

„GANZ STREBEN, GANZ WAHRHEIT“

Hermann Bahrs spanisch-gotisches Bildungserlebnis

Von Thorsten Carstensen (Indianapolis)

All Aspiration, All Truth: Hermann Bahr's Spanish-Gothic Educational Experience

This article examines Hermann Bahr's reception of Gothic architecture and sculpture during his visit to Spain between October 1889 and January 1890. Imbued with the will to perceive with all the senses and to indulge in a "romanticism of the nerves," Bahr's travel journals reveal his intuitive approach to the history of aesthetic styles. Here, the young author is already experimenting with the ambivalent attitude towards modernity that will come to characterize many of his later texts: Bahr's distinctive typology idealizes the Gothic – this "message from the roaring heart" – as the harbinger of genuine, truthful art.

Der Beitrag rekonstruiert Hermann Bahrs Rezeption gotischer Architektur und Plastik während seines Spanien-Aufenthalts zwischen Oktober 1889 und Januar 1890. Durchdrungen von dem Willen, mit allen Sinnen wahrzunehmen und sich einer „Romantik der Nerven“ hinzugeben, inszenieren Bahrs Aufzeichnungen der Reise einen intuitiven Zugang zur Epochen-geschichte. Hier erprobt der junge Autor bereits jene ambivalente Haltung gegenüber der Moderne, die viele seiner späteren Texte prägen wird: Bahrs spezielle Typologie verklärt die Gotik – als „Botschaft aus dem brausenden Herzen“ – zur Wegbereiterin einer gesunden, wahrhaftigen Kunst.

Spätestens seit Johann Wolfgang von Goethes Aufsatz ›Von deutscher Baukunst‹ (1772) über das Straßburger Münster ist die Inszenierung des Reisens als existentielles Bildungserlebnis ein fester Topos in der deutschsprachigen Literatur. Die Konventionen dieser vielgestaltigen Gattung sehen es vor, dass das Ziel einer solchen Reise dabei zum erkenntnistheoretischen, kulturhistorischen oder anthropologischen Erweckungsort stilisiert wird – einem Ort, an dem der Reisende seine eigenen Wertvorstellungen mit jenen der Fremde abgleicht, seine ästhetischen Vorlieben entdeckt, verfeinert oder über den Haufen wirft.¹⁾

¹⁾ Vgl. das Standardwerk von PETER J. BRENNER, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur*, Tübingen 1990. Bereits vor nunmehr drei Jahrzehnten konstatiert Brenner „die ausufernde Entfaltung dieses Forschungsgebietes“ (S. 1). Vgl. zur Gattung des Reiseberichts ferner die Beiträge in zwei neueren Sammelbänden, die sich mit dem Thema in interkultureller, transnationaler Perspektive beschäftigen: *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*,

Die frühen Reiseberichte des österreichischen Schriftstellers Hermann Bahr (1863–1934) bilden diesbezüglich keine Ausnahme, sie weisen jedoch mit ihrem Appell für sinnliches, die Nerven stimulierendes Erleben auf eine spezifische Konstellation der Wiener Moderne hin. In Bahrs ›Vorsatz‹, der 1891 in der ›Modernen Rundschau‹ anlässlich der im selben Jahr publizierten ›Russischen Reise‹ erscheint, wird diese Programmatik auf den Punkt gebracht: „Ich muß wieder reisen. Es ist kein Futter mehr auf den Nerven.“²⁾

Solches Nervenfutter bietet sich dem reisenden Hermann Bahr im Herbst 1889 während eines mehrmonatigen Spanien-Aufenthaltes. Die Tagebücher, die Bahr seinerzeit führt, sind nicht nur durchdrungen von dem Wunsch, ein Koordinatensystem für ästhetische Erfahrungen auszubilden. In den Reflexionen zur spanischen Architektur- und Kunstgeschichte manifestiert sich bereits die für diesen Autor charakteristische und spannungsreiche Auseinandersetzung mit der Moderne, die zwischen euphorischem Aufbruch einerseits und traditionsgebundener Zivilisationskritik³⁾ andererseits oszilliert. In späteren Schriften Bahrs wird diese Kritik der Moderne verstärkt regionalistische Züge tragen: Seine Hinwendung zum Katholizismus nach 1910 äußert sich nicht zuletzt in architekturgeschichtlichen Bewertungen, wenn er etwa im österreichisch-bayrischen Barock ein Kulturerbe zu erkennen meint, das dem modernen Österreich als Wegweiser in die Zukunft dienen soll. Der spanischen Etappe, die für Bahrs Entwicklung eines kulturellen Heimatbegriffs „über den europäischen Umweg“⁴⁾ von besonderer Bedeutung ist, widmen sich die folgenden Überlegungen.

1. Die Wahrheit der „Nervenschwünge“: Spanien als Erweckungsort

Bevor Hermann Bahr, der so progressive wie konservative „Herr aus Linz“, 1891 in Wien eine Wohnung anmietet, um sich etwa ein Jahrzehnt später im Vorort

hrsg. von MICHAELA HOLDENRIED, ALEXANDER HONOLD und STEFAN HERMES, Berlin 2017; Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey, hrsg. von JOHN ZILCOSKY, Toronto 2008.

²⁾ HERMANN BAHR, Vorsatz, in: Moderne Rundschau. Halbmonatsschrift 3 (1891), 5/6, 15.6.1891, S. 178–180, hier: S. 178.

³⁾ Zu Bahrs zivilisationskritischer Einstellung gegenüber der Moderne vgl. BARBARA BESSLICH, Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000, S. 192–219. Besslich zufolge ist die Zivilisationskritik der Motor sowohl für Bahrs literarisches Schaffen als auch für sein „kulturkriegerisches Engagement“: „Bahrs Zivilisationskritik der Moderne ist eine Kritik der Rationalität und des Individualismus, der Intellektualität und des Kapitalismus“ (ebenda, S. 194).

⁴⁾ CORNELIUS MITTERER, Hermann Bahr und Salzburg. Die ideologische, ästhetische und biographische Bedeutung der Barockstadt für den selbsternannten Entdecker der Provinz, in: Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne, hrsg. von WILHELM HEMECKER, CORNELIUS MITTERER und DAVID ÖSTERLE, Berlin, Boston 2020, S. 243–258, hier: S. 251.

Hietzing von Joseph Maria Olbrich, dem Architekten des Sezessionsgebäudes, ein Haus im Heimatstil bauen zu lassen, unternimmt er mehrere ausgedehnte Reisen durch europäische Kulturlandschaften. Seine Erfahrungen hält er in einem Potpourri aus Tagebuchnotizen, journalistischen Aufsätzen und Buchpublikationen fest. Bahr inszeniert sich in diesen Texten als rebellischer Stürmer und Dränger, der touristische To-Do-Listen rigoros ablehnt und sich bewusst über gängige Hierarchien hinwegsetzt, da er sich ganz von seinen Eindrücken treiben lassen will. Das zeitgenössische Urteil des Goetheforschers und Anthroposophen Rudolf Steiner anlässlich von Bahrs Veröffentlichung der ‚Russischen Reise‘ vermittelt einen durchaus zutreffenden Eindruck der Schreibstrategien dieses Autors: „Hermann Bahrs Bücher sind immer interessant. Lebemännische Erfahrung, absonderliche Ansichten, aus aller Herren Länder zusammengetragene Beobachtungen sind in grotesker Weise zu schriftstellerischen Gebilden geformt, die den Leser durch alle möglichen widerspruchsvollen Empfindungen und Gedanken jagen.“⁵⁾ Bahr selbst schickt dem russischen Reisebericht eine anschauliche Erläuterung seiner Prinzipien voraus, die auch darüber Auskunft erteilt, was ihm in der Kunst und Literatur wichtig werden wird:

Es ist mir ganz gleich, ob ich richtige oder falsche Urteile über die Russen gewinne; für mich ist, was ich eben denke, immer das Richtige. Es ist mir ganz gleich, wie viel ich von dem Sehenswerten sehe. Ich will erleben. Ich will genießen. Ich will mein Magazin mit Sensationen füllen. Tausend neue Kenntnisse gelten mir nichts; was soll ich damit beginnen? Aber für eine ungekannte Impression pilgere ich über die Erde.⁶⁾

Kein elitäres Wissen anhäufen, sondern Impressionen sammeln: Die polemische Maxime des angehenden Kritikers, der tradierte Urteile genussvoll ignoriert und sich weder um politische noch kunst- oder literaturgeschichtliche Korrektheit schert, gilt auch bereits für Bahrs Reise nach Südfrankreich, Spanien und Marokko zwischen dem 20. September 1889 und dem 28. Februar 1890. Diese erfolgt im Anschluss an das in vielerlei Hinsicht prägende, vom Vater finanzierte Sabbatjahr in Paris, welches Bahr mit intensiver Lektüre französischer Autoren, dem Besuch von Kunstmuseen, Salons und der Weltausstellung, schriftstellerischen Vorarbeiten und allerlei Frauengeschichten verbracht hat.⁷⁾

⁵⁾ RUDOLF STEINER, Rezension zu Hermann Bahr, Russische Reise, in: Literarischer Merkur 1892, XII. Jg., Nr. 4 (GA 32, S. 158–161).

⁶⁾ HERMANN BAHR, Russische Reise, hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 14.

⁷⁾ Zu den Schriftstellern, mit denen sich Bahr während seiner Pariser Zeit besonders intensiv auseinandersetzte, zählen Baudelaire, Maurice Barrès und Huysman. Zu Bahrs Paris-Aufenthalt vom November 1888 bis August 1889: ANNETTE DAIGGER, Ein Wiener ‚badaud‘ in Paris. H. Bahr und das französische Fin de siècle, in: Hermann Bahr – Für eine andere Moderne, hrsg. von JEANNE BENAY und ALFRED PFABIGAN, Bern 2004, S. 357–370. Zu den biographischen Hintergründen vgl. die umfassend recherchierten Daten des Internetportals <<https://www.univie.ac.at/bahr/>> [17.06.2021].

Gelegenheiten, das „Magazin“ mit Sensationen zu füllen, bieten sich gerade in Spanien zur Genüge; „nichts als Augenfest und Ohrenlust“ sei der einmonatige Aufenthalt in Sevilla gewesen, schreibt Bahr Jahrzehnte später in ›Selbstbildnis‹ (1923).⁸⁾ Unterdessen ist er auf seinen spanischen Stationen, zu denen neben Sevilla auch Burgos, Valladolid, Madrid, Toledo und Cordoba zählen, stets auf der Suche dessen, was er den „type espagnole“⁹⁾ nennt. Die sechs Schreibhefte, in denen der damals 26-Jährige in den Monaten Oktober 1889 bis Januar 1890 seine nicht immer jugendfreien Begegnungen verarbeitet, tragen den umspannenden Titel ›Das spanische Buch‹, hinter dem sich tatsächlich mehrere Publikationsprojekte verbergen. Ebenso wie etliche Tagebuchskizzen der Pariser Zeit sind die Hefte, bei denen es sich, wie Reinhard Farkas formuliert, um „ein durch phantastische Fiktion erweitertes Protokoll“¹⁰⁾ handelt, als Vorstudien zum 1890 veröffentlichten Künstlerroman ›Die gute Schule‹ zu verstehen. Zugleich stellt ›Das spanische Buch‹, von Bahr als „Novelle“ bezeichnet, die Vorstufe zu dem nie veröffentlichten Roman ›Der Einzige‹ dar.¹¹⁾

Von nationalen Stereotypen ist Bahr, dessen spätere Schriften zwischen regionalistischer Orientierung und staatspatriotischem Pathos schwanken¹²⁾ und dabei Fragen spezifisch österreichischer Charakteristika adressieren,¹³⁾ schon in jungen Jahren fasziniert. So heißt es zu Beginn der spanischen Aufzeichnungen: „Darauf bin ich nemlich versessen, aufs Typische. Darin bin ich Sammler. Die typische Geberde, die typische Erscheinung – und besonders die typ. Frau, ja, bes. die typ. Frau.“¹⁴⁾ Nachdem Bahr hinsichtlich spanischer Frauen rasch feststellt, dass diese zumeist so „schwerfällig wie Pinzgauer Zucht“ seien, widmet er, beinahe erleichtert, seine Energie bald anderen Spekulationen über

⁸⁾ HERMANN BAHR, *Selbstbildnis* [1923], hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 208.

⁹⁾ HERMANN BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1: 1885–1890, hrsg. von MORITZ CSÁKY, bearb. von LOTTELIS MOSER und HELENE ZAND, Wien, Köln, Weimar 1994, S. 265.

¹⁰⁾ REINHARD FARKAS, Einleitung: Die Grundlagen der Moderne, in: HERMANN BAHR, *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904*, ausgewählt und kommentiert von REINHARD FARKAS, Wien, Graz, Köln 1987, S. 25–36, hier: S. 33. Nach Farkas dokumentieren die sechs Hefte „letztlich vergebliche Selbstfindungs- und Selbstmitteilungsversuche des Autors“ (ebenda, S. 53).

¹¹⁾ Vgl. BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 236.

¹²⁾ Vgl. REINHARD FARKAS, *Österreich-Bilder Hermann Bahrs zwischen Regionalismus und Globalismus*, in: *Hermann Bahr – Für eine andere Moderne*, hrsg. von JEANNE BENAY und ALFRED PEABIGAN, Bern 2004, S. 69–93, hier: S. 71.

¹³⁾ Dass sich Bahrs Suche nach regionalen österreichischen Identitäten insbesondere in seinen Feuilletons zur Architektur niederschlägt, in denen er die redliche Ästhetik oberösterreichischer Landhäuser würdigt, hat der Verfasser bereits in einer früheren Studie gezeigt: THORSTEN CARSTENSEN, ‚So klingt das Landhaus‘. Hermann Bahr als Kritiker des österreichischen Städtebaus, in: *Journal of Austrian Studies* 51.3 (2018), S. 61–82.

