

PETER SPRENGEL

ARNO HOLZ IN PARIS

Kunst, Wissenschaft, Poetik und Politik im Frühjahr 1887

»Ob ich hier bleiben werde, weiss ich noch nicht«

Ein Besuch in der »Stadt der europäischen Moderne«¹ gehörte für die Vertreter der literarischen Moderne – zumal zu den Pariser Weltausstellungen 1889 (mit Eröffnung des Eiffelturms) oder 1900 – gleichsam zu den Ehrenpflichten. Die Liste der Paris-Reisenden unter den deutschsprachigen Autoren der vorletzten Jahrhundertwende ist lang und reicht von Stefan George bis Rilke und Kafka. Auch Hermann Bahr, der für die Entwicklung der Berliner und Wiener Moderne zumindest nach außen hin einige Bedeutung gewinnen sollte, hielt sich 1889/1890 für ein ganzes (von seinem Vater großzügig finanziertes) Jahr an der Seine auf, bis Arno Holz ihn als privilegierten Mitarbeiter an die *Freie Bühne* nach Berlin zurückholte. Aber auch Holz selbst, der sich als bedeutendster Exponent und Theoretiker des deutschen Naturalismus, ja der modernen Verskunst überhaupt verstand, verbrachte in einer wichtigen Phase seiner Entwicklung einige Wochen in Paris.

Schenkt man seiner Selbstdarstellung Glauben, ist es nichts Geringeres als die Initialzündung zu seiner Suche nach dem Kunstgesetz, die er der französischen Hauptstadt – und zwar gleich der Ankunft in ihr – verdankte:

[...] das Erste, das mir auf dem ersten grossen Boulevard gleich zwischen die Beine wuselte, war eine Buchhandlung und in ihr – alle sieben, mit dicken Leibern in den bekannten schönen strohgelben Fräcken und in einer Reihe – die »Oeuvres critiques par Émile Zola«: »Mes haines«, »Le roman expérimental«, »Nos roman[c]iers naturalistes«, »Le naturalisme au théâtre«, »Nos auteurs dramatiques«, »Documents littéraires« und »Une campagne«. Und ich Jammermensch kannte noch keinen einzigen von ihnen! [...]

1 Karlheinz Stierles Formulierung wird zitiert in: Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in fremden Metropolen. Ein Symposium, hg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 346.

Noch am selben Abend, fünf Treppen hoch in der rue de Miromènil [lies: Miromesnil], sass ich, die sieben Weisen um mich, und – fühlte mich um so ernüchterter, je tiefer ich mich in sie hineinbohrte.

Also *das* war die sogenannte Theorie des sogenannten Naturalismus? Mehr steckte nicht dahinter? Du lieber Gott, das war ja genau dasselbe alte, leere metaphysische Stroh, das ich nun schon den ganzen Winter über gedroschen hatte! Nur höchstens, hie und da, mit etwas neumodischem Salat vermenget! Und um diese Omelette hatte man so viel Skandal gemacht? Und um dies bischen »Salat« hatte man in dem guten »dicken Emil«, dem »bourguemestre de Médan«, wie ihn seine Intimen titulirten, schon den leibhaften Antichrist zu erblicken geglaubt? Träumte ich?

Und noch in derselben Nacht concipirte ich einen kleinen Essay: »Zola als Theoretiker«, dessen definitive Fassung freilich erst drei volle Jahre später erschien, Februar 1890, in der »Freien Bühne« [...].²

Holz' Version des »Veni, vidi, vici« vereinigt verdächtig viele erste Male: der erste Boulevard, die erste Begegnung mit Zolas kritischen Schriften, der erste Abend in der französischen Metropole, die erste Idee. Hinter diesem verklärenden Bild des gleichsam auf einen einzigen Abend einschnurrenden Besuchs ist die Realität seines Paris-Aufenthalts auch für die Holz-Forschung weithin unsichtbar geblieben. Zumal die Materiallage spärlich ist. Sie besteht aus einer Handvoll brieflicher Zeugnisse³ und zwei Aufsätzen, die in Paris entstanden und/oder mit der Verfasserangabe »Arno Holz in Paris« erschienen sind. Beginnen wir mit einem Blick auf die Korrespondenz!

Eine kürzlich gedruckte Postkarte von Holz an Bahr vom 15./16. April 1887 beschreibt die bisherige Reise – von Hamburg mit dem Schiff nach Rotterdam, von dort über Antwerpen und Brüssel mit der Bahn – als spontane Suchbewegung ohne vorausbestimmtes Ziel und gibt als vorläufige Postanschrift die Wohnung eines Berliner Freundes an, der vor zwei Jahren nach Paris übergewechselt ist. Dieselbe Karte eröffnet auch schon die Klage über die im Vergleich mit Berlin doppelt so hohen Lebenshaltungskosten: »Ob ich hier bleiben werde, weiss ich noch nicht. Ich muss erst mein Portemonaie [sic] consultieren.«⁴

2 Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 1891 [1890], S. 66 f. (Kursivdruck statt Sperrdruck); vgl. ders., *Zola als Theoretiker*, in: *Freie Bühne*, Jg. 1, Heft 4 vom 26. Februar 1890, S. 101–104.

3 Zusätzlich zur Postkarte an Bahr und dem Brief an Richter sind drei Postkarten an Trippenbach zu nennen (vgl. Anm. 63 u. 65).

4 Hermann Bahr und Arno Holz, *Briefwechsel 1887–1923*, hg. von Gerd-Hermann Susen und Martin Anton Müller, Göttingen 2015, S. 7.

Der umfangreiche Brief an Emil Richter alias »Sahlmann« vom 23., richtiger wohl 22. April 1887⁵ setzt das »Weh- und Wuthgeschrei über die hiesigen Geldverhältnisse« fort: Der Pariser Freund Hermann Voigt erwies sich demnach als »Knicker erster Güte« und war nicht einmal bereit, seinen deutschen Besucher nach Versailles zu begleiten, hat diesem aber immerhin ein relativ preisgünstiges Hotel – mit dem stolzen Namen »Grand Hôtel de l'univers« – in der unweit der Champs-Élysées gelegenen Rue de Miromesnil besorgt. Dort sitzt Holz jetzt in einem einfenstrigen Zimmer im fünften Stock mit dürftiger Möblierung und Blick auf einen »schornsteinähnlichen« Hof und ärgert sich über die Kosten, die auf ihn zukommen: für den Transport des Koffers mit der Droschke aus seinem früheren Hotel Chevalier, für den Hausknecht und natürlich für die Monatsmiete in Höhe von 50 frs (umgerechnet 40 Mark) – ohne Kaffee und Bedienung. Da er sich schon die letzten vier Tage nur von trockenem Weißbrot ernährt hat, sieht er keine Einsparmöglichkeiten mehr und stellt wiederum sein Bleiben in Paris in Frage, über das er endgültig aber erst in einer Woche entscheiden wolle. Doch scheint die Entscheidung schon wenige Stunden später infolge eines neuen Ärgers gefallen, über den Holz in einem angefügten Blatt berichtet:

Nachwort

Lieber Sahlmann! Habe mich eben schwer geärgert. Ging grade mit diesem Brief die Boulevards entlang, um mir eine TIMBRE-POSTE zu kaufen, als ich von einem Zeitungsjungen den heutigen Figaro erstand. Statt des Leitartikels, fand ich einen brandneuen langen Aufsatz von Zola drin, betitelt »RENÉE ET LA CRITIQUE«. Du mußt wissen, daß RENÉE ein neues Drama Zolas ist, das einige Abende vorher seine erste Aufführung erlebte und bei dieser Gelegenheit glänzend durchrasselte. Die Kunde hiervon bereitete mir ein um so größeres Labsal, als ich grade am Abend vorher, von Wernher mit einem Billet bedacht, mir »LE VENTRE DE PARIS« angesehen und ... mich daran vereckelt hatte. Nach sämtlichen Dimensionen hin. Der vielberufene »Naturalismus auf dem Theater« ist, soweit er *mir* zu Gesicht gekommen ist, ein Ding, das das schlimmste Beiwort verdient, das auf der Welt für ein »Kunstwerk« existirt; nämlich: kindisch! Dieser pp. Aufsatz nun, in dessen Spalten ich die von Welten stets so hervorgehobene »Bescheidenheit« Zolas leider vergeblich suchte, schließt mit folgender Tirade: »ALLEZ, CRIEZ, MENTEZ, SACRIFIEZ

5 Holz datiert: »Paris, 23. 4. 87«; die frühere Datierung wird nahegelegt durch das *Figaro*-Zitat vom 22. April 1887. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung zit. nach: Nachlass Holz, Erg. 1, Mappe 16, fol. 12–16, hier 12r, 14v, 12v.

RENÉE AU DERNIER DES VAUDEVILLES: VOUS ÊTES EN TRAIN, SANS LE SAVOIR, DE ME FAIRE *GRAND DRAMATURGE*, SOMME VOUS M'AVEZ FAIT *GRAND ROMANCIER!*« Das ist kein Selbstbewußtsein mehr, das dem Künstler mindestens so gut steht, als dem Barbier die Tolle, sondern Cäsarenwahn. Cäsarenwahn erster Güte. –

Ich bleibe hier! Ich will's versuchen. Leben wir wie ein Hund und gönnen wir uns das *GAUDIUM*, all diesen Leuten hier auf die Finger zu sehn. Ich bleibe und werde mir morgen schon den »ROMAN E[X]PÉRIMENTAL« vorbinden. Ich hoffe, so gefalle ich dir. Besser, sich mit der Flinte das Schlüsselbein einschlagen, als sie ins Korn werden. Ich hoffe, ich werde mir mir [sic] das Schlüsselbein nicht einschlagen.

