

Winfried Eckel / Nikolaus Wegmann (Hg.)

FIGUREN DER KONVERSION

Friedrich Schlegels Übertritt zum
Katholizismus im Kontext

2014

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Winfried Eckel (Mainz)

Zwischen Kunstautonomie und Katholizismus

Die Konversionen Friedrich Schlegels und Joris-Karl Huysmans' im Vergleich

Ein Vergleich zweier so unterschiedlicher Autoren wie Friedrich Schlegel und Joris-Karl Huysmans im Hinblick auf die in ihrer jeweiligen Werkentwicklung sich reflektierende religiöse Konversion, die beide Autoren biographisch vollzogen haben, ist methodisch nicht unproblematisch. Die Konversion als ein psychisches oder religiöses Geschehen entzieht sich für den auf schriftliche Zeugnisse angewiesenen Literaturwissenschaftler der Beobachtung. Die Texte aber, an denen bei Schlegel und Huysmans womöglich Spuren dieses Ereignisses oder Prozesses ablesbar sind, erscheinen als überaus unterschiedlich, so dass sie sich einem Vergleich keineswegs aufdrängen. Die reiche Romanproduktion des dem Naturalismus entstammenden, mit dem Roman *À Rebours* (1884) sodann ins Fahrwasser der Décadence und des Ästhetizismus geratenden und schließlich, seit dem Konversionsroman *En Route* (1895), dem französischen *Renouveau catholique* zugerechneten Autors Huysmans findet im Werk Schlegels kaum eine Entsprechung. Umgekehrt findet sich bei Huysmans wenig, was der brillanten Aphoristik und Essayistik des frühen Schlegel oder den erbaulichen Vorträgen und gelehrten Vorlesungen des späten, der sich von der literarischen Produktion weitgehend auf das Feld ihrer Beobachtung zurückgezogen hat, an die Seite gestellt werden könnte. Auch wird der Vergleich durch die Tatsache, dass man es bei Huysmans, nicht dagegen bei Schlegel überwiegend mit fiktionalen Texten zu tun hat, nicht gerade befördert. Die Komparatistik der Konversion bedarf in diesem Fall also einer besonderen Abstraktion, um interessante Gemeinsamkeiten zwischen den Werken ans Licht zu bringen.

Beide Autoren schreiben und publizieren unter den Bedingungen einer ausdifferenzierten literarischen Kommunikation, deren Eigengesetzlichkeit und Besonderheit sie in ihrem Werk deutlich reflektieren. Beide vollziehen mit ihrer Person in einem entscheidenden Moment ihrer Entwicklung eine Hinwendung zum Katholizismus, die auf eine gewisse, noch zu klärende Weise die erkannte und je nach Autor und Werkphase in unterschiedlichem Maß in Anspruch genommene Autonomie des Äs-

thetischen in Frage stellt. Indem sie sich an Kunstkommunikation beteiligen und sie befördern, suchen sie so immer wieder deren Grenzen zugunsten einer letztlich religiös zu nennenden Kommunikation zu übersteigen, ohne sich als Schriftsteller oder Kritiker doch ganz und ausschließlich auf eine solche einlassen zu wollen. Beide vollziehen eine Gratwanderung auf der Grenze ganz unterschiedlicher Diskurse.

Mein Beitrag fragt nach den Auswirkungen der Konversion auf den Literaturbegriff der beiden Autoren und fokussiert dabei vor allem auf die Verschiebungen, die sich konzeptuell im Verhältnis von Literatur und Religion feststellen lassen. Zugleich untersucht er die Ambivalenzen, an denen in den Texten Schlegels und Huysmans' das Hadern mit den Grenzen der Kunstkommunikation, aber auch das Ungenügen einer auf ästhetische Ansprüche verzichtenden religiösen Kommunikation erkennbar wird.

1.

Literatur und Kunst gehören zu denjenigen Teilbereichen der modernen Gesellschaft, die seit dem Ausgang des Mittelalters ihre Emanzipation aus der Vormundschaft äußerer Autoritäten, den Prozess ihrer Autonomisierung, mit am bewusstesten und entschiedensten vorangetrieben haben.¹ Der Übergang von der Sakralkunst zur Profankunst in der Renaissance, sodann der Übergang von der höfischen Kunst zu einer bürgerlichen Kunst im 18. Jahrhundert sind, in einer stark vergrößernden Optik, die vielleicht wichtigsten Schritte auf einem Weg, auf dem sich die Kunst aus der Indienstnahme durch Religion und Politik und andere gesellschaftliche Institutionen allmählich befreit und zur Selbstbestimmung ihrer Themen, Ziele und Verfahren durchgearbeitet hat. Das Ergebnis dieses historischen Prozesses, die autonome Kunst, findet sich in der idealistischen Ästhetik um 1800 zum ersten Mal umfassend reflektiert. Nach Karl Philipp Moritz etwa muss ich „an einem schönen Gegenstande nur um

¹ Insbesondere systemtheoretisch inspirierte Studien haben diesen Prozess in den letzten Jahrzehnten genauer beschrieben. Vgl. Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen 1992; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997, besonders den Abschnitt 4: „Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems“, S. 215-300. Vgl. auch Werner Busch: „Die Autonomie der Kunst“. In: ders./ Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim, Berlin 1987, S. 178-203.

seiner selbst willen Vergnügen finden“² und Kant übernimmt diesen Gedanken, wenn er davon spricht, dass das Wohlgefallen am Schönen notwendig „ohne alles Interesse“ zu sein habe.³ In soziologischer Perspektive kann man diese und viele ähnliche Äußerungen der Zeit als Beleg dafür werten, dass sich um 1800 im Bewusstsein der Zeitgenossen Kunst tatsächlich zu einem besonderen gesellschaftlichen Bereich oder, wie Systemtheoretiker sagen, einem System mit eigenen Kommunikationsregeln ausdifferenziert hat.

Es ist vor allem Hegel gewesen, der aus seiner soziologisch gestützten Einsicht in die Partikularität moderner Kunstkommunikation, die Konsequenz gezogen hat, dass die in seinen Augen für die Antike und auch noch das Mittelalter charakteristische Verquickung von Kunst und Religion in der Gegenwart hinfällig geworden ist. Die berühmte These vom Ende der Kunst aus den *Vorlesungen über die Ästhetik* ist näher betrachtet die These vom Ende dessen, was man in Anknüpfung an den Hegel der *Phänomenologie* mit einem etwas schillernden Ausdruck die „Kunstreligion“⁴ nennen kann:

Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können [...]. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber.⁵

Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. [...] Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.⁶

² „Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“ (1785). In: Karl Philipp Moritz: *Werke*. Hg. von Horst Günther. Frankfurt a. M. 1981. Bd. 2, S. 543-548, hier S. 546.

³ *Kritik der Urteilskraft* (1790), § 2.

⁴ G. W. F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970. Bd. 3, S. 512ff. Vgl. Alois Halder: Art. „Kunstreligion“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 1458-1459; Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin 2004, bes. 234ff.

⁵ Hegel: *Werke* (s. Anm. 4). Bd. 13, S. 24.

⁶ Ebd., S. 141f.