¹⁴⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 266.

den Charakter der örtlichen Bevölkerung und deren Alltag. Die Esel auf ihrem Weg zum Markt von Burgos¹⁵⁾ finden ebenso Erwähnung wie die unwirtliche Landschaft Kastiliens und die allgegenwärtigen Blumen und Früchte in Sevilla, einer Stadt, „deren Athem gut, glücklich und gesund macht“. ¹⁶⁾ Mehrere Essays, die im Kontext der Reise entstehen, erörtern darüber hinaus die aktuelle Situation der spanischen Literatur und begeben sich auf die Suche „nach der litterarischen Physiognomie von morgen“. ¹⁷⁾ Den Umstand, dass der Naturalismus es südlich der Pyrenäen so schwer habe, kommentiert Bahr auf die ihm eigene Art: „Die Spanier sind nämlich im Grunde doch ein ganz ungebildetes und wildes Volk, weit weg von aller Kultur.“ ¹⁸⁾

Aufschlussreich sind die in Spanien entstandenen Hefte insbesondere deshalb, weil sie gewissermaßen eine Vorgeschichte zu Bahrs intensiver Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst liefern, wie sie sich beispielsweise in den Beiträgen für die ›Deutsche Zeitung‹ der Jahre 1892 und 1893 niederschlägt. Den Kern des spanischen Bildungserlebnisses¹⁹⁾ bildet nämlich Bahrs Schulung des eigenen ästhetischen Werturteils anhand von Bau- und Kunstwerken vor Ort, wobei ihm unter anderem Louis Viardots Reiseführer ›Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne‹ (1835) zur ersten Orientierung dient. Hatte Bahr während seiner „vorlitterarische[n] Phase“, ²⁰⁾ dem Berliner Studium der Nationalökonomie zwischen 1884 und 1887, erste zivilisationskritische Überlegungen noch unter dem Einfluss sozialistischer Ideen angestellt, entdeckt er nun die Geschichte der Stile als wesentlichen Bezugsrahmen für seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Moderne bzw. ihrer Konstruktion. Um eine akademische Aufarbeitung der Epochen geht es Bahr freilich nicht. Seine spanischen Reisetexte lesen sich vielmehr als das Ergebnis eines unbedingten Willens, mit allen Sinnen wahrzunehmen und solcherart Erfahrenes zu verinnerlichen: ²¹⁾ „Empfindungen,

¹⁵⁾ Ebenda, S. 258.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 350.

¹⁷⁾ HERMANN BAHR, *Gente nueva* [1890], in: DERS., *Die Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 185–199, hier: S. 187.

¹⁸⁾ HERMANN BAHR, *Spanischer Naturalismus* [1890], in: DERS., *Die Überwindung des Naturalismus*, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 199–205, hier: S. 200.

¹⁹⁾ Zu Bahrs Auseinandersetzung mit Spanien und der spanischen Kultur, von der Reise im Jahr 1889/90 bis zu den Notizen zur neueren spanischen Literatur (1926), vgl. GEORG RUDOLF LIND, *Hermann Bahr und die spanische Geisteswelt*, in: „Der Herr aus Linz“, S. 59–64.

²⁰⁾ BESSLICH, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘* (zit. Anm. 3), S. 197.

²¹⁾ Vgl. zum Modus des subjektiven Erlebens bei Bahr: GENNADY VASILYEV, ‚Reise‘ in der Wiener Moderne. Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Leopold Andrian, in: *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur. Beiträge zur Jahrestagung*

Sensationen, Emotionen, Nervenschwünge, Sinnenreize – unter diesen Namen kann man wählen. Sie sind die einzige Wahrheit. Was ihnen nicht dient und hilft, ist fürder ausgeschlossen aus meinem Leben.“²²⁾ Folglich nehmen die spanischen Notizen jenes Diktum vorweg, das Bahrs 1891 veröffentlichte Programmschrift ›Die Überwindung des Naturalismus‹ prägen wird: Aus *Sachständen*, so heißt es dort, sollen *Seelenstände* werden, der künstlerische Mensch müsse „alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen.“²³⁾ Einzig den Sinnen und dem, was sie „verkündigen und befehlen“, sei zu trauen: „Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.“²⁴⁾

2. Die Überwältigung des Kritikers

Lauschen, gierig lauschen: Zu besichtigen ist diese absolute ‚Dienschaft‘ an die Sinne – bzw. die „Romantik der Nerven“,²⁵⁾ wie sie der Aufsatz ›Die Décadence‹ (1891) bezeichnet – in den spanischen Schreibheften Bahrs, aber auch in den Feuilletons, die auf der Grundlage der Tagebuchnotizen entstanden. Indem sie bereits jene Mischung aus Verkündigungspathos und kreisförmiger Argumentation vorwegnehmen, die bald darauf zum Markenzeichen von Bahrs modernekritischen Schriften wird,²⁶⁾ inszenieren die Texte einen intuitiven Zugang zur Kunst- und Architekturgeschichte, der sich am Programm einer als produktiv erfahrenen Reizüberflutung orientiert und die Verschriftlichung von Erlebtem vor allen Dingen als Protokoll nervlicher Stimulierung versteht. Diese schriftstellerische Affektlogik offenbart ein Tagebucheintrag vor dem Aufbruch nach Spanien: „ich will am Ende dieser Reise kontrollieren [sic] können, wo mir am reichlichsten die ergiebigsten Sensationen zuge-

der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien, hrsg. von ARNULF KNAFL, Wien 2014, S. 33–41, hier: S. 33–36.

²²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 237.

²³⁾ HERMANN BAHR, Die Moderne, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 3–7, hier: S. 5.

²⁴⁾ Ebenda.

²⁵⁾ HERMANN BAHR, Die Décadence, in: Studien zur Kritik der Moderne, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 14–20, hier: S. 15.

²⁶⁾ Vgl. WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Der Essay als ästhetische Positionierung – Hermann Bahr als Programmierer der Wiener Moderne, in: Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr, hrsg. von TOMISLAV ZELIĆ, Frankfurt/M. 2016, S. 15–31, hier: S. 17. Müller-Funk zeigt auch, dass Bahrs prophetischer Gestus in sich gebrochen ist, seine apokalyptischen Urteile gewissermaßen von einem unzuverlässigen Erzähler vorgetragen werden (ebenda, S. 21f.).

flossen sind [...]“.²⁷⁾ Zugleich dient das Notieren der Empfindungen dazu, über sich selbst Aufschluss zu erhalten:

Die Sensation wirkt aber nur halb und versagt den Genuß, solange sie unbewusst bleibt: ihre Vorstellung ist erst das rechte Vergnügen. Dieses ganz zu kosten und in den wechselnden Sensationen jedesmal völlig heimisch zu werden schreibe ich dieses Buch, von einer Stunde zur anderen: es sei ein Protokoll aller Empfindungen, woher sie kamen, wie sie sich in meinen Sinnen einrichteten, was sie auf meine Nerven machten. So werden sie mir erst vertraut, zugänglich und recht wirksam werden und auch von der Erinnerung, wenn ich in den alten Seiten blättere, verspreche ich mir wieder neuen Kitzel; so winkt in der Ferne das Ideal, mir in den gesammelten Sensationen eine Zukunft von Sensationen aufzuzüchten, die außer sich gar nichts mehr nötig hätte und ganz einsam und unabhängig leben könnte ich brauchte nur die gewisse Seite aufzuschlagen, die ein aufmerksames Register angäbe, um jede beliebige Sensation in mich zu leiten, und so wäre ich Gott.²⁸⁾