»Gegeben« beim Schein einer flackernden Stearinkerze.

TON TANHUSÄRE

P.S. Alle Blätter hier ärgern sich Tagaus Tagein, daß Wagner hier so viel Furore macht. Mein sogen. Nationalbewußtsein kräftigt sich mit jedem Revanche-Artikel, den ich im Original lese. T.⁶

Bei *Renée* handelt es sich um die Dramenfassung von Zolas *La Curée* (Die Beute/Treibjagd), dem zweiten Roman aus dem Rougon-Macquart-Zyklus, die ihre Uraufführung am 16. April 1887 am Pariser Théâtre du Vaudeville erlebte. Auf die negative Kritik reagierte Zola mit jenem Artikel im *Figaro* (Nr. 112 vom 22. April 1887), dessen letzten Absatz Holz wörtlich – allerdings mit seinen eigenen Hervorhebungen – zitiert.⁷ Der Briefschreiber erkennt darin »seinen« Zola nicht mehr, von dessen moralischem Wahrheitspathos und persönlicher Bescheidenheit er sich anhand von Oscar Weltens Büchlein *Zola-Abende bei Frau von S.* (1883) ein ganz anderes Bild gemacht hatte.⁸ »Tannhäuser/Tanhuser« – hier in einer die französische Aussprache karikierenden Schreibung wiedergegeben – war Holz' Deckname im literarischen Verein »Wartburg«, dem sowohl der Adressat Richter (»Hartmann von Aue«) als auch der Pariser Quartiermacher Hermann Voigt (»Wernher von Tegernsee«) angehört hatten.⁹

6 Ebd., fol. 16r–v. Das letzte Wort verschrieben als »lesen«. Kursivdruck steht für Unterstreichung, Kapitälchen kennzeichnen lateinisch geschriebene Passagen im Sütterlin-Kontext.

7 Vgl. Emile Zola, *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, 21 Bde., Paris 2003–2010, Bd. 13, S. 711–715.

8 Zur historischen Einordnung von Weltens Zola-Bild vgl. Rolf Sältzer, *Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption von den Anfängen bis zum Tode des Autors*, Bern u. a. 1989, S. 90–92.

9 Vgl. Peter Sprengel, *Wartburg*, in: *Handbuch der literarisch-kulturellen Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hg. von Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr, Stuttgart, Weimar

Das Postskript schließlich verweist auf die außen- und kulturpolitischen Spannungen zwischen der Französischen Republik und dem Deutschen Reich, die im April/Mai 1887 einen kritischen Höhepunkt erreichten. Die scharfe Reaktion des französischen Kriegsministers Boulanger auf die Verhaftung eines Polizeikommissars durch die deutsche Grenzpolizei hatte einen neuen Kriegsausbruch zwischen beiden Ländern in den Bereich des Möglichen gerückt – gleichzeitig eskalierten in Paris die Proteste gegen die französische Erstaufführung des *Lohengrin* am Eden-Theater, bei denen die Erinnerung an Wagners Dramenentwurf *Eine Kapitulation* (1870) eine besondere Rolle spielte.¹⁰ Die Zeitschrift *La Revanche* ließ es sich nicht nehmen, aus aktuellem Anlass die aristophanisierende Posse nachzudrucken, in der man nicht ganz zu Unrecht eine Verspottung der französischen Nation im Moment ihrer schmerzlichsten Niederlage erkannte. Der Nachdruck erfolgte just am 23. April 1887; Holz' Bemerkung über »Revanche-Artikel«, die sich natürlich auch in einem allgemeineren Sinne verstehen ließe, bezieht sich möglicherweise schon auf diese Ausgabe. Eine Karikatur vom Mai 1887 zeigt Reklameträger der *Revanche*, die sich vor dem Eingang des Eden-Theater drängen, weil sie sich – nach der politisch motivierten Absage weiterer *Lohengrin*-Vorstellungen – offenbar die Eintrittskarten zurückerstatten lassen wollen (Abb. 1).

Holz lässt sich nach eigener Aussage von der antideutschen Stimmung anstecken – aber im Sinne einer Gegenreaktion, einer Bereitschaft zur Verteidigung der deutschen gegen die französische Kultur.¹¹ Nicht umsonst gebraucht er das kriegsische Gleichnis von der Flinte, deren Rückschlag freilich auch den Schießenden verletzen kann. Auch der gegen Zola erhobene Vorwurf des »Cäsarenwahns« ist in diesem Zusammenhang symptomatisch – denn gleichgültig, ob man dabei an römische Kaiser oder Napoleon denkt, es sind Gefährder der germanischen Freiheit, auf die der Begriff gemünzt ist. Emile Zola, der eben noch zu den Lieblingsautoren von Holz gehörte und im Präludium seiner unveröffentlichten Dichtung *Unterm Heilgenschein* emphatisch besungen wurde,¹² verwandelt sich für

1998, S. 483–485; David Weller, Arno Holz. Anfänge eines Dichterlebens, Würzburg 2013, S. 183–211 u. 242f.

- 10 Vgl. Manuela Schwartz, »La question de *Lohengrin*« zwischen 1869 und 1891, in: Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik, hg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz, Leipzig 1999, S. 107–136, hier: S. 125–127; Paul du Quenoy, Wagner and the French Muse. Music, Society, and Nation in Modern France, Bethesda u. a. 2011, S. 84; Frank Piontek, »Witz und Ernst wechseln ab«. Richard Wagners *Eine Kapitulation*, in: Richard Wagner et la France, hg. von Danielle Buschinger und Jürgen Kühnel, Amiens 2013, S. 164–174.
- 11 Die Hervorhebung der deutschen Kultur (und seiner eigenen Rolle in ihr) ist auch künftig als Fluchtpunkt von Holz' nationalistischen Äußerungen erkennbar; vgl. Alan Marshall, Naturalism and Nationalism, in: German Life & Letters 37 (1983/1984), S. 91–104, hier S. 102.
- 12 »Zola, Ibsen, Leo Tolstoi, / Eine Welt liegt in den Worten, / Eine, die noch nicht verfällt, / Eine, die noch kerngesund ist« (Arno Holz, Die Kunst, S. 41).



Abb. 1: J. Blass (eig. Pierre-Albert Douat), Die Straßenausrufer. Karikatur im *Triboulet* (1887)

den Paris-Besucher im Handumdrehen zu einer bedrohlichen, gleichsam Machtansprüche erhebenden Autorität, der man – wie allen anderen »Leuten hier« – »auf die Finger sehn« muss. Für dieses hehre moralisch und politisch begründete Ziel (mit der kritischen Durchsicht von *Le roman expérimental* als erster Etappe) lohnt es sich weiter zu hungern und den Vorposten an der Seine zu halten.

Von Beyer zu Zola

Mit dem »auf die Finger sehn« im Sinne einer kritischen Hinterfragung von allseits anerkannten Autoritäten hatte Holz bereits Erfahrungen gesammelt oder sollte er sie in jenen Tagen sammeln: bei der Abfassung nämlich eines satirischen Aufsatzes, der in Berlin während seiner Abwesenheit mit der Autorangabe »Arno Holz in Paris« (alle Namen in Fettdruck) erschien. Das Manuskript dürfte in Paris oder kurz vor der Abreise entstanden sein: als Ausläufer jener Versenkung in die »Schweinslederscharteken« der Königlichen Bibliothek, zu der sich Holz seiner eigenen Darstellung zufolge durch die Hinwendung zum Roman und die damit verbundene Schaffenskrise im Winter 1886/87 veranlasst sah.¹³

Es handelt sich um die essayistisch ausgeformte Rezension von Conrad Beyers voluminöser *Deutscher Poetik* in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* vom 14. Mai 1887.¹⁴ Das vom Reformburschenschaftler Conrad Küster herausgegebene Blatt entwickelte sich in den neun bzw. sechs Monaten der Redaktionstätigkeit von Leo Berg und Theo Wolff¹⁵ fast zu einer Hauszeitschrift des von beiden geleiteten Literarischen Vereins »Durch!«,¹⁶ denn zahlreiche Mitglieder wie Gerhart Hauptmann,¹⁷ Johannes Schlaf¹⁸ oder Paul Ernst¹⁹ nutzten die persönliche Bekanntschaft mit Berg zur Publikation erster Veröffentlichungen. Holz dagegen, schon längst als Autor etabliert, hat von dieser Möglichkeit eher zurück-

13 Ebd., S. 61.

14 Jg. 1, Nr. 20, S. 241–243. Während die Zeitschrift Rezensionen üblicherweise in Kleindruck am Ende des Heftes bringt, ist Holz' Kritik als Essay im Hauptteil gedruckt.