Sofern in dieser Behauptung eine generelle Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer bildhaften Versinnlichung des Absoluten sich ausspricht, scheint es kein Zufall, dass es ein Protestant ist, der sie artikuliert. Ans Ende gekommen sieht Hegel genauer zweierlei: zum einen, unter produktivem Aspekt, die Prägung und Ausformulierung der Religion durch die Kunst, zum anderen, unter eher rezeptivem Aspekt, die Anbetung von Werken der Kunst im Rahmen der religiösen Praxis, der individuellen Andacht ebenso wie des gemeinsamen Gottesdienstes.⁷ Das „wir“, das in seinem Text das Wort führt, ist dabei ein rhetorisches, denn es konstatiert nicht nur sachlich eine verlorene Möglichkeit, sondern richtet sich zugleich polemisch gegen die zeitgenössischen Versuche vor allem der Romantikergeneration, der Ausdifferenzierung zum Trotz Kunst zum primären Medium der Religion zu erheben, also so etwas wie Kunstreligion für die eigene Gegenwart wenn nicht zurückzugewinnen, so allererst zu begründen.⁸ Im Unterschied zu Hegel, der den Begriff der Kunstreligion auf die Vergangenheit bezieht, sieht Schleiermacher, der ihn 1799 in den Reden *Über die Religion* vermutlich als erster benutzt, vor allem eine Möglichkeit der Zukunft durch ihn bezeichnet:

⁷ Die kultische Verehrung von Kunstwerken wird dabei durch den Umstand gestützt, dass erst durch die Kunst ein Bewusstsein des Göttlichen ermöglicht wird. Nach Hegel „sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d. h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben. Und zwar nicht in der Art, dass diese Vorstellungen und Lehren bereits *vor* der Poesie in abstrakter Weise des Bewusstseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern sodann erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, dass jene Dichter, was in ihnen gährte, *nur* in dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten.“ Ebd., S. 141.

⁸ Wenn es von der romantischen Programmatik her nahe liegt, die Selbstverpflichtung der Kunst im Dienst des Göttlichen zu betonen und die Kunst als intendiertes Medium der Religion zu verstehen, dann schließt dies nicht aus, dass in systemtheoretischer Perspektive die Religion bei den Romantikern eher umgekehrt zum Medium der Kunst wird, d. h. im Sinne Luhmanns zu einem Reservoir für Formbildungen. Selbst- und Fremdbeschreibung der Kunst divergieren hier. Denn unter den Bedingungen ausdifferenzierter Kommunikationsformen ist fraglich, ob die Werke von Schriftstellern, die sich zu Priestern oder gar Religionsstiftern stilisieren, im Religionssystem tatsächlich zu Anschlusskommunikationen führen. Dagegen hat sich die Übernahme religiöser Konzepte im Literatursystem um 1800 bekanntlich als überaus produktiv erwiesen. Kunstreligion ist in der Romantik ein Traum von Literaten und Künstlern, nicht von Priestern.

Ja, wenn es wahr ist daß es schnelle Bekehrungen gibt, Veranlassungen durch welche dem Menschen, der an nichts weniger dachte als sich über das Endliche zu erheben, in einem Moment wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit; so glaube ich, daß mehr als irgend etwas anders der Anblick großer und erhabner Kunstwerke dieses Wunder verrichten kann; nur daß ich es nie fassen werde: doch ist dieser Glaube mehr auf die Zukunft gerichtet als auf die Vergangenheit oder die Gegenwart. [...] von einer Kunstreligion, die Völker und Zeitalter beherrscht hatte, habe ich nie etwas vernommen.⁹

Kunstreligion erscheint hier weniger als etwas Verlorenes, denn als etwas überhaupt erst zu Gewinnendes und zu Schaffendes. Es gehört zu den Paradoxien der Zeit um 1800, dass praktisch zeitgleich mit dem in der Autonomieästhetik sich artikulierenden Bewusstsein für den gesellschaftlichen Sonderstatus der Kunst, d. h. ihre Eigenständigkeit gerade auch gegenüber der Religion, eine religiöse Qualität der Kunst zu begründen versucht wird.¹⁰ Man kann deshalb dem Konzept der Kunstreligion einen ‚sentimentalischen‘ Zug im Sinne Schillers nicht absprechen. Dabei verläuft der Graben nicht einfach zwischen den Vertretern einer Autonomieästhetik auf der einen, und den Verfechtern der Kunstreligion auf der anderen Seite, sondern nicht selten lassen sich Belege für die eine und die andere (die moderne und, wenn man so will, die vor- oder nachmoderne) Konzeption bei ein und demselben Autor auffinden.

Friedrich Schlegel ist dafür ein deutliches Beispiel. Sowohl im Früh- als auch im Spätwerk begegnen autonomieästhetische und kunstreligiöse Auffassungen dicht beieinander. So liest man etwa 1798 im *Athenäum*: „Die romantische Poesie [...] allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr oberstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“¹¹ Eine Unabhängigkeit der Kunst von den Vorgaben der Religion, zumal der Kirche, ist damit deutlich ausgesprochen. Nur zwei Jahre später allerdings behaupten die *Ideen*, die im dritten Band derselben Zeitschrift erscheinen und auf Schleiermachers Reden *Über die Religion* begeistert Bezug nehmen, dass die Freiheit des Künstlers eine letzte Bindung („religio“) keineswegs ausschließt, im Gegenteil: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht“.¹² Damit

⁹ Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Hamburg 1958, S. 93.

¹⁰ Vgl. Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006; Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion* (s. Anm. 4).

¹¹ Friedrich Schlegel: „*Athenäums-Fragmente*“. In: *KFSA* 2, S. 165-255, hier S. 182f. (Nr. 116).

¹² Friedrich Schlegel: „*Ideen*“. In: *KFSA* 2, S. 256-272, hier S. 258 (Nr. 29).

werden, im Unterschied zu Hegel, Kunst und Religion als voneinander untrennbar erachtet: Die „Fantasie“, so heißt es, „ist das Organ des Menschen für die Gottheit“,¹³ der wahre „Geistliche“ soll zugleich ein „Künstler“ sein.¹⁴ Kunst und Religion sind hier nicht einfach identisch, aber sie bedürfen einander wechselseitig. Es gilt der Grundsatz: Keine Kunst, zumindest nicht im emphatischen Sinn, ohne Religion, denn „die Höhe der Kunst [...] werdet ihr nie erreichen ohne ein Göttliches“.¹⁵ Vor allem aber gilt auch die Umkehrung: Keine Religion ohne Kunst, ja keine Religion ohne freie Kunst, denn die Offenbarung erscheint als keineswegs abgeschlossen, die Bibel soll fortgeschrieben werden.¹⁶ Autonomieästhetik und Kunstreligion werden hier nicht nur nicht als sich widersprechend, sondern gerade als zusammengehörig gedacht. „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat.“¹⁷

Ähnlich und doch anders verhalten sich die Dinge im Spätwerk. Wenn in den Wiener Vorlesungen über die *Philosophie des Lebens* (1827) die „höhere Kunst“, die auf das Absolute verweist, von einer auf einen „praktischen Zweck“ bezogenen, in der Nähe der „Rhetorik“ stehenden Kunst unterschieden wird,¹⁸ werden auch hier Autonomie und religiöse Funktion der Kunst zusammengedacht. Im Gegensatz zu Hegels Beobachtung, dass wir heute unser Knie vor Kunstwerken nicht mehr beugen, behauptet Schlegel, dass in einer Zeit des Unglaubens „für eine sehr große Anzahl von Menschen aus der gebildeten Klasse, die Kunst und das Schöne das letzte ihnen übrig gebliebene Kleinod des Göttlichen“ bedeuten kann.¹⁹ Gleichwohl ist die religiöse Funktion der Kunst im Spätwerk eine andere geworden. Die für den frühen Schlegel so charakteristische Vorstellung einer „neuen“, von der Kunst wesentlich mitgestalteten „Religion“ der Zukunft erfährt nun eine ausdrückliche Absage. Sie erscheint als Verirrung „jugendlicher Gemüter“, die zu früh oder auf verkehrte

¹³ Ebd., S. 257 (Nr. 8).

¹⁴ Ebd., S. 257 (Nr. 16).

¹⁵ Ebd., S. 262 (Nr. 68).

¹⁶ Vgl. Friedrich von Hardenberg: „Wer hat die Bibel für geschlossen erklärt? Sollte die Bibel nicht noch im Wachsen begriffen seyn?“. In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien 1978, Bd. II, S. 766 (Fragmente und Studien 1799/1800). In einem verwandten Sinn spricht Schlegel von der Bibel als einem „ewig werdenden Buche“. Schlegel: „Ideen“ (s. Anm. 12), S. 265 (Nr. 95). Vgl. Auerochs: *Entstehung der Kunstreligion* (s. Anm. 10), S. 380ff.

