

Literarische Dekadenz.
Denkfiguren und poetische Konstellationen
bei Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke

by Julia S. Happ, St. John's College

Submitted for the Degree of D.Phil., University of Oxford

Trinity Term 2009

30 April 2009



Acknowledgements

I am very much indebted to a number of people who have kindly supported this project in many ways since I began reading for my D.Phil. thesis at St. John's College in the academic year of 2006–2007. I would like to express my gratitude to my supervisors, Professor Manfred Engel (Taylor Chair, The Queen's College) and Professor Ritchie Robertson (St. John's College), who have strongly encouraged me to pursue this project amongst other strands of research and who willingly suffered through various versions of my thesis and generously made time for continuous, stimulating discussions. I would also like to thank my examiners Professor Anthony Phelan (Keble College) and Professor Rüdiger Görner (Queen Mary, University of London) for their excellent comments and an intellectually rewarding viva voce. I should further thank Professor Jim Reed (The Queen's College) and Professor Robert Vilain (Christ Church/ Royal Holloway College) for their careful readings of my work in progress and Professor Gerhard Neumann (LMU München) for his intellectual and personal commitment.

I am equally thankful to the President of St. John's College, Sir Michael Scholar, and the Committee of the Lamb & Flag-Scholarship at St. John's College, especially Professor Richard Compton and Dr Anthony Boyce, who supported me with a generous graduate scholarship. Further thanks are due to the German Academic Exchange Service (DAAD) for providing me with an additional German scholarship for doctoral research.

Moreover, I would like to thank my family and my closest friends for their emotional and intellectual support. I am particularly grateful to my friends Irina Hron (Munich) and Cornelia Heck (Munich) for their indefatigable advice, admirable patience and countless uplifting conversations. During my time in Oxford, some people made this environment particularly worthwhile and pleasant. I wish to thank my friends Dr Yvonne Nilges (St. Hugh's) and Simon Desbruslais (Christ Church) for their inspiring company.

Julia S. Happ

St. John's College, Oxford, April 2009

0. Abstracts

0. 1 Abstract I: Short Abstract

Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen bei Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke

by Julia S. Happ (*St. John's College*), Trinity 2009

My D.Phil. dissertation sheds new light on German literary decadence around 1900, its universal concepts, plurality of discourses and poetic transformations. The heuristic value of my dissertation is a refined differentiation of *Dekadenz* which reconstructs the literary history of the concept and for the first time proposes specific poetic constellations.

In chapter 1, decadence is reviewed with its rich research heritage and introduced as a decisive concept and discourse of aesthetic modernism. Although much has been written on decadence, the concept is clearly in need of scholarly reconsideration. I argue that decadence is not only a vague epochal construct and an ensemble of motifs, but also encompasses discourses, universal concepts and a versatile literary style. In view of the stylistic eclecticism around 1900, I argue that decadence is a dynamic and malleable concept which can be combined with other aesthetic styles, movements and philosophical contexts depending on the specific author. Chapter 2 contextualizes *Dekadenz* from its etymology and central discourses to its universal concepts. Etymologically derived from the Latin verb *de-cadere* decadence signifies a downward movement and a figure of fragmentation. It evokes cultural and political decline especially that of the Roman Empire (*décadence romaine*) and undergoes various aesthetic transformations (1857-1894). After touching upon the precursors Baudelaire (1857), Bourget (1883) and Bahr (1889-1894), I dwell on Nietzsche to demonstrate the philosophically complex German double evaluation of decadence. I derive three universal concepts from Nietzsche (health vs. sickness, endings vs. new beginnings, fragmentation vs. wholeness) which are crucial to my literary analysis.

My comprehensive literary analysis centers on three specific poetic constellations of decadence between late realism and aesthetic modernism. Chapter 3 illuminates Mann's *spätrealistische Dekadenz* (1894-1924) with his (Nietzschean) double evaluations. Transformations of decadence are shown in his early novellas, *Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig* and *Der Zauberberg*. Chapter 4 illustrates Hofmannsthal's *ästhetizistische Dekadenz* (1891-1902) in his early essays, his prose fragment *Age of Innocence* and *Das Märchen der 672. Nacht*. A significant transformation of decadence is illuminated in *Ein Brief* (1902), where Nietzschean decadence is concentrated and tentatively overturned. In chapter 5, Rilke's *modernistische Dekadenz* (1898-1910) is shown from his early fragment *Ewald Tragy* to his only novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. His novel attempts a poetic 'revaluation of all values' and culminates in the emergence of a genuinely modernist decadence.

0. 2 Abstract II: Long Abstract

Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen bei Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke

by Julia S. Happ (*St. John's College*), Trinity 2009

My D.Phil. dissertation *Literarische Dekadenz* sheds new light on German literary decadence around the turn of the century. The heuristic value of my project is a refined differentiation of literary *Dekadenz*, which reconsiders the literary history of the concept, establishes universal concepts (*Denkfiguren*) and shows specific poetic constellations (*poetische Konstellationen*) in narrative texts by Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal and Rainer Maria Rilke.

The first chapter introduces *Dekadenz* as a decisive concept and discourse of aesthetic modernism with a rich heritage of research. Although much has been written on decadence, the subject is still in need of scholarly reconsideration. Instead of giving a chronological account of previous research, I distinguish five major directions of scholarship on decadence, while bringing to light my own approach. The most commonly known research tradition is based on a motif- and theme-related approach (Koppen 1973, Rasch 1986, Bauer 2001), which is still valid and influential, but seems now exhausted in terms of new findings and innovative potential. Another well-established research tradition in German and comparative literature examines literary decadence in close connection to the history of ideas (Calinescu 1977, Reed 1985, Sendlinger 1994, Bernheimer 2002). These monographs provide insightful comparisons between philosophy and literature. They center on content- and trope-related questions of literary decadence and mainly encompass a wide-ranging European corpus of texts; in most cases, however, the plethora of materials presented is in danger of obscuring analytic clarity and the overall heuristic value. This tradition, nonetheless, seems particularly rewarding, as it sets a solid contextual background for a European, French or English decadent literature, however it lacks a comprehensive analysis of literary texts and clearly definable results. Both research traditions mentioned perceive literary decadence exclusively as a content-related problem, while problems of literary form, decadent style and a decadent poetics are marginalized or practically absent.

In German scholarship, decadence is gradually freed from an exclusive interpretation as an ensemble of motifs, themes or contents in the 1990s. Scholars begin to acknowledge that decadence emerges from a critique of historicism and also comes to light as a form-related, structural and stylistic problem (Wunberg 1991, 1995, 2001). Around the new millennium, other scholars lament that a poetics of literary decadence is still lacking in European literature and all national literatures (Fick 2000, Moog-Grünewald 2002, Barz 2003). This is certainly true, but this problem has not been hitherto solved. While these new studies are based on advanced structural,

poetological and at times phenomenological approaches, they usually deny or even polemically attack the older research traditions. At the same time, their range of literary texts seems too selective as to warrant a comprehensive poetics of European or German decadence. The most recent and most convincing research on German decadence is a combination of a comprehensive discourse analysis with an ambitious theoretical understanding and exemplary literary analysis across a large variety of authors (Kafitz 2004).

My own approach aims to complement Kafitz' monumental and carefully researched monograph *Décadence in Deutschland* (2004) and provides an innovative combination of old and new strands of research. I argue that literary *Dekadenz* unites thematic, mood- and trope-related problems with problems related to the structural levels of narrative texts and aesthetic form. I further argue that, firstly, sets of universal concepts of decadence (*Denkfiguren*) can be established and, secondly, that specific poetic constellations (*poetische Konstellationen*) with continuities and transformations can be demonstrated. The specific poetic constellations which I propose also involve interrelations with other aesthetic movements. This calls for a reconfiguration of the nebulous eclecticism of literary styles and epochal constructs around 1900. I argue that decadence is a dynamic and malleable concept which can be individually recombined with other aesthetic styles, movements or philosophical contexts depending on the specific author. Most scholars still draw on (forced, but sometimes helpful) distinctions between realism, naturalism, symbolism, aestheticism, impressionism *versus* decadence, which I challenge from my perspective by establishing a late realist decadence (*spätrealistische Dekadenz*), an aestheticist decadence (*ästhetizistische Dekadenz*) and a modernist decadence (*modernistische Dekadenz*).

My approach goes beyond existing scholarly positions, as it allows one to refine the perception of literary *Dekadenz*, to identify universal concepts of decadence and to describe continuities and transformations of specific poetic constellations.

The second chapter of my dissertation is primarily concerned with the etymology and the variety of discourses in which decadence appears. Decadence – etymologically derived from the Latin verb *de-cadere* – signifies a down-ward movement and a figure of fragmentation. Moreover, the noun from which the verb is derived, *casus*, alludes to the biblical Fall of Man (*Sündenfall*) and to the notion of socio-cultural decline (*décadence romaine*). I outline archetypes and universal concepts of decadence and touch upon continuities and transformations of the concept(s). Decadence – after a period of use with markedly negative politico-economic and historical connotations – gradually becomes prominent in philosophical, aesthetic, anthropological, psychological and popular-scientific discourses. The chapter focuses predominantly on the aesthetic discourse of decadence (1857-1894). Decadence is transferred into an aesthetic discourse and clearly equipped with a positive meaning by Baudelaire (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857). A brief theory of decadence is provided by Bourget's essay on Baudelaire (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883). He envisages decadence as an anthropomorphized politico-aesthetic concept of anarchic fragmentation which is

then transferred into the sphere of literature. Then, Bahr's essays (1889-1894) are revisited to show a prominent journalistic popularization of French literary decadence in the German-speaking literary sphere of the early 1890s. While French decadence glorifies descent and figures of fragmentation and dissolution, German concepts decadence seem to be more based on bifurcated and doubly evaluated phenomena with intricate philosophical implications: descent is followed by ascent, endings by new beginnings.

To substantiate this, I will largely concern myself with Nietzsche, whose complete works capture the philosophical ambivalence and uniqueness of German decadence: Nietzsche enigmatically calls himself a "décadent zugleich und *Anfang*" (KSA VI: 264). Equally, his concepts of decadence are in constant flux and undergo ambivalent revaluations in several discourses. The main discourses could be described as: firstly, historico-political cycles of rise and fall; secondly, cycles of biomedical degeneration and regeneration; thirdly, vehement (anti)-Christian turns, while other Christian concepts are structurally and rhetorically in-built; fourthly, aesthetic notions of decadence, which culminate in a critique of Wagner's intoxicating music and atomizing decadent style. This style again becomes self-referential, as Nietzsche's critique of decadence is presented in the very style of decadence itself. Moreover, I derive a set of universal concepts (*Denkefiguren*) from Nietzsche's works which are crucial to my literary analysis: Firstly, health versus sickness, where vitality is contrasted with physiological decline and cultural refinement; secondly, the concept of endings versus beginnings, which comprises descent and ascent and can be envisioned as a secularized apocalyptic concept; thirdly, (aesthetic) fragmentation versus wholeness, which draws on Bourget's concept and adds to its complexity. Nietzsche's ambivalence towards literary decadence becomes apparent in his (in)famous case study *Der Fall Wagner* (1888): "Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt über den Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr" (KSA VI: 28). Wagnerian decadence is praised, imitated and fought at the same time. Nietzsche vainly attempts to overcome decadence, but nevertheless admits that decadence is an insurmountable cultural necessity: "Die Erscheinung der décadence ist so notwendig wie irgendein Aufgang und Vorwärts des Lebens; man hat es nicht in der Hand, sie abzuschaffen" (KSA XIII: 264f).

The most comprehensive part of my dissertation introduces three poetic constellations of *Dekadenz*. Mann's *spätrealistische Dekadenz* is illuminated with regard to its multifarious turns. Hofmannsthal's shorter decadent phase is labelled as *ästhetizistische Dekadenz*. Rilke's narrative poetics of the early and middle works culminates in the emergence of a *modernistische Dekadenz*. The third chapter shows Thomas Mann's predominantly (late) Realist decadence (1894-1924). Mann's fascination with decadence never slackens and wittily plays out (French) aesthetic *décadence* versus (German) cultural-pessimistic *Dekadenz* in the *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918): "Ich gehöre

geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens *experimentieren*” (BTU: 216). Although Mann’s devotion to decadence forms a red thread throughout his complete works, the literary analysis of the chapter does not exceed the limits of the turn of the century. In his earliest works, such as *Der kleine Herr Friedemann* (1897), the figure of the Fall of Man and the French tradition of decadence as a downward movement dominate: the end of the text and the melodramatic suicide of the young protagonist coincide, which seems paradigmatic of many texts of this time. Around 1900, a double evaluation of decadence as genealogical decline and cultural refinement is portrayed in *Buddenbrooks* (1901) with both thematic and structural implications: While downfall, death and decay are lurking, the cultural sophistication and narrative complexity of the novel reach a remarkable climax. Shifting double evaluations of decadence become apparent in the diametrically opposed perspective of the protagonists versus the narrative poetics of the novel: while Bourget’s and Nietzsche’s ‘loss of the whole’ and traces of fragmentation are regretted from the eyes of the protagonists, a positively charged poetics of the ‘lost whole’ as an innovative decadent style (regarding the syntax and narrative form) are demonstrated in the development of the novel. Mann’s remarkable and singular ‘decadent Wagnerism’ already comes to the surface in Hanno Buddenbrook’s piano fantasies and transfiguration. Mann’s ironic celebration of an abundance of ‘decadent details’ with conflicting double perspectives on Wagner is shown in *Tristan* (1903), which strongly resonates with Nietzsche’s ambivalent fascination for Wagner. After Mann’s heyday of Wagnerian decadent poetics, he replaces decadent ‘steamy romanticism’ by a classicist mythopoetics of de/formation and decay; this becomes evident in *Der Tod in Venedig* (1912). Finally, a restaging of the period from 1907 to 1914 takes form in *Der Zauberberg* (1924). Organic decay and decadent dissolution of all existing traditions evoke a virtual ‘decline of the West’. The novel intertwines implications of the Fall of Man and the Apocalypse of a ‘decadent era’ and hints at the idea of a new era and a politicized, holistic construction of the (military) body and a new form of the collective.

In the fourth chapter, Hofmannsthal’s *ästhetizistische Dekadenz* (1891-1902) is illuminated. Hofmannsthal’s decadent phase seems shorter than Mann’s life-long commitment to decadence and nevertheless reveals a fascinating and dense account of decadence around the turn of the century. In 1891, he notes in an unpublished fragment: “Dekadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften geniessen sich. Die Anomalien setzen sich durch.” Hofmannsthal’s specific development of literary decadence begins with his fragmentary novella *Age of Innocence* (1891). This often underrated early fragment shows obvious traces of the French and European tradition of decadence. It centers on a narcissistic *Spätling* and sophisticated dilettante whose perspective is split into two opposed perspectives. Moreover, the text is atomized into small,

heterogeneous fragments and implies both thematic and structural problems of decadence as a 'loss of the whole'. Hofmannsthal's well-known *Märchen der 672. Nacht* (1895) demonstrates a first transformation in his early decadent poetics: the text shows the highest form of aestheticist decadence and a reversal into an 'aesthetic of the ugly'; just as in Mann's early prose, the premature death of the protagonist and the end of the text coincide. While Hofmannsthal's early conception of decadence seems rooted in the French tradition, a second transformation of decadence is shown in *Ein Brief* (1902). This notoriously over-read poetic Magna Charta of 20th-century literature predominantly reveals Nietzschean concepts of decadence, which are concentrated and tentatively overturned. Hofmannsthal's *Brief* makes use of ideas from Nietzsche's early and late works and depicts a multi-layered modern subject in a state of delusion, (linguistic) crisis and fragmentation. The fundamental 'loss of the whole' is compensated by neo-mystical, epiphanic moments beyond a logocentrically dichotomized world view, while the 'sense of an ending' and an apocalyptic feeling are looming.

The fifth and final chapter shows Rilke's *modernistische Dekadenz* (1898-1910) in his early and middle works. His biographically-coloured fragment *Ewald Tragy* (1898) oscillates between degeneration and regeneration and is considered as a prelude to his modern novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Decadence appears on various levels of these texts and becomes extremely dense in Rilke's novel, which radicalizes the family decline of *Buddenbrooks*. Rilke's controversial statements about his novel suggest a "Dekadenz des Verlaufes" (BI: 405) in a letter from 1912 and a reading 'against the grain'. Rilke's mosaic of literary decadence intertwines a divided, 'transcendentally homeless' subject with a complex narrative perspective and a hybridized poetic form. While the fate of Rilke's protagonist Malte Laurids Brigge remains equivocal, the novel itself suggests a poetic 'revaluation of all values' and leads to an emergence of a genuinely modernist literary decadence, which recombines endings and new beginnings.

In summary, I argue that literary *Dekadenz* is a multifarious and dynamic concept, which can be shown as a set of universal concepts (*Denkfiguren*). I derive these concepts mainly from Nietzsche, which make German literary decadence unique. Moreover, decadence can be differentiated into specific poetic constellations. While all universal concepts of decadence recur in the works of Mann, Hofmannsthal and Rilke, subtle shifts and modifications appear between the different authors. While Mann's oeuvre is dominated by the concept of health vs. sickness, Hofmannsthal's works have a strong tendency towards the concept of fragmentation vs. totality. Rilke's works predominantly thematize the concept of endings vs. new beginnings and activate a literary Apocalypse, which renders the *Aufzeichnungen* into a genuinely modernist, almost avant-garde form. Thus, decadence undergoes late realist and aestheticist transformations before emerging as a modernist constellation and proves to be a more complex literary term than previously assumed.

Abbreviations

DEC	Hermann Bahr, <i>Die Décadence</i>
SYM	Hermann Bahr, <i>Symbolisten</i>
ÜDN	Hermann Bahr, <i>Zur Überwindung des Naturalismus</i>
NNP	Charles Baudelaire, <i>Notes nouvelles sur Edgar Poe</i>
EPC	Paul Bourget, <i>Essais de psychologie contemporaine</i>
AOI	Hugo von Hofmannsthal, <i>Age of Innocence</i>
BLC	Hugo von Hofmannsthal, <i>Ein Brief</i>
MÄR	Hugo von Hofmannsthal, <i>Das Märchen der 672. Nacht</i>
RA	Hugo von Hofmannsthal, <i>Reden und Aufsätze, I-III</i>
SW	Hugo von Hofmannsthal, <i>Sämtliche Werke</i>
AE	Ernst Mach, <i>Die Analyse der Empfindungen</i>
BU	Thomas Mann, <i>Buddenbrooks</i>
BTU	Thomas Mann, <i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i>
FE	Thomas Mann, <i>Frühe Erzählungen</i>
GS	Thomas Mann, <i>Gesammelte Werke, I-XIII</i>
KHF	Thomas Mann, <i>Der kleine Herr Friedemann</i>
TRIS	Thomas Mann, <i>Tristan</i>
TIV	Thomas Mann, <i>Tod in Venedig</i>
Z	Thomas Mann, <i>Der Zauberberg</i>
KSA	Friedrich Nietzsche, <i>Kritische Studienausgabe, I-XIII</i>
ENT	Max Nordau, <i>Entartung, I-II</i>
B	Rainer Maria Rilke, <i>Briefe, I-II</i>
EWT	Rainer Maria Rilke, <i>Ewald Tragy</i>
KA	Rainer Maria Rilke, <i>Kommentierte Ausgabe, I-IV</i>
MLB	Rainer Maria Rilke, <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>
WWV	Arthur Schopenhauer: <i>Die Welt als Wille und Vorstellung, I-II</i>

EINLEITUNG

1. <i>Altes und Neues über Dekadenz</i>	11
1. 1 Das ‚Erbe‘ der literarischen Dekadenz und ihrer Forschung	11
1. 2 <i>Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen:</i> Vorbemerkungen zur Struktur und Methodik	31

LITERARISCHE DEKADENZ
DENKFIGUREN UND ZENTRALE KONTEXTUALISIERUNGEN

2. <i>Dekadenz: Konzise Begriffsgeschichte – Diskurspluralität – Zentrale Denkfiguren</i>	36
2. 1 Etymologie, Begriffs- und Konzeptwandel der Dekadenz	36
2. 2 Zentrale Denkfiguren und Diskurspluralität der Dekadenz: Stichwortgeber im französischen und deutschen Sprachraum (1857–1894)	42
2. 3 <i>Rekomposition</i> . Dekadenz als Innovation: Baudelaires <i>Notes nouvelles sur Edgar Poe</i> (1857)	43
2. 4 <i>Dekomposition</i> und anthropomorphisierte Fragmentarik: Bourgets <i>Théorie de la décadence</i> (1883)	46
2. 5 Feuilletonistische Popularisierungen der Dekadenz als <i>Romantik der Nerven</i> : Bahr (1889–1894)	49
2. 6 <i>[M]an sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf.</i> Nietzsches ambivalente <i>décadence</i> (1872–1888)	54
2. 6.1 Enden und Neuanfänge. Von der <i>Geburt der Tragödie</i> bis zu <i>Menschliches Allzumenschliches</i>	58
2. 6.2 Dekompositorische Diktion und apokalyptische Imagination: <i>Also sprach Zarathustra</i>	64
2. 6.3 Fall-Beispiel und Detail-Diagnostik zwischen Gesundheit und Krankheit. Nietzsches Wagnerschriften im Zeichen von Degenereszenz, Hysterie und moderner Ästhetik	70
2. 6.4 Ambivalenzen der Dekadenz in Nietzsches spätesten Werken	84

LITERARISCHE DEKADENZ IN DER NARRATIVIK UM 1900
POETISCHE KONSTELLATIONEN BEI MANN, HOFMANNSTHAL UND RILKE

3. <i>Thomas Manns spätrealistische Dekadenz im Wandel (1894–1924)</i>	99
3. 1 Vorbemerkungen zu Manns spätrealistischer Dekadenz	99
3. 2 Fall-Beispiel und <i>Katabasis</i> . Erzählen von der Dekadenz: <i>Der kleine Herr Friedemann</i> (1897)	108
3. 3 Doppelwertigkeiten der Dekadenz: <i>Buddenbrooks</i> (1901)	116
3. 3.1 <i>Abwärts</i> : Der Anfang vom Ende einer Genealogie zwischen Familien- und Zivilisationsverfall	116
3. 3.2 Zentrale Denkfiguren und Pluralität der Dekadenzdiskurse	118
3. 3.2.1 Zyklischer Verfall: Aufstieg vs. Niedergang, Gesundheit vs. Krankheit, Leben vs. Tod	118
3. 3.2.2 Ganzheitsverlust: Auflösungsprozesse	126
3. 3.2.3 Doppelwertigkeiten der Dekadenz: Verfall, spätlingshafte Verfeinerung und Verklärung	129
3. 3.3 Narrative Transformationen. Dekadentes Erzählen: Leitmotivik – Komplexitätsverdichtung – <i>Lexemautonomie</i> – <i>style de décadence</i>	132

3. 3.4 (Un)Überwindbarkeit der Dekadenz. Ende und/oder Neubeginn am Romanschluss?	135
3. 4 <i>Dekadenter Wagnerismus</i> . Manns ambivalenter <i>style de décadence</i> zwischen Wagner-Enthusiasmus und Wagner-Kontrafaktur: <i>Tristan</i> (1903)	136
3. 5 Klassi(zisti)sche Dekadenz und Mythopoetik: <i>Der Tod in Venedig</i> (1912)	157
3. 6 Die Vollendung der Dekadenz: <i>Der Zauberberg</i> (1924)	169
3. 6.1 Anfang – Übergang – Untergang: Von Genesis und Sündenfall	169
3. 6.2 Diskurs-Überfrachtung oder <i>décadence de l'ensemble</i>	172
3. 6.3 Anfang und Ende: Reinszenierte Apokalypse und Neu-Anfang	177
 4. Hugo von Hofmannsthal's ästhetizistische Dekadenz (1891–1902)	186
4. 1 Vorbemerkungen zu Hofmannsthal's ästhetizistischer Dekadenz	186
4. 2 Frühe Bruchstückhaftigkeit und dilettantistische Dekadenz: <i>Age of Innocence</i> (1891)	198
4. 3 Ästhetizistische Dekadenz und <i>Katabasis</i> : <i>Das Märchen der 672. Nacht</i> (1895)	206
4. 4 Wandlungen der Nietzscheanischen Dekadenz. Fragmentarik, Sprachskepsis und neomystische Ganzheitsillusionen: <i>Ein Brief</i> (1902)	214
 5. Rainer Maria Rilkes modernistische Dekadenz (1898–1910)	224
5. 1 Vorbemerkungen zu Rilkes modernistischer Dekadenz	224
5. 2 Fall-Studie zu Rilkes früher Dekadenz: <i>Ewald Tragy</i> (1898)	230
5. 3 Rilkes potenzierte Dekadenz: <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910)	237
5. 3.1 Semantiken, Strukturen und Figuren der literarischen Dekadenz	238
5. 3.1.1 Lexeme des Falls und Verfalls – Buchstäbliche und figürliche Dekadenz	238
5. 3.1.2 Dekadente Genealogie: <i>Verfall einer Familie</i> und radikale Vereinzelung	240
5. 3.2 Dekadenter Subjektentwurf. (De)Formationen: <i>Dividuum/ Subiectum – Flaneur – Erzähler/Medium – Verlorener Sohn</i>	245
5. 3.3 Poetik der Fragmentarik: Narrative Dekadenz und ästhetische Hybridität	255
5. 3.4 <i>Umwertung aller</i> (poetischen) <i>Werthe</i> und Emergenz des Modernen	258

SCHLUSSBEMERKUNG

6. Resümee der Forschungsergebnisse	261
 7. Literaturverzeichnis	266

EINLEITUNG

[M]an sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf – und man hat den *Willen* zu dieser Optik in der Musik, vor allem man hat das *Talent* dazu! Das ist aber *décadence*, ein Wort, das, wie es sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll.
(Nietzsche an Carl Fuchs, 1886)

1. Altes und Neues über Dekadenz

1. 1 Das ‚Erbe‘ der literarischen Dekadenz und ihrer Forschung

„Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *décadence*“ (KSA VI: 11), verrät uns Nietzsche im Vorwort des *Fall Wagner* und stellt ein wenig später bekanntlich die nicht wenig diffizile Frage: „Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*?“ (KSA VI: 27). Auch die vorliegende Arbeit hat sich tief mit dem Problem der literarischen Dekadenz beschäftigt und intendiert, Nietzsches vor über 120 Jahren formulierter Frage auf ein Neues nachzugehen. Über *Décadence* oder Dekadenz¹ an der Schwelle zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert hat sich wahrlich nicht nur Nietzsche Gedanken gemacht: Dekadenz zirkuliert als prominente Begrifflichkeit in der literarischen Diskussion um 1900 und findet Eingang in die nachträglichen literaturwissenschaftlichen Debatten komparatistischer, romanistischer, anglistischer und germanistischer Provenienz.

Im Hinblick auf den literarischen Begriffseklektizismus um 1900 wurde die Frage nach der literarischen Dekadenz in der philologischen Forschung schon mehrfach versuchsweise beantwortet und neben anderen nicht weniger vagen Rubriken wie etwa *Fin de Siècle*, Ästhetizismus, Symbolismus, Impressionismus oder Neuromantik behandelt. Es ist daher nicht erstaunlich, dass Dekadenz in den neueren Philologien und kulturwissenschaftlichen

¹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird so konsequent wie möglich die deutsche Schreibweise *Dekadenz* verwendet, und dies fraglos ohne wertende oder gar pejorative Intention. Die Schreibweise *Dekadenz* wird favorisiert, da diese Arbeit auf die literarische *Dekadenz* im deutschen Sprachraum fokussiert ist und eben nicht auf die literarische *Décadence* in Frankreich oder ganz Europa, deren Schreibweise schon viel länger wertneutral bis positiv in einem ästhetischen Kontext akzeptiert ist. *Décadence* wird in dieser Arbeit lediglich als Schreibweise bemüht, sollte es sich um Zitate einschlägiger Primärautoren, wie etwa Nietzsche oder Bahr, handeln oder auch um Zitate aus der Sekundärliteratur, wo die französische Schreibweise immer noch tonangebend ist.

Disziplinen zu einem weit(beforscht)en Feld avanciert ist. Dies hat einerseits zu fruchtbaren Erträgen geführt, andererseits aber – in sinngemäßer Anlehnung an Nietzscheanische Diktion – auch ‚faule Früchte‘ hervorgebracht, was das begriffliche wie methodische Umfeld des Forschungsgebiets eher verunklarte. Mit Berechtigung spricht Kafitz in seinem monolithischen Spätwerk *Décadence in Deutschland* (2004) von einer „insgesamt diffuse[n] Forschungssituation“ (2004: 7) und beanstandet zu Recht die Ignoranz einiger neuerer literaturwissenschaftlicher Forschungsarbeiten, was darauf hinausläuft, dass sich hintereinander entstandene Projekte nicht mehr wahrnehmen und aufeinander aufbauen.²

Das nebulöse und weite Forschungsfeld erweckt durchaus den Eindruck, als ob sich auch dem Literaturwissenschaftler das vielschichtige Phänomen der literarischen Dekadenz als ‚Einzelnes viel zu scharf, als Ganzes viel zu stumpf‘ präsentiert. Es scheint daher legitim, einen weiteren Versuch zu machen, sich diesem komplexen ‚Begriffsdrachen‘ zu nähern. Das zentrale ‚Erbe‘ der Forschung mit seinen Vorzügen und Desideraten wird nun resümiert und zugleich ein Neuansatz vorgestellt, welcher wertvolle, bereits bestehende Forschungsergebnisse kompiliert und neue Perspektiven auf bisher kaum beachtete Dimensionen und Konstellationen eröffnet, um ein breiteres Verständnis der literarischen Dekadenz in der Germanistik anzuregen.

Das ‚Erbe‘ der Dekadenzforschung in der Literaturwissenschaft ist in der Tat gewaltig und würde ohne einen kritischen Kommentar zu den wesentlichen Studien, zumindest seit den 1970er Jahren³, und einer Neuformulierung der zugrunde liegenden Prämissen Gefahr

² Vgl. Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts* (2004).

³ Eine Sondierung sämtlicher Beiträge zur literarischen Dekadenz im Detail ist nicht durchführbar, da das Forschungsgebiet ein zu weites Feld darstellt. Die zeitliche Setzung des Forschungsrahmens von den 1970er Jahren bis in die aktuellste Forschung ist jedoch alles andere als willkürlich. Zwar hat es schon seit den 1920er Jahren wissenschaftliche Studien zum Dekadenzproblem gegeben, doch sind diese seit den 1930ern zumeist ideologisch vorbelastet und für eine neutrale, literaturwissenschaftliche Herangehensweise an die literarische Dekadenz kaum geeignet. Es sei jedoch auf Koppen (1973) und Rasch (1986) verwiesen, die einige Arbeiten der 1920er bis 1950er/1960er Jahre ausgewertet haben. Die ausführliche Auseinandersetzung mit der Forschung beginnt bewusst mit Koppen (1973) und endet mit den aktuellsten Forschungsbeiträgen, wie etwa Kafitz (2004), Krobb (2005) und anderen. Was die neueste, noch nicht publizierte Forschung anbetrifft, ist vor allem die entstehende Habilitationsschrift von Pross mit dem Arbeitstitel *Roman*

laufen, lediglich Epigonalitätseffekte zu erzeugen. Versucht man, das sichtlich heterogene Forschungsfeld nicht einfach rein chronologisch, sondern nach den jeweiligen Grundtendenzen und Ansätzen zu gruppieren, werden fünf Richtungen augenfällig: Dekadenz ist primär über die motivisch-thematische Forschungstradition zu einem populären Untersuchungsgegenstand geworden (Koppen 1973, Rasch 1986, Bauer 2001), wobei zumeist auch epochal gedachte Konstruktionen und historisierende Versuche in der um Analytik bemühten Begriffsbestimmung impliziert werden (I). Auch existiert eine wahlverwandte, bereits ältere und sichtlich weniger analytische, mentalitätsgeschichtliche Forschungstradition mit komparatistischen Interessens-Schwerpunkten. Diese Forschungstradition ist im Blick auf die neueren Beiträge vor allem im anglo-amerikanischen Raum angesiedelt, verzeichnet aber auch manchen deutschen Beitrag (Calinescu 1977, Reed 1985, Sendlinger 1994, Bernheimer 2002) (II). Dekadenz wird erst im Rahmen der deutschen Germanistik der 1990er Jahre aus einer inhaltsfixierten Perspektive deutlicher herausgehoben und fruchtbar weiterentwickelt. Mit systematischeren Bestrebungen als in den angloamerikanischen mentalitätsgeschichtlichen und komparatistischen Arbeiten wird Dekadenz nun als Formbegriff gefasst. Diese fortschrittliche und denkwürdige Forschung ist besonders Wunberg (1990ff.) und seiner Tübinger Forschergruppe zu verdanken (III).

Ferner entstanden jüngere Monographien und Aufsätze mit strukturalen, poetologischen und phänomenologischen Ansätzen (Fick 2000, Moog-Grünewald 2002, Barz 2003), welche zumeist harte Kritik an der sicherlich ausgeschöpften Motivforschung üben, was in der neueren Dekadenzforschung eine bezeichnende und auch berechtigte

der Dekadenz. Selbstbeschreibungen der frühen Moderne in Deutschland (1887-1924) zu nennen, welche mit einem geschichtsphilosophischen und kulturwissenschaftlichen Ansatz nicht nur bekannte, sondern auch zahlreiche in Vergessenheit geratene Romane der deutschsprachigen Dekadenz untersucht und Ende 2009 vorgelegt wird. Ferner hat Ben-Cnaans Londoner Dissertation zum englisch- und französischsprachigen Kulturpessimismus der Nachkriegszeit in einem Kapitel literarische Dekadenz als rhetorische Trope rezent verhandelt (2007). Beide Projekte setzen deutlich andere Schwerpunkte als die vorliegende Arbeit, wie es sich durch persönlichen Austausch mit den Verfassern feststellen ließ.

Tendenz widerspiegelt (IV). Die rezenteste und sicherlich bedeutendste Forschung kann als Kombination von Diskursanalyse, Theoretisierungsversuch und sprachartistischer Formbestimmung der Dekadenz beschrieben werden. Diesem Ansatz gehen fast zwanzig Jahre beachtliche Arbeit eines Mainzer Germanisten voraus. Die Rede ist von Kafitz' Forschungsarbeiten (1986–2004). Kafitz' Diskursanalyse der literarischen Dekadenz im ausgehenden 19. Jahrhundert scheint den deutschen Sprachraum konkurrenzlos erforscht zu haben (V).

Der folgende Forschungsbericht zur literarischen Dekadenz seit den 1970er Jahren versteht sich als exemplarisch und keineswegs als erschöpfend: In Abgrenzung zum eigenen Ansatz werden die wichtigsten Beiträge der jüngeren Dekadenzforschung nun besprochen, während spezifischere Forschungsarbeiten in den Fußnoten der Hauptkapitel an geeigneter Stelle kommentiert werden. Für einen umfassenderen Überblick zur monumentalen Forschungsflut auf diesem Gebiet sei auf das Literaturverzeichnis am Ende der vorliegenden Arbeit verwiesen.

(I) Motivgeschichtliche und thematische Dekadenzforschung

Die zentrale und (latent) immer noch beliebte Forschungstradition der literarischen Dekadenz kann als motivgeschichtlich-thematische Tradition umschrieben werden. Drei maßgebliche Studien dieser Richtung dürfen hierbei nicht unerwähnt bleiben. Obgleich Koppens komparatistisches Konvolut mit dem viel versprechenden Titel *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle* (1973) gut über drei Jahrzehnte zählt, sollte es in der übergreifenden Forschungsdiskussion nicht fehlen. Diese fundierte begriffsgeschichtliche Rekonstruktion der literarischen Dekadenz mit gesamteuropäischer Ambition kann immer noch richtungsweisende Impulse geben. Auch gelingt es Koppen, die stigmatisierte und ideologisch vorbelastete Begrifflichkeit der Dekadenz auf ein

neutraleres Fundament zu stellen, was für sämtliche neuere wissenschaftliche Projekte nun voraussetzen sein sollte. Koppen zeigt eine hohe Sensibilität für die verschiedenen semantischen Implikationen der Dekadenz und liefert nach alltagssprachlichen Erklärungen einen konzisen Abriss von der *laudatio temporis acti* und spätlateinischen *Decadentia* oder *Décadence romaine* bis hin zur französischen *Littérature de décadence*. Koppens Buch rekonstruiert eine europäische Dekadenz wobei die romanischen Quellen die deutschen und englischen Zeugnisse überwiegen. Ferner ist sein Buch der europäischen Wagner-Rezeption in außermusikalischen Genres gewidmet, was für ihn eng mit einer spätzeitlichen Dekadenzkonzeption verwoben ist. Mit großem Materialreichtum werden motivisch-thematische Komplexe der Dekadenz (Antibürgerlichkeit, Naturfeindlichkeit, Erotik, Perversionen und Pathologien) erhellt. Während Koppen eine definitorische Eingrenzung der literarischen Dekadenz zwar wohlweislich vermeidet, konstatiert er als Charakteristika „Vorstellungen der Naturfeindlichkeit, der Künstlichkeit, der Fortschrittsfeindlichkeit, aber nunmehr auch schon der einer Auflösung klassischer Sprach- und Stilmuster“ (Koppen 1973: 64f.). Entgegen der Erwähnung von stilistischen und poetologischen Komponenten, ist Dekadenz bei Koppen über Motive und Themen bestimmt, während die raffinierte sprachartistische Seite der Dekadenz hingegen unter der Rubrik Symbolismus behandelt wird:

Symbolismus und Décadence sind zwar in der französischen Literaturgeschichte zwei so eng benachbarte Phänomene, daß man nicht von dem einen handeln kann, ohne das andere wenigstens im Auge zu behalten. Dennoch bezieht sich der Terminus ‚Décadence‘ auf eine grundsätzlich andere semantische Ebene als die Bezeichnung ‚Symbolismus‘: bezieht sich diese vorwiegend auf sprachliche und poetologische Erscheinungen, die sich in Stil und Form eines literarischen Werks manifestieren, so umreißt Décadence eine Haltung dem Leben und der Gesellschaft gegenüber, deren literarische Phänomene weniger in der Sprache als in bestimmten inhaltlichen Charakteristika (Motiven, Charakteren usw.) in Erscheinung treten. (Koppen 1973: 46)

Koppens berühmte und bis in die jüngsten Publikationen widerhallende Opposition von Dekadenz als Inhaltsproblem versus Symbolismus als Formproblem⁴ wird in der

⁴ Beispiele aus der jüngeren und jüngsten Forschung wären etwa Sendlingers Monographie *Lebenspathos und Décadence um 1900* (1994) und Vilains reichhaltiger Aufsatz „Temporary Aesthetes. Decadence and Symbolism in Germany and Austria“ (2000).

vorliegenden germanistischen Arbeit nicht mehr geteilt, wenn jedoch diese Differenz im französischen Sprachraum wohl eine andere Signifikanz besitzt. Auch wird in der vorliegenden Arbeit das Dekadenzproblem nicht ebenbürtig stark mit dem Phänomen des *dekadenten Wagnerismus*⁵ verschränkt, da es im deutschen Höhenkamm einige Dekadenzkonstellationen gibt, welche deutlich weniger oder auch gar nicht explizit auf Wagner Rekurs nehmen. Wenn auch diese Aspekte und wenige andere Teilaspekte aus Koppens thematisch strukturierter Studie von der vorliegenden Arbeit gewissermaßen unterlaufen werden, soll hier keinesfalls die beachtliche Leistung von Koppens solider Arbeit in Frage gestellt werden. Sein Werk gilt immer noch als Auftakt für viele anschließende Wissenschaftsprojekte und stellt einen entscheidenden ‚Fortschritt in der Geistigkeit‘ innerhalb der Dekadenzforschung dar.

Raschs *Die literarische Décadence um 1900* (1986) setzt Koppens Ansatz gewissermaßen fort, wenngleich eine Abgrenzung, welche ganz im Sinne der vorliegenden Studie wäre, versucht wird: „Koppen macht in seinem bedeutenden, überaus lehrreichen Buch *Dekadenter Wagnerismus*, das auch die Entstehung der französischen Décadence-Literatur eingehend beschreibt, zwar andeutende Bemerkungen zu einem „Stil“ der Décadence, dem die üblichen Merkmale wie artistische Verfeinerung, Kompliziertheit, usw. zugeschrieben werden, neigt aber im Grunde doch zu einer inhaltlichen Bestimmung des Décadence-Begriffs“ (Rasch 1986: 22). Aber auch Rasch geht über die beanstandete „inhaltliche Bestimmung“ nicht deutlich hinaus. Er resümiert und problematisiert abermals die Forschungsdiskussion der Dekadenz aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und betrachtet Dekadenz als „Darstellung des Untergangs“ im ersten Teil und bündelt Motivkomplexe der Dekadenz im zweiten Teil der Studie. Im dritten Teil liefert er Einzelinterpretationen von Goethe und Flaubert bis zur deutsch-österreichischen

⁵ Die Wagner-Lastigkeit von Koppens Studie wird bereits in Fischers *Fin de Siècle* (1978) problematisiert, wenn auch andere Prämissen Koppens, etwa die motivgeschichtliche Tradition, konsequent beibehalten werden.

Jahrhundertwende, wobei einige Selbstwidersprüche evident werden, sowohl die versuchte terminologische Eingrenzung des Dekadenzbegriffs betreffend als auch in Fragen einer möglichen Datierung der Dekadenz als epochale Konstruktion versus einer historisch-epochal ungebundenen Ubiquität der Dekadenz. So heißt es in der Einführung zunächst: „Die literarische *Décadence* widersetzt sich der strikten zeitlichen Einordnung und Periodisierung, und sie widerstrebt auch dem Versuch, bestimmte Autoren auf sie festzulegen“ (Rasch 1986: 12). Wenn diese Aussage für sich stehend einleuchten mag, datiert Rasch nur wenige Absätze später die deutsche Dekadenz auf die Periode zwischen 1890 und 1912 (ebd.: 13) und fixiert sie somit doch auf ein epochales Konstrukt mit motivischen Ausprägungen.

In der neueren Forschung wird Rasch häufig vehement kritisiert: Insbesondere die auf Gegenseitigkeit beruhenden Auseinandersetzungen mit Bauer (1987, 2001) werfen ein problematisches Licht auf Rasch und vice versa. Auch Kafitz (2004) kommentiert diese Debatte und macht beiden Motivforschern obendrein einen drastischen, reaktionären Vorwurf: „Eine solche Verknappung setzt – wie noch zu zeigen sein wird – den Reduktionismus kulturkonservativer Kritiker der Jahrhundertwende fort, die ihr Verständnis der *Décadence* als Entartung durch die Betonung bizarrer Motive und ungewöhnlicher Figurentypen strategisch zu untermauern suchten“ (Kafitz 2004: 8). Zwar wird eine ausschließlich motivgeschichtliche Vorgehensweise aus der Perspektive der vorliegenden Arbeit auch als problematisch betrachtet, aber Kafitz’ heftige Kritik wird hier nur unter Vorbehalt geteilt. Raschs Arbeit hat zweifelsohne ihre problematischen Seiten und offenbart Defizite einer sehr weit gefassten Motivforschung. Raschs Methodik und Bestimmungsversuche der literarischen Dekadenz muten gelegentlich willkürlich an, was Bauer als „Einladung zum einfachen, additiven und kumulativen Beschreiben, unter

Verzicht auf alle komplizierte Definitionen und Ortungen“⁶ bezeichnet und Rasch prinzipiell eine „undifferenzierte und ahistorische Sicht der Dinge“ (Bauer 1991: 165) anlastet.

Während ein paar Körnchen Wahrheit an Bauers (sich auch nach Raschs Tod fortsetzenden) Vorwürfen zu finden sind, zieht es die vorliegende Arbeit vor, die verdienstvollen Seiten von Raschs Forschung hervorzuheben: Ähnlich intensiv wie Koppen setzt sich Rasch nachträglich wie nachdrücklich von der ideologisch vorbelasteten germanistischen Forschungslage ab und bereichert mit seiner materialreichen Studie zur literarischen Jahrhundertwende das germanistische Dekadenzkorpus, indem er auch Autoren mit einbezieht, die nicht zum längst akzeptierten Korpus der Dekadenzliteratur gehören. Gewinnbringend an Raschs Forschung ist insbesondere seine Lesart der Dekadenz als ambivalentem wie doppelwertigen Phänomen zwischen Ende und Anfang, Untergang und Neubeginn. „Die Frage der *Décadence* wird dadurch kompliziert, daß der Begriff oft weder eindeutig positiv noch eindeutig negativ, sondern ambivalent verstanden wird, so auch von Nietzsche, der bekanntlich gesagt hat: „Abgerechnet nämlich, daß ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz“ (II, 1072)“ (Rasch 1986: 26). Raschs wichtige These der Ambivalenz wurde unter der denkwürdigen Begrifflichkeit der „Doppelwertigkeit“ im Kontext von Dekadenz und Fin de Siècle in einem früheren Aufsatz (1977)⁷ thematisiert, wo Rasch Dekadenz als einen dynamischen Begriff mit dialektischem Umschlagspotenzial (1977: 39) profiliert. „Das Phänomen des Verfalls ist, wie schon angedeutet wurde, in der Sicht des Fin de siècle doppelwertig. Es trägt die Farbe der Melancholie und Resignation, aber zugleich wird *Décadence* auch als etwas Erlesenes, Auszeichnendes empfunden, als Vergeistigung, Erhöhung der Sensibilität, Empfänglichkeit für künstlerische Werte, Fähigkeit der Erkenntnis“ (1977: 43). Raschs Begriff der

⁶ Vgl. Bauer: „Altes und Neues über die *Décadence*“ (1991: 164f.).

⁷ Vgl. Rasch: „Fin de Siècle als Ende und Neubeginn“ (1977).

Doppelwertigkeit, viel weniger aber seine Dialektikthese, wird in der vorliegenden Arbeit in modifizierter Form Eingang finden und als wesentlicher Aspekt aller zentralen Denkfiguren der deutschsprachigen Dekadenz betrachtet.

Eine weitere Monographie, die sich in diese Forschungstradition mühelos einreicht, wenn sie auch streng historische Ambitionen zu beanspruchen scheint, ist Bauers *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons* (2001). Bauers Studie, welche nach einer Vielzahl von relativ ähnlichen, aber lesenswerten Aufsätzen⁸ erschienen ist, scheint primär auf den französischen Sprachraum fokussiert und setzt die Motivtradition unwillkürlich fort. *Die schöne Décadence* intendiert mit literaturgeschichtlicher Akribie das Phänomen der ‚schönen Dekadenz‘ als paradoxe Konstruktion hervorzuheben. Bauers auffällige Insistenz auf historische Exaktheit will definitiv als Gegenentwurf zu Rasch (1986) verstanden werden, und weist dessen Forschung, wie zuvor gesehen, als klischeeverhaftet und methodisch undifferenziert aus. Diese Kritik kann aber nicht prinzipiell als fundiert und berechtigt herausgestellt werden. Zudem unterlaufen auch Bauer kleinere Fehler in Editionfragen,⁹ während seine historische eindeutige Periodisierung der literarischen Dekadenz in Frankreich klar die romanistische Forschungsmeinung seit Carter (1958)¹⁰ widerspiegelt. Bauers Studie, die für die sorgfältige Kontextualisierung der französischen Dekadenz von großer Bedeutung ist und auch eine wertvolle Wortgeschichte bietet, zeigt in der Methodik und Ausführung vor allem für die deutschsprachige Dekadenz, nur wenig

⁸ Vgl. Bauer: „Décadence bei Nietzsche. Versuch einer Bestandsaufnahme“ (1984), „Gänsefüßchendécadence. Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien“ (1985) sowie die besonders erhellenden Aufsätze „Altes und Neues über die Décadence“ (1991) und „Décadence und Dekadenz“ (2002).

⁹ Wie Kafitz bereits ebenfalls schon festgestellt hat, bezieht sich Bauer problematischer Weise auf Editionen von Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* (1883) aus den 1890er Jahren, wobei Bourget zu diesem Zeitpunkt seine Rückwendung zu einem pejorativen Dekadenzbegriff vollzogen hatte, vgl. Kafitz (2004: 11). Auch amalgamiert Bauer die separaten Dekadenz Aufsätze von Bahr von 1891 und 1894, welche äußerst verschiedene Perspektiven und Bewertungen von Dekadenz aufweisen, zu einem einzigen dekadenzkritischen Text.

¹⁰ Carters *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900* (1958) hat für die französische Literatur der Dekadenz ein periodisierendes Dreistufenmodell konstatiert, auf welches sich auch Bauer (2001) weiterhin bezieht. Die 1850er Jahre scheinen von einem ‚Mythos der befreienden Décadence‘ geprägt. Dekadenz als Schönheits- und Nervenkunst ist eine Phase, die bis in die 1880er Jahre vorhält. In den 1880er Jahren wird sodann die Spätphase der Décadence eingeläutet, die mit einer Banalisierung und beginnenden Epigonalisierung des Phänomens einhergeht. Für einen kompetenten Überblick zur romanistischen Forschungsdiskussion bis in die 1990er Jahre, insbesondere mit angloamerikanischen Beiträgen, sei hier auf den bemerkenswert sorgfältigen Forschungsbericht in Weirs *Decadence and the Making of Modernism* (1999) verwiesen.

Innovation: Die Studie wiederholt – entgegen dem historischen Forschungsvorhaben – vor allem in breiterem Arrangement die Motivtraditionslinie der literarischen Dekadenz, welche in den vorausgehenden Studien von Koppen und Rasch eingehend vorgestellt wurde.

(II) Mentalitäts- und kulturgeschichtliche Dekadenzforschung

Mentalitäts- und kulturgeschichtliche Arbeiten zur literarischen Dekadenz scheinen besonders zahlreich im angloamerikanischen Raum beheimatet. So sei zunächst auf Calinescus ausführliches Dekadenzkapitel in *Five Faces of Modernity* (1977) verwiesen. Calinescu liefert Ausführungen zur Ubiquität der kulturellen Dekadenz in der Antike und im römischen Christentum: „[T]he idea of decadence itself is certainly much older, and probably as old as man himself“ (Calinescu 1987 [1977]: 149). Seine Überlegungen zur literarischen Dekadenz haben jedoch einen romanischen Schwerpunkt, vor allem Frankreich und Italien, während der Erkenntniswert für die deutschsprachige Dekadenz weniger bedeutend ausfällt. Calinescu entwickelt seinen Dekadenzbegriff und einen möglichen Dekadenzstil vor allem auf romanistischem Terrain von Nisards Romantikerkritik bis zu Friedrich Nietzsche. Seine Beobachtungen zur deutschen Dekadenz beziehen sich ausschließlich auf knappe, aber zutreffende Bemerkungen zu Nietzsches *Fall Wagner* (während Nietzsche in keiner akzeptierten deutschen Ausgabe sondern nur in der umstrittenen Übersetzung Walter Kaufmanns zitiert wird). Weitere Zeugnisse zur deutschen Dekadenztradition finden leider keinen Eingang; vielmehr gleitet die Nietzsche-Diskussion nahtlos in Fragen der Ideologiekritik über, was die politische Instrumentalisierung der Dekadenz prominenter erscheinen lässt als den ursprünglichen Versuch einer Klärung des literarischen Dekadenzstils.

Reeds quellenreiches Buch *Decadent Style* (1985) zeigt ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Polysemie des Dekadenzbegriffs, die soziale versus ästhetische Ausformung der

Dekadenz und ubiquitäre versus zeit- oder periodenspezifische Dekadenzphänomene. Reed betrachtet Dekadenz etymologisch als Falls- und Verfallsbegriff, der antike Untergangsvorstellungen und auch christliche Gefallenheitsvorstellungen der Menschheit inkorporiert. Für das späte 19. Jahrhundert konstatiert er: „What I am calling Decadent style seems always to be associated with an autumnal, frustrated mood and hence the frequent confusion between cultural decadence and *decadence* as an aesthetic term” (Reed 1985: 11). Reeds Vorstellung von literarischer Dekadenz als „gradual dissolution of an existing tradition“ (Reed 1985: 10) und „major first step toward what we call Modernism” (1985: 242) erscheint sehr überzeugend, wie auch die etymologische fundierte These: „The central quality of Decadent style is implicit in the word’s etymology. It involves a *falling away* from some established norm. The Decadent work of art does not boldly assert a new form against a presiding standard; it elaborates an existing tradition to the point of apparent dissolution“ (ebd.: 10). Diese sinnfälligen Grundgedanken werden auch aus der Perspektive der vorliegenden Arbeit geteilt, obgleich Reed aus dieser fruchtbaren etymologischen Deduktion der literarischen Dekadenz keine weiteren Thesen entwickelt.

Beachtlich an Reeds Studie ist ihr komparatistischer wie disziplinenübergreifender Quellenreichtum zu den europäischen Literaturen in mehreren Genres, zur Musik und zur bildenden Kunst. Auch sind die kurzen, stichhaltigen Beobachtungen zu einzelnen Werken lohnenswert. Problematisch erscheint an Reeds Forschung aber der Erkenntniswert, da seine versuchte Bestimmung eines *decadent style* an der Heterogenität und Menge des Materials zu scheitern scheint. Zwar räumt Reed wiederholt die Diffusion und prekäre Definierbarkeit der literarischen Dekadenz ein, aber seine Arbeit beansprucht am Ende der Einleitung eine Grunddifferenzierung zwischen *decadent style*, *matter* oder *manner* (vgl. ebd.: 18). Dieses Vorhaben tritt allerdings im Verlauf des Buchs zurück und wird in der Schlussfolgerung nicht eingelöst. Angesichts der Fülle der Kunstformen und Nationalliteraturen bei Reed, welche zwar bedeutende Aspekte hervorbringen, aber keine

klarere Konturierung gewähren, hat die vorliegende Arbeit ihren Skopus bewusst weniger monumental gewählt. Die Arbeit beschränkt sich auf eine Untersuchung der literarischen Dekadenz im deutschsprachigen Raum und wird zeigen, dass selbst eine vornehmliche Konzentration auf das narrative Genre innerhalb des literarischen Höhenkamms ein mehr als umfassendes Thema für eine Monographie darstellt.