15 Leo Berg redigierte die Zeitschrift von Januar bis September 1887, Theo Wolff nur bis Juni.

16 Zur Geschichte des Vereins und zur Verbindung mit den von Leo Berg redigierten Zeitschriften vgl. jetzt: Leo Berg, *Im Netzwerk der Moderne. Briefwechsel 1884–1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus*, hg. von Peter Sprengel, Bielefeld 2010, S. 10–29.

17 Sigfrid Hoefert, *Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns*, Bd. 1, Berlin 1986, Nr. 91/92 (Zusätze), Nr. 3518/3519.

18 Schlafs Beiträge zur Zeitschrift sind erstmals aufgelistet in: Dieter Kafitz, Johannes Schlaf – weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitären Denkens, Tübingen 1992, S. 274.

19 Fünf kürzere Rezensionen von Paul Ernst finden sich in: *Allgemeine Deutsche Universitäts-Zeitung* 1 (1887), S. 155, 195, 340 u. 400.

haltend Gebrauch gemacht; abgesehen von einer lyrischen Verbeugung vor dem Studentenlied *Alt-Heidelberg, du Feine*,²⁰ tritt er nur ein einziges Mal als Autor in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* auf: nämlich als Verfasser dieser bisher weitgehend unbeachteten Kritik²¹ eines heute so gut wie vergessenen Handbuchs.²²

Sie bildet insofern eine Vorstufe für die kritische Annäherung an Zola, als es auch im Falle Beyers die öffentliche Geltung und allgemeine Anerkennung sind, die den Kritiker Holz auf den Plan rufen. Vor der eigentlichen Befassung mit Beyers Poetik steht die ironisch-polemische Auseinandersetzung mit ihrer Rezeption, bedingt schon dadurch, dass Holz sich ja nicht mit einer eigentlichen Neuerscheinung beschäftigt, sondern die verbilligte zweite Auflage²³ des vier bis fünf Jahre vorher publizierten Werks zum Anlass seiner Kritik nimmt. Ein offenbar von Lobsprüchen überquellender Verlagsprospekt erleichtert dem Satiriker seine Arbeit. Indem er aus dieser (nicht mehr erhaltenen) Vorlage ausgiebig zitiert, kann das Erstaunen über die offensichtlichen Schwächen des besprochenen Buchs nahtlos in die spöttische Distanzierung von einem Literatursystem übergehen, das einem Poeta minor wie Beyer derartige Ehren erwies. Es ist die literarische Kultur der Gründerzeit mit den üblichen Konnexionen und Verdächtigen, die Holz als Beyer-»Followers« namhaft macht und gleichsam mit diesem richtet: von Scheffel bis Ebers, von Jordan bis Hamerling. Allerdings befanden sich unter den Lobrednern auch Conrad Ferdinand Meyer und Detlev von Liliencron – umso

20 »Wie es kam« (ebd., S. 37); vgl. Arno Holz, *Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*, 2. Aufl., Berlin 1892, S. 66–68.

21 Holz' Beyer-Rezension, die in keine Werkausgabe aufgenommen wurde, wird meines Wissens lediglich in einer rezenten Dissertation konkret zitiert: Thorsten Fricke, *Arno Holz und das Theater. Biografie – Werkgeschichte – Interpretation*, Bielefeld 2010, S. 75 f., 105, 169 f. Eine knappe Erwähnung findet sich in Helmut Scheuers *Monographie (Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden Jahrhunderts [1883–1896])*. Eine biographische Studie, München 1971, S. 93 u. 97; da Beyers Name nur in der zugehörigen Fußnote auftaucht, fehlt er im Personenregister des Buchs. – Ich selbst habe bei einer früheren Durchsicht der Zeitschrift die Rezension übersehen; vgl. die unzutreffende Angabe in: Leo Berg, *Im Netzwerk der Moderne*, S. 242.

22 Nicht erwähnt in: Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 4: *Das neunzehnte Jahrhundert*, Berlin, Leipzig 1959. Dagegen nutzt Sandra Pott Beyers Schrift für die Rekonstruktion der Lyriktheorie: *Poetologische Reflexion. Lyrik als Gattung in poetologischer Lyrik, Poetik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hg. von Steffen Martus, Stefan Scherer und Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 31–59.

23 Conrad Beyer, *Deutsche Poetik. Theoretisch-praktisches Handbuch der deutschen Dichtkunst. Nach den Anforderungen der Gegenwart*, 2. Aufl., Bd. 1–3, Stuttgart 1887. Die verbilligte Lieferungs Ausgabe war seitenidentisch mit der Erstausgabe von 1882/1883.



Abb. 2: Conrad Beyer. Photo C. Ulmschneider, Stuttgart
(Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, GSA 55 BS 380)

peinlicher für Letzteren, als er selbst zu den Mitarbeitern der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* gehörte.²⁴

Conrad Beyer (Abb. 2) wurde 1834 in Pommersfelden geboren und erhielt nach seinem Tod 1906 auf dem Wiesbadener Nordfriedhof ein aufwändig gestaltetes Denkmal von der Hand Peter Feiles.²⁵ Seine wichtigsten Lebensstationen waren Leipzig, wo er ein vielseitiges Studium absolvierte und zeitweise Alfred

24 Die Zeitschrift warb geradezu mit seiner Mitarbeit; vgl. die Anzeige in Nr. 13 vom 26. März 1887, S. 143.

25 »Auf dem Sockel, der das wohlgelungene Porträt des Entschlafenen enthält, steht die ›Göttin der Unsterblichkeit‹. In der rechten Hand trägt sie den Totenschädel, während die linke das Symbol der Wissenschaft hält« (Albert Herrmann, Gräber berühmter und im öffentlichen Leben bekanntgewordener Personen auf den Wiesbadener Friedhöfen, Wiesbaden [1928], S. 383).

Brehms Zimmernachbar war, Coburg, Eisenach, Stuttgart und Mainz. Bekannt wurde der engagierte Freimaurer den Zeitgenossen als Verfechter der Gabelsberger Kurzschrift sowie als Rückert-Biograph, aber auch durch zahlreiche eigene Dichtungen wie Festspiele und patriotische Lyrik. Nur vier Jahre nach dem Erscheinen von Holz' Kritik war in einem verbreiteten Nachschlagewerk zu lesen:

Er erhielt den Titel eines Professors und eines Hofrates, viele höchste Orden, persönliche Anerkennungen in Gestalt von Handschreiben, Bildern, Pretiosen: vom Kaiser, der Kaiserin, dem Großherzog von Weimar, dem Herzoge von Koburg und vielen anderen Fürsten und Fürstinnen. Auch wurde B. Meister und Ehrenmitglied des Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main, Mitglied der königlich preußischen Akademie der Wissenschaft in Erfurt, erstes und einziges Ehrenmitglied der Herdergesellschaft etc.; mehrere seiner Werke wurden in fremde Sprachen übersetzt. Hervorzuheben wäre noch B.'s *Deutsche Poetik*, ein hochbedeutsames Werk [...]. Durch dasselbe wurde B. der Begründer einer Wissenschaft der Poetik.²⁶

Es ist eben diese seinerzeit unangefochtene doppelte Anerkennung auf dem gesellschaftlichen Parkett (Hofrat, Orden) wie auch auf wissenschaftlicher Ebene (Professorentitel, Akademiemitglied), gegen die Holz' Satire mit dem auffälligen Kunstgriff angeht, dass sie – höchst unüblich für eine Rezension – Beyer statt mit Nachnamen oder »Verfasser« stets mit der Fülle seiner Titel bezeichnet: »Herr Hofrath Professor Dr. C. Beyer«.

Mit Beyers Wissenschaftlichkeit ist es freilich nicht weit her, wie dem Rezensenten schon anhand seiner einleitenden Bestimmung von Poetik (als der »wissenschaftliche[n] Betrachtung der Poesie«) deutlich wird:

Was *ist* Poesie? Prof. DR. C. Beyer betrachtet sie wissenschaftlich und giebt dann folgende Antwort: »Poesie ist die Darstellung des Schönen in Worten und hörbaren Gedanken: das freie Spiel der schöpferischen Phantasie und des Gemüts durch die Rede und die sinnlichen Formen derselben, – ein Ideales in solcher vollendeten Form, daß es auch im Beschauer oder Hörer angenehme Empfindungen hervorruft und ihm Genuß bereitet.« In diesem Satze, der für sein Werk als der absolut grundlegende anzusehen ist, widerspricht sich der Verfasser selbst. Denn entweder ist die Poesie eben die Darstellung des Schönen in Worten und dann kann sie unmöglich zugleich das

26 Adolf Hinrichsen, *Das literarische Deutschland*, 2., verb. u. verm. Aufl., Berlin 1891, Sp. 116 f. Der Lexikonartikel stützt sich offenbar auf persönliche Auskünfte Beyers, der auch eine Einleitung zu dieser Auflage beisteuerte (S. IX–XXVI).

freie (durch keine Schönheits- bzw. Häßlichkeitstheorie eingeschränkte) Spiel der schöpferischen Phantasie, versinnlicht durch die Rede, sein, oder aber sie *ist* dieses freie Spiel der Phantasie und darf dann getrost neben einer Beatrice einen Mephistopheles, und neben einen Fallstaff [sic] eine Helena stellen. Auf die *Grundfrage* seines mit »urdeutscher Gelehrsamkeit und Gründlichkeit« gearbeiteten Werkes weiß der Herr Hofrath Prof. DR. C. Beyer also nur eine Antwort zu geben, die keine Antwort *ist*.²⁷