¹⁷ Schlegel: „Ideen“ (s. Anm. 12), S. 257 (Nr. 13).

¹⁸ Friedrich Schlegel: „Philosophie des Lebens“. In: *KFSA* 10, S. 1-307, hier S. 232.

¹⁹ Ebd., S. 239.

Weise von den Ideen Natur, Gott und Freiheit ergriffen wurden.²⁰ Die These vom produktiven Potential der Kunst im Hinblick auf den Glauben wird tendenziell widerrufen. Während das *Athenäum* es „einseitig und anmaßend“ fand, dass es mit Christus zwischen den Menschen und Gott „grade nur Einen Mittler“ geben soll und unter Verweis auf Spinoza auf der Möglichkeit bestand, den Mittler in allem zu finden,²¹ bemüht sich das Spätwerk um die Anerkennung der Menschwerdung und Auferstehung Christi als des zentralen Mysteriums des Christentums, das von der Kunst nur „zu verherrlichen“ sei.²² Freiheit der Kunst wird hier, wenn man so will, wohl noch formal, aber nicht mehr inhaltlich in Anspruch genommen, denn die Freiheit der Kunst beschränkt sich im wesentlichen darauf, die überlieferten Inhalte der Religion zu übernehmen. Die Religion ist in positiver Gestalt schon da, sie muss deshalb durch die Kunst nicht erst geschaffen, sondern nur anerkannt werden.

Wie sehr die Autonomie der Kunst und ihrer Entwicklung auch im Spätwerk Schlegels noch Ausgangspunkt seiner Kunstbetrachtung ist und doch zugleich, wie Matthias Schöning es genannt hat, „einzuhegen“ versucht wird,²³ zeigt mit besonderer Deutlichkeit die Bewertung Byrons in der 1824 verfassten „Anmerkung“ zu dem vier Jahre zuvor in der *Concordia* erschienenen Artikel *Über Lamartines religiöse Gedichte*. Die Erstfassung des Artikels hatte den jungen Franzosen anlässlich seines Debütbands *Méditations poétiques* (1820) als einen Dichter gewürdigt, der „ganz eigentlich aus der Religion hervorgegangen ist“,²⁴ wobei eindeutig keine irgendwie selbstgemachte, durch Dichtung frei hervorgebrachte Religion, sondern der Katholizismus gemeint war.²⁵ Schlegel vernahm hier einen ganz

²⁰ Ebd., S. 5f.

²¹ Schlegel: „*Athenäums-Fragmente*“ (s. Anm. 11), S. 203 (Nr. 234).

²² Friedrich Schlegel: *Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless. 2., verbesserte Aufl. Darmstadt 1995, S. 64.

²³ Matthias Schöning: *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen „Athenäum“ und „Philosophie des Lebens“*. Paderborn u. a. 2002, spricht vom „Spagat zwischen der Anerkennung literarischer Autonomie und ihrer autoritären Einhegung, die der Gesellschaft die besten Werke bewahren soll, sie aber gleichzeitig vor dem ausufernden Freiheitsgebrauch schützt“ (S. 221): „Schlegel weiß einerseits um die Eigenlogik des literarischen Kommunikationszusammenhanges, versucht andererseits aber dessen Evolution zu beeinflussen.“ (S. 222)

²⁴ Friedrich Schlegel: „Über Lamartines religiöse Gedichte“. In: *KFSA* 3, S. 308-322, hier S. 309.

²⁵ Schlegel sah den Verfasser auf einer „neuen Bahn der heiligen Dichtkunst, nicht bloß aus dem eignen innern Gefühl, sondern nach den gegebenen Vorbildern und Quellen der Schrift und der christlichen Überlieferung“ (ebd.,

neuen lyrischen Ton, gespeist aus Byronschem Weltschmerz, der Liebe zu einer früh Verstorbenen, Naturgefühl und religiöser Begeisterung, einen Ton, der angesichts der langsam sich verbrauchenden romantischen Dichtung, trotz einiger Vorbehalte, zu größten Hoffnungen Anlass gab. Vier Jahre später dagegen, nach Erscheinen der *Nouvelles Méditations poétiques* (1823), beklagt Schlegel enttäuscht den Verlust des poetischen Grundgefühls und die Zusammenhanglosigkeit der Gedanken, nachdem der Dichter im Leben zum Glück einer neuen Liebe gefunden hat. Das ästhetische Versagen aber scheint Schlegel um so bedauerlicher, als er in Lamartine nach wie vor den Kandidaten für eine ideale christliche Dichtung der Zukunft sieht und damit einen möglichen „Gegendichter von Lord Byron“,²⁶ dessen Dichtungen ihm zwar ästhetisch überzeugend, aber religiös und moralisch höchst verwerflich vorkommen, insbesondere das Drama *Cain* (1821), das mit seiner Verherrlichung Luzifers und der Parteinahme für den Mörder Abels für Aufsehen sorgte:

[...] wer möchte wohl dem Lord Byron das höchste Dichtertalent und den nicht zu beneidenden Ruhm des größten unter allen antichristlichen Dichtern absprechen? – Hier steht nun wirklich eine positive Kraft des Bösen, ein dämonisch begeisterter Dichter und in seiner finstern Tiefe hoch aufragender und königlicher Kunstgeist, dem guten, aber in Lamartine z. B. noch sehr unvollkommenen Streben einer fromm gefühlten und christlich schönen Dichtkunst in herrschender Gewalt entgegen.²⁷

Die dämonische „Kraft des Bösen“ schließt „höchstes Dichtertalent“ so wenig aus wie „frommes Fühlen“ ästhetische „Unvollkommenheit“. Diskurstheoretisch bemerkenswert ist, dass Schlegel hier die Dichtungen sowohl Byrons als auch Lamartines nicht nur aus einem ästhetischen, sondern zugleich auch aus einem religiös-moralischen Gesichtspunkt beurteilt und dabei zu jeweils ganz unterschiedlichen Einschätzungen gelangt. Er balanciert auf der Grenze zweier Diskurse, die er selbst deutlich als voneinander verschiedene und unabhängige wahrnimmt.

Bereits in der frühen Rezension (1796) von Jacobis *Woldemar*-Roman hatte Schlegel zu zeigen versucht, dass ein Roman, der in bester didakti-

S. 316). Eben deshalb spreche der französische Dichter eine Sprache, die auch in Deutschland verständlich sei, „weil es die eine, ewige ist, die allen zersplitterten Nationalsprachen zum Grunde liegt, und das innere Leben gibt“ (ebd., S. 310). Dass schon der frühe Lamartine zu orthodox-katholischen Ansichten durchaus auf Abstand blieb, ist dagegen gängige Auffassung der Forschung. Vgl. nur Erich Köhler: *Das 19. Jahrhundert I (Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur)*. Hg. von Henning Krauß und Dietmar Rieger. Stuttgart u. a. 1987, S. 106-115.

²⁶ Schlegel: „Über Lamartines religiöse Gedichte“ (s. Anm. 24), S. 320.