Dieses „Protokoll aller Empfindungen“ verlagert, wie Barbara Beßlich mit Blick auf Bahrs generelle Vernunftskopsis festgestellt hat, „die Erzählinstanz vom Verstand in die Nerven“.²⁹⁾ In den spanischen Heften zeigt sich der Fokus auf die Reize, auf die sinnliche Wirkung von Kunst besonders eindrücklich während Bahrs Aufenthalt in Valladolid. In der nordspanischen Stadt stößt er nämlich bei einem seiner Spaziergänge auf etwas, das die Reiseführer angeblich verschweigen, dabei sieht er sich mit nicht weniger als der „glorreichste[n] Herrlichkeit“ konfrontiert, „die jemals in aller Geschichte von menschlicher Sculptur vollbracht worden“.³⁰⁾ Die Rede ist von menschengroßen, farbigen Holzplastiken, die Bahr im örtlichen Museum des Colegio mayor de Santa Cruz entdeckt. Bei den Werken handelt es sich um Skulpturen des in Florenz bei Michelangelo in die Lehre gegangenen Bildhauers Alonso Berruguete (ca. 1488–1561), der zwar als herausragender Vertreter der spanischen Renaissance gilt, in der internationalen Kunstgeschichtsschreibung aber eine nach wie vor untergeordnete Rolle spielt.³¹⁾ Berrugetes Skulpturen bestärken Bahr in der

²⁷⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 8), S. 237, wo es auch heißt: „Ich will Sensationnismus leben, und nichts als Sensationnismus. Dieses Buch sei mein Instrument.“

²⁸⁾ Ebenda. Zum Spanien-Tagebuch als einem „Protokoll aller Empfindungen“ vgl. auch NORBERT BACHLEITNER, „Spanisches bei Hermann Bahr. Mit einem Verzeichnis der spanischen Bücher in seiner Bibliothek“, in: *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von MARISA SUGUÁN und KARL WÄGNER, Amsterdam, New York 2004, S. 107–120, hier: S. 109.

²⁹⁾ BESSLICH, *Wege in den ‚Kulturkrieg‘* (zit. Anm. 3), S. 193.

³⁰⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 287.

³¹⁾ Die erste Ausstellung außerhalb Spaniens, die sich dem Werk Alonso Berrugetes widmete, fand kürzlich (13. Oktober 2019 bis 17. Februar 2020) in der National Gallery of Art in Washington, D.C., statt. Der die Ausstellung begleitende Katalog ist äußerst informativ: C. D. DICKERSON III und MARK McDONALD, *Alonso Berruguete. First Sculptor of Renaissance Spain*, New Haven, CT, London 2019.

Annahme, dass sich wahre Kunst einzig an der Wirkung messen lasse, die sie auf das Gefühl des Betrachters ausübe: „Für mich war dieses Gefühl, hier, vor diesen Holzwundern, einem einzigen vergleichbar: dem jauchzenden Rausche meiner Nerven und Sinne, als ich das erste Mal ans Meer kam. Es sang und taute alles in mir vor Lust und Glück [...].“³²⁾

Eine Umschreibung des Besuchs im Colegio mayor liefert Hermann Bahrs „Brief an den Kunstwart“, der, versehen mit der Angabe „Valladolid, d. 24. Okt. 1889“, in der von Ferdinand Avenarius herausgegebenen Zeitschrift erscheint. Hier zeigt sich nun voll und ganz jene „Dominanz der ästhetischen Überformung des Materials“,³³⁾ die für die Gattung der Reiseliteratur charakteristisch ist:

Nein, niemals hätte ich es gedacht, als ich in müßiger Neugierde durch dieses in lieblichen und heiteren Arabesken blühend schimmernde Thor des Colegio mayor de Santa Cruz trat [...], mit keiner eiligen Ahnung hätte ich mir's auch nur traumhaft vermutet, im staubigen, spinnigen, rauchigen Wust dieser engen und schwarzen Gewölbe hier solcher Offenbarung begnadet zu werden, Offenbarung der höchsten Kunst und Enthüllung ihres geheimsten Zaubers.³⁴⁾

Während der Besuch im Museum in den Tagebuchnotizen noch unverstellt präsentiert wird, verfolgt dieser Text nun ein klares Ziel, ist er doch, wie der Untertitel mitteilt, als „Botschaft an alle Künstler“ angelegt. Hier zeigt sich bereits die Vermittlerrolle, die Bahr in der Folge derart beherzt und gekonnt ausüben wird, dass Peter Sprengel ihn treffend den „Publicity-Manager“ der Wiener Moderne³⁵⁾ genannt hat. Angeblich „im Fieber des ersten Jubels mit jagendem Stifte geschrieben“,³⁶⁾ präsentiert sich der Artikel als emphatisches Zeugnis einer sinnlichen Überwältigung, die auch ihren sprachlichen Niederschlag findet. Das Erlebnis wird zusätzlich dadurch erhöht, dass sich Bahr von Beginn an als Skulptur-Banause zu erkennen gibt. Selbst bildhauerischen Meisterwerken sei es bislang nicht gelungen, seine Empfindungen anzusprechen:

³²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 271.

³³⁾ MICHAELA HOLDENRIED, ALEXANDER HONOLD und STEFAN HERMES, Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Zur Einführung, in: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne (zit. Anm. 1), S. 9–16, hier: S. 11.

³⁴⁾ HERMANN BAHR, Sprechsaal. Die kastilianische Skulptur. Eine Botschaft an alle Künstler, in: Der Kunstwart 3 (1889/90), S. 42–44; zit. nach HERMANN BAHR, Ein Brief an den Kunstwart. Eine Botschaft an alle Künstler, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 185–199.

³⁵⁾ PETER SPRENGEL, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, München 1998, S. 126. Zu Bahrs Vermittlerrolle in der Wiener Moderne vgl. auch GIOVANNI TATEO, In der Werkstatt der Wiener Moderne. Der Beitrag Hermann Bahrs, in: Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts, hrsg. von MAURO PONZI, Würzburg 2010, S. 133–149.

³⁶⁾ BAHR, Ein Brief an den Kunstwart (zit. Anm. 34), S. 247.

Ich konnte die Illusion niemals gewinnen, die aus dem Irdischen weg zum Traume befreiende Illusion der Dichtung und der Malerei, welche von der Einbildung in unserem Bewußtsein vollbracht wird, wenn darauf der Zwang einer Wahrheit und der Rhythmus einer Farbe stoßen. Ich bewunderte wohl die Fertigkeit und Geschicklichkeit der kundigen Artisten, im Marmorenen so nahe ans Fleischliche zu geraten, aber den Schein der Wirklichkeit, daß mir ihre Gebilde Geschöpfe worden wären, vermochten sie niemals über mich; und was ich mich mit Vorstellungen und Zusprechungen auch mühte, die Freude blieb mir rot, weil das Leben nur in der Farbe ist.³⁷⁾

Die frohe Botschaft der spanischen Holzskulpturen, so ließe sich zusammenfassen, besteht in der fruchtbaren Synthese von künstlerischer Leidenschaft und handwerklicher Raffinesse, von naturalistischer Wucht und Stil – einer Synthese, in der die Moderne ihren „Frieden“ findet.³⁸⁾ An den Holzplastiken bewundert Bahr zum einen die offenkundige technische Fertigkeit; es handele sich, so die für ihn typische Geste der Übertreibung, um „die höchste Meisterschaft des Meißels in der bisherigen Menschengeschichte“.³⁹⁾ Vor allem jedoch wird das Studium der Plastiken als geradezu dionysisches Erlebnis beschrieben, das die Sinne des Wahrnehmenden überwältigt. So entfaltet der Text ein rhetorisches Manöver, welches sich bei Bahr regelmäßig findet: Hier wird nicht objektiviert, hier werden keine Regeln zugrunde gelegt; stattdessen nimmt der Reisende die Rolle des begeisterten Instinkt-Kritikers ein, indem er nicht nur eine bedingungslose, leidenschaftliche Teilhabe an seinem Gegenstand der Betrachtung anstrebt,⁴⁰⁾ sondern obendrein seine Leserschaft mit dem Nervenfieber anzustecken sucht. Damit offenbart sich bereits jene Tendenz, dem Leser „mit allerlei Redensarten etwas über Kunst vorzujonglieren“,⁴¹⁾ die der völkische Literaturkritiker Adolf Bartels ein Jahrzehnt später in einem polemischen Essay als die Methode Bahrs identifizieren wird:

Es ist eine unendliche, gar nicht begreifliche, beklemmende, verwirrende, tödliche Fülle von Wucht, Leidenschaft, Größe, Wahrheit und Schönheit, und drei Tage, drei volle Tage, vom ersten scheuen grauen Morgen bis in die tiefe Empörung wider die grausame Nacht hinein,

³⁷⁾ Ebenda, S. 246.