Als »Begründer einer Wissenschaft der Poetik« kommt Beyer objektiv umso weniger in Betracht, als man in ihm eher den epigonalen Vertreter einer mehr als zweitausendjährigen Traditionslinie sehen muss: nämlich des seit der Antike nachweisbaren rhetorischen Lehrbuchs, einer anwendungsorientierten Anleitung für den Umgang mit sprachlich-stilistischen Mitteln. Insofern war es nur konsequent, dass seine *Deutsche Poetik* mit einem der »selbstthätigen Praxis« gewidmeten Dritten Band schloss, obwohl die Praxisnähe schon für die beiden ersten Bände bestimmend war. Beyer, der zahlreiche Beispiele aus älterer und neuerer Literatur zitiert (und dadurch seiner Abhandlung zu ihrem enormen Umfang verhilft), hat den ganzen Ersten Band als »Deutsche Verslehre« ausgewiesen; den detaillierten Hinweisen zu Vers, Strophe und Reim kommt sichtlich seine Vertrautheit mit einem Formkünstler wie Rückert zugute. Allerdings verrennt sich der Verfasser beim Versuch einer Systematisierung deutscher Strophenformen in Anlehnung an oder als Alternative zu antiken Odenmaßen (wie der Alkäischen oder Sapphischen Strophe) – allein das Kapitel über die vierzehnzeiligen Strophen kriecht sechs neue nationale Typen, die sich durch ihre skurrilen Bezeichnungen selbst ad absurdum führen (Sallets Rosenstrophe – Heinzelmännchenstrophe – Bodenstedts Russenstrophe – Rückerts Guckkastenstrophe – Hoffmann v. F. Unkenstrophe – Rittershausens Freimaurerstrophe).²⁸ Die Überbetonung der Metrik mag zusätzlich die Skepsis von Arno Holz erregt haben, der sich zur Zeit seiner Beyer-Lektüre gerade als Romancier versuchte und im Übrigen künftig die Ablösung der Lyrik von Reim und Metrum betreiben wird. Aus einer inhaltlichen Distanz heraus, die schon ein Brief von 1884 bezeugt,²⁹ zitiert er genüsslich und unter Verzicht auf Kommentierung – wohl aber mit eigenen Hervorhebungen durch Sperrdruck – Beyers »Tirade« zum Versdrama:

27 Arno Holz, *Deutsche Poetik*, S. 241 (Kapitälchen ersetzen die Auszeichnung in Antiqua). In Conrad Beyer, *Deutsche Poetik*, Bd. 1, S. 10 heißt es leicht abweichend: »in solch vollendeter Form«.

28 Conrad Beyer, *Deutsche Poetik*, Bd. 1, S. 733–739.

29 »Nur keine fünf Akte und fünf Jamben. Prosa! Kernige, hieb- und stichfeste Prosa! Nur keine Schablone!« (an Max Trippenbach, 1. November 1884, in: Arno Holz, *Briefe. Eine Auswahl*, hg. von Anita Holz und Max Wagner, München 1948, S. 59).

Shakespeare ist insofern besonders beachtenswert, als er die Personen aus niederen Ständen Prosa sprechen läßt, den edleren Personen aber Verse giebt. *Auf diese Weise malt er das Leben trefflich* und zeigt ein die Einförmigkeit vermeidendes, sich der Situation anschließendes Stilgefühl. Für gewisse Dramen, für Komödien, Possen ist die Prosa am Platze; die Unwahrscheinlichkeit eines rhythmisch gegliederten Dialogs moderner Figuren empfiehlt bei diesen Gattungen von selbst die Prosa. Sie bequemt sich leicht einer jeden Stimmung an; sie gestattet größere Unruhe und schnelleren Wechsel. *Sind aber die Helden des historischen Dramas z. B. längst verstorbene Personen, die nie unser modernes Deutsch sprachen, oder gehören sie einer fremden Nationalität an, oder ist eine gehobene, edlere Stimmung des Herzens verlangt, so ist die rhythmische Form geboten.*³⁰

Bei aller Naivität, die den Spott des Kritikers provoziert, dürfte die Antiquiertheit von Beyers Poetik aber auch eine gewisse Anziehungskraft auf Holz ausgeübt haben. Ist nicht auch für dessen eigene Theoriebildung ein quasi handwerklicher Ansatz charakteristisch? Wir kommen darauf bald zurück. Jedenfalls betrieb Holz, der nicht umsonst in der Koproduktion mit Kollegen zu Höchstleistungen aufstieg (um sich dann später wiederholt über das geistige Urheberrecht zu zerstreiten),³¹ grundsätzlich eine systematische Entkräftung des Geniegedankens. Der Punkt, in dem ihm Beyer am nächsten kommt, ist daher sicher dessen einleitender Paragraph 2 »Die Poetik ein Bedürfnis für Jeden«, in dem es mit einem fast demokratischen, jedenfalls die Lernbarkeit der literarischen Kultur betonenden Tenor heißt:

Der Inspirationsglaube und das Vorurteil der älteren Philosophie, daß der Dichter und der Künstler geboren werden, sind auf ein bestimmtes Maß zurückzuführen. Die Dichtkunst ist Allen je nach dem Grade der menschlichen Urvermögen zugänglich. Einführung in dieselbe ist Bedürfnis für denjenigen, der die Geistesschätze seiner Nation verstehen und genießen will, der ein Gefühl vom Werte deutscher Dichterschöpfungen und deutschnationales Selbstgefühl erlangen soll.

[...]

Bis in die Neuzeit glaubte man an das *geborene Genie*, das man wie ein höheres Wesen, wie eine besondere Gattung des Menschen ansah, und dem

³⁰ Arno Holz, Deutsche Poetik, S. 242; vgl. Conrad Beyer, Deutsche Poetik, Bd. 2, S. 55.

³¹ Vgl. Peter Sprengel, Holz & Co. Die Zusammenarbeit von Arno Holz mit Johannes Schlaf und Oskar Jerschke – oder: Die Grenzen der Freiheit, in: Arno Holz, hg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1994, S. 20–32; Walter Schmähling, Paul Ernst und Arno Holz – Der Versuch einer Zusammenarbeit, in: Der Wille zur Form, 3. Folge, Heft 3 (1995), S. 64–83.

man Nichtbeachtung der äußeren hergebrachten Formen in Kleidung und Manieren gern nachsah. Aber nur der *angehende* Künstler wird geboren, nicht der *vollendete*.³²

Holz' Paraphrase desselben Paragraphen pointiert den Zusammenklang mit der »neusten Schule« – in der Auffassung nämlich, dass »jene veraltete Annahme, dem künstlerischen Schaffen liege stets eine gewisse Mystik zu Grunde, einfach lächerlich sei«. ³³ Das andernorts noch stärker hervortretende ³⁴ deutschnationale Pathos des Poetikers lässt der Kritiker bemerkenswerterweise unkommentiert.

Holz, der nie studiert hat, war von einem großen Respekt für die Wissenschaft erfüllt. Seiner Beyer-Rezension ist die Enttäuschung darüber anzumerken, dass ein äußerlich so seriös daherkommendes Werk keinerlei fundierte Aussage über das Wesen der Poesie enthielt. ³⁵ Mit der gleichen – nationalistisch noch gesteigerten – Angriffslust, aber auch derselben Neugier muss er sich im April 1887 über Zolas theoretische Hauptschrift *Le roman expérimental* hergemacht haben. Dabei blieb von deren Programmatik nicht viel übrig. Ihr zentrales, von Claude Bernard übernommenes Gleichnis ³⁶ zerfiel vor den Flintenschüssen des nationalbewegten Lesers:

Ein Experiment, das sich bloß im Hirne des Experimentators abspielt, ist eben einfach gar kein Experiment, und wenn es auch zehn Mal fixirt wird! Es kann im günstigsten Falle das Rückerinnerungsbild eines in der Realität bereits gemachten sein, nichts weiter. »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«, wie man ja allerdings den Rougon-Macquart-Cyclus bereits »geistvoll« betauft hat, ist ein einfaches Unding; ein Kaninchen, das zugleich ein Meerschweinchen ist, und ein Meerschweinchen, das zugleich ein Kaninchen ist. ³⁷

32 Conrad Beyer, *Deutsche Poetik*, Bd. 1, S. 2.

33 Arno Holz, *Deutsche Poetik*, S. 242.

34 Nach Sandra Pott schreibt Beyer »der gesamten Lyrik seit 1870 eine ›Signatur‹ des ›Deutschen Nationalen‹ zu, preist die ›Verteidigung des Vaterlandes‹, die sich nicht zuletzt positiv für die Entwicklung einer ›politisch-patriotische[n] Lyrik‹ ausgewirkt habe« (*Poetologische Reflexion*, S. 38).

35 Vgl. den nur halb ironischen Kommentar: »Wir hätten wirklich nicht gedacht, daß die Anforderungen, die die Gegenwart an ein ›wissenschaftliches‹ Werk stellt, so geringe sind« (Arno Holz, *Deutsche Poetik*, S. 241).

