵ Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 41, 11.10.1890, S. 641–642.

¹⁰⁶ Ebd.

schon früh erkennbar. So folgte auf Bahrs Artikel »Die Krisis des französischen Naturalismus« in der übernächsten Nummer des »Magazins« Grottewitz' Beitrag »Wie kann sich die deutsche Litteratur weiter entwickeln?!« Darin stellt Grottewitz zunächst fest, es sei jetzt »allen vorurtheilslos Denkenden klar, daß der Realismus und seine folgerichtige Nebenform, der Naturalismus, nur eine Übergangserscheinung, nur eine Etappe in der modernen Literaturbewegung« seien.¹⁰⁷ Die »Überwindung« des Naturalismus erfolgt für Grottewitz im Gegensatz zu Bahr aber durch die Orientierung an einem neu-klassischen Ideal. Die Dichter der neuen Zeit müßten danach streben, »unseren neuen Idealen eine Verklärung und Vollkommenheit zu geben, wie sie die Goethesche Kunst für ihre Ideale erreicht hat.«¹⁰⁸ Damit nimmt Grottewitz indirekt Stellung gegen Bahrs Moderne-Konzept. Noch deutlicher gegen Bahr gerichtet sind dann Grottewitz' Thesen in »Der Impressionismus in Deutschland«. Wie andere Décadence-Kritiker auch parallelisiert Grottewitz darin die Differenzierung der literarischen Entwicklung nach nationalen Kriterien und die nach »medizinischen« Kriterien. Während in Frankreich die durch den Naturalismus ausgelöste Bewegung in die »echte Decadence« geführt habe, die sich durch »die Abgestorbenheit aller gesunden und natürlichen Gefühle« auszeichne, sei man in Deutschland so weit »zum Glück noch nicht gekommen«.¹⁰⁹ Grottewitz' Hoffnung, die deutschen Dichter würden »zur rechten Zeit« erkennen, »in welcher Weise sich die moderne Litteratur naturgemäß weiter entwickeln muß«, gewinnt dabei den Charakter einer Warnung vor Bahrs Thesen zur Entwicklung der deutschen Moderne. In einem späteren Artikel in der gleichen Zeitschrift spricht er dann unverblümt von Bahrs Stil als den »Fibertiraden der nervösen Dekadenz«.¹¹⁰

Mit der kritischen Distanzierung des »Magazins« von seinem Mitarbeiter Bahr versperrte sich für Bahr nach dem Scheitern des Plans einer eigenen Zeitschriftengründung eine weitere Aussicht auf eine feste publizistische Stellung in Berlin. Im August erwähnte er in einem

¹⁰⁷ Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 38, 20.9.1890, S. 585.

¹⁰⁸ Ebd., S. 587.

¹⁰⁹ Das Magazin für Litteratur, 59. Jg., H. 41, 11.10.1890, S. 641–642, hier S. 642.

¹¹⁰ Neuer Stil und neue Schönheit. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes, 60. Jg., H. 6, 7.2.1891, S. 85–87. Zit. n. Die literarische Moderne (Anm. 29), S. 84.

Brief noch die Absicht des »Magazins«, mit ihm ab 1. Januar 1891 einen »Kontrakt über feste Mitarbeit« zu schließen.¹¹¹ Stattdessen wurde sein Opponent Grottewitz im Frühjahr 1891 Redakteur der Zeitschrift. Bahr gelang es nicht, die in Berlin erworbene »Berühmtheit« als Kritiker und Autor – nach der »Guten Schule« erschien Ende 1890 in Berlin die Novellensammlung »Fin de siècle« – für eine eigene Zeitschrift oder eine feste Anstellung fruchtbar zu machen.¹¹² Bahr zog die Konsequenz aus dieser Isolierung und verließ Berlin Anfang Februar 1891.

Die Identifikation Bahrs mit der französischen Decadence verstärkte sich noch nach Erscheinen seines Aufsatzbandes »Die Überwindung des Naturalismus« im Frühjahr 1891, der die in der Berliner Zeit entstandenen Artikel zusammenfaßt. Der »Kunstwart« bemerkt kurz darauf: »Von der französischen »Décadence« ist nachgerade bei uns in Deutschland so viel die Rede, daß sich auch der »Kunstwart« einmal mit ihr beschäftigen muß.«¹¹³ Im Anschluß daran wird eine längere Passage aus Bahrs in der »Nation« veröffentlichtem Aufsatz »Die Décadence« abgedruckt. In den meisten Rezeptionsdokumenten geht die Erwähnung Bahrs, die Wiedergabe seiner Thesen oder der Abdruck seiner Artikel mit einer kritischen Distanzierung einher, sei es durch die Ironisierung seiner Person, etwa als »Mann von Übermorgen« durch Harden, oder durch die Verurteilung der französischen Literaturentwicklung. Die Wandelhaftigkeit der Anschauungen Bahrs trug entscheidend zur Ablehnung seiner neuesten Position bei.¹¹⁴ Statt der von Bahr angestrebten Diver-

¹¹¹ Brief an den Vater [25.8.1890] (Briefwechsel [Anm. 4], S. 287).