Um die mentalitätsgeschichtliche Tradition ebenfalls im deutschen Sprachraum anzuschneiden, sei nun repräsentativ auf Sendlingers *Lebenspathos und Décadence um 1900* (1994) verwiesen. Die Arbeit bewegt sich zwischen Lebensphilosophie und Literatur: Georg Simmel, der ‚nervöse Dekadenzphilosoph der Moderne‘, wird als Fundament für die literarische Analyse am Werk des Dekadenzschriftstellers Keyserling genutzt, wobei „das Nebeneinander von Lebenspathos und Décadence [...] die spezifische Dialektik der Jahrhundertwende“ (Sendlinger 1994: 1) ausmacht. Lebensphilosophie wird „vor dem Hintergrund des dekadenten Lebensgefühls“ (1994: 262) betrachtet und *vice versa*, wobei die Verfasserin sich auf ihre dialektische These und rein inhaltliche Manifestierungen fokussiert. Während die Arbeit zum ersten Mal die Zeitgenossen Simmel und Keyserling im Zusammenspiel beleuchtet, erscheint der Fortschritt innerhalb der Dekadenzforschung insofern begrenzt, als dass über Koppens (1973) inhaltliche Bestimmung nicht hinausgegangen wird und Dekadenz ausschließlich in einem dialektischen Argument auf der Inhaltsebene stagniert. Die vorliegende Arbeit behandelt die dialektische Dekadenzvorstellung mit Vorsicht und favorisiert, insbesondere im Nietzscheanischen Kontext, die Begriffe Ambivalenz und Paradoxie.

Bernheimers komparatistische Studie *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe* (2002) untersucht Dekadenz (wie auch Naturalismus) im französischen, deutschen und englischen Sprachraum in philosophischen, literarischen und (populär)wissenschaftlichen Standardwerken (Nietzsche, Wilde, Beardsley, Flaubert, Huysmans, Freud). Bernheimer konturiert in angenehm

perspektivistischer anstatt forciert totalisierender Manier zentrale Probleme der europäischen Dekadenz, wie historistische Erblast, Dezentrierung des Subjekts am ‚Ende der Geschichte‘, psychologische Themenkomplexe wie etwa Hysterie, aber auch literarische Tropen und ein Ensemble wiederkehrender literarischer Themen. Sein Kapitel zu Nietzsche und seine Reflexionen zu Nordaus Entartungstheorie werfen Ambivalenzen der Dekadenz auf und demonstrieren die Flüchtigkeit der Begrifflichkeit sowie eine Art von selbstreferenzieller Struktur, die dekonstruktivistische Tendenzen in der Nietzsche-Lektüre sichtbar werden lässt. Ferner überzeugt an Bernheimer die stilistische Offenheit seiner Dekadenzbegrifflichkeit in Bezug auf koexistierende ästhetische Rubriken um 1900. Er destabilisiert andeutungsweise die scheinbar unüberbrückbare Dichotomie von Naturalismus und Dekadenz, was insbesondere für das spätere Kapitel zu Thomas Mann in der vorliegenden Arbeit nochmals aufgegriffen wird (vgl. Kap. 3.1).

(III) Formaspekte der Dekadenz- und Historismus-Forschung

Wunbergs Einzelaufsätze und Projekte mit seiner Tübinger Forschergruppe¹¹ haben der literarischen Dekadenz im deutschsprachigen Raum sichtlich eine neue Valenz verliehen. Erst sein Forschungsansatz tritt deutlich aus einer inhaltsfixierten Betrachtung der literarischen Dekadenz heraus und schafft Distanzierung von den altherkömmlichen Forschungstraditionen. Wunberg entlarvt mit historischem und philosophischen Interesse die „Autonomie der Lexeme“ als „Tatbestand der literarischen Moderne“ (Wunberg 1995: 31), unter welcher er die literarische Dekadenz als zentrales Konzept subsumiert. Wunbergs Dekadenzverständnis reicht von den geschichtsphilosophischen Vorläufern

¹¹ Insbesondere ist Wunbergs mehrfach erschienenem Aufsatz „Historismus, Lexemautonomie und Fin de Siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende“ (1990, 1995, 2001) sehr viel zu verdanken, sowie seiner Herausgeberschaft *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne* (2001).

(Gibbon) bis zu Dekadenzkonstellationen bei Nietzsche und inkludiert auch naturwissenschaftliche und medizingeschichtliche Komponenten, welche er schlagwortartig mit Darwinismus (implizit in Nietzsche) und Entartung (Max Nordau) umreißt und die Begriffstrias „Décadence, Degeneration und Entartung“ (Wunberg 1995: 53) etabliert.

Ausgehend von Flaubert beobachtet Wunberg die „langsame Herauslösung einzelner Wörter, fremder Wörter, die schließlich zu bloßen Evokationen werden“ (ebd.: 40) und konstatiert einen „Historismus als Verfahren“ beim späten Flaubert und in der symbolistischen Prosa, unter welcher er Huysmans, Beer-Hofmann wie auch Hofmannsthal vereint. Wertezerfall, Wertrelativismus (Broch), Unrettbarkeit des Ich (Mach), Weltschmerz und Ennui, Dilettantismus und Décadence erscheinen als zentrale Ansatzpunkte, doch geht es Wunberg literaturwissenschaftlich um eine signifikante Wendung im Dekadenzverständnis, welche weit über eine rein inhaltliche Erfassung hinausweist. Dekadenz ist für Wunberg ein „neuer Beschreibungsmodus“ in der Literatur, ausgehend von einem Totalitätsmangel:

Von vornherein also ist dekadente Literatur als eine Literatur verstanden, der Ganzheit und Totalität mangeln. Damit ist ihre inhaltliche Bestimmung als krank, pervers und (insbesondere: sexuell) abwegig unter dem Begriff von Vereinzelung, Individuation und Atomisierung subsumiert. [...] Die Bezeichnung der Décadence ist ein Missverständnis und falsch, wenn sie materialiter gemeint auf Inhalte orientiert ist. [...] *Décadence*, kann man sagen, ist für die Literatur die Summe aller objektiven Unmöglichkeiten konsistenter, inhaltslogischer Darstellung. (Wunberg 1995: 50; 53f.)

Wunberg gelingt eine deutliche Abgrenzung von der motivgeschichtlichen, inhaltsorientierten Forschungstradition, wenn er auch respektvolles Verständnis für Koppens „terminologische Klarheit und Sauberkeit“ (ebd.: 57) von Symbolismus als Form- und Dekadenz als Inhaltsphänomen hat. Hingegen argumentiert er plausibel für eine Zusammengehörigkeit von Symbolismus und Dekadenz und zeigt mit der Lexemautonomie ein Formproblem und strukturelles Problem literarischer Texte auf, das sich gegen eine inhalts- und motiv-fixierte Interpretation der Dekadenz stellt (vgl. ebd.: 58f.). Die Forschung zeigt Ambition für ein profiliertes Verständnis für „die Literatur des

Fin de Siècle, ja der Moderne überhaupt“ (ebd.: 58) und setzt schließlich Dekadenz und Fin de Siècle ineins.

Wunbergs strukturelle Feinsinnigkeit für Dekadenzphänomene und seine Begrifflichkeit der Lexemautonomie sind besonders wertvolle Vorarbeiten für die vorliegende Arbeit, wenn auch nicht sämtliche Folgerungen übernommen werden: „Die Semantik der Wörter macht diese zu bloßen Lexemen“ (ebd.: 60) – Wunberg geht von einer Beliebigkeit der Wörter als „genus proprium“ der modernen Literatur (ebd.: 61) aus. Ein Einwand hierzu wäre, dass oft gerade in der Überfülle der Wörter, der scheinbaren Verselbständigung von Sinn und den syntaktisch-strukturellen Auflösungserscheinungen der literarischen Dekadenz mehr inhaltliche Signifikation enthalten ist, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

(IV) Neuere Dekadenzforschung: strukturelle, poetologische und phänomenologische Aspekte

Die Dekadenzforschung erfreut sich auch über die rezente chiliastische Zäsur hinweg großer Popularität und sinnvoller Modifizierungen des Forschungsfelds. Es wäre nun exemplarisch auf die Aufsatzpublikationen von Fick (2000) und Moog-Grünwald (2002) hinzuweisen, die mit dem Ansatz der vorliegenden Arbeit zu einem gewissen Grade harmonieren. In ihrem Überblicksartikel zur deutschen Dekadenz problematisiert Ficks „Literatur der Dekadenz in Deutschland“ (2000) die Einseitigkeit und Willkür der vorausgehenden Dekadenzforschung:

„Dekadenz“ bezeichnet eine in ganz Europa verbreitete literarische Strömung im Ausgang des 19. Jahrhunderts, in der menschliches Leben vornehmlich unter dem Aspekt des Verfalls und Niedergangs betrachtet wird. [...] Es gehört zur communis opinio der Forschung, daß „Dekadenz“ nur als ein Geflecht ineinandergreifender Motive beschrieben werden kann. Welche Autoren dabei als Vertreter der Dekadenz gelten, hängt davon ab, wie die Interpreten die Prioritäten innerhalb des Motivgeflechts setzen – und umgekehrt. (Fick 2000: 219)

Fick kritisiert die überangestregten Analysekategorien und Willkür der herkömmlichen Motivforschung¹² und betont die Problematik der eindeutigen Zuordnung im nebulösen Stileklektizismus um 1900. Noch vehementer kritisiert Moog-Grünwald in „Poetik der Décadence – Eine Poetik der Moderne“ (2002) die Reflexionsstagnation in der deutschen wie europäischen Dekadenz-Forschung. Sie sieht in der Dekadenz nicht eine „Episode der Moderne“ (Moog-Grünwald 2002: 165), sondern eine „epochal aktualisierte geschichtsphilosophische Denk- und Argumentationsfigur“, welche „die Struktur der literarischen Moderne unhintergebar kennzeichnet“ (ebd.: 165):

Die Literatur der Décadence wird geradezu obstinat nach ihren Themen und Motiven, Charakteren und Haltungen bestimmt: Naturferne, Künstlichkeit, Fortschrittsfeindlichkeit, Nervosität, Überfeinerung, krankhaft übersteigerte Reizempfänglichkeit, Schönheitskult und ästhetischer Aristokratismus, biologische und genetische Depravation ineins mit moralischer Verworfenheit, Lebensüberdruß und Todessehnsucht, Hinfalligkeit, kurz: Verfall. Als Typen und Gestalten dominieren die *Dandies* und Dilettanten, die *Femmes fatales* und die *Femmes fragiles*, die Kentauren und Doppelgänger. Eine spezifische Literarizität respective Poetizität, gar eine Poetik wird der Literatur der Décadence nicht zuerkannt. (Moog-Grünwald 2002: 166f.)

Moog-Grünwald attestiert der Literatur ab Baudelaire eine radikale Andersartigkeit und die Konfiguration der Apokalypse: „Ein Anderes, Neues, in seiner Andersheit und Neuheit letztlich Unsagbares tritt an die Stelle dessen, was nicht mehr ist, untergegangen ist; [...] Die Realisation des Neuen, des Anderen freilich steht aus. Auch anders: Das Neue, Andere scheint poetisch nicht realisierbar, ist bestenfalls im Momentum ästhetisch erfahrbar: als Aufschein dessen, was nicht ist, noch nicht ist und zugleich nicht mehr ist“ (ebd.: 171). Sie sieht in der Dekadenz das Modell einer Apokalypse in ästhetischer Hinsicht, „im Untergang einen Aufgang, im Ende einen Anfang“ (ebd.: 172). Während auch von der Warte der vorliegenden Arbeit Dekadenz in einer ‚ästhetischen Apokalypse‘ oder ‚Umwerthung aller (poetischen) Werthe‘ – vor allem in Bezug auf Rilkes *Aufzeichnungen des*

¹² Dabei mag Fick entgangen sein, dass seit Wunberg eine neue Stoßrichtung in der Dekadenzforschung aktiviert worden ist. Auch wenig bekannte Dissertationen, wie Ahns *Dekadenz in der Dichtung des Fin de Siècle* (1996) und Dahlems *Auflösen und Herstellen* (1999) schlagen bereits neue Wege ein, werden aber scheinbar nur selten rezipiert. Während Ahn auf Dekadenz als Nervenkunst und ‚Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus‘ abhebt, kritisiert Dahlem (1999), eine Schülerin von Kafitz, ebenfalls explizit die einseitige Motivforschung in ihrer Dissertation zu Heinrich Mann und schlägt einen strukturalen Ansatz vor.

Malte Laurids Brigge (vgl. Kap. 5.3.4) – kulminiert, wird hier die Relation von Dekadenz und Apokalypse differierend aufgefasst. Literarische Dekadenz, so die Annahme der vorliegenden Arbeit, ist zwar mit dem Konzept der Apokalypse verzahnt, aber nicht von Anfang an als radikale ästhetische Transformation gedacht. Vielmehr wandelt sich die literarische Dekadenz graduell innerhalb der alten Literatursysteme zu einem ästhetischen Neuen.

Einige Überlegungen Ficks und Moog-Grünewalds, insbesondere zum Desiderat einer noch ausstehenden Poetik der Dekadenz, decken sich weitgehend mit den unabhängig entstandenen Vorüberlegungen der vorliegenden Arbeit. Moog-Grünewald wendet sich berechtigterweise gegen eine einseitige Fortsetzung der althergebrachten Forschungstraditionen, insbesondere gegen eine Fortführung der schon längst bekannten Gedanken von Koppen (1973), Rasch (1986) und Bauer (2001). Doch hat Moog-Grünewald ihre Beanstandungen bisher nur vorformuliert und – abgesehen von ihrem genannten Dekadenz-Aufsatz, welcher sich nach einem überzeugenden allgemeinen Teil in deutlich blässeren Analysen zur französischen Lyrik Baudelaires und Rodenbachs verfängt, – noch in keiner umfassenderen Publikation plausibilisiert.

Ferner sei noch auf Barz' komparatistische Dissertation *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900* (2003) hingewiesen, welche sich aus phänomenologischen und poetologischen Analysevorhaben zusammensetzt. Barz situiert die deutsche und skandinavische Dekadenz als komplementär zur zivilisatorischen Moderne (vgl. Barz 2003: 105f.). Sie begreift das „Wechselverhältnis“ von zivilisatorischer und ästhetischer Moderne als essentiell für die Konstituierung einer kulturellen Epoche und öffnet innerhalb der ästhetischen Moderne ein Verhältnis von Dekadenz als „Weltflucht“ und „Lebensglaube“. In dieser Terminologie hallen sicherlich Raschs (1986) und Sendlingers (1994) Begriffe von „Lebensmystik“ und „Lebenspathos“ nach. Auch die Doppelwertigkeit Raschs wird als modifizierte „Doppelgesichtigkeit“

eingeführt: „Die Doppelgesichtigkeit der Dekadenz ergibt sich aus dem komplementären Verhältnis von Weltflucht und neuem Lebensglauben. [...] Endzeitstimmung, Stilisierung des kulturellen Verfalls, Rückzug in ästhetische Innerlichkeit und eine Haltung der Verneinung des Lebens kennzeichnen die Dekadenz, zugleich aber auch Aufbruchstimmung, Neuorientierung, neues Wertebewußtsein und eine Haltung der Bejahung des Lebens“ (ebd.: 105).

Wenn auch Barz' Herausarbeitung dieser Doppelgesichtigkeit ebenfalls als valide Grundlage für die hier vorliegende Arbeit herangezogen werden kann, muss man gewisse Beanstandungen einräumen. Zunächst ist es hinsichtlich der Anlage der Arbeit eigenartig, dass Barz zur souveränen Skizzierung ihres Moderneverständnisses letzteres deutlich ausführlicher behandelt als das Dekadenzverständnis, welches – dem Titel der Arbeit zufolge – eigentlich mehr Prominenz und Reflexionsspielraum verdient hätte. Barz' Dekadenzkapitel deckt erwartbare Schlüsselbegriffe und wissenswerte Thematiken ab und konturiert im lebensphilosophischen und christlichen Bereich transzendente und doppelwertige Aspekte der Dekadenz, welche in anderen Studien vernachlässigt werden. Innerhalb des gedrängten Dekadenz-Kapitels der Arbeit ergeben sich philologische Ungenauigkeiten, vor allem bei Nietzsche und Bahr.¹³ Zudem hat Barz einige wesentliche Forschungsbeiträge zur literarischen Dekadenz problematischer Weise gar nicht berücksichtigt.¹⁴ Dennoch erweist sich Barz als solide, informative Arbeit, die vor allem durch den Moderne-Überblick und die gründlichen Primärtextanalysen gewinnbringend ist.

¹³ Da Nietzsches Dekadenz-Verständnis auf sehr wenigen Seiten diskutiert wird, konstatiert Barz etwa eine Überwindung des Nihilismus durch eine positive Degenerationserfahrung (2003: 128) anhand des berühmten *Ecce Homo*-Zitats „décadent zugleich und Anfang“ und wird somit der Komplexität, Ambivalenz und späten Re-Negativisierung des Dekadenz-Begriffs im Nietzscheanischen Spätwerk nicht gerecht. Auch die Beobachtungen zu Bahr fallen gemeinplatzartig aus, indem nur die vier zentralen Merkmale aus dem Essay von 1891 herangezogen werden. Auch bezieht sich Barz in Bezug auf Bahr problematischer Weise ausschließlich auf die abgekürzten Aufsatzfassungen aus Wunbergs Anthologie zur *Wiener Moderne* anstelle sich auf Bahrs Aufsatzsammlungen *Studien der Kritik zur Moderne* oder *Zur Überwindung des Naturalismus* selbst zu beziehen.

¹⁴ So werden weder Calinescu (1977) und Reed (1985) noch Dahlem (1999), Fick (2000) oder Bauer (2001) rezipiert. Da die Studie beinahe zeitgleich mit Kafitz entstanden ist, konnte dessen grundlegende Forschung natürlich kaum berücksichtigt werden.

(V) Diskursanalyse und Sprachartistik in der Dekadenzforschung

Die letzte entscheidende Monographie, welche nun eingehende Erwähnung findet, ist Kafitz' *Décadence in Deutschland* (2004). Kafitz rekonstruiert in unüberbotener Bandbreite und synchroner wie diachroner Vorgehensweise Dekadenz als Diskurs im Sinne einer Foucaultschen ‚Archäologie‘ und versucht außerdem eine theoretische Bestimmung, welche jedoch weniger ausdifferenziert und überzeugend ausfällt als seine bemerkenswert ertragreiche Diskursanalyse. Anstatt sich, wie bisher zumeist üblich, auf inhaltliche Merkmale der Dekadenzliteratur zu konzentrieren, betont Kafitz insbesondere deren Ausdrucksseite und Sprachartistik, was Wunbergs Forschung noch sichtlich unterstreicht und ergänzt. Nach seiner historischen, aber nicht auf demonstrative, historische Exaktheit bedachten Aussageanalyse konstatiert er: „Es ist historisch gesehen ein Mißverständnis, wenn die literarische *Décadence* in der Forschung vorrangig über Motive und Themen bestimmt wird. Im *Décadence*-Diskurs der 90er Jahre dominieren Aspekte der Form“ (Kafitz 2004: 268).

Ferner verweist Kafitz in seinen Schlusskapiteln auf Konsequenzen seiner Forschung für die literaturwissenschaftliche Textanalyse, was sich als Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer Analyseketegorien und deren Anwendungen anbietet. Während Kafitz' Diskursanalyse nur als gewinnbringend ausgewiesen werden kann und sich lediglich Vorbehalte gegen seine konstrukthaft anmutende und wenig operationale Theoriebildung erheben lassen, erweist sich ein evidentes Desiderat in der Analyse der literarischen Texte. An dieser Stelle wird die vorliegende Studie nun Neuland auf dem weit beforschten Feld der Dekadenzforschung entdecken und Forschungslücken schließen. Bemerkenswerter Weise existieren bisher keine Textanalysen, die der Vielschichtigkeit und Wandlungsfähigkeit der literarischen Dekadenz mitsamt einer Entwicklungslogik gerecht

werden, indem bestehende, kompatible Forschungsansätze verknüpft und weitere Sinndimensionen reflektiert werden.

Auch nach Kafitz' umfassender Diskursanalyse hat die Diskussion der literarischen Dekadenz in Deutschland an Aktualität kaum eingebüßt, wenn auch die Entwicklung keinesfalls in eine anknüpfungsfähige Richtung geht, wie es von der vorliegenden Studie intendiert ist. Ausnehmend anspruchsvoll gestaltet sich vor allem die Sonderausgabe der *New Literary History* (2005), die mehrere fundierte Aufsätze zur Dekadenz von der Antike bis in die Jahrhundertwende um 1900 umfasst. Besonders gelungene Aufsätze stammen von Krobb (2005)¹⁵ – welcher die Gesamtsituation der literarischen Dekadenz in Österreich und Deutschland auf engstem Raum intuitiv gewinnbringend erschließt, jedoch Kafitz nicht registriert – und Morley (2005)¹⁶, dessen Aufsatz zum geschichtsphilosophischen und kulturwissenschaftlichen Verständnis der Dekadenz wegweisend beiträgt. Ein vorwiegend kultur- und politikwissenschaftliches Sonderheft zur Dekadenz ist auch im *Merkur* (2007) mit dem provokanten Titel *Kein Wille zur Macht. Dekadenz* erschienen. Dekadenz, so scheint es, ist wieder in Mode gekommen oder erfährt eine kleine Forschungsrenaissance. Im folgenden wird es weniger um kurrente literaturwissenschaftliche Moden gehen, sondern um eine produktive Fusion von ‚Altem und Neuen‘ in der germanistischen Dekadenzforschung zu einem Neuansatz, welcher vor allem darauf bedacht ist, Primärtexten gerecht zu werden und ihre facettenreichen Dekadenzkonstellationen in Kontinuität und Wandel sichtbar zu machen.

¹⁵ Vgl. Krobb's wertvollen, aber nicht ganz von Gemeinplätzen freien Aufsatz: „Die Kunst der Väter tötet das Leben der Enkel“: Decadence and Crisis in Fin-de-Siècle German and Austrian Literature“ (2005).

¹⁶ Morley: „Decadence as a theory of history“ (2005).

1. 2 *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen:* Vorbemerkungen zur Struktur und Methodik

Die vorliegende Arbeit intendiert, literarische Dekadenz im deutschen Sprachraum neu zu konturieren und als wandlungsreiches Konzept mit basalen *Denkfiguren* und autorspezifischen *Konstellationen* darzustellen. Es werden insbesondere die Ansatzpunkte der genannten neueren Dekadenz-Forschung berücksichtigt und erweitert. Zugleich werden die zuvor aufgezeigten ‚alten‘ Forschungstradition nicht einfach verworfen, sondern nochmals reflektiert und in Teilen anschlussfähig gemacht.

Die vorliegende Arbeit möchte sowohl eine verstärkte theoretische Grundlegung der Dekadenz wie auch eine breitere Anwendbarkeit des Begriffes auf die literarische Textanalyse ermöglichen. Unter dem Arbeitstitel *Literarische Dekadenz. Denkfiguren und poetische Konstellationen* soll hier kein philologisches Epigontum betrieben werden. Es gilt den deutschsprachigen Literaturraum des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts erneut zu untersuchen, wobei unweigerlich deutliche Korpusselektionen getroffen werden müssen und das komplexe Feld der Dekadenz nicht erschöpfend dargestellt werden kann: So beschränkt sich die angewandte Analyse auf narrative Dekadenztexte von Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke.

Selbstverständlich muss an dieser Stelle auch nach dem Dekadenzbegriff sowie nach der methodischen Verortung und dem generellen Aufbau der vorliegenden Arbeit gefragt werden. Wie Hermann Bahr schon feststellte, ist es „[f]reilich [...] nicht leicht, den Begriff der *Décadence* zu formulieren“ (DEC: 19) und dennoch schuldet diese Vorbemerkung eine einstweilige Antwort auf die diffizile Frage nach der literarischen Dekadenz. Dekadenz wird in der vorliegenden Arbeit als komplexes und dynamisches Konzept zwischen Spätrealismus und ästhetischer Moderne verstanden. Ausgehend von der etymologischen Basis der Fall-Figur wird Dekadenz sowohl thematisch als auch strukturell zum Befund für literarische Texte der Jahrhundertwende. Das Dekadenzverständnis dieser Arbeit reicht

über die bisherigen Forschungsansätze hinaus und versucht zugleich, wesentliche bestehende Aspekte synergetisch zu kompilieren. So wird die motivgeschichtlich-thematische Herangehensweise keineswegs zu Gunsten einer komplexeren rein strukturalen oder formalen Dimension dementiert. Gewisse Motivgeflechte und Themenschwerpunkte der literarischen Dekadenz wurden ausreichend wie einleuchtend genug beforscht, als dass ihre Existenz zu leugnen wäre. Eine einseitig motivisch-thematische Forschungslinie bietet sicherlich keine neuen Ergebnisse, aber innerhalb eines breiter dimensionierten Forschungsspektrums wird diese Linie weiterhin – auch neben der mentalitätsgeschichtlichen Tradition – akzeptiert und teilintegriert. Gleichzeitig wird jedoch auch der strukturalen, stilistischen und poetologischen Dimensionierung der Dekadenz und darüber hinausreichenden Dimensionen Tribut gezollt. Literarische Dekadenz konstituiert sich also aus Motiven, Themen, mentalitätsgeschichtlich rekonstruierbaren Kontexten, aber auch aus Diskursen, und – wie hier zu zeigen sein wird: aus universellen *Denkfiguren* und spezifischen *poetischen Konstellationen*, welche sich wiederum in Transformationen befinden.

Bei einer Rekonstruktion der literarischen Dekadenz muss auch den sich überlagernden Literatursystemen und dem so genannten ästhetischen ‚Rubrikenchaos‘ zwischen dem ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert begegnet werden. Wenn für eine rein konzeptgeschichtliche Arbeit, wie zum Beispiel Riedels *Homo Natura* (1996), dieses Problem umschifft werden kann und die „Diskussion über Sinn und Triftigkeit jener Epochentermini [] alt und ohne Ergebnis geblieben“ (Riedel 1996: VII) sei, kann die „Inflation der im späten 19. Jh. aufkommenden, durchweg sich überschneidenden Stilbegriffe“ (ebd.: VII) in dieser Arbeit keineswegs unkommentiert bleiben. Dekadenz wird in dieser Arbeit nicht als miniaturhaftes epochales Konstrukt, sondern als dynamisches und anschlussfähiges Konzept und als Stilbegriff verstanden, welcher mit den bisher teils oppositiven, teils überlagerten Literatursystemen und Rubriken rekombiniert werden kann.

In der makrostrukturellen Analage ‚zerfällt‘ die vorliegende Arbeit in drei Teile: Die bereits angeführten Vorbemerkungen zum immensen Erbe der germanistischen und komparatistischen Dekadenzforschung und zu methodischen Neu- und Umakzentuierungen unterstreichen einführend die Singularität und Spezifik der vorliegenden Arbeit.

Die Hauptkapitel der Arbeit setzen sich aus einem begriffsgeschichtlich-kontextuellen zweiten Teil und einem umfassenden, literaturwissenschaftlich angewandten dritten Teil zusammen. Der begrifflich-kontextuelle Teil, Kapitel 2, bietet einen wortgeschichtlichen Abriss und Skizzen zu den zentralen Diskursivitätsbegründern der literarischen Dekadenz, um das Facettenreichtum und die generelle Begriffsentwicklung und –verbreitung auszuloten. Die Ästhetisierung und partielle Positivierung der literarischen Dekadenz wird exemplarisch an Baudelaires *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) verdeutlicht. Eine erste literarische *théorie de décadence* wird an Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* (1883) gezeigt. Die Transferierung der französischen Dekadenz nach Deutschland wird durch Hermann Bahrs feuilletonistische Popularisierungen, etwa in seinem Aufsatz *Die Décadence* (1891) erhellt. Das Hauptaugenmerk des Kapitels gilt sodann einer diachronen Re-Lektüre von Nietzsches komplexen wie ambivalenten *Denkfiguren* der Dekadenz (1872–1888), welche für sämtliche Autoren dieser Arbeit von entscheidender Bedeutung sind. Die drei basalen *Denkfiguren* der Dekadenz, welche diese Arbeit erstmalig in dieser Form aus der Nietzsche-Lektüre entwickelt, erweisen sich zugleich hochgradig relevant für die deutschsprachige Literatur der Jahrhundertwende, besonders für Mann, Hofmannsthal und Rilke, die Nietzsche ausgiebig rezipiert haben.

Der dritte und gewichtigste Teil der Arbeit – Kapitel 3, 4 und 5 – besteht aus angewandten Analysekapiteln und entfaltet autorspezifische, *poetische Konstellationen* der literarischen Dekadenz. Da sich ein derartiges Vorhaben, wie bereits erwähnt, nicht im Allgemeinen sondern nur im Besonderen sinnfällig darstellen lässt, konzentriert sich diese

Studie auf eine Auswahl bekannter narrativer Texte aus dem deutschsprachigen Raum. Narrative Texte, im Gegensatz zum lyrischen oder dramatischen Genre, so die Hypothese dieser Arbeit, eignen sich besonders für die Darstellung und Analyse ‚dekadenter Verläufe‘ und Formprinzipien der Dekadenz. Anstatt die heutzutage vergessenen und in der Tat epigonalen Dekadenztexte aus den zweiten oder dritten Rängen der deutschsprachigen Literatur zu untersuchen, hat die vorliegende Arbeit den Höhenkamm der frühen Moderne im Visier. Staunenswert ist, dass selbst bei Autoren wie Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke die Dekadenzforschung noch eklatante Desiderate aufweist. Wenn auch die spezifische Dekadenzforschungsliteratur keinesfalls schmal ausfällt, sind entscheidende Überlegungen zu einer differenzierten, chronologisch entwickelten Betrachtung der literarischen Dekadenz bei den genannten Autoren bisher nicht unternommen worden.

Das hier gewählte ‚Dreigestirn‘ von Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke eignet sich für diese Untersuchung aufgrund von evidenten Gemeinsamkeiten und ebenso offensichtlichen Differenzen. Während alle Werke dieser Autoren durch ähnliche, gar identische Quellen sich eine Konzeption der literarischen Dekadenz ‚erlesen‘ haben und Nietzsches *Denkfiguren* zentrale Schnittmengen ergeben, erlaubt eine chronologische Untersuchung der genannten Œuvres noch weitere allgemeine und spezifische Thesen und Hypothesen. Die vor allem von Nietzsche abgeleiteten *Denkfiguren*, welche in der vorliegenden Arbeit den ersten entscheidenden Wendepunkt in der Forschungslage darstellen, bilden in der chronologischen Betrachtung der einzelnen Werke Kontinuitäten und Transformationen aus, während in simultaner Betrachtung des jeweiligen Autoren auch jeweils eine dominante Denkfigur konstatiert werden kann. Ferner gilt es, spezifische *poetische Konstellationen* der literarischen Dekadenz zu formulieren. In Anknüpfung an erste Tendenzen bei Wunberg (1995) und Bernheimer (2002) wird das ästhetische und stilistische Spektrum der literarischen Dekadenz innerhalb der sich

überlagernden Literatursysteme und Rubriken neuartig gefasst. Statt die Dichotomisierungen der Literatursysteme und Rubriken weiterhin zu forcieren und zu verschärfen, wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass Dekadenz als facettenreiches Konzept der ästhetischen Moderne zwischen Naturalismus und Modernismus immer wieder anders entworfen wird und rekombinierbar ist.

In analoger Vorgehensweise werden drei zentrale *Konstellationen* der literarischen Dekadenz erhellt: Thomas Manns Konstellation wird als *spätrealistische Dekadenz* gefasst, Hofmannsthals Konstellation als *ästhetizistische Dekadenz* begriffen und Rilkes Konstellation als *modernistische Dekadenz* ausgewiesen. Die Autorenkapitel beginnen jeweils mit dem Begriffsgebrauch der Dekadenz, den zentralen Diskursivitätsbegründer und der spezifischen poetischen Konstellation, gefolgt von ausführlichen Einzelinterpretationen. Das dritte Kapitel widmet sich der literaturwissenschaftlichen Feinanalyse einer Reihe von Thomas Manns Texten. Im Zentrum der Analyse stehen Wandlungen der Dekadenz von *Der kleine Herr Friedemann* (1897) und *Buddenbrooks* (1901) über *Tristan* (1903) zu *Der Tod in Venedig* (1912) und dem weitaus späteren, aber dennoch der Dekadenz verschriebenen Roman *Der Zauberberg* (1924). Im vierten Kapitel der Arbeit wird eine Auswahl aus dem intertextuell überreichen Essay- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthals im Zentrum stehen: Neben dem frühen Erzählfragment *Age of Innocence* (1891) und dem *Märchen der 672. Nacht* (1895) wird der viel interpretierte *Brief* (1902) im Zeichen einer Nietzscheanischen Dekadenztransformation in veränderter Perspektive gezeigt. Das fünfte Kapitel untersucht Rainer Maria Rilkes frühes und mittleres Werk von *Ewald Tragy* (1898) bis zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), wobei Rilkes einziger Roman als Emergenz einer genuin modernistischen Dekadenz gelesen wird.

Der heuristische (Mehr)wert der vorliegenden Arbeit liegt in einer Neukonturierung der Begrifflichkeit der literarischen Dekadenz und ihrer textanalytischen Anwendung. Die Methodik kombiniert begriffsgeschichtliche Dimensionen mit mentalitätsgeschichtlichen

Kontexten sowie poetologische und strukturelle Dimensionen. So ist der Ansatz der Arbeit weder einer streng konservativen Traditionslinie noch einer allzu modischen, kurrenten Forschungswelle verschrieben. Die Originalität der Arbeit konstituiert sich aus universalen *Denkfiguren* und spezifischen *poetischen Konstellationen* der literarischen Dekadenz, welche sich in den sich anschließenden Hauptkapiteln nun weiter entfalten.

LITERARISCHE DEKADENZ DENKFIGUREN UND ZENTRALE KONTEXTUALISIERUNGEN

2. *Dekadenz*: Konzise Begriffsgeschichte – Diskurspluralität – Zentrale Denkfiguren

2. 1 Etymologie, Begriffs- und Konzeptwandel der Dekadenz

Freilich, es ist nicht leicht, den Begriff der Décadence zu formulieren.
(Bahr, *Die Décadence*, 1891)

Was ist Dekadenz? – „*Es hat immer schon Dekadenz gegeben; alles ist Dekadenz*“ lautet eine vordergründig anmutende Replik Jankélévitchs, unter welcher sich jedoch erschreckende Tiefe verbirgt.¹⁷ Etwas weniger überspitzt formuliert erscheint Dekadenz – wenn man sie im weitesten Sinne als wiederkehrende Figur von Niedergang und Aufstieg einer Kultur oder Nation begreift – als seit der Antike bekanntes, ubiquitäres Phänomen, das insbesondere im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine diskursplurale Begriffswandlung und Begriffserweiterung erfährt. Auch wenn man mit allgemeinen Begriffsbestimmungen Gefahr läuft, Übergeneralisierungen zu provozieren, ist eine etymologische Fundierung und Konturierung des Begriffsspektrums der Dekadenz innerhalb spezifisch ausgewählter

¹⁷ Jankélévitchs Essay *Austerität und Dekadenz* (1956) enthält einige bereichernde Überlegungen zum Phänomen der Dekadenz, wie etwa zur Periodik und Zyklik von Aufstieg und Niedergang, Verfallsüberlegungen zu makro- und mikrostrukturellen (Staats)Organismen und Atomisierungsmustern von Individuen oder auch der Freisetzung von Details. Vgl. Jankélévitch (2004 [1956]: 223).

Kontexte und Diskurse für diese Arbeit angemessen und legitim.¹⁸ Wenn diese Arbeit keineswegs den Anspruch erhebt, die lange Geschichte von der lateinischen *Decadentia* zur französischen *Décadence* und deutschen *Dekadenz* nachzuzeichnen¹⁹ oder die „historisch bedingte Breite und Ambivalenz des Wortes“²⁰ erschöpfend auszuleuchten, liefern die folgenden Vorbemerkungen allerdings eine konzise Begriffsgeschichte und exemplarische Ausführungen zu den zentralen Diskursivitätsbegründern der literarischen Dekadenz. Dieses skizzenhafte Kapitel versteht sich zugleich als kontextuelle Folie für die späteren Literaturkapitel zu Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke.

Die abendländische Begriffsgeschichte der Dekadenz hat ihren Ursprung im lateinischen Verb *de-cadere* mit der Bedeutung von „fallen, (herab)sinken“.²¹ Die Abwärtsbewegung des Verbs evoziert ein semantisches Feld von Untergang, Verschlechterung und Atomisierung, was zunächst politisch-ökonomische, historische, philosophische und auch theologisch-apokalyptische Diskursimplikationen aufruft. Auch das der Dekadenz zugrunde liegende Nomen *casus* in seiner mehrfachen Bedeutung von „Fall, Sturz, Untergang, Zufall, Unfall, Unglücksfall und Todesfall“²² birgt Polyvalenzen in sich und deutet bereits die Archetypen der Dekadenz an. So kann einerseits der biblische Sündenfall²³ und seine säkularisierten Umschriften impliziert sein, andererseits ein zivilisationskritischer Kulturverfall – wie er im Topos des Untergangs des römischen Reiches (*décadence romaine*) seinen paradigmatischen Ausdruck findet.

¹⁸ Entgegen der Ansicht Moog-Grünewalds (2002), die in ihrem ansonst aufschlussreichen Aufsatz die Begriffsgeschichte als „Pflichtübung aller älteren und auch noch neueren und neuesten Forschung“ (2002: 167) bezeichnet, erscheint ein konziser Begriffsüberblick für diese Arbeit unentbehrlich, da sich aus ihr maßgebliche Argumentationsfiguren entwickeln.

¹⁹ Eine quellenreiche Begriffskonturierung für den Kontext der europäischen Dekadenz findet sich in zunächst in Koppens *Dekadenter Wagnerismus*. Vgl. Koppen (1973: 7f.). Auch Bauers *Die schöne Décadence* behandelt die Entwicklung von „Decadentia zu Déchéance und Décadence“ (2001: 21f.) mit größerer Ausführlichkeit als es in diesem Rahmen möglich ist.

²⁰ Bauer: „Décadence bei Nietzsche“ (1984: 35).

²¹ Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1989: 264).

²² Vgl. *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* (1988: 1025f.).

²³ Zum Zusammenhang von Sündenfall und Dekadenz, vgl. Mülder-Bach: „Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne“ (2008).

Bereits im Mittellateinischen entwickelte sich das Nomen *Decadentia*, welches ebenso auf den Untergang des römischen Reichs rekurriert und sich erst im 15. bis 16. Jahrhundert im französischen (*Décadence*), englischen (*Decadence*) und im frühen 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum (*Dekadenz*) etabliert.²⁴ Der vormoderne Begriff der Dekadenz scheint in erster Linie politisch-ökonomisch, geschichtsphilosophisch und theologisch – mit pejorativen Konnotationen von Kultur- und Zivilisationsverfall – besetzt, wie etwa in Montesquieus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), Rousseaus *Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs* (1750) oder Gibbons umfangreicher *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1786–88).²⁵ Montesquieu wurde hierbei eher zufällig zum „Propagator des Worts *Décadence*“. Die Kausalität von „Luxus und Sittenverwilderung“ als Ursache und Dekadenz als Wirkung und deren Umkehrung wird am deutlichsten von Rousseau verfolgt, wobei dieser allerdings die Begriffe *corruption* und *dissolution* wählt anstatt den Begriff *décadence* zu gebrauchen. Während Rousseau spätzeitliche Kultur und Schwäche miteinander vereint, betont Gibbon konträr dazu die Simultaneität von „Kultur und politisch-militärische[r] Stärke“ im geschichtlichen Verlauf (vgl. Koppen 1973: 17f.).

Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts zeichnet sich eine Erweiterung und partielle Positivierung des Dekadenz-Begriffs ab, die ästhetische, philosophisch-anthropologische, populärwissenschaftliche, medizinisch-physiologische und soziologische Diskurse – neben den bereits bekannten geschichtsphilosophischen, politischen und theologischen – aufruft. Diese Begriffs- und Diskurstransformationen zentrieren sich zunächst auf den romanischen und englischen Sprachraum, wobei man sich am Ergebnis von Bauers *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons* (2001) orientieren kann. Bauer

²⁴ Vgl. DUDEN. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter und der Fremdwörter von ihrem Ursprung bis zur Gegenwart* (1989: 119).

²⁵ Vgl. Koppen (1973: 16f.), welcher einen wertvollen Überblick zu diesen Verfallstheoretikern liefert, die im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher berücksichtigt werden können.

konstatiert, dass sich in den Lexika Frankreichs, Englands und Italiens allmählich der Wortwandel ins Positive verändert, während in Deutschland nur vage das französische Erbe und die Reichhaltigkeit des Begriffs angedeutet werden und an der ausschließlich negativen Bedeutung der literarischen Dekadenz festgehalten wird (vgl. Bauer 2001: 264).

Diese Aussage verifiziert sich durch einen Blick auf die selektiven Einträge in den deutschsprachigen Enzyklopädien und Lexika. So verzeichnen weder Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache* (1807) noch Grimms *Deutsches Wörterbuch* (1854) den Begriff ‚Décadence‘ oder ‚Dekadenz‘. Meyers *Großes Konversationslexikon* (1903), kennt unter der Rubrik ‚Décadence‘ lediglich die Bedeutungen „Verfall und Abnahme“.²⁶ Im deutschen *Brockhaus* (1898–1901) findet ‚Décadence‘ als neue Kunstrichtung Erwähnung, wenn auch nur in abwertender Form, wobei dem Begriff der „Décadents“ die Bezeichnung „Symbolisten“ in gleicher Bedeutung zugeordnet wird. Bis in die 1980er Jahre hinein dominiert bei *Brockhaus* eine einseitige, kulturpessimistische Auffassung der Begriffe ‚Dekadenz‘ und ‚Dekadenzdichtung‘.²⁷ Dieser schließt sich auch die überarbeitete und erweiterte Fassung von Grimms *Deutschem Wörterbuch* (1983) an. Zwar verzeichnet diese die französische Herkunft der Dekadenz und differenziert zwischen ökonomischem und moralischem Niedergang und „gesellschaftlichem oder kulturellem“ Verfall in der Kunst und Literatur mit Verweis auf Bahr und Maeterlinck, verharnt aber in der einseitig negativen Ausrichtung.²⁸ Ähnlich sieht es auch bei den neueren etymologischen Lexika aus, die zwar die lateinische und französische Provenienz des Begriffes erwähnen, aber sonst recht karge Einträge aufweisen.

Eine differenziertere Sicht aus der Retrospektive bietet hingegen das *Deutsche Fremdwörterbuch* (1999),²⁹ welches Dekadenz zunächst sozio-ökonomisch und sodann

²⁶ Vgl. Meyers *Großes Konversationslexikon* (1903 IV: 562f.).

²⁷ Vgl. *Brockhaus Deutsches Wörterbuch* (1981: 178).

²⁸ Vgl. *Deutsches Wörterbuch* (1983: 575f.).

²⁹ Vgl. *Deutsches Fremdwörterbuch* (1999 IV: 136f.).

kulturell beschreibt; für das späte 19. Jahrhundert wird die ästhetische Begrifflichkeit der Dekadenz vom wiederholten Auftreten der Dekadenz als kulturpessimistischen Entartungs-Begriff getrennt, wenn es auch tendenziell bei einer Pejorisierung der Dekadenz für sämtliche Bereiche bleibt. Das Adjektiv ‚dekadent‘ wird bemerkenswerter Weise erst im späten 19. Jahrhundert aus Frankreich (*décadent*) importiert (1999: 136), so auch die Personenbezeichnung des ‚Décadent‘ und ‚Dekadentismus‘ als umfassende Begrifflichkeit der „Dekadenz als soziokulturelle[n] Erscheinungsform“ (1999: 138).

Auch sollte man zwischen französischer ‚Décadence‘ und deutscher ‚Dekadenz‘ differenzieren. Zwar überzeugt Bauers Ansicht weitgehend (vgl. 2001: 264), dass aus heutiger Perspektive das Ausspielen der subtilen Differenz von Décadence und Dekadenz wie sie etwa Thomas Mann noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) entwirft (vgl. hierzu ausführlicher Kap. 3.1), quasi obsolet erscheint, aber es gäbe in literarischer Hinsicht doch ‚feine Unterschiede‘ zu verzeichnen. Orthographisch fällt auf, dass in einigen deutschsprachigen Texten um 1900 eine völlig unsystematische und widersprüchliche Schreibweise des Begriffs kursiert: Während Nietzsche sich beispielsweise fast völlig konsequent an die Schreibweise *décadence* hält, schreibt etwa Bahr innerhalb eines Textes alternierend *Décadence*, *Dékadenz* oder auch *Dekadenz*. Die orthographische Instabilität verdeutlicht zugleich die ambivalenten Bedeutungszillationen des Begriffs: Während unerschwellig die Niedergangskonnotation noch vorhanden ist, etabliert sich graduell zu Beginn der 1890er Jahre ein neutraler bis positiver ästhetischer Dekadenzbegriff, der aus Frankreich importiert wird.³⁰

Im Gegensatz zu Frankreich ist die Tradition der deutschen literarischen Dekadenz zunächst keine Höhenkammliteratur sondern ein matter Nachhall ihres französischen Pendants, welcher sodann vorwiegend einer kulturpessimistischen Auslegung und

³⁰ Vgl. Kafitz’ ausführlichen Kommentar zur orthographischen wie begrifflichen Entwicklung der Décadence/Dekadenz im deutschen Sprachraum (2004: 150f).

Epigonalisierung anheim fällt. Wie Kafitz bereits mit synchroner wie diachroner Sorgfalt gezeigt hat, zirkuliert im Deutschland der frühen 1890er Jahre ein Dekadenz-Diskurs, der in eine kulturpessimistische wie auch artistisch-ästhetische Ausprägung, bzw. „kulturkonservative destruktive und eine affirmative Spielart“ (Kafitz 2004: 349) ausdifferenziert ist. Dies deutet sich auch in Thomas Manns berühmter Passage aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) an, welcher aus der *décadence* kommend über die Analyse des Phänomens sich zur versuchten Überwindung der *Dekadenz* genötigt sieht. Letztendlich scheint im deutschen Sprachraum die pejorative Perspektive zu überwiegen, die insbesondere durch polemische Pathologisierungen der Dekadenz als ‚Verfalls-Begriff‘ verstärkt wurden (vgl. Kafitz 2004: 358f.). Dekadenz rückt in die Nähe der Begriffsfelder von *Dégénérescence*, *Degenereszenz* und *Entartung*. Paradigmatisch hierfür ist Nordaus *Entartung*, welche zu einer fundamentalen Abwertung des literarischen Dekadenz-Begriffs in den 1890er Jahren sichtlich beigetragen hat.³¹

³¹ Über Nordau als repräsentativen Vertreter des Degenerations- und Entartungsdiskurs im späten 19. Jahrhundert kann an dieser Stelle nicht ausführlicher ausgeholt werden. Sein aggressiv-polemische Buch *Entartung* (1892-1893) hat maßgeblich zur „Pathologisierung des Décadence-Begriffs“ (Kafitz 2004: 283) beigetragen. Nordau sieht seine Aufgabe in *Entartung* darin, „Zeitkrankheiten“ zu porträtieren, die auf eine „Vergiftung der gesitteten Völker“ schließen lassen. Die zentralen Zeitkrankheiten seien „Entartung und Hysterie“ (ENT I: 63f.) und spiegeln sich im Großstadtleben wie der zeitgenössischen Literatur. In Anlehnung an Morels Vererbungslehre und Radikalisierung wie Verfälschung von Lombrosos Geniebegriff vertritt Nordau eine fundamental-pessimistische Perspektive auf die ‚Erben des Fortschritts‘, die Umbruchszeit seiner Epoche sowie auf zeitgenössische Künstler und Genie samt ihrer ästhetischen Erzeugnisse. Ironisch mutet dabei an, dass Nordau in seinen eigenen literarischen Versuchen Texte schrieb, die sich in den von ihm vehement pejorisierten Dekadenzdiskurs mühelos einreihen lassen. Im Gegensatz zu reaktionären Autoren wie Oskar Stauff von der March oder Adolf Bartels ist bei Nordau allerdings kein direkter Einfluss auf die nationalsozialistische Instrumentalisierung der Entartungs-Vokabel nachweisbar, was wohl an Nordaus jüdischem Erbe und seinen zionistischen Aktivitäten liegen mag. Vgl. hierzu ausführlicher Fischer: „Dekadenz und Entartung“ (1977). Vgl. ferner die aktuellere Nordau-Forschung, insbesondere Schulte: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau* (1997) und Kaiser: *Rhetorik der Entartung. Max Nordau und die Sprache der Verletzung* (2007).

2. 2 Zentrale Denkfiguren und Diskurspluralität der Dekadenz: Stichwortgeber im französischen und deutschen Sprachraum (1857–1894)

Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren.
(Hofmannsthal, *Nachlass*, 1891)

Um den wandlungsreichen Begriff der literarischen Dekadenz in zentralen Denkfiguren und Diskursen für die deutschsprachige Literatur neu zu erhellen, wird im Folgenden eine Auswahl von kanonischen Texten vorgestellt. Hierbei wird zunächst auf die französischen Vorläufer und den ‚Begriffsimport‘ von Frankreich nach Deutschland verwiesen: Zu Beginn wird Baudelaires Ästhetisierung und Positivierung des Dekadenz-Begriffs exemplarisch an dessen *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) gezeigt. Bourget's Dekadenzbegriff und seine Fragmentarisierungsfigur sozio-politischer wie literarischer Provenienz wird im berühmten Baudelaire-Essay aus den *Essais de psychologie contemporaine* (1883) entfaltet. Zudem wird Bahrs feuilletonistische Popularisierung des Dekadenzbegriffs (1890-1894) skizziert: Bahr profiliert in seinem Essay *Die Décadence* (1891) erstmalig den in Frankreich absorbierten, rein poetologischen Dekadenzbegriff im deutschen Sprachraum. Sodann wird ein diachroner Querschnitt durch einige Hauptwerke Nietzsches (1872-1888) und dessen ambivalente *Denkfiguren* der Dekadenz vorgenommen, was der Gewichtung in der rezentesten Dekadenzforschung entgegensteht, aber für den Ansatz der vorliegenden Arbeit grundlegend ist. Kafitz nennt zwar Nietzsche „mit Einschränkung Diskursivitätsbegründer“ (Kafitz 2004: 66), aber demonstriert durch seine diachrone und synchrone Quellenforschung, dass die Rezeption Nietzsches und dessen Relevanz für den Kontext der Jahrhundertwende sehr viel weniger verbreitet war als es noch von Koppen (1973) vermutet wurde. Kafitz tendiert dazu, Nietzsches Bedeutung für den Dekadenzbegriff in dieser Zeit zu marginalisieren, wenn er auch Nietzsches Bedeutung für Hofmannsthal und Mann nicht ernsthaft bestreitet. Einige andere Arbeiten (Bauer 2001, Bernheimer 2002) verhandeln Nietzsche etwas zu äußerlich. Da die vorliegende Arbeit sich auf Konstellationen der literarischen Dekadenz bei Mann, Hofmannsthal und Rilke

konzentriert, wird Nietzsche ein dementsprechend höherer Stellenwert eingeräumt. Nietzsche wird sich für alle drei Autoren als entscheidender Kristallisationspunkt für die jeweilige Dekadenzkonstellation erweisen und dies mit modifizierter Temperierung.

2. 3 *Rekomposition.* Dekadenz als Innovation: Baudelaires *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857)

Littérature de décadence! – Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique.
(Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*)

Die ästhetische Begrifflichkeit der Dekadenz ist maßgeblich auf die Diskursivitätsbegründer Théophile Gautier³² und Charles Baudelaire zurückzuführen. Gautier hat bereits im *Préface* (1834) zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* sein Dekadenzverständnis – ohne jedoch den Begriff zu nennen – vorformuliert und eine positive Einschätzung der Dekadenz in seiner Einleitung zur posthumen Ausgabe von Baudelaires *Fleurs du Mal* (1868) eingeräumt. Für die begriffliche Konturierung der Dekadenz im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit erweist sich vor allem Baudelaires Essay *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) als entscheidend, in welchem sich eine Umwertung des Dekadenz-Begriffs ins Positive andeutet und eine Poetik der Moderne gleichsam inauguriert wird. Eine Art *opinio communis* der neueren Forschung sieht in diesem Text die entscheidende „Rehabilitierung und Neubestimmung des Begriffs“.³³ Baudelaires Plädoyer für eine neue Ästhetik und Aufwertung der Dekadenz steht im Zusammenhang mit den konservativen Kritikern seiner Zeit, wie etwa Nisard, Pontmartin und Janin. Nachdem der Klassizist Désiré Nisard eine kulturpessimistische Diagnose des „style de décadence“ der

³² Gautier wird im Rahmen dieser Arbeit stiefmütterlich behandelt, obgleich er auch als „herausragender Stichwortgeber der literarischen Dekadenz“ (Kafitz 2004: 15) gilt. Da es in diesem Kapitel um eine rein exemplarische Skizzierung des Wandlung des Dekadenzbegriffes in Frankreich und Deutschland geht, wird alleinig Baudelaires wichtigster Text ins Zentrum gestellt. Vgl. ausführlicher zu Gautier: Koppen (1973: 29f.) und Bauer (2001: 37f.).