36 Vgl. Jutta Kolkenbrock-Netz, *Fabrikation – Experiment – Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus*, Heidelberg 1981, S. 193–217.

37 Arno Holz, *Die Kunst*, S. 80.

Gewiss, das sind Formulierungen von 1890; sie liegen aber ganz auf der Linie der sprach- oder »tiraden«-kritischen Herangehensweise, die uns aus der Beyer-Rezension vertraut ist. Andere Elemente der Zola-Kritik des *Freie Bühne*-Essays bzw. der *Kunst*-Schrift dürften dagegen späteren Datums sein: so der kritische Abgleich mit Hippolyte Taine, in dessen geistigem Schatten Holz den Theoretiker Zola verortet,³⁸ oder die Kritik an der Rolle des individuellen künstlerischen Talents oder Temperaments in der seinerzeit vor allem von Georg Brandes ins Gespräch gebrachten Formulierung Zolas »Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament.«³⁹ Jedenfalls muss sich Holz im Zuge der weiteren Aneignung positivistischer Philosophie und Naturwissenschaft noch im Jahr der Frankreichreise so weit von seinem einstigen Idol entfernt haben, dass er Zola in einem Brief vom Dezember 1887 nur noch müde als »Idealist« abtut.⁴⁰

Für diesen Umdenkungsprozess hat der Paris-Aufenthalt, wie wir gesehen haben, die ersten Impulse geliefert. Eine gründlichere Neuorientierung im Sinne einer breiteren Rezeption der französischen Moderne wurde jedoch durch dieselben politischen Spannungen blockiert, die dem kritischen Angriff auf Zola seine spezifische Dynamik verliehen. Arno Holz erweist sich dabei als Opfer und Mittä-ter zugleich, wenn wir den zweiten Essay aus seiner Feder betrachten, der im Mai/Juni 1887 erschien. In diesem Fall ist die Pariser Entstehung schon durch Inhalt und Form gesichert.

Der Salon im Salon

Der offene Brief *Der diesjährige Pariser ›Salon‹* im Juniheft der Leipziger Zeitschrift *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft* (1887)⁴¹ dürfte zu den unbekanntesten Texten gehören, die von Arno Holz überhaupt gedruckt sind. Die wenigen auf Autopsie beruhenden Bezugnahmen, die sich nach sorgfältiger Suche in der

38 »Mit Taine hob in der Kunstwissenschaft eine neue Aera an. Er war der Erste, der die naturwissenschaftliche Methode in sie einführte; der sie nicht mehr auf Dogmen gegründet wissen wollte, sondern auf Gesetzen« (ebd., S. 68).

39 Ebd., S. 58 f.; vgl. Emile Zola, *Œuvres complètes*, Bd. 10, S. 758 f. sowie Georg Brandes, Emile Zola, in: *Deutsche Rundschau* 54 (1888), Bd. 1, S. 27–44.

40 »Meine Kunstanschauungen haben sich eben vollständig umgekrempelt. Sie sind so positiv und exakt geworden, daß mir z. B. selbst Zola als Idealist passiert« (an Max Trippenbach, 26. Dezember 1887, in: Arno Holz, *Briefe*, S. 80).

41 Arno Holz, *Der diesjährige Pariser ›Salon‹*, in: *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, Jg. 21 (1887, recte: 1886/1887), Bd. 2, Heft 9, S. 336–343. Im Folgenden zitiert: *Salon*. Die Zeitschrift ist im Digitalisierungsprozess begriffen und wird bald vollständig online einsehbar sein.

Sekundärliteratur finden, zeichnen sich durch einen hohen Grad von Verschwiegenheit aus.⁴² In der Tat setzt dieser Text den wohlmeinenden Interpreten in mehrfacher Hinsicht in Verlegenheit: Zunächst durch den aufgesetzten Humor des biedermeierlich wirkenden Rahmenteils am Anfang, eingeleitet mit der dem Redakteur geltenden Anrede »Sehr geehrter Herr und Freund!« sowie der wohl der Redaktion geschuldeten Datierung »Paris, 4. Mai 1887«. ⁴³ Sodann durch den betont unkünstlerischen, ans Banausische grenzenden Tonfall, in dem hier über Kunst gesprochen wird – so gut wie ganz ohne eigentlich künstlerische Kriterien oder Wertungen. Drittens und nicht zum Wenigsten durch die nationalistische Perspektive, die den Großteil der Ausführungen durchzieht und am Schluss regelrecht kulminiert: »Auf Wiedersehen in Deutschland!« (Salon, S. 343)

Zweifellos handelt es sich um eine Gelegenheits-, um nicht zu sagen Verlegenheitsarbeit des Autors, einen nicht einmal sonderlich originellen Versuch zur Aufbesserung der Reisekasse. Korrespondenzberichte aus europäischen Metropolen gehörten zum Standard der damaligen Zeitschriftenkultur.⁴⁴ Im *Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft* beispielsweise erschienen regelmäßig Briefe aus Wien (verfasst von Max von Weißenthurn), so auch im Juniheft 1887, dessen – einer Familienzeitschrift à la *Gartenlaube* würdige – Rubrik »Am Kamin« gleich von drei Korrespondenzen eröffnet wird: aus Paris, Wien und Bad Homburg. Vor diesem Hintergrund lassen sich einige Eigenschaften dieses Textes als Anpassung an das Medienformat erklären, die sich – wie die prompte Veröffentlichung ausweist – anscheinend auch bewährt hat, und zwar ohne dass eine nähere Beziehung zum damals 75jährigen Herausgeber und Verleger (und Stahlstecher, englischer Herkunft) Albert Henry Payne bestanden haben dürfte. So hat Holz mit der Einbeziehung des Kampfs um Wagner offenbar ein Thema berührt, das auf der Linie dieser Zeitschrift lag.⁴⁵ Das eingangs zitierte Postskript aus dem Brief an Emil Richter beweist jedoch, dass die nationalistische Ausrichtung keineswegs als bloße Anpassung an den Publikumsgeschmack abgetan werden kann. Und auch in der oben mit einem vorläufigen Begriff als banausisch bezeichneten Attitüde steckt wohl mehr ›Holz‹, als man meinen könnte.

42 Vgl. Helmut Scheuer, Arno Holz, S. 93; Thorsten Fricke, Arno Holz und das Theater, S. 184 f.

43 In Holz' Artikel ist davon die Rede, dass Paris ihm »seit acht Tagen [...] in allen Knochen gelegen« habe (Salon, S. 336), was – bezogen auf die am 1. Mai eröffnete Ausstellung – zu einer Datierung nicht vor dem 8. Mai 1887 führt. Just an diesem Tag erschien die am Schluss zitierte *Grelot*-Nummer! Der Wiener Brief (s. u.) ist auf den 5. Mai 1887 datiert (S. 344).

44 Vgl. den Kommentar in: Hermann Bahr und Arno Holz, Briefwechsel 1887–1923, S. 14.

45 Es wurde dort bereits im Sommer 1886 diskutiert; vgl. Paul d'Abrest, Französische Wagnerianer, in: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft, Jg. 20 (1886, recte: 1885/1886), Bd. 2, Heft 10, S. 380–386.

Holz' Pariser Brief berichtet – aufgrund dreimaligen, wahrhaft erschöpfenden Besuchs⁴⁶ – über den am 1. Mai 1887 eröffneten Frühjahrssalon der Société des Artistes Français im Industriepalast, dem Vorgängerbau (1855–1897) des Grand Palais, sowie – in einer exkursartigen Ergänzung – über den benachbarten Salon des Indépendants. Als beeindruckend stellt er allein schon die Masse der Objekte der offiziellen Kunstausstellung heraus: »Zweitausend fünfhundert und einundzwanzig Gemälde, eintausend nullhundert und dreiundvierzig Zeichnungen und eintausend nullhundert und fünfundvierzig Skulpturen! Macht zusammen viertausend sechshundert und neun Kunstwerke. Die Zeiten des Perikles waren die reine Barbarei dagegen ...« (Salon, S. 337). Als weiterer Vorzug erscheint ihm die Raucherlaubnis, bedingt durch die gigantischen Maße des Hauptraums: »Ein glasgedeckter Saal von genau 192 Meter Länge, 48 Meter Breite und 35 Meter Höhe« (ebd.).

Dieser Hauptraum bildet insofern auch das Zentrum von Holz' Ausstellungsbericht, als den hier in einem parkartigen Arrangement ausgestellten Skulpturen der Schwerpunkt seines Interesses, ja seiner Bewunderung gehört: »Gern gestehe ich, daß sie alle meine Erwartungen weit übertroffen haben. Es ist selbstverständlich, daß sich unter diesen 1045 Objekten nicht lauter Meisterwerke befinden. Aber kaum eins läßt eine Technik vermissen, die schon allein genügen würde, es bei uns in Deutschland zu einem bewunderten Zugstück zu machen. [...] Am meisten habe ich die Thierstücke und die Porträts bewundert.« (Salon, S. 338)

Schwierigkeiten bereitet dem deutschen Besucher allerdings der Umstand, »daß die französische Skulptur schrecklich patriotisch ist« (Salon, S. 339). Immer wieder beobachtet er »Marmorütter«, »die theils mit Beilen, theils mit schreienden Säuglingen bewaffnet, augenscheinlich die Absicht haben, in irgend einen Krieg zu ziehen«:

Das ist die Kehrseite von jeder Medaille hier. Revanche, Revanche und wieder Revanche! Die französischen Bildhauer scheinen sie ernstlich in Pacht genommen zu haben. Ich konstatiere, daß ich, ohne extra darauf zu fahnden, mindestens ein Dutzend Kriegserklärungen in Marmor und ein halbes Dutzend in Bronze gezählt habe. Die in Thon und Gips gar nicht zu rechnen. (Salon, S. 338)

46 »Das erste Mal kam ich halb todt nach Hause, das zweite Mal ganz todt, und das dritte Mal überhaupt nicht« (Salon, S. 337).