²⁷ Ebd., S. 321.

schers Absicht auf den Nachweis zielt, „daß es ein Vermögen der Göttlichkeit im Menschen gebe, [...] daß Gott kein leerer Wahn sei“,²⁸ eben darum doch poetisch ein Fehlschlag sein könne, wenn er die Gesetze der Poesie und der Schönheit einem höheren Zweck aufopfere. Statt wie in den Besprechungen von 1820/24 die Perspektiven ineinander zu verschränken, hatte er sie dabei einzeln der Reihe nach eingenommen, indem er den Roman sukzessive als „poetisches“,²⁹ „philosophisches“³⁰ und „theologisches Kunstwerk“³¹ zu lesen versuchte und so nebenher eine Lektion im modernen Code-Switching erteilte.³² Das Ergebnis war jeweils gleichermaßen vernichtend. Dass der *Woldemar* auch als „theologisches Kunstwerk“ nicht überzeugte, lag dabei daran, dass er als „Kunstwerk“ nicht überzeugte.³³

Ein Vierteljahrhundert später vermochte es der Erstling Lamartines, Schlegel kurzzeitig mit der Hoffnung zu erfüllen, dass ein solches theologisches Kunstwerk, wie er es bei Jacobi scheitern sah, dem französischen Dichter vielleicht möglich sei. Der Ausdruck rechten Glaubens schien sich hier mit ästhetischer Qualität zu verbinden. Gleichwohl ändert der Glücksfall der *Méditations poétiques* nichts an der Einsicht in die grundsätzliche diskursive Differenzierung, die letztlich auch nach Schlegel Signum der Moderne ist. Dass bisweilen ästhetisches Gelingen mit religiös-mora-

²⁸ Friedrich Schlegel: „Jacobis Woldemar“. In: *KFS A 2*, S. 57-77, hier S. 57.

²⁹ Ebd., S. 61.

³⁰ Ebd., S. 67.

³¹ Ebd., S. 77.

³² Werber: *Literatur als System* (s. Anm. 1), S. 200. Eine genauere Analyse des Perspektivenspiels ebd., S. 179ff.

³³ „Das *Poetische* ist im *Woldemar* offenbar nur Mittel: denn wenn ein Werk nicht selten die höchsten Erwartungen des Schönheitsgefühls und des Kunstsinnes befriedigt, öfter aber und grade in der Zusammensetzung des Ganzen die ersten Gesetze des Geschmacks beleidigt, so darf man voraussetzen, daß Schönheit und Kunst hier nicht vernachlässigt, sondern einem höhern Zwecke mit Bedacht aufgeopfert sei [...]. Die große Ungleichheit des Werts der einzelnen philosophischen Stücke bestätigt die Vermutung, daß auch die Philosophie hier nur als *Mittel* gebraucht werde. Findet man in einem und demselben Werke neben Stellen, die des größten Denkers würdig wären, Mißverständnisse, Übereilungen, Verworrenheiten, die man einem gemeinen nur gesunden Kopfe nicht verzeihn würde: so muß man voraussetzen, daß Wahrheit und Wissenschaft hier nicht letzter Zweck sei, sondern einer höhern Absicht mit Bedacht aufgeopfert werde.“ Schlegel: „Jacobis Woldemar“ (s. Anm. 28), S. 67f. „Das theologische Talent herrschte mit unumschränktem Despotismus über das philosophische und poetische, die ihm Sklavendienste tun mußten, und konstituierte sich aus eigener Vollmacht zum allgemeinen Gesetzgeber und Genie.“ Ebd., S. 73.

lischem Versagen genauso zusammengehen kann wie religiös-moralische Qualität mit ästhetischem Ungenügen, macht klar, dass Schlegel auch im Spätwerk an der modernetypischen Trennung des Schönen, Wahren und Guten, die er im *Athenäum* einmal an den Anfang einer möglichen Philosophie der Poesie setzen wollte,³⁴ festhält, wenngleich er im Zeichen christlicher Dichtung darauf setzen muss, dass das Getrennte am Ende doch wieder zusammengeführt werden kann.

Die 1820 befeuerte Hoffnung bleibt darum auch nach der Enttäuschung durch die *Nouvelles Méditations* prinzipiell bestehen. Allerdings nährt sie sich weniger aus der Einsicht in die Entwicklungslogik moderner Dichtung als aus dem Rekurs auf ein altes geschichtstheologisches Schema: das der Apokalypse.³⁵ In der „Anmerkung“ zu seinem Lamartine-Artikel vertraut Schlegel für die Zukunft auf das Wirken einer „höheren Notwendigkeit“,³⁶ die dafür sorgt, dass in der langwährenden Auseinandersetzung zwischen der guten und der bösen Poesie „dem beharrlich Guten der letzte und mithin entscheidende Sieg nach schwerem Kampf endlich zuteil“ wird.³⁷ Die Idee der Kunstautonomie wird dabei nach wie vor vorausgesetzt und doch zugleich in ihre katholischen Schranken gewiesen. Indem die Freiheit der Kunst moralisch als Freiheit zum Guten wie zum Bösen interpretiert wird (wie nach christlicher Auffassung die Freiheit des Menschen), wird sie einer göttlichen Jurisdiktion unterworfen, die am Ende sicherstellt, dass die antichristliche Poesie eines Byron ihrer gerechten Strafe nicht entgeht.

2.

Die Frage nach der Möglichkeit eines theologischen oder allgemeiner christlichen Kunstwerks, das die unterschiedlichen Forderungen von Kunst und Religion zugleich bedient, ist auch die Frage des Autors Joris-Karl Huysmans, der 1892 im Alter von 44 Jahren zum Katholizismus seiner Kindheit zurückkehrt und von dieser Wende in seinem Spätwerk bedredtes Zeugnis ablegt. Sie stellt sich für ihn unter verschärften Bedingun-

³⁴ „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und daß es mit diesem gleiche Rechte habe [...]“ Schlegel: „*Athenäums-Fragmente*“ (s. Anm. 11), S. 207 (Nr. 252).

³⁵ Vgl. Gerhard R. Kaiser: „Komparatistik aus dem Geist apokalyptischer Theologie. Überlegungen im Anschluß an Friedrich Schlegels Gegenüberstellung von Lamartine und Byron“. In: *Germanistik und Komparatistik*. Hg. von Hendrik Birus. Stuttgart, Weimar 1995, S. 267-289.

³⁶ Schlegel: „Über Lamartines religiöse Gedichte“ (s. Anm. 24), S. 322.

³⁷ Ebd., S. 320.

gen, denn der gesamteuropäische Ästhetizismus, zu dem er mit Romanen wie *A Rebours* zumindest zeitweilig gerechnet werden kann, betont die erstmals von der Romantik reflektierte Autonomie des Ästhetischen mit besonderem Nachdruck und auf eine bislang unbekannt aggressive Weise.³⁸ Geradezu systematisch werden nun Fragen der Moral, der Politik oder Religion, statt gemäß ihrer Eigenlogik, als Gegenstände interessanter ästhetischer Perspektivierungen behandelt und gezeigt, dass beispielsweise ein Mord, so unklug er in politischer, so verwerflich er in moralischer, so blasphemisch er in religiöser Hinsicht sein mag, unter dem Gesichtspunkt des Ästhetischen durchaus gerechtfertigt werden kann³⁹ – weil etwa das Blut des ermordeten Sklaven auf den Jaspisfliesen des Kaiserpalastes so schöne Farbeffekte hervorruft, wie dies ein Gedicht in Georges *Algabal* beschreibt. Bekanntlich hielt Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* sogar die Welt insgesamt nur als „ästhetisches Phänomen“ gerechtfertigt.⁴⁰ Die erstaunliche Karriere des Bösen, sein Aufstieg zum Faszinosum in der Literatur des 19. Jahrhunderts bei E. T. A. Hoffmann, Byron, Poe, Baudelaire, Flaubert, Lautréamont oder Mirbeau lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass die Literatur durchaus ihre eigene Sicht auf die Welt besitzt, die mit der von Moral, Religion oder Politik nicht koinzidiert.⁴¹ Die Kunst behauptet und beweist so ihre Autonomie mit besonderer Drastik. „There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all“, heißt es bei Oscar Wilde.⁴² Im Namen der erhofften christlichen Poesie hatte der späte Schlegel am Beispiel Byrons den Anfängen eines solchen Ästhetizismus zu wehren versucht. Huysmans' Hinwendung zur Religion dagegen nimmt nun paradoxerweise gerade von einer derartigen Verabsolutierung des Ästhetischen gegenüber Religion und Moral ihren Ausgang.