³³ Kafitz (2004: 35). Ferner: Koppen (1973: 26) und Bauer (2001: 7).

Literatur seiner Zeit in Analogie zur spätlateinischen Literatur in seinen *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) formuliert, stellt Baudelaires Poe-Essay eine Gegenreaktion im Stil einer *Querelle des Anciens et des Modernes* zu dieser klassischen Position dar.³⁴ So scheint es nicht verwunderlich, dass Baudelaire am Anfang seines Textes eine Opposition von ‚klassischer Ästhetik‘ und ‚moderner Dekadenz-Ästhetik‘ akzentuiert und diese durch zwei Frauenallegorien illustriert:

[I]l me semble que deux femmes me sont présentées: l'une, matrone rustique, répugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu' à la simple nature*, l'autre, une de ces beautés qui dominant et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et originel toute l'éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente et reine d'elle-même, – une voix parlant comme un instrument bien accordé, et des regards chargés de pensée et n'en laissant couler que ce qu'ils veulent. Mon choix ne saurait être douteux, et cependant il y a des sphinx pédagogiques qui me reprocheraient de manquer à l'honneur classique. (NNP: 319)

Der rustikalen, gesunden, naturschönen Matrone der Klassik stellt er eine anmutige, verfeinerte kunstschöne Dekadenz-Figur entgegen, die er kompromisslos favorisiert. Die Begrifflichkeit *Littérature de décadence* situiert Baudelaire nachfolgend innerhalb einer Skalierung im Sinne von ‚Lebensaltern der Literaturen‘ als spätzeitliches Phänomen: „Le mot *littérature de décadence* implique qu'il y a une échelle de littératures, une vagissante, une puérile, une adolescente“ (NNP: 319f.). In der anschließenden Allegorie des Sonnenuntergangs kultiviert Baudelaire die Dekadenz als Begrifflichkeit des Untergangs und des Endzeitlichen: „Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves“ (NNP: 320). Evident wird in Baudelaires Formulierungen eine Untergangsbewegung und Abwärtsbewegung (*descendre*) sowie eine spätzeitliche Semantik der Reife des Lebens (*chargée de vie*).

Zudem erscheint bei Baudelaire die Vorstellung von modernem zivilisatorischem Fortschritt (*progrès*) als Opposition zum Begriff der ästhetischen Dekadenz, was bereits eine

³⁴ Den tatsächlichen Beginn der ästhetischen Neubewertung schreibt Bauer ebenfalls Baudelaires *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) zu. Vgl. Bauer: „Altes und Neues über die Décadence“ (1999: 150). Ferner: Kafitz (1987: 7), Borchmeyer (1989: 88) und Goggröf-Voorhees (1999: 64).

soziologische Moderne als Gegenmodell zu einer ästhetisch-dekadenten Moderne impliziert.³⁵ Dekadenz avanciert in Baudelaires paradigmatischem Text innerhalb eines ästhetischen und literarischen Diskurses zu einer produktiven und innovativen Begrifflichkeit. Figuren des Alten und des Neuen³⁶ verdichten sich mehrfach und koexistieren zeitweilig, wobei sich bei Baudelaire die Denkfigur von Anfang und Ende andeutet: Dekadenz, vormalig mit Untergang und Spätzeitlichkeit überkodiert, wandelt sich zu einer ästhetischen Figur des Neuen. Oder in Goggröf-Voorhees' Worten: „With Baudelaire, the term „decadence“ loses its contemptuous flavor, no longer designates a minor kind of poetry or art in general, but a particular, higher type of modern poetry“ (Goggröf-Voorhees 1999: 67).

Ab etwa 1865 etabliert sich in Frankreich das Phänomen einer *literarischen Décadence* in kontroverser Absetzung zum klassischen Kunstideal und bürgerlichen Konventionalismus. Die drei wesentlichen Autoren sind „Baudelaire als Vater der *Décadence*, Bourget als ihr Theoretiker und Huysmans als Verfasser des Romans *A rebours*, der in Deutschland vielfach als Prototyp der *Décadence*-Literatur gelesen wurde“ (Kafitz 2004: 15). Mit Verzögerung von ein bis zwei Jahrzehnten avanciert Dekadenz zu einer literarischen Strömung von europäischem Format. Die Verbreitung des damit verbundenen Dekadenzbegriffs in Deutschland ist vor allem auf Paul Bourget und Hermann Bahr zurückzuführen (vgl. Kafitz 2004: 54; 89f.). Wie es sich in der Lektüre Bourgets weiterhin abzeichnen wird, erscheint das Begriffsfeld der *Décadence* als hochgradig heterogen. Innerhalb dieses Diskurses bedeutet *Décadence* eine ‚literarische Strömung‘, ein

³⁵ Wie uneinheitlich sich die Begrifflichkeit der Moderne in Baudelaires ästhetischen Schriften erweist, wurde von Goggröf-Voorhees ausführlicher untersucht. Für den früheren Baudelaire (*Salon de 1846*) konstatiert sie eine „romantic modernity“, die allerdings nicht mit späteren Moderne-Theorien harmoniert. Eine ambivalente Sichtweise der Moderne attestiert Goggröf-Voorhees den *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, da Moderne im Sinne einer Dekadenz-Literatur Ästhetik positiv, aber im soziologischen Sinne von zivilisatorischem Fortschritt negativ betrachtet wird. Erst für den Essay *Le Peintre et la vie moderne* (1858) reklamiert sie einen rückhaltlos positiven Moderne-Begriff bei Baudelaire, welcher allerdings noch nicht mit nachfolgenden Avantgarde-Vorstellungen der Moderne korreliert. Vgl. Goggröf-Voorhees *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence and Wagner* (1999: 33f.).

³⁶ Vgl. Moog-Grünewalds gleichnamigen Band *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne* (2002).

ästhetischer Stil sowie eine Lebenshaltung. Letztere bildet den Nexus zur häufig auftretenden Figur des (antibürgerlichen) Décadents, die sowohl als Selbstzuschreibung von Künstlern kursiert als auch im weiten und nebulösen Umfeld der Figur des Dilettanten, wie sie insbesondere in Bourgets Renan-Essay in den *Essais de psychologie contemporaine* (1883) zum Vorschein kommt.

2. 4 *Dekomposition* und anthropomorphisierte Fragmentarik: Bourgets *Théorie de la décadence* (1883)

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser l'indépendance du mot.
(Bourget, *Charles Baudelaire*)

Paul Bourgets Essay über den „mystique, libertin et analyseur“ (EPC: 5) Baudelaire in den *Essais de psychologie contemporaine* ist ein weiteres Gründungsdokument der literarischen Dekadenz. Im Unterkapitel *Théorie de la décadence* akzentuiert Bouget seine Dekadenztheorie als politisch-anthropomorphisierte Fragmentarik, die sodann in die zeitgenössische Literatur überführt wird. Bewusst beschwört der Essay zu Beginn eine Endzeitstimmung der Zivilisation herauf, in welcher der „homme [...] et théoreticien de décadence“ (EPC: 24) Baudelaire den Platz des ehrenvollen Spätlings einnimmt: „Il s'est rendu compte qu'il arrivait tard dans une civilisation vieillissante, et, au lieu de déplorer cette arrivée tardive, comme La Bruyère et comme Musset, il s'en est rejoui, j'allais dire honoré“ (EPC: 23f.).

Zur Beschreibung des aktuellen Gesellschaftszustandes macht sich Bourget eine medizinisch-organologische und pseudo-anthropologische Verselbständigungsmetaphorik zu Eigen:

Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie

subordonné. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. (EPC: 24f.)

In Bourgets Definition dominiert der Auflösungsprozess oder die ‚Dekomposition‘ einer holistischen, organologischen Konzeption eines unscharf definierten sozialen Kollektivs, welches er als ‚Gesellschaft‘ begreift. Das einzelne Subjekt wird mit dem sozialen ‚Zellgewebe‘ (*cellule sociale*) parallelisiert, worin sich semantisch ein quasi nahtloser Übergang in die Domäne von Text und Sprache bildet. Der (pseudo-)politisch gefärbte, anarchische Verselbstständigungsprozess oder die Emanzipation des Einzelnen, beziehungsweise der einzelnen Partikel oder Atome, von einem makrostrukturellen Gesamtkörper werden als Symptom der *Décadence* dargestellt, was sich ebenso im zeitgenössischen Sprachstil abbildet:

Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette féconde hypothèse. (EPC: 25)

Neuartig ist bei Bourget die Betonung der anarchischen und fragmentarisierenden Qualität der literarischen Dekadenz, was Nietzsche wenig später mit „das Ganze ist kein Ganzes mehr“ (KSA VI: 27) umschreibt. Die Einheit oder vormalige Totalität eines Ganzen wird sukzessiv zu Gunsten der jeweils kleineren Konstituenten zerstört und endet mit der Unabhängigkeit des einzelnen Wortes. Das Detail verselbständigt sich auf Kosten des vormaligen Ganzen. Der von Bourget konstatierte ‚Auflösungscharakter‘ erscheint nicht als vernichtende Kritik an der Literatur seiner Zeit, sondern als charakteristischer ästhetischer Ausdruck, auch wenn er streckenweise mit negativ besetztem Vokabular vorgebracht wird.

Bemerkenswert an der organologischen Konstruktion Bourgets ist sein kollektiver und individueller, physiologisch aufgeladener Energiebegriff. Der vorherrschende Energieverlust der hochzivilisierten, kinderarmen und spätlingshaften Sozietät und die Atomisierung von Gesamtenergien zu anarchisch gewordenen Teilenergien wird in quasi-darwinistischer, teilweise problematisch rassenbiologisch anmutender Diktion beschrieben. Barbarische Vitalität dominiert über die verfeinerte, geschichtlich überlastete

Spätlingsgeneration; eine nicht mehr aufrechtzuerhaltende Staatskörpermetaphorik wird mit der Aussichtslosigkeit der historischen Lage parallelisiert. Als Paradebeispiel dient abermals die *décadence romaine*, wobei Bourget staatlichen Niedergang und individuelle Verfeinerung zusammendenkt.

Une société ne subsiste qu'à la condition d'être capable de lutter vigoureusement pour l'existence dans la concurrence des races. Il faut qu'elle produise beaucoup de beaux enfants et qu'elle mette sur pied beaucoup de braves soldats. [...] La société romaine produisait peu d'enfants; elle en arrivait à ne plus mettre sur pied de soldats nationaux. Les citoyens se souciaient peu des ennuis de la paternité. [...] Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme? [...] S'ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n'est-ce point que l'abondance des sensations fines et l'exqu Coastité des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stérilisés mais raffinés, des voluptés et des douleurs? [...] Le grand argument contre les décadences, c'est qu'elles n'ont pas de lendemain et que toujours une barbarie les écrase. Mais n'est-ce pas comme le lot fatal de l'exquis et du rare d'avoir tort devant la brutalité? (EPC: 26f.)

Bourgets Vokabular verweist bereits auf eine Semantik der Dekadenz als Degenereszenz, wie sie in pseudo-darwinistischen und präfaschistischen Diskursen späterhin vorherrschen wird. Physiologische Erschlaffung, hereditäre Überbelastung und neurasthenische Überreizung sind die Eigenschaften der römischen Spätlinge wie der zeitgenössischen Künstler der Dekadenz, wobei Bourget bereits brutalisiertes oder martialisches Vokabular im doppelwertigen Stil im Hintergrund hypothetisch arrangiert. Der vitale Barbarismus wird über die Dekadenz den Sieg davontragen.

Zugleich zeigt sich bei Bourget aber keine prononcierte Ablehnungshaltung gegenüber spätzeitlicher Verfeinerung. Er attestiert dem Dichter Baudelaire und seinen feinsinnigen Schreibprodukten einen weitreichenden Einfluss auf die zukünftigen Dichter und Essayisten: „Baudelaire eut ce courage et le poussa jusqu' à la fanfaronnade. Il se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. [...] Baudelaire demeure un des éducateurs féconds de la génération qui vient“ (EPC: 29; 32).

In der Kultivierung von Untergangsstimmung und Spätzeitlichkeit wird auch hier die Umwertung der literarischen Dekadenz von einer pathologischen und höchst negativen Besetzung hin zu einem neuartigen und fruchtbaren Literaturstil registriert. Zugleich ist zu

betonen, dass Bourgets neutrale bis aufwertende Perspektive hinsichtlich der literarischen Dekadenz nicht von Dauer ist. Vielmehr verfällt er der kulturkonservativen Wende der 1890er Jahre und verändert die Neuauflagen seiner publizierten Texte der 1880er Jahre.³⁷

Allerdings stellen Bourgets Schriften – neben Bahrs späteren feuilletonistischen Verbreitungsmethoden – die entscheidende Vermittlung der literarischen Dekadenz nach Deutschland dar, wobei insbesondere die frühen Ausgaben seiner *Essais de psychologie contemporaine* (1883) vielen Dichtern und Denkern im deutschsprachigen Raum vertraut waren (Kafitz 2004: 47). Seine Fragmentarisierungsfigur eines nicht mehr erreichbaren Ganzen findet ein breites Echo auf einer Vielzahl von Ebenen in der deutschsprachigen Literatur: Bei Thomas Mann etwa in der ‚Lexemautonomie‘ und deskriptiven Detaillkunst, bei Hofmannsthal in der Preziosität des Einzelworts, den poetischen Zerfalls-Bildern und im (neomystischen) Streben nach verlorener Ganzheit, bei Rilke vom Einzelwort bis zu einer Poetik der Fragmentarik auf der Ebene der ästhetischen Form.

2. 5 Feuilletonistische Popularisierungen der Dekadenz als *Romantik der Nerven*: Bahr (1889–1894)

Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das nur die Lawinen des Frühlings.
(Bahr, *Die Moderne*)

Auch Hermann Bahr schwankt zwischen einer Wahrnehmung der modernen Menschheit und Kunstwelt zwischen Ende und Neubeginn. Bahr gilt als entscheidender Stichwortgeber der literarischen Dekadenz im deutschen Sprachraum, doch popularisiert er den Begriff nur zwischen 1889 und 1894,³⁸ als Nietzsches komplexe Dekadenzfiguren noch

³⁷ Vgl. hierzu Kafitz (2004: 54f.).

³⁸ Während Daviau in „Hermann Bahr and Decadence“ (1977) noch davon ausgeht, dass Dekadenz bei Bahr von den ausgehenden 1880er Jahren bis 1897 Aktualität besitzt, zeigt bereits Müllers *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende* (1977) und Kafitz (2004) noch ausführlicher, dass sich Bahr nachweislich schon 1894 von der Dekadenz wieder abwendet.

kaum einer breiteren Öffentlichkeit bekannt waren.³⁹ Sein bedeutsamer Essay zu einem positiv konnotierten Dekadenzbegriff „Die Décadence“ von 1891 sollte hierbei jedoch nicht mit dem späteren Essay „Décadence“ von 1894 verwechselt werden, in welchem die Dekadenz bereits abgewertet wird.

Bahrs Charakterisierung der literarischen Dekadenz orientiert sich an den bekannten französischen Vorläufern Baudelaire und Bourget, stellt aber vor allem Huysmans ‚Bibel der Dekadenz‘, *A Rebours* (1884), in den Vordergrund. Fraglos spielte Bahr „a dominant role in transmitting the ideas of French decadence to Germany and Austria“ (Daviau 1977: 53), was sich in seinen Essays wie in seinem literarischen Werk bemerkbar macht, aber hier nicht eingehender betrachtet werden kann.⁴⁰

Bahr, der vielschreibende *Mann von Übermorgen*,⁴¹ entwirft nach seiner *Überwindung des Naturalismus* einen charakterisierenden Merkmalskatalog der literarischen Dekadenz, wobei er jedoch eingesteht: „Freilich, es ist nicht leicht, den Begriff der Dekadenz zu formulieren“ (DEC: 19). Bevor Bahrs Dekadenz-Essay von 1891 exemplarisch vertieft wird, sei noch ein kurzer Blick auf Bahrs anfänglichen Begriffsgebrauch der Dekadenz geworfen. Der Begriff des ‚Décadent‘ erscheint erstmalig in seinem Feuilleton über „Villiers de l’Isle-Adam“ (1889), welchen er als „de[n] letzte[n] Romantiker und de[n] erste[n] Décadent“ begreift.⁴² Diese Beobachtung befindet sich bereits auf der Schwelle zu Bahrs berühmter *Überwindung des Naturalismus*. Sobald der modische Naturalismus-Begriff zu bröckeln beginnt, wird die Vorstellung einer Dekadenz als ‚Romantik der Nerven‘ intoniert, wenn sie auch noch nicht sofort als solche durchwegs bezeichnet worden ist. Der Essay „Die Überwindung des Naturalismus“ (1889) belegt dieses Symptom:

³⁹ Vgl. Kafitz: „Hermann Bahr als Propagandist der literarischen Dekadenz“ (2004: 89f.).

⁴⁰ Dies leistet bereits Kafitz (2004) in einem sehr ausführlichen Kapitel und markiert hierbei auch die Diskrepanzen zwischen Bahrs journalistischer Tätigkeit und seiner literarischen Autorschaft, zwischen Kritikerbild und Dichterbild. Während Bahrs Essays literarischen Moden schnell aufspüren und (produktiv) verbreiteten, disqualifizierte sich Bahr als Autor selbst in der Öffentlichkeit durch das provokante wie anstößige Drama *Die Mutter* und dem der erotischen, französischen Spätdekadenz nachempfundenen Erzählungsband *Fin de Siècle*. Vgl. Kafitz (2004: 131)

⁴¹ Vgl. die gleichnamige Studie von Daviau (1984).

⁴² Vgl. Daviau (1977: 56).

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. [...] Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus nicht bloß ein Korrektiv der philosophischen Verbildung. Er wäre dann geradezu die Entbindung der Moderne: Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden. (ÜDN: 85; 87)

Hier scheint bereits das Nervöse, Romantische und Mystische als Vision einer neuen Kunstrichtung durch, welche in einem Nebensatz bereits als „Dekadence“ (ÜDN: 89) ausgewiesen wird.

Im Essay über „Maurice Maeterlinck“ (1891) demonstriert Bahr den Dekadenzbegriff als Rubrik für die zeitgenössische Literatur:

Die Formel der Decadence stammt von Naturen, in welchen das Nervöse jede andere Potenz ausgetilgt und alle Triebe unterworfen hat, welche überhaupt bloß Nerven sind; man erinnere sich des *homme libre*, des *des Esseintes*. Diese begehren eine Kunst, die ist wie sie selbst, die nur aus den Nerven kommt und nur auf die Nerven geht, die allen Erwerb aller bisherigen Kunst verwendet, um Nervöses auszudrücken und Nervöses mitzuteilen. Davon war die Decadence die lange Verkündigung und Maeterlinck ist davon die endliche Erfüllung. (ÜDN: 101)

Dekadenz wird als *Nervenkunst*⁴³ intoniert: Das Vorbild ist hier Huysmans' Held des *Esseintes* aus *A Rebours*. Dekadenz wird als avitale, triebsublimierende Kunst des Nervösen charakterisiert, was man in ähnlicher Weise bereits bei Bourget gesehen hat: In Abwendung von der kruden (naturalistischen) Außenwelt werden detailverliebte und ideenparadiesische Innenwelten des Schönen und des Besonderen kultiviert. Der einflussreichste Essay für Bahrs innovative wie positive ‚Poetik der Dekadenz‘ stammt ebenso aus dem Jahr 1891 und ist lapidar mit „Die Décadence“ überschrieben. „Die Décadence“ (1891), wie der Forschung keineswegs entgangen,⁴⁴ enthüllt den Dekadenzbegriff als positiv besetzten poetologischen Begriff fernab von jeglicher kulturpessimistischer Einfärbung, was für den deutschsprachigen Raum beispiellos ist:

⁴³ Vgl. die gleichnamige, wertvolle Studie von Worbs (1983). Der Zusammenhang von Nervosität und Dekadenz, welcher in dieser Studie weniger zentral ist, ist auch der rezenten Forschung von Aktualität. Vgl. v.a. die substanziellen Beiträge von Radkau (1998) und Bergengruen, Müller-Wille und Pross (2009).

⁴⁴ Dies stellt abermals Kafitz überzeugend in den Vordergrund, da dieser Aspekt in im deutschsprachigen Dekadenzdiskurs aufhorchen macht. Schließlich war Dekadenz bisher als kulturelle Niedergangsvorstellung bekannt und weniger als „poetologische[r] Begriff, um die avantgardistische Dichtung [dieser] Zeit zu kennzeichnen.“ (Kafitz 2004: 93).

Es ist heute viel von der *Décadence* die Rede. Zuerst war das ein Spott des lästerzüngigen, hämischen Boulevards, bald gaben sich die jungen Träumer selbst diesen Namen. Heute heissen die Neuen in Frankreich schon allgemein so, die ganze *génération montante*, und auch in Deutschland wächst der Brauch des Wortes. Zwar denkt sich selten einer etwas dabei, aber es ist wenigstens wieder eine Rubrik. (DEC: 19)

Im Gegensatz zum Naturalismus bildet die Dekadenz keine erklärte Programmatik aus, was Bahrs definitorische Bestrebungen erschwert. Der Dekadenz liegt keine Schulbildung zugrunde, sondern eine heterogene Generation junger Schriftsteller des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „Sie sind keine Schule, sie folgen keinem gemeinsamen Gesetz. [...] Sie sind nur eine Generation. Das Neue an dieser neuen Generation macht die *Décadence* aus“ (DEC: 19f.).

Bahrs Merkmalskatalog der literarischen Dekadenz, welcher insbesondere in frühen Erzählungen Manns und Hofmannsthals poetische Resonanzen findet, umfasst vier Punkte: Seine Poetik der Dekadenz umfasst eine „Romantik der Nerven. [...] Das ist ihr erstes Merkmal. Nicht Gefühle, nur Stimmungen suchen sie auf“ (DEC: 20). In diesen feinnervigen, synästhetischen Stimmungen werden „Töne [] gesehen, Farben singen und Stimmen riechen“ (DEC: 21), was in einem medizinischen Diskurs als *audition colorée* gefasst wird und von Baudelaire über Huysmans zu Hofmannsthal als literarische Traditionslinie verfolgt werden kann. Auch zeichnet sie sich durch einen „Hang nach dem Künstlichen“ und einer „Entfernung vom Natürlichen“ (DEC: 23) aus, was Bahr an Maupassant wie Huysmans zu erhellen vermag. Ein dritter Aspekt ist „eine fieberische Sucht nach dem Mystischen“ (DEC: 25) und ein vierter „ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose. [...] Sie sind nicht umsonst Wagnerianer. Alles Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche ist ihnen verhasst.“ (DEC: 26)

Ab 1892 kursiert neben Bahrs Dekadenzbegriff bereits sein Symbolismusbegriff:

Die Kunst will jetzt aus dem Naturalismus fort und sucht Neues. [...] Man hat manchen Namen. Die einen nennen es *Décadence*, als ob es die Flucht der Wünsche aus einer sterbenden Kultur und das Gefühl des Todes wäre. Die anderen nennen es Symbolismus. Das hat in Vielen eine schlimme Verwirrung angerichtet. (SYM: 26f.)

Ob Bahr von dieser ‚schlimmen Verwirrung‘ verschont blieb, sei dahingestellt. Zumindest wird eine Teilsynonymität von Dekadenz und Symbolismus demonstriert, bevor sich Bahr abermalig von diesen beiden Rubriken abwendet. Bereits im Jahr 1894 gibt Bahr seinen positiv besetzten, poetologischen Dekadenzbegriff auf. Dekadenz wird nun deutlich anders bewertet und als manierierter, künstlicher Stil pejorativ betrachtet:

Das Leben fühlen, durch das Gefühl das Wesen aus der Hülle holen, fühlend sich selber in den Dingen und die Dinge in sich selber und seine Einheit mit der Schöpfung finden – das war immer der Sinn der Kunst. Das Leben fliehen, durch Laune, Wahn und Traum verdrängen, in sich vergessen – das ist der Sinn dieser *Décadence*. Man kann sie begreifen. Ja, sie mag in der letzten Stunde alter Culturen unvermeidlich sein. Aber Kunst darf man sie nicht nennen. (ÜDN: 170)

Wie es die modische Schnellebigkeit Bahrs so will, steht auch schon die nächste Rubrik kurz vor der Jahrhundertwende parat: „Fin de Siècle war ein hübsches Wort und lief bald durch Europa. Nur wie vielen es gefiel: es wusste keiner recht was es eigentlich heisst. Jeder deutete es anders, wie er es brauchte, und es gab viel Confusion.“⁴⁵

Bahr mag – trotz mancher ‚Confusionen‘ – als zentraler Diskursivitätsbegründer der literarischen Dekadenz im deutschen Sprachraum verstanden sein. Zugleich zieht seine schnelle Abwendung von einem poetologischen Dekadenzbegriff die Pejorisierung und Verschüttung des Begriffes nach sich. Bahrs Umschlag in der Dekadenzbewertung mag mit ein Erklärungsgrund sein, warum sich der Begriff im literarischen Diskurs um 1900 nicht offiziell durchsetzen konnte. Wie Kafitz bereits ausführlich und überzeugend belegt hat, ist Bahrs Phase der positiven Bestimmung der Dekadenz als ‚Romantik der Nerven‘ dennoch für die Diskursivierung des Begriffs essentiell (vgl. Kafitz 2004: 133), bevor das alte Jahrhundert verabschiedet und ein neues in Empfang genommen wird.

⁴⁵ Vgl. Rasch (1977: 30).

2. 6 [M]an sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf. Nietzsches ambivalente *décadence* (1872–1888)

Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *décadence*.
(Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 1888)

In einer Arbeit, die der Komplexität und Singularität der deutschsprachigen Dekadenz nachgeht, muss Nietzsches Philosophie zweifellos besondere Bedeutung zukommen. Unvermeidlich sieht man auch bei einer vorwiegend literaturwissenschaftlichen Perspektive auf Nietzsches Dekadenz ‚das Einzelne viel zu scharf‘ und ‚das Ganze viel zu stumpf‘. In den folgenden kursorischen Dekadenz-Lektüren in Nietzsches Werken wird der Versuch gemacht, seinen ambivalenten ästhetischen und literarischen Dekadenzbegriff – zwischen den zahlreichen anderen Diskursen⁴⁶ – zu beleuchten und vor allem heuristisch wertvolle *Denkfiguren* zu etablieren, welche sich wiederum in den Werken Manns, Hofmannsthals und Rilkes vielfältig kristallisieren.

In Nietzsches Gesamtwerk wird das Lexem Dekadenz in fast ausschließlich französischer Schreibweise etwa 360-mal verwendet. Hierbei ist auffällig, dass die explizite Nennung der Begrifflichkeit sich in höchster Frequenz im Spätwerk findet. Im frühen und mittleren Werk hingegen erscheinen vorwiegend synonyme Begrifflichkeiten wie etwa „Niedergang, Verfall, Entartung, Korruption, Degenerescenz, Degeneration, Disgregation, Idiosynkrasie, Neurose, Neurasthenie, Hysterie, Hypochondrie“⁴⁷, wobei der

⁴⁶ Die bemerkenswerte Diskurspluralität Nietzsches wurde bereits von Horns *Nietzsches Begriff der decadence. Kritik und Analyse der Moderne* (2000) ausführlich untersucht. Wenn die Arbeit auch einige entscheidende Dekadenzdiskurse Nietzsches – etwa physiologische, evolutionstheoretische, psychologische und theologische – informativ abdeckt und die Bandbreite von Nietzsches disziplinübergreifenden Lektüren enthüllt, fallen die Ausarbeitungen, insbesondere zur Ästhetik der *Décadence* zu verknappt und generalisierend aus, wobei inhaltlich-assoziativ und eher kaum analytisch-systematisch vorgegangen wird und keine Zusammenfassung der Kernproblematiken gewährleistet wird. Problematisch an dieser materialreichen und weitgehend kompilierenden Arbeit ist ebenfalls der im Untertitel auftretende *Moderne*-Begriff, welcher äußerst unkonturiert bleibt und häufig mit den Kategorien der Modernität und des Modernen vermischt wird. Weitere entscheidende allgemeine Forschungsbeiträge, die in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden, sind die bereits genannten Publikationen von Kafitz (2004), Bernheimer (2002) und Bauer (1985, 1991, 2001, 2002). Ferner: Müller-Lauter: „Artistische *décadence* als physiologische *décadence*“ (1999), Moore: *Nietzsche, Biology and Metaphor* (2002), Borchmeyers „Nietzsches *Décadence*-Kritik als Fortsetzung der ‚Querelle des Anciens et des Moderners‘“ (1986) und „Nietzsches Begriff der *Décadence*“ (1989).

⁴⁷ Vgl. *Nietzsche-Wörterbuch* (2004 I: 540).

Problemkomplex der Dekadenz thematisch höchst relevant, wenn auch lexematisch abwesend ist.⁴⁸

Nietzsche gebraucht den Begriff Dekadenz zum ersten Mal explizit 1877 in einem kleinen Text über Cervantes' Ironisierungspotential im *Don Quixote* auf äußerst konventionelle Weise, indem er Cervantes der „Decadence der spanischen Kultur“ (KSA VIII: 454) zuschreibt. Doch auch nach dieser ersten Verwendung des Dekadenz-Begriffs scheint Nietzsche diesen Terminus bis ins Spätwerk selten zu gebrauchen. An dieser genannten Ausnahme lässt sich jedoch belegen, dass Nietzsche auch vor seiner Bourget-Rezeption in den frühen 1880er Jahren der Begrifflichkeit durchaus vertraut war. Aber auch nach der Bourget-Lektüre erfreut sich „décadence“ in Nietzsches Schriften vorerst nur geringer Popularität. So übersetzt Nietzsche noch im Winter 1883/84 Bourgets „style de décadence“ ins Deutsche mit „Stil des Verfalls“ (KSA X: 646). Zwischen 1883 und 1887 finden sich etwa acht Belegstellen zur Dekadenz (vgl. Bauer 2001: 281). Ein besonders wichtiger Beleg ist Nietzsches Brief an Carl Fuchs aus dem Jahr 1886, wo er den Dekadenzbegriff zum ersten Mal innerhalb des von Schopenhauer mit höchster Relevanz aufgeladenen ästhetischen Bezirks der Musik expliziert, was bereits auf den *Fall Wagner* (1888) vorausdeutet:

Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das *tempo*), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll –), schließlich auch der *esprit* über den „Sinn“. Verzeihung! was ich wahrzunehmen glaubte, ist eine Veränderung der Perspektive: man sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf – und man hat den *Willen* zu dieser Optik in der Musik, vor allem man hat das *Talent* dazu! Das aber ist *décadence*, ein Wort, das, wie es sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll. (WDB I: 1226)

⁴⁸ Von philosophischer wie kulturwissenschaftlicher Warte wäre zu erwarten, dass auch die Begriffe Pessimismus und Nihilismus ausführlich reflektiert werden. Da diese Untersuchung auf ästhetische und literarische Dekadenz zugeschnitten ist, seinen nun ein paar erklärende Worte angefügt: Dekadenz wird von der Perspektive dieser Arbeit als Oberbegriff verwendet, wobei die teilsynonymen Begrifflichkeiten Pessimismus und Nihilismus gewissermaßen als Unterbegriffe mit intoniert werden. Diese Hierarchisierung der Begriffe ist Kuhn zu verdanken und kann folgendermaßen skizziert werden: Nietzsches Begriff des Pessimismus, seit 1865 durch die Schopenhauer-Rezeption in seinem Vokabular zu finden, kann zunächst als Vorform und sodann als Unterbegriff des Nihilismus ausgelegt werden. Der Nihilismus wiederum wandelt sich von einem Parallelbegriff zur „décadence“ zur „Logik der décadence“ und somit wiederum zu einem Unterbegriff. Vgl. Kuhn: „décadence“; „Nihilismus“; „Pessimismus“ (2000: 213f.; 293f.; 301f.), sowie ihre Monographie *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus* (1992).

Im Spätwerk verstärkt sich Nietzsches Gebrauch des Dekadenzbegriffs bis zur Maßlosigkeit, vom *Fall Wagner* bis zu *Ecce Homo*. Neben den ständig zwischen geschichtsphilosophischen, moralisch-christlichen, psychologischen, physiologischen, politischen und ästhetischen Implikationen oszillierenden Zuschreibungen war Dekadenz für Nietzsche auch von biographischer Bedeutsamkeit. Er korreliert seine individuelle Krankheitsgeschichte mit einem Dekadenzstadium einer versuchten Dekadenzüberwindung.⁴⁹ Im *Ecce Homo*-Kapitel „Warum ich so weise bin“ resümiert Nietzsche die Pathologie seiner Krankheitsgeschichte und stellt die rhetorische Frage: „Brauche ich, nach alledem, zu sagen, dass ich in Fragen der *décadence* erfahren bin? Ich habe sie vorwärts und rückwärts buchstabiert“ (KSA VI: 265). Im selben Jahr schreibt Nietzsche in einem Brief an Malwida von Meysenbug vom 18.10.1888: „Ich bin, in Fragen der *décadence*, die höchste Instanz, die es jetzt auf Erden gibt: diese jetzigen Menschen mit ihrer jammervollen Instinkt-Entartung, sollten sich glücklich schätzen, jemanden zu haben, der ihnen in *dunkleren* Fällen reinen Wein einschenkt“ (WDB I: 1322).

Nietzsches Begriffe und Denkfiguren der Dekadenz zeugen nachweislich von hochgradiger Ambivalenz und offenkundiger Diskurspluralität. Es wäre daher problematisch, Nietzsches Dekadenz auf einen Nenner zu bringen zu wollen oder eine einheitliche oder totalisierende Perspektive anzustreben.⁵⁰ In Berücksichtigung und partieller Abgrenzung von wesentlichen Forschungsbeiträgen aus der Philosophie und

⁴⁹ Diese Sichtweise auf Nietzsche wird auch von Müller-Lauter vertreten, der Nietzsche eine persönliche Verwobenheit mit der Dekadenz anhand von drei Gesichtspunkten attestiert: „hereditär, im Rückblick auf die Morbidität des Vaters; lebensgeschichtlich, als in ungewöhnlichem Maße der Krankheit ausgesetzt; schließlich als Kind seines Zeitalters, einer Zeit des Niedergangs“ (1999: 1).

⁵⁰ Diese Ansicht teilt auch Bernheimer in *Decadent Subjects* (2002). Bernheimer stellt insgesamt neun thematisch konfligierende Punkte zusammen, wie Dekadenz bei Nietzsche verstanden werden kann und demonstriert wie ihre Bedeutungszuschreibungen in einer Vielfalt von Diskursen oszillieren: „To name a few: the analogy between biological organisms and societies, the connection between moral standards and instinctual drives, the relation of subjectivity to the body, the link between illness and wisdom, the association of gender to philosophy and aesthetics“ (2002: 27). Ferner distanziert sich Bernheimer aus verständlichen Gründen von einer totalisierenden Definition von Dekadenz und konstatiert, möglicher Weise als ironische Replik auf Calinescu (1977): „I will not be able in subsequent chapters to refer to ‘Nietzsche’s idea of decadence,’ for that idea is constantly in motion“ (2002: 28).

Philologie, werden im Folgenden einige Werke Nietzsches – mitsamt kurzen Exkursen zum Nachlass – chronologisch abgesprochen.

Die vorliegende Arbeit benennt hierbei nicht nur die dominanten Diskurse von Nietzsches Dekadenz. Sie profiliert erstmalig drei basale *Denkfiguren* der Dekadenz, welche in den vielfältigen Diskursen bei Nietzsche auftreten und sich rekombinieren. Diese nun vorzustellenden drei basalen *Denkfiguren* der Dekadenz treten in dieser Weise bisher nicht in der Nietzsche-Forschung auf und stellen somit einen neuartigen Vorschlag dar, welcher keine reduktionistischen Absichten hat und zugleich für die späteren literaturwissenschaftlichen Analysen wegweisend ist.

Erstens, die *Denkfigur* von *Krankheit versus Gesundheit*, welche ebenso ästhetisch – im Sinne einer ‚dekadenten‘ versus ‚klassischen‘ Ästhetik – wie auch physiologisch auslegbar ist. Dekadenz wird hierbei zumeist negativ als ‚Instinktschwächung‘ begriffen und mit quasi-darwinistischem wie latent prä-faschistischem Vitalismus kontrastiert. Zentral erscheint zweitens die Denkfigur von *Anfang versus Ende*, Aufstieg und Abstieg, Erstem und Letztem, ‚Erstling‘ und ‚Spätling‘, die bei Nietzsche mehrfach in (profan)-apokalyptische Untergangs- und Umwertungsphantasmen gebettet ist. Hierbei verbinden sich kulturpessimistisch-historische und (pseudo)-theologische Dimensionen von Untergang und Neubeginn, radikaler Destruktion und Innovation. Drittens ist die Denkfigur von *Ganzheit versus Fragmentarik* augenfällig: Die anarchische Qualität des Einzelnen oder des Details setzt sich über ein organologisches ‚Ganzes‘ hinweg und trägt zu dessen Zerstörung bei. Diese Zerstörung einer holistischen Konstruktion von Ganzheit – sei sie auf einen Staatskörper, ein Subjekt oder einen literarischen Text bezogen – scheint irreversibel. Dekadenz kann also auch als nicht mehr einholbares Ganzes⁵¹ kulturpessimistisch beklagt

⁵¹ Die Ansicht, dass Nietzsche das „Nichterreichkönnen eines Ganzen als Modell für ‚Dekadenz‘“ vorbringt, wird auch in der neuesten Forschung, etwa im *Nietzsche-Wörterbuch* (2004: 541) vertreten.

werden, aber auch, wie es sich später im *Fall Wagner* zeigen wird, als ästhetische Detailkunst aufgewertet und zu einem literarischen Stil erhoben werden.

2. 6.1 Enden und Neuanfänge. Von der ‚Geburt der Tragödie‘ bis zu ‚Menschliches Allzumenschliches‘

Schon beim frühen Nietzsche konturiert sich ein erstes, facettenreiches Bild der Dekadenz, wie etwa in seiner Richard Wagner gewidmeten *Geburt der Tragödie* (1872), in welcher er auf hellenistischem Terrain die Untergangsstimmung und die zentralen Problematiken der modernen Kultur heraufbeschwört. Nietzsches Jugendschrift weist zugleich Linien von Dekomposition und Rekombination auf, da aus dem Auflösungscharakter des Alten ein ‚zukunfts-trächtiges‘ Neues erdacht wird. Die attische Tragödie – die einzige aus den gegensätzlichen Kunsttrieben des Apollinischen und Dionysischen gezeugte Kunstgattung – wird in der sokratischen Kultur zugrunde gerichtet, was Nietzsche in dramatischer Rhetorik im 11. Aphorismus inszeniert:

Die griechische Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlöslichen Conflictes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind. [...] Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist todt“: so klang es jetzt wie ein schmerzliche Klagen durch die hellenische Welt: „die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen.“ [...] (KSA I: 75)

Durch die Verdrängung des primordialen, bildlosen und gewaltigen Dionysischen und die einseitige Ausrichtung der neuen attischen Komödie auf das Apollinische durch den theoretischen Menschen, exemplifiziert durch Sokrates und Euripides, kam es zur „Zersetzung der dionysischen Tragödie“ (KSA I: 96) innerhalb eines globalen Kulturverfalls. Die Figur des Sokrates, der als ‚Instinktbekämpfer‘, später in Nietzsches *Götzendämmerung* explizit zum Décadent⁵² erklärt wird, erscheint bereits in der *Geburt der*

⁵² „Mir selbst ist diese Unehrbarkeit, dass die grossen Weisen *Niedergangs-Typen* sind, zuerst gerade in einem Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurtheil entgegensteht: ich erkannte Sokrates und Plato

Tragödie als Auslöser von Untergang und Neuanfang, wobei sich in Nietzsches Rhetorik eine Baudelaire vergleichbare Metaphorik manifestiert.⁵³ Der „Einfluss des Sokrates“ fiel „gleich einem in der Abendsonne immer grösser werdenden Schatten[s]“ auf die Nachwelt, „wie derselbe zur Neuschaffung der *Kunst* [] im bereits metaphysischen, weitesten und tiefsten Sinne – immer wieder nöthigt“ (KSA I: 97). In der von Nietzsche dargestellten Kultur seiner Zeit, herrschen „Verödung und Ermattung“ (KSA I: 131) in kulturpessimistischem Sinne vor. Doch artikuliert sich neue Hoffnung im Hinblick auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk als Wiedergeburt der verlorenen attischen Tragödie. Das damit verbundene Innovations- und Renovationspotential bettet Nietzsche in ein apokalyptisch anmutendes Szenario⁵⁴:

Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rothe Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte [...] Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. (KSA I: 132)

In säkularisiert apokalyptischer Imagination wird die „große Müdigkeit“ der sokratischen Kultur zu Fall gebracht und die Idee einer Erlösung angedeutet. ‚Apokalypse‘ wird hierbei nicht allein als Untergangsvision, sondern ebenfalls als ‚Offenbarung und Enthüllung‘⁵⁵ verstanden: Sie bedeutet stets Untergang und Aufstieg, Ende und Neu-Anfang zugleich,

als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch („Geburt der Tragödie“)“ (KSA VI: 67f.)

⁵³ Nietzsches Vorliebe für Verfalls-Bilder, Jahres- und Tageszeitmetaphorik in Anlehnung an Baudelaire bestätigt auch Kafitz (2004: 72). In diesem Fall scheinen die Verfalls-Bilder allerdings universaler Natur, da Nietzsche zu diesem Zeitpunkt Baudelaire noch nicht kannte, was vor allem Pestalozzi belegt hat, der durch Lesespuren Nietzsches Baudelaire-Rezeption auf 1885 und die folgenden Jahre ansetzt. Vgl. Pestalozzi „Nietzsches Baudelaire-Rezeption“ (1978).

⁵⁴ Diese Beobachtung teilt auch Pauen in seinem Aufsatz „Apokalyptiker, Utopisten und die Propheten des Pessimismus – Geschichtsphilosophie und Ästhetizismus um die Jahrhundertwende“ (2003). Pauen konstatiert für die 1870er eine Tendenz der Ästhetisierung von Pessimismus und Grauen und spricht von „apokalyptisch[en] Tendenzen“ (2003: 189) hinsichtlich Nietzsches *Geburt der Tragödie*.

⁵⁵ Dieses doppelte Verständnis von Apokalypse, nicht nur als Untergang sondern etymologisch als ‚Offenbarung‘ und ‚Enthüllung‘ legen auch Moog-Grünwald und Olejnickzak Lobsien ihren Überlegungen zur Apokalypse als „basale[r] Denk- und Argumentationsfigur“ zugrunde. Vgl. Dies.: *Apokalypse. Der Anfang im Ende* (2003: vi-viii f.). Ferner wäre auf folgende Autoren zu verweisen: Pfeiffer, der Apokalypse zwar nicht etymologisch differenziert, aber eine aufschlussreiche Aufspaltung von „religiösen“, „sozialaktivistisch und/oder revolutionären“ und „literarischen Apokalypsen“ unternimmt, und letztere insbesondere als Kompensation für Kulturverlust (1983: 41) plausibilisiert, vgl. Ders.: „Fin de Siècle und Endzeitbewusstsein“ (1983). In Kermodes *The Sense of an Ending* ([1966]; 2002) ist ebenfalls von literarischen Apokalypsen die Rede. Hierbei parallelisiert Kermode zunächst die krisenhaften chiliastischen Zäsuren 1000 und 1900 und unterstellt die Rede. Hierbei parallelisiert Kermode zunächst die krisenhaften chiliastischen Zäsuren 1000 und 1900 und unterstellt diesen ein vergleichbares „apocalyptic feeling“ sowie eine Figur von „ends and beginnings“ (2002: 96). Für das Ende des 19. Jahrhunderts, wägt Kermode allerdings nicht ohne Widersprüchlichkeiten ab, ob 1900 oder 1914 die chialistische Zäsur darstelle (ebd.: 97).

wie es bereits in der Johannesapokalypse an mehreren Stellen heißt: „Ich bin das A und das O/ der anfang vnd das ende (Offb, 22, 13).“⁵⁶ Diese Denkfigur erfreut sich im ausgehenden 19. Jahrhundert und selbstverständlich auch über die chiliastische Zäsur hinweg großer Popularität und wird auch in späteren Nietzschewerken, insbesondere im *Zarathustra*, wiederkehren.

Als nächste exemplarische wie maßgebliche Dekadenzlektüre erweist sich in Nietzsches frühem Werk seine zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ (1874). Die allmählich zur ‚Wissenschaft‘ avancierende Historie mit ihrer hohen Dominanz im deutschen Bildungssektor begreift Nietzsche als potentielle Gefahr für das ‚Leben‘: „[E]s giebt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt, und zuletzt zu Grunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Cultur“ (KSA I: 250). Im Allgemeinen behauptet Nietzsche von der Historie, wobei er sich bereits des Vokabulars von Entartung und Fragmentierung bedient: „[B]ei einem gewissen Uebermaass derselben zerbröckelt und entartet das Leben und zuletzt auch wieder, durch diese Entartung, selbst die Historie“ (KSA I: 257). Zur Stabilisierung der bröckelnden Gesundheit empfiehlt Nietzsche „das Unhistorische“ und „das Überhistorische“ (KSA I: 252) gleichermaßen als Remedium.

Nietzsche unterteilt die Historie in drei Gattungen: die monumentale, die antiquarische und die kritische Historie.⁵⁷ Im Hinblick auf Nietzsches Geschichtsverständnis fällt insbesondere die anti-hegelianische Positionierung ins Auge: „Man hat diese Hegelisch verstandene Geschichte mit Hohn das Wandeln Gottes auf der Erde genannt, welcher Gott aber seinerseits erst durch die Geschichte gemacht wird“ (KSA I: 308). Hegels

⁵⁶ Vgl. *Die gesamte Heilige Schrift Deutsch* [1545] (1972: 2510). Die Wahl dieser noch unrevidierten Lutherischen Bibelausgabe legitimiert sich in diesem Kontext dadurch, dass diese Ausgabe Nietzsches Prätext darstellte und von ihm sowohl in der Diktion imitiert als auch konterkariert wurde. Vgl. hierzu ausführlicher: Pestalozzi (2001: 195).

⁵⁷ Die drei Historiengattungen werden folgendermaßen ausdifferenziert: „Wenn der Mensch, der Grosses schaffen will, überhaupt die Vergangenheit braucht, so bemächtigt er sich ihrer vermittelt der monumentalischen Historie; wer dagegen im Gewohnten und Altverehrten beharren mag, pflegt das Vergangene als antiquarischer Historiker; und nur der, dem eine gegenwärtige Noth die Brust beklemmt und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfniss zur kritischen, das heisst richtenden und verurtheilenden Historie“ (KSA I: 264).

Geschichtskonzeption erscheint obsolet, da „der Höhepunkt und der Endpunkt des Weltprozesses in seiner eigenen Berliner Existenz zusammenfielen“ (KSA I: 308). ‚Geschichtsträchtig‘ wird eine Persönlichkeit nach Nietzsche nur, wenn sie dem Darwinistischen ‚Prinzip des Stärkeren‘ entspricht; Schwäche hingegen führt zur konsequenten Auslöschung (vgl. KSA I: 283).

Der ‚moderne Mensch‘ zeichnet sich durch eine Überfrachtung mit Vergangenheit und aktuellen Wissensbeständen aus, die für ihn ‚schwer verdaulich‘ sind (vgl. KSA I: 272). Die jungen ‚modernen‘ Menschen erweisen sich als früh vergreiste „Spätlinge“ und „lebende Gedächtnisse“, deren „Gedenken ohne Erben sinnlos“ (KSA I: 307) scheint. Im Konzept des „Spätlings“ ist bei Nietzsche allerdings auch schon das Konzept eines Neubeginns durch den „Erstling“ mitgedacht und er fragt sich auf anderer Ebene ob „vielleicht unsere Zeit ein solcher Erstling“ (KSA I: 311) sei. In dieser Fragestellung kristallisiert sich erneut die Denkfigur von Ende versus Neuanfang heraus – und auch in diesem Fall wird eine rudimentär biblisch aufgeladene Diktion integriert, indem der ‚moderne Mensch‘ ironisch als „reifste Frucht am Baum der Erkenntniss“, gewissermaßen als Spätling, *Genesis* und *Apokalypse* und damit den Anfang des Alten und das Ende des Neuen Testaments vereint:

Sinn und Lösung aller Werde-Räthsel überhaupt, ausgedrückt im modernen Menschen, der reifsten Frucht am Baum der Erkenntniss! – das nenne ich ein schwellendes Hochgefühl; an diesem Wahrzeichen sind die Erstlinge aller Zeiten zu erkennen, ob sie auch gleich zuletzt gekommen sind. (KSA I: 312)

Es fragt sich, ob diese säkularisierte Überwindungsfigur vormaliger Gefallenheit und Überreife Einhalt gebieten kann: Nietzsches ‚Idealzustand‘ für ein Volk, „dem man eine Cultur zuspricht, soll nur in aller Wirklichkeit etwas lebendig Eines sein und nicht so elend in Inneres und Aeusseres, in Inhalt und Form auseinanderfallen“ (KSA I: 274). In der folgenden Wendung kündigt sich die Fall- und Spaltungsfigur an, die eine Rekonstruktion von ‚Einheit‘ zu unterminieren scheint und zugleich für die Sicht auf die dekadente Kultur der Moderne paradigmatisch ist:

[W]ir sind ohne Bildung, noch mehr, wir sind zum Leben, zum richtigen und einfachen Sehen und Hören, zum glücklichen Ergreifen des Nächsten und Natürlichen verdorben und haben bis jetzt noch nicht einmal das Fundament einer Cultur, weil wir selbst davon nicht überzeugt sind, ein wahrhaftiges Leben in

uns zu haben. Zerbröckelt und auseinandergefallen, im Ganzen in ein Inneres und ein Aeusseres halb mechanisch zerlegt, mit Begriffen wie mit Drachenzähnen übersät, Begriffs-Drachen erzeugend, dazu an der Krankheit der Worte leidend und ohne Vertrauen zu jeder eignen Empfindung, die noch nicht mit Worten abgestempelt ist: als eine solche unlebendige und doch unheimlich regsame Begriffs- und Wort-Fabrik habe ich vielleicht noch das Recht von mir zu sagen cogito, ergo sum, nicht aber vivo, ergo cogito. (KSA I: 328f.)

Die Lage des ‚modernen Menschen‘ drückt sich bei Nietzsche durch Fundamentlosigkeit und radikale Fragmentierung aus: die vorherrschende Metaphorik von Zerteilung, Atomisierung, Begriffsüberfrachtung, Lebenskrise und Sprachkrise weist deutliche Parallelen zu Nietzsches berühmtem und häufig interpretiertem Nachlasstext *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) auf, in welchem die „Krankheit der Worte“ im Rahmen einer Anthropozentrismus-entlarvenden Erkenntniskritik artikuliert wird. So erinnert der „mathematisch zertheilte[] Begriffshimmel“ (KSA I: 882) und das „Heer von Metaphern“ an die im obigen Zitat explizierte Problemlage mit den Begriffsdrachen und der zwischenmenschlichen „Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen“ (KSA I: 881). Etwas gemeinplatzartig, aber dennoch interessant ist Nietzsches abschließendes Diktum: „cogito, ergo sum, aber nicht vivo, ergo cogito“ impliziert ein klassisches Paradox von Denken und Handeln, passiv und aktiv. Zwar kann das moderne Subjekt sich zögerlich dem ‚cogito [ergo] sum‘ nach Descartes’ *Méditations métaphysiques* (1647) verschreiben, aber es kann seinen Lebensbegriff oder Lebensbeweis nicht mehr aus aktivem oder praktischem Handeln ableiten.

Die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* intoniert den Begriff der Dekadenz hauptsächlich als kulturpessimistischen Verfallsbegriff, dessen pejorative Synonyme sich zwischen einer Semantik von Fragmentierung und Entartung befinden. In völlig anderer Bewertung findet sich der Entartungsbegriff allerdings nur wenige Jahre später im fünften Hauptstück von *Menschliches Allzumenschliches*, „Anzeichen höherer und niederer Cultur“: Entartung kann bei Nietzsche auch in einem bemerkenswert positiven Sinne ausgelegt werden. Im Aphorismus § 224 „Veredelung durch Entartung“ wird eine politisch-anthropologische Theorie konturiert, die innerhalb einer Sozietät gerade die „schwächeren Individuen“ zu Garanten

der Gesundheit eines Volkes erhöht; während die moralisch schwächeren Individuen ihrer Gemeinschaft zwar „Wunden“ verursachen, bieten sie zugleich ‚Innovationspotential‘. Diese positive Einschätzung des Entartungsbegriffs für Gemeinschaft und Einzelsubjekt scheint in Nietzsches veröffentlichten Schriften singulär:

Die Gefahr dieser starken, auf gleichartige, charaktervolle Individuen gegründeten Gemeinwesen ist die allmählich durch die Vererbung gesteigerte Verdummung, welche nun einmal aller Stabilität wie ihr Schatten folgt. Es sind die ungebundneren, viel unsichereren und moralisch schwächeren Individuen, an denen das *geistige Fortschreiten* in solchen Gemeinwesen hängt: es sind die Menschen, welche Neues und überhaupt Vielerlei versuchen. Unzählige dieser Art gehen, ihrer Schwäche wegen, ohne sehr ersichtliche Wirkung zu Grunde; aber im Allgemeinen, zumal wenn sie Nachkommen haben, lockern sie auf und bringen von Zeit zu Zeit dem stabilen Elemente eines Gemeinwesens eine Wunde bei. Gerade an dieser wunden und schwach gewordenen Stelle wird dem gesamten Wesen etwas Neues gleichsam *inokuliert*, seine Kraft im Ganzen muss aber stark genug sein, um dieses Neue in sein Blut aufzunehmen und sich zu assimiliren. Die abartenden Naturen sind überall da von höchster Bedeutung, wo ein Fortschritt erfolgen soll. Jedem Fortschritt im Grossen muss eine theilweise Schwächung vorhergehen. Die Stärksten Naturen *halten* den Typus *fest*, schwächeren helfen ihn *fortbilden*. (KSA II: 187f.)