Zu den »Kriegserklärungen [...] in Bronze« gehört auch Eugène Marietons Figurengruppe *L'avenir*,⁴⁷ denn die »Zukunft«, die hier allegorisch dargestellt wird, ist offenkundig die Heimholung des Elsass nach Frankreich. »Diese unglückliche Liebe zu Elsaß-Lothringen« veranlasst den Kritiker zu einer persönlichen Abschweifung. Sie verbindet Eindrücke von der Place de la Concorde, wo eine »allegorische Figur der Stadt Straßburg [...] mit Trauerkränzen und Fahnen ausgestattet war«, mit solchen aus einem »Chansonnettentempel«. Dort wurde die Abtrennung des Elsass von Frankreich in einem kleinen theatralischen Duett dargestellt – mit großer Anteilnahme des Publikums:

In der Zwischenpause rief dann ein Zeitungsverkäufer die letzte Nummer der »Revanche« aus. Natürlich gab ich meine 5 Centimes mit Vergnügen. Es war die Nummer, die über die Aufführung des Lohengrin referierte. Der Leitartikel war mit drei Zoll hohen Buchstaben »A BAS L'ALLEMAGNE!« überdruckt. »LA SOIRÉE DE L'EDEN. – LE LOHENGRIN« SIFFLÉ. – DÉMONSTRATION ANTI-ALLEMANDE. – MANIFESTATIONS SYMPATHIQUES EN L'HONNEUR DE LA »REVANCHE«. – LE DRAPEAU FRANÇAIS LACÉRÉ ETC. Ich habe nie vorher gewußt, daß ich ein so guter Deutscher bin. Erst in Paris hat man es mich gelehrt. Ich bin den Schreihälsen hier dafür sehr dankbar. (Salon, S. 339)

Holz' übertreibende Bemerkungen über die Häufigkeit, mit der gerade General Boulanger als »Held des Tages« porträtiert sei,⁴⁸ leiten bereits zur Malerei über, die schon deshalb stärker in deutsch-französischer Doppelperspektive diskutiert wird, weil Holz hier – nicht zuletzt durch die Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 – über Vergleichskennntnisse und ausgesprochene Vorlieben (Knaus, Böckelmann, Max, Böcklin) verfügt. Er denkt daher sicher auch an die Hochkonjunktur der Historienmalerei auf dem deutschen Kunstmarkt der Gründerzeit, wenn er seiner Aversion gegen die Beliebtheit des Kleopatra- und Salome-Themas satirisch überspitzten Ausdruck verleiht:

Eine Kunstaussstellung ohne ein Cleopatrabild wird nächstens zu den Undenkbarkeiten zählen. »Cleopatra einen Sklaven vergiftend«, »Cleopatra Cäsar erwartend«, »Cleopatra auf dem Nil segelnd«. »Cleopatra sich im Mörissee badend«, »Cleopatra auf einer Pyramide reitend«, Cleopatra hier, Cleopatra da. In einem Saal eine Cleopatra wittern und in demselben Augenblick auch schon geräuschlos in den nächsten gleiten, war bei mir zuletzt

47 Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1887. Catalogue illustré de peinture et sculpture, Paris 1887, Nr. 4261 vgl. Abb. auf S. 358.

48 Vgl. ebd., Nr. 678, 3826 u. 4568. Graphiken sind in den Katalog nicht aufgenommen.

schon ein und dasselbe. Einen gewissen Respekt habe ich auch vor der jüdischen Königstochter Herodias bekommen. Ich habe sie in allen möglichen und unmöglichen Kostümen das Haupt des Täufers abschlagen gesehen und war ihr schließlich sehr dankbar, als sie sich begnügte, ihre appetitliche Schüssel nur ein einziges Mal zu servieren. (Salon, S. 340)

Holz hat hier zweifellos vor allem Henners *Hérodiade* vor Augen,⁴⁹ deren Entwurf sich im Pariser Musée national Jean-Jacques Henner befindet. Ebenso dürfte er bei der ersten Kleopatra-Variante an Alexandre Cabanels Ölgemälde denken, das Kleopatra bei der Erprobung von Giften an zum Tode Verurteilten zeigt und heute in Antwerpen hängt.⁵⁰ Ohne sich offenbar der aktuellen Botschaft bewusst zu werden, die derlei Frauendarstellungen als Anspielung auf den zeitgenössischen Mythos der *Femme fatale* besaßen, äußert Holz die Vermutung, »daß die französischen Maler vielleicht noch verliebter in die althergebrachte Schablone sind, als die deutschen«. Die behauptete Bevorzugung traditioneller Historienbild-Motive in der französischen Kunst steht etwas quer zu der anschließenden These, deutsche Maler wollten – im Unterschied zu ihren westlichen Kollegen – dem Betrachter etwas »erzählen«: »Jedes ihrer Bilder, wenigstens ihrer besseren, erzählt mir etwas. Es ist oft nichts Besonderes, genügt aber fast immer, um mich mit einer Stimmung zu erfüllen, die mir um so lieber wird, je länger ich mich in sie vertiefe.« (Salon, S. 340) Jenseits des Rheins bestehen dagegen laut Holz ganz andere Bedürfnisse und Erwartungen: »Der Franzose stellt an seine Maler nur technische Anforderungen. Er sagt: ein Bild ist kein Buch. Freilich! Aber ein Bild soll ein Kunstwerk sein. Und eine Kunst, die auf jede Idee von vornherein verzichtet, verdient nur, daß man sie wie ein Handwerk traktiert.« (Ebd.)

Von hieraus erklärt sich für Holz das hohe technische Niveau der französischen Bilder, aber auch deren bis zur Serialität oder Austauschbarkeit gehende Standardisierung. Seine Salon-Kritik erkennt eine gewisse Affinität zwischen dieser Kunst der Äußerlichkeit und der von ihm in der französischen Öffentlichkeit wahrgenommenen Tendenz zur Phrase. In diesem Sinne schlägt Holz eine kühne Brücke von Diogène Maillarts Entwurf für ein Deckenbild im Treppenhaus des Rathauses des 19. Pariser Arrondissements mit dem Thema *La ville de Paris instruisant ses enfants*⁵¹ zu den Rubens-Gemälden in der Medici-Galerie des Louvre, die sich noch komplexeren Aufgaben stellten wie (in Holz' Worten) *Die Königin übergibt dem großjährigen Ludwig XIII. das Steuer des von den Tugenden geruderten Staatsschiffes* oder *Die Zeit befreit die Wahrheit von den Angriffen des*

49 Ebd., Nr. 1196 vgl. Abb. auf S. 317.

50 Ebd., Nr. 406 vgl. Abb. auf S. 81.

51 Ebd., Nr. 1026 vgl. Abb. auf S. 331.

Neides und der Zwietracht. Für Holz kündigt sich in diesen Zeugnissen monarchischer Selbstdarstellung schon dieselbe Vorliebe für die angeberische »Tirade« an, die sich in Alexandre Falguières *Le triomphe de la Révolution* wiederfindet – einem temporären (1882–1887) Aufsatz zum Arc de Triomphe, dessen Botschaft unser Autor mit den Worten zusammenfasst: »Frankreich auf einer Quadriga den Irrthum und das Vorurtheil vernichtend«. Sein abschließender Kommentar »Es ist ein hübsches Ding um die Bescheidenheit!« (Salon, S. 341) stellt für den Kundigen eine unmittelbare Verbindung zur brieflichen Schelte Zolas her.