Der Roman *A Rebours* (1884) ist dafür der deutlichste Beleg. Der Held dieses praktisch handlungslosen Romans, der Herzog Des Esseintes, hat sich aus der ihn anwidernden Gesellschaft von Paris zurückgezogen in

³⁸ Bekanntlich geht die französische Formel des „L'art pour l'art“ unmittelbar auf die Rezeption der deutschen Autonomieästhetik in Gestalt der Philosophie Kants zurück und ist erstmals im Umkreis der Madame de Staël belegt. Vgl. Karl Heisig: „L'art pour l'art“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 14 (1962), S. 201-229 (Teil 1) und 334-352 (Teil 2).

³⁹ Programmatisch wird die Möglichkeit dieser Perspektivierung bereits von Thomas de Quincey in *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827/54) entwickelt.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche: *Werke*. Hg. von Karl Schlechta. München 1969, Bd. I, S. 40.

⁴¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. München 2004; Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München 2010.

⁴² *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. 5. Aufl. Glasgow 2003, S. 17.

ein Haus in Fontenay, in dem er ein Leben allein im Zeichen der Kunst zu führen versucht. Beschreibungen der exzentrischen Inneneinrichtungen wechseln ab mit Beschreibungen der ausgesuchten Bibliotheksbestände und im Haus versammelten Kunstobjekte, nur gelegentlich unterbrochen von Erinnerungen an ein früheres bewegteres Leben unter Menschen und einem gleich wieder zurückgenommenen Versuch zu einer Reise. Die Exklusivität dieser Kunstwelt reflektiert den Sonderstatus, den die Kunst in der modernen Gesellschaft gewonnen hat. Die Inszenierung dieser Welt in den Formen der Kirche verweist zugleich auf den quasi-religiösen Rang, welcher der Kunst und dem Leben in der Kunst hier zugesprochen wird: die Diener tragen Klostertracht; ein antikes Taufbecken dient als Waschbecken; das Schlafzimmer imitiert mit kostbarsten Materialien eine einfache Mönchszelle; das lateinische Wörterbuch von Du Cange liegt auf einem Kirchenpult; Baudelaire-Gedichte stehen in Triptychonform auf einer Altartafel zwischen zwei byzantinischen Monstranzen usw. Fontenay erscheint in religiöser Metaphorik als unbewegte Arche („une arche immobile“⁴³), die vor der Sintflut menschlicher Dummheit Zuflucht bietet.

Man kann in all dem eine Neuauflage der Kunstreligion sehen, die hier wie bei Schlegel eine Vermittlungsposition einzunehmen scheint zwischen dem Konzept der Kunstautonomie und dem des Katholizismus. Doch ist deutlich, dass im Selbstverständnis von *À Rebours* weniger die Kunst als Medium der Religion erscheint denn umgekehrt die Religion als Medium der Kunst: Statt dem Absoluten durch die Kunst zur Versinnlichung zu verhelfen, dienen die Attribute der Religion vor allem zur verabsolutierenden Überhöhung der Kunst und des kunstförmigen Lebens selbst.⁴⁴ Das unterscheidet Huysmans, zumindest den der ästhetizistischen Phase, von Friedrich Schlegel.

Zugleich ist bei Huysmans ein Akzent zu vernehmen, der um 1800 noch weitgehend fehlte: der Akzent des Sakrilegs. Die Übernahme der kirchlichen Formen für die Inszenierung der Kunstwelt zielt nämlich nicht nur auf die Sakralisierung der Kunst, sondern ebenso sehr auch auf die Profanierung jener geheiligten Formen. Das ist zumindest der Sinn, den Des Esseintes in einer seiner zahlreichen Selbstreflexionen seinem Umgang mit ehemals geweihten Objekten wie Kirchenbüchern, Messge-

⁴³ Joris-Karl Huysmans: *À Rebours*. Hg. und kommentiert von Marc Fumaroli. 2., durchges. und erw. Aufl. Paris o. J., S. 84.

⁴⁴ Diese Verschiebung ist für den Ästhetizismus insgesamt charakteristisch. Die autopoietische Schließung des Kunstsystems wird dadurch entschiedener betont, als dies in der Romantik der Fall war. Auerochs, der den Surrogatcharakter der Kunstreligion betont, erkennt im Ästhetizismus den „Höhepunkt jener Phase, in der Kunst als Ersatzreligion betrachtet worden ist“. Auerochs: *Entstehung der Kunstreligion* (s. Anm. 10), S. 17.

wändern oder Hostiendecken verleiht. Er, der als Jugendlicher bei den Jesuiten erzogen worden ist, sich ihrem Einfluss jedoch zu entziehen gewusst hat und stets ein Misstrauen gegen den Glauben bewahrt hat, sieht sich seit seinem Rückzug nach Fontenay immer wieder seltsamen Anwendungen von Gläubigkeit („élans de conviction“⁴⁵) ausgesetzt, die durch seine sich verschlechternde Gesundheit noch verstärkt werden und seine Selbstsicherheit untergraben. In dieser Situation verschafft ihm der Gedanke an die von ihm begangenen Sakrilegien ein Gefühl von Stolz und Erleichterung. Der Zustand der Sünde verspricht ihm Freiheit gegenüber der Institution, die ihn einst umfassen hat und noch immer eine, von Angst begleitete, vor allem ästhetische Faszination auf ihn ausübt. Der Verabsolutierung des Ästhetischen entspricht es, dass auch die Religion primär ästhetisch wahrgenommen wird. So sieht Des Esseintes in rauschhafter Versenkung Prozessionen von Prälaten und Züge von Büßern an sich vorbeiziehen und kann sich dem Bann dieser Bilder nur entziehen, indem er sich plötzlich an die in den Handbüchern für Beichtväter aufgeführten Sakrilegien erinnert.⁴⁶ Die Prachtentfaltung der Religion erscheint als wohlkalkulierte Strategie der Verführung zu etwas, zu dem der Held auf Abstand zu bleiben sucht. Vor einer möglichen Konversion fürchtet er sich.⁴⁷

Es ist neben den wiederkehrenden Glaubensanfällen vor allem diese Lust am Sakrileg, die deutlich macht, dass die von Des Esseintes verspürte Attraktion des Katholizismus nicht nur eine ästhetische ist. Eine Entweihung heiliger Gegenstände, eine Gotteslästerung begeht nur, wer den Gott im Grunde anerkennt: Dieses von Sartre gegen den Satanismus Baudelaires gewandte Argument begegnet bereits gegen Ende von *À Rebours* in den die Gedanken Des Esseintes' wiedergebenden Ausführungen des Erzählers zum Sadismus des katholischen Schriftstellers Barbey d'Aurevilly, wenn es heißt, dass das Sakrileg nur von einem Gläubigen vollzogen werden kann, nicht aber von jemandem, dem der Glaube gleichgültig oder unbekannt ist.⁴⁸ Hier ist die Rede von der „inobservance

⁴⁵ Huysmans: *À Rebours* (s. Anm. 43), S. 343.

⁴⁶ Ebd., S. 177f.

⁴⁷ Ebd., S. 175.