³⁸⁾ Ebenda, S. 249.

³⁹⁾ Ebenda, S. 247.

⁴⁰⁾ Vgl. dazu STEPHANIE MARCHAL, ‚Generation Kautschukmann‘. Hermann Bahrs Kunstkritik im Kontext, in: Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden, hrsg. von MARTIN ANTON MÜLLER, CLAUS PIAS und GOTTFRIED SCHNÖDL, Bern, Wien u. a. 2014, S. 113–135, hier: S. 119–121.

⁴¹⁾ ADOLF BARTELS, Hermann Bahr, der Kritiker, in: Der Kunstwart 11 (1897/98), S. 276–281, hier: S. 279. Bartels wirft Bahr auch vor, sich zu stark an der französischen Kunst zu orientieren und „in seinen ästhetischen Grundanschauungen flach und unklar“ (S. 281) zu bleiben. Für Bartels, den Bewahrer einer reinen, nationalen Kunst, wird der in seinen stilistischen Präferenzen so schwankende Bahr zur Bedrohung: „Es hat die deutsche Kunst von seiner gesamten Tätigkeit nur das Schlimmste zu erwarten, selbst, wenn er einige junge Begabungen fördert“ (S. 281).

die neidisch das Göttliche raubte, habe ich in unerhörter Wollust hier geschwelgt, mit rauchenden Sinnen, von einem zum anderen und wieder zurückkehrend zehn Mal zu jedem, weil jedes das schönste war und nur das nächste noch herrlicher, aber freilich das gewaltigste doch das letzte, und mir siedete das Blut und meine Nerven tanzten in wilden, wahnsinnigen Sprüngen und fast erwürgt hat mich die tobende Begierde, wenn ich wenigstens einen Freund hier hätte, der mich verstünde, der mit mir jauchzte und mit dem ich weinte im namenlosen Stolz der unendlichen Menschenwürde, welche die Großen erreichen.⁴²⁾

Wenn schon kein Freund die Begeisterung des Autors vor Ort bezeugen kann, so sollen immerhin die Leser des ›Kunstwart‹ an ihr teilhaben. Und noch drei Jahrzehnte später lassen sich die Skulpturen Berrugetes geschmeidig in das biographische Narrativ einfügen: Im ›Selbstbildnis‹ (1923) – dem Erinnerungsbuch, das zunächst in Fortsetzungen in der katholisch-monarchistischen Zeitschrift ›Das neue Reich‹ erscheint – wird Bahr das einwöchige Studium der Skulpturen als „den stärksten meiner spanischen Eindrücke“ bezeichnen.⁴³⁾

3. *Schlichte, gesunde Meisterschaft: Bahrs Begegnung mit der spanischen Gotik*

„Die Größe, Tiefe und Gewalt dieser gothischen Kunst sind ohne Gleichen“⁴⁴⁾ konstatiert der überwältigte Reisende, als er in Madrid am 28. Oktober 1889 vor den Zeugnissen der mittelalterlichen Architekturepoche steht. Während in den spanischen Reisetexten bereits Hermann Bahrs spätere, kulturpolitisch orientierte Verklärung des Barock⁴⁵⁾ anklingt, sind es seine Bemerkungen über die Gotik, die einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis seiner Ästhetik der Moderne liefern, in der Forschung aber noch nicht systematisch untersucht wurden.⁴⁶⁾ So sind die spanischen Tagebuchnotizen als emphatisches, auf das „Lauschen“ ausgerichtete Gegenstück zu der „differenzierter[en]“⁴⁷⁾ Auseinandersetzung mit der gotischen Baugeschichte zu verstehen, die Bahr zuvor in seinen französischen Reiseberichten vornimmt. Noch im ›Selbstbildnis‹ wird sich Bahr an seine Reise durch die französische Kulturlandschaft als einer Fahrt auf den Spuren der Gotik erinnern:

⁴²⁾ BAHR, Ein Brief an den Kunstwart (zit. Anm. 34), S. 247.

⁴³⁾ BAHR, Selbstbildnis (zit. Anm. 8), S. 205.

⁴⁴⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁴⁵⁾ Vgl. GREGOR STREIM, Abkehr von der Moderne? Hermann Bahrs Rede vom ‚zweiten Barock‘, in: Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938), hrsg. von BARBARA BESSLICH und CRISTINA FOSSALUZZA unter Mitarbeit von TILLMANN HEISE und BERNHARD WALCHER, Heidelberg 2019, S. 25–47.

⁴⁶⁾ Kursorische Bemerkungen finden sich bei REINHARD FARKAS, Das ‚Spanische Buch‘ Hermann Bahrs: Zur Diagnose des Dilemmas der Dekadenz, in: Modern Austrian Literature 22.2 (1989), S. 1–14.

⁴⁷⁾ REINHARD FARKAS, Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Wien, Köln 1989, S. 48 (Endnote 60).

Durchs Land der Beauce, braunes Ackerfeld mit trägen Windmühlen entlang, fuhr ich über Orléans, Blois, Amboise und Tours in Bummelzügen nach der Gironde die ganze Stilgeschichte der Gotik durch: was gotisch ist, empfand ich im Leben nie wieder mit solcher Macht des Augenscheins als auf dem Schlosse zu Blois, wo man gewissermaßen zusehen kann, wie eine Burg zum Palast wird; und romantischer Burggrafentimmung, der mein Wesen im Grunde widerstrebt, war ich nie näher als in Amboise, mit dem verwegenen Trutzkirchlein auf der Höhe, das über das gesegnete Land der fast unbeweglichen, blauschwarz ruhenden Loire blickt.⁴⁸⁾

Mit seiner Bewunderung der Gotik bewegt sich Bahr in einem architekturhistorischen Zusammenhang, als dessen vorrangige zeitgenössische Bezugsgröße wohl das Werk des englischen Kunsthistorikers John Ruskin (1819–1900) gelten kann.⁴⁹⁾ In seinen Hauptwerken *‘The Seven Lamps of Architecture’* (1849) and *‘The Stones of Venice’* (1851–1853) argumentierte Ruskin für eine Wiederbelebung der Gotik, die er nicht nur nach ästhetischen Kategorien beurteilte, sondern auch als moralisch überlegen betrachtete.⁵⁰⁾ Die gotische Architektur assoziierte Ruskin vor allem mit dem „Opfer“ der Steinmetze, jeden Stein aufwendig zu verziern. In Venedig fertigte er vor diesem Hintergrund Hunderte von Zeichnungen an – als Archiv einer baulichen Substanz, die er von der fortschreitenden Industrialisierung bedroht sah.