Es geht Holz aber nicht so sehr darum, der französischen Malerei – ebenso wie der Skulptur – die Indienstnahme durch Patriotismus oder Nationalismus nachzuweisen. Wichtiger ist ihm die Betonung der Grenzen, die einer solchen Kunst der Äußerlichkeit gesetzt sind. Sie versagt vor der Innerlichkeit der Faust-Thematik,⁵² aber auch vor den ideellen Dimensionen der modernen Wissenschaft. In dem im Hinblick auf Holz' Wissenschaftsverständnis und seine Kritik an Zolas *Le Roman expérimental* vielleicht interessantesten Absatz des Salon-Berichts heißt es:

Sehr auffallend ist auch bei diesem Mangel an jeder Tiefe das Kokettiren der Malerei mit der Wissenschaft. »Une leçon clinique à la Salpêtrière«, »Au Lab[o]ratoire municipal«, [»]Le Dr. Pean [lies: Péan] enseignant sa découverte du pincement des vaisseaux« u.s.w.u.s.w. Natürlich sind alle diese Dinger nichts weiter als kolorirte Momentphotographien. Allerdings prachtvoll kolorirte. Aber das genügt dem Franzosen. Seine Maler sollen malen können. Die Moralphilosophie gehört nicht in den Salon. Die Moralphilosophie gehört aufs Katheder. Punktum! (Salon, S. 341)

Das weitaus berühmteste der drei Bilder ist heute Pierre Aristide André Brouillets – hier an erster Stelle genanntes – Gruppenporträt, das eine Hysterie-Vorlesung des führenden Neurologen Jean-Martin Charcot zeigt und dabei eine beträchtliche Anzahl medizinischer Kollegen porträtiert.⁵³ Freud, der im Vorjahr 1886 an der Salpêtrière hospitierte,⁵⁴ ist zwar nicht mitabgebildet, hat sich beim nächsten Paris-Besuch jedoch eine Lithographie des Bildes besorgt, der er einen Ehrenplatz

52 Vgl. Jean Paul Gervais, Marguerite au sabbat (ebd., Nr. 1026).

53 Ebd., Nr. 363 vgl. Abb. auf S. 170 (Fragment). Heutiger Standort: Université Paris Descartes. Das häufig – zumeist auf der Grundlage von Lithographien – reproduzierte Bild findet sich u. a. in: Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1983, S. 227; Sigmund Freud Museum. Katalog, hg. von Harald Leupold-Löwenthal u. a., Wien 1994, S. 45.

54 Vgl. Peter-André Alt, Sigmund Freud. Der Arzt der Moderne. Biographie, München 2016, S. 136–149.

an der Wand seines Arbeitszimmers einräumte. Über solche dokumentarischen Qualitäten einer »Momentphotographie« hinaus verdient Brouillets Darstellung Beachtung, insofern sie den theatralischen Charakter der weiblichen Hysterie (nach damaligem Verständnis) durch das Arrangement von demonstrierendem Professor und Auditorium sichtbar macht und gewissermaßen eine »Urszene« der Psychoanalyse gestaltet.⁵⁵ Die Blicke der durchweg männlichen Hörer richten sich auf die vorgeführte teilweise enthüllte Patientin in ähnlicher Weise wie die der dunkel gekleideten Ärzte und Schwestern auf Henri Gervex' – von Holz an dritter Stelle genanntem – Ölgemälde, das auch unter dem Titel *Vor der Operation* bekannt ist (Abb. 3).⁵⁶ Das in der Tradition niederländischer Anatomiebilder stehende Bildnis Jules-Emile Péans zeigt den Pariser Chirurgen bei der Erläuterung der von ihm erfundenen Arterienklemme am Kopfende eines Krankenbettes, auf dem eine anscheinend bereits narkotisierte Patientin liegt – mit der ganzen Helligkeit des Sonnenlichts auf ihren entblößten Brüsten.

Holz' Kritik an der Äußerlichkeit im Umgang der Maler mit dem Sujet Wissenschaft ist also bis zu einem gewissen Grade nachvollziehbar, verkennt aber sowohl den Einfluss der ikonographischen Tradition (Gervex) als auch die spezifischen Dimensionen des verhandelten Themas (Brouillet). Man hätte auch ein Wort über den abweichenden Zugang erwarten können, den Ferdinand Joseph Gueldry für die Darstellung des Städtischen Chemielabors wählte (Abb. 4):⁵⁷ mit Laboranten in Rückenansicht und einer deutlichen Dominanz des Raums und seiner Gerätschaften gegenüber den Figuren. Von einer prachtvollen Momentaufnahme wird man hier nur bedingt sprechen können, dem modernen Betrachter drängen sich wohl eher Verbindungen zu Naturalismus oder Neuer Sachlichkeit auf.

Es ist jedoch schon deutlich geworden, dass Holz an einer differenzierten Würdigung einzelner Werke kaum interessiert ist und sich um so bereitwilliger pauschalen Tendenzaussagen anvertraut, die in hergebrachten nationalistischen Stereotypen verankert sind.⁵⁸ Dazu gehört zweifellos die von ihm behauptete Äußerlichkeit und Gefühls- bzw. Ideenarmut der französischen Malerei: »Viel, sehr viel Leinwand und wenig, sehr wenig Gemüth.« (Salon, S. 342) Selbst das hohe technische Niveau, das den Pariser Bildern durchweg bescheinigt wird,

55 Vgl. Forbes Morlock, *The Very Picture of a Primal Scene. Une leçon Clinique à la Salpêtrière*, in: *Visual Resources* 23 (2007), S. 129–146.

56 *Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1887*, Nr. 1027. Heutiger Standort: Musée d'Orsay, Paris. Vgl. den Ausstellungskatalog: *Henri Gervex 1852–1929*, Paris 1992, S. 165–167.

57 *Ebd.*, Nr. 1121 vgl. Abb. auf S. 129. Heutiger Standort: Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris.

58 Vgl. Ruth Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart, Weimar 2001.



Abb. 3: Henri Gervex, Vor der Operation. Musée d'Orsay, Paris



Abb. 4: Ferdinand Joseph Gueldry, Das städtische Chemielabor. Musée Carnavalet, Paris

hindert diesen Kritiker nicht daran, der deutschen – erst recht aber der norwegischen⁵⁹ – Malerei den Vorzug zu geben. So erscheint ihm die Farbbehandlung der ausgestellten Gemälde leicht künstlich. Nachdem er zunächst fast erleichtert festgestellt hat, dass auch die französischen Maler das Meer nur blau und einen Baum nur grün malen können, bemerkt er:

59 Unter Berufung auf die in Paris gezeigten Landschaften norwegischer Maler erklärt Holz: »Kraft, Kraft und noch einmal Kraft, das ist es, was heute die nordischen Künstler der Welt predigen. Die Maler genau so wie die Dichter. Wie die Ibsen, Björnson, Kielland etc. Ich muß gestehen, daß dies Evangelium mir lieber ist, als das französische« (Salon, S. 341). Holz nennt keine Künstlernamen; laut Katalog kommen Kitty Kielland, Eilif Peterssen, Otto Sinding oder Christian Skredsvig in Betracht.

Und mit was für einem Blau! Mit was für einem Grün! Wenn man davorsteht und es ansieht, genirt man sich, daß man nicht die Schwindsucht hat. Ich glaube, die Sprache, die die Künstler sprechen, wenn sie sich unter sich glauben, nennt das, »den Schatten durch das Licht wiedergeben.« Den Schatten durch den Schatten wiedergeben, wie das schnöder Weise immer noch unsere deutschen Maler thun, halte ich eigentlich für naturgemäßer. Doch gestehen wir, daß wir nicht kompetent sind. (Salon, S. 337)

Sollte Holz hier etwas aufgefallen sein, was mit der Entwicklung der impressionistischen Malweise zusammenhängt? Das Wort »Impressionismus« kommt in seinem Artikel nicht vor⁶⁰ – höchst erstaunlich für einen Ausstellungsbericht aus Paris von 1887, der ja auch einen Seitenblick auf den Salon des Indépendants mit neun Werken von Lucien Pissarro, zehn Werken von Paul Signac und elf Werken von Georges Seurat wirft.⁶¹ Diese Namen allerdings tauchen in Holz' offenem Brief nicht auf; es wird überhaupt kein Bild oder Künstler der alternativen Ausstellung erwähnt. Der Verfasser begnügt sich damit, das Nichtvorhandensein eines Publikums und jedes künstlerischen Niveaus in dieser Galerie zu betonen: »Wie soll ich es anstellen, um Ihnen ein einigermaßen deutliches Bild von ihr zu geben? Denken Sie sich Max und Moritz in einer Nachbleibbestunde mit allen möglichen Zeichenutensilien ausstaffirt und Sie werden ahnen, was dabei herauskommt.« (Salon, S. 342f.)

Mit dieser wenig qualifizierten Bemerkung schließt der eigentliche Kunstteil von Holz' Bericht. Es folgt noch eine durchaus stereotype Bemerkung über die Reize des Frühlings in Paris, die jedoch jäh abgeschnitten wird. Wieder ist es ein Zeitungsverkäufer, der oder dessen Angebot Holz auf andere Gedanken bringt. Diesmal ist es das Satireblatt *Le Grelot* mit seiner Titelkarikatur zur Pariser *Lohengrin*-Aufführung vom 3. Mai 1887 (Abb. 5), die ihn an die französischen »Revanchegeleüste« gemahnt und den »arme[n], todt[e] Richard Wagner« bedauern lässt: »Sie können ihm sein Deutschthum nicht vergessen.« (Salon, S. 343) Es folgt eine detaillierte Beschreibung des aggressiven zweigeteilten Titelblatts einschließlich seiner pornographischen Details: »Paris lèche le Lohengrin de Wagner.« Es ist die einzige konkrete Bildbeschreibung in diesem Salon-Bericht, der mit einer Selbstreflexion und der Rechtfertigung seines nationalen Tenors

60 Der seit 1874, zunächst pejorativ, gehandelte Begriff wird schon in Zolas Salon-Berichten von 1878 und 1879 emphatisch aufgegriffen; vgl. Emile Zola, Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, mit Vorwort von Till Neu ü. von Uli Aumüller, Frankfurt a. M. 1988, S. 223f. u. 229f.