Folgt man Nietzsches Argument, enthüllt sich hier in einer quasi anti-Darwinistischen Vorstellung eine Figur des Neuen. Aus „entarteten Naturen“ generiert sich ein Fortschritts-Programm: „Ein Volk, das irgendwo anbröckelt und schwach wird, aber im Ganzen noch stark und gesund ist, vermag die Infection des Neuen aufzunehmen und sich zum Vorthail einzuverleiben“ (KSA II: 188). Diese positive Umwertung von Dekadenz als Degenereszenz- oder Entartungsphänomen ist innerhalb Nietzsches Œuvre selten und scheint in einem vorwiegend ästhetischen Kontext in den späten Wagner-Schriften wieder auf.

2. 6.2 Dekompositorische Diktion und apokalyptische Imagination: ‚Also sprach Zarathustra‘

Die Feigen fallen von den Bäumen, sie sind gut und süß:
und indem sie fallen, reißt ihnen die rothe Haut. Ein Nordwind bin ich reifen Feigen.
Also, gleich Feigen, fallen euch diese Lehren zu, meine Freunde: nun trinkt ihren Saft und ihr süßes
Fleisch! Herbst ist es umher und reiner Himmel und Nachmittag –
(Nietzsche, *Ecce Homo*)

Nietzsches *Zarathustra*, das Buch der ewigen Wiederkehr und der Idee des Übermenschen, scheint innerhalb des Gesamtwerks buchstäblich und übertragen aus der Reihe zu ‚tanzen‘ und birgt zugleich eine Verlagerung der Dekadenzkonzeption in sich. Der Name Zarathustra – etymologisch ›Goldstern‹, wie Nietzsche zu seiner Begeisterung nachträglich bemerkte, – geht auf die Figur des persischen Religionsstifters aus dem 6. Jahrhundert vor Christus zurück.⁵⁸ Wer hingegen Nietzsches Zarathustra sei, bleibt auch nach zahlreichen philosophischen wie philologischen Reflexionen rätselhaft. Zum einen sind natürlich Züge von Nietzsches eigener biographischer Person erkennbar, zum anderen zahlreiche Anspielungen an den christlichen Erlöser und die Anti-Christ-Gestalt. Karl Löwiths Bezeichnung des *Zarathustra*-Texts als „antichristliches Evangelium“⁵⁹ scheint äußerst zutreffend. Und auch rein formal ist das vierteilige Werk den vier Evangelien nicht unähnlich. Besonders fällt jedoch die inhaltliche Präsenz der biblischen Vorlagen ins Auge, die als Kontrafakturen lutherischer Diktion vorgebracht werden. Neben den deutlichen Bezügen zum Neuen Testament hat auch das Alte Testament Relevanz, fraglos in ironischer Manier⁶⁰ oder Inversion, ganz zu schweigen von kritischen Tönen gegenüber einer Vielzahl anderer weltreligiöser Schriften⁶¹ und komplexen intertextuellen Montagen.

⁵⁸ Vgl. Birus: „Das imaginierte Als Ob“ (2002: 33).

⁵⁹ Vgl. Birus: „Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie“ (1996: 44).

⁶⁰ Vgl. Paronis: ‚Also sprach Zarathustra‘. *Die Ironie Nietzsches als Gestaltprinzip* (1976). Paronis’ Ausführungen zur Ironie im *Zarathustra* greifen auf die wesentlichen Bibelstellen zurück, die in Nietzsches Text ironisch invertiert werden. Problematisch an Paronis’ Vorgehensweise sind allerdings zahlreiche Inkonsistenzen. So versucht sie z.B. ihre Beobachtungen strikt nach AT und NT zu trennen, was aufgrund der mosaikhafte und ineinander verschränkten Bibelzitatmontagen nur schwer durchführbar ist. Auch wäre eine Systematisierung der Fundstellen hilfreich gewesen.

⁶¹ Birus macht darauf aufmerksam, dass Nietzsche sich in Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812, 2. Auflage 1819-1821) über Zarathustra und den zoroastrischen *Awesta* vorerst informierte. Auch hat sich Nietzsche mit anderen nicht-westlichen religiösen Texten im Zusammenhang mit der Entstehung des *Zarathustra* befasst, wie etwa der buddhistischen *Sutta Nipāta* und dem brahmanischen *Vedāta-Sūtras*, vgl. Birus (2002: 25).

Auch wenn Nietzsches *Zarathustra* in der Forschung bisher kaum unter der Perspektive der Dekadenz interpretiert worden ist,⁶² können gerade in diesem Werk – nicht aber an der lebensbejahenden Figur Zarathustras selbst – wiederkehrende Figuren der Dekadenz augenfällig gemacht werden.

Versucht man für die vier Teile des *Zarathustra* Phänomene der Dekadenz zu skizzieren, erscheinen folgende Gesichtspunkte von besonderer Relevanz: Erstens ist das Werk von einer Diktion des Verfalls und Zerfalls geradezu überfrachtet. In engmaschiger Wiederholung reihen sich Fäulnis- und Dekompositions-Metaphern: „Die Feigen fallen von den Bäumen, sie sind gut und süß; und indem sie fallen, reisst ihnen die rothe Haut. Ein Nordwind bin ich reifen Feigen“ (KSA IV: 109). An dieser Stelle kombinieren sich bereits moderne Dekompositionsbildlichkeiten mit der Diktion der Johannes-Apokalypse, wo im Fall-Szenario des sechsten Siegels nach Erdbeben und Sonnenfinsternis Sterne auf die Erde herabfallen „wie ein Feigenbaum seine Feigen abwirft, wenn er von starkem Wind bewegt wird“ (*Offb* 6,13). Kleine Gedanken werden mit Pilzen verglichen, deren überbordendes Geflecht den gesamten Leib kontaminiert, beziehungsweise „welk“ und „morsch“ macht (vgl. KSA IV: 115). Zudem wird der Mensch in seiner Relation zur Erde als ‚Hautkrankheit‘ beschrieben (vgl. KSA IV: 168). Gleichermäßen wird die Rede auf merkwürdig personifizierte, wurmzerfressene Äpfel gelenkt: „Mancher wird nie süß, er fault im Sommer schon. Feigheit ist es, die ihn an seinem Aste festhält. Viel zu Viele leben und viel zu lange hängen sie an ihren Ästen. Möchte ein Sturm kommen, der all diess Faule und Wurmressne vom Baume schüttelt“ (KSA IV: 94). Im Anschluss an die Ausgestaltung der Dekadenz-Bilder des Zerfalls, der Ermüdung und Erschlaffung, stellt sich regelmäßig

⁶² Zu den wenigen Ausnahmen gehört Koch „Zarathustra ist kein Decadent!“ (1984), welcher Nietzsches *Zarathustra* in der allgemeinen „Abbruchstimmung“ des 19. Jahrhunderts situiert und eine Dynamik der Überwindung des „Abgrunds“ konstatiert. Hierbei wird die Figur des Zarathustra als nicht-dekadent hervorgehoben, da in seinen ‚Liedern‘ bereits die Genesung und „grosse Gesundheit“ nach der Überwindung der Dekadenz festzumachen ist. Ferner eine aufschlussreicher Beitrag von Peter (2001), welcher die alt- wie neutestamentliche Apokalyptik als Intertext wie Charakteristikum im *Zarathustra* bestätigt. Vgl. Peter: „ ‚Gesicht und Rätsel‘ eines modernen Apokalyptikers?“ (2001).

ein radikaler, apokalyptisch aufgeladener Sturmwind ein, der die De-Komposition zur vitalen Re-Komposition transformiert.

Zweitens haben deiktische Angaben, Jahres- und Tageszeiten im *Zarathustra* eine große Bedeutung, die auch hinsichtlich einer Semantik der Dekadenz interpretierbar sind.⁶³ Die bereits erwähnten Figuren von Höhe und Tiefe scheinen äußerst markant und permutieren zu rätselhaften Paradoxien: „Gipfel und Abgrund – das ist jetzt ins Eins beschlossen!“ (KSA IV: 194). Oder auch: „Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden. In deine Höhe mich zu werfen – das ist *meine Tiefe*“ (KSA IV: 207). In diesen Paradoxien werden die traditionell kodierten semantischen Bewegungen der Dekadenz invertiert, an anderen Stellen aber konventionell aufgegriffen. Die populärste Jahreszeit im Text ist der Herbst, was sich als Topos der Dekadenz fassen lässt. Auch das Spiel der Tageszeiten ist vergleichbar kodiert. Morgenröte und Sonnenuntergang verweisen auf einen Zyklus von Aufstieg und Untergang, laue Nachmittage dienen häufig zur Inszenierung einer Dekadenz-Atmosphäre. Mitternacht und der „grosse Mittag“ hingegen werden als semantische Umbruchstellen akzentuiert und insbesondere in der Mittagsstunde liegt die Hoffnung einer Umwertung und des ‚Advents‘ des Übermenschen.

Darüber hinaus weist Nietzsches *Zarathustra*-Text eine sich wiederholende Raumsemantik auf: Als Refugium des erhöhten Einzelnen dient das hohe Gebirge, sowie gelegentlich auch undifferenzierter Wald und verlassene Wüstenlandschaft. Im Kontrast zu diesen umrisshaften und unspezifischen ‚Naturlandschaften‘ steht das ‚nivellierte‘ Flachland und die ‚zivilisierte‘ Stadt, in welcher die Masse der Menschheit versammelt ist. Vor letzterer wird eindeutig gewarnt: „Wo die Einsamkeit aufhört, da beginnt der Markt; und wo der Markt beginnt, da beginnt auch der Lärm der grossen Schauspieler und das Geschwirr der giftigen Fliegen. [...] Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit: ich sehe

⁶³ Diese Beobachtung untermauert für Nietzsche im Allgemeinen auch Kafitz (2004: 71).

dich von giftigen Fliegen zerstochen“ (KSA IV: 65f.). Die Situation des Menschen scheint desolat: Die Stadt und ihre Folgen sind zerstörerisch und pejorativ ‚dekadent‘; die Einsamkeit hingegen verstärkt eine Spaltung von Selbst und Ich.

So steht, drittens, der moderne Mensch – am Abgrund „zwischen Thier und Übermensch“ (KSA IV: 16) und Wesen der Zerbrochenheit und Uneinheitlichkeit – im Zeichen der Dekadenz. Zarathustra sieht die Menschen seiner Zeit nur in fragmentierter Optik als „Bruchstücke[] und Gliedmaassen von Menschen“ (KSA IV: 178), was auf eine Gespaltenheit oder Dezentrierung des Subjekts schließen lässt. Als Kontrast werden Überwindungsphantasien durch die Heraufbeschwörung des Übermenschen angestrebt. „Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss: und darum sollst du deine Tugenden lieben, – denn du wirst an ihnen zu Grunde gehn. – Also sprach Zarathustra“ (KSA IV: 44) – so lautet der sich ewig wiederholende Verwandlungs- und Überwindungsgedanke des Lehrers der ‚ewigen Wiederkunft‘. Oftmals ist von ‚Verwandlung‘ im Zarathustra die Rede, sei es von Zarathustras Herzen, seiner Gesamtfigur oder auch anderen Gestalten, wie etwa dem hässlichsten Menschen oder auch dem Hirten nach der Befreiung von der schwarzen Schlange. Wiederholt werden Verwandlungen angekündigt, doch bleibt es in der Schwebe, inwiefern sie vollzogen werden. Ähnlich sieht die Problematik mit dem Wartezustand auf den Übermenschen aus, dessen Erscheinen zwar in absehbarer Nähe angekündigt ist, das aber nicht eintreten wird.

Die Dekadenzthematik manifestiert sich, viertens, in mosaikhafte angeordneten Kontrafakturen von biblischen Szenarien, die den Gesamttext derartig minutiös durchdringen, so dass man nur Tendenzen benennen kann, ohne der Komplexität gerecht zu werden.⁶⁴ Im Gedankenkomplex der Überwindung des Menschen und Erwartung des

⁶⁴ Eine vertiefte Untersuchung der theologischen und religionsgeschichtlichen Problematiken im *Zarathustra* wie Nietzsches Gesamtwerk kann hier nicht angestrebt werden. Die vorgelegte Lesart versteht sich nicht als Beitrag zur Theologie-kundigen Nietzsche-Forschung, sondern als germanistische Lektüre, welcher auf die biblischen Hintergründe lediglich verweist und sich die Figur der Apokalypse in Anlehnung an die Johannes-Apokalypse und als herausgelöste Figur der Dekadenz zueigen macht.

Übermensch figuriert die erwähnte apokalyptische Imagination der fundamentalen Zerstörung und radikalen Neuschöpfung: Diese wird vor allem durch einen destruktiven Sturm oder eine martialische Semantik des Zerbrechens evoziert, welche sich in einigen Textstellen aus unterschiedliche Aspekten der Johannes-Apokalypse speist.

In Bezug auf das Alte Testament wird zum Beispiel der Sündenfall im Abschnitt „Vom Biss der Natter“ (vgl. KSA IV: 87) als Kontrafaktur reinszeniert: So ist es an der Schlange, zu ‚erkennen‘, dass sie gegenüber Zarathustra einen Fehler begangen hat und ihre Tat rückgängig machen muss. Diese kurios anmutende Fabel ist zudem in eine Dialogsituation Zarathustras mit seinen Jüngern integriert, die die Situation von Jesus und seinen Jüngern umakzentuiert, denn Zarathustras „Moral [s]einer Geschichte“ läuft darauf hinaus, dass sie „unmoralisch“ sei und Zarathustra sich folgendermaßen umschreibt: „Den Vernichter der Moral heißen mich die Guten und Gerechten“ (KSA IV: 87). Gleichmaßen finden die zehn Gebote im Abschnitt „Von neuen und alten Tafeln“ plakative Erwähnung und dienen zur Illustration von Nietzsches Umwertungsgedanken: „Hier sitze ich und warte, alte zerbrochene Tafeln um mich und auch neue halb beschriebene Tafeln. Wann kommt meine Stunde? – die Stunde meines Niederganges, Unterganges: denn noch Ein Mal will ich zu den Menschen gehn“ (KSA IV: 246). Zarathustra befindet sich im Wartezustand auf ein neues Zeitalter: Altes muss zerstört werden, um Neuem Platz zu machen – dies gilt nicht nur für die „alten Tafeln“, sondern auch für den letzten Menschen selbst, welcher zu Gunsten des zukünftigen Übermenschen überwunden werden muss.

In Bezug auf das Neue Testament erscheinen drei Aspekte besonders markant: Zahlreiche Zuschreibungen Zarathustras erinnern an eine Kontrafaktur der Erlöser-Gestalt. So tritt vor allem die Bergpredigt als Kontrastfolie hervor, was sich unter anderem durch die Zerstörung der Gebote zeigt. Besonders markant nimmt sich die Stelle über den „Berg-Prediger“ aus, der seine Lehren unter den Kühen verbreitet (vgl. KSA IV: 334). Zudem hat die Eucharistie-Feier Bedeutsamkeit: Im *vierten Theil* feiert Zarathustra mit

seinen Jüngern eine Kontrafaktur des Abendmahls, mit einigem ‚Luxus‘, allerdings ohne „Brod“ (vgl. KSA IV: 353f.). Der eminenteste dem Neuen Testament entnommene Aspekt bleibt die mehrfach erwähnte apokalyptische Figur oder Endzeiterwartung, die Nietzsche seit seiner *Geburt der Tragödie* wiederholt intoniert. Als Zeichen der Überwindung des Alten und der Heraufkunft des Neuen stellen sich Erdbeben und heftiger Sturm ein. Das Tanzlied „Die sieben Siegel“ mit seiner Beschwörung der Ewigkeit wie auch der ewigen Wiederkunft verweist allein durch seinen Titel auf die Johannes-Apokalypse, in welcher die Zahl sieben (unter anderem durch die sieben Engel, das Buch der sieben Siegel) hervortritt. Weiterhin finden die berühmten Sätze des „A und O“ Erwähnung, jedoch als Umkehrungsfigur des vorherrschenden Menschentypus: „[D]ass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde: und wahrlich, Das ist mein A und O!“ (KSA IV: 290). An früherer Stelle erzählt die Erlöser-Gestalt Zarathustra einen apokalyptischen Traum, welcher die gewaltsame Szenerie der neutestamentlichen Vorlage imitiert:

Dreimal schlugen Schläge an's Thor, gleich Donnern, es hallten und heulten die Gewölbe dreimal wieder: da gieng ich zum Thore. [...] Und ich drückte den Schlüssel und hob am Thore und mühte mich. Aber noch keinen Fingerbreit stand es offen: Da riss ein brausender Wind seine Flügel auseinander: pfeifend, schrillend und schneidend warf er mir einen schwarzen Sarg zu: Und im Brausen und Pfeifen und Schrillen zerbarst der Sarg und spie tausendfältiges Gelächter aus. Und aus tausend Fratzen von Kindern, Engeln, Eulen, Narren und kindergrossen Schmetterlingen lachte und höhnte und brauste es wider mich. (KSA IV: 174)

Die bedrohliche Turbulenz dieser Traumsequenz wird als heitere Umkehrung am Ende des *vierten Theils* wieder aufgenommen. Das letzte Kapitel „Das Zeichen“ korreliert hierbei mit Textanfang des *ersten Theils*, welcher auch in der Vorrede mit dem Sonnenaufgang und Zarathustras Anrede des „grosse[n] Gestirn[s]“ (KSA IV: 11) beginnt:

Des Morgens aber nach dieser Nacht sprang Zarathustra von seinem Lager auf, gürtete sich die Lenden und kam heraus aus seiner Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt. „Du großes Gestirn, sprach er, wie er einstmal gesprochen hatte, du tiefes Glücks-Auge, was wäre all dein Glück, wenn du nicht *Die* hättest, welchen du leuchtest!“ (KSA IV: 405)

Zum wiederholten Male ‚verwandelt‘ tritt Zarathustra, dem Sonnenaufgang zuvorkommend, vor seine Höhle in Erwartung der Ankunft der „Zeichen“. Die rätselhaften Zeichen werden durch Tiere symbolisiert: Ein freundliches „Geschwirr“ von

Tauben „einer Wolke gleich fiel es über ihn her“ (KSA IV: 406). Auch tritt eine ‚blonde Bestie‘ auf, die sich gegenüber Zarathustra harmlos und domestiziert verhält, während sie sich gegenüber den höheren Menschen als Raubtier gebärdet. Das Erscheinen der Tauben und des Löwen sind für Zarathustra ein Indikator der Nähe des Übermenschen:

Zu dem Allen sprach Zarathustra nur Ein Wort: „*meine Kinder sind nahe, meine Kinder*“ – , dann wurde er ganz stumm. Sein Herz aber war gelöst, und aus seinen Augen tropften Thränen herab und fielen auf seine Hände. [...] „*Mitleiden! Das Mitleiden mit dem höheren Menschen!*“ schrie er auf, und sein Antlitz verwandelte sich in Erz. Wohlan! *Das* – hatte seine Zeit! [...] Wohlan! Der Löwe kam, meine Kinder sind nahe, Zarathustra ward reif, meine Stunde kam: – Dies ist *mein Morgen, mein Tag* hebt an: *herauf nun, herauf, du grosser Mittag!*“ – (KSA IV: 406f.)

Zarathustra beschwört – insbesondere mit der Johannes-Apokalypse als Kontrastfolie – die Ankunft des Neuen. Inwiefern sich der ‚grosse Mittag‘ einstellen wird, bleibt in der Schwebe oder wird nicht offenbart. Offensichtlich wird jedoch, dass sich Nietzsche die Metaphoriken der Dekadenz zu Eigen macht und die Denkfigur der Apokalypse als Untergangs- und Zerstörungsvision wie auch als Umwertungs- und Enthüllungsfigur in seiner Dekadenzkritik inkorporiert.

2. 6.3 Fall-Beispiel und Detail-Diagnostik zwischen Gesundheit und Krankheit. Nietzsches Wagnerschriften im Zeichen von Degenereszenz, Hysterie und moderner Ästhetik

Schon im Sommer 1876, mitten in der Zeit der ersten Festspiele, nahm ich bei mir von Wagnern Abschied. Ich vertrage nichts Zweideutiges; seitdem Wagner in Deutschland war, condescendirte er Schritt für Schritt zu Allem, was ich verachte – selbst zum Antisemitismus ... [...] Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener verzweifelter *décadent*, sank plötzlich, hüllos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder ...
(Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*)

Nietzsches Denkfiguren der Dekadenz verdichten sich aufs Deutlichste in seinen späten Wagnerschriften, die innerhalb dieser Arbeit als Schlüsseltexte betrachtet werden. Nietzsches schmale, rhetorisch exuberante Schrift *Der Fall Wagner* (1888) enthüllt sich als Modernekritik, welche in physiologische, psychologische, kulturpessimistische und ästhetische Diskurse verwoben ist. Ekstatische Massenkultur und profane

‚Erlösungsbedürftigkeit‘ des nervenüberreizten und ermüdeten Wagner-Publikums verweisen zugleich auf Nietzsches zugrunde liegende Deutschland- und Christentumskritik.

Wie sich der obigen Selbstaussage aus *Nietzsche contra Wagner* (KSA VI: 431f.) entnehmen lässt, ist Nietzsches Konflikt und Bruch mit seinem heroischen Antipoden Richard Wagner kein Novum, sondern liegt bereits weit zurück. Die große Polemik Nietzsches gegen Wagner tritt allerdings erst nach Wagners Tod an die Öffentlichkeit. Wie Nietzsche in *Ecce Homo* und *Nietzsche Contra Wagner* einräumt, scheint sein Bruch mit Wagner in erster Linie mit dessen Germanisierung, ‚Schopenhauerianisierung‘ und Klerikalisierung verbunden: Wagners Heroismus, Nationalismus, Antisemitismus und adaptierte Religiosität scheinen Nietzsche angeblich weitaus mehr als Wagners Kunst zu missfallen, da letztere nur schwerlich übertroffen werden kann. Im Fall des *Parsifal* scheiden sich buchstäblich und übertragen die Geister – Nietzsche bewundert einerseits die „heimliche[] Giftmischerei“ (KSA VI: 431) dieses Werks und hätte es am Liebsten selber komponiert, andererseits manifestiert sich gerade in diesem Werk Wagners Verdeutschung wie auch sein klerikaler Erlösungsgestus.

Allein schon der Titel von Nietzsches *Fall Wagner* enthält eine überdeutliche Signatur der Dekadenz als *casus* und *de-cadere*. So könnte man den *Fall* zunächst als Replik auf die *Geburtsmetaphorik* von Nietzsches Erstlingswerk auslegen: Wurde in der *Geburt der Tragödie* Wagners ‚Gesamtkunstwerk‘ als (Wieder)Geburt der attischen Tragödie imaginiert, werden im späteren Werk diese Idee wie auch Wagner als genialische Person zu Fall gebracht. Mit *Fall* scheint außerdem eine Fallstudie oder Fallgeschichte im juristischen (vgl. Horn 2000: 333) wie psychopathologischen⁶⁵ Sinne impliziert, wie sie einst vom Münchener Psychiater

⁶⁵ Wie Moore bereits herausgearbeitet hat, war Nietzsche Puschmanns *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie* von 1873 bekannt, doch empfand er die Diagnose des Irrsinns als unzutreffend. So kann der *Fall Wagner* als eine Art ironische Replik auf diese Diagnose gelesen werden, die Wagner keinen Irrsinn, sondern Nervosität und Hysterie attestiert. Der Hysterie-Diskurs der Zeit war vor allem mit der von Charcot analysierten theatralischen Performativität konnotiert, wobei in diesen Diskurs auch das antisemitische Klischee von jüdischer Schauspieler-Begabung (Sombart) ragt und somit Nietzsches *Fall* auch in dieser Hinsicht als Vergeltungsschlag lesbar ist. Vgl. Moore: „Hysteria and Histrionics: Nietzsche, Wagner and the Pathology of Genius“ (2001).

Theodor Puschmann an Richard Wagner stigmatisierend vorgenommen wurde. Im *Fall Wagner* bleibt hierbei fraglich, wer der Patient ist: der Beschriebene oder eben auch der Schreibende.⁶⁶ Wagner dient Nietzsche einerseits als Medium fundamentaler Identifikation, andererseits als Kontrastfolie für die Entfaltung seines Selbstbildes:⁶⁷

Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen. Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der That das Problem der *décadence*, – ich habe Gründe dazu gehabt. „Gut und Böse“ ist nur eine Spielart jenes Problems. Hat man sich für die Abzeichen des Niedergangs ein Auge gemacht, so versteht man auch die Moral, – man versteht, was sich unter ihrem heiligsten Namen und Werthformeln versteckt: das *verarmte* Leben, der Wille zum Ende, die grosse Müdigkeit. (KSA VI: 11f.)

In seiner Vorrede zum *Fall Wagner* illustriert Nietzsche die Dekadenz als sein ‚tiefstes Problem‘, welches er in kulturpessimistischer Abwärtsbewegung beschreibt: „der Wille zum Ende, die grosse Müdigkeit“ (KSA VI: 12). Seine eigene Zugehörigkeit zur Generation der *Décadents*, versucht er durch eine rhetorische Umschlagsbewegung zu überwinden. Auch mit dem Satz „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz“ (KSA VI: 266) aus *Ecce Homo* erlaubt sich Nietzsche eine besondere Zwischenposition des gleichzeitigen *Décadent* und Nicht-*Décadent*-Seins, was zunächst mit den Überwindungsgedanken der Dekadenz im Selbstwiderspruch steht, bis Nietzsche für sich die Position des ‚Gesunden‘ reklamiert, der sich durch die ‚Krankenoptik‘ stimuliert (vgl. KSA VI: 266).

Aus der Opposition von Nietzsche und Wagner generiert sich die mit psychopathologischem wie ästhetischem Potential aufgeladene basale Denkfigur von

⁶⁶ Dieses Problem wird auch von Kafitz angedeutet, der eine auf ernsthaftes Unverständnis stoßende Rezension aus dem *Magazin für Literatur des In- und Auslandes* (1888, Nr. 44: 694) auswertet, in welcher der Rezensent von einer „verrückte[n] Schrift [...] in einem nervenkranken, überreizten Stil“ spricht, „als litte der Verfasser an einem geistigen Datterich“ (Kafitz 2004: 88f.). Die Ansicht, dass die pathologische Fall-Geschichte dieses Textes ambivalent ist, teilt auch Kofman: „Doctor Nietzsche, however, for his part, defends an opposing view: to wit, that this patient is a most nefarious danger to the health of women and young people. Has the doctor “been” consulted? Well, rather, he consulted himself; for behind the case of Wagner [...] lies the case of Nietzsche“. Vgl. Kofmann: „Wagner’s Ascetic Ideal According to Nietzsche“ (1994: 196).

⁶⁷ Vgl. Bauer: „Strategies of Identity construction in Nietzsche’s Critique of Wagner“ (1999). Bauer distanziert sich von den spekulativ biographischen Deutungen der „tödlichen Beleidigung“ zwischen Nietzsche und Wagner. Sie geht von der plausiblen These aus, dass Nietzsches ironische Konstruktion von öffentlicher Identität durch und gegen Wagner funktioniert (1999: 295). Wagner tritt hierbei einerseits als Doppelgänger-Figur auf; andererseits verkörpert Wagner Nietzsches Gegenteil oder das ‚Andere‘ in Nietzsches ‚Selbst‘ vor einer an Freud und Kristeva orientierten Folie (1999: 303f.).

Gesundheit versus Krankheit. Bemerkenswert an Nietzsches Pathologisierung von Wagner ist, dass er sowohl Wagner als biographische Person, als auch dessen künstlerisches Schaffen und die Rezipientenreaktionen als krankhaft illustriert: „Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, – *er hat die Musik krank gemacht* –“ (KSA VI: 21); überdies ‚diagnostiziert‘ Nietzsche die pathologischen Wirkungen von Wagners Kunst auf das gesamteuropäische Publikum und stellt Wagners Genie in den Kontext eines Hysterie- und Degenereszenz-Diskurses:

Ich stelle diesen Gesichtspunkt voran: Wagner’s Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärfern Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachtet (– eine Kranken-Galerie! –): Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt. *Wagner est une névrose*. Nichts ist vielleicht heute besser bekannt, Nichts jedenfalls besser studirt als der Proteus-Charakter der Degenerescenz, der hier sich als Kunst und Künstler verpuppt. (KSA VI: 22f.)

So kulminiert Nietzsches psychoanalytische Diktion in: „*Wagner est une névrose*“ (KSA VI: 22).⁶⁸ In den Nervositäts- und Hysterie-Diskursen figurieren zudem ein Effeminiertheits- und Judaisierungs-Diskurs für das männliche Genie. Analog verhalten sich die weiblichen Pendants, Wagnerianerin und Wagnersche Heldin, die als kinderlose Hysterikerinnen charakterisiert werden und schon in der langen Tradition der „female malady“ oder Tradition der Hysterisierung des weiblichen Körpers stehen (vgl. Moore 2001: 354), was Nietzsche nicht entgangen ist: „Nichts ist von den jetzigen Ärzten und Physiologen besser studirt als der hysterisch-hypnotische Typus der Wagnerschen Heldin“ (KSA XIII: 465).

Wagners Musik-Ideal von „espressivo um jeden Preis“ erweist sich ebenso als „décadence-Ideal“ (KSA VI: 38) und wird als Vergiftung und Instinktschwächung pathologisiert, die den allgemeinen Geschmack unwiderruflich verdorben hat. Bei diesem medizinisch-physiologischen Vokabular erweist sich Degenerescenz als synonym mit

⁶⁸ Dieser Ausruf, so das Ergebnis der akribischen Nachforschung Moores, bezieht sich auf Henri Jolys Formulierung „le génie est une névrose“ aus der Abhandlung *La psychologie des grands hommes* von 1883, welche Nietzsche während seinen Vorbereitungen zu *Jenseits von Gut und Böse* rezipiert hatte, vgl. Moore (2001: 248).

Dekadenz.⁶⁹ Nietzsche operiert wiederholt mit einem Vokabular, das eine organisch-infektiöse Dekadenz-Erkrankung am Phänomen ‚Wagner‘ nahe legt, welche durch Genesung überwunden werden kann.

Zu einer solchen Aufgabe war mir eine Selbstdisziplin von Nöthen: – Partei zu nehmen *gegen* alles Kranke an mir, eingerechnet Wagner, eingerechnet Schopenhauer, eingerechnet die ganze moderne „Menschlichkeit“. [...] Mein grösstes Erlebnis war eine *Genesung*. Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten. Nicht dass ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte. Wenn ich mit dieser Schrift den Satz aufrecht halte, dass Wagner *schädlich* ist, so will ich nicht weniger aufrecht halten, wem er trotzdem unentbehrlich ist – dem Philosophen. (KSA VI: 12)

Krankheit befördert das Raffinement und ist daher nicht notwendiger Weise unwillkommen, sofern man tendenziell der Gesundheit verschrieben ist. Für Nietzsches philosophische Entwicklung scheint der transitorische Weg durch die Dekadenz sogar maßgeblich, wenn er diesen Weg an dieser Stelle auch nicht generell empfiehlt. Widersprüchlich hierzu verhält sich die dominierende Diktion von pathologisierenden Vergleichen von Wagners Musik mit Infektion und Alkoholismus (vgl. KSA VI: 44), die eine radikale Abwärtsbewegung im Gegensatz zur angedeuteten Übergangs- oder Überwindungsfigur darstellen. Durch Wagners „Naivetät der *décadence*“ habe sich der Niedergang der Kunst beschleunigt (KSA VI: 46). So könnte man ähnlich wie in der *Götzendämmerung* vermuten, dass der ‚resultierende Fortschritt‘ als „*Schritt für Schritt weiter in der décadence*“ (KSA VI: 144) begriffen werden kann.

Über den Bereich von Psychopathologie und Degenerescenz hinausgehend, erweist sich der *Fall Wagner* als Paradigma für Nietzsches Ästhetik der Dekadenz. In seiner Detail-Diagnostik wird vor allem die Bourgetsche Denkfigur der Dekadenz von Ganzheit versus Fragmentarik relevant, die sich bei Nietzsche allerdings in einer paradoxalen Logik

⁶⁹ Nietzsches Diktion zeugt von breiten medizinischen, psychologischen und physiologischen Quellenstudien, welche in der Forschung schon mehrfach untersucht worden sind. In Bezug auf die Hysterie- und Degenerescenz-Debatte wird häufig auf Nietzsches intensive Rezeption des Charcot-Schülers Charles Féré hingewiesen, insbesondere auf *Dégénérescence et Criminalité* und *Sensation et mouvement*; vgl. Horn (2000: 349), Müller-Lauter (1999:19) und Stingelin (1995:41). Horn verweist auf weitere zentrale Lektüren Nietzsches, wie etwa: O. Schmidts *Descendenzlehre und Darwinismus* (1873), A. Comtes *Einleitung in die positive Philosophie* (1874), A. Bains *Körper und Geist* (1874), W. Rouxs *Der Kampf der Teile im Organismus* (1881), G. H. Schneiders *Der menschliche Wille vom Standpunkte der neueren Entwicklungstheorien* (1882), F. Galtons *Inquiries into human faculty and its development* (1883), C.V. Naegelis *Mechanisch-physiologische Theorie der Abstammungslehre* (1884). Vgl. Horn (2000: 144; 147, 149f.).

verfängt. Im Zusammenhang mit Nietzsches Bourget-Rezeption gewinnt sehr rasch der Kunststil Wagners Relevanz, was sich in einem kurzen Nachlassnotat vom Winter 1883/84 zeigt: „*Stil des Verfalls bei Wagner: die einzelne Wendung wird souverän, die Unterordnung und Einordnung wird zufällig.* Bourget p 25“ (KSA X: 646).

Bevor nun Dekadenz als Dominanz des Details über das Ganze in ihrer gewichtigen Resonanz für den *Fall Wagner* ausformuliert wird, seien in chronologischer Vorgehensweise die vielfältigen Aussagegehalte des *Fall Wagner* resümiert. Ouvertürenhaft akzentuiert Nietzsche im ersten Abschnitt seines Briefs einen ironisch anmutenden Kontrast von Bizet und Wagner, wobei Bizet unter eine quasi-apollinische Klassizität und Wagner unter eine pseudo-dionysische (Spät)Romantik subsumiert werden. Nietzsches Ausdeutung von Wagners orchestraler Brutalität zeugt zugleich von einer vehementen und breit gelagerten Moderne-Kritik:

Jener *andere* Orchesterklang, der jetzt obenauf ist, der Wagnerische, brutal, künstlich und „unschuldig“ zugleich und damit zu drei Sinnen der modernen Seele auf Einmal redend, – wie nachtheilig ist mir dieser Wagnerische Orchesterklang! Ich heisse ihn Scirocco. Ein verdriesslicher Schweiß bricht an mir aus. Mit *meinem* guten Wetter ist es vorbei. [...] Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen. (KSA VI: 13)

Die Trias von Brutalität, Künstlichkeit und Unschuldigkeit erinnert abermals an Bourgets Beschreibung von Charles Baudelaires Kunst. Wagners Monumentalkunst ist brutalisiert und zugleich verfeinert, was einem Gemeinplatz des dekadenten Stils entspricht. Zudem ist diese Kunst ein Illusionseffekt: „Das Erste, was seine Kunst uns anbietet, ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht – Alles wird gross, *selbst Wagner wird gross...*“ (KSA VI: 16). Der Vergleich mit dem Vergrößerungsglas rekuriert erneut auf Nietzsches oben zitierte Dekadenz-Definition gegenüber Carl Fuchs: „[M]an sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf.“

Im Verlauf des *Fall Wagner* wird der Figur Wagners eine schiere Überfülle von Zuschreibungen zuteil, die paradoxerweise im Zeichen der kritisierten Detail-Kunst steht: Wagner wird als „alter Zauberer“, „kluge Klapperschlange“ (KSA VI: 16), „Cagliostro der

Modernität“ (KSA VI: 21), „Schauspieler“, „Histrio, [...] Mime, [...] Theatergenie“ vorgestellt, als „Victor Hugo der Musik als Sprache“ (KSA VI: 30), als „*unhöflichste[s]* Genie der Welt“ (KSA VI: 14) und „grösste[s] Beispiel von Selbstvergewaltigung“ (KSA VI: 39) titulierte, um nur eine Auswahl zu nennen, wie Nietzsche ‚die Erlösung vom Erlöser‘ gestaltet.

Nietzsches Dekadenz-Kritik am Miniaturisten und Monumentalisten Wagner entfaltet sich an einigen Stellen in Form von subtiler Musik-Kritik⁷⁰: Seine Verfalls-Theorie bezieht sich explizit auf Wagners Phrasierung, auf die pathologischen Affektrhythmen oder die „Entartung des rhythmischen Gefühls“ (KSA VI: 44) und auf das amorphe Melos oder ‚Chaos der unendlichen Melodie‘ (vgl. KSA VI: 24). Zudem bemerkt Nietzsche gegenüber Fuchs 1888: „[Die] Beseelung und Belebung der kleinsten Theile, wie sie in der Musik zur Praxis Wagner’s gehört und von da aus zu einem fast herrschenden Vortrags-System (selbst für Schauspieler und Sänger) geworden [ist], ist ein typisches Verfalls-Symptom, ein Beweis dafür, daß sich das Leben aus dem Ganzen zurückgezogen hat und im Kleinsten luxuriert“ (Schellong 1984: 421). In dieser Aussage deutet sich abermalig Bourgets *théorie de la décadence* an, welche auch im Verlauf des *Fall Wagner* doppelbödig hervortritt: Zum einen als Diagnostik von ‚moderner‘ Musik und Literatur, zum anderen als unvermeidliches, selbstreferentielles Paradox, da Nietzsches Wagnerkritik gerade in dem Stil vorgebracht wird, welcher als ‚dekadent‘ stigmatisiert und kritisiert wird.

Dieses Paradox kennzeichnet auch die berühmteste, eindeutig von Bourget beeinflusste Passage des siebten Aphorismus, welcher in einer Fragmentarisierungsfigur die Krisis der modernen Musik in die Literatur überführt:

– Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt über den Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt

⁷⁰ Vgl. zu musikologischen Spezialfragen Schellong: „...Und im kleinsten luxuriert“ Zur Bedeutung von Nietzsches Diagnose der *Décadence* in der Musikpraxis“ (1984). Wenn Schellong auch eine problematisch negative und reduktionistische Einschätzung des Dekadenz-Begriffs vorbringt, sind seine scharfsinnigen Beobachtungen zu Nietzsches musikologischen Kenntnissen, die unter anderem aus dem Briefwechsel mit Carl Fuchs entwickelt werden, aufschlussreich.

den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, „Freiheit des Individuums“, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert „gleiche Rechte für Alle.“ Das Leben, die *gleiche* Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest *arm* an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung *oder* Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. – (KSA VI: 27)

Nietzsches ästhetisch bis politisch auslegbare Dekadenz-Figur verhält sich hierbei komplementär zu der Bourgets (vgl. Kap. 2.4): Die Reaktionskette wird vom anarchisch gewordenen Einzelwort begonnen und springt auf die jeweilig größer angelegte Konstituente über – ein ursprünglich Ganzes ist nicht erkennbar, lediglich eine eklektische Behelfskonstruktion von Ganzheit.⁷¹ Nietzsches Dekadenz-als-Fragmentarik durchdringt hierbei nicht nur den Inhalt, sondern bildet sich auch auf der Form seiner Abhandlung ab. Die Logik der Fragmentarik resultiert in einer heterogenen Sammlung von Aphorismen, in welcher der *Fall Wagner* wie auch viele andere Schriften Nietzsches organisiert sind:

Thus, the body of Nietzsche's texts appears to be decomposed in much the same way he found characteristic of decadent style [...]. Thus, Nietzsche's critique of Wagner could be read as decadent for the same reasons that Nietzsche finds Wagner to be decadent: separate units are animated at the expense of the overall effect, idiosyncrasy takes place of the coherent argument, histrionic exaggeration undermines serious conviction. (Bernheimer 2002: 18f.)

„Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, er hatte gar keine Wahl, er musste Stückwerk machen, „Motive“, Gebärden, Formeln, Verdoppelungen, Verhundertfachungen, er blieb Rhetor als Musiker...“ (KSA VI: 35). Eklektische Detail-Kunst hat das Ganze ersetzt, doch bleibt die Bewertung des Details bei Nietzsche nicht ausschließlich im pejorativen Bereich verortet: „Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Détails, – man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister des ersten Ranges zu proklamieren,

⁷¹ Diese Erkenntnis teilt in der Nietzsche-Forschung unter anderem Müller-Lauter (1999: 3). Horn teilt diese Beobachtung ebenfalls: „In seiner Paraphrase des Bourget-Zitats geht Nietzsche jedoch nicht so sehr vom Verfall der Totalität des sozialen und sprachlichen Organismus aus, die sich dann auf jeder ihr untergeordneten Stufe fortsetzt, als von der subversiven Energie der kleinsten, untersten Teile, die auf die nächsthöhere Stufe überspringen und den Sinn verdunkeln“ (Horn 2000: 330).

als unsern grössten *Miniaturisten* der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt“ (KSA VI: 28).

Im achten Aphorismus thematisiert Nietzsche erneut die (Un)möglichkeit, dem Hysteriker und Schauspieler Wagner nicht zu verfallen. Wagners Dramatik, lügenhafte Effekthascherei und Vermehrung des „*Sprachvermögen[s] der Musik in's Unermessliche*“ (KSA VI: 30) wird abermals negativ besetzt. Nietzsche entmystifiziert Wagner, indem er dessen Texte „in's Reale, in's Moderne“ (KSA VI: 34) transferiert, d.h. in die Welt Flauberts, genauer genommen in die Hysterikerinnenwelt einer Madame Bovary: „Ja, in's Grosse gerechnet, scheint Wagner sich für keine andern Probleme interessiert zu haben, als die, welchen heute die kleinen Pariser *décadents* interessieren. Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz *grossstädtische* Probleme! zweifeln Sie nicht daran“ (KSA VI: 34). Wagners schauspielerhafte und lügenhafte Kunst wird im folgenden Abschnitt abermals als eklektisches Stückwerk entlarvt. Erneut wird Wagner, parallel zu Victor Hugo, als Phänomen der „Niedergangs-Culturen“ (KSA VI: 37) bestimmt: ‚Theatrokratie‘, dramatische Masseneffekte und der Erlösungsgestus dominieren in Wagners Kunst. Im Nachwort resümiert Nietzsche in eindringlicher Wiederholung: „Die Anhängerschaft an Wagner zahlt sich theuer“ (KSA VI: 40). „Er schmeichelt jedem nihilistischen (– buddhistischen) Instinkte und verkleidet ihn in Musik, er schmeichelt jeder Christlichkeit, jeder religiösen Ausdrucksform der *décadence*“ (KSA VI: 43). Nochmals das Beispiel des *Parsifal* aufgreifend, gesteht Nietzsche ein, dass Wagners Spätwerk ein höchst verfeinertes „Bündniss von Schönheit und Krankheit“ (KSA VI: 43) darstellt und das vergleichbar gesunde Frühwerk bei weitem übertrifft.

Wurde Wagner am Anfang der Schrift mit Bizet kontrastiert, wird er gegen Ende von Nietzsches Brief ebenso verdächtig mit dem „Beethoven-Erben“ und Vertreter der absoluten Musik Peter Gasts entgegengestellt:

[D]er Niedergang der organisirenden Kraft; der Missbrauch überlieferter Mittel, ohne das *rechtfertigende* Vermögen, das zum-Zweck; die Falschmünzerei in der Nachbildung grosser Formen, für die heute

Niemand stark, stolz, selbstgewiss, *gesund* genug ist; die Überlebendigkeit im Kleinsten; der Affekt um jeden Preis; das Raffinement als Ausdruck des *verarmten* Lebens; immer mehr *Nerven* an Stelle des Fleisches. – Ich kenne nur Einen Musiker, der heute noch im Stande ist, eine Ouvertüre aus *ganzem Holze* zu schnitzen: und Niemand kennt ihn... (KSA VI: 47)

Abermals wird eine kulturpessimistische Niedergangsvision evoziert, die eine affektierte, raffinierte Kunst der Auflösungstendenz beschreibt, die nur noch „im Kleinsten“ lebendig ist und anstelle von Substanz nur noch freigelegte Nerven aufbietet. Im Gegensatz zu Wagners teatro-manischer Detailkunst scheint der unschauspielerhafte Peter Gast noch aus dem Ganzen zu schaffen. Wenn an Wagner etwas als ‚ganz‘ befunden werden kann, ist es in Nietzsches Worten nur noch „ganze Verderbniss“ (KSA VI: 47).

Im Epilog des *Fall Wagner* konturiert sich in umfassender Form eine Dekadenz-Kritik als Modernekritik. Die offensichtliche Kontrastierung von Aufstieg und Niedergang in ihrer energetisch-physiologischen bis moralischen Aufladung und die daraus resultierende Opposition einer ‚klassischen Ästhetik‘ versus ‚décadence-Ästhetik‘ erinnert zugleich an Baudelaires Bestimmungen in seinen *Notes nouvelles sur Edgar Poe*:

– Ich gebe meinen Begriff des *Modernen*. – Jede Zeit hat in ihrem Maass von Kraft ein Maass auch dafür, welche Tugenden ihr erlaubt, welche ihr verboten sind. Entweder hat sie Tugenden des *aufsteigenden* Lebens: dann widerstrebt sie aus unterstem Grunde den Tugenden des niedergehenden Lebens. Oder sie ist selbst ein niedergehendes Leben, – dann bedarf sie auch der Niedergangs-Tugenden, dann hasst sie Alles, was aus der Fülle, was aus dem Überreichtum an Kräften allein sich rechtfertigt. Die Aesthetik ist unablässig an diese biologischen Voraussetzungen gebunden: es gibt eine *décadence*-Aesthetik, es gibt eine *klassische* Ästhetik, – ein „Schönes an sich“ ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus.
(KSA VI: 50)

Die Figur Wagners verkörpert für Nietzsche den Prototyp des ‚modernen Menschen‘ und Décadent, den die gesamte „europäische *décadence*“ enthusiastisch empfängt, was Nietzsche abermals als Zeichen der ‚dekadenten‘ Instinktschwächung seiner Periode begreift. Nietzsches Moderne-Begriff, der synonym mit seiner Dekadenz-Kritik zu werten ist, kontrastiert aufsteigende und niedergehende Tugenden, die Ästhetik und „biologische Voraussetzungen“ inkorporieren. Dekadenz-Ästhetik ist mit physiologischer Morbidität, Schopenhauerianischer Lebensverneinung und christlicher Mitleidsmoral verbunden. Eine klassische Ästhetik hingegen folge dem „Werthbegriffe der Herrenmoral“, der Bejahung und dem Willen zur Macht. Sie wird mit Attributen wie „römisch“, „heidnisch“ oder

‚renaissancehaft‘ ausgestattet. Noch intrikater als die Dichotomisierung der Ästhetik erweist sich die Situation des modernen Menschen, der sich hier in einer paradoxalen Zwischenposition und Doppelposition befindet: „Der moderne Mensch stellt, biologisch, einen *Widerspruch der Werthe* dar, er sitzt zwischen zwei Stühlen, er sagt in Einem Athem Ja und Nein“ (KSA VI: 52). Für Nietzsches „Diagnostik der modernen Seele“ (KSA VI: 53) verkörpert Wagner den „lehrreichsten Fall“, ironisch wird er sogar als „*Glücksfall*“ bezeichnet, denn Nietzsches Schrift sei „von der Dankbarkeit inspiriert“ (KSA VI: 53).

Mit *Nietzsche contra Wagner* veröffentlicht Nietzsche im Dezember 1888 eine Auswahl seiner Wagner-Schriften, die aus heterogenen Kontexten seines Schaffens aus den letzten elf Jahren stammt. Im Abschnitt „Wo ich bewundere“ wird eine bekannte spätzeitliche Herbstlandschaft heraufbeschworen, in der ein augenblickhaftes und ephemeres Glücksempfinden möglich scheint. Wagner „schöpft am glücklichsten von Allen aus dem untersten Grunde des menschlichen Glücks und gleichsam aus dessen ausgetrunkenem Becher, wo die herbsten und widrigsten Tropfen zu guter- und böserletzt mit den süssesten zusammengelaufen sind“ (KSA VI: 417). Nietzsche honoriert am Miniaturisten Wagner zudem dessen tiefes Leid und bewundert „Wagner in Allem, worin er *sich* in Musik setzt“ (KSA VI: 418). Im Folgenden räumt Nietzsche erneut sein physiologisches Krankheits-Argument ein, denn Gesundheit kann er Wagners theatralischer Massenkunst nicht attestieren: „Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie“ (KSA VI: 418). Ferner äußert sich Nietzsche in einem Tonfall der endzeitlichen Untergangsstimmung:

[Richard Wagner] warf die physiologische Vorraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben – nicht mehr Gehn, Tanzen... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die „unendliche Melodie“ *will* eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit brechen, sie verhöhnt sie selbst mitunter, – sie hat ihren Reichthum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie oder Lästerung klingt. [...] – die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das *Chaos* an der Stelle des Rhythmus ... [...] Das *espressivo* um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde – *das ist das Ende*. (KSA VI: 422)

Diese Endzeitstimmung wird von Nietzsche intensiviert, indem er seinen pathologisierenden Blick auf Wagners Massenpublikum lenkt – ein degeneriertes Publikum

aus mannigfaltigen Décadent-Gestalten, mit welchem „[e]ine Musik ohne Zukunft“ als „letzte aller Pflanzen“ (KSA VI: 423) einer Kultur korrespondiert. Diese Zukunftslosigkeit wird sodann in die zeitgemäße Situation Deutschlands transferiert, dessen Untergang Nietzsche schonungslos verkündet (vgl. KSA VI: 424).

In „Wir Antipoden“ skizziert Nietzsche seinen philosophischen Weg und Wendepunkt: Zunächst war er vom „philosophischen Pessimismus des neunzehnten Jahrhunderts als Symptom einer höheren Kraft des Gedankens, einer siegreicheren Fülle des Lebens“ (KSA VI: 424f.) überzeugt, „tragische Erkenntnis“ erschien ihm als Luxus, Wagners Musik als Einlösung einer dionysischen Kunst. Sodann fällt Nietzsche auf, dass er seine eigene Perspektive Wagners dionysischer Kunst wie Schopenhauers Philosophie unterstellt hat und er distanziert sich:

Jede Kunst, jede Philosophie darf als Heil- und Hilfsmittel des wachsenden oder des niedergehenden Lebens angesehen werden: sie setzen immer Leiden und Leidende voraus. Aber es gibt zweierlei Leidende, einmal die an der *Überfülle* des Lebens Leidenden, welche eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben – und sodann die an der *Verarmung* des Lebens Leidenden, die Ruhe, Stille, glattes Meer *oder* aber den Rausch, den Krampf, die Betäubung von Kunst und Philosophie verlangen. [...] Dem Doppel-Bedürfniss der Letzteren entspricht ebenso Wagner wie Schopenhauer – sie verneinen das Leben, sie verleumden es, damit sind sie meine Antipoden.
(KSA VI: 425)

Nietzsche präsentiert zwei Kategorien von Leidenden, die mit dem aufsteigenden versus absteigenden Leben in Verbindung gebracht werden. Vitale, dionysische Typen der Überfülle, zu denen insbesondere Goethe zählt, werden mit schwächlichen „décadents“ kontrastiert, wie etwa Epikur oder auch den Christen (vgl. KSA VI: 426). Aber auch innerhalb der Typen der Überfülle unterscheidet Nietzsche nochmals zwischen Goethes schöpferischer Exuberanz und Flauberts schöpferischem Hass, der abermals dem „décadence-Prinzip“ und „Wille[n] zum Ende“ zugeordnet wird (KSA VI: 427).

Im Folgenden streift Nietzsche Wagners und Schopenhauers Frankreich-Zugehörigkeit bezüglich ihres Stils, ihres Geschmacks und ihrer ‚modernen‘ Geistesverfassung – die „délicatesse“ und Raffiniertheit der beiden kann nicht in Deutschland und von Deutschen begriffen werden und muss daher in der „raffinirtesten Cultur Europa’s“ (KSA VI: 427)

angesiedelt werden. Nach einem polemischen Exkurs über die Katholisierung des *Parsifal*, in welchem Nietzsche Wagners „heimliches Überlegenheits-Lachen über sich selber“ (KSA VI: 430) anstatt einer merkwürdig ernsthaften Geste zu sehen erhofft, expliziert Nietzsche nochmals „Wie [er] von Wagner loskam“. Wagners (Ver)Fall im Zeichen des Christentums bewegt Nietzsche zur Distanz und ‚großer Müdigkeit‘ und schwerer Erkrankung als Resultat seiner „Enttäuschung über Alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb“ (KSA VI: 432).