Das Konzept der Gotik verrät möglicherweise mehr über diejenigen, die es sich in philosophischen oder kulturkritischen Kontexten zunutze machen, als über die mittelalterliche Ästhetik, auf die es gemeinhin verweist. Dies gilt für John Ruskins sozialetisch konturiertes Narrativ ebenso wie für Hermann Bahrs modernekritische Überlegungen. Doch während Ruskin am Beispiel Venedigs eine Grammatik der Bauformen entwirft, weicht das Theoretische bei Bahr dem Intuitiven. Im spanischen Reisebericht bettet er die Gotik bewusst in den Kontext einer künftigen „Nervenkunst“ ein:

Seelengothik, wie ich sie jetzt treibe, das ist die Kunst, Seelengothik immerfort – nur fühlen, nichts als fühlen, das ganze Leben, aber statt in den dumpfen verworrenen Trieben der Masse, in Freiheit und bewusst, unter Geleit des Geistes, der lauscht und merkt. Keine Botschaft hinaus, die nur erst den Zusammenhang zerrisse, innere, innere Gothik.⁵¹⁾

⁴⁸⁾ BAHR, Selbstbildnis (zit. Anm. 8), S. 204.

⁴⁹⁾ Zwar finden sich in Bahrs Texten einige unsystematische Anspielungen auf Ruskin; ob es sich dabei um die Spuren einer mehr als kursorischen Lektüre handelt, ist jedoch schwer nachzuvollziehen. Die Forschung hat einen möglichen Einfluss Ruskins auf Bahr bislang nicht untersucht.

⁵⁰⁾ Vgl. JÖRN LEONHARD, John Ruskin. Ästhetik und Gemeinschaft im Zeitalter der ambivalenten Moderne, in: *Religionsstifter der Moderne. Von Karl Marx bis Johannes Paul II.*, hrsg. von ALF CHRISTOPHERSEN und FRIEDEMANN VOIGT, München 2009, S. 94–105 und 292–294, hier: S. 98f. Vgl. außerdem WOLFGANG KEMP, *John Ruskin 1819–1900. Leben und Werk*, München, Wien 1983.

⁵¹⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. I (zit. Anm. 9), S. 260.

Nach Farkas handelt es sich bei dieser „Seelengothik“ um eine „integrative Kategorie“, mit der Bahr „die Synthetisierung von impressionistischer Kunsttheorie und Lebensanschauung“ sucht.⁵²⁾ Die Betrachtung eines gotischen Bauwerks stilisiert Bahr denn auch zur heilsamen Erfahrung, durch die der Mangel an wahrer Empfindung kompensiert werden soll, wie er in Madrid notiert:

Das erste Mal wieder etwas wie ein Gefühl, vor dieser Gothik. Es ist noch immer nicht das rechte, bei weitem nicht, und zu viel Verstand und Bewußtsein hineingemischt: Die Überwältigung fehlt. Aber wenn ich es nur sorgsam pflege und seine Elemente zusammenhalte, wenn ich Erinnerung, Kritik und Vergleich hinausreine, wenn ich was Gothisches dazu lese, um nachzuhelfen, vielleicht könnte es mir hier glücken, mich aus dem Gleichgiltigen und Unempfindlichen herauszumachen; vielleicht klänge es in meiner Seele dann wieder einmal rein und voll.⁵³⁾

Bereits in Bahrs Schreibheften zur spanischen Kulturlandschaft trifft der Leser also auf jenen Hang zu „weiträumigen geistesgeschichtlichen oder psychologischen Ausdeutungen“⁵⁴⁾ von Epochen und einzelnen Kunstwerken, der für seine kritischen Schriften allgemein kennzeichnend ist. Insbesondere die Überlegungen zur spanischen Gotik sind dabei von einer Tendenz durchdrungen, die Gregor Streim als Bahrs „untergründigen Affekt gegen die Moderne selbst“⁵⁵⁾ bezeichnet. Bahr zufolge manifestiert sich in der Gotik nämlich eine schlichte Meisterschaft, der jene unnatürliche Hyper-Reflektiertheit fremd ist, die dieser Autor in seinen Rezensionen zur zeitgenössischen Kunst immer wieder als Signatur einer fehlgeleiteten Moderne herausstellt. Anders als die in den Kaffeehäusern der Großstadt diskutierte neue Kunst, habe die Gotik eben nicht ständig über ihre eigenen Aufgaben und Bedingungen reflektiert. Bahr zufolge trifft dies insbesondere auf die frühe Gotik zu – eine Bauform, „die noch kaum Bewußtsein hat“⁵⁶⁾ wie es in den französischen Reisebildern heißt. Bei Bahr figuriert die Gotik einerseits als tagtägliches Handwerk, dem eine Art genealogische Zuversicht eingeschrieben ist, welche der neurotischen Dimension des schöpferischen Vorgangs keinen Raum lässt: Wenn dem gotischen

⁵²⁾ FARKAS, Einleitung: Die Grundlagen der Moderne (zit. Anm. 10), S. 31.

⁵³⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁵⁴⁾ JUTTA MÜLLER-TAMM, Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon. Klassik als typologische Kategorie bei Hermann Bahr, in: Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden, hrsg. von MARTIN ANTON MÜLLER, CLAUS PIAS und GOTTFRIED SCHNÖDL, Bern, Wien u. a. 2014, S. 137–149, hier: S. 147.

⁵⁵⁾ GREGOR STREIM, Identitätsdesign und Krisenbewußtsein. Hermann Bahrs Konstruktion einer österreichischen Moderne, in: Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900, hrsg. von ANTJE SENARCLENS DE GRANCY und HEIDEMARIE UHL, Wien 2001, S. 71–85, hier: S. 73.

⁵⁶⁾ HERMANN BAHR, Französische Provinz, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 207–214, hier: S. 211.

Meister das Handwerk nicht so glückte, wie er es sich „in Traum, Hoffnung und Jugend“ vorgestellt hatte, „dann kam schon ein anderer nach ihm, dem's besser glückte, und Angst brauchte man keine zu haben: am Ende ward's schon irgendwie“.⁵⁷⁾ Andererseits würdigt der junge Bahr das Gotische als die „einzige Kunst“ – „alles andere [ist] nur Lüge, nichts als Lüge“⁵⁸⁾ –, beruhe sie doch auf der Weigerung des Baumeisters, sich einem vorgefertigten Plan unterzuordnen. Am 27. Oktober 1889 notiert der Autor in Madrid:

Maß nehmen und Maß halten ist aber Beruf des Schneiders und das Beinkleid bloß ist äußerem Dienste und dem Zwecke gehorsam. Der Künstler umgekehrt, ob er male, dichte oder meißle, kann gar nimmermehr unmäßig genug sein, unmäßig an Genie, und in ihm selbst ist seine einzige Grenze, in seinem Vermögen. Wenn diese gothischen Künstler sich erst gemäßigt und ihre Fülle in einen Plan gezwängt hätten, statt in dieser unbändigen, überschüssigen Hast allen Wust kunterbunt aus der Seele zu sprudeln, dann wären sie auch nur Seifensieder und Leinenweber geworden.⁵⁹⁾

Bahrs Rede von der Maßlosigkeit, der Entgrenzung der gotischen Architektur nimmt in gewisser Hinsicht einen Gotik-Diskurs vorweg, wie er zwei Jahrzehnte später in den Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer eine so spekulative wie psychologisierende Rahmung erhält.⁶⁰⁾ Worringer versteht die Gotik nicht als historische Epoche, sondern als symbolischen Ausdruck einer kulturellen Konstellation: Sie ist ein überzeitlicher Begriff, ein transhistorischer „Über-Stil“,⁶¹⁾ weshalb Worringer in seinem Hauptwerk ›Formprobleme der Gotik‹ (1911), das stets den „Idealtypus“⁶²⁾ der Stilcategory vor Augen hat, auch „relativ enge“ Bezüge zwischen der gotischen Kathedrale des Mittelalters und der altgermanischen Tierornamentik⁶³⁾ konstatieren kann. Die gotische Architektur verbindet Worringer mit der „Macht des Ausdrucks“ und der „Sprache abstrakter Werte“.⁶⁴⁾ So vertritt er die These, dass die scheinbar ins

⁵⁷⁾ Bahr, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 258.