¹¹² Statt der literarischen Anerkennung erhielt Bahr den zweifelhaften Status eines Experten für Decadence und Symbolismus, der ihm zwar einzelne Publikationsmöglichkeiten, aber keine gefestigte Stellung auf dem literarischen Markt der Hauptstadt verschaffte. So eröffnete sich ihm beispielsweise durch das Verbot der erotischen Novellensammlung »Fin de siècle« die Möglichkeit, in der »Gegenwart« einen Artikel über »Galante Bücher« zu veröffentlichen. In einer redaktionellen Anmerkung wurde der Aufsatz als »Rechtfertigung des gemäßregelten Verfassers« angekündigt (Bd. 39, H. 2, 10.1.1891, S. 25–26).

¹¹³ Der Kunstwart, 4. Jg., H. 20, Juli 1891, S. 312.

¹¹⁴ Besonders deutlich wird dies in einer Rezension der »Überwindung des Naturalismus« in der »Gegenwart«: »Den Lesern der »Gegenwart« ist der junge Dichter und Kritiker bekannt, der uns jeden Augenblick durch eine neue Wandlung überrascht und auch in dieser Sammlung mehr als einmal offenbar bloß darauf ausgeht, das Publikum zu verblüffen, *d'épater le bourgeois*, wie die Pariser Akademieschüler sagen. Er war nacheinander Sozialist,

sifikation der modernen Bewegung in Deutschland bildete sich in Opposition zu der von ihm verkörperten Tendenz eine verhältnismäßig einheitliche Ablehnung der antinaturalistischen französischen Literatur heraus, wobei man einen eigenständigen deutschen Weg in der modernen Literatur propagierte. Das Erscheinen der »Überwindung des Naturalismus« markiert den Endpunkt der Desillusionierung über den »Naturalisten« Bahr. Charakteristisch für die nun vollends gewandelte Wahrnehmung ist die Rezension der Aufsatzsammlung im »Magazin für Litteratur«:

Als Hermann Bahr genau vor einem Jahr mit seiner »Guten Schule« hervortrat, war er unstreitig der bedeutendste unter den naturalistischen Erzählern Deutschlands. Bald darauf sagte er sich von dem Blatte des Naturalismus los – und heute hat er »den Naturalismus überwunden«. Auch sonst spricht sich ein Sehnen nach neuer Schönheit und neuen Idealen aus, ein Sehnen nach froher Gesundheit und kraftschöpferischer Anregung in der Kunst. Damit hat Bahrs Buch jedoch nichts zu tun.¹¹⁵

Die verzögerte Wahrnehmung von Bahrs Positionswechsel zeigt sich hier darin, daß sein Bruch mit der »Freien Bühne« als Ausgangspunkt und nicht als Resultat seiner Naturalismuskritik erscheint. Das wirkungsstarke Bild von Bahr als einem naturalistischen Autor, das schon im Mai 1890 eine gewisse Ignoranz voraussetzte, ist jetzt destruiert, wie auch die zeitweise Gleichsetzung von Bahrs Kritik mit der antinaturalistischen Position von Grottewitz. Bei zugestandener »große[r] Darstellungskunst« fehlt Bahr in der Sicht des Rezensenten gerade das, was Grottewitz als neue literarische Orientierung propagiert: die »neuen Ideale«, weswegen ihm auch »die gesunde Zukunftsentwicklung der Litteratur und Menschheit wenig Dank wissen« werde.¹¹⁶ Ähnliche Argumente wie bei Harden und Grottewitz finden sich auch in Otto Brahms Artikel »La Princesse Maleine«, der sich als Rezension des Maeterlinckschen Dramas gibt, unverkennbar aber auf Bahr und seine kurz zuvor veröffentlichte »Überwindung des Na-

Naturalist, Spiritualist, Impressionist, Linzer, Pariser, Wiener, Berliner, und in jeder Maske war ist er interessant. Hier zeigt er sich uns noch obendrein als Ueberwinder des Naturalismus, Castilianer, Petersburger [...].« (Bd. 40, H. 39. 26.9.1891, S. 207.)

¹¹⁵ Das Magazin für Litteratur, 60. Jg., H. 42, 17.10.1891, S. 672.

¹¹⁶ Ebd.

turalismus« gerichtet ist. Brahm nimmt indirekt Bezug auf den darin aufgenommenen Essay »Maurice Maeterlinck« wie auch auf die verschiedenen von Bahr in die Diskussion geworfenen Schlagworte:

Seit mancher Zeit klingt die Forderung zu uns herüber, aus dem Westen und aus dem Norden: von der Ueberwindung des Naturalismus. Psychologen heißen sie sich, Decadents, Etatsd'amisten, Symbolisten und Neuidealist, [...]. Im Ausland ist die Gegenbewegung entstanden, bei den Franzosen und Schweden, nicht bei uns. Das gäbe keinen Anlaß, sie zu verneinen, denn auch der Naturalismus ist nicht auf deutschem Boden gewachsen. Allein wenn dieser eine gemeinsame europäische Erscheinung ist, die von den Russen und Norwegern hinunterläuft bis zu den südlichen Veristen, so antwortet jener neuesten Reaktion kein internationales Bedürfnis, kein deutsches Bedürfnis zumal. [...] wir stehen vielmehr erst im Beginn einer Entwicklung, die sich nach eigenen Gesetzen nur ausleben muß, und die sich die Stichworte fremder Zungen nicht holen will. Nicht neue Richtungen gilt es künstlich zu importieren [...].¹¹⁷