Nietzsche behauptet darauf, den Weg des „tapferen Pessimismus“ (KSA VI: 432) und über die Veredlung durch tiefes Leid einen allmählichen Weg zur ‚Gesundheit‘ einzuschlagen. „Ich habe mich oft gefragt, ob ich den schwersten Jahren meines Lebens nicht tiefer verpflichtet bin als irgend welchen anderen“ (KSA VI: 436) resümiert Nietzsche im „Epilog“ dieser Schrift. So meint Nietzsche seine „*höhere* Gesundheit“ (KSA VI: 436) und gesamte Philosophie gerade durch die Intensität seines Schmerzes erlangt zu haben. Der philosophische Hinabstieg Nietzsches in seine „letzte Tiefe“ habe zu seiner Verfeinerung und Vertiefung, aber nicht zu seiner Verbesserung beigetragen (vgl. KSA VI: 437). Nietzsche beschreibt den Weg zur „höheren Gesundheit“ in einer Figur von Deszension und Aszension:

Aus solchen Abgründen, auch aus dem Abgrunde des *grossen Verdachts* kommt man neugeboren zurück, gehäutet, kitzlicher, boshafter, mit einem feineren Geschmack für die Freude, mit einer zarteren Zunge für alle guten Dinge, mit lustigeren Sinnen; [...] Oh wie Einem der Genuss zuwider ist, der grobe dumpfe braune Genuss, wie ihn sonst die Geniessenden, unsre „Gebildeten“, unsere Reichen und Regierenden verstehen! [...] Wie uns jetzt der Theaterschrei der Leidenschaft in den Ohren wehthut, wie unserm Geschmacke der ganze romantische Aufruhr und Sinnen-Wirrwarr, den der gebildete Pöbel liebt, sammt seinen Aspirationen nach dem Erhabenen, Gehobenen, Verschrobenen fremd geworden ist! Nein, wenn wir Genesenden eine Kunst noch brauchen, dann ist es eine *andere* Kunst – eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einen unbewölkten Himmel hineinlodert! Vor Allem: Eine Kunst für Künstler, *nur für Künstler!* (KSA VI: 437f.)

Merkwürdig erscheint hierbei, dass den Genesenden oder ‚Neugeborenen‘ ein fundamental „neuer Geschmack“ zueigen ist. Das dionysische und Wagnerianische Kunstideal ist obsolet geworden. Stattdessen dominiert eine oberflächliche „Heiterkeit“ der Kunst, was an die quasi-apollinische „afrikanischen Heiterkeit“ Bizets im *Fall Wagner* erinnert. Ferner

weckt der neue Zustand des höheren Menschen keine weiteren Bedürfnisse nach ‚Wahrheits-Enthüllung‘: Der Schleier soll gerade die ‚Wahrheit‘ verdecken, um den schönen Schein zu bewahren: „Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die *Schleier* abzieht, – wir haben genug gelebt, um dies zu glauben...“ (KSA VI: 438). Diese Diktion geht auf Nietzsches frühe Kategorien von Oberfläche und Schein zurück, wie sie etwa in Schopenhauers „Schleier der Maya“ in der Eingangspassage der *Geburt der Tragödie* thematisiert wird.

So deuten sich am Ende von Nietzsches Schriften – beziehungsweise durch die intentionale Setzung des Schlussteils der Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* in diesen Epilog – Verweise auf den Anfang seines Schaffens an. Im Kontrast zu einem Kunstideal der Komplementarität zwischen den apollinischen und dionysischen Kunsttrieben und einer Favorisierung des Dionysischen, konzentriert sich Nietzsches neues ‚Kunstideal der Genesenden‘ auf ein einseitiges Plädoyer für das Apollinische: „Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*! Dazu thut noth, tapfer bei der Oberfläche [...] zu bleiben, den Schein anzubeten“ (KSA VI: 439). Diese eindeutige Hervorhebung von apollinischen Qualitäten stellt gewissermaßen eine Umkehrfigur zu Nietzsches früher Kunstphilosophie dar. Zudem wird beim späteren Nietzsche nicht mehr metaphysisch zwischen Schein und Wirklichkeit unterschieden, sondern derartige dichotomische ‚Welt-Konstruktionen‘ werden vielmehr unterlaufen.

2. 6.4 Ambivalenzen der Dekadenz in Nietzsches spätesten Werken

Auch Nietzsches *Götzendämmerung* (1888), das „Zwillingswerk“⁷² zum *Fall Wagner* (1888), ist von Dekadenzthematiken dominiert, welche vorwiegend kulturpessimistisch und degenerativ intoniert sind. In einer Reminiszenz in *Ecce Homo* charakterisiert Nietzsche diese Schrift als „Dämon, welcher lacht“ (KSA: 354) und als einen herbstlichen Sturmwind, der die Wahrheiten als Früchte zu Fall bringt – eine Bildlichkeit, die seit *Zarathustra* konsequent aufscheint. Abermals treten facettenreiche Dekadenzfiguren in dieser „kleinen Schrift“ und „grosse[n] Kriegserklärung“ (KSA VI: 58) zutage, welche martialisch mit dem Hammer vorgeht und eine „Umwerthung aller Werthe“ impliziert. Besonders prägnant umreißt Montinari diese Schrift:

Die Methode der Umkehrung (auf die schon Heidegger aufmerksam machte); die Hervorhebung der *décadence* in der Philosophie, der Religion, der Moral, der Politik, der Kunst; der Versuch, die physiologische Bedingtheit der *décadence* zu zeigen; der Rausch als übergreifendes Moment der künstlerischen Schöpfung (Physiologie der Kunst): endlich Rückbesinnung auf die „dionysische Weltanschauung.“⁷³

Zunächst verdichten sich kulturpessimistische Dekadenzvorstellungen im Unterkapitel „Das Problem des Sokrates“. Der Passus beginnt mit einer dezidierten Absage an das Leben: Es wird zur ‚Krankheit‘ stilisiert, die antiken Weisen werden als *Décadents* entlarvt, die ebenfalls von Lebensüberdruß gekennzeichnet sind: „Über das Leben haben zu allen Zeiten die Weisesten gleich geurtheilt: *es taugt nichts...* [...] Selbst Sokrates hatte es satt“ (KSA VI: 67). Die Metaphorik der Aphorismen steht im Zeichen von ‚Dekadenz als Verfall‘. So wird zum Beispiel die anthropomorphisierte Weisheit mit einem ‚aasbegeisterten‘ Raben (vgl. KSA VI: 67) verglichen. Im Zentrum der griechischen Verfallswelt befinden sich Sokrates und Plato als „Niedergangs-Typen“: „[I]ch erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als

⁷² Vgl. die Bezeichnung Brusottis: „Vom Zarathustra bis zu *Ecce Homo*“ (2000: 130).

⁷³ Vgl. Montinari: „Nietzsche lesen: Die Götzen-Dämmerung“ (1984: 77).

pseudo-griechisch, als antigriechisch („Geburt der Tragödie“, 1872)“ (KSA VI: 68). Während Plato als „*erster décadent des Stils*“ (KSA VI: 155) durch seine eklektisch angelegten Dialoge am Ende der Schrift benannt wird, fällt die Dekadenz-Diagnose des Sokrates um einiges erbarmungsloser aus: Nietzsche charakterisiert ihn als aus dem Pöbel stammend und von Hässlichkeit strotzend, wobei er mit rassenbiologischem Vokabular Sokrates' ethnische Zugehörigkeit zu den Griechen bezweifelt. Hässlichkeit, Verbrechen und ‚*décadent sein*‘ bedingen einander beim späten Nietzsche. Der Katalog der Dekadenz-Zuschreibungen wird weiterhin auf die Spitze getrieben: „Auf *décadence* bei Sokrates deutet nicht nur die zugestandne Wüstheit und Anarchie in den Instinkten: eben dahin deutet auch die Superfötation des Logischen und jene *Rhachitiker-Bosheit*, die ihn auszeichnet“ (KSA VI: 69). Diese Begriffstriaas ähnelt wiederum Bourgets Zuschreibungen an Baudelaire als ‚*mystique, libertin, analyseur*‘ und Nietzsches vergleichbarer Charakterisierung Wagners als „das Brutale – das Künstliche – das Unschuldige“ (KSA VI: 23). Die Gestalt des Sokrates avanciert zu einem klassischen ‚Fall‘ der *Dégénérescence* des 19. Jahrhunderts mit einem Vokabular, das weit über die von Bourget entlehene Nomenklatur hinausreicht.

Diese neue Terminologie in der *Götzendämmerung*, welche sich bereits in der Hysteriker-Karikatur im *Fall Wagner* angedeutet hat, gibt deutlichen Aufschluss über Nietzsches Hinwendung zur zeitgenössischen Physiologie, pseudo-anthropologischen Kriminologie und Psychiatrie.⁷⁴ Sokrates wird ferner als pöbelhafter ‚Dialektiker‘ und Depotenzierer des Gegners und als großer Erotiker stilisiert. In Nietzsches eigenwilliger Antiken-(Re)konstruktion regiert eine pessimistisch aufgeladene Untergangsstimmung und „Degenerescenz [...]: das alte Athen gieng zu Ende. – Und Socrates verstand, dass alle

⁷⁴ Vor allem zeigt sich der Einfluss von Férés *Dégénérescence et criminalité*, welches Nietzsche ausgiebig rezipiert hat. Vgl. Moore (2002: 127). Bernheimer (2002) macht zudem auf Nietzsches Vertrautheit mit den biologischen Grundlagen durch Claude Bernard aufmerksam (2002: 11), die eine weitere Quelle dieser Nomenklatur freilegen.

Welt ihn *nöthig* hatte, – sein Mittel, seine Kur, seinen Personal-Kunstgriff der Selbsterhaltung ... Überall waren die Instinkte in Anarchie; überall war man fünf Schritt weit vom Excess: das monstrum in animo war die allgemeine Gefahr“ (KSA VI: 71).

Fluchtversuche aus dem Zustand der Dekadenz werden von Nietzsche dementiert:

Es ist ein Selbstbetrug seitens der Philosophen und Moralisten, damit schon aus der *décadence* hervorzutreten, dass sie gegen dieselbe Krieg machen. Das Heraustreten steht ausserhalb ihrer Kraft: was sie als Mittel, als Rettung wählen, ist selbst nur wieder Ausdruck der *décadence* – sie *verändern* deren Ausdruck, sie schaffen sie selbst nicht weg. Sokrates war ein Missverständniss; *die ganze Besserungs-Moral, auch die christliche, war ein Missverständniss* ... Das grellste Tageslicht, die Vernünftigkeit um jeden Preis, das Leben hell, kalt, vorsichtig, bewusst, ohne Instinkt, im Widerstand gegen Instinkte war selbst nur eine Krankheit, eine andre Krankheit – und durchaus kein Rückweg zur „Tugend“, zur „Gesundheit“, zum Glück ... Die Instinkte bekämpfen *müssen* – das ist die Formel für *décadence*: so lange das Leben *aufsteigt*, ist Glück gleich Instinkt. – (KSA VI: 72f.)

Sichtlich mangelt es den „Philosophen und Moralisten“ an der „Kraft“, die ‚Dekadenz‘ als solche zu überwinden. Dekadenz funktioniert in dieser Argumentation als *circulus vitiosus*, dem nicht entkommen werden kann. Was Nietzsche als Dekadenz-Kritik in der Sphäre des Sokrates zunächst konstatiert, überträgt er im Verlauf seiner polemischen Schrift zunehmend auf eine fundamentale Christentums-Kritik und auf Niedergangshypothesen im Deutschland seiner Zeit. Altruistische Regungen wie auch die christliche Mitleidsmoral werden als dekadent stigmatisiert (KSA VI: 134f.), Christ und Anarchist als „*décadents*“ synonym gesetzt (vgl. KSA VI: 132f.).

Die deutsche Kultur betrachtet Nietzsche als unwiderruflich verflacht, das Ende der deutschen Philosophie als bereits erreicht. In Anknüpfung an seine Polemik in der *zweiten Unzeitgemässen Betrachtung* werden die deutschen Universitäten als „Treibhäuser für diese Art Instinkt-Verkümmerung des Geistes“ (KSA VI: 105) in lauer Luft charakterisiert. Im

39. Aphorismus „*Kritik der Modernität*“ betont Nietzsche abermals:

Unsre Institutionen taugen nichts mehr: darüber ist man einmüthig. Aber das liegt nicht an ihnen, sondern an *uns*. Nachdem uns alle Instinkte abhanden gekommen sind, aus denen Institutionen wachsen, kommen uns Institutionen überhaupt abhanden, weil *wir* nicht mehr zu ihnen taugen. Demokratismus war jeder Zeit die Niedergangs-Form der organisirenden Kraft: ich habe schon in „Menschliches Allzumenschliches“ I, 318 die moderne Demokratie samt ihrer Halbheiten, wie „deutsches Reich“, als *Verfallsform des Staats* gekennzeichnet. (KSA VI: 140f.)

Die moderne Demokratie wird als Niedergangsform des Staates skizziert. Nietzsche begreift die Demokratie seiner Zeit als Atomisierung eines vormaligen organisatorischen und organologischen Ganzen in wirkungslose einzelne Kräfte. Diese Fragmentierung steht im schroffen Gegensatz zu einem zentralisierten und in sich geschlossenen Willen (zur Macht). So setzt Nietzsche der „erbärmlichen europäischen Kleinstaaterei und Nervosität“ (KSA VI: 141) einen staatspolitischen Einheitsgedanken entgegen, wobei er sich dem Imperium Romanum wie auch Russland als Vorbilder bedient. „Das Ganze ist kein Ganzes mehr...“ hieß es im *Fall Wagner* in ästhetischer Hinsicht; dieser Gedanke, der ursprünglich von Bourget aus einem pseudo-anthropologischen und politischen Kontext entliehen wurde, ist auch bei Nietzsche in politischer Hinsicht augenfällig. Im 43. Aphorismus „*Den Conservativen in's Ohr gesagt*“ gesteht Nietzsche ein, dass man diesen Entwicklungen kaum Einhalt gewähren könne: „Aber es steht Niemandem frei, Krebs zu sein. Es hilft nichts: man *muss* vorwärts, will sagen *Schritt für Schritt weiter in der décadence* (– dies ist *meine* Definition des modernen „Fortschritts“...)“ (KSA VI: 144). Eigentlicher Fortschritt hingegen wäre nur als „Rückkehr zur Natur“ (KSA VI: 150), was allerdings nur utopisch denkbar scheint. In *Götzendämmerung* wird abermals ersichtlich, wie zentral, unüberwindlich und ambivalent sich Dekadenz für Nietzsche gestaltet. Die Diskurse der Dekadenz haben sich jedoch abermals verschoben: Der nervöse, theatromanische Ästhetikdiskurs ist einem bio-medizinischen wie politischen Degenerationsdiskurs gewichen.

Nietzsches *Antichrist* (1888) verschärft seine Dekadenzkritik in einer vehementen Christentumskritik, beziehungsweise einer massiven Evangelien- und Protestantismus-Kritik. Der in 62 Aphorismen fragmentierte Text findet seinen Anfang in einer desolaten Lagebeschreibung des modernen Menschen und einer heftigen Modernitätskritik: „Ich weiss nicht aus noch ein; ich bin Alles was nicht aus noch ein weiss [...] An *dieser* Modernität waren wir krank, – am faulen Frieden, am feigen Compromiss, an der ganzen

tugendhaften Unsauberkeit des modernen Ja und Nein“ (KSA VI: 169). Modernität und Dekadenz-Werte sind in diesem Text wiederum synonym: „Ich verstehe Verdorbenheit, man erräth es bereits, im Sinne von *décadence*: meine Behauptung ist, dass alle Werthe, in denen jetzt die Menschheit ihre oberste Wünschbarkeit zusammenfasst, *décadence-Werthe* sind“ (KSA VI: 172).

Es geht Nietzsche um eine Entlarvung von Niedergangsphänomenen, die mit der christlichen Mitleidsmoral – i.e. der Aufwertung des schwachen und niedergehenden und Abwertung des vitalen, aufsteigenden Lebens – zusammenhängen. Physiologische ‚Minderwertigkeit‘ macht das christliche ‚Gutsein‘ aus, das Reich Gottes erscheint bei Nietzsche als Hospital und der hypothetische Gott ist als „Kranken-Gott“ dargestellt: „Und er selbst, so blass, so schwach, so *décadent*...“ (KSA VI: 184). Der Monotheismus wird polemisch zum „Monotono-Theismus“ umformuliert: „dies hybride Verfallsgebilde aus Null, Begriff und Widerspruch, in dem alle *Décadence*-Instinkte, alle Feigheiten und Müdigkeiten der Seele ihre Sanktion haben“ (KSA VI: 185). In fast allen Aphorismen verfährt Nietzsche in gleicher Manier mit einer Diktion des pejorativen und stigmatisierten Verfalls. Nietzsches Christentum basiert auf Korruption der Moral, Geschichtsfälschung und einer ‚Fiktionswelt‘. Diese ‚imaginierte Welt‘ kollidiert bei Nietzsche leidvoll mit der sogenannten ‚Wirklichkeit‘ und provoziert zu einer Formel für die Dekadenz: „Das Übergewicht der Unlustgefühle über die Lustgefühle ist die *Ursache* jener fiktiven Moral und Religion: ein solches Übergewicht giebt aber die *Formel* ab für *décadence*...“ (KSA VI: 182). Ferner sieht Nietzsche in der zuvor genannten Aufwertung des Schwachen und Abwertung des Starken im Christentum einen unvermeidlichen ‚Sieg der *décadence*‘: „Was *schwach* ist vor der Welt, was *thöricht* ist vor der Welt, das *Unedle* und *Verachtete* vor der Welt hat Gott erwählt: *das* war die Formel, in *hoc* signo siegte die *décadence*“ (KSA VI: 232).

Neben den Dekadenzphänomenen finden auch sich mehrere ‚*Décadents*‘ im *Antichrist*. Nicht nur Gott wird als derartige Gestalt präsentiert. Auch Anarchist und Christ werden,

ebenso wie in der *Götzendämmerung*, als zerstörerische *décadent*-Gestalten dargestellt: „Der Christ und der Anarchist: beide *décadents*, beide unfähig, anders als auflösend, vergiftend, verkümmern, *blutaussaugend* zu wirken, beide der Instinkt des *Todhasses* gegen Alles, was steht, was gross dasteht, was Dauer hat, was dem Leben Zukunft verspricht“ (KSA VI: 245). Als sarkastischen Zusatz setzt Nietzsche ferner Nihilist und Christ synonym: „Nihilist und Christ, das reimt sich, das reimt sich nicht bloss...“ (KSA VI: 247). Des Weiteren macht Nietzsche das Christentum und seine Anhänger für die Zerstörung des römischen Imperiums verantwortlich. Mit einer architektonischen Metaphorik, wie sie bereits auf sprachskeptischem Terrain in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* Verwendung fand, demonstriert Nietzsche die fundamentale Destabilisierung Roms durch Anarchisierung des Einzelnen zu Ungunsten des Ganzen.

Die Schrift schließt mit einer vehementen Kritik am ‚rachsüchtigen Mönch‘ Luther und mit einer gnadenlos artikulierten Feindschaft gegen die Deutschen: Laut Nietzsche haben der lutherische Protestantismus und die Deutschen „Europa um die letzte grosse Cultur-Ernte gebracht“ (KSA VI: 250), indem sie die liberale Renaissance in ein neues reformatorisches und metaphysisches Korsett gepresst haben. In eklatanter Selbstüberschätzung endet der Text mit fundamentalen Anklageerhebungen und Invektiven gegen das Christentum: „Ich heisse das Christenthum Einen grossen Fluch, die Eine grosse innerlichste Verdorbenheit, den Einen grossen Instinkt der Rache, dem kein Mittel giftig, heimlich, unterirdisch, *klein* genug ist, – ich heisse es Einen unsterblichen Schandfleck der Menschheit“ (KSA VI: 253). Nietzsche ruft anschließend zur „Umwerthung aller Werthe“ auf und veranschlagt, wiederum im apokalyptischen Tonfall von Zerstörung und Neuordnung, zum 30. September 1888 eine neue Zeitrechnung.

An seinem 44. Geburtstag begann Nietzsche *Ecce Homo*, die enigmatische ‚Selbsterzählung seines Lebens‘, und schrieb ab dem 15. Oktober 1888 innerhalb weniger Wochen ein komplexes autobiographisches Dokument. Im Verlauf der Schrift schreitet Nietzsche (beinahe) konsequent sein gesamtes publiziertes Œuvre chronologisch ab. Dekadenz erstreckt sich in diskurspluraler Hinsicht von physiologischen und psychologischen Diskursen über kulturpessimistische Christentum- und Moralkritik hin zu sozio-politischen Verfallstheorien und verstärkter Apokalyptik. Dieser Text resümiert sämtliche bekannte Dekadenzfiguren der vorausgehenden Werke und zeigt zugleich eine neue Variante eines *style de décadence*, welche sich nochmals vom *Fall Wagner* unterscheiden lässt: Nicht nur der eklektische Stil und die hyperbolische Exuberanz der Schrift knüpfen an den Dekadenzdiskurs an, sondern Nietzsche stilisiert sich auch momenthaft zu einem Schriftsteller der Dekadenz durch den Einschub seines Venedig-Gedichts.

Zu Beginn von *Ecce Homo* führt sich Nietzsche zunächst in massiver Selbstüberhöhung – welche in der Forschung oftmals als Indikator seiner bald darauf ausbrechenden „geistigen Umnachtung“ (Brusotti 2000: 134) interpretiert wird – als „Jünger des Philosophen Dionysos“ ein. Zudem weist er seinen *Zarathustra* als sein grandiosestes Werk aus und wiederholt das bekannte Dekadenz-Bild des „Nordwinds“ und der „reifen Feigen“ als pseudo-eucharistische Leseanleitung: „Also, gleich Feigen, fallen euch diese Lehren zu, meine Freunde: nun trinkt ihren Saft und ihr süßes Fleisch! Herbst ist es umher und reiner Himmel und Nachmittag!“ (KSA VI: 260)

Im ersten Kapitel „Warum ich so weise bin“ verdichten sich einige Denkfiguren der Dekadenz. Zum Auftakt liefert Nietzsche eine rätselhafte bis paradoxe Selbstaussage:

Das Glück meines Daseins, seine Einzigkeit vielleicht, liegt in seinem Verhängniss: ich bin, um es in Räthselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde alt. Diese doppelte Herkunft, gleichsam aus der obersten und aus der untersten Sprosse an der Leiter des Lebens, décadent zugleich und *Anfang* – dies, wenn irgend Etwas, erklärt jene Neutralität, jene Freiheit von Partei im Verhältniss zum Gesamtprobleme des Lebens, die mich vielleicht auszeichnet. Ich habe für die Zeichen von Aufgang und Niedergang eine feinere Witterung als je ein Mensch gehabt hat, ich bin der Lehrer par excellence hierfür, – ich kenne Beides, ich bin Beides. – (KSA VI: 264)

Nietzsche stilisiert sich zu einem ‚Doppelwesen‘, das zugleich ‚décadent‘ und ‚Nicht-décadent‘, ‚Aufgang und Niedergang‘ sein kann. Die Singularität seiner Position erklärt er sich genealogisch: Ebenso wie sein Vater, den Nietzsche als „zart, lebenswürdig und morbid“ charakterisiert, kam er „im sechsunddreissigsten Lebensjahre [...] auf den niedrigsten Punkt [s]einer Vitalität“ (KSA VI: 264). Im Gegensatz zu seinem Vater überlebt Nietzsche diesen Tiefpunkt und produziert in seiner ‚schattenhaften‘ Rekonvaleszenz mit „Dialektiker-Klarheit“ die *Morgenröthe*. Aus dieser ambivalenten ‚Dialektik der Dekadenz‘ entwickelt Nietzsche eine These der ‚Dekadenz als Dialektik‘: Diese illustriert er mit physiologisch-neurologischem Vokabular am Fall des Sokrates (vgl. KSA VI: 265). Seine eigene Krankengeschichte und periodische Genesung schildert Nietzsche im Tonfall der Degenereszenz.

Von der Kranken-Optik aus nach *gesünderen* Begriffen und Werthen, und wiederum umgekehrt aus der Fülle und Selbstgewissheit des *reichen* Lebens hinuntersehn in die heimliche Arbeit des Décadence-Instinkts – das war meine längste Übung, meine eigentliche Erfahrung, wenn irgend worin wurde ich darin Meister. Ich habe es jetzt in der Hand, ich habe die Hand dafür, *Perspektiven umzustellen*: erster Grund, weshalb für mich allein vielleicht eine „Umwertung der Werthe“ überhaupt möglich ist. – (KSA VI: 266)

Nietzsche inszeniert sich selbst sehr ähnlich wie im *Fall Wagner* – „Abgerechnet nämlich, dass ich ein décadent bin, bin ich auch dessen Gegensatz“ – doch fügt er hinzu: „Als summa summarum war ich gesund, als Winkel, als Specialität war ich décadent“ (KSA VI: 266). Bemerkenswert ist, dass Nietzsche für sich selbst wie für den Fall des überwiegend gesunden Menschen, die Krankheit als „energisches *Stimulans* zum Leben“ (KSA VI: 266) empfiehlt, was seine Denkfigur von pejorativer Krankheit versus aufgewerteter Gesundheit latent unterläuft. In dieser Weise könnte man Nietzsches Verhältnis zu Wagner darstellen: Nietzsche in der privilegierten Position des Gesünderen, berauscht sich am krankhaften ‚Opiat‘ Richard Wagners, wobei ihm der Weg zur ‚Überwindung der Dekadenz‘ möglich scheint.

Im zweiten Kapitel „Warum ich so klug bin“, reflektiert Nietzsche abermals sein Verhältnis zu Wagner, wobei sich zwischen den Zeilen eine weitere untypische

Einschätzung von Dekadenz andeutet. Zunächst wird Wagner als „Revolutionär“ und „Artist“ (KSA VI: 288) betitelt, dessen verfeinerte und spätromantische Kunst nur in Paris am richtigen Ort sein konnte. Sodann erwähnt Nietzsche in ausnehmend positiver Einschätzung die ‚artistische *décadence*‘ und Baudelaire, welchem er unterstellt, „der erste *intelligente* Anhänger Wagner’s überhaupt“ (KSA VI: 289) gewesen zu sein. Diese kurze Passage stellt eine eklatante Ausnahme in Nietzsches später Dekadenz-Betrachtung dar, abgesehen von einer weiteren Briefstelle aus einem undatierten Brief Nietzsches an Carl Fuchs, die positive Seiten der Dekadenz enthüllt: „ich meine, es gibt auch an der *décadence* eine Unsumme des Anziehendsten, Wertvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten“ (WDB: 1226). Was Nietzsche an Wagner auszusetzen habe, läge jenseits der Kunst: Dass sich Wagner an das ‚kulturverderbende‘ Deutschland anschloss, schien Nietzsches entscheidender Verdruss zu sein (vgl. KSA VI: 289).

Und noch in einem weiteren ‚Detail‘ fällt *Ecce Homo* aus dem Rahmen: Zwar stellen die hybriden Genrezusammenstellungen innerhalb der späteren Schriften keine Neuigkeit dar, aber der Einschub eines unkommentierten Venedig-Gedichts im Stil der *Littérature de décadence* erscheint ungewöhnlich:

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll’s
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamm’s in die Dämmerung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...

(KSA VI: 291)

Venedig, ein kulturelles Symbol des Verfalls, des Todes und der Spätromantik⁷⁵, ist implizit mit Wagner, *Tristan* und Nietzsches Leiden an der Musik wie an einer offenen Wunde verbunden (vgl. KSA VI: 357). Das Gedicht evoziert die harmonische Vereinigung von Gegensätzen. Auflösungsreiche Synästhesien verbinden sich mit einer feinnervigen Sensibilität für visuelle und auditive Wahrnehmung. Die Herbstfarben, Timbres und nächtliche Dämmerung schaffen eine 'dekadente Atmosphäre' – auch kann die Gondel als bekanntes Todessymbol⁷⁶ aufgefasst werden. Das zitternde Wasser und das fragile lyrische Ich schwanken zwischen Freude und Angst vor Einsamkeit. Der idyllische Moment wird in der letzten Zeile unterbrochen, da das lyrische Ich Zuhörer fürchtet. Auch das Auflösungssyndrom des Gedichts suggeriert eine ‚dekadente (De)Komposition‘ thematisch wie als poetische Form. So tritt auch Nietzsche momenthaft als ‚Dichter der Dekadenz‘ hervor.

Dekadenz verläuft in *Ecce Homo* in fortwährenden Transformationen und Umwertungen. Auch wird der Figurentypus des Décadent in negativer Betrachtung eingeführt und auf alle klugen Männer, Heiligen und Erlöser außer Zarathustra bezogen (vgl. KSA VI: 260) – und später auch auf sämtliche Gelehrte und Philologen (vgl. KSA VI: 293). In Bezug auf Nietzsches eigene genealogische Abstammung wird der verfeinerte Décadent, wie er auch von seiner väterlichen Linie verkörpert ist, positiv gesehen und mit der kruden Gesundheit (– Baudelaire lässt grüßen –) seiner mütterlichen Linie kontrastiert (vgl. KSA VI: 263). Dann wird wieder anhand von Sokrates eine höchst negative Einschätzung des Décadent gegeben (vgl. KSA VI: 265). Nietzsche charakterisiert sich als

⁷⁵ Koppen, der Venedig als zentralen Dekadenz-Topos der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts und „Wagnersche Tristan- und Todesstadt“ illustriert, belegt, dass Nietzsches Gedicht eine musikalische Wagner-Reminiszenz darstellt, welche Nietzsche letztlich in *Nietzsche contra Wagner* integrieren wollte, vgl. Koppen (1973: 219). Vgl. ferner: Grundlehner: *The Poetry of Friedrich Nietzsche* (1986). Grundlehner rekonstruiert aus der Korrespondenz von Nietzsche und Peter Gast, dass das Gedicht während Nietzsches Venedigbesuch von 1885 entstand und von Nietzsches letztem Abend, an Rialto-Brücke stehend, inspiriert wurde (1986: 299).

⁷⁶ In dieser Tradition stehen vor allem Goethe, Platen, Thomas Mann.

decadent und nicht-dekadent zugleich und schöpft zudem Inspiration und Berausung aus der Dekadenz.

Darüber hinaus preist Nietzsche auf ein letztes, was ungewöhnlich für sein Spätwerk ist, die Wagnersche ästhetische Dekadenz und enthüllt zudem seine Vorliebe für eine sentimentalische Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts in seinem Venedig-Gedicht, welches einer Realisation eines *style de décadence* gleichkommt. Nach dieser exzeptionellen Episode wird Dekadenz wieder aus negativer und paradoxer Perspektive betrachtet: Optimismus und Pessimismus werden als gleich dekadent und schädlich betrachtet (vgl. KSA VI: 368), kurz bevor die Umwertung aller Werte auf ein Neues intoniert wird. Dekadenzwerte werden als „Niedergangsmoral“ intensiviert und die Vorstellung von Décadents aus „Veredelung durch Entartung“ aus *Menschliches Allzumenschliches* wird zurückgenommen: „Wenn eine décadence-Art Mensch zum Rang der höchsten Art aufgestiegen ist, so konnte dies nur auf Kosten ihrer Gegensatz-Art geschehn, der starken und lebensgewissen Art Mensch“ (KSA VI: 369). Der Text schließt in fatalistischer Selbstüberschätzung mit dem Kapitel „Warum ich ein Schicksal bin“ ab: „Ich kenne mein Loos. [...] Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit“ (KSA VI: 365). Diese zerstörerischen Bildlichkeiten, sei es der Hammer in der *Götzendämmerung* oder auch das Dynamit in *Ecce Homo*, verdeutlichen Nietzsches „démolition“ oder „Apokalypse der Apokalypsen“, wie es Birus (1996) eindrucksvoll gezeigt hat.⁷⁷ Erneut ruft Nietzsche die „Umwerthung aller Werthe“ (KSA VI: 365) aus und beendet seine Schrift mit einer perpetuierenden Christentums- und Moral-Kritik, die seine Dekadenzperspektive wieder in pejorative und

⁷⁷ Vgl. Birus' (1996) Argument der Nietzscheanischen „Apokalypse der Apokalypsen“, die sich argumentativ an Jacques Derrida anlehnt – und nebenbei bemerkt, inhaltlich Parallelen zwischen Jean Paul und Nietzsche behandelt – ist allerdings umfassender: Zunächst demonstriert er Nietzsches Gegenreaktionen zu den eschatologischen Diskursen seiner Zeit unter anderem gegen Wagners Endzeitstimmung. Für das Spätwerk konstatiert Birus eine „Reinkarnation der jüdisch christlichen Apokalyptik zum Zweck ihrer endgültigen Abschaffung“ (1996: 51), welche in den Schlussworten von *Anti-Christ* und *Ecce homo* kulminiert. Schlussendlich kann der späte Nietzsche jedoch kurz vor seiner „Privat-Apokalypse“ stehend nicht mehr zwischen der „endgültige[n] Vernichtung der Apokalypsen“ und ihrer „triumphale[n] Wiederkehr“ (1996: 57) differenzieren.

hochpolemische Bahnen zurückkatapultiert. Nietzsches letzte, dreimal sich wiederholende Botschaft lautet: „ – Hat man mich verstanden? – *Dionysos gegen den Gekreuzigten...*“ (KSA VI: 374). Diese Äußerung, die höchst verknappt Nietzsches Befürwortung und Identifikation mit Dionysos und seine fundamentale Opposition gegen den christlichen Gottessohn darlegt, ist, ganz buchstäblich betrachtet sein ‚Anfang vom Ende‘. Bei den Korrekturen von *Ecce Homo* im Januar 1889 brach Nietzsches Geisteserkrankung aus, von welcher er sich nicht wieder erholte.

Neben einander gehen die *beiden* *décadence*-Bewegungen und Extreme: a) die üppige, lebenswürgboshafte, prunk- und kunstliebende *décadence*, b) und die Verdüsterung des religiös-moralischen Pathos, die stoische Selbst-Verhärtung, die platonische Sinnen-Verleumdung, die Vorbereitung des Bodens für das Christentum... (KSA XIII [11] 375: 169)

Folgt man dieser Dichotomisierung aus Nietzsches spätesten Nachlassnotaten, zeichnet sich eine doppelte Bilanz für das Phänomen Dekadenz ab: Einerseits, die seit den Wagnerschriften explizierte ästhetische Dekadenz, die – trotz einigen boshaften Einwänden – das Potential für eine positive Betrachtungsweise in sich birgt. Andererseits, und hinlänglich in diesem Kapitel als überwiegende Tendenz gezeigt, erscheint Dekadenz als ein pejorativ gewertetes beziehungsweise kulturpessimistisches Phänomen, das eine Reihe ineinander verstrickter Diskurse in Wiederholungsschleifen abschreitet. Nietzsches ambivalente Positionierung gegenüber der Dekadenz, welche auch mehrfach in ‚Überwindungs‘-Versuche umschlägt, bleibt schwer fixierbar.

Im späten Nachlass entwirft Nietzsche nochmals ein zyklisches Bild der zivilisatorischen Dekadenz und konstatiert, dass dieses Phänomen nicht einfach zu verwerfen, sondern als integraler Bestandteil der ‚Menschheitsgeschichte‘ und des ‚Lebens‘ zu verstehen ist: „Der Abfall, Verfall, Ausschuss ist nichts, was an sich zu verurtheilen wäre: er ist eine notwendige Konsequenz des Lebens, des Wachstums an Leben. Die Erscheinung der *décadence* ist so notwendig, wie irgend ein Aufgang und Vorwärts des Lebens: man hat es

nicht in der Hand sie abzuschaffen“ (KSA XIII 14 [86]: 264f.). In dieser Nachlassstelle wird wiederum eine der basalen Denkfiguren in Form einer dialektischen Bewegung von Untergang und Aufgang, Descension und Ascension in den Blickwinkel gerückt und damit eine einseitig negative Einschätzung der Dekadenz relativiert.

So wäre es an dieser Stelle angemessen, ein knappes Resümee für Nietzsches Denkfiguren zu ziehen. In der Grundanlage existieren die Dekadenzfiguren bei Nietzsche ab dem Frühwerk und können bis ins Spätwerk in oszillierenden Akzentuierungen und Rekombinationen weiterverfolgt werden; allein die ästhetische Betrachtungsweise und explizite Benennung der Dekadenz scheint eine erst später auftretende Erscheinung zu sein. Ab der *Geburt der Tragödie* ist ein gewisser Grad von Dekompositionsmetaphorik sowie Figuren von Untergang und Aufgang, Ende und Neubeginn mit angedeuteter, apokalyptischer Ausprägung zu finden. Es überwiegt eine pejorative und kulturpessimistische Einschätzung der Dekadenz, die sich in der *zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung* fortsetzt. In dieser Schrift zeigt sich Dekadenz wiederholt als Verfalls- und Fragmentarisierungsfigur, wobei eine offensichtliche Abwertung des Fragmentarischen als ‚Entartung‘ gegenüber einer scheinbar ‚verlorenen‘ Totalität vorliegt. Zu einer subtilen Revision oder Inversion des ‚Entarteten‘ kommt es in einem Aphorismus von *Menschliches Allzumenschliches* (§ 224 „Veredelung durch Entartung“): Das Entartete, synonym gesetzt mit dem physiologisch ‚Schwachen‘, wird innerhalb einer von Nietzsche konstruierten Sozietät zur produktiven und innovativen Verfeinerung des stagnierenden ‚Starken‘ aufgewertet und damit als ‚Figur des Neuen‘ markiert.

Im *Zarathustra* verstärkt sich die Dekompositionsmetaphorik sehr deutlich. Hinzu kommen deiktische wie raumsemantische Auslotungen der Dekadenz, die sich in Jahreszeitenzyklik und Tageszeitenmetaphorik (Dominanz von Herbst und Nachmittag als Signifikationen der Spätzeitlichkeit vs. Zarathustras Fixierung auf Morgenröthe, Mittag und Mitternacht) sowie topographischen Höhen-Tiefen-Bewegungen, welche sich an mancher

Stellen in Paradoxien verfangen, niederschlägt. In Anknüpfung an die *zweite Unzeitgemäße Betrachtung* wird ein Bild des menschlichen Subjekts oder Individuums entworfen, welches Gespaltenheit oder Fragmentierung evoziert (wobei man bereits auf die Begriffe des ‚*Dividuums*‘ oder buchstäblichen *Subiectums* vorgreifen könnte). Wiederholt scheint eine Überwindungsvorstellung des ‚letzten Menschen‘ auf, da der Advent des ‚Übermenschen‘ bereits intoniert wird. Innerhalb der zahlreichen biblischen Kontrafakturen, erscheint im *Zarathustra* die Denkfigur von Ende und Anfang in ‚profan‘ apokalyptischer Diktion nach dem ‚Vor-Bild‘ der Johannes-Apokalypse besonders relevant. „Ein Nordwind bin ich reifen Feigen“ schlägt zugleich die Brücke zum Anfang zurück, da sich in dieser Diktion Dekompositionsmetaphorik und neutestamentliche Apokalyptik vereinen.

In Nietzsches Wagnerschriften dominiert zum ersten Mal der ästhetische Diskurs der Dekadenz, welcher in physiologische wie psychologische Diskurse eingebettet ist und die damit verbundene Degenereszenz und Hysterie thematisiert. Nietzsche changiert zwischen fundamentaler Identifikation und radikaler Distanzierung zu Wagner und dessen Kunst, wobei die basale Denkfigur von Gesundheit versus Krankheit überwiegt. Nietzsche inszeniert Wagner als eine notwendige Krankheit, welche er in einer Dekadenzphase durchleidet, um sodann das Privileg einer höheren Genesung zu erlangen. Zudem wird Bourgets Figur von Ganzheit versus Fragmentarik als Inversion entlehnt, um den Stil der literarischen Dekadenz zu illustrieren. Nietzsches nicht ausschließlich pejorativ gewerteter *style de décadence* liest sich als anarchischer Miniaturismus oder *Détail-Kunst*, welche von der Inhaltsebene auch auf die Formebene (Aphoristik) überschlägt. Zugleich mutet Nietzsches Dekadenz-Kritik paradoxal an, da seine Dekadenz-Kritik an Wagner geradezu in einem literarischen *style de décadence* vorgebracht wird. Generell herrschen in der späten Wagner-Kritik die Figuren von Gesundheit versus Krankheit, Fragment versus Totalität vor, während es auch zu dialektischen Überwindungs-Figuren von Untergang und Aufgang, Ende und Neuanfang kommt, die allerdings die apokalyptische Figur aussparen.

Im Spätwerk prävaliert eine negative, kulturpessimistische Radikalisierung der Dekadenz, welche derartig diskursplural und ubiquitär verläuft, dass man verleitet wäre, Jankélévitchs Diktum – *„Es hat immer schon Dekadenz gegeben; alles ist Dekadenz“* – dort ausbuchstabiert zu sehen. Nachdem in der *Götzendämmerung* mit antiken Typen der Décadents (v.a. Platon, Sokrates) abgerechnet wird, potenziert sich Nietzsches radikale Dekadenzkritik im *Antichrist* an den ‚asketischen Idealen‘ des Christentums und einer vehementen Protestantismuskritik. Diese Schrift, wie auch *Ecce Homo*, implizieren zudem Nietzsches *amor fati* wie apokalyptische Selbstüberschätzung, da er mehrmals die ‚Umwerthung aller Werthe‘ verkündet und eine neue Zeitrechnung zum 30. September 1888 veranschlagt. Somit verdichten sich am Ende von Nietzsches publizierten Schriften Radikalisierungen seiner anfänglichen Denkfiguren der Dekadenz.

Dekadenz hat sich, wie dieses Kapitel zeigen konnte, begriffs- und diskursgeschichtlich als wandlungsreich erwiesen: Die hier exemplarisch entfalteten Aspekte der literarischen Dekadenz bei Baudelaire, Bourget, Nietzsche und Bahr werden nun auch in spezifischen Varianten in den zu untersuchenden narrativen Texten widerhallen. Vor allem die zuvor vorgeschlagenen Nietzscheanischen *Denkfiguren* der Dekadenz bilden eine wichtige Kontinuitätslinie für alle weiteren Autorenkapitel. Wie die Kontinuitäten und Transformationen der literarischen Dekadenz und insbesondere die autorspezifischen Konstellationen bei Mann, Hofmannsthal und Rilke sich gestalten, werden die folgenden drei Kapitel ausführlich demonstrieren.

LITERARISCHE DEKADENZ IN DER NARRATIVIK UM 1900 POETISCHE KONSTELLATIONEN BEI MANN, HOFMANNSTHAL UND RILKE

3. Thomas Manns spätrealistische Dekadenz im Wandel (1894-1924)

3. 1 Vorbemerkungen zu Manns spätrealistischer Dekadenz

Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens *experimentieren*.
(Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*)

Thomas Manns literarische Dekadenz befindet sich in ständigem Wandel und könnte für das Gesamtwerk als eigenständiges Forschungsprojekt untersucht werden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit, welche Denkfiguren und poetische Konstellationen der literarischen Dekadenz um 1900 nachgeht, wird eine spezifische Auswahl des Mannschen Werks vorgestellt, welche für den Kontext der Jahrhundertwende entscheidende Bedeutung hat.⁷⁸ Im Gegensatz zu den bisherigen Forschungsbeiträgen zur literarischen Dekadenz bei Mann werden die zentralen Entwicklungslinien und Transformationsprozesse seiner ambivalenten Dekadenz-Konfiguration innerhalb der ästhetischen Moderne zum ersten Mal erhellt.

Manns literarische Dekadenz erweist sich als besonders verdichtet und ubiquitär: Er ‚überwindet‘ die Dekadenz keineswegs, sondern lässt sie in wandlungsfähiger Form

⁷⁸ Dieses Kapitel zu Thomas Mann konzentriert sich bewusst auf die *Frühen Erzählungen* von der 1890er Jahren bis 1912, *Buddenbrooks* (1901) und auf den *Zauberberg* (1924), welcher nochmals die Periode von 1907 bis 1914 reinszeniert. Fraglos könnte man Dekadenz in weiteren Wandlungen in Manns Spätwerk sichtbar machen, etwa in *Joseph und seine Brüder* (1933-43) oder auch im *Dr. Faustus* (1947), was jedoch über die hier zu untersuchende Periode hinausreicht. Dekadenz und Sittenverfall ist auch im längst vergangenen literarischen Ägypten Manns präsent. Vgl. Nilges' einleuchtende Bemerkungen zum Typus des *Décadents* und der Dekadenzthematik in der *Josephs-Tetralogie*, in: Dies.: „Goethe in Ägypten: der redliche Mann am Hofe. Weimar in Thomas Manns Josephsromanen“ (2006: 97f.). Wiederum machen sich Dekadenzphänomene in Manns spätem Nietzsche-Roman bemerkbar, wo der Weg der Dekadenz in die Apokalypse des zweiten Weltkriegs führt, vgl. Ders.: *Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums* (2005). Für eine umfassende Betrachtung von Thomas Manns Gesamtwerk mit besonderer Berücksichtigung des Spätwerks unter der vielschichtigen Signatur des Letzten und des Spät(zeitlich)en, vgl. Görner: *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten* (2005).

kontinuierlich im Werk aufscheinen, was eine werkimmanente Arbeitshypothese von Kontinuitäten und Transformationen unterstreicht. Manns ambivalente, oftmals ironisierte und von seinem Dreigestirn Wagner – Nietzsche – Schopenhauer⁷⁹ durchdrungene Dekadenz bewegt sich – im Gegensatz zu Hofmannsthals ästhetizistischer Dekadenz und Rilkes modernistischer Dekadenz – im narrativen Gewande eines Spätrealismus, welcher nur in einer relativ begrenzten Schaffensphase (1901-1905) einen prononcierten *dekadenten Wagnerismus*⁸⁰ und dezidierten *style de décadence*⁸¹ ausprägt.

Repräsentativ für die frühesten narrativen Texte wird die Novelle *Der kleine Herr Friedemann* (1897) als abwärts führendes (Sünden)Fall-Beispiel in Augenschein genommen. Auf den Untergang folgt Übergang und Neubeginn: Der abwärtsführenden Linie des frühesten Erzählwerks werden mit dem paradigmatischen Verfallsroman oder der ‚Bibel der deutschen Dekadenz‘ *Buddenbrooks* (1901) charakteristische Doppelwertigkeiten der Dekadenz entgegengesetzt. Die nächste Transformation in Manns literarischer Dekadenz wird exemplarisch an der Wagner-Novelle *Tristan* (1903) untersucht: Mann profiliert einen

⁷⁹ Wenn auch Mann nicht zu den ‚Dichterphilosophen‘ der ästhetischen Moderne gehört, ist sein Dreigestirn in den Grundzügen und teilweise bis ins kleinste Detail für sein Œuvre von Belang. Zwar besteht in der neueren Forschung eine deutliche Reserviertheit gegenüber oftmals notgedrungen simplifizierende Lesarten in Bezug auf diese Kontexte, aber dennoch bleibt das Textreservoir des Dreigestirns in vielerlei Hinsicht erhellend für Manns Werk. Bekanntlich figuriert Schopenhauers Willensmetaphysik und Privilegierung der Stellung der Musik innerhalb seiner Hierarchie der Künste stark bei Thomas Mann, was hier nicht ausführlich behandelt werden kann. Verwiesen sei hier in der neueren Forschung auf die Arbeiten von Klugkist: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das „Dreigestirn“: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner* (1995) und *Der pessimistische Humanismus. Thomas Manns lebensphilosophische Adaption der Schopenhauerschen Mitleidsethik* (2002). Auch sind zentrale Philosopheme Nietzsches, besonders aus der Wagner-Kritik, sehr präsent, was im Rahmen der Dekadenzdiskussion in der vorliegenden Arbeit von zentraler Bedeutung ist. Fraglos wird auch der Beziehung zwischen Manns Werk und Wagner bis in die letzte Zeit eine beinahe noch maßgeblichere Bedeutung zugeschrieben: „Dieser lebenslangen Orientierung an Wagner ist prinzipiell ein größeres Gewicht zuzumessen als der an Nietzsche und Schopenhauer: einmal, weil dem Wagner-Erlebnis die zeitliche Priorität zukommt, und zum anderen, weil von den drei großen Eideshelfern allein Wagner Modelle einer epischen Kunstleistung bereitstellte, aus denen Mann eine spezifisch werkbezogene Inspiration für die eigene Produktion gewinnen konnte.“ Vgl. Vaget: *Seelenzauber* (2006: 97). Um der Wagner-Dimension des Mannschen Œuvre zumindest einigermaßen gerecht zu werden, würde man Gefahr laufen ‚Wagner und kein Ende‘ zu erarbeiten, was in einer gesonderten Arbeit adäquater wäre. Da die vorliegende Arbeit sich vorwiegend auf Diskursivitätsbegründer der Dekadenz um 1900 und spezifische Dekadenzkonstellationen konzentriert in welchen Wagner, abgesehen von Thomas Mann, keine entsprechend große Rolle zu spielen scheint, muss der Wagner-Bezug unterbehandelt bleiben, als er es verdient haben mag. Doch werden im Verlauf dieses Kapitels die wichtigsten Wagner-Bezüge durchscheinen und in den Fußnoten ist die entsprechende spezifische Forschung beigelegt. Zur allgemeinen Forschung vgl.: Koppens *Dekadenter Wagnerismus* (1973), Northcote-Bades *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns* (1975) und Panizzos *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk* (2007).

⁸⁰ Vgl. Koppens gleichnamige Studie (1973).

⁸¹ Diese Begrifflichkeit ist von Bourget übernommen und verweist auf die in Kapitel 2.4 gezeigte Fragmentarisierungsfigur, die zunächst organologisch-politisch an einem Gesellschaftskörper entwickelt und dann in die Sphäre der Literatur übertragen wurde. Zugleich schwingt hier die Nietzscheanische Adaption dieser Figur als „litterarische décadence“ mit, die auch mit Ganzheitsverlust und Emanzipation des Details beschrieben werden kann.

dekadenten Wagnerismus, welcher in Anlehnung an Nietzsches Wagner-Kritik zwischen ironischer Wagner-Kontrafaktur und latentem Wagner-Enthusiasmus oszilliert. Erneute (Re)-Inszenierungen oder potenzielle Endspiele der Dekadenz mit signifikanten Transformationen treten zum einen in der klassi(zisti)schen, mythopoetischen Verfalls-Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) zutage; zum anderen zeichnen sich weitere biologisch-organische und politische Transformationen im *Zauberberg* (1924) ab, der zwar deutlich später erschienen ist, aber die Periode von 1907 bis in die Apokalypse von 1914 nochmals aufrollt.

Der lexikalische Begriff der Dekadenz kursierte durch feuilletonistische Popularisierer wie Hermann Bahr als Modewort aber auch durch philosophische Diskursivitätsbegründer wie Nietzsche als zentrales Philosophem im letzten Jahrzehnt des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Entgegen der Prominenz des weitschweifig zirkulierenden Begriffs ist dessen lexikalische Präsenz beim frühen Thomas Mann keinesfalls überdurchschnittlich groß. Nur in wenigen Textpassagen der *Frühen Erzählungen* findet sich ein durchaus konservatives und konventionelles Verständnis des Begriffs. Das Wort Dekadenz erscheint im Frühwerk etwa in Manns Erstlingsnovelle *Gefallen* (1894) pejorativ-scherzend, als von dem hoffnungslos verliebten Medizinstudenten Selten die Rede ist:

Die Ränder unter seinen Augen waren noch tiefer geworden; er sah wirklich recht elend aus. Wenn er sich im Spiegel sah, erschrak er ordentlich; und dann weinte er vor Selbstmitleid. „Du, Kleiner“, sagte Rölling eines Tages sehr entschieden, „das geht nicht so *weiter*. Du gerätst ja immer mehr in Dekadenz. Da muß etwas *geschehn*. Morgen gehst Du einfach zu ihr.“ (FE: 21)

Das psychophysische In-Dekadenz-Geraten des jungen Selten scheint überwunden, nachdem er sein kurzweiliges ‚Liebesglück‘ mit einer Schauspielerin findet, was von vornherein durch die eingreifende Erzählerinstanz ironisch gebrochen perspektiviert ist und zu einem melodramatischen Fall ausgestaltet wird. Dekadenz im Sinne des ökonomischen Verfalls findet in Manns Erzählung *Der Wille zum Glück* (1895) Erwähnung, als der junge Maler Paolo Hofmann den wirtschaftlichen Niedergang seines Schwiegervaters *in spe*, Baron von Stein, nacherzählt: „Dann geriet er plötzlich in

Décadence, zog sich mit ungefähr einer Million – sagt man – aus der Affaire und lebt nun hier, prunklos, aber vornehm“ (FE: 54).

Wenn sich auch das buchstäbliche Wort der Dekadenz bei Mann im frühen Werk kaum ertragreich erweist, ist deswegen noch lange nicht daran zu zweifeln, dass die Tradition der literarischen Dekadenz sowie Dekadenz als vielschichtiges poetologisches Konzept relevant ist. Im Gegenteil: Trotz der Abwesenheit der Lexik wird eine komplexe Figürlichkeit der Dekadenz präsent. Manns Œuvre scheint sogar die reichhaltigsten Konfigurationen von literarischer Dekadenz innerhalb der deutschsprachigen Jahrhundertwende zu bieten. Mann war früh mit der französischen Décadence durch die Lektüre von Paul Bourget und Hermann Bahr vertraut.⁸² Ebenso las er ab 1894/95 Nietzsche, zunächst den *Fall Wagner* und *Jenseits von Gut und Böse*, woran sich eine Rezeptionsgeschichte von weiteren vierzig Jahren anschloss.⁸³ Kurz darauf folgte auch die deutlich impulsivere und singuläre Schopenhauer-Rezeption⁸⁴, während die enge Vertrautheit mit Wagner durch den Besuch von Opernaufführungen ohnehin voraussetzen war und sich in Manns Wagner-Essays und Miszellen wie auch im literarischen Werk von Anbeginn mit „enthusiastische[r] Ambivalenz“⁸⁵ und Wandlungsfähigkeit niederschlägt. Diese angedeutete Übersicht zur Quellenlage verdeutlicht, dass ein prononciertes Bewusstsein für die ästhetische und literarische Dekadenz bei Mann vor und um 1900 vorhanden war, wenn dies sich auch nicht in gebührender Weise in der Mannschen Lexik niederschlägt.