⁵⁸⁾ Ebenda, S. 260.

⁵⁹⁾ Ebenda, S. 259.

⁶⁰⁾ Vgl. zu Worringers Stilpsychologie CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005, S. 23–33.

⁶¹⁾ WOLFGANG KEMP, *Der Über-Stil: Zu Worringers Gotik*, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 9–21. Vgl. auch ÖHLSCHLÄGER, *Abstraktionsdrang* (zit. Anm. 60), S. 29.

⁶²⁾ WILHELM WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*. Mit 25 Tafeln. Zweite Auflage, München 1912, S. 113.

⁶³⁾ Ebenda, S. 45. Auf ähnliche Weise ignoriert auch KARL SCHEFFLER in seiner Studie ›Der Geist der Gotik‹ (Leipzig 1919), einem anderen Hauptwerk der Gotik-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sowohl epochale wie geographische Grenzen. Vgl. hierzu KEMP, *Der Über-Stil* (zit. Anm. 61), S. 20.

⁶⁴⁾ Vgl. JOANNA E. ZIEGLER, *Worringer's Theory of Transcendental Space in Gothic Architecture: A Medievalist's Perspective*, in: *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, hrsg. von NEIL H. DONAHUE, University Park, PA 1995, S. 105–118.

Unendliche gehende „Vertikalbewegung“ der gotischen Kathedralen nicht etwa „spielerischer Freude an der Konstruktion“ zu verdanken sei, sondern sich vielmehr mit einer tief verwurzelten, transzendentalen Sehnsucht verbinde. Das in der gotischen Architektur angelegte Streben ins Unendliche, so Worringer, habe der Befriedung einer inneren Unruhe gedient: Der Anblick eines Domes, der alle menschlichen Maßstäbe übersteige, habe bei den Zeitgenossen einen „Empfindungstaumel“ ausgelöst.

Der Verbindungslinie zwischen Gotik und Barock, die Bahr in seinen spanischen Notizen zu ziehen vermag, indem er beiden Stilen eine innere Leidenschaft zuschreibt, begegnet man auch bei Worringer. Dieser erkennt im Barock „das Wiederaufflackern des unterdrückten gotischen Formwillens unter einer fremden Hülle“. ⁶⁵⁾ Mehr noch: Worringer sieht den Barock als Schwelle zwischen Gotik und einer Moderne, deren Architektur wiederum durch ein Streben nach Vergeistigung jenseits reiner Materialität gekennzeichnet ist ⁶⁶⁾ und in welcher schließlich der überzeitliche gotische Formwille – beispielsweise in den modernen Eisenkonstruktionsbauten ⁶⁷⁾ – zurückkehrt.

Dass Worringers 1909 vorgelegte Habilitationsschrift über die Gotik ungleich fundierter ist als jener impressionistische Bericht über die spanische Gotik, den Bahr zwei Jahrzehnte zuvor anfertigt, steht außer Frage. Beiden Autoren gemein ist jedoch der Hang zu schematisierenden, auf Dichotomien beruhenden Erläuterungen, die mit breitem Pinselstrich über die Jahrhunderte hinweggehen. ⁶⁸⁾ So wird in Bahrs Texten „das aufgewühlte gotische Empfindungsleben“, ⁶⁹⁾ welches Worringer in seiner Schrift beharrlich evoziert, als Basis echten Kunstwillens verstanden. Der wahre Künstler, so Bahrs Lehre aus der Begegnung mit der spanischen Gotik, arbeite „aus einem bewegten Gefühl heraus“. Sein Werk folge nicht den Anforderungen einer bestimmten Aufgabe, sondern entstehe vielmehr „aus dem Drange der Seele“. ⁷⁰⁾ Ähnlich argumentiert zweieinhalb Jahrzehnte später Thomas Mann, wenn er sich in den ›Betrachtungen eines Unpolitischen‹ der Gotik als eines kulturkritischen Dispositivs bedient, um die geistige Herkunft seines ›Buddenbrooks‹-Buches zu erläutern:

⁶⁵⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 28.

⁶⁶⁾ Vgl. zu Worringers Moderne-Konzeption BEATE SÖNTGEN, Geheime Moderne. Worringers Barock, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 55–65, hier: S. 55.

⁶⁷⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 72.

⁶⁸⁾ Zu Worringers Tendenz, seine Texte auf einfachen Gegensätzlichkeiten aufzubauen, wobei er häufig mit Geschlechterdualismen arbeitet, vgl. CORDULA HUFNAGEL, Die hysterische Linie der Gotik, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von HANNES BÖHRINGER und BEATE SÖNTGEN, München 2002, S. 45–53, hier: S. 45–47.

⁶⁹⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 112.

⁷⁰⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 283.

Es ist geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und eben dadurch unübersetzbar deutsch. Eben dadurch hat es die organische Fülle, die das typisch französische Buch nicht hat. Es ist kein ebenmäßiges Kunstwerk, sondern Leben. Es ist, um die freilich sehr anspruchsvolle kunst- und kulturgeschichtliche Formel anzuwenden, Gotik, nicht Renaissance ...⁷¹⁾

4. *Typologisches Denken*

Derweil führt der Argumentationsweg bei Bahr von der Betrachtung gotischer Architektur zum zeitgenössischen Diskurs über die Darstellung psychischer Vorgänge in Kunst und Literatur, wie er in Zeitschriften wie dem ›Kunstwart‹ gepflegt wird. Seinen Zeitgenossen empfiehlt Bahr, sich endlich von dem Wahn zu befreien, dass es ein Kunstwerk gäbe, „das den ganzen Menschen und die ganze Zeit enthielte und das darum unfehlbar und ohne Makel sei und an dem nichts mehr geändert werden könnte“. Ein absolutes Kunstwerk, dem ein umfassender Ausdruck der menschlichen Seele gelänge, könne es angesichts der Zersplitterung des Ichs in eine „Reihe von Empfindungen“⁷²⁾ ohnehin nicht geben. Bahr paraphrasiert Ernst Machs Hauptwerk ›Die Analyse der Empfindungen‹ (1900), wenn er konstatiert, dass Ich sei „unrettbar“ und nichts anderes als „ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen“.⁷³⁾ Gemäß dieser Einsicht kann eben nur eine in sich gebrochene Kunst, für die die Gotik – deren Erschaffer laut Worringer „unter dem Druck einer dualistischen Zerrissenheit und Friedlosigkeit“⁷⁴⁾ stehen – das historische Beispiel abgibt, ganz wahrhaftig sein: „So sei die Kunst in Brüchen, wie der Mensch in Brüchen ist; dann erst wird sie wahr sein.“⁷⁵⁾ Die richtige Gotik sei „ganz innerlich, ganz Streben, ganz Wahrheit“ und brauche deshalb nicht „die äußere Heuchelei eines ausruhenden, selbstgefälligen Werkes“.⁷⁶⁾ So gelingt es Bahr, das historische Material einer vielfältigen Stilgeschichte auf eine Polarität von Leidenschaft und Verstand, von innerer Überzeugung und äußerlichem Formgesetz zu reduzieren:

⁷¹⁾ THOMAS MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1), hrsg. von HERMANN KURZKE, Frankfurt a. M. 2009, S. 98 [Herv. i. O.].