⁴⁸ Ebd., S. 273: „[...] le sacrilège qui découle de l'existence même d'une religion, ne peut être intentionnellement et pertinemment accompli que par un croyant, car l'homme n'éprouverait aucune allégresse à profaner une loi qui lui serait ou indifférente ou inconnue.“ Vgl. Sartre: „Faire le Mal pour le Mal, c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas – puisque l'on continue d'abhorrer les puissances mauvaises – et ne pas vouloir ce qu'on veut – puisque le Bien se définit toujours comme l'objet et la fin de la volonté profonde. Telle est exactement l'attitude de Baudelaire. Il y a entre ses

des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours“⁴⁹ der Nichteinhaltung der katholischen Vorschriften, die man selbst in der Umkehrung noch befolgt. Es ist dies die einzige Stelle im Roman, an der die Titelformel „À rebours“ explizit begegnet, und ihr Kontext legt nahe, die gotteslästerliche Apotheose der Kunst und der Künstlichkeit, derer der Held sich befleißigt, durchgängig als einen „catholicisme à rebours“, einen umgedrehten Katholizismus oder Katholizismus gegen den Strich zu verstehen. Die Schlusswendung des Romans, das Stoßgebet Des Esseintes' an den Herrn, der ihn angesichts der von den Ärzten verordneten Rückkehr nach Paris beschützen soll – „Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire“⁵⁰ – erschiene von daher nur als die Umkehrung der Umkehrung und damit als die Wiederherstellung der wahren (katholischen) Verhältnisse, eine Konversion, die auf die Konversion des Autors Huysmans vorausverwies. Auf das Scheitern der ästhetizistischen Kunstreligion, gegen die die Natur in Gestalt der angeschlagenen Gesundheit des Helden revoltiert, folgte so die Rückkehr zur Religion der Tradition, an der die Kunstreligion immer schon Maß genommen hat.

Doch ist fraglich, ob sich hier am Ende des Romans tatsächlich eine Konversion zum Katholizismus andeutet, denn der Abbruch des Experiments Fontenay durch Des Esseintes erfolgt keineswegs freiwillig, und die Schlussworte des Romans „Seigneur, prenez pitié“ müssen nicht zwangsläufig als ein wirkliches Gebet (es wäre das erste im Roman) interpretiert werden. Als eine Art Zitat aus dem Werk des verehrten Baudelaire, dessen Prosagedichte in *Spleen de Paris* nicht selten mit einem Stoß-

actes et ceux du coupable vulgaire la différence qui sépare les messes noires de l'athéisme. L'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a décidé une fois pour toutes qu'il n'existait pas. Mais le prêtre des messes noires hait Dieu parce qu'il est aimable, le bafoue parce qu'il est respectable; il met sa volonté à nier l'ordre établi, mais en même temps, il conserve cet ordre et l'affirme plus que jamais.“ Jean-Paul Sartre: *Bandelaire*. Paris 1946, S. 80f.; zit. nach: Georges Bataille: *La littérature et le mal*. Paris 1957, S. 27. Das Motiv der Hinwendung zum Bösen um seiner selbst willen oder deshalb, weil es verboten ist, als eine Abwendung von der göttlichen Ordnung, die diese gleichwohl indirekt anerkennt und damit einer späteren ausdrücklichen Hinwendung zu Gott gewissermaßen vorarbeitet, begegnet bereits in den *Confessiones* des Augustinus bei der Schilderung des jugendlichen Birmendiebstahls im Zweiten Buch, wenn dort mehrfach betont wird, dass die eigene Bosheit keinen anderen Grund hatte als die Bosheit selbst („malitiae meae causa nulla esset nisi malitia“). Aurelius Augustinus: *Confessiones* 2, 4, 9.

⁴⁹ Huysmans: *À Rebours* (s. Anm. 43), S. 273.

⁵⁰ Ebd., S. 349.

geben wie demjenigen Des Esseintes' enden,⁵¹ lassen sie auch den Schluss zu, dass hier bis zuletzt an der Kunstreligion in ihrer ästhetizistischen Ausprägung festgehalten wird und der Held nur noch einmal Zuflucht sucht bei den Tröstungen der Kunst.

So wie der manifeste Ästhetizismus von *À Rebours* von einem latenten Katholizismus grundiert wird, so kann man sagen, dass der manifeste Katholizismus seiner Romane *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) und *L'Oblat* (1903) von einem latenten Ästhetizismus getragen wird.⁵² Der lebensgeschichtlichen Bekehrung des Autors korrespondiert werkgeschichtlich eine Verkehrung, die das zunächst Unterdrückte, den Katholizismus, nach oben, das eine Zeit lang Dominierende, den Ästhetizismus, nach unten kehrt. Das oberflächliche Erscheinungsbild der Texte wird damit verändert, nicht jedoch die ihnen innewohnende Ambivalenz. So steht im Zentrum der drei „katholischen“ Romane (wie schon des Satanisten-Romans *Là-Bas* von 1891, der noch der dekadenten Phase zugeordnet wird) die Figur des Schriftstellers Durtal, in der Huysmans seinen

⁵¹ Vgl. z. B. „À une heure du matin“, „Mademoiselle Bistouri“, „Le joueur généreux“.

⁵² Wie in der Schlegel-Forschung ist in der Forschung zu Huysmans umstritten, ob die Konversion in der Entwicklung des Denkens und Schreibens dieses Autors einen klaren Bruch darstellt oder ob es zwischen dem Werk vor und nach der Konversion eine kontinuierliche Entwicklung und lediglich graduelle Unterschiede gibt. Man hat sogar die Frage gestellt, ob die Grunddispositionen des Autors trotz der Bekehrung nicht ganz unverändert geblieben sind. Einen markanten Einschnitt erkennt François Livi: *J.-K. Huysmans. À rebours et l'esprit décadent*. Paris 1991: „De toute évidence, entre le Huysmans d'avant la conversion et celui d'après le tournant du 1892, il y a une cassure assez nette“ (S. 129). Marc Smeets: *Huysmans l'inchangé. Histoire d'une conversion*. Amsterdam, New York 2003 dagegen spricht von einem „mélange étrange de fidélité à soi-même et de volonté de rupture“ (S. 10) und einer „continuité ‚décadente‘“ bei Huysmans, „qu'en fin de compte tout, chez Joris-Karl Huysmans, peut être lu comme s'inscrivant dans l'esthétique décadente“ (S. 17). Zwar seien Dekadenz und Katholizismus im Prinzip zwei verschiedene Dinge, gleichwohl stelle sich die generelle Frage, ob der *Renouveau catholique* im ausgehenden 19. Jahrhundert in Frankreich von der Bewegung der Dekadenz streng zu trennen sei: „Pourquoi ne considère-t-on pas le début du renouveau catholique, qui se manifeste grosso modo à partir des années 1870, comme une autre manifestation de l'esprit décadent?“ (S. 11). Obschon Huysmans selbst für die *décadents* zeitlebens nur Hohn und Verachtung übrig hatte, wird er seit Barrès in Frankreich gern zu den Autoren der *décadence* gezählt. Smeets führt in diesem Zusammenhang auch die Selbsteinschätzung Huysmans' an: „la conversion, c'est un aiguillage, mais l'homme, c'est toujours le même train“ (Zitat S. 21). Wie bei Schlegel sind auch in der Werkentwicklung Huysmans' Kontinuität und Diskontinuität als Aspekte eines komplexen Vorgangs zusammenzudenken.

eigenen Weg zum Glauben reflektiert. Wie schon früheren Romanen Huysmans' eignen auch diesen stark autobiographische Züge. Dass es ein Schriftsteller und Liebhaber der Künste ist, der hier die Annäherung an Gott unternimmt, bedingt, dass für Durtal die Kunst wie selbstverständlich das primäre Medium göttlicher Offenbarung ist. Man kann auch ihn zu jenen rechnen, für die nach den Worten des späten Schlegel „die Kunst und das Schöne das letzte ihnen übrig gebliebene Kleinod des Göttlichen“ bedeuten.⁵³ Das aber lässt jene Annäherung von Anfang an zweideutig werden. Auch wenn Durtal die eitle Kunst der Modernen, die sich selbst in den Vordergrund spielt, zurückweist und die einfache Kunst, wie sie vor allem das Mittelalter hervorgebracht hat, die dem Glauben entsprungen ist und sich selber zurücknimmt, rühmt, bleibt seine Religiosität zweifelhaft. Zu Beginn von *En Route* finden wir den Schriftsteller in der Pariser Kirche St. Sulpice beim versunkenen Anhören liturgischer Chorgesänge, die er in solcher Intensität wahrnimmt, dass er die Gegenwart Gottes selbst zu erfahren glaubt:

[...] après toutes les lamentations du *De Profundis* et du *Dies irae*, la présence de Dieu qui vient, là, sur l'autel [...].⁵⁴

[...] ses tentations contre la Foi se dissipèrent; il ne doutait plus; il lui semblait qu'à Saint-Sulpice, la Grâce se mêlait aux éloquentes splendeurs des liturgies [...].⁵⁵

Ah! la vraie preuve du Catholicisme, c'était cet art qu'il avait fondé [...].⁵⁶

Scheinen hier Kunst- und Gotteserfahrung eins zu sein, so treten nur wenige Seiten später das ästhetische und das religiöse Interesse in Gegensatz. Ausdrücklich bezieht sich Durtal, letztlich nur auf eine kunstinduzierte Erregung von Geist und Sinnen aus zu sein, nicht aber auf die Nähe zu Gott:

[...] en fin de compte, je ne suis emballé à l'église que par l'art; je n'y vais que pour voir ou pour entendre et non pour prier; je ne cherche pas le Seigneur, mais mon plaisir. [...] Ce sont des postulations littéraires, des vibrations de nerfs, des échauffourées de pensées, des bagarres d'esprit, c'est tout ce que l'on voudra, sauf la Foi.⁵⁷

⁵³ Vgl. oben Anm. 19.

⁵⁴ Joris-Karl Huysmans: *En Route*. Hg. und kommentiert von Dominique Millet. Paris 1996, S. 68.

⁵⁵ Ebd., S. 86.

⁵⁶ Ebd., S. 58.

⁵⁷ Ebd., S. 97. Vgl. auch die Stelle: „[...] prier? Je n'en ai pas le désir; je suis hanté par le Catholicisme, grisé par son atmosphère d'encens et de cire, je

Dem Text sind so zwei ganz unterschiedliche Perspektiven eingeschrieben. Die Kunst erscheint ebenso als Zugang zu Gott wie als selbstbezogenes Vergnügen, das von Gott fernhält. Trotz dieser Zweideutigkeit vermag Durtal der Kunst nicht zu entsagen. Auch der krisenhaft erlebte Klosteraufenthalt mit einer großen Lebensbeichte im zweiten Teil, der Huysmans' eigene Erfahrungen in einem Trappistenkloster aufnimmt, kann nichts daran ändern, wie etwa erkennbar wird, wenn Durtal nach Durchstehen der Krise sich zur Verblüffung seines Gesprächspartners zunächst einmal über die ästhetische Dürftigkeit der Klosterkapelle auslässt.⁵⁸ Für einen Gläubigen mag so der Eindruck entstehen, als habe der Protagonist das Wesentliche noch immer nicht begriffen. Vor allem der Chartres-Roman *La Cathédrale* ergeht sich in nicht endenden Beschreibungen christlicher Kunst, die bei aller Unterschiedlichkeit ihre Verwandtschaft mit den Kunstbeschreibungen von *À Rebours* nicht gänzlich leugnen können. Wie schon *En Route* zeigt der Roman den Bekehrten immer wieder in der Haltung eines religiösen Connaisseurs, der Kirchen beurteilt wie andere Opernhäuser oder Theater.⁵⁹

Der Ästhetizismus Durtals reflektiert den seines Urhebers Huysmans. Schon die Tatsache, dass Huysmans seine eigene Konversion fiktionalisiert und zum Gegenstand von Romanen macht, statt womöglich zu schweigen oder einfache Bekenntnisbücher zu schreiben, zeigt, dass es ihm in dieser Hinsicht letztlich um Kunst, nicht um Religion geht, er die religiöse Konversion nur als ein neues, noch unverbrauchtes Thema der Literatur sich zunutze macht. Gerade nach dem Erfolg von *Là-Bas*, seinem „livre noir“, musste ein „livre blanc“, wie Huysmans für sich den entstehenden Roman *En Route* nannte, auf großes Publikumsinteresse stoßen können, was sich dann tatsächlich bestätigen sollte. Es ist bemer-

rôle autour de lui, touché jusqu'aux larmes par ses prières, pressuré jusqu'aux moelles par ses psalmodies et par ses chants.“ Ebd. S. 74.

⁵⁸ Ebd., S. 446f.

⁵⁹ Vgl. Jean Borie: „La conversion d'un esthète“. In: *Magazine littéraire* 288 (1991), S. 30-33: „A la messe, comme dans un Musée plus parfait, Durtal voudrait se joindre à un mouvement collectif, être soulevé par la force d'un spectacle total, lumières, odeurs, chants, être conduit par la sublimation expressive qui l'environne vers quelque chose qu'il aime appeler la mystique. Cela soumet nécessairement le rituel à des exigences qui sont proprement esthétiques et, dans le fidèle Huysmans s'éveille aussi, en plein sanctuaire, un *critique* qui évalue, compare, juge, un critique d'autant plus impitoyable qu'il préférerait ne pas l'être, n'être que pure émotion.“ „Ce tourisme religieux donne aux ouvrages chrétiens de Huysmans l'aspect d'un Gault et Millau de la spiritualité: Chartres et Saint-Séverin, trois étoiles; Notre-Dames-des-Victoires, deux; Lourdes, une et encore (décor hideux, mais figuration parfois très émouvante).“

kenswert, wie sehr Huysmans in seinen Briefen und Selbstkommentaren die Themenwahl allein ästhetisch, durch Rekurs auf die ästhetische Kategorie des „Interessanten“ rechtfertigt, also dessen, was, mit dem frühen Schlegel gesprochen, zwar nur „provisorischen ästhetischen Wert“ hat,⁶⁰ aber für die zur Innovation verpflichtete Literatur der Moderne unverzichtbar ist. Hatte Durtal in *Là-Bas* die Tugenden des mittelalterlichen Satanisten und Kinderschlächters Gilles de Rais als vergleichsweise uninteressant gegenüber seinen Lastern und Verbrechen abgetan,⁶¹ meint nun Huysmans: „La mystique divine est presque (*sic*) aussi intéressante que la mystique diabolique!“ (An Jules Destrée, August 1891).⁶² Und in Bezug auf den geplanten Roman *En Route* heißt es:

[...] je veux faire une sorte de *Là-Haut*, maintenant, un livre blanc, l'à rebours de *Là-Bas*. C'est une voie inexplorée dans l'art, comme était le satanisme – je vais tenter le divin. [...] Le plus difficile c'est de se mettre dans un état d'âme nécessaire, par la chasteté et la prière [...].⁶³

Je ferai un livre mystique [...] je prendrai un bain avec étrilles – je me purgerai et, le corps propre, je me confesserai – après quoi, je serai, je pense, en état candide qui me permettra de m'hystériser dans un à rebours de *Là-Bas*!⁶⁴

Man kann von einem Ästhetizismus zwar nicht des Schönen, aber des Interessanten sprechen. Die Ausschließlichkeit, mit der es hier letztlich allein um die Kunst geht, mag befremden. Die persönliche Konversion ein Jahr später erscheint lediglich als Mittel zum Zweck, als der Preis, der zu zahlen war, damit der Autor Huysmans fähig wurde, den von der Kunst noch unerforschten Weg christlicher Mystik ästhetisch überzeugend zu gestalten. Dazu passt, dass die Formel „à rebours“ hier als Hinweis auf ein geradezu technisch zu handhabendes Verfahren der Umkehrung erscheint, das mit dem existentiellen Pathos einer echten Umkehr zu Gott wenig zu tun hat. Lässt sich im Anschluss an ähnliche Phänomene in *À Rebours* auch der Satanismus von *Là-Bas* als umgedrehter Katholizismus

⁶⁰ *KFSA* 1, S. 214.