Um die nachträgliche lexikalische Nennung der Dekadenz bei Mann aufzuzeigen, bedarf es somit einer kurzen Vorbemerkung zu Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). In

⁸² Vgl. Kafitz (2004: 405); Ferner: Stoupy: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890* (1996: 271f.).

⁸³ Vgl. Kristiansen: „Thomas Mann und die Philosophie“ (1995).

⁸⁴ Manns Erstlektüre von Schopenhauer geschah nach der Nietzsche-Rezeption und wurde als stilisiertes Erlebnis bekanntlich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* („So liest man nur einmal...“) thematisiert. Die Erstlektüre fand wahrscheinlich 1895/96 statt (Kristansen 1995: 276), während in der älteren Forschung Uneinigkeit zwischen den Jahren 1896 und 1899 besteht. Vgl. Banuls: „Schopenhauer und Nietzsche in Thomas Manns Frühwerk“ (1975).

⁸⁵ Mann: „[Meistersinger].“ In: GS (X: 928).

diesem Konvolut – dessen ‚Widerständigkeit‘ an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden kann – kristallisieren sich ein paar wesentliche Aussagen Manns, die seine nachträgliche und emphatische Positionierung als „Chronist und Erläuterer der *Décadence*, Liebhaber des Pathologischen und des Todes, ein Ästhet mit der Tendenz zum Abgrund“ (BTU: 170) dokumentieren:

Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens *experimentieren*. (BTU: 216)

Aus dieser retrospektiven Selbstcharakterisierung Manns wird evident, dass er sich der Tradition der literarischen *Décadence* verschreibt und diese in ambivalenter Manier tradiert; einerseits als „Chronist“ und „Analytiker“, andererseits als versuchter Abwender und Überwinder der Dekadenz, was durch die „Velleität“ der Absage sichtlich geschwächt ist und somit nur begrenzt erfüllbar scheint. Rasch bestätigt hierzu treffend:

Wenn Thomas Mann versucht, sich von der *Décadence* zuweilen zu distanzieren, so bestätigt er damit nur, daß das Bewußtsein der *Décadence* immer auch ein kritisches Bewußtsein ist. Das bedeutet: Sie wird erkannt, aber nicht total bejaht, nicht als absolut definitiver Zustand erfahren, in dem man sich dauerhaft ansiedelt, vielmehr ist sie eine transitorische Verfassung, in der man einen Übergang zur Gesundheit sucht, ein Gegengewicht gegen die Schwäche. [...] Er weiß – so paradox das klingen mag –, daß die Voraussetzung für eine Überwindung der *Décadence* ihre partielle Bejahung ist. Ein primär am Verfall interessierter Schriftsteller, der mit der Absage an die *Décadence* unverbindlich experimentiert, – das war Thomas Mann von Anfang an, und er ist es immer geblieben. Er ist dabei entscheidend von Nietzsches Deutung und Wertung der *Décadence* bestimmt. (Rasch 1986: 166)

Neben Manns unüberwindbarer Verschreibung an die literarische Dekadenz sollte der merkwürdigen zweifachen Schreibweise des Dekadenz-Begriffs Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sie scheint auf eine Favorisierung des französisch-europäischen *Décadence*-Begriffs anzudeuten, wohingegen die deutsche Dekadenz immer noch unter dem Stigma von Kulturpessimismus und Nihilismus konstruiert wird.⁸⁶ Zwar haben die französischen Vorbilder und Vorläufer eine unbestreitbare Präsenz in Manns Frühwerk, aber zugleich

⁸⁶ Ein ähnlicher Gedanke findet sich auch bei Kafitz, welcher *Décadence* bei Mann mit der französischen *Décadence* und Baudelaires Innovationspotenzial korreliert. *Dekadenz* hingegen ist mit dem kulturpessimistischen Deutschland besetzt und scheint keinem ästhetischen und artistischen, sondern dem kulturkonservativen Begriffsfeld der Zeit anzugehören. Vgl. Kafitz (2004: 408)

entwickelt Mann eine deutsche und deutlich auf das narrative Medium fokussierte Dekadenzpoetik, über die noch lange nicht das letzte Wort gesprochen worden ist. Die spezifisch deutsche Dekadenztradition bildet – im Gegensatz zur französischen Denkfigur der Abwärtslinie – eine komplexe Doppelwertigkeit⁸⁷ aus, die sich in ambivalenten Figuren von Untergang und Neuanfang, Katabasis und Anabasis, Degeneration und Regeneration ausdrückt und zumeist Potenzial zur Aufwärtsbewegung aufweist.

Manns Texte sind natürlich schon viel unter dem Signum der literarischen Dekadenz interpretiert worden. Umso erstaunlicher ist es, dass eine umfassende Darstellung zur literarischen Dekadenz im Mannschen Erzählwerk bisher nicht vorliegt⁸⁸ und weder universelle Denkfiguren der Dekadenz noch akribischere Studien zu Entwicklungen der Dekadenz-Konstellationen eruiert worden sind. Die avancierteste und rezenteste Forschung ist Kafitz zu verdanken. Dieser geht – obgleich er Mann nur in einem Kapitel bespricht – davon aus, Dekadenz bei Thomas Mann mit folgendem Merkmalskatalog erfasst zu haben:

[D]ie Opposition von Krankheit vs. Gesundheit, die Koppelung von Verfall und Verfeinerung, das Nervositätssyndrom, die analytische Einstellung in Abgrenzung vom unmittelbaren Erleben, das *dédoublement* als Grundlage der Ironie und des Vorbehalts und last not least der grundsätzliche Vorrang der Form vor dem Inhalt. (Kafitz 2004: 423)

Dies ist als Grundlage für die weiteren Analysen in dieser Arbeit durchaus plausibel, doch besteht noch deutlicher Verfeinerungsbedarf durch diachrone wie synchrone philologische Detailarbeit, die im Rahmen von Einzelautorenanalysen umfassender gewährleistet werden

⁸⁷ Der Begriff der Doppelwertigkeit ist Rasch (1977) entliehen (vgl. Kap. 1). Zudem ist in der neuen Forschung die Ausdifferenzierung von französischer versus deutschsprachiger/skandinavischer Dekadenz in ähnlicher Weise konstatiert worden, wie es auch diese Arbeit vorsieht, vgl. Barz (2003): „Es geht um die Stilisierung des Untergangs, um ein lineares Bewußtsein, in dem der Verfall absolut ist und das keine Impulse der Lebenserneuerung im Sinnes eines Übergangs in sich trägt. [...] Demgegenüber bezeichnet die hier als umfassend und ambivalent verstandene Dekadenz das Lebensgefühl des Übergangs, nicht allein des Untergangs.“ (2003: 113f).

⁸⁸ Zentrale und dabei partiell sich widersprechende Beiträge zur Dekadenzforschung unter Berücksichtigung Manns sind insbesondere Koppen (1973), Rasch (1977/1986) und Kafitz (2004) zu verdanken. Neben Koppens (1973) grundlegenden Kapiteln zu *Buddenbrooks* und dem *Tod in Venedig*, ist Raschs ebenso materialreiche Arbeit zwar in ihrer obstinat motivgeschichtlichen Gesamtanlage sicherlich problematisierbar; dennoch scheint mir Raschs Betonung der Doppelwertigkeit der Dekadenz (1977) in Manns Werk und die das mentalitätsgeschichtliche Festhalten an der Relevanz des Dreigestirns bedenkenswert und aufschlussreich. Kafitz' (2004) diskurs- und begriffsgeschichtliche Diskussion sowie die Betonung der sprachartistischen Seite der Dekadenz bei Mann ist zentral, aber von der vorliegenden Arbeit durch die basalen Denkfiguren, Transformationen und spezifischen poetischen Konstellationen der Dekadenz erweiterbar.

kann als in einer erschöpfend breit angelegten Diskursanalyse zur literarischen *Décadence in Deutschland*.

Der hier vorliegende Ansatz setzt sich von den bisherigen Forschungen insofern ab, als er im chronologischen Vorgehen Wandlungen der Dekadenz-Konstellationen bei Mann erhellt anstatt ein autoritatives Gesamturteil aus simultaner Perspektive zu forcieren. Außerdem werden über bestehende Motiv- und Themenkataloge wie sprachartistische und formale Aspekte hinaus eine Reihe von wiederkehrenden und permutierenden basalen Denkfiguren reflektiert sowie Manns spezifisch spätrealistischer narrativer Dekadenz-Poetik neue Gewichtung verliehen.⁸⁹ Textimmanent wird der allmähliche Wandel skizziert, welcher zu mehreren Transformationen der Dekadenz führt. Diese mehrfachen Wandlungen mögen durchaus mit der „Velleität“ der Absage aus den *Betrachtungen* zusammenhängen. Überwindungsversuche der Dekadenz deuten sich nur an, während das Problem der Dekadenz ebenso wenig wie bei Nietzsche⁹⁰ einfach abzuschaffen ist.

Die herkömmliche Dekadenz-Forschung operiert mit den gängigen (und viel gepriesenen) Oppositionen von Realismus, Naturalismus oder Symbolismus versus Dekadenz. Diese Oppositionen, welche eine gewisse Ordnung im Rubrikenchaos um 1900 anstreben, haben sicherlich ihre argumentative Validität und überzeugen gelegentlich in einem romanistisch-komparatistischen Kontext.⁹¹ Im Rahmen einer Neubestimmung der deutschsprachigen literarischen Dekadenz muss man freilich dem Problem des stilistischen

⁸⁹ Der hier vorliegende Ansatz harmoniert in hohem Grade mit Vilains gebündelten Aussagen, doch wird er sich in einem Punkt im Verlauf der Analysen deutlich unterscheiden: „Thomas Mann touched on Decadence in his own early works, writing about figures blessed or cursed with heightened sensitivity, about the cult of art where the artistic and the artificial often seem to blend, and about the clash of vigorous but vulgar life with indolent but sophisticated aestheticism. However, Decadence is usually thematized rather than practised or imitated, and Mann’s Decadent phase is complicated by an irony that is wholly lacking in the true, unselfconscious Decadent”. Vgl. Vilain: „Temporary Aesthetes: Decadence and Symbolism in Germany and Austria“ (2000: 215). Im Gegensatz zu Vilain, der die von einer romanistisch-komparatistischen Warte thematisch besetzte Dekadenz in der Koppenschen Tradition gegen stilistisch artikulierbaren Symbolismus ausspielt und Mann eine ausschließliche Thematisierung von Dekadenz attestiert, wird im Verlauf dieses Kapitels ergänzend konstatiert, dass Dekadenz sehr wohl auch strukturell und stilistisch für die Mannsche Dekadenzpoetik bedeutsam ist.

⁹⁰ Vgl.: „Die Erscheinung der *décadence* ist so notwendig, wie irgend ein Aufgang und Vorwärts des Lebens: man hat es nicht in der Hand sie abzuschaffen“ (KSA XIII: 264f.).

⁹¹ Diese Forschungstraditionslinie wurde insbesondere von Koppen (1973) intensiviert und setzt sich in vielen Arbeiten der 1990er und darüber hinausgehend fort.

Rubrikenchaos neu begegnen und dies mit differierenden Voraussetzungen. Dekadenz ist nicht nur ein dominantes, epochal wie ästhetisch begreifbares Phänomen zwischen Naturalismus, Symbolismus, Neoromantik, Jugendstil, Impressionismus und Expressionismus. Im Rahmen dieses Forschungsansatzes, welcher poetische Konstellationen der Dekadenz innerhalb des Rubrikenchaos um 1900 entfaltet, erscheint es nicht sinnvoll, die genannten Oppositionen erneut zu bemühen. Vielmehr muss die begrifflich-poetologische Verankerung modifiziert werden. Es wird davon ausgegangen, dass Dekadenz im Wandel heterogener Autor- und Werk-Konstellationen mit Naturalismus, Realismus, Symbolismus, Ästhetizismus oder auch Modernismus und Avantgarde variierend koexistiert.

Thomas Manns Erzählverfahren ist zu einem hohen Grade als naturalistisch-spätrealistisch beschreibbar, wobei Dekadenz sich zunächst thematisch manifestiert und sich sodann in die Narrativik, in die Subjektentwürfe und Stilistik der Texte integriert. Um einen heuristisch wertvollen und in diesem Zusammenhang verantwortbaren (Spät)Realismus/Naturalismus-Begriff für Manns Erzählwerk zu etablieren, können besagte Begriffe und die Dekadenz nicht mehr als binäre Begriffsopposition gedacht werden; vielmehr entwickelt sich im poetologischen Wandel des Mannschen Erzählwerks eine Dekadenz-Poetik teils auf naturalistischer, teils auf spätrealistischer Basis. Ähnliche Überlegungen zu einem sich nahtlos auseinander entwickelnden und partiell koexistierenden Verhältnis werden auch in Bernheimers Kapitel „*Naturalism/Decadence*“ thematisiert: „Most naturalist texts include, or perhaps I should say produce, decadent moments, whereas the sense of natural process that subtends most decadent texts is entirely naturalistic in character. It is as if each attitude, style, approach – however one may wish to designate naturalism and decadence – acted like the unconscious of the other. [...] Decadence inhabits naturalism just as naturalism inhabits decadence“ (Bernheimer 2002: 58; 70). Anstatt einer artifiziellen Trennung der eklektischen Überlagerungen des späten 19.

und frühen 20. Jahrhunderts, werden die Übergangsphänomene auch für Manns narrative Poetik nicht getrennt, sondern in ihrer Koexistenz und Interdependenz unterstrichen: Naturalismus wandelt sich zur Dekadenz und auch Dekadenz hat Teilaspekte des Naturalismus aufzuweisen.

In der Mann-Forschung dreht sich die Diskussion eher um eine Begrifflichkeit von ‚Realismus + x‘. Hierbei ist vor allem Kristiansens Ansatz hervorzuheben, der die subjektivistisch-metaphysische Schopenhauersche Poetologie Thomas Manns im Gegensatz zu einem nach ‚Objektivität‘ strebenden poetischen Realismus und die mythische Komponente in Manns Erzählstil als „maskenhaften Realismus“ behandelt.⁹² Furst plädiert hinsichtlich der *Buddenbrooks* für europäischen Realismus⁹³, Minden spricht lapidar von „realism + something else.“⁹⁴ Sheppard argumentiert überzeugend für „realism plus mythology“⁹⁵, Swales hingegen für „symbolic realism.“⁹⁶ Auch wenn man Manns spätere Selbstaussage in der *Einführung zum Zauberberg* berücksichtigt, findet sich eine Bestätigung für eine tendenziell realistische Poetik: „Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle“ (GW XI: 612).

Manns Narrativik der Dekadenz ist mit den Kategorien von Naturalismus wie (Spät)Realismus beschreibbar, jedoch befindet sich seine Poetik zugleich auf der Schwelle der Literatursysteme von Realismus und früher Moderne, wobei in den 1890ern und auch darüber hinaus Überschneidungen und Transformationen stattfinden. Um die Nähe von Manns Narrativik zur frühen Moderne zu verdeutlichen, erscheint Wüschs Begriff des

⁹² Kristiansen: „Das Problem des Realismus bei Thomas Mann“ (1995).

⁹³ Furst: „Re-Reading *Buddenbrooks*“ (1991: 318).

⁹⁴ Minden: *Thomas Mann* (1995: 105).

⁹⁵ Sheppard: „Realism plus Mythology: A Reconsideration of the Problem of *Verfall* in Thomas Mann’s *Buddenbrooks*“ (1994).

⁹⁶ Swales: *Buddenbrooks* (1991:108f).

„späten Realismus“⁹⁷ für Manns narrative Dekadenz-Poetik adäquat und wird hier in leichter Modifikation als Spätrealismus gebraucht. Unter Spätrealismus ist die letzte Phase der realistischen Verfahrensweise gemeint, die zugleich in die Verfahren der ästhetischen Moderne überführbar ist. Ferner ist Wünschs Transformationsbegriff für die hier vorliegenden Skizzen zu Thomas Mann von Belang und wird für die Entwicklung der Mannschen Dekadenz nutzbar gemacht.

Freilich ist auch einzugestehen, dass Wunsch weitaus mehr in ihrer Forschung bietet als eine stilistische Beschreibung der spätrealistischen Transformationen. Auf die Figurenebene fokussierend beleuchtet sie Wandlungen des „Status des Subjekts und seiner Psychologie“ (Wunsch 1991: 188) vom ‚Objektiven‘ ins ‚Subjektive‘; die groben Haupttendenzen umfassen hierbei Normverschiebungen (partielle Entmoralisierung, Entrationalisierung des Bewusstseins, Transformationen im Bereich von Sexualität und Tod) und die „Neustrukturierung der Figurenpsyche“ durch Auflösung von Ich-Grenzen, Neuschöpfungspotentiale des Subjekts und Wandlungen der Beziehungen von Subjekt und Außenwelt. Diese Entwicklungen zeichnen sich auch im Verlauf des Mannschen Frühwerks ab, das nun in Textanalysen eingehend behandelt wird.

3. 2 Fall-Beispiel und *Katabasis*. Erzählen von der Dekadenz: *Der kleine Herr Friedemann* (1897)

Als exemplarisches *Fall*-Beispiel für Manns früheste Dekadenzkonzeption erweist sich die Novelle *Der kleine Herr Friedemann*. Dieser Durchbruchtext in Manns literarischer Karriere weist eine dominante wie polyvalente Figürlichkeit der Dekadenz auf. Diese Lesart der

⁹⁷ Vgl. Wunsch: „Vom späten „Realismus“ zur „Frühen Moderne“: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels“ (1991).

Dekadenz als *decadere* stellt eine spekulative Erweiterung dar, die über die streng historische Semantik hinausreichend ein Spektrum entwickelt, welches Figuren des Falls, Sündenfalls⁹⁸ und Todesfalls kombiniert und zunächst eine kulturgeschichtlich lesbare Abwärtsbewegung demonstriert. Die narrative Logik der Novelle beschreibt am Anfang und Ende eine Fall-Figur, die ein Sündenfall-Echo mit Koinzidenzen von Geburt und Tod verstrickt. Auch weist die Anspielung auf den Fall Telramunds im *Lohengrin*-Zwischenspiel auf den späteren komischen Todes-Fall Friedemanns voraus, welcher sich in einem ‚Garten der Erkenntnis‘ nach einer verfehlten Rückkehr zum urmütterlichen Wasser zuträgt.

Das *Fall*-Beispiel wäre auch im Sinne einer Fallgeschichte – wie etwa dem *Fall Wagner* – lesbar zu machen. Dekadenz manifestiert sich auch als Neurasthenie- und Hysteriediskurs. Ein schicksalhaft deformierter Epikuräer kultiviert in sexueller Sublimiertheit in Anlehnung seinen artistischen Dilettantismus nach dem Vorbild Bourget.⁹⁹ In der sanften wie pessimistischen Leidenswelt der Novelle wird Dekadenz nicht nur als *Katabasis*,¹⁰⁰ sondern vorwiegend als negatives Phänomen betrachtet. Kränklichkeit dominiert von Anfang an:

⁹⁸ Wenn in dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit vom Sündenfall die Rede ist, ist dieser nicht in einem streng christlichen oder historisch-philosophischen Sinne gemeint. *Peccatum*, *lapsus* und *Fall* spielen natürlich in der neutestamentlichen Sünden- und Schuldgeschichte eine bedeutsame Rolle, was sich bis in die deutsche Aufklärung (Jerusalem, Lessing, Kant) und durch das lange 19. Jahrhundert philosophisch wie religionsgeschichtlich verfolgen lässt. In säkularisierter Form ist von einem Sündenfall-Mythos die Rede, der auch bei Schopenhauer thematisiert wird: „Der Mythos vom Sündenfall [...] ist das Einzige im A.T., dem ich eine metaphysische, wenngleich nur allegorische Wahrheit zugestehen kann; ja, er ist es allein, was mich mit dem A.T. aussöhnt. Nichts Anderem nämlich sieht unser Daseyn so ähnlich, wie der Folge eines Fehltritts und eines strafbaren Gelüsts.“ (WWVII: § 46: 674f.) Schopenhauer geht es um die Ähnlichkeitsrelation zwischen menschlichem Dasein und dem Sündenfall-Phänomen, während Nietzsche geradezu Sündenfall-Polemik, etwa im *Anti-Christ* (§ 48 Wissenschaft und Moral als *peccatum*) betreibt. Vgl. ferner zur theologischen und philosophischen Diskussion: Gerwings „Sündenfall“-Artikel im *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10 (1998). Sündenfall ist in diesem literaturwissenschaftlichen Zusammenhang als säkularisierte Fall-Figur im Inventar einer kulturgeschichtlichen und literarischen Dekadenz und ihrer Bewegungsimplication gemeint und nur lose mit der komplexen theologischen und historischen Entwicklungsgeschichte verbunden, die hier keinesfalls angemessen eruiert werden kann. Ein größeres Forschungsprojekt zum Sündenfall in der deutschen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert entsteht momentan in München und wurde kürzlich in einem fundierten Aufsatz vorgestellt, vgl.: Mülder-Bach: „Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne“ (2008).

⁹⁹ Als Hauptquelle für Manns Dilettantismus gilt Bourget, welcher sich in den *Essais de psychologie contemporaine* zu diesem Phänomen am Beispiel von Renans Mehrfachbegabung äußert; Dilettantismus, wie er dort beschrieben wird, ist ein typisches Anzeichen für die Spätzeit einer Periode und wird in erster Linie positiv besetzt: „il y faut un scepticisme raffiné avec un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale“ (1887: 60): Als Hintergrund dient der zivilisatorischen Mikrokosmos der Stadt Paris: In dieser reizüberfluteten Stadt voller ‚herumschwirrender Atome‘ löst sich die Einheit der Gefühle, was zur Bildung von Dilettanten beiträgt: „Respirer à Paris, c’est boire ces atomes, c’est devenir critique, c’est faire son éducation de dilettante“ (1887: 74). Manns Dilettantismus tritt in unterschiedlichen, modifizierten Varianten auf, was bereits ausführlich untersucht wurde. Vgl. Stoupy: „Dilettantismus als ästhetisches Idyll“ (1996: 307f.), die Friedemanns Kunstwelt als Ersatzwelt unterstreicht und sein Daseins mit Bourgets Begriff des „épcurien intellectuel“ aus *Le Disciple* umschreibt (1996: 309).

¹⁰⁰ *Katabasis* ist hier verwendet wie es Koppen zur Betonung der abwärtsführenden Verfallslinie für den *Tod in Venedig* konstatiert (Koppen 1973: 232).

Das Figurenensemble entbehrt vitaler Gegengestalten oder Auf-/Umwertungen der Dekadenz. Vitalität ist der Natur vorbehalten, insbesondere dem todbringenden Wasser, in welchem sich Friedemann pseudo-Schopenhauerianisch im Sinne eines Wagnerischen Erlösungsphantasmas ertränkt.

Der Novellenanfang setzt mit einer Sturz- und (Sünden)-Fall-Figur ein: Kaum in die ‚Welt geworfen‘, ereignet sich der tragische Sturz des kleinen Johann Friedemann vom Wickeltisch, verursacht durch die alkoholisierte Amme des Hauses Friedemann.

Die Amme hatte die Schuld. – [] Als die Mutter und ihre drei halbwüchsigen Töchter eines Tages von einem Ausgange zurückkehrten, lag der kleine, etwa einen Monat alte Johannes, vom Wickeltische gestürzt, mit einem entsetzlich leisen Wimmern am Boden, während die Amme stumpfsinnig daneben stand. (KHF: 87)

Die Allusion auf ein *Peccatum* oder einen zweiten Sündenfall ist evident und zwiespältig zugleich: der Fall des letzten männlichen und bereits vaterlosen Sprosses des Friedemannschen Geschlechts verweist auf die ‚Gefallenheit‘ und dekadente Deformation einerseits und legt andererseits mit der Schuldzuweisung eine Wagner-Anspielung offen.¹⁰¹

Überdeutlich ist ebenso, dass die Novelle von Spätzeitlichkeit gekennzeichnet ist, in welcher das alte Jahrhundert geht und ein neues im Entstehen begriffen ist. Friedemann zeichnet sich als vaterloser und ‚grauhaarig geborener‘ Nietzscheanischer „Spätling der Zeiten“ (KSA I: 308) aus: Niedrige Lebensenergie oder Avitalität ist das Hauptcharakteristikum seines Geschlechts, welchem er nach dem zeitigen Tod der Mutter als schwächlicher, bildungsbeflossener letzter Spross vorsteht. Friedemann und seine drei Schwestern sind spätlingshafte Erben: Sie verbringen ihr ereignisloses Dasein in einer sanften Leidenswelt der kultivierten Schmerzen, welche durch intensive Grau-Semantik und düstere wie vornehme Interieurs markiert ist. Während die meisten Figuren der

¹⁰¹ Man kann hier bereits eine Parallele zu Wagners *Lohengrin* entdecken, da in der ersten Szene die Schuldfrage von Elsa von Brabant am vermeintlichen Tod ihres Bruders thematisiert wird und König Heinrich ausruft: „Wie wäre möglich solche große Schuld?“ Angesichts der ‚traumseligen‘ Elsa und betrunkenen Amme sieht hier Northcote-Bade bereits den Opernstoff ins „relativ triviale“ transformiert. Vgl. Ders. (1975: 15). In der Tat ist der Wagner-Subtext bereits in diesem frühen Werk präsenter als zumeist in der Forschung registriert und Northcote-Bade liefert eine Reihe von hilfreichen Textbeobachtungen, die an anderer Stelle nochmals aufgenommen, aber in ihren hochspekulativen Exkursen nicht geteilt werden.

Novelle, insbesondere sofern sie zu den gesunden Bürgern zählen, schwach konturiert sind, wird der ästhetizistische Neurastheniker Johannes Friedemann in großem Detailreichtum geschildert. „Er war nicht schön, der kleine Johannes“, beschreibt der Erzähler. Doch hat der Held auch ein paar schöne Ansichten, die dem bekannten topischen Katalog von Manns Dekadenz-Gestalten entsprechen: „Seine Hände und Füße aber waren zartgeformt und schmal, und er hatte große rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar. Obgleich das Gesicht so jämmerlich zwischen den Schultern saß, war es doch beinahe schön zu nennen“ (KHF: 89). Blässe, Braunhaarigkeit und Zartheit gehören zum festen Inventar der Mannschen Dekadenz-Physiognomien. Auch Friedemanns später eintretendes verhängnisvolles weibliches Pendant, Gerda von Rinnlingen, erweist sich als nervöser Typus und physiognomisch als eindeutige Dekadenz-Gestalt: „Die Hautfarbe ihres ovalen Gesichtes war mattweiß, und in den Winkeln ihrer ungewöhnlich nahe beieinander liegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten“ (KHF: 97). Manns Zusammenschluss von Verfall und Verfeinerung zeigt sich hier bereits zögerlich: Während Friedemann in Grautönen versinkt, ist Gerda in goldgelbe und rötliche Warn- und Glanzfarben¹⁰² gehüllt, was sie als die vergleichsweise vitalere und überlebensfähigere Gestalt auszeichnet, wobei jedoch beide Figuren mit einer ironisch-melodramatischen Note versehen sind.¹⁰³ Beiden Figuren ist eine veredelte Exklusivität und Befähigung zur Wertschätzung der Musik gemein – der metaphysischen Kunstform, die als „unmittelbar[es] Abbild des Willen[s] selbst“ (WWV I, 3: 347) den höchsten Stand innerhalb der Schopenhauerschen Kunsthierarchie einnimmt. Dieses geteilte Interesse in der Welt des Willens wird die ‚Welt der Vorstellung‘ des kleinen Herrn Friedemann ins Wanken bringen und zu einem tödlichen Ende führen.

¹⁰² Vgl. Kristiansen: „Die ‘Niederlage der Zivilisation‘ und der ‘heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt (2003).“

¹⁰³ Vgl. Andersons Beobachtungen zur Melodramatik: „Mann’s early novellas“ (2002).

Friedemanns ‚(Dis)Sozialisationsspiel‘ entfaltet sich chronologisch und im narrativen Modus des Spätrealismus. Die Deformation seiner Gestalt behindert die erotische Sozialisation, was in systematischer Sublimation des Begehrens durch Wissenskultivierung und feinsinniges, wenn auch dilettantisches Ästhetentum kompensiert wird. Anstatt einer Liebeskarriere wird nur eine unbedeutende berufliche Karriere in Gang gesetzt. In erster Linie ist Friedemann Asket, Ästhet und Dilettant, der seine elementaren Willenseigenschaften und seine Triebenergie durch schöne Literatur, Musikbetreibung und Theaterleidenschaft kompensiert.

Er liebte die Musik und besuchte alle Konzerte, die etwa in der Stadt veranstaltet wurden. Er selbst spielte allmählich, obgleich er sich ungemein merkwürdig dabei ausnahm, die Geige nicht übel und freute sich an jedem schönen und weichen Ton, der ihm gelang. Auch hatte er sich durch viele Lektüre mit der Zeit einen litterarischen Geschmack angeeignet, den er wohl in der Stadt mit niemandem teilte. Er war unterrichtet über die neueren Erscheinungen des In- und Auslandes, er wußte den rhythmischen Reiz eines Gedichtes auszukosten, die intime Stimmung einer fein geschriebenen Novelle auf sich wirken zu lassen ... oh! man konnte beinahe sagen, daß er ein Epikuräer war. (KHF: 92)

In Berausung durch die Künste, spielt sich Friedemann ein seinem Namen gemäßes, ruhiges, argloses Lebens im schönen Schein vor: Wie sehr dieser Schein trügen mag, zeigt sich an der unterschwelligen Wagner-Präsenz, die sich implizit auch in Friedemanns Namen¹⁰⁴ ankündigt und explizit in der *Lohengrin*-Aufführung innerhalb der Novelle das Scheitern des Protagonisten vorantreibt.

Friedemanns scheinbar friedliches Dasein als asexuell genießender Epikuräer währt bis zum ‚dreißigsten Jahr‘, in welchem sein „apollinisch-ästhetizistischer Kunstbau“ (Kristiansen 2003: 402) plötzlich zusammenbricht. Der Einbruch des Erotischen und Triebhaften ereignet sich durch die Begegnung mit Gerda von Rinnlingen, der kinderlosen Ehefrau des neu bestimmten Bezirkskommandanten: Die kalte und nervöse Verführerin, welche bei Thomas Mann sich als Typus etabliert,¹⁰⁵ tritt zunächst als ‚dekadente Variante‘ der mythologischen Jagdgöttin Diana auf und erscheint als rothaarige Attraktion mit gelber

¹⁰⁴ Friedemann ist, Reed zufolge, ein „sprechender Name“ mit möglichem Anklang an Wagners *Walküre*, Erster Aufzug, 2. Szene, V. 119f, wo Siegmund mit der Enthüllung seines Namens spielt: „Friedmund darf ich nicht heißen/ Frohwalt möcht’ ich wohl sein:/ Doch Wehwalt muss ich mich nennen. Vgl. Reed: *Kommentar* (2004: 50).

¹⁰⁵ In die Linie dieses rothaarigen, erbarmungslos kalten und nervösen Frauentypus fallen etwa Amra Jacoby (*Luischen*) und Gerda Buddenbrook.

Kutsche. Friedemann vermeidet mehrfach die direkte Begegnung, bis sich ein verhängnisvoller Opernbesuch im Stadttheater zuträgt. In der zahlensymbolisch vorbelasteten Loge 13 wird Friedemanns Opernbesuch zum Verhängnis: Die erotische „Macht der Musik“ Wagners entzündet auch Friedemanns Begehren nach Gerda, was für ihn zum tödlichen Verhältnis wird.

Herr Friedemann war bleich, viel bleicher, als gewöhnlich, und unter dem glattgescheitelten braunen Haar standen kleine Tropfen auf seiner Stirn. [...] Als das Klingelzeichen erscholl und seine Nachbarn wieder eintraten, fühlte er, daß Frau von Rinnlingens Augen auf ihm ruhten, und ohne es zu wollen, erhob er den Kopf nach ihr. Als ihre Blicke sich trafen, sah sie durchaus nicht beiseite, sondern fuhr fort, ihn ohne eine Spur von Verlegenheit aufmerksam zu betrachten, bis er selbst, bezwungen und gedemütigt, die Augen niederschlug. Er ward noch bleicher dabei, und ein seltsamer, süßlich beizender Zorn stieg in ihm auf...Die Musik begann. (KHF: 100f.)

Durch die unnachgiebige Demütigung des weiblichen Blickes wird der kleine Herr provoziert, bis in ihm ein „ohnmächtige[r], wollüstige[r] Hass“ (KHF: 102) aufsteigt. Die Wut und Ohnmacht gegen die erotisierende Intoxikation versucht Friedemann mit anderen ästhetischen Zuständen zu kompensieren, was nur kläglich gelingt. Obendrein mutet es eigentümlich an, dass Friedemanns Wagner-Genuss weniger schädlich zu sein scheint als die erotisch-thanatologische Irritation durch eine schicksalhafte Frau.

Die Geigen sangen, die Posaunen schmetterten darein, Telramund fiel, im Orchester herrschte allgemeiner Jubel, und der kleine Herr Friedemann saß unbeweglich, blaß und still, den Kopf tief zwischen den Schultern, einen Zeigefinger am Munde und die andere Hand im Aufschlag seines Rockes. (KHF: 100)

Wie Telramund im ersten Bild des dritten Aktes fällt, wird auch Friedmann fallen, jedoch weniger heldenhaft und auch nicht in Begleitung von Geigenklang und untergangsverhafteten Posaunen: Abgeschmettert von einer verheirateten Frau in einem suizidalen Szenario mit ironischer Begleitung von Grillen.

Bevor diese finale ‚Katastrophe‘ mit melodramatischen Untertönen eingelöst wird, baut sich in der Struktur der Novelle dieser Untergang allmählich auf: Nach mehrfach vermiedenen direkten Begegnungen zwischen den beiden Figuren, kommt es in von Rinnlingens’ opulenten Räumlichkeiten zu einer ersten Unterredung zwischen dem kleinen Herrn Friedemann und Gerda. Zwischen Demütigung und Mitleidsbekundungen offenbart

sie ihr geteiltes Leid mit dem Verkrüppelten, dessen „zärtliche Liebe zum Leben“ (KHF: 111) sie nicht ahnt. Scharfzüngig befragt sie ihn nach den Ursprüngen seiner Krankheit und Verkrüppelung, wobei sie sich auch selbst als Geschöpf der Degenereszenz und Hysterie entpuppt: „Auch ich bin viel krank [...], aber niemand merkt es. Ich bin nervös und kenne die merkwürdigsten Zustände“ (KHF: 107f.). Die junge Frau teilt Friedemanns Leidenschaft für Musik und Musizieren und drängt ihn, sein Geigenspiel mit ihrem Klavierspiel zu vereinen.

Die für Friedemann ohnehin überfordernde Begegnung mündet in eine Einladung zu einer festlichen Gesellschaft bei Rinnlingens, welcher er kaum entkommen kann. Friedmann ergreift die Flucht und macht einen Spaziergang, der die suzidale und tragikomische Untergangsstimmung des Endes bereits vorwegnimmt:

Er ging schnell und besinnungslos, ohne aufzublicken. Es war ihm unerträglich heiß, und er fühlte, wie die Flammen in ihm auf und nieder schlugen, und wie es in seinem müden Kopfe unerbittlich pochte... [...] Er war unten am Flusse entlang gegangen, neben dem grün bewachsenen Walle hin, und er setzte sich auf eine Bank, die von Jasmingebüsch im Halbkreis umgeben war. Rings war alles voll süßen, schwülen Duftes. Vor ihm brütete die Sonne auf dem Wasser. [...] War es nicht das beste, noch einmal um sich zu blicken und dann hinunter in das stille Wasser zu gehen, um nach einem kurzen Leiden befreit und hinübergerettet zu sein in die Ruhe? (KHF: 110f.)

Diese Szene vereint psychische Innenschau mit der Außenatmosphäre der französischen Dekadenztradition (insbesondere die brütende Sonne auf dem Wasser und die schwülen Duftwelten) und den Willen zum Tode des Protagonisten, welcher sich friedvolle Ruhe nach der Erlösung vom *principium individuationis* erhofft. Kurz darauf steigt das Fest der Rinnlingens, welches in den Todes-Fall des kleinen Herrn Friedemann mündet. Aus dem Aufrufen zur Tafel wird ein Abrufen von der Tafel.¹⁰⁶ Der stumpfe, totengleiche Blick Friedemanns auf Gerda während ihres Festes spricht von „dumpfe[r], kraft- und willenslose[r] Hingabe“ (KHF: 115). Nachdem Friedemann den Abend über wenig

¹⁰⁶ Dieses Abrufen von der Tafel (und Friedemanns exoterisch wiederkehrendes Leitmotiv „Mein Gott“) hat eine gewisse Nähe zur biblischen Abendmahlsszene. Dieses Modell intensiviert sich in Manns Folge-Novelle *Luise* (1897), wobei sehr viel deutlichere Kontrafaktur des letzten Abendmahles vollzogen wird. Der Protagonist mit dem sprechenden Namen Christian Jacoby wird boshaft im roten (Seiden)rock (*Mt*, 27, 28) vorgeführt. Auf den zerrissenen Vorhang folgt der Moment der tödlichen Erkenntnis als hineingespiegeltes (Sünden)Fall-Moment.

gesellschaftliche Beachtung zuteil wird, lädt die Gastgeberin ihn schließlich zu einem todbringenden Spaziergang in ihren paradiesischen Garten ein. Im Mondlicht wandern sie zurück zum verhängnisvollen Wasser, an welchem Johannes Friedemann seine Todessehnsucht bereits reflektiert hatte. Gemeinsam auf einer Bank vor dem Wasser verliert Friedemann die Contenance: „[Er] bebte [] plötzlich auf seinem Sitze in die Höhe, schluchzte auf, stieß einen Laut aus, einen Klagelaut, der doch zugleich etwas Erlösendes hatte, und sank langsam vor ihr zu Boden“ (KHF: 117f.). Auf den erlösungsbedürftigen Kniefall folgt der Fall in den Tod, welcher zugleich mit dem Textende einhergeht:

Und dann, plötzlich, mit einem Ruck, mit einem kurzen, stolzen, verächtlichen Lachen hatte sie ihre Hände seinen heißen Fingern entrissen, hatte ihn am Arm gepackt, ihn seitwärts vollends zu Boden geschleudert, war aufgesprungen und in der Allee verschwunden. Er lag da, das Gesicht im Grase, betäubt, außer sich, und ein Zucken lief jeden Augenblick durch seinen Körper. Er raffte sich auf, that zwei Schritte und stürzte wieder zu Boden. Er lag am Wasser. – [...] Auf dem Bauche schob er sich noch weiter vorwärts, erhob den Oberkörper und ließ ihn ins Wasser fallen. Er hob den Kopf nicht wieder; nicht einmal die Beine, die am Ufer lagen, bewegte er mehr. Bei dem Aufklatschen des Wassers waren die Grillen einen Augenblick verstummt. Nun setzte ihr Zirpen wieder ein, der Park rauschte leise auf, und durch die lange Allee herunter klang gedämpftes Lachen. (KHF: 118f.)

Ein zweites Mal wird Johannes Friedemann von einer Frau zu Boden ‚geworfen‘ – dieser erneute Sturz wird zu seiner endgültigen Absage an das Leben. Dem Fall des Anfangs korrespondiert der Fall des Endes¹⁰⁷: Nachdem er aus dem Schoß der Angeboteten geschleudert wurde stirbt der kleine Herr Friedemann im urmütterlichen Fluidum leise seinen Freitod, welcher einer tragi-komischen Inszenierung ähnelt und möglicherweise auch als erste, feinsinnige *Lohengrin*-Kontrafaktur ausgedeutet werden kann.¹⁰⁸ Nach kurzer Schweigeminute wird er vom Zirpen der Grillen und leisem Lachen – sei es das Lachen der Natur oder gar das Lachen der nervösen Gastgeberin – im Hintergrund begleitet, was dem

¹⁰⁷ Von der Lühe begreift den Fall des kleinen Herrn Friedemann – im Kontrast zu dieser Darstellung – als einfaches „Fallengelassenwerden“, welches ein grundsätzliches „Prinzip der Lebensverneinung“ ausdrückt und leitmotivisch mit sämtlichen Frauenbegegnungen des Protagonisten zusammenhängt. Vgl. Dies.: „Die Amme hatte die Schuld“ (2005: 34; 44).

¹⁰⁸ Northcote-Bade entwickelt hierzu mehrere Thesen: Zum einen hält er Friedemanns vorzeitiges Verlassen der Opernaufführung für die Novelle strukturell bedeutsam. Er geht davon aus, dass das 14. und 15. Kapitel der Novelle den versäumten dritten Akt parodieren. Das Gespräch wie die Handlung des letzten Akts von *Lohengrin*, insbesondere das Liebesduett der zweiten Szene erscheint als Kontrafaktur unter der Voraussetzung, dass man die Zuordnung von Lohengrin und Gerda sowie Elsa und Friedemann im Sinne eines ‚cross-genderings‘ abkaufen möchte, vgl.: Ders. (1975: 21). Zwar sprechen einige Indikatoren für die Effeminierung Johannes Friedemanns, doch ist die These Northcote-Bades mit Vorsicht zu genießen.

tragischen Geschehen eine unverkennbar komische und ironische Note verleiht, welche für Mann stets charakteristisch bleiben wird.

Die Konzeption der Novelle ist exemplarisch für Manns früheste Poetik der Dekadenz. In einem naturalistischen-spätrealistischen narrativen Modus werden Dekadenzphänomene und Thematiken von motivischen Komponenten hin zu gemeinplatzartigen Diskursen der Spätlingsexistenz evident, ohne dass ein dekadenter Stil im Sinne einer „litterarische[n] *décadence*“ (KSA VI: 27) ausgeprägt ist. Physiologische Degenereszenz, Hysterie und abnehmender Lebenswille kombinieren sich mit dilettantischer Kunstbetreibung.

Manns spezifisch früheste Poetik der Dekadenz erweist sich jedoch als eine Poetik des polyvalenten Falls: Die narrative Logik der Gesamtnovelle beschreibt eine wiederkehrende Figur des Falls, welche mit einer säkularisierten Reinszenierung des ‚Sündenfalls‘ beginnt und mit einem Todesfall endet. Dekadenz erscheint vorerst als *Katabasis*-Bewegung. Aufflammendes erotisches Begehren hat thanatologische Konsequenzen, die Enden des Subjekts und des Textes koinzidieren: Der dekadente Verlauf führt ins Abwärts und in den Tod, wie auch in anderen frühen Erzählungen und Novellen.¹⁰⁹ So wird zunächst ein rein abwärtsführendes *de-cadere* beschworen, bevor jenseits der Schwelle der Jahrhundertwende ein ‚Aufstieg im Untergang‘ sich andeutet.

¹⁰⁹ Todesfall im Textende ist eine rekurrente Figur bei Thomas Mann, etwa in der *Wille zum Glück* (1895) wo Paolo Hofmann „am Morgen nach der Hochzeitsnacht, – beinahe in der Hochzeitsnacht“ (FE: 70) verstirbt und Eros und Thanatos zusammenfallen. *Luischen* (1898) endet abermals mit einer ironisierten, säkularisierten Sündenfall/Todesfall-Szene. Auch *Der Tod in Venedig* (1912) wäre ein weiteres prominentes Beispiel.

3. 3 Doppelwertigkeiten der Dekadenz: *Buddenbrooks* (1901)

3. 3.1 *Abwärts: Der Anfang vom Ende einer Genealogie zwischen Familien- und Zivilisationsverfall*

Mit dem Jahrhundertende und der Jahrhundertwende wandelt sich auch Manns Poetik der Dekadenz: Sein Romanentwurf *Abwärts* unter dem späteren Titel *Buddenbrooks* markiert Doppelwertigkeiten der Dekadenz. Wie Reed zur Genese von Manns Erstlingsroman herausgearbeitet hat, ging Mann ursprünglich von der Spätlings-Thematik aus und konturierte allmählich das Gerüst einer familialen Vorgeschichte „ab ovo“¹¹⁰: Eine Narration von epischer Breite und symbolhafter Dichte, die vier Generationen umfasst und strukturelle wie thematische Affinitäten zu Wagners *Ring-Tetralogie* aufweist.¹¹¹ Im Jahr 1901 erschien *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, die ‚deutsche Bibel der Dekadenz‘, welche mehrere Romantraditionen¹¹² vereint und eine Diskurspluralität von zeitgemäßen Dekadenzphänomenen enthüllt.

Der schlichte Romantitel unterschlägt, wohl mit deutlicher Autorintention, den bestimmten Artikel,¹¹³ welcher bei der Nennung einer Familiengenealogie zu erwarten wäre: „Buddenbrooks sind, so individuell sie auch im einzelnen beschrieben sein mögen, Repräsentanten einer verfallenen Welt.“¹¹⁴ Thomas Mann, das Individuelle zum Allgemeinen überschreitend, führt eine prototypische Situation vor, die im Untertitel des Romans eine markante Unterstreichung erfährt. *Verfall einer Familie* suggeriert eine

¹¹⁰ Reed: „The Genesis of *Buddenbrooks*“ (1995: 117).

¹¹¹ Die Bedeutung Wagners ist in den *Buddenbrooks* keinesfalls zu unterschätzen, sowohl in Bezug auf die Kompositionstechnik oder Faktur des Romans als auch in Bezug auf die thematische Signifikanz Wagners, die sich im Verlauf des achten Teils des Romans thematisch wie in narrativer Realisierung präsentiert. Vgl. Grawe: „Struktur und Erzählform“ (1988: 106). Siehe ferner: Vaget (2006: 99f). Aufgrund der Vielschichtigkeit des Romans werden im Rahmen dieser Arbeit jedoch andere Aspekte der Dekadenz profiliert und das Wagner-Phänomen mitsamt Thomas Manns intensiviertem *dekadenten Wagnerismus* in der Diskussion der Wagner-Novelle ausführlicher behandelt.

¹¹² Darunter fallen – neben dem Dekadenzroman – der Schlüsselroman, Gesellschaftsroman, Entwicklungsroman und historischer Roman. Vgl.: Hillmann: „Die Form. Zum Gattungstyp.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch* (1988).

¹¹³ Der bestimmte Artikel ist für die Familienromane des Realismus noch essentiell, wenn man zum Beispiel an Fontanes Roman *Die Poggenpuhl* denkt, welche möglicherweise als individuelles Gegenmodell zum kollektiven Verfall der *Buddenbrooks* als Vorlage dienen.

¹¹⁴ Vgl. Koopmann: „*Buddenbrooks*. Die Ambivalenz im Problem des Verfalls“ (1986: 51).

Programmatik der Dekadenz. Explizit deutet sich die Abwärtsbewegung an, welche der etymologischen Grundbewegung von *de-cadere* zueigen ist. Die Narration von Verfall und Untergang wird nun nicht mehr ausschließlich als *Katabasis* gehandhabt: Auf anderen Diskurs- und Themenebenen zeichnet sich zugleich eine ascendente Figur oder *Anabasis* ab, sowie Doppelwertigkeiten der Dekadenz zwischen „Ende und Neubeginn“ (Rasch 1977: 30) und zyklische Figuren. Der biologisch-genealogischen, ökonomischen, psychosozialen und moralischen Abwärtsbewegung der Verfallsdiskurse wird eine Aufwärtsbewegung von Verfeinerung und künstlerischem Raffinement entgegengesetzt. Dies bestätigt auch Koopmanns These zu Manns Roman: „Verfall bedeutet zugleich Niedergang und Steigerung. Die wachsende biologische Dekadenz der Familie Buddenbrook wird zugleich eine geistige Verfeinerung und Sublimation des Seelischen zeitigen, die ihren Zenit am Ende des Romans haben wird“ (Koopmann 1986: 41).

3. 3.2 Zentrale Denkfiguren und Pluralität der Dekadenzdiskurse

3. 3.2.1 Zyklischer Verfall: Aufstieg vs. Niedergang, Gesundheit vs. Krankheit, Leben vs. Tod

Die zentrale Thematik von *Buddenbrooks* handelt vom Aufstieg und (Ver)-Fall einer Familie, von Enden und Neuanfängen von Geschlechtern und Familienbanden. Der ubiquitäre Verfall – welcher sich biologisch-physiologisch, symbolisch-architektonisch, sozio-ökonomisch, psychologisch und metaphysisch manifestiert und mit geistiger Verfeinerung abschließt – unterliegt einer kulturhistorischen Zyklentheorie wie auch einer familialen Zyklik. In die Worte von Hofmannsthals Lord Chandos gefasst: „[E]ine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken“ (BLC: 49). Die Wiederkehr von Aufstieg und Verfall ist durch die Familien Ratenkamp, Buddenbrook und Hagenström im Roman konfiguriert.

Diese Zyklik spiegelt sich zugleich symbolisch im Besitz und Zustand der Häuser der Familie, was zu einem kleinen ‚symbolisch-architektonischen‘ Exkurs vorab verleitet: Die Firma Johann Buddenbrook ist im Romanbeginn erst kürzlich „des weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße“ (BU: 12) mit seinen eleganten Räumen habhaft geworden, nachdem das ‚Schicksal‘ die Ratenkamps niedergehen ließ. Im Romanverlauf kontrastiert das Rückgebäude der Mengstraße die vornehme Fassade des Vorderhauses und wird zum Sinnbild des Verfalls der Buddenbrookschen Familie.

[S]eit langen Jahren, schon seit Vaters Tode, verfällt das ganze Rückgebäude. Im Billardsaal lebt eine freie Katzenfamilie, und tritt man näher, so läuft man Gefahr, durch den Fußboden zu brechen ... Ja, hätte ich nicht mein Haus in der Fischergrube! Aber ich habe es, und wohin damit? Soll ich vielleicht lieber *das* verkaufen? (BU: 642)

Nach diesen Überlegungen verkauft Konsul Thomas Buddenbrook nach dem Tod seiner Mutter das Elternhaus, das nun in den Besitz der aufstrebenden und neureichen Hagenströms übergeht. Aus Altem wird Neues, das Haupthaus wird renoviert, das ‚dekadente‘ Rückgebäude destruiert; eine neue, den modernsten Gegebenheiten entsprechende Familie kommt zum Zuge: „Schon aber war das Rückgebäude vom Boden verschwunden, und an seiner Statt stieg ein neues empor, ein schmucker und luftiger Bau, dessen Front der Bäckergrube zugekehrt war und der für Magazine und Läden hohe und weite Räume bot“ (BU: 670f.).

Während Thomas Buddenbrooks einen letzten exklusiven Hausbau in der Fischergrube wagt, verfolgt ihn ein unheilvolles, so genanntes türkisches Sprichwort,¹¹⁵ welches ebenso in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* (1895) aufscheint: „ ‚Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod‘. Nun, es braucht noch nicht grade der Tod zu sein. Aber der Rückgang ... der Abstieg ... der Anfang vom Ende ... “ (BU: 473), was abermals den bevorstehenden Niedergang unterstreicht: Nach Einbußen in der Firma und Thomas Buddenbrooks

¹¹⁵ Dass die Provenienz dieser sogenannten türkischen oder orientalischen Sprichwörter in der europäischen Jahrhundertwende eine andere ist zeigt Stoupy (1991/1992): „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ kursiert schon in deutschen Sprichwortlexika des mittleren 19. Jahrhunderts und war Mann und Hofmannsthal wohl durch Bourget bekannt. „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“, was auch im *Märchen* gebraucht wird, ist ein altjüdisches Sprichwort, vgl. Stoupy (1991/1992: 94).

frühzeitigem Tod wird der letzte, repräsentative Buddenbrooksche Haushalt samt Dienerschaft aufgelöst, was sein auch sein spätlingshafter Sohn als Phänomen des „Abbröckelns, des Endens, des Abschließens, der Zersetzung“ (BU: 771) begreift. Dieser kleine Exkurs in die Häuser-Symbolik mag verdeutlichen, wie präsent Dekadenz als kulturelles Verfallsproblem im Roman ausgestaltet ist.

Zugleich machen sich in *Buddenbrooks* konsequent zentrale Denkfiguren der Dekadenz wie etwa Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod – neben den Figuren von Ende und Neuanfang, Fragmentarik und Ganzheit – bemerkbar. Vor allem die Geschwister der dritten Generation – Thomas, Christian, Tony, Klara – und der Spätling der vierten Generation, Hanno, erweisen sich als repräsentativ für die Ausgestaltung der Denkfiguren von Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod. Christian Buddenbrook wird im Zeichen von zeittypischer Degeneration beschrieben. Neben dem schalkhaft Schauspielerischen und den Abwegen zu käuflichen Damen, leidet er mehr an Hysterie¹¹⁶ denn an einer verklärenden ‚Romantik der Nerven‘: „Stelle dir vor, an der ganzen linken Seite sind alle Nerven zu kurz bei mir! Es ist sonderbar ... manchmal ist mir, als ob hier an der Seite irgend ein Krampf oder eine Lähmung stattfinden müßte, eine Lähmung für immer ... “ (BU: 444). Trotz seiner hysterischen Disposition wird Christian in einer sanatorienartigen Anstalt alt werden und seinen scheinbar stabileren Bruder Thomas überleben, dessen Verfallsgeschichte diametral entgegengesetzt verläuft. Seine prosaische Arbeit verfolgend, praktiziert er eine Maskenpolitik nach außen (BU: 511), wobei er innerlich von Verfall und Endzeitstimmung geprägt ist, was er an einer Stelle auch während einem Gespräch mit dem Bruder murmelnd eingesteht: „ „Dies ist zu Ende!“, wiederholte er. „Es muß ein Ende

¹¹⁶ Hysterie als Beschreibungskategorie für eine nervös-theatralische männliche Figur mag auf den ersten Blick etwas merkwürdig erscheinen. In Max' aktueller medizin- und wissenschaftsgeschichtlichen Studie *Niedergangsdiagnostik* (2008) werden die Brüder Buddenbrook mitsamt ihrer nervösen Leiden im Einklang mit dem medizinischen Wissen der Zeit minutiös charakterisiert: Hierbei wird plausibel, dass Christian Buddenbrooks Symptome eindeutig in die Gattung der Hysteriebeschreibungen einzureihen ist, während Thomas Buddenbrook die passivere Charakterisierung eines Neurasthenikers zu Eigen ist. Vgl. Max: *Niedergangsdiagnostik* (2008: 197f.).

gemacht werden! Ich verbummle, ich versumpfe, ich werde alberner als Christian!“ (BU: 520).