61 Zahlenangaben nach: Dominique Lobstein, Dictionnaire des Indépendants 1884–1914, 3 Bde., Dijon 2003.

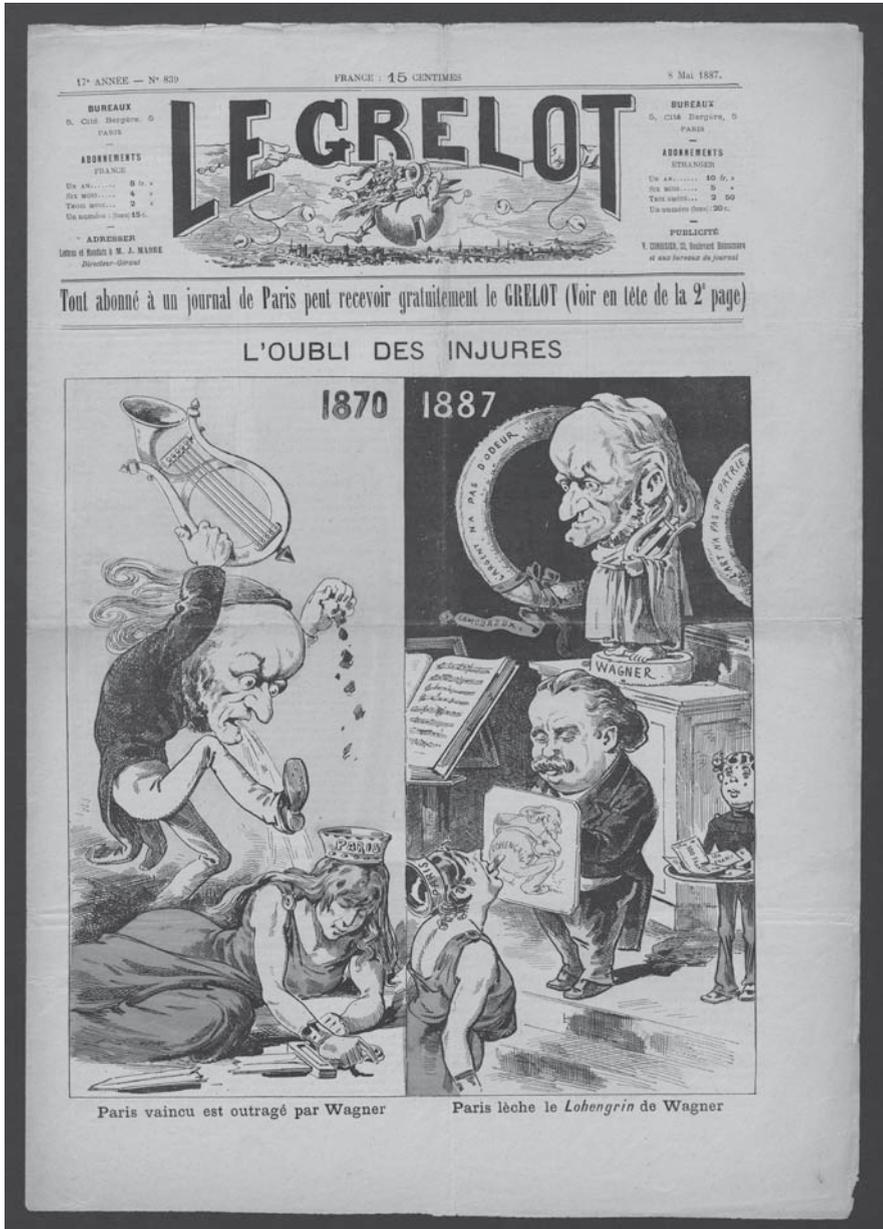


Abb. 5: Vergessene Beleidigungen. Titelseite von *Le Grelot* am 8. Mai 1887

schließt: »Wundern Sie sich nicht, werther Freund, daß ich so von Patriotismus überfließe. Sie wissen, daß [sic] ist sonst nie meine Art gewesen. Allein, gehen Sie wie ich nach Paris und Sie werden mich begreifen.« (Salon, S. 343)

Ausblick

Viel früher als bisher angenommen⁶² kehrte Holz aus Paris zurück. Schon am 4. Juni verfasst er in Heringsdorf auf Usedom eine Postkarte, die seine Rückreise mit den Stationen »Straßburg – München – Tegernsee – Leipzig – Berlin« umreißt.⁶³ Fünf Tage später bittet er Leo Berg auf einer Postkarte mit Berliner Stempel um ein Belegexemplar der Beyer-Rezension; aus derselben Karte geht hervor, dass er in den nächsten Tagen wieder zu einer Kurzreise aufbrechen will.⁶⁴ Erst in der zweiten Juni-Hälfte lässt sich der »ewige Jude«⁶⁵ häuslich in Niederschönhausen bei Berlin nieder.⁶⁶ Es war also – mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung – genau das eingetreten, was der Paris-Besucher in seinem April-Brief geahnt hatte: »Ich sehe es schon kommen, mein Traum, den Sommer über im Ausland zu verleben, wird verfliegen und einen [sic] großes Loch in meinem Portemonaie zurücklassen. In irgend einem stillen Erdwinkel Deutschlands, vergraben unter Gras und Blumen, wird's dann Mitte Mai heißen: ›Gehen Sie in Ihnen!‹«⁶⁷

Genau vier Jahre nach seinem ersten Besuch reist Holz wiederum nach Paris, allerdings nur für kurze Zeit. Inzwischen steht der Eiffelturm, und selbstverständlich schickt Holz eine Ansichtskarte mit eben diesem Motiv an seinen Freund Richter in Frankfurt am Main (Abb. 6).⁶⁸ Sie enthält keinen Text außer der Unterschrift und dem Wort »Schmerzlichste« auf der Bildseite. Dürfen wir

62 Von Susen/Müller wird eine Rückkehr Ende Juli 1887 angenommen: Arno Holz und Hermann Bahr, Briefwechsel 1887–1923, S. 7.

63 An Max Trippenbach, 4. Juni 1887 (Landes- und Zentralbibliothek Berlin, Arno-Holz-Archiv, Nr. 1157). Dagegen bieten die beiden Postkarten an Trippenbach aus Paris vom 18. u. 26. April 1887 (ebd., Nr.1155/1156) kaum zusätzliche Informationen über die Reise; die erstere berührt sich in vielen Punkten mit der oben zitierten Karte an Bahr vom 15./16. April 1887.

64 Leo Berg, Im Netzwerk der Moderne, S. 104.

65 Mit »Dein Tanhuser oder besser: Dein ewiger Jude« unterzeichnet Holz seine Postkarte an Trippenbach aus Paris vom 18. April 1887 (Arno-Holz-Archiv, Nr. 1155).

66 »Nach meiner abermaligen Weltflucht habe ich mich hier häuslich niedergelassen und befinde mich wohler denn je« (an Trippenbach, 19. Juni 1887, ebd., Nr. 1158).

67 An Richter, 23. [recte: 22.] April 1887, in: Nachlass Holz, Erg. 1, Mappe 16, fol. 14v. Der bewusst gewählte falsche Dativ gehört zu den von Holz kultivierten Berolinismen.

68 Ebd., fol. 88 (Poststempel: 12. April 1891).



Abb. 6: Postkarte von Arno Holz aus Paris, April 1891
(Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Holz)

darin eine Variante von »Herzlichste Grüße« sehen, die gleichzeitig so etwas wie »Schmerzlichste Erinnerungen« bedeutet?

Schmerzlichste Erinnerungen an Paris 1887? An den Hunger, die schwankenden Suchbewegungen auf poetologischem und kunstkritischem Gebiet und die Irritation durch antideutsche Ressentiments? Von der damaligen Unsicherheit und Verunsicherung sah sich der Paris-Rückkehrer durch eine Reihe literarischer Leistungen und Achtungserfolge geschieden: die Veröffentlichung der novellistischen Skizzen *Papa Hamlet* (zusammen mit Johannes Schlaf) unter dem norwegisierenden (!) Pseudonym Bjarne P. Holmsen Anfang 1889, die Uraufführung der gleichfalls zusammen mit Schlaf verfassten *Familie Selicke* im April und die Publikation von *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze* im November 1890. In dieser theoretischen Hauptschrift hatte er seinen Weg zum »konsequenten Realismus« als eine Art inneren Zweikampf mit Zola inszeniert und dabei der technischen Seite, der schon sein Salon-Bericht größten Respekt zollte, eindeutig den Primat eingeräumt. Auch eine Kinderzeichnung spielt in diesem Logbuch des Kunstgesetz-Entdeckers eine zentrale Rolle: allerdings als substantielle Analogie zur künstlerischen Gestaltung und nicht als ihre spitzbübische Entstellung. Der Begriff »Impressionismus« findet dabei immer noch keine Verwendung. Man

wird in Kenntnis von Holz' Salon-Bericht wohl noch vorsichtiger mit dem Vorschlag umgehen, die experimentelle Schreibweise von *Papa Hamlet* als literarisches Pendant zum Impressionismus in der Malerei zu begreifen oder geradezu als literarischen Impressionismus zu etikettieren.⁶⁹

69 Hartmut Marhold, *Impressionismus in der deutschen Dichtung*, Frankfurt a. M. 1985.