Die Idiosynkrasie gegen das Fremde und die Gegenüberstellung von »künstlich« importierten Richtungen und natürlichen deutschen Bedürfnissen war eine Konstante der Berliner Bahr-Rezeption. Die Abgrenzung gegen die vielfältigen französischen Richtungen führte zur Behauptung der Einheit der deutschsprachigen Literaturentwicklung und der sie antreibenden Bedürfnisse. Die in Gegenreaktion zu Bahr herausgebildete Décadencekritik verband dabei so unterschiedliche Autoren wie Harden, Grottewitz und Hansson.¹¹⁸ Statt der intendierten Dynamisierung der literarischen Ent-

¹¹⁷ Freie Bühne, 2. Jg., April 1891, S. 383–384.

¹¹⁸ Ola Hansson, dessen Roman »Parias« Bahr in einer Rezension als Beleg für die Durchsetzung der Moderne in Deutschland gewertet hatte, setzt sich in einer Besprechung von Bahrs Buch »Russische Reise« (1891) kritisch mit dem Phänomen Bahr auseinander. In Bahr erkennt er den »Typus dessen, was der Franzose Dilettantismus« nennt (Freie Bühne, 2. Jg., Nov. 1891, S. 1125). Bahrs übersteigerte Sensibilität, seine »proteusartig[e]« Natur, bedinge eine Meisterschaft im feuilletonistischen Genre, aber auch die Unfähigkeit zum »gestaltenden Dichter« (ebd., S. 1125–1126). Und in seiner 1892 veröffentlichten Broschüre »Der Materialismus in der Litteratur« fällt Hansson ein vernichtendes Urteil über Bahrs Roman »Die gute Schule«, den er als Beispiel für die Verirrungen des Naturalismus behandelt: »Und was ist Hermann Bahrs: »Gute Schule« anderes, als ein Goncourt, von Oberländer für die »Fliegenden Blätter« zurechtgelegt? Was ist der Held des Buches? [...] er ist ganz einfach ein Nichts, aus zwei Farbflecken zusammengeklebt, ein formloses Etwas, dem auf 250 Seiten zwei epileptische Anfälle verfahren, der eine von einer grünen Farbe,

wicklung unter dem Schlagwort »Moderne« bewirkte Bahr indirekt, daß sich die verschiedenen Autorengruppen im Zeichen einer nationalen und »männlichen« Literaturentwicklung enger zusammenschlossen, was eine Einschränkung der literarischen Differenzierungsmöglichkeiten zur Folge hatte. Bahrs publizistisches Engagement in Berlin für »Die Moderne« provozierte so eine im Grunde antimoderne Reaktion.

der andere von einer weissen Haut.« (Der Materialismus in der Litteratur. [Gegen den Materialismus. Gemeinfassliche Flugschriften. Hg. von Hans Schmidkunz. No. 3] Stuttgart 1892, S. 18–19.)

»Die richtige Moderne« 359

SEASTHUR SCHNITZER

28.5.1922.

WIEN, XVII. STERNWARTSTRASSE 91.

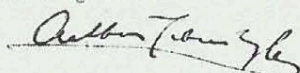
Meine sehr geehrten Herren.

Für Ihren liebenswürdigen Brief danke ich Ihnen verbindlichst. Gerne erteile ich Ihnen hienmit das Übersetzungsrecht für mein Schauspiel „Der einsame Weg“ und für meine Novelle „Der blinde Geronimo und sein Bruder“ und würde sehr zu erfahren, welche meiner anderen Stücke und meiner anderen Novellen Sie übersetzen wollen, da Sie nur ganz im Allgemeinen, von anderen Eindrücken und kürzeren Novellen sprechen. Den Scheck über 40.000 Mark empfangen ich gern als Anzahlung auf das Honorar für meine Bücher, deren Erscheinen im Japanischen ich mit besonderem Vergnügen entgegen sehe. In meinem Besitz befindet sich eine japanische Übersetzung der „Liebde“, wie man mir sagt, ist auch Anatol übersetzt worden. Sie würden mich ganz besonders verbinden, wenn Sie mir hieüber etwas mitteilen wollten.

Die gewünschten Bilder liegen bei. Empfangen Sie ferner meinen herzlichsten Dank für Ihre freundlichen Glückwünsche zu meinem Geburtstag und für das Interesse, das Sie an meinem literarischen Wirken nehmen. Es wird mir eine besondere Freude sein, wenn meine Arbeiten in Japan Verständnis und Erfolg finden möchten.

Mit der Versicherung vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener



An die Herren Masao Kasuyama und
Yuzo Yamamoto,
Tokio.