Über Thomas Buddenbrooks Neurasthenie, seinen Pessimismus und seine Maskenhaftigkeit berichtet der Erzähler:

Sein Tätigkeitstrieb aber, die Unfähigkeit seines Kopfes zu ruhen, seine Aktivität, die stets etwas gründlich Anderes gewesen war, als die natürliche und durable Arbeitslust seiner Väter: etwas Künstliches nämlich, ein Drang seiner Nerven, ein Betäubungsmittel im Grunde, so gut wie kleinen, scharfen russischen Cigaretten, die er beständig dazu rauchte [...]. Er war gehetzt von fünfhundert nichtswürdigen Bagatellen, die zum großen Teil nur die Instandhaltung seines Hauses und seiner Toilette betrafen, die er aus Überdruß verschob, die sein Kopf nicht bei einander zu halten vermochte, und mit denen er nicht in Ordnung kam, weil er unverhältnismäßig viel Nachdenken und Zeit daran verschwendete. (BU: 674f.)

Thomas wird verglichen mit einem „Schauspieler, der seine Maske in allen Einzelheiten vollendet hergestellt hat, [und] sich zur Bühne begiebt...“ (BU: 676f.). Seiner Prosaik steht sein eleganter Luxus entgegen, welcher sich durch den Besitz einer exotisch schönen, wenig fruchtbaren aber hochmusikalischen Ehefrau, eines spätlingshaften Kindes und (noch) eines äußerst eleganten Hauses ausdrückt. Seine Familie ist ihm dennoch fremd, da er ihre musikalische Verfeinerung und allmähliche Wagnersche Entrückung als „feindliche[] Macht“ (BU: 559) empfindet und nicht begreift. Früh fühlt er, „daß er den Höhepunkt seines Lebens, wenn überhaupt, wie er bei sich hinzufügte, bei einem so mittelmäßigen und niedrigen Leben von einem Höhepunkte die Rede sein konnte, längst überschritten hatte“ (BU: 672). Auch wird sein physischer Verfall im Kontrast zu seiner gleich bleibenden, schönen und „in der nervösen Kälte“ konservierten Ehefrau betont: „Man sah die Beiden an und fand, daß dies ein stark alternder, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite, war“ (BU: 709).

Einen Trost vor seinem Tod im mittleren Lebensalter erhält er durch ein plötzliches Schopenhauer-Erlebnis. Wie zufällig findet Thomas an einem Nachmittag den zweiten Band von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* und nimmt sich besonders die Lektüre des Unterkapitels *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich* vor:

Er fühlte sein ganzes Wesen auf ungeheuerliche Art geweitet und von einer schweren, dunklen Trunkenheit erfüllt; seinen Sinn umnebelt und vollständig berauscht von irgend etwas unsäglich Neuem, Lockendem und Verheißungsvollem, das an erste, hoffende Liebessehnsucht gemahnte. [...] Und siehe da: plötzlich war es, wie wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn die sammtne Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermesslich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte ... *Ich werde leben!* sagte Thomas Buddenbrook beinahe laut und fühlte, wie seine Brust dabei vor innerlichem Schluchzen erzitterte. Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben ... und daß dieses Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. [...] Was war der Tod? Die Antwort darauf erschien ihm nicht in armen und wichtigthuenden Worten: er fühlte sie, er besaß sie zuinnerst. Der Tod war ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken, wie dieser, ganz zu ermessen war. (BU: 722f.)

Thomas Buddenbrook scheint das kontinuierliche Weiterleben der Gattung oder das Fortleben des Ganzen mit einer Kontinuität des *principium individuationis* über den Tod hinaus zu verwechseln, welches bei Schopenhauer untergeht. Auch glaubt er bewusst im ‚Willen‘ fortzuleben und verkehrt die Scheinhaftigkeit des erkennenden Subjekts zu einem ‚bewussten‘ Fortbestehen im willenhaften ‚Es‘. Aus ‚Weltflucht‘ und Todesangst wird ‚Lebensglaube‘: Anstelle einer asketischen Verneinung des Willens zum Leben amalgamieren sich hier Nietzscheanische Momente der ‚Schopenhauer-Überwindung‘ hin zu einer Emphase des Lebens. Diese episodenhafte, rauschhafte, metaphysische ‚(Schein)Erlösung‘ wird Thomas zuteil, bevor er – mit seinem eigenen Ableben rechnend – sein Testament verfasst und makaber an einem ‚Zahn‘ verstirbt.

Soviel zu dem gegensätzlichen Brüderpaar. Auch die weiblichen Figuren sind hinsichtlich der Denkfigur von Krankheit und Gesundheit kontrastiv arrangiert. Tony Buddenbrook tritt durch nordische Blondheit, bürgerliche Prosaik und Vitalität hervor. Trotz leichter psychosomatischer Leiden bewahrheitet sie sich als konservierte Konstante innerhalb des familialen Verfalls. Als Gegenfigur erweist sich Clara Buddenbrook, spätere Tiburtius, die sich einem strengen, religiösen Asketismus verschreibt und einen frühen Tod in der Fremde stirbt. Ferner ist die mythisch vielschichtige, reservierte und Musiktreibende Schönheit Gerda Arnoldsens¹¹⁷, Thomas’ Frau, als weitere Kontrastfigur zu betrachten. Sie hat viel mit Manns vorangehenden frühen Frauengestalten gemein: Unveränderte

¹¹⁷ Vgl. hierzu v.a. Sheppards Forschungsergebnisse, die Gerdas Namen an Erda/Gaia anklingen lassen und sowohl eine nordisch als hellenistisch mythische Komplexität der Figur ausdifferenzieren. Vgl. Sheppard (1994).

Schönheit, nervöse Migräne, menschliche Unterkühltheit, künstlerisches Talent und bescheidene Fekundität. Der daraus resultierende Erbenmangel steht im auffälligen wie ironischen Kontrast zu den umliegenden Familien, den neureichen Aufsteigern wie den einfachen, gesunden Familien, zum Beispiel den Iwersens. Anna Iwersen, Thomas schöne, warmherzige Jugendgeliebte, wird als übervitales, permanent Nachwuchs gebärendes Gegenmodell versinnbildlicht: „Sie hielt einen vier- oder fünfjährigen Jungen an der einen Hand, schob mit der anderen ein Wägelchen, in dem ein kleineres Kind schlummerte, langsam hin und her und befand sich ersichtlich in guter Hoffnung“ (BU: 468). Wieder mit den „Hände[n] auf ihrem hervortretenden Leibe gefaltet“ blickt Frau Iwersen auch später auf den toten Thomas Buddenbrook mit „ihren schmalen, schwarzen Augen“ (BU: 761).

Buddenbrooks verschränkt ebenso die Denkfigur von Leben und Sterben. „Eine sich steigende Folge von Sterbeszenen begleitet den Verfall der Familie“¹¹⁸ und ihr Umfeld. Bemerkenswert an Manns ‚Todesarten‘-Projekt ist die zunehmende Drastik der Todesfälle bei stets jüngerem Alter für die jeweils nachfolgende (patrilineare) Generation. Darüber hinaus handelt es sich kaum um natürliche Sterbeszenen, sondern um den Tod durch klassische Zivilisationskrankheiten, die den Symptomkatalog der degenereszenten Dekadenz erfüllen. Nach den eher belanglosen Todesfällen der Generation der Urgroßeltern und des Großvaters Jean, stellt sich der erste Todesfall in der dritten Generation ein: Die jüngste Buddenbrook-Tochter, Clara Tiburtius, geht in der Ferne an „Gehirn-Tuberkulose“ (BU: 471) zugrunde und scheint einer verklärenden Lebensverneinung anheim gefallen. Konträr dazu verhält sich das spätere Sterben ihrer Mutter, Konsulin Bethsy: „Diese Krankheit, diese Lungenentzündung war in ihren aufrechten Körper eingebrochen, ohne daß irgendwelche seelische Vorarbeit ihr das Zerstörungswerk erleichtert hätte“ (BU: 617). Paradoxal wird ihrer ‚Krankheit zum Tode‘

¹¹⁸ Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann* (1982: 48).

ein vehementer ‚Willen zum Leben‘ entgegengesetzt. Gleichsam kontrastieren sich in diesen beiden Fällen eine pseudo-Schopenhauerianische Lebensverneinung und eine Nietzscheanische Lebensbejahung. In der Sterbeszene der alten Konsulin entsteht ein widersprüchlicher Disput zwischen dem Arzt und den Familienangehörigen. Während Thomas und Tony Buddenbrook empathisch mitleiden, relativiert Doktor Grabow das physische Leid der zäh im Leben verhafteten Dame:

„Das täuscht, glauben Sie mir, liebster Freund, das täuscht! Das Bewußtsein ist sehr getrübt ... Es sind allergrößten Teiles Reflexbewegungen, was Sie da sehen ... Glauben Sie mir ...“ Und Thomas antwortete: „Gott gebe es!“ – Aber jedes Kind hätte es an den Augen der Konsulin sehen können, daß sie ganz und gar bei Bewußtsein war und Alles empfand... (BU: 623f.)

Die gegenläufigen Figurenreden werden durch die Erzählerrede relativiert, eine Entwürdigung des Todes in der Hochzivilisation ist bereits angedeutet. Außerhalb der Familie ereignen sich obendrein skurrile Todesfälle, welche die Dekadenz in ganz anderer Schattierung vorführen. „James Möllendorpf, der älteste kaufmännische Senator, starb auf groteske und schauerliche Weise“ (BU: 447) verrät der Erzähler, um dann über den Schlaganfall des alten Herrn während eines heimlichen Kuchen- und Tortenexzesses und die nachfolgenden Stadtgerüchte zu berichten.

In der Linie der dritten Generation der Buddenbrooks ist Thomas der letzte Tote, dessen Sterben in besonderer Intensität festgehalten wird: Wiederholt werden seine innerlichen Erschöpfungssymptome und seine Maskenhaftigkeit nach Außen betont. Auf den kurzen metaphysischen Rausch durch sein Schopenhauer-Erlebnis mit Nietzscheanischer Wende folgt bald ein tödlicher Sturz in die Gosse:

Es war genau, als würde sein Gehirn ergriffen und von einer unwiderstehlichen Kraft mit wachsender, fürchterlich wachsender Geschwindigkeit in großen, kleineren und immer kleineren konzentrischen Kreisen herumgeschwungen und schließlich mit einer unmäßigen, brutalen und erbarmungslosen Wucht gegen den steinharten Mittelpunkt dieser Kreise geschmettert ... Er vollführte eine halbe Drehung und schlug mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster. Da die Straße stark abfiel, befand sich sein Oberkörper ziemlich viel tiefer als seine Füße. Er war aufs Gesicht gefallen, unter dem sofort eine Blutlache sich auszubreiten begann. Sein Hut rollte ein Stück des Fahrdammes hinunter. Sein Pelz war mit Kot und Schneewasser bespritzt. Seine Hände, in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze. (BU: 749f.)

Ironisch an seinem Tode ist nicht nur der nachträgliche Befund – „Senator Buddenbrook war an einem Zahne gestorben“ (BU: 759) – sondern gerade der Fall in den Straßenschmutz und die profane Gosse: Eine makabre Replik auf seine äußerliche Immakuliertheit und zugleich ein scharfsinniges Mannsches Erzählexperiment, das von erlebter Rede im Taumel des Sterbens in die Außenperspektive des In-den-Tod-Fallenden kippt.

Nach diesem paradigmatischen Todesfall der Dekadenz nimmt die Detailliertheit der Sterbeszenen deutlich ab. Zu einer kompletten Aussparung kommt es im Fall von Thomas Buddenbrooks einzigem Sohn: „Es lag wie ein schweres Geheimnis über Hannos letzter Krankheit, die in außerordentlich schrecklicher Weise vor sich gegangen sein mußte. Man blickte sich nicht an, während man, gedämpften Tones, in Andeutungen und halben Worten davon sprach“ (BU: 835f.). Hanno, der „kleine Verfallsprinz und Musikexzedent“ (BTU: 578) der vierten Generation, stirbt im jugendlichen Alter an Typhus. Der ‚höhere Abschreiber‘ Mann bedient sich statt eines Todestableaus der Literarisierung eines medizinischen Lexikoneintrags¹¹⁹: „Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt“ (BU: 828). Hannos Tod wird nur aus der Retrospektive thematisiert:

Es war nach dem Abendbrot, im Herbst; der kleine Johann (Justus, Johann, Kaspar) lag ungefähr seit sechs Monaten, mit den Segnungen Pastor Pringsheims wohl versehen, dort draußen am Rande des Gehölzes unter dem Sandsteinkreuz und dem Familienwappen. Vorm Hause rauschte der Regen in den halb entblätterten Bäumen der Allee. Manchmal kamen Windstöße und trieben ihn gegen die Fensterscheiben. Alle acht Damen waren schwarz gekleidet (BU: 833).

Nicht nur im buchstäblichen Sinne ist für die Buddenbrooks Herbst und Abend geworden: Der letzte Spross ist jugendlich verstorben, die übrig gebliebenen Frauengestalten sehen keiner prosperierenden Zukunft mehr entgegen; man verabschiedet Gerda Buddenbrook, deren Mann und Sohn längst unter dem Familienwappen begraben sind. Dekadenz zeigt

¹¹⁹ Vgl. Grawe: „Eine Art von höherem Abschreiben“ (1992).

sich als Untergang und dennoch deutet sich ein ascendentes Element an, was am Ende des Kapitels genauer betrachtet wird.

3. 3.2.2 Ganzheitsverlust: Auflösungsprozesse

Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée; et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble.
(Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*)

Bourgets berühmte Dekadenzformel im organologisch-sozialen Gewande zeigt, wie Einzelindividuen mit ihren Einzelenergien sich vom ‚Gesamtkörper‘ anarchisch verselbstständigen. In einem zweiten Schritt überführt Bourget diese Formel bekanntlich in zeitgenössische Ästhetik und Literatur: „Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser l'indépendance du mot“ (EPC: 25). Auf diese Figur rekurriert auch Nietzsche mit subtiler Inversion im *Fall Wagner* (vgl. Kap. 2.6.3).

Buddenbrooks greift die Problematik von Ganzheitsverlust und Auflösung ähnlich wie bei Bourget in doppelter Weise auf: Einerseits werden thematisch innerhalb der Figurenreden zeitsymptomatische Auflösungsprozesse beziehungsweise Gegenmaßnahmen zur Problematik des Auseinanderfallens reflektiert. Andererseits wird die Problematik auch auf sprachartistischer Ebene virulent und greift damit auch strukturell in die Verfasstheit der Syntax und Poetik des Textes ein. Auf der Handlungsebene wird evident, dass sich Manns Romanfiguren als organisches Kollektiv und genealogische Einheit begreifen, wobei jedoch für den impliziten Autor wie für den Leser bereits Ganzheitsverlust und Auflösung

eingetreten sind. Die organisch-kollektive Konstruktion in den *Buddenbrooks* korrespondiert mit Bourget's Einheitsvorstellung von Familienorganismen, die in Dekadenz geraten, indem die einzelnen Glieder einer Einheit sich verselbständigen; die Emanzipation des Einzelnen resultiert in der unwiederbringlichen Zerstörung des Ganzen. Das latent mit Gesundheit besetzte Ganze in *Buddenbrooks* – versinnbildlicht durch das familiäre Kollektiv – steht im Übergang von der zweiten zur dritten Generation im Vergleich zu den Wünschen der Einzelnen noch deutlich im Vordergrund. So rät Senator Buddenbrook seiner Tochter Tony, die sich durch den Heiratsantrag von Bendix Grünlich in prekärer Bedrängnis sieht, folgendes:

Wir sind, meine liebe Tochter, nicht *dafür* geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette, und wir wären, so wie wir sind, nicht denkbar ohne die Reihe derjenigen, die uns vorangingen und uns die Wege wiesen, indem sie ihrerseits mit Strenge und ohne nach Rechts oder Links zu blicken, einer erprobten und ehrwürdigen Überlieferung folgten.
(BU: 160f.)

Allmählich dominiert Tonys Ehrfurcht vor dem Erhalt der Familientradition und der Fortsetzung ihrer Linie. Sie trifft ihre jugendliche Heiratsentscheidung im Namen von Familie und Firma. Die Fragwürdigkeit dieser Entscheidungsfindung nach dem väterlichen Pragmatismus kommt erst deutlich später auf der Handlungsebene ans Licht. Als Grünlichs Bankrott nicht mehr zu verhindern ist, zeigt sich Senator Jean reumütig und befreit seine Tochter aus ihrer ungünstigen Verbindung.

Das ‚gesunde Ganze‘ zum Wohl von Familie und Firma ist schon längst unterminiert: Impliziter Autor und Erzähler sind darüber im Bilde, während die Figuren weiterhin an ‚Ganzheit‘ festzuhalten versuchen. Wie stark die Bildlichkeit eines gemeinsamen Familienkörpers vorhält, wird auch in den Auseinandersetzungen der Brüder Thomas und Christian Buddenbrook ersichtlich. Thomas kritisiert Christians schauspielerhafte und eigensinnige Niedergangsdynamik mit einem Vokabular der Degenerszenz: „Du bist ein Auswuchs, eine ungesunde Stelle am Körper unserer Familie!“ (BU: 352). Die ungesunden Stellen im Figurenensemble des Textes vergrößern sich, bis es gewissermaßen zu einer

„décadence de l'ensemble“ kommt: Bourgets Dekadenztheorie wird hier innerhalb eines familialen Kontexts poetologisch ausbuchstabiert.

Die Detaildominanz über das Ganze ist allerdings auch in sprachartistischer Weise (meta)reflektiert. Dies lässt sich bereits im Romanbeginn mit seinen opulent ausgestalteten Figurencharakterisierungen und Interieurs zeigen, welcher über eine naturalistisch-spätrealistische Detailbeschreibung hinausgeht:

„Was ist das. – Was – ist das...“ „Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!“ Die Konsulin Buddenbrook, neben ihrer Schwiegermutter auf dem geradlinigen, weiß lackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten Sofa, dessen Polster hellgelb überzogen waren, war eine Blick auf ihren Gatten, der in einem Armsessel bei ihr saß, und kam ihrer kleinen Tochter zu Hilfe, die der Großvater am Fenster auf den Knien hielt. „Tony!“ sagte sie, „ich glaube, daß mich Gott–“ Und die kleine Antonie, achtjährig und zartgebaut, in einem Kleidchen aus ganz leichter changierender Seide, den hübschen Blondkopf ein wenig vom Gesichte des Großvaters abgewandt, blickte aus ihren graublauen Augen angestrengt nachdenkend und ohne etwas zu sehen ins Zimmer hinein, wiederholte noch einmal: „Was ist das“, sprach darauf langsam: „Ich glaube, daß mich Gott“, fügte, während ihr Gesicht sich aufklärte, rasch hinzu: „– geschaffen hat samt allen Kreaturen“, war plötzlich auf glatte Bahn geraten und schnurrte nun, glückstrahlend und unaufhaltsam, den ganzen Artikel daher, getreu nach dem Katechismus, wie er soeben, anno 1835, unter Genehmigung eines hohen und wohlweisen Senates, neu revidiert herausgegeben war. Wenn man im Gange war, dachte sie, war es ein Gefühl, wie wenn man im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den Brüdern den „Jerusalemberg“ hinunterfuhr. (BU: 9)

Dieses Verfahren, das sich im Romanverlauf zu einem modernistischen Erzählstil etabliert, kann auch als Wunbergsche „Lexemautonomie“ beschrieben werden: Im modernen Totalitätsverlust und ‚Wertezerfall‘ zeigt sich eine „Autonomie der Lexeme“ (Wunberg 1995: 31) und „langsame Herauslösung einzelner Wörter, fremder Wörter, die schließlich zu bloßen Evokationen werden“ (1995: 40). Innerhalb des Mannschen Zeithorizonts ist es sehr wahrscheinlich, dass die Verfahrensweise von Bourgets *Théorie de la décadence* herrührt und poetologisch Nietzsches „litterarische décadence“, wo das „Wort souverän [wird] und über den Satz hinaus [springt]“ (KSA VI: 27), entspricht.

Diese Auflösungsprozesse geben bezeichnende Aufschlüsse über eine andere Art der Doppelwertigkeit der Dekadenz in den *Buddenbrooks*: Während auf der Figurenebene der Dekadenz-Diskurs als Ganzheitsverlust eine negative Aufladung in Sinne einer physiologischen, genealogischen Degenereszenz erfährt und dabei einerseits pathologisiert und andererseits argumentativ unterminiert wird, enthüllen die poetologischen Verfahren

des Romans im Gegenzug ein entschieden positives Bild einer ästhetischen und sprachartistischen Dekadenz.

3. 3.2.3 Doppelwertigkeiten der Dekadenz:

Verfall, spätlingshafte Verfeinerung und Verklärung

Ohne den *décadent* (Hanno) [...] wären Menschheit und Gesellschaft seit diluvialen Zeiten um keinen Schritt vorwärts gekommen. (Mann, *Reden und Aufsätze* II)

In seiner emphatischen Rezension der *Buddenbrooks* schreibt Rilke 1902:

Diese Geschichte des alten Lübecker Patriziergeschlechtes Buddenbrook (in Firma Johann Buddenbrook), welche mit dem alten Johann Buddenbrook um 1830 einsetzt, endet mit dem kleinen Hanno, seinem Urenkel, in unseren Tagen. [...] Besonders fein beobachtet ist, wie der Niedergang des Geschlechtes sich vor allem darin zeigt, daß die Einzelnen gleichsam ihre Lebensrichtung geändert haben, daß es ihnen nicht mehr natürlich ist, nach außen hin zu leben, daß sich vielmehr eine Wendung nach Innen immer deutlicher bemerkbar macht. [...] Auch der Letzte, der kleine Hanno, geht mit nach innen gekehrtem Blick umher, aufmerksam die innere seelische Welt umlauschend, aus der seine Musik hervorströmt. In ihm ist noch einmal die Möglichkeit zu einem Aufstieg (freilich einem anderen als Buddenbrooks erhoffen) gegeben: die unendlich gefährdete Möglichkeit eines großen Künstlertums, die nicht in Erfüllung geht. Der kränkliche Knabe geht an der Banalität und Rücksichtslosigkeit der Schule zu Grunde und stirbt am Typhus. (KA 4: 256f.)

Rilkes enthusiastische Rezension bejaht implizit den Bourgetschen Hintergrund des Romans und betont zugleich die zentrale Doppelwertigkeit der Dekadenz, wie sie sich am spätzeitlichen Hanno Buddenbrook explizit verkörpert. Alle praktischen Erwartungen an den Sohn Hanno muss Kaufmann Thomas Buddenbrook fahren lassen. Der Spätling macht seinen Anfang mit einer komplizierten Geburtssituation. Vom Anfang an dem Tode geweiht, überlebt er seine Geburt nur knapp:

Der Konsul hat nicht zu fragen gewagt, woran nicht viel gefehlt hätte. Er weist den Gedanken, daß es mit diesem lang ersehnten, winzigen Geschöpfe, das so sonderbar lautlos zur Welt kam, beinahe gegangen wäre wie mit Antoniens zweitem Töchterchen mit Entsetzen von sich. (BU: 436)

Tonys Familienenthusiasmus kann nur mit Verhaltenheit aufgenommen werden: „Wir Buddenbrooks pfeifen noch nicht aus dem letzten Loch, Gott sei Dank, wer das glaubt, der irrt im höchsten Grade! Jetzt, wo der kleine Johann da ist – es ist so schön, daß wir ihn wieder Johann genannt haben – jetzt ist mir, als ob noch einmal eine ganz neue Zeit kommen muß!“ (BU: 442). Diese neue Zeit gestaltet sich durchaus konträr zu den

Erwartungshaltungen der Romanfiguren. Hanno bleibt die Kindheits- und Knabenzeit hindurch von schweren Krankheiten geplagt. Fragilität und hoffnungslose Avitalität sind die Konstanten seiner Entwicklung: „Das Kind lag in tiefster Erschöpfung, und der stiere Seitenblick der tief umschatteten Augen, deutete auf eine Gehirnaffektion. Das Ende schien fast wünschenswert“ (BU: 465). Hanno entpuppt sich, wie Rilke treffend bemerkt, als nach Innen blickender, musikalisch-phantastischer Knabe. Sämtliche Virilisierungsversuche durch seinen Vater – „Er sollte sich nicht beirren lassen! Er sollte Festigkeit und Männlichkeit gewinnen...“ (BU: 533) – scheitern kläglich. Die vierte und letzte Generation der Buddenbrooks repräsentiert die Doppelwertigkeit von Verfall und Verfeinerung.¹²⁰

Graduell verwandelt sich die ‚Karriere‘ Hannos in narrativen *dekadenten Wagnerismus*.¹²¹ Früh ist er dem Wagner-Enthusiasmus seiner Mutter Gerda ausgesetzt, welche einen *Fall-Wagner*-Disput mit dem Kirchenmusiker Pfühl führt. Pfühl, der Gerdas Geigenspiel zu artiger Barockmusik oder Wiener Klassik begleitet, weigert sich mehrfach Wagner-Partituren zu intonieren:

Ich spiele dies nicht, gnädige Frau, ich bin ihr ergebenster Diener, aber ich spiele dies nicht! Das ist keine Musik ... glauben Sie mir doch ... ich habe mir immer eingebildet, ein wenig von Musik zu verstehen! Dies ist Chaos! Dies ist Demagogie, Blasphemie und Wahnwitz (BU: 547f.)

Bald darauf wird Wagner zu Hannos Narkotikum: Er erlernt das Klavierspiel und neigt zum Improvisieren. Er wird durch Wagner einerseits rauschhaft erotisiert und sublimiert andererseits späterhin sein erwachendes homoerotisches Begehren in dieser Kunstbetreibung:

¹²⁰ Im Rahmen einer Einzeluntersuchung von Manns Roman wäre das Schema von Verfall und Verfeinerung noch deutlicher ausdifferenzieren. Zur Akribie der Quellenlage, mit welcher Thomas Mann den biologischen Verfall mit besonderem Interesse für Morel in *Buddenbrooks* konstruiert hat, ist wiederum auf Max' wegweisende Studie *Niedergangsdagnostik* (2008) zu verweisen. Das Problem der kulturellen Verfeinerung müsste auch umfassender beschrieben werden, da es sich allmählich vollzieht. Die Linie erstreckt sich von Jeans „schwärmerische Religiosität“ über Thomas Neigung zu einem ästhetischen Katholizismus und Christians Begeisterung für Schauspiel und Operette zu Hannos Wagner-Phantasien. Vgl.: Keller: „Das Problem Verfall“ (1988: 169f.).

¹²¹ Es handelt sich hierbei um eine nicht im musikalischen Medium stattfindende Rezeption Wagners, wobei der Begriff des *dekadenten Wagnerismus* von Koppen (1973) stammt. Wie die spezifische inhaltliche wie stilistische Dimensionierung von Manns Wagner-Rezeption jenseits der von Koppen aufgestellten Basisdefinitionen aussieht, wird noch im Unterkapitel zu *Tristan* genauer zu bestimmen sein.

Es war ein ganz einfaches Motiv, das er sich vorführte, ein Nichts, das Bruchstück einer nicht vorhandenen Melodie, eine Figur von anderthalb Takten, und als er sie zum ersten Mal mit einer Kraft, die man ihm nicht zugetraut hätte, in tiefer Lage als einzelne Stimme ertönen ließ, wie als sollte sie von Posaunen einstimmig und befehlshaberisch als Urstoff und Ausgang alles Kommenden verkündigt werden, war gar nicht abzusehen, was eigentlich gemeint sei. Als er sie aber im Diskant, in einer Klangfarbe von mattem Silber, harmonisiert wiederholte, erwies sich, daß sie im Wesentlichen aus einer einzigen Auflösung bestand, einem sehnächtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere ... eine kurzatmige, armselige Erfindung, der aber durch die präziöse und feierliche Entschiedenheit, mit der sie hingestellt und vorgebracht wurde, ein seltsamer, geheimnis- und bedeutungsvoller Wert verschafft ward. (BU: 824f.)

In dieser intellektualisierten *Verbal Music*¹²² kommt mindestens ein Zweifaches zum Ausdruck: Eine Leidenschaft für Auflösungs- und Verfallserscheinungen mit klarer Anspielung auf Wagners *Tristan*-Vorspiel (insbesondere den Tristan-Akkord) einerseits; andererseits scheinen die ‚letzten Dinge‘ nicht mehr allzu fern, zumal die bruchstückhafte Melodie in der Klangfarbe der Posaune hervorgekehrt wird und damit bereits apokalyptische Implikationen angedeutet sind. Hanno verkörpert die Doppelwertigkeit von biologischem Verfall und künstlerisch-musikalischer Verfeinerung:

Selten wird die für den dekadenten Wagnerismus kennzeichnende Katalysatorfunktion der Wagnerschen Musik so offen sichtbar wie an dem Beispiel der *Buddenbrooks*. Unter Wagner-Klängen offenbart sich die in Hanno verkörperte Dialektik aller *Décadence*: Abnahme der Lebensenergie, die sich hier in biologischem und sozialem Niedergang äußert, bei gleichzeitiger morbider Steigerung der geistigen und künstlerischen Sensibilität. Unter Wagner-Klängen vollendet sich auch die Sippendämmerung des Hauses Buddenbrook. (Koppen 1973: 277)

Zugleich wird diese Verklärung von Hannos Figurenperspektive unterminiert, indem er seine Abstammung „aus einer verrotteten Familie“ (BU: 820) betont und seinem Freund seine Todessehnsucht und Unfähigkeit zu Wollen offenbart: „Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai! ... Nein, es ist nichts mit mir. Ich kann nichts wollen. Ich will nicht einmal berühmt werden“ (BU: 819). Nach dem Tod Hannos löst sich die Genealogie der Buddenbrooks vollends auf: Ob das Geschlecht in der Kunst Verfeinerung oder gar Vollendung gefunden hat, bleibt ambivalent. Die Chronik, welche in erster Linie den Aufstieg und Fortschritt des Geschlechts festhalten sollte, schließt in

¹²² Diese komparatistische Terminologie ist von Scher und Gier entliehen. Thomas Mann geht über die Onomatopoetik und Rhythmik von *Wortmusik* deutlich hinaus und produziert in einigen seiner Wagner-Szenen, vor allem beim berühmten *Tristan*-Vorspiel stellenweise *Verbal Music* wird hier als literarische Annäherung an die Musik verstanden, die den Eindruck des Musikerlebens vermittelt. Vgl.: Scher *Literatur und Musik* (1984); ferner die Weiterentwicklung bei Gier: „Musik in der Literatur“ (1995).

Untergang und Verfall, während anderen Dekadenz-Figuren ein möglicher ‚Fortschritt in der Geistigkeit‘ zuteil wird.

3. 3.3 Narrative Transformationen. Dekadentes Erzählen:
Leitmotivik – Komplexitätsverdichtung – Lexemautonomie – style de décadence

Wie bereits an früherer Stelle festgestellt, ist Manns Poetik weitgehend als naturalistisch-spätrealistisch beschreibbar, sowohl die makrostrukturelle Textorganisation der *Buddenbrooks* als auch das mikrostrukturelle Erzählverfahren betreffend. Diesem Erzählverfahren folgend stattet Mann feinsinnig sein Romankonvolut vom Anfang bis zum Ende aus – jedoch mit ‚leitmotivischer‘ Anreicherung – was in nuce anhand von Romananfang, Mitte und Ende der *Buddenbrooks* gezeigt werden kann. Der Roman hebt mit einer ambivalenten Sprecherposition aus dem Nichts an: „„Was ist das. – Was – ist das ...“ „Je, den Düwel ook, c’est la question, ma très chère demoiselle“ (BU: 9).“ Diese Frage ist an die achtjährige Tochter Antonie gerichtet, die vor den versammelten drei Generationen der Buddenbrooks ihre Katechismus-Übung wiedergeben soll. Aus dem orientierungslosen Dunkel eines Nicht-Blicks entwickelt sich allmählich (memorierte) Erkenntnis und Tony wiederholt: „Was ist das. []Ich glaube, daß mich Gott [...] geschaffen hat samt allen Kreaturen“ (BU: 9). Ähnlich wie in der biblischen *Genesis* folgt Licht auf Dunkelheit und Tony beginnt ihren auswendig gelernten Schöpfungsbericht, wobei sie gedanklich eine Schlittenfahrt mit ihren Brüdern, den Jerusalemburg hinab assoziiert: Dieses *Abwärts* wurde in der Forschung schon oftmals als Indikation für ein Dekadenzphänomen und als Anfang vom Ende begriffen.¹²³ Die eindringliche Frage wird auch an einem entscheidenden Wendepunkt zwischen Mitte und Ende des Romans wiederholt: „Was ist das. Woher kommt das. Hast du das gethan?“ fragt Senator Thomas

¹²³ Vgl. Swales (1991: 46); ferner: Ryan: „*Buddenbrooks*. between realism and aestheticism“ (2002: 130).

Buddenbrook seinen Sohn Hanno, der eigenmächtig einen „schönen, sauberen Doppelstrich“ unter das „ganze, genealogische Gewimmel“ der Familienpapiere gezogen hat (BU: 575). „Und der kleine Johann, zurückweichend, stammelte, indem er mit der Hand nach seiner Wange fuhr: „Ich glaubte ... ich glaubte ... es käme nichts mehr“ ... “ (BU: 576). Mit dieser bis ins typographische Schriftbild reichenden Auflösungserscheinung wird das bevorstehende Ende der familialen Genealogie bereits vorweggenommen.

Eine Replik auf das an entscheidenden Stellen auftretende „Was ist das“ wird nach der Auslöschung der Linie der Väter und Söhne von der Person ausgerufen, die den Aufstieg und Fall der vier Generationen begleitet und überlebt hat. Auf die Trauer um den Typhus-Tod Hannos und die transzendente Unsicherheit der übrig gebliebenen Damen der Familie Buddenbrook antwortet Sesemi Weichbrodt insistierend: „Nun ist er ein Engel“ (BU: 836). Als letzte Antwort auf das anfängliche ‚Was ist das‘ des Romans endet Manns Text mit Sesemis Ausruf: „*Es ist so!*“ sagte sie mit ihrer ganzen Kraft und blickte Alle herausfordernd an. Sie stand da, eine Siegerin in dem guten Streite, den sie während der Zeit ihres Lebens gegen die Anfechtungen vonseiten ihrer Lehrerinnenvernunft geführt hatte, bucklig, winzig und bebend vor Überzeugung, eine kleine, strafende, begeisterte Prophetin“ (BU: 837). In diesem letzten *Es ist so!* nimmt das Textende abermals Rekurs auf den Anfang und evidentierte somit spätrealistische narrative Stringenz und zugleich eine Denkfigur von Anfang und Ende.

Neben der hier beschriebenen leitmotivischen Kontinuität ist ebenso auf narrative Transformationen aufmerksam zu machen: Manns Roman entwickelt sich aus dem naturalistisch-spätrealistischen Terrain allmählich poetologisch heraus. Im Romanverlauf des symbolisch verdichteten Zivilisations- und Generationsverfalls des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird eine Poetik der Dekadenz ausbuchstabiert, die sich mit den Stichwörtern Komplexitätsverdichtung und „Lexemautonomie“ umschreiben lässt.

Die narrative Deskriptivität des Romans wandelt sich in der Bewusstseinsgestaltung der Romanfiguren von Generation zu Generation, was Grawe treffend als „Komplexitätszunahme innerhalb des Romanverlaufs“ (Grawe 1988: 95) bezeichnet hat. So variiert der Wahrnehmungshorizont und die Figurenperspektive zwischen der dritten und vierten Generation des Geschlechts deutlich, wenn man sich etwa die Meereswahrnehmung des ‚schlichten Herzens‘ Antonie Buddenbrooks im Vergleich zu Hanno Buddenbrooks Perspektive vor Augen führt oder auch die Komplexitätszunahme im Musikalischen und die variierende Perspektivik auf das Metaphysische (vgl. Grawe 1988).

Um jedenfalls ein Beispiel von Komplexitätsverdichtung und Antizipierung eines *style de décadence* in den *Buddenbrooks* herauszugreifen, seien kurz die Beschreibungen von Johann Buddenbrooks Flötenspiel und Hannos letzter, Wagnerverehrender Klavierimprovisation verglichen: „[V]on der Konsulin auf dem Harmonium begleitet, [hörte man] eine kleine, helle, graziöse Melodie, die sinnig durch die weiten Räume schwebte“ (BU: 41) – mehr wird über die musikalischen Künste des Urgroßvaters nicht preisgegeben. Es scheint sich um galantes, häusliches Musizieren zu handeln, das in spätrealistischer Manier präsentiert wird. Beachtlich davon unterscheidet sich Hannos Klavierspiel am Ende des Romans:

Und wie ein gellendes Lachen oder wie eine unbegreiflich selige Verheißung schlang sich das erste Motiv hindurch, dies nichtige Gebilde, dies Hinsinken von einer Tonart in die andere ... ja, es war, als reize es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame Steigerung, ein chromatisches Aufwärtsringen von wilder, unwiderstehlicher Sehnsucht, jäh unterbrochen durch plötzliche, erschreckende Pianissimi, die wie ein Wegggleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in Begierde waren ... Einmal war es, als ob fern und leise mahnend die ersten Akkorde des flehenden, zerknirschten Gebetes vernehmbar werden wollten; alsbald aber stürzte die Flut der empordrängenden Kakophonieen darüber her, die sich zusammenballten, sich vorwärts wälzten, zurückwichen, aufwärtsklommen, versanken und wieder einem unaussprechlichen Ziele entgegenrangen, das kommen mußte, nun kommen mußte, in diesem Augenblick, an diesem furchtbaren Höhepunkt, da die lechzende Drangsal zur Unterträglichkeit geworden war.... (BU: 826f.)

Die Poetik der Dekadenz in *Buddenbrooks* wandelt sich von einer detailrealistisch ausufernden Darstellung zu immer prononcierterer Lexemautonomie und ersten Anzeichen eines *dekadenten Wagnerismus*. Kafitz bezeichnet ähnliche Passagen bei Mann als

Vorrang der „sprachartistische[n] Gestaltung“ gegenüber der „Wirklichkeitswiderspiegelung“ (Kafitz 2004: 411), was das Argument eines ‚(Spät)Realismus/Naturalismus + x‘ unterstreicht. In einigen Textpassagen wird zugleich die Syntax durch Auslassungszeichen korrumpiert, was den porösen Verfall gar typographisch fassbar macht. Dekadenz erweist sich somit in *Buddenbrooks* als ubiquitär und gewinnt im Romanverlauf auch strukturelle Relevanz.

3. 3.4 (Un)Überwindbarkeit der Dekadenz: Ende und/oder Neubeginn am Romanschluss?

Das Romanende markiert eine klare Doppelwertigkeit der Dekadenz als Verfall und Verfeinerung und verweist bereits auf einen *dekadenten Wagnerismus*. Auch wenn Hanno Buddenbrook gleichermaßen dem Typhus wie dem infektiösen Wagner-Konsum erliegt, wird Dekadenz nicht mehr als rein negatives Konzept des Niedergangs und Verfalls reflektiert. Neben der Positivierung von Verfall und Verfeinerung und den sich andeutenden innovativen poetologischen Errungenschaften, ist Dekadenz auch auf der Figurenebene ‚überlebensfähig‘. Die Dekadenz-überwindende wie Dekadenz-kultivierende Ausnahmefigur ist Hannos Freund, Kai Graf von Mölln. Er ist zum Dichter bestimmt und maßgeblich von E.A. Poes Untergangserzählungen beeinflusst, was deutlich in der Dekadenz- und Dilettantismustradition von Bourget bis Nietzsche steht. Wie Heftrich auch bestätigt, gelingt dieser außerhalb der Genealogie stehenden Gestalt aus einer noch dekadenteren Familie die „Durchbrechung des quasi mythisch geprägten Dekadenzmusters“ (Heftrich 1982: 100), das Überleben und ein „Aufflug ins Reich der ästhetischen Freiheit“ (ebd.: 46).

In der Figurrede zwischen Hanno Buddenbrook und Kai von Mölln wird dieses Muster deutlich. Während Hanno nicht an sein musikalisches Talent glaubt und in seiner Verfeinerung untergehen möchte, rät er jedoch dem Freund:

... Mit dir ist es so anders. Du hast mehr Mut. Du gehst hier herum und lachst über das Ganze und hast ihnen etwas entgegenzuhalten. Du willst schreiben, willst den Leuten Schönes und Merkwürdiges erzählen, gut, das ist etwas. Und du wirst sicher berühmt werden, du bist so geschickt. Woran liegt es? Du bist lustiger. [...] Wir denken dasselbe, aber du schneidest eine Fratze und bist stolz ... (BU: 819)

Die Möglichkeit des Weiterlebens des jungen, dekadenten Dichters gibt Aufschluss auf Manns Konzeption der Dekadenz kurz nach der Jahrhundertwende: Dekadenz wird als Konzept von ‚Verfall und Verfeinerung‘ ausgestaltet, einerseits zyklisch und andererseits doppelwertig konstelliert, was im Ende ‚Neuanfänge‘ aufscheinen lässt. Textimmanent sind Denkfiguren von Ende und Neubeginn der narrativen Logik des Textes zueigen. Fraglos, wenn dies auch nicht dem modischen Geschmack der Literaturwissenschaft der letzten 30 Jahre entsprechen mag, wäre die Figur von Ende und Neubeginn auch biographisch auszudeuten: Es mag hier, wie an anderen Stellen, das schriftstellerische Selbstverständnis des jungen Thomas Mann durchscheinen, das dem dekadenten Literaten eine verheißungsvolle Zukunft in Aussicht stellt und der Logik einer Selbstlegitimation folgt.

3. 4 *Dekadenter Wagnerismus*. Manns ambivalenter *style de décadence* zwischen Wagner-Enthusiasmus und Wagner-Kontrafaktur: *Tristan* (1903)

Das Cliché des Dekadenten ist komplementär zu dem des Bürgers.
(Adorno, *Zu einem Porträt Thomas Manns*)

Thomas Manns Frühwerk ist von Wagner-Allusionen geradezu durchdrungen, die sich sowohl durch intertextuelle Entlehnungen, als auch durch strukturelle Analogien bemerkbar machen. Neben einer Reihe der explizit markierten Intertexten wären Myriaden von unmarkierten Referenzen im Gesamtwerk des ‚höheren Abschreibers‘ aufzuspüren, was hier jedoch nicht geleistet werden kann. Hingegen wird der Frage nachgespürt, wie sich ein spezifischer *dekadenter Wagnerismus* im Rahmen von Manns Dekadenzpoetik ausprägt.

Dies stellt fraglos einen Höhepunkt und Wendepunkt von Manns literarischer Dekadenz dar: Bevor diese Wandlungen zwischen Wagner-Enthusiasmus und ironisch-entlarvender Kritik genauer betrachtet werden, erscheint es zunächst essentiell, die von Koppen etablierte Begrifflichkeit zu reflektieren und sie für Manns Dekadenz-Poetik zu modifizieren.

Hinterfragt man wie der Begriff des (*dekadenten*) *Wagnerismus* zu fassen sei, findet sich auch bei Koppen ein Eingeständnis des prekären Begrifflichkeitsdilemmas: *Wagnerismus* ist schon für sich ein diffuser Begriff mit einer langen Begriffsproblematik und Dynamik. Koppen zufolge scheint eine basale Absteckung des Begriffsbezirks durch drei zentrale Aspekte möglich:¹²⁴ Erstens handelt es sich durchwegs um eine „außermusikalische Art und Weise der Wagner-Rezeption“. Zweitens ist Wagnerismus keinesfalls mit der Kultivierung eines „Wagnerianertums“ zu verwechseln. Zumeist geht es um eine „eigenwillige Verbindung mit geistigen, literarischen Strömungen und Anschauungen. [...] Nicht selten werden eigene Programme und Ideologien auf Wagner projiziert“ (Koppen 1986: 609f.). Drittens ist Wagnerismus als historisch begrenztes Phänomen zu verstehen, das sich über die letzten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erstreckt und etwa zu Beginn des ersten Weltkriegs in seiner Popularität deutlich abnimmt; diese historische Begrenztheit des Wagnerismus steht abermals im Kontrast zum zeitlosen „Wagner-Enthusiasmus“ (Koppen 1986: 609f.).

Überdies trifft Koppen nationale Ausdifferenzierungen: Der Wagnerismus hat insbesondere französische Anfänge, wenn man Baudelaires *Tannhäuser*-Essay im Anschluss an den Opernskandal vom März 1861 als Gründungsdokument liest; nicht nur beginnt der Wagnerismus im französischen Sprach- und Kulturraum, er bleibt dort auch am dominantesten. Da sich der Wagnerismus in unterschiedlichen Facetten auch in Italien, England und Deutschland ausprägt, kann man von einem gesamteuropäischen Phänomen

¹²⁴ Vgl. Koppen: „Wagner und die Folgen. Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen“ (1986).

sprechen, das laut Koppen mehrere europäische „Dominanten“ besitzt, aber auch nationalspezifische Konturen annimmt. Die „Dominanten des Wagnerismus“ (Koppen 1973: 85f.) scheinen: Erstens, ein philosophisch an Nietzsche und Schopenhauer orientierter Wagnerismus; zweitens, eine „symbolistische Ausprägung“; drittens eine versuchte „episch-musikalische“ Transformation von Wagners Musik und ihren Formprinzipien ins narrative Medium. Viertens, der dekadente Wagnerismus als eine „Variante des umfassenden und vielfältigen Rezeptions- und Projektionsvorgangs“, welche zumeist „einen verblüffenden und manchmal auch bizarren Kontrast zum Bayreuther Wagnerianertum, wie übrigens auch zu den Intentionen Wagners“ (Koppen 1973: 88) darstellt. Diese Hierarchisierung stellt Koppens Begriff des *dekadenten Wagnerismus* sichtlich in Frage, da anstatt einer Unterordnung des *dekadenten Wagnerismus* eher ein Oberbegriff sinnvoll wäre, welcher die drei anderen Gesichtspunkte untergeordnet umfasst. Mit dieser signifikanten Modifizierung der Hierarchieverhältnisse bei Koppen wird diese Arbeit nun weiter verfahren, um einen operableren Begriff zur Hand zu haben.

Im Hinblick auf die nationalen Ausprägungen ist der deutsche Wagnerismus nicht nur höchst heterogen, sondern auch hauptsächlich auf Autoren jenseits des literarischen Höhenkamms beschränkt, wenn man von den prominentesten Ausnahmen – Nietzsche und Thomas Mann – absieht. Die konventionelle deutsche Wagner-Rezeption tendiert zum Konservatismus, was eine Korrelation Wagners mit den Rubriken „Décadence“ oder auch „Symbolismus“ sehr problematisch macht oder gar ausschließt (Koppen 1986: 614).

Manns spezifischer *dekadenter Wagnerismus* kollidiert deutlich mit der konservativ gearteten deutschen Wagner-Rezeption und geht zugleich über die Definition von Koppens Wagnerismus hinaus. Geistesgeschichtlich ist Manns Wagnerbild prädominant europäisch, was sich vor allem in seinem literaturgeschichtlich deutlich späteren Essay

Leiden und Größe Richard Wagners erhärtet und sich 1933 als verhängnisvoll erweisen wird.¹²⁵

Und auch in anderen Hinsichten steht Manns spezifischer Wagnerismus im Kontrast zur konventionellen Wagner-Rezeption. Die Präsenz von Wagner-Motiven, -Figuren und Operausschnitten in Manns Werk ist nicht ungewöhnlich und wurde von der einschlägigen Forschung bereits eingehend behandelt.¹²⁶ Bemerkenswert ist zudem Manns Übernahme von Wagnerschen Formprinzipien in der Erzähltechnik und die variierenden Verfahrensweisen des Wagnerismus innerhalb seiner Dekadenz-Poetik. Diese Fragen sind literaturwissenschaftlich nur wenig beleuchtet worden und könnten im Hinblick auf die Imitationen Wagnerscher Libretto-Lexik, die narrativen Transformationen von Opernhandlungen wie Orchesterpartien sowie die Simulation eines ‚Musikerlebens‘ im Sinne einer *Verbal Music* ausdifferenziert werden.¹²⁷

Eine weitere Verfahrensweise Manns ist mit der Nietzscheanischen Wagner-Kritik verwoben: Die Exuberanz der Details und ‚Lexemautonomie‘ imitiert die Ästhetik des Miniaturisten Wagner. Diese Verfahrensweise ist mit Nietzsches selbstreferenziellem Paradox der Wagner-kritischen Schriften vergleichbar: Eine Dekadenz-Ästhetik wird gerade im Stil der Dekadenz scharf kritisiert. Manns *dekadenter Wagnerismus* weist wahlverwandte Problematiken auf, wobei es sich nicht wie bei Nietzsche um eine paradoxe Konstellation handelt, sondern um spielerische Ambivalenzen: Wagner-Enthusiasmus und Wagner-Kontrafaktur, Dekadenzkultivierung und Dekadenz-Überzeichnung oszillieren. Es mag auch mit Manns „Velleität“ der Absage an die Dekadenz aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zusammenhängen, dass Dekadenz zwar überzeichnet und überfrachtet, aber letztendlich nicht ‚überwunden‘ wird.

¹²⁵ Vgl. Koppen (1973: 83f.) und Borchmeyer: „Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister“ (1993).

¹²⁶ Vgl. v.a. Northcote-Bade (1975).

¹²⁷ Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher gezeigt werden. Manns spezifischer *dekadenter Wagnerismus* am Beispiel von *Wälsungenblut* (1905) mitsamt einer vertieften Problematisierung der *Verbal Music* sowie einer detaillierteren Diskussion des berühmten Dreigestirns erscheinen in einem gesonderten Aufsatz. Vgl. Happ: „Nietzsches *décadence im Lichte unserer Erfahrung*. Wandlungen der Dekadenz bei Thomas Mann (*Wälsungenblut*)“ (2009).

An *Tristan* (1903) wird nun exemplarisch für die beiden Wagner-Novellen Manns Wagneri(sti)sche Poetik der Dekadenz beleuchtet, die auch neue Doppelwertigkeiten der Dekadenz aufwirft. *Tristan* – mit diesem abgetrennten Titel evoziert Mann bereits das für die europäische Dekadenz prominenteste Werk Richard Wagners, *Tristan und Isolde* (1865). Die Halbierung des Titels suggeriert nicht nur die Konzentration auf den männlichen Protagonisten der Novelle, sondern deutet auch eine (Ab)spaltung vom Wagnerschen Vorbild an: Mann übersetzt in seiner Novelle Wagnersche Spätromantik – mit Nietzsches *Fall Wagner* im Hintergrund – „in’s Moderne, – seien wir noch grausamer! in’s Bürgerliche!“ (KSA VI: 34) was allerdings nicht heißen mag, dass sämtliche Wagneranspielungen dieser Verfahrensweise unterliegen. Wagner-Kontrafaktur und genuine Wagner-Bewunderung wechseln, Wagnerismus wird gegen Wagnertum ausgespielt.¹²⁸

Diese Ambivalenzen extendieren sich auch auf das Ensemble von traditionellen Dekadenzaspekten und ihrer ironischen Überzeichnung. Im Vergleich zu den übrigen frühen Novellen weist *Tristan* eine komplexere und zugleich ironisch gebrochene Signatur der literarischen Dekadenz auf und enthüllt eine singuläre Form des *dekadenten Wagnerismus*, welcher sich aus intrikaten Montagen aus *Tristan und Isolde* und dem *Ring* konfiguriert.¹²⁹ Während einer Vielzahl anderer Wagner-Allusionen nicht nachgegangen werden kann,¹³⁰ wird mehr Aufmerksamkeit dem achten Kapitel der Novelle geschenkt, in welchem der Wagnersche Liebestod als Kontrafaktur mit dem Ästhet Detlev Spinell und der vitalitätsbejahenden Dekadenz-Gestalt Gabriele Klöterjahn nachgestellt wird.

Bevor nun ins Detail gegangen wird, eine Rekapitulation der schmalen Novelle *in nuce*: In 12 Kapiteln wird eine ironische Untergangsnarration mit ambivalenten Doppelwertigkeiten der Dekadenz vorgestellt. Eine dekadente „Todesschönheit“ (TRIS:

¹²⁸ Vgl. Kablitz: „Jenseits der Décadence: Thomas Manns *Tristan* (2002).

¹²⁹ Vgl. Kaiser: „Intertextuelles Spiel mit Wagner-Analogien. Thomas Manns Burleske *Tristan* und *Der Ring des Nibelungen*“ (2001: 190f.).

¹³⁰ Detaillierte Forschung findet sich vor allem bei Northcote-Bade (1975) sowie Scherliess: „„Burleske“ und „Opus metaphysicum“. Wagners *Tristan* bei Thomas Mann“ (2005).