⁶¹ Joris-Karl Huysmans: *Là-Bas*. Hg. von Yves Hersant. Paris 1985, S. 68.

⁶² Joris-Karl Huysmans: *Lettres inédites à Jules Destrée*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Gustave Vanwelkenhuyzen. Genève 1967, S. 181. Vgl. Durtal im Zusammenhang seines Interesses für den Kanonikus und Schwarzen Priester Docte: „[...] il n'y a d'intéressants à connaître que les Saints, les scélérats et les fous [...].“ Huysmans: *Là-Bas* (s. Anm. 61), S. 238.

⁶³ An Arij Prins, 27. April 1891. In: Joris-Karl Huysmans: *Lettres inédites à Arij Prins 1885-1907*. Hg. und kommentiert von Louis Gillet. Genève 1977, S. 219.

⁶⁴ An Jean Lorrain, 15. April 1891. Zitiert nach Smeets: *Huysmans l'inchangé* (s. Anm. 52), S. 67.

begreifen, so vollzieht *En Route* aus Sicht des Schriftstellers tatsächlich jene technische Umkehrung der Umkehrung, die sich als Möglichkeit am Ende von *À Rebours* bereits andeutete.⁶⁵

Doch nicht nur in seinem Ästhetizismus, auch mit seinem Katholizismus ist der Schriftsteller Durtal ein Spiegelbild seines Urhebers. So zahlreich die Äußerungen Huysmans', die in Bezug auch auf seine späten Romane von einem rigorosen Primat des Ästhetischen sprechen, so zahlreich sind die Aussagen, die diese Romane als ernsthafte Beiträge zu einer religiösen Kommunikation hinstellen. Vor allem im Gespräch mit Vertretern der Kirche wird diese Perspektive eingenommen. So gibt er der Äbtissin des Klosters Solesmes gegenüber seiner Hoffnung Ausdruck, dass der künstlerisch womöglich unbefriedigende Roman *La Cathédrale* doch dazu helfe, Menschen zu einer tiefen Verehrung der Jungfrau Maria und ihres Hauses in Chartres zu führen,⁶⁶ oder er weist, als derselbe Roman zeitweilig wegen kritischer Äußerungen über kirchliche Prüderie und die zeitgenössische katholische Literatur und Kunst zeitweilig vom Index bedroht ist,⁶⁷ gegenüber Kardinal Vannutelli darauf hin, dass sein Roman *En Route* mit Hilfe des Herrn viele Konversionen bewirkt und in nicht unbeträchtlichem Maß zum Zulauf der Trappistenklöster beigetragen habe, so dass eine Indizierung von *La Cathédrale* zu Irritationen unter den Katholiken führen und dem Autor seine religiöse Autorität bei der Menge

⁶⁵ Der Ästhetizismus des Interessanten zeigt sich in der ‚katholischen‘ Werkphase Huysmans' mit besonderer Deutlichkeit an dem thematischen Interesse für extreme Heiligengeschichten voller bizarrer Wunder und Absonderlichkeiten. Charakteristisches Beispiel ist die Geschichte der heiligen Lidwina, deren schockierender körperlicher Verfall Zeichen ihrer Gottgefälligkeit sein soll. Die Legende bedient nicht nur das Bedürfnis nach religiöser Erbauung, sondern auch einen sensationslüsternen Voyeurismus des Leidens. Ihre literarische Gestaltung gehört in *En Route* zu den Vorhaben Durtals und wird später von Huysmans mit der Hagiographie *Sainte Lydvine de Schiedam* (1901) selbst realisiert. Vgl. Smeets: *Huysmans l'inchangé* (s. Anm. 52), S. 123ff. Die Orientierung am Interessanten und Kuriosen auch in Zusammenhängen der Religion vermerken schon die Zeitgenossen Huysmans'. Vgl. etwa das Urteil seines jüngeren Schriftstellerkollegen Remy de Gourmont: „[...] il recherche au fond des parties obscures de la religion tout ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus extravagant, de plus fou, de plus impossible. Les mystères reconnus ne lui suffisent pas, ni les miracles admis. Il lui faut des absurdités particulières, des fantasmagories spéciales.“ Remy de Gourmont: „M. Huysmans, écrivain pieux“. In: ders.: *Promenades littéraires*. Paris 1904, S. 24-40, hier S. 27.

⁶⁶ An Cécile Bruyère, 11. Juni 1897. In: J.-K. Huysmans et Cécile Bruyère: *Correspondance 1896-1903*. Hg. von Philippe Barascud. Paris 2009, S. 52f.

⁶⁷ Vgl. Robert Baldick: *The Life of J.-K. Huysmans*. Oxford 1955, S. 261.

nehmen würde.⁶⁸ Tatsächlich ist Huysmans seit der Veröffentlichung von *En Route* von vielen als religiöser Autor wahrgenommen worden – oft auch gegen seinen Willen.⁶⁹

Wie Friedrich Schlegel in der *Woldemar*-Rezension beherrscht Huysmans das für eine funktional ausdifferenzierte Gesellschaft charakteristische Code-Switching, allerdings demonstriert er es nicht in Bezug auf ein fremdes, sondern gerade auf sein eigenes Werk. Dass die Bücher der katholischen Phase, in Ansätzen jedoch auch schon Romane wie *À Rebours* oder *Là-Bas*, sowohl als Beitrag zur literarischen wie auch als Beitrag zur religiösen (teils auch zur wissenschaftlichen) Kommunikation gelesen werden können, liegt dabei daran, dass sie sich selbst auf der Grenze verschiedener Diskurse bewegen. Die Absicht, sich einer solchen Ambivalenz nicht auszusetzen, dürfte einer der Gründe gewesen sein, warum sich Schlegel seit seiner Konversion von eigentlich literarischer Kommunikation weitgehend zurückgezogen hat und die autobiographische Dimension seiner Schriften, die in der *Lucinde* (1799) zentral gewesen war, zurückgedrängt hat. Huysmans dagegen ist fortgefahren, Romane zu schreiben, die ihren Stoff großen Teils aus seinem eigenen Leben bezogen und die auch davor nicht zurückschreckten, aus einer mutmaßlich religiösen Erfahrung Literatur zu machen. Seine späten Bücher sind daher, wie er selbst mit Bezug auf *La Cathédrale* formuliert hat, hybride Werke, nicht Fisch, noch Fleisch.⁷⁰ Ob sie als christliche Dichtungen zu überzeugen vermögen, dürfte davon abhängen, ob es jemandem gelingt, sie als Fisch und Fleisch zugleich zu genießen.

⁶⁸ An Kardinal Vannutelli, 12. Dez. 1898. Der Entwurf des Briefs findet sich zitiert bei Pierre Cogy: *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*. Paris 1953, S. 187.

⁶⁹ Vgl. nur die ungehaltene Äußerung in Bezug auf *En Route*: „[...] je suis crevé de lettres, depuis ce sacré bouquin. C'est une correspondance infinie, je suis passé à l'état de vague confesseur et des 4 bouts du monde, on me consulte sur son âme!“ An Arij Prins, 13. Mai 1895 (s. Anm. 63), S. 274.

⁷⁰ Huysmans hat mit der Rede von der hybriden Natur seines Buchs dessen doppelte Teilhabe an Kunst („art“) und Gelehrsamkeit („érudition“) im Blick, aber seine Formulierung lässt sich auch auf die doppelte Teilhabe an literarischem und religiös-erbaulichem Sprechen beziehen. Vgl. den Brief an Cécile Bruyère, 11. Juni 1897: „[...] peut-être ce volume fera-t-il mieux aimer Notre-Dame et sa maison à Chartres, je sens bien que cet ouvrage hybride, ni chair, ni poisson, mi-érudition et mi-art, est de nature à ne contenter personne, moi le premier. Enfin, à la grâce de Dieu!“ Huysmans/ Bruyère: *Correspondance* (s. Anm. 66), S. 52f.