⁷²⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 235. Bahr führt diese Fragmentierung des Ichs im zeitgleich zu den Spanien-Texten entstehenden Roman ›Die gute Schule‹ vor.

⁷³⁾ HERMANN BAHR, *Das unrettbare Ich* [1903], in: DERS., *Inventur*, hrsg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2011, S. 25-36, hier: S. 34. Vgl. ERNST MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 2. vermehrte Aufl. der ›Beiträge zur Analyse der Empfindungen‹, Jena 1900.

⁷⁴⁾ WORRINGER, *Formprobleme der Gotik* (zit. Anm. 62), S. 71.

⁷⁵⁾ BAHR, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 259.

⁷⁶⁾ Ebenda, S. 259.

Darum ist die Gotik, darum ist die erste Renaissance, in der die Köpfe noch gothisch waren und darum ist das letzte Barock, in dem sie schon wieder gothisch wurden, darum sind alle Schöpfungen aus innerer Leidenschaft, die gährt groß und baden nach Jahrtaus[en]d. noch die Seele der Ahnen; darum ist der klassische Bau, wie die Architekten den betrügerischen Bankerott ihres Geistes gern nennen, darum ist der rationalistische Stil, mit einem Wort alles, was der Verstand nach einem äußeren Plane macht, der befiehlt, so jämmerlich und erbärmlich.⁷⁷⁾

Eindrücklich dokumentieren die Spanien-Texte somit das typologische Denken Hermann Bahrs, das ihn als durchaus charakteristischen Vertreter seiner Epoche ausweist. Auch dieser für seine ideologische Flexibilität berühmte Schriftsteller reagiert auf den Zerfall zentraler Wertvorstellungen mit einem schablonenhaften Denken, das Erlebtes, Gesehenes und Erlesenes in Ordnungsmuster zu pressen sucht. So manifestiert sich in Bahrs Schreiben, wie Jutta Müller-Tamm verdeutlicht, die um 1900 virulente Tendenz, „bestimmte formalästhetische, anthropologische oder weltanschauliche Grundhaltungen in Kunst und Dichtung zu fixieren und mit enthistorisierten Stilbegriffen – Gotik, Barock, Renaissance, Klassik, Romantik – zu belegen.“⁷⁸⁾ Wie sehr Bahrs spanische Reflexionen von diesem „Typologisierungswillen“⁷⁹⁾ durchdrungen sind, zeigt sich, wenn sie die Gotik zur naiven Baukunst erklären, deren Schöpfer der Nachwelt mit jedem Teilstück eines Bauwerks „eine neue Botschaft aus dem brausenden Herzen“ hinterließen. Damit stehe, so Bahr, die gotische Architektur letztlich als „eine große Beichte einer großen Natur“ im Raum.⁸⁰⁾ Die Phantasie der Loslösung vom Ich und des damit einhergehenden Kontrollverlusts, die auch in Worringers stilpsychologischer Kunstgeschichte wieder aufscheint, indem dort von der „erhabenen Hysterie der Gotik“⁸¹⁾ die Rede ist, projiziert Bahr freilich nicht nur auf die Gotik. Es ist jedoch gerade der Blick auf die gotische Architektur, anhand dessen der reisende Schriftsteller erstmals jene kulturkritische Haltung gegenüber der Moderne erprobt, die sein Leben und Schreiben fortan bestimmen wird.

5. Schlussbemerkung: Die Gotik als Wegbereiterin der Moderne

In ihrer „schlichten“ Meisterschaft erscheint die Gotik bei Bahr als positiver Gegensatz zur überreflektierten, nach Formeln und Vorschriften entstehenden

⁷⁷⁾ Ebenda, S. 283f.

⁷⁸⁾ MÜLLER-TAMM, Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon (zit. Anm. 54), S. 139.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 140.

⁸⁰⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 257.

⁸¹⁾ WORRINGER, Formprobleme der Gotik (zit. Anm. 62), S. 112.

Kunst um 1900, die stets auch die Debatten um ihre Aufgaben mitdenke.⁸²⁾ Dass die Spanien-Reise und speziell seine Begegnung mit der Gotik nachhaltige Spuren in Hermann Bahrs Denken hinterlassen haben, lässt sich daran erkennen, dass die Kategorie des Gotischen an zentralen Stellen des Manifests ›Die Überwindung des Naturalismus‹ als wesentliche Referenz in Stellung gebracht wird. Dort bestätigt sich nämlich, dass das Gotische in Bahrs spezieller Typologie in der Tat als Wegbereiterin einer neuen, wahrhaftigeren Kunst fungiert. Bahr assoziiert das Gotische nun mit einem Zwischenstadium auf dem Weg zu einer Kunst, deren Inhalt „Nerven, Nerven, Nerven“ sein sollen:

Der alte Idealismus ist richtiges Rokoko. Ja, er drückt Naturen aus. Aber Naturen sind damals Vernunft, Gefühl und Schnörkel: Siehe Wilhelm Meister. Der romantische Idealismus wirft die Vernunft hinaus, hängt das Gefühl an die Steigbügel der durchgehenden Sinne und galoppiert gegen die Schnörkel: er ist überall gotisch maskiert. Aber weder der alte noch der romantische Idealismus denken daran, sich erst aus sich heraus ins Wirkliche zu übersetzen: sie fühlen sich ohne das, in der nackten Innerlichkeit, lebendig genug.⁸³⁾

Vom Idealismus des Goethe'schen ›Wilhelm Meister‹ soll der Weg über die Etappe des romantischen, „gotisch maskiert[en]“ Idealismus hin zu einem neuen Idealismus führen, der Ausdruck des „neuen Menschen“ ist – eines Menschen, der „nur mehr mit den Nerven“ erlebt.⁸⁴⁾ In dieser „[d]ritte[n] Phase der Moderne“⁸⁵⁾ wird die „Seelengothik“, wie sie die spanischen Hefte entworfen haben, in einer Kunst aufgehen, die sich auf ihrer Suche „nach der ewig flüchtigen Wahrheit“⁸⁶⁾ von dem Anspruch einer objektiven Vernunft lossagt und am haltlosen Galopp der Nerven teilhat. Durch die vollkommene Befreiung des Nervösen, „ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht“, sehen sich Mensch und Kunst gleichermaßen neu belebt: „Es ist ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde – es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurine Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.“⁸⁷⁾

⁸²⁾ BAHR, Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Bd. 1 (zit. Anm. 9), S. 258.

⁸³⁾ HERMANN BAHR, Die Überwindung des Naturalismus, in: DERS., Die Überwindung des Naturalismus, hrsg. von CLAUS PIAS, 2. Auflage, durchg. und erg. von GOTTFRIED SCHNÖDL, Weimar 2013, S. 129–134, hier: S. 133.

⁸⁴⁾ Ebenda, S. 133.

⁸⁵⁾ Ebenda, S. 132.

⁸⁶⁾ Ebenda, S. 130.

⁸⁷⁾ Ebenda, S. 133f.