360) namens Gabriele Klöterjahn trifft gemeinsam mit ihrem vitalen, bodenständigen Ehemann Anton Klöterjahn und ihrem ‚exzessiv‘ gesunden Sohn im Sanatorium Einfried ein, um ein ‚Luftröhrenleiden‘ zu kurieren; dort begegnet ihr das Tristan-Pendant der Novelle: Detlev Spinell – Ästhet, Dilettant und Schriftsteller – welcher „[d]es Stiles wegen“ (TRIS: 332) in der kränkelnden Sanatoriumslandschaft verweilt und allmählich auch einen ‚schädlichen Einfluss‘ auf die Protagonistin ausübt. Die Zeitspanne des auf das Sanatorium Einfried beschränkten Geschehens erstreckt sich von einem klirrend kalten Januartag zu einem frühlingshaften ersten Märztag. Allein schon die angedeutete Jahreszeitenzyklik von Ende und Neubeginn ironisiert den jahreszeitlichen Verlauf der Dekadenz von Herbst und Spätzeitlichkeit, denn der Untergang der Gabriele Klöterjahn wird in den vitalen Frühling verlegt, während der Ästhet Spinell in seinem Naturekel an den Rand der Novelle vertrieben wird.

Zwei ineinander greifende Dekadenzdiskurse dominieren in *Tristan* und entbehren ebenso wenig einer ironischen Durchbrechung: Ein physiologisch-psychologischer Dekadenzdiskurs innerhalb der kränkelnden Sanatoriumswelt, welcher abermals in einen kulturphilosophischen Kontext Nietzscheanischer und Schopenhauerianischer Provenienz gebettet ist; zudem ein ästheti(zisti)scher Verklärungsdiskurs, insbesondere repräsentiert durch den dilettantischen Romancier Detlev Spinell, welcher von einer deutlich überzeichneten Gegenperspektive von bürgerlicher Prosaik kontrastiert wird.

Es verdichten sich ebenso überzeichnete Denkfiguren der Dekadenz von Krankheit versus Gesundheit, Anfang versus Ende sowie Leben versus Tod: Moribunde Vertreter einer Schopenhauerianischen-Wagnerianischen Leidenswelt werden mit übervitalen Nietzscheanischen Repräsentanten kontrastiert und aus der jeweilig opponierenden Warte ironisiert. Weniger auf thematischer als auf narrativer und poetologischer Ebene dominiert die Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik: Die Wagnersche Vorlage wird imitiert, fragmentiert und als partielle Kontrafaktur wiedergegeben. Die Poetik des Textes folgt

hierbei Nietzsches Wagner-Kritik: „Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, [...], er musste Stückwerk machen, „Motive“, Gebärden, Formeln, Verdoppelungen... (KSA VI: 35) – dieses ‚Stückwerk‘ schlägt sich in der Lexik und Deskriptivität des Textes nieder. Manns Spätrealismus ist mit dekadenter Opulenz einerseits angereichert, andererseits von syntaktischen Fragmentierungseffekten durch permanente Auslassungszeichen durchzogen, was den Auflösungscharakter der Dekadenz unterstreicht. Die Poetik von Manns *dekadentem Wagnerismus* erlaubt abermals einen Brückenschlag zwischen einem zeitgemäßen Verfahren aus der Nietzscheanischen Wagner-Kritik (und der Bourgetschen Präfiguration dieses Dekadenzkonzepts) und den nachträglichen literaturwissenschaftlichen Beschreibungsmodi von Wunbergs Lexemautonomie und Kafitz’ Sprachartistik.

Ein Blick auf den Novellenbeginn *Tristans* enthüllt bereits die detailverliebte Dekadenzpoetik Manns, welche die deutlich spätrealistisch geprägte Faktur der *Buddenbrooks* übertrifft:

Hier ist „Einfried“, das Sanatorium! Weiß und geradlinig liegt es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude und seinem Seitenflügel inmitten des weiten Gartens, der mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons aus Baumrinde ergötzlich ausgestattet ist, und hinter seinen Schieferdächern ragen tannengrün, massig und weich zerklüftet die Berge himmelan. Nach wie vor leitet Doktor Leander die Anstalt. Mit seinem zweispitzigen schwarzen Bart, der hart und kraus ist, wie das Roßhaar, mit dem man die Meubles stopft, seinen dicken, funkelnden Brillengläsern und diesem Aspekt eines Mannes, den die Wissenschaft gekältet, gehärtet und mit stillem, nachsichtigem Pessimismus erfüllt hat, hält er auf kurz angebundene und verschlossene Art die Leidenden in seinem Bann, – alle diese Individuen, die, zu schwach, sich selbst Gesetze zu geben und sie zu halten, ihm ihr Vermögen ausliefern, um sich von seiner Strenge stützen lassen zu dürfen. (TRIS: 319f.)

Mit deiktischer Bestimmtheit („Hier“) führt der Erzähler in den Mikrokosmos des Sanatoriums Einfried ein, welcher den einzigen Schauplatz der Novelle darstellt. Schon der Name des Sanatoriums reiht sich in die Vielzahl der sprechenden Namen¹³¹ der Novelle ein

¹³¹ Kein Name in dieser Novelle ist dem Zufall überlassen und zugleich polyvalent. So verweist der Name Doktor Leander zum einen auf den Mythos von *Hero und Leander*, zum anderen auf Schwester ‚Leandra‘ aus den *Buddenbrooks* (Reed 2004: 221). Der Name von Fräulein Osterloh verbindet „Christliches mit Mythologischem“ und ironisiert die Erlösung Christi und der Menschheit durch einen bürgerlichen Erlösungswunsch durch Heirat (Kaiser 2001: 207). Manns „Kombinationstalent“ potenziert sich in der Namensgebung der Pastorin Höhlenrauch aus vier verschiedenen Quellen (E.A. Poes Schwester des Roderick, Homers Hekuba, Ovids Polyxena-Episode und burleske Brangäne), vgl. Kaiser (2001: 195). Ferner suggerieren die Nachnamen Klöterjahn ‚Potenz‘ und ‚Krach‘, vgl. Niederdeutsch *Klötten/klötern* (Reed 2004: 223) und Spinell eine Doppeldeutigkeit zwischen einem Mineral und einem seltenen blassroten Edelstein. Vgl. Barker (2007: 441).

und evoziert Wagner-Assoziationen¹³² und Ambivalenzen zwischen ‚Todesassoziationen‘ und dem eigentlichen Telos der Genesung¹³³; die ausufernde Beschreibung des Gartens („mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons“) bis zum Blick in die zerklüftete Gebirgslandschaft korrespondiert bereits mit Wagners Bühnenlandschaften.¹³⁴ Zugleich fällt eine deutliche Vorliebe für Details ins Auge, welche sich auch in Manns Selbstaussagen bestätigt. So schreibt er in einem Brief an Hilde Distel vom 14.3. 1902: „Aber wir Artisten sind eben einer wie der andere: wenn es sich um das ‚Werk‘ handelt, sind wir von einer ganz renaissancehaften Rücksichtslosigkeit. Also, bitte, bitte, bitte! Und nochmals: Détails!“¹³⁵

Diese ‚rücksichtslose‘ Detaildeskriptivität macht selbst vor dem Bart Doktor Leanders, dem sanft schopenhauerisierten Anstaltsleiter, nicht halt, bevor sich eine Personencharakterisierung entfaltet. Details überwuchern das Ganze, doch sind sie bei Mann selten als ‚blinde Motive‘ zu begreifen, wenn es an dieser Stelle auch opponierende Forschungsmeinungen gibt: „Das Detail wird ohne funktionale Notwendigkeit sprachlich aufgeladen. Die Stelle, so unbedeutend sie ist, kann als Beleg für das Verfahren der literarischen Décadence gemäß der Definition Bourgets und Nietzsches gelesen werden, nach der sich die Details zur Hauptsache erheben“ (Kafitz 2004: 417). Dass diese Passage zugleich „so unbedeutend“ sei, scheint zweifelhaft, da hier deutliche Anspielungen an Bourgets (und Nietzsche) aufscheinen: Die „individus impropres aux travaux de la vie commune“ (Bourget 1887: 24) werden von höherer Instanz als Einheit zusammengehalten, um eine Anarchie des Ganzen zu unterbinden. Somit kollidieren Inhalt und Form des Texts, da auf der Inhaltsebene ein Zusammenhalt der Einzelindividuen durch eine

¹³² „Einfried“ kann als Analogiebildung zu „Wahnfried“, Wagners Rückzugsort in Bayreuth, gelten, vgl. Reed (2004: 221).

¹³³ In zweiter Lesart betrachtet Kablitz diese Ambivalenz als aufgelöst, sofern man einer Schopenhauerischen Logik folgt und den Tod als „Heilung vom Leben“ begreift (Kablitz 2002: 94).

¹³⁴ Dass die Landschaftsbeschreibung mit ‚Grotten‘ und ‚tannengrünen Schieferdächern‘ mit Wagners Bühnenbild korrespondieren zeigt Kaiser anhand der Anfangspassage mit Vergleichen zu den Landschaften der *Ring*-Opern. Vgl. Kaiser (2001: 207).

¹³⁵ Mann: *Briefe 1889-1936* (1962: 32).

übergeordnete Instanz beschrieben wird, während auf der Ebene der sprachlichen Form sich eine Emanzipation der einzelnen Wörter vollzieht.

Nachdem der Ort des Geschehens mitsamt Institutsleitung eingeführt worden ist, eröffnet sich katalogartig der Blick auf die Ätiologien der Sanatoriumsgäste:

Es giebt hier gastrisch Leidende, wie die Magistratsrätin Spatz, die überdies an den Ohren krankt, Herrschaften mit Herzfehlern, Paralytiker, Rheumatiker und Nervöse in allen Zuständen. Ein diabetischer General verzehrt hier unter immerwährendem Murren seine Pension. Mehrere Herren mit entfleischten Gesichtern werfen auf jene unbeherrschte Art ihre Beine, die nichts Gutes bedeutet. Eine fünfzigjährige Dame, die Pastorin Höhlenrauch, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hat und absolut keines Gedankens mehr fähig ist, gelangt dennoch nicht zum Frieden, sondern irrt, von einer blöden Unrast getrieben, seit einem Jahre bereits am Arm ihrer Privatpflegerin starr und stumm, ziellos und unheimlich durch das ganze Haus. Dann und wann stirbt jemand von den „Schweren“, die in ihren Zimmern liegen und nicht zu den Mahlzeiten noch im Konversationszimmer erscheinen, und niemand, selbst der Zimmernachbar nicht, erfährt etwas davon. [...] Was für Existenzen hat „Einfried“ nicht schon beherbergt! Sogar ein Schriftsteller ist da, ein excentrischer Mensch, der den Namen irgend eines Minerals oder Edelsteines führt und hier dem Herrgott die Tage stiehlt... (TRIS: 320f.)

Diese Versammlung unterschiedlich Leidender entwirft ein Bild von degenereszenten Spätzeitlichkeit nicht ohne eine gewisse Ironie; dass die Konfrontation mit dem Tod vermieden wird, präfiguriert die exklusive Sanatoriumswelt des *Zauberbergs*. Biologische Degenereszenz wird in der Novelle wahrlich nicht mit einem ‚Fortschritt in der Geistigkeit‘ analogisiert, aber mit technischem ‚Fortschritt‘ und prosperierender Aktivität kontrastiert: „[U]ngestört nimmt das Treiben in „Einfried“ seinen Fortgang, das Massieren, Elektrisieren und Injizieren, das Douchen, Baden, Turnen, Schwitzen und Inhalieren in den verschiedenen mit allen Errungenschaften der Neuzeit ausgestatteten Räumlichkeiten ... Ja, es geht lebhaft zu hierselbst. Das Institut steht in Flor“ (TRIS: 320f.).

Einfried ist nicht nur ein Ort der Degenereszenz-Eindämmung; es finden Existenzen Erwähnung, die sich offenbar aus anderen Gründen dort aufhalten: Der Schriftsteller mit dem ‚Edelsteinnamen‘, Detlev Spinell, wird später im Gespräch mit der weiblichen Hauptfigur der Novelle auf die Frage nach dem Grunde seines Sanatoriumsaufenthalts eingestehen: „Ich werde Ihnen sagen, gnädige Frau, warum ich hier bin. – Des Stiles wegen“ (TRIS: 332). So hat diese Atmosphäre des Interessanten und Exklusiven doch auch

Anreiz für ‚dekadente‘ Kreaturen, die sich keinesfalls aus medizinischen Notwendigkeiten dort befinden, sondern einen entrückten Lebensstil kultivieren.

Die zentralen Figurencharakterisierungen der Novelle verdeutlichen diametral gegensätzliche Typen der Dekadenz und des Vitalismus und überdehnen ironisch die Denkfigur von Krankheit versus Gesundheit. Dies betrifft insbesondere die Konstellation des ungleichen Ehepaars Anton und Gabriele Klöterjahn und ihres Kindes: Die strotzende Gesundheit des prosaisch-bürgerlichen Anton Klöterjahn, „dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse“ (TRIS: 326) wird durch seinen gleichnamigen Sohn noch überboten. Ihm wird ein animalischer Vitalismus einer quasi-Nietzscheschen ‚blonden Bestie‘¹³⁶ zugeschrieben und erscheint als „Prachtstück von einem Baby, [das] mit ungeheurer Energie und Rücksichtslosigkeit seinen Platz im Leben eroberte“ (TRIS: 325). Dies steht im schroffen Kontrast zur moribunden Gabriele Klöterjahn, die angeblich „an der Luftröhre“ und nicht an der „Lunge“ (TRIS: 322) leidet und seit der Geburt des Sohnes in „in einer sanften und stillen Glut dahinzuschwinden“ (TRIS: 325) droht. Diese Diagnose der ‚Luftröhrenerkrankung‘ aus der Figurenperspektive von Hausarzt Doktor Hinzpeter und Ehemann wird im Verlauf der Erzählung mehrfach von der Erzählerperspektive unterminiert.

Gabrieles Typus verkörpert Avitalität mit „schwache[r] Grazie und zarte[m] Liebreiz“ (TRIS: 322):

Ihr lichtbraunes Haar, tief im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt, war glatt zurückgestrichen, und nur in der Nähe der rechten Schläfe fiel eine krause, lose Locke in die Stirn, unfern der Stelle, wo über der markant gezeichneten Braue ein kleines, seltsames Äderchen sich blaßblau und kränklich in der Klarheit und Makellosigkeit dieser wie durchsichtigen Stirn verzweigte. (TRIS: 322f.)

Ihr Erscheinungsbild korrespondiert mit Manns bereits bekanntem Dekadenzkatalog:
Blässe, brünettes Haar, ein blaues Äderchen auf dem weißen Teint und umschattete Augen

¹³⁶ Mann tendiert im Frühwerk zu einer individuell angeeigneten Parodierung der Nietzscheschen ‚blonden Bestie‘; hierbei handelt es sich – in Anlehnung das Schlagwort aus der *Götzendämmerung* und der *Genealogie der Moral* – um eine veredelte, triebnatürliche und urzuständige ‚Herrenrasse‘ (nicht in einem rassistischen Sinne), die im Gegensatz zur domestizierten, christlichen Vertretern der ‚Sklavenmoral‘ steht. Manns ‚blonde Bestien‘ sind überzeichnete Vitalitäts-Figuren, die eine von Nietzsche nicht intendierte ‚germanisch-nordische‘ Prägung insbesondere in *Tonio Kröger* verliehen bekommen. Vgl. Ottmann: „Die blonde Bestie“ (2000: 205f.).

gehören zum festen und leitmotivischen Zuschreibungsinventar des Frühwerks. Obgleich Gabrieles spätlinghafte Verfeinerung an die vierte Generation der *Buddenbrooks* erinnert, hat sie einen „bewundernswert lebhaften und wohlgeratenen Sohn und Erben“ unter „ganz außergewöhnlich schweren und gefährlichen Umständen“ (TRIS: 325) zur Welt gebracht, was dem ‚Anfang ihres eigenen Endes‘ entspricht. Hier schimmert jedoch eine deutliche Distanz gegenüber der vormaligen Repräsentation von Dekadenz durch. Einleuchtend betrachtet auch Kablitz *Tristan* als Manns ironische Distanz zur Dekadenz, wobei jedoch keine Ablösung vom Phänomen der Dekadenz konstatiert werden kann.¹³⁷

Die ephemere Erscheinung Gabriele Klöterjahns, deren Bekleidung sich wie ein Jugendstilornament ausnimmt – „sie trug eine silbergraue, anschließende Taille mit festem Stehkragen, die mit hochaufliegenden Sammetarabesken über und über besetzt war“ (TRIS: 322) –, ruft enthusiastische Reaktionen bei sämtlichen Kurgästen hervor. Sogar der sonderliche Schriftsteller Detlev Spinell, welcher die Gesellschaft eher meidet, „verfärbte sich geradezu, als sie auf dem Korridor an ihm vorüberging, blieb stehen und stand noch immer wie angewurzelt, als sie schon längst verschwunden war“ (TRIS: 324). Spinell wird deutlich als mit Gabriele Klöterjahn korrespondierender dekadenter Phänotyp eingeführt:

Man vergegenwärtige sich einen Brünetten am Anfang der Dreißiger und von stattlicher Statur, dessen Haar an den Schläfen schon merklich zu ergrauen beginnt, dessen rundes, weißes, ein wenig gedunsenes Gesicht aber nicht die Spur irgendeines Bartwuchses zeigt. [...] Der Blick seiner rehbraunen, blanken Augen war von sanftem Ausdruck, die Nase gedrunken und ein wenig zu fleischig. Ferner besaß Herr Spinell eine gewölbte, poröse Oberlippe römischen Charakters, große, kariöse Zähne und Füße von seltenem Umfange. Einer der Herren mit den unbeherrschten Beinen, der ein Cyniker und Witzbold war, hatte ihn hinter seinem Rücken „der verweste Säugling“ getauft; aber das war hämisch und wenig zutreffend. – Er ging gut und modisch gekleidet, in langem schwarzen Rock und farbig punktierter Weste. (TRIS: 327f.)

Décadent, Ästhet und Dilettant sind die passenden Zuschreibungen für die exzentrische Gestalt. Folgt man der neuesten Forschung, wäre auch die effeminierte und stereotypisiert jüdisch anmutende Komponente des „bloß aus Lemberg“ Gebürtigen zu thematisieren (vgl. Barker 2007). Wiederholt ist von Spinells Ver-fallen in einen „ästhetischen Zustand“

¹³⁷ Vgl. Kablitz (2002: 98f.). Kablitz' These geht ferner davon aus, dass ein Nietzscheanisches Gegenmodell der ewigen Wiederkehr den „décadence-Diskurs“ in *Tristan* unterminiert, wobei im Zentrum der Ironisierung die Figur der Gabriele Klöterjahn steht.

(TRIS: 328) die Rede. Auch hat er sich als Romancier hervorgetan mit einem „Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagszeichnung versehen und gedruckt auf einer Art von Kaffee-Sieb-Papier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale“ (TRIS: 328). Diese Überzeichnung der Schrift erinnert abermals an die Hervorhebung des Einzelnen zu Ungunsten des Ganzen und setzt durch den Kathedralen-Vergleich zudem Ästhetisierung mit Sakralität ineins.

Der Ruf des Schriftstellers wie auch der Inhalt seines Romans werden sowohl von der Figurenperspektive Fräulein Osterlohs und Doktor Leanders wie durch die Erzählerinstanz selbst vermehrt ins ironische Licht gerückt. „[R]affiniert“ fände Fräulein Osterloh den Roman, was gleichbedeutend mit „unmenschlich langweilig“ (TRIS: 328) sei – so der Erzählerkommentar. Zum Inhalt des Romans bemerkt der Erzähler: „Es spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. Auf die Schilderung dieser Dinge war der liebevollste Wert gelegt...“ (TRIS: 328). Erneut macht sich die Privilegierung des Details über das Ganze bemerkbar; die Aufzählung der Topoi wie der kostbaren Objektwelt repetieren zugleich die Tradition der französischen *Décadence* der 1880er Jahre, wie sie insbesondere durch Huysmans' *A Rebours* paradigmatisch wurde und von Bahr popularisiert wurde. So stellt sich ein Epigonalitätseffekt innerhalb der Novelle ein: Der exuberant-luxuriösen, vertrackt sinnlichen, anti-naturalistischen Variante der französischen *Décadence* wird mit ironischer Distanz begegnet: Zugleich zeichnet sich ein selbstreferenzieller Potenzierungseffekt ab, da – trotz ironischer Brechung des Epigonalen – der Text in poetologisch vergleichbarer Manier verfährt.

Der Autor des ‚*Décadence*‘-Romans hat Einfried zu seiner Wahlheimat auserkoren, denn es sei „ganz empire“; die „Helligkeit und Härte [...], Einfachheit und reservierte Strenge“ sei Garant seines „Wohlbefindens“ (TRIS: 332). Die vorherrschende

Ordnungsstrenge von Außen sei für den willenschwachen Décadent notwendig, da er auch „zu schwach“ scheint, „sich selbst Gesetze zu geben“ (TRIS: 319).

Spinell ringt um die Aufmerksamkeit der bald von ihrem Mann in Einfried zurückgelassenen Gabriele Klöterjahn. Allmählich wirkt ein verwirrender und „schädlicher Einfluß“ auf sie. Spinells Anekdoten und berichteten ‚ästhetischen Zustände‘ beschäftigen die Protagonistin. Im siebten Kapitel ist schon von ihrer graduellen Gesundheitsverschlechterung die Rede:

Sei es, daß der Luftwechsel anfang, die Wirkung zu versagen, oder daß irgend ein positiv schädlicher Einfluß sie berührt hatte: ihr Befinden war schlechter geworden, der Zustand ihrer Luftröhre schien zu wünschen übrig zu lassen, sie fühlte sich schwach, müde, appetitlos, fieberte nicht selten; und Doktor Leander hatte ihr aufs entschiedenste Ruhe, Stillverhalten und Vorsicht empfohlen. (TRIS: 336)

Spinell befragt die junge Frau schonungslos nach ihrer Lebensgeschichte: Die spätzeitliche Genealogie ihres Geschlechts weist einige Parallelen zu den *Buddenbrooks* auf: Schon ihr Vater war mehr Künstler als Kaufmann gewesen; die Mutter war früh verstorben und die Tochter lebte mit dem Vater, wobei gemeinsames Musizieren, ähnlich wie bei Gerda Buddenbrook, im Zentrum stand. Durch geschäftliche Verbindungen des Vaters begegnet ihr Anton Klöterjahn, ihr späterer Ehemann. Die Erinnerungsszene der ersten Begegnung erweist sich, wie einige andere Passagen der Novelle, als ironische Verkehrung von Wagnerschen Vorlagen, beziehungsweise werden sie ins Bürgerliche und von der Dämmerung in den Nachmittag übersetzt, wobei die Hintergrundszenerie dieselbe bleibt (vgl. Kaiser 2001: 192). Auch verhehlt die Protagonistin nicht den zögerlichen Skeptizismus ihres Vaters hinsichtlich des Ehestands. Der jungen Dekadenzgestalt ist eine ungewöhnliche ‚Bejahung des Willens zum Leben‘ zueigen: „ „Aber ich *wollte* es eben“, sagte sie lächelnd, und wieder beherrschte das blaßblaue Äderchen mit einem bedrängten und kränklichen Ausdruck ihr ganzes liebliches Gesicht [...] „Ja, ich verließ das alles, denn so will es ja die Natur“ “(TRIS: 341). Gabriele Eckhofs „Willensakt“ und Lebens- und

Naturbejahung ermöglicht ihr den Eintritt ins bürgerliche Leben Klöterjahns, wobei sie fortschreitende Krankheit und Nähe ihres eigenen Todes hinnimmt.¹³⁸

Das familiale, bürgerliche Glück stellt sich durch die Geburt eines kerngesunden männlichen Erben ein: „Das kam in der Stunde, Herr Spinell, als man mir zuerst den kleinen Anton brachte, unseren kleinen Anton, und als er so kräftig mit seinen kleinen gesunden Lungen schrie, stark und gesund wie er ist...[...] Und er sieht meinem Mann so lächerlich ähnlich“ (TRIS: 341f.) – an dieser Stelle scheint Schopenhauer augenfällig durch. Im § 45 „Von der Bejahung des Willens zum Leben“ der *Welt als Wille und Vorstellung* wird nicht nur der Zeugungsakt als primäre Lebensbejahung betrachtet, sondern auch das Wiedererkennen „des Erzeuger[s] im Erzeugten“ (WWV: 661) zum Primat erhoben. Doch nimmt die Protagonistin für dieses lebensbejahende Glück einer sich fortsetzenden Genealogie die eigene Avitalität und ihren Tod in Kauf, was in gewisser Hinsicht immer noch der These Schopenhauers folgt, zumal „die Bejahung des Willens zum Leben [...] der Natur einen Tod schuldig ist“ und „Geburt und Tod“ im Rhythmus eines „periodisch zu entrichtenden Zoll[s]“ (WWVII: 661) sich ereignen.

Neben dem ‚Lufttröhrenleiden‘ ist nun auch die ‚Innenwelt‘ der Novellenprotagonistin von schädlichen Reflexionen dominiert; hinter der Zustandsverschlechterung lauert bereits eine Dekadenzbewegung des ‚Abwärts‘ und der ‚Verklärung‘: „Ihre Schwäche nahm zu, und oft stellte Fieber sich ein, eine stille Glut, in der sie mit einem Gefühle sanfter Gehobenheit ruhte, der sie sich in einer nachdenklichen, präziösen, selbstgefälligen und ein wenig beleidigten Stimmung überließ“ (TRIS: 342). Spinell treibt die Verklärung und Zerstörung von Gabriele Klöterjahn voran. Durch sein Drängen ‚verführt‘ er sie zum Wagnerspiel – ihrer ‚Krankheit zum Tode‘ oder ihrem Anfang vom Ende.

¹³⁸ Vgl. Hillesheim: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches Der Fall Wagner im Werk Thomas Manns* (1989: 45). Hillesheims bietet einige hilfreiche Hinweise zur Dekadenz-Thematik von Thomas Mann in enger Anbindung an Nietzsches Wagnerschriften. Problematisch ist allerdings Hillesheims erstaunlich knappe und wenig kontextualisierte Analyse von Nietzsche Wagnerschriften, die in Anbetracht seines Dissertationstitels zu erwarten gewesen wäre. Auch weicht er einem Versuch der begrifflichen oder begriffsgeschichtlichen Erfassung der Dekadenz konsequent aus, obgleich er diesen Schlüsselbegriff im Kontext von Nietzsche – Wagner – Thomas Mann – Schopenhauer sehr häufig erwähnt.

Im achten Kapitel kulminiert Manns *dekadenter Wagnerismus* in einer ambivalenten Wagner-Kontrafaktur. Im Zentrum der Novelle wird die *Tristan*-Oper im bürgerlichen Gewande reinszeniert, wobei sich Elemente der Wagner-Kontrafaktur und des Wagner-Enthusiasmus verbinden. Das Kapitel hebt mit den Vorbereitungen zu einer fröhlichen Schlittenpartie der Sanatoriumsgäste Ende Februar an, was zugleich auf eine Inversion der Jagdgesellschaft im zweiten Aufzugs von *Tristan und Isolde* verweist (vgl. Kablitz 2002: 102). Während der Großteil der ausgelassenen Gäste nach Mittag das Sanatorium verlässt, bleiben die „Schweren“ wie auch wenige andere, so etwa Gabriele Klöterjahn, die Magistratsrätin Spatz und der „verweste Säugling“ in Einfried zurück.

Das Konversationszimmer verwandelt sich zur dilettantischen Tristanschen Opernbühne. *„Soleil agonisant“* – in der Nachmittagsdämmerung betritt Spinell mit einem harmlosen „Störe ich?“ – selbst diese Frage klingt bereits wie ein Wagnerzitat¹³⁹ – den Raum, wo sich Gabriele Klöterjahn und die Rätin Spatz aufhalten. Spinell äußert bald den Wunsch nach Musik und drängt die geschwächte Gabriele Klöterjahn zum Vortrag von Chopin-*Nocturnes*. Seine Überredungsstrategien finden schließlich Gehör und erweisen sich als fataler Einfluss: „Nun bitte ich nicht mehr“, sagte er endlich leise. „Wenn Sie fürchten, sich zu schaden, gnädige Frau, so lassen Sie die Schönheit tot und stumm, die unter Ihren Fingern laut werden möchte.“ “ (TRIS: 348) So willigt die Protagonistin entgegen des ärztlichen Ratschlags ein, Chopins *Nocturne* in Es-Dur, op. 9/2 zu intonieren. Ihr Vortrag erweist sich als ‚vollendet dekadent‘:

Sie zeigte einen nervösen Sinn für differenzierte Klangfarbe und eine Freude an rhythmischer Beweglichkeit, die bis zum Phantastischen ging. Ihr Anschlag war sowohl fest als weich. Unter ihren Händen sang die Melodie ihre letzte Süßigkeit aus, und mit einer zögernden Grazie schmiegt sich die Verzierung um ihre Glieder. (TRIS: 349)

¹³⁹ Es würde leider zu weit führen, die Vielschichtigkeit und intrikate Verwobenheit der Wagnerzitate aus dem *Ring* und *Tristan* im Detail zu zeigen. Dies wurde insbesondere in den letzten Arbeiten von Kaiser (1999, 2001) getan, wobei die Akririe gegenüber dem Forschungsgegenstand teilweise groteske Züge annimmt, da selbst Wagnersche „Hahei“ und „Hoho“-Ausrufe mit Klöterjahnschen „hö, hö“ und „Hö, ja[s]“ sorgfältig abgeglichen werden (Kaiser 2001: 200). Eine Gesamtanalyse mit eingehender Synopse zwischen Wagner-Libretto und Manns Adaptionen bietet Klugkists *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das Dreigestirn Schopenhauer, Nietzsche und Wagner* (1995).

Es folgen weitere Charakterstücke Chopins, die sowohl musikgeschichtlich als auch philosophisch – man denke nur an Nietzsches Präferenz für Chopin und Polen – als Vorspiel zur Wagnerschen Spätromantik dienen. Stöbernd entdeckt Spinell einen Klavierauszug von *Tristan und Isolde*: „Plötzlich stieß er einen unverständlichen Laut aus, und seine großen, weißen Hände fingerten leidenschaftlich an einem dieser vernachlässigten Bücher. „Nicht möglich! ... Es ist nicht wahr! ...“ sagte er ... „Und dennoch täusche ich mich nicht! ... Wissen Sie, was es ist? ... Was hier lag? ... Was ich hier halte?“...“ (TRIS: 350). Zwar wird der Titel verschwiegen, aber spätestens in der Anfangsbeschreibung von Gabriele Klöterjahns musikalischem Vortrag wird das Wagnersche Werk eindeutig bestimmbar:

Er saß neben ihr, vornübergebeugt, die Hände zwischen den Knien gefaltet, mit gesenktem Kopfe. Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und quälenden Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme der Nacht, ließ leise seine bange Frage vernehmen. Eine Stille und Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues Schweigen. Da setzte mit jedem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Aufraffen und seliges Aufbegehren der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, stieg aufwärts, rang sich entzückt empor bis zur süßen Verschlingung, sank, sich lösend zurück, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, schmerzlicher Wonne traten die Celli hervor und führten die Weise fort...(TRIS: 350)

Gabrieles Klavierspiel wird zur *Verbal Music*. Der obige Eingang simuliert eine ‚musikalische‘ Versprachlichung des Wagnerschen *Tristan*-Vorspiels und evoziert beim Eintritt der entscheidenden Leitmotive eine orchestrale Imagination. „Sie spielte mit präziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt“ (TRIS: 351), heißt es weiter. Der Erzähler amalgamiert die Opernparaphrase mit seiner ‚eigenen‘ Schopenhauerianisch-Wagnerianischen Perspektive:

Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nach einander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten ... Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie endigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Noten zu blicken. (TRIS: 351)

Dieses leidvolle wie leidenschaftliche Vorspiel des „Opus metaphysicum“ ruft eine physiologische Reaktion der Rätin Spatz hervor, was Nietzsches Schädlichkeits-Postulat –

von Wagners Kunst – „Er macht Alles krank“ (KSA VI: 21), „[a]m unheimlichsten freilich bleibt die Verderbniss der Nerven“ (KSA VI: 44) – buchstäblich demonstriert: „Außerdem wirkte diese Art von Musik auf ihre Magennerven, sie versetzte diesen dyspeptischen Organismus in Angstzustände und machte, daß die Rätin einen Krampfanfall befürchtete“ (TRIS: 351). Dessen ungeachtet wird weiter musiziert: Der zweite Aufzug und das sich niedersenkende Todesmotiv folgt, wobei die Erzählinstanz sich interpretatorisch über die Wagnersche Vorlage frei hinwegsetzt:

O überschwänglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge! Des quälenden Irrtums entledigt, den Fesseln des Raumes und der Zeit entronnen verschmolzen das Du und das Ich, das Dein und Mein sich zu erhabener Wonne. Trennen konnte sie des Tages tückisches Blendwerk, doch seine prahlende Lüge vermochte die Nachtsichtigen nicht mehr zu täuschen, seit die Kraft des Zaubers trank ihnen den Blick geweiht. Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis erschaut, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden... (TRIS: 352)

Gabriele Klöterjahns Wagner-Spiel scheint die „Philosophie Schopenhauers in dichterische Realität“ (Hillesheim 1989: 46) umzusetzen. Schopenhauer hat der Musik, welche „unmittelbar den WILLEN SELBST darstellt“ (WWV II: 521), innerhalb der Künste die prominenteste Stellung eingeräumt, wobei der ‚Brennpunkt des Willens‘ sexualisierte Züge trägt. Die Entgrenzung der obigen Szene suggeriert ein *nunc stans* oder Herausfallen aus Raum und Zeit; die „Erlösung von den Leiden der Objektivationen des Willens“, scheint nah. Dabei ist eine ‚doppelte‘, wenn nicht dreifache ‚Optik‘ vorzusetzen, da die Erzählinstanz eine (Mannsche) Perspektive auf Schopenhauer wie Wagner hat, während auch in der Wagnerschen Vorlage eine ‚kühne‘ Schopenhauer-Umdeutung vorgenommen wird, indem Erlösungswunsch und moralisch-asketische Willensverneinung in eine rauschhaft-ekstatische (Geschlechts)-Liebe bis in den Tod umkodiert werden.¹⁴⁰

Und sie fuhren fort in den trunkenen Gesängen des Mysterienspiels. Starb je die Liebe? Tristans Liebe? Die Liebe deiner und meiner Isolde? Oh, des Todes Streiche erreichen die Ewige nicht! [...] Und ein geheimnisvoller Zwiesang vereinigte sie in der namenlosen Hoffnung des Liebestodes, des endlos ungetrennten Umfangenseins im Wunderreiche der Nacht. [...] Löse du nun die Sehnen ganz von der Not des Erwachens! O fassungsloser Sturm der Rhythmen! O chromatisch empordrängendes Entzücken der metaphysischen Erkenntnis! (TRIS: 353)

¹⁴⁰ Vgl. Reinhardt: „Richard Wagner und Schopenhauer“ (1986: 106).

Die Paraphrase von *Tristan und Isolde* verliert immer mehr die Qualität einer Kontrafaktur: Vielmehr wird eine Amalgamierung des ‚Dreigestirns‘ durch den Erzähler vermittelt und immer mehr auch eine unironische Wagnerhuldigung des (impliziten) Autors zum Vorschein gebracht. Doch wird dieses Abgleiten unterbrochen: Gabrieles Spiel bricht ab, da die irrende Pastorin Höhlenrauch – und nicht etwa Brangäne – den Saal betritt: Sie kann als *figura mortis* (Kablitz 2002: 111) verstanden werden, die den fragwürdigen ‚Liebestod‘ der im Raum befindlichen Protagonisten präfiguriert. Nach dieser letzten Störung spielt Gabriele Klöterjahn Isoldes Liebestod bis zum Ende, was sie bis zur Erschöpfung verausgabt: „Wie farblos und klar ihre Lippen waren, und wie die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften! Oberhalb der Braue, in ihrer durchsichtigen Stirn, trat angestrengt das blaßblaue Äderchen deutlicher und deutlicher hervor“ (TRIS: 354). Die Intensivierung ihrer Degenereszenz-Physiologie scheint kein gutes Zeichen. In Vilains Worten ausgedrückt: „Wagner induces a state of metaphysical intoxication, almost a condition of sexual ecstasy sublimated into music, physical reality is forgotten as it gives both Tristan and Isolde and Spinell and Gabriele moments of freedom from human individuation, a sense of the unity of love and death, a form of mystical redemption. It is not stated, but both participants know that their musical orgy is tantamount to Gabriele’s suicide“ (Vilain 2000: 216).

Der daraufhin eintretende Wetterumschwung inauguriert Gabrieles ‚Anfang vom Ende‘: Die Überanstrengungen des Wagnerabends kommen durch einen heftigen Blutsturz zum Vorschein. Der Erzähler erwähnt die Übernahme der Patientin durch Dr. Müller, dem Arzt der „beinahe Gesunden und der Hoffnungslosen“ (TRIS: 355), was sie in die Nähe der Todesgeweihtheit befördert. Anton Klöterjahn, der Ältere wie der Jüngere, kehren zurück nach Einfried in Begleitung einer matronenhaften Gouvernante, welche das physiognomische Format einer typischen Wagner-Sängerin ausfüllt. Die Ankunft des jungen Klöterjahn wird abermals mit Bildlichkeit der ‚blonden Bestie‘ überzeichnet:

Ja, er war da, und niemand konnte leugnen, daß er in der That von einer excessiven Gesundheit war. Rosig und weiß, sauber und frisch gekleidet, dick und duftig lastet er auf dem nackten, roten Arm seiner betreßten Dienerin, verschlang gewaltige Mengen von Milch und gehacktem Fleisch, schrie und überließ sich in jeder Beziehung seinen Instinkten. (TRIS: 356f.)

Angewidert von der Natürlichkeit der Herren Klöterjahn verfasst der Ästhet Spinell eine ‚tödliche Beleidigung‘ in Briefform. Auch im Schreibakt Spinells macht sich abermals Nietzscheanisches Artefakt- und Dekadenzproblem bemerkbar, da der Schriftsteller ‚durch Wort-Addition‘ ein ‚rhetorisches Vermögen‘ vortäuscht. Dies erinnert zum einen an Wagners Ästhetik durch die polemische Brille des späten Nietzsche gesehen, zum anderen aber an Thomas Manns eigenes Verfahren, was selbstreferenziell wie selbstironisch anmutet (vgl. Hillesheim 1989: 50).

Spinells polemischer Brief wirft zunächst die altbekannte Mannsche Künstler-Bürger-Problematik auf. Schlussendlich werden jedoch beide Perspektiven vom Erzähler ironisiert, während der Künstler den Bürger bagatellisiert und der Bürger den Künstler beargwöhnt. Spinell erlaubt sich eine verfremdete Ästhetisierung von Gabrieles Eckhofs Vergangenheit in symptomatischen Dekadenzklischees und bezichtigt in seiner dekadenten Naturfeindlichkeit den Ehemann der Barbarei und Zerstörung einer „friedvolle[n] Apotheose, getaucht in die abendliche Verklärung des Verfalls, der Auflösung und des Verlöschens“ (TRIS: 360):

Sie erniedrigen die müde, scheue und in erhabener Unbrauchbarkeit blühende Schönheit des Todes in den Dienst des gemeinen Alltags und jenes blöden, ungefügten und verächtlichen Götzen, den man die Natur nennt, und nicht eine Ahnung von der tiefen Niedertracht dieses Beginns regt sich in Ihrem bäuerischen Gewissen. (TRIS: 361f.)

Auch antizipiert Spinells Brief Gabrieles Tod, was sich in der darauf folgenden Konfrontation zwischen Anton Klöterjahn und dem von „Frühlingsluft“ verblödeten Spinell bewahrheitet. Der Neid des lebensunfähigen Ästheten gegenüber dem vitalen, praktisch erfolgreichen Bürger wird offenbar. Als Romanschriftsteller leidet er unter Schreibproblemen und besitzt eine ‚schlechte‘ Handschrift, wie es Anton Klöterjahn im Wutausbruch gegenüber Spinell beanstandet: „[I]ch möchte Sie nicht in meinem Kontor

beschäftigen. Auf den ersten Blick scheint es ganz sauber, aber bei Licht besehen ist es voller Lücken und Zittrigkeiten“ (TRIS: 365) – diese Dekadenz-Diagnose wiederholt die Figur der Dekadenz als Fragmentarik- und Auflösungsmuster.

Das Ende (der Novelle) ist nah: Klöterjahns Tirade gegen den „Hanswurst“ und „Feigling“ (TRIS: 365) Spinell wird dramatisch unterbrochen: „Es pochte gleich neun- oder zehnmal ganz rasch hinter einander an die Stubentür, ein kleiner, heftiger, ängstlicher Wirbel, der Herrn Klöterjahn verstummen machte“ (TRIS: 367). Mit dem Trommelmotiv, welches Wagnerscher (oder auch Beethovenscher) Provenienz entstammen mag (Kaiser 2001: 199), überbringt die Rätin Spatz die Botschaft von der im Sterben begriffenen Gabriele: „...Sie hat so viel Blut aufgebracht, so fürchterlich viel...Sie saß ganz ruhig auf dem Bette und summt ein Stückchen Musik vor sich hin, und da kam es, lieber Gott, so übermäßig viel...“ (TRIS: 368). Die Prognose Spinells scheint sich zu bestätigen: Die bürgerliche Fiktion des behebbaren ‚Lufttröhren‘-Problems wird gnadenlos durch die todbringende, mit Wagner überschattete, Lungentuberkulose ersetzt.

Parallel zum Sterben von Gabriele Klöterjahn nimmt auch Spinells unglimpfliches ‚Frühlingserwachen‘ seinen Lauf. In Deckung vor der Nachmittagssonne unternimmt er einen Zerstreuungsspaziergang. Auch summt er das Tristansche Sehnsuchtsmotiv: „Er ging gesenkten Hauptes und summt ein Stückchen Musik vor sich hin, ein kurzes Gebild, eine bang und klagend aufwärtssteigende Figur, das Sehnsuchtsmotiv...“ (TRIS: 370), was mit Gabriele Klöterjahns „Stückchen Musik“ korrespondiert. Unverhofft begegnet Spinell Anton Klöterjahn junior, „Gabriele Eckhofs dicke[m] Sohn“ (TRIS: 370). Ein letztes Mal trifft exzessive Vitalität auf ebenso überzeichnete Dekadenz: „Da aber geschah das Gräßliche, daß Anton Klöterjahn zu lachen und zu jubeln begann, er kreischte von unerklärlicher Lust, es konnten einem unheimlich zu Sinne werden“ (TRIS: 371). Durch diesen „Anfall von animalischem Wohlbefinden“ (TRIS: 371) wird der angewiderte Romancier vertrieben. Der Sohn, mit „knöcherner[m] Beißring“, „blecherne[r]

Klapperbüchse“ und aufgesperrten „Maul“ (TRIS: 371) erinnert an eine weitere *figura mortis* für den ‚verwesten Säugling‘ Spinell, der die Flucht ergreift: „Er ging, gefolgt von dem Jubilieren des kleinen Klöterjahn, mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Armhaltung über den Kies, mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft“ (TRIS: 371). So endet die Kontrafaktur des ‚Liebestodes‘, der wahrlich entstellt ist.¹⁴¹ Der Tristan-Repräsentant ‚überlebt‘ während Isolde ‚geopfert‘ wird oder einer ungeahnten ‚Erlösung‘ anheim fällt.

Tristan enthüllt somit eine ambivalente Poetik der Dekadenz, die in ihrer Überzeichnung auch mit einer ‚Erlösung vom Erlöser‘ experimentiert. Während in *Buddenbrooks* Doppelwertigkeiten der Dekadenz primär als Korrelation von Verfall und Verfeinerungs-Modell gedacht sind, verschiebt sich die Doppelwertigkeit in *Tristan* zu einem Modell der Distanzierung von Dekadenz bei gleichzeitiger poetologischer Verstricktheit in die literarische Dekadenz. Analog verhalten sich Wagner-Kontrafaktur und Wagnerenthusiasmus zueinander. Die basalen Denkfiguren der Dekadenz intensivieren sich in einer Hervorhebung der Denkfigur von Krankheit versus Gesundheit als auch in einer Ubiquität der Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik. So zeichnen sich neue Transformationen der Dekadenz ab: Neben der Verlagerung der Denkfiguren intensiviert sich auch die Erzählerironie, was die werkimmanente Einschätzung von Dekadenz keineswegs erleichtert. Manns idiosynkratischer *dekadenter Wagnerismus* oszilliert zwischen Verfahren der Wagner-Kontrafaktur und des (un)überwindlichen Wagner-Enthusiasmus. Dem Stil der Nietzscheschen Wagner-Kritik nachempfunden äußert sich ein detailverliebter *style de décadence* – von Lexemautonomie bis hin zu Manns singulärer *Verbal Music*.

¹⁴¹ Dass der Tod der Protagonistin und das Davonlaufen des Ästheten Spinells keinesfalls unter die Kategorie des ‚Liebestodes‘ und bestenfalls als Kontrafaktur desselben begriffen werden könnten, zeigt sich durch Bijvoets Definition dieses Begriffs: „As distinct from the English love-death, or French *mort d'amour*, which mean death as a result of (usually unhappy) love, *Liebestod* refers to a situation involving *mutual* love and expresses in one word the idea that *both* lovers prefer union in death to separation in life.“ Vgl. Bijvoet: *Liebestod. The Function and Meaning of the Double Love-Death* (1988: 101).

3. 5 Klassi(zisti)sche Dekadenz und Mythopoetik: *Der Tod in Venedig* (1912)

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben
(Platen, *Tristan*)

Mit Manns Meisternovelle *Der Tod in Venedig* ist der Endpunkt seiner frühen Erzählungen und Novellen erreicht. Diese auch von Adorno konstatierte Zäsur¹⁴² kündigt den Anfang einer neuen Werkperiode an, welche auch mit einer weiteren Wandlung der Dekadenz nach (der) Jahrhundert(w)ende einhergeht. War in *Tristan* ein dekadentes Erzählen innerhalb eines *dekadenten Wagnerismus* explizit geworden, dominiert nun stilistisch ein Klassizismus, während abermalig ‚von der Dekadenz‘ – mit breiter thematischer Ausgestaltung – erzählt wird. Der Novellentitel *Tod in Venedig* hat programmatischen Charakter und weist auf das Ende vor dem eigentlichen (Text)Anfang voraus. Ähnlich durchkonstruiert ist der Novellenaufbau in fünf stringente Kapitel, was dem Aufbau einer klassischen Tragödie ähnelt.

Im Verlauf der Novelle entfaltet sich das „Monodrama eines Einsamen“¹⁴³, das sich folgendermaßen umschreiben ließe: Ein erschöpfter und alternder Schriftsteller von nationalem Rang, Gustav von Aschenbach, befindet sich auf der Suche nach Regeneration: Die plötzliche Eingebung einer Italienreise erlaubt ihm eine singuläre (ästhetische) Schönheitserfahrung mitten im verfalls- und todesgeweihten Venedig. Das Erlebnis des vermeintlich klassisch Schönen verwandelt sich in die homoerotische Neigung zu einem jugendlichen Knaben, welcher das „Paradox des lebendigen klassischen Kunstwerks“ (Köhn 2001: 450) verkörpert. Zugleich verdichten sich mehrere Übel: Die aufflammende Homosexualität Aschenbachs und die parallel dazu schwelende Cholera-Epidemie führen in seinen Untergang, welcher in der Forschung als deutliche Katabasis gelesen wird (Koppen 1973: 232). Auch wird Aschenbachs Schönheitserfahrung kontaminiert: Das

¹⁴² Vgl. Adorno: „Zu einem Portraitlebild Thomas Manns“ (2003: 339).

¹⁴³ Köhn: „Geburt der Sokrates-Tragödie aus dem Geist der Erzählung. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*“ (2001: 463).

Apollinisch-Schöne ist kein gesundes Schönes mehr, sondern erweist sich bei genauerem Hinsehen als fragil-dekadent.

Der Subjektentwurf von Gustav von Aschenbach kulminiert – anders als der bisherigen Dekadenzgestalten – in dionysischer Ekstase und mythopoetischer Expansion, die neue figurenpsychologische Tiefenschichten aufruft. Hinter der illusorischen Formvollendung des Stils dezentriert sich das Subjekt, welches sich nach Wandlungen dionysisch öffnet und eine Poetik der Deformation andeutet, die auch als ‚Aufgang im Untergang‘ verstanden werden kann, bevor das tödliche Auflösen im Nichts schlussendlich suggeriert wird.

Die Novelle zeigt eine weitere Wandlung von Manns Doppelwertigkeiten der Dekadenz: Die poetologische Doppelkonstellation bewegt sich nun zwischen Klassizismus und Dekadenz oder einer Rekombination der beiden. Während der Schaffensphase der Novelle distanziert sich Mann in seinem Aufsatz „Über die Kunst Richard Wagners“ (1911) von dessen „steamy Romanticism“¹⁴⁴ hin zu einer „neuen Klassizität“:

Wagner ist neunzehntes Jahrhundert durch und durch, ja, er ist der repräsentative deutsche Künstler dieser Epoche, die vielleicht als groß und gewiß als unglücklich im Gedächtnis der Menschheit fortleben wird. Denke ich aber an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich vom Wagner'schen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, – irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und selbst gesunderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, – eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen. (GS X: 842)

Manns Novelle ist zudem als Polytextur beschreibbar, die sich ebenso stark Goethescher¹⁴⁵ wie klassisch-antiker¹⁴⁶ und einer Vielzahl anderer intertextueller Vorlagen¹⁴⁷

¹⁴⁴ Robertson: „Classicism and its pitfalls: *Death in Venice*“ (2002: 95).

¹⁴⁵ In vielen Forschungsbeiträgen zum *Tod in Venedig* wird Manns ursprünglicher Plan einer Goethe-Novelle mit Reminiszenzen an Goethes gescheiterte Altersliebe zu Ulrike von Levetzov thematisiert. Auch wird das Verhältnis des Majors und Hilarie in „Der Mann von fünfzig Jahren“ aus den *Wanderjahren* und Eduards Liebe zu Otilie in den *Wahlverwandtschaften* herangezogen. In Anbetracht der Dominanz von Tadzios „roter Masche“ bzw. oftmals getragenen und von Aschenbach wahrgenommenen roten Schleifchen wäre ergänzend *Die Leiden des jungen Werthers* anzuführen. Auch sind Goethes *Venezianische Epigramme* und *Römische Elegien* von Bedeutung. Vgl. Böschstein „Exzentrische Polarität. Zum *Tod in Venedig*“ (1993); Vaget (1995) und Robertson (2002).

¹⁴⁶ Platos *Symposium* und *Phaidros* sind die intertextuell präsentesten griechisch-antiken Werke in Manns vielschichtiger Zitatmontage, wie bereits mehrfach in der Forschung nachgewiesen. Doch entwickelt sich aus einer rein ästhetischen Schönheitserfahrung ein modifizierter, verfälschter Platonismus, welcher sich der sinnlichen Intoxikation und moralischer Grenzüberschreitung verschreibt (vgl. Robertson 2002: 102). Ferner wird gleich im Anfang der Novelle Cicero explizit markiert und somit die klassisch-lateinische Rhetoriktradition zitiert, allerdings mit einem Zitatfragment („motus animi continuus“), welches bis heute nicht in dieser Form in Ciceros Werk nachgewiesen werden konnte und daher als ‚Pseudo-Cicero‘ gilt (Köhn 2001: 445).

bedient. „Gesundheit, Meistertum, Klassizität: Das sind die neuen Ziele dessen, der sich vor allem als Chronist der Dekadenz einen Namen gemacht hatte.“¹⁴⁸ Ab 1910 war es in der Tat für Mann essentiell, ein ‚Klassiker‘ zu werden. Er hegte den Wunsch sowohl nach einem zweiten mit den *Buddenbrooks* vergleichbaren Öffentlichkeitserfolg als auch nach der Entwicklung eines klassischen Stils, wie er in der Manieriertheit und Formvollendung seiner Venedig-Novelle sich in der Tat dann einlöste. Die Novelle liest sich als nachträgliche Wunscherfüllung, in welcher der ruhmreiche Nationalschriftsteller Gustav von Aschenbach gewissermaßen Manns „Erwerben[s] des Nimbus des Klassikers“¹⁴⁹ antizipiert.

Aller klassi(zisti)schen Bestrebungen zum Trotz erweist sich *Der Tod in Venedig* als ein ebenso dicht konstruierter Dekadenztext. Venedig, die nach-klassische Lagunenstadt (Robertson 2002: 98) und willkürlicher Topos des europäischen Fin de Siècle¹⁵⁰ dient als Austragungsort mehrfacher Dekadenzproblematiken: „Es stinkt buchstäblich nach Dekadenz“ (Reed 2004: 178), während Mann zugleich nach einem neuen Stil strebt, welcher zunächst auf eine ambivalente „Absage an die Dekadenzliteratur“ (Vaget 1995: 578f.) schließen lässt, die abermals nicht eingelöst wird. Die Novelle verdichtet Dekadenztopoi, Themen und Figuren in durchkomponierter Manier, während der spätlingshafte Künstler-Protagonist auf ein letztes ‚erblüht‘: Auch Manns späteren Selbstaussagen zufolge haben wir es mit seiner vollendet dekadenten Novelle zu tun: Sie sei

¹⁴⁷ *Der Tod in Venedig* ist ein intertextuelles Palimpsest mit beachtlichen Tiefenschichten, die dem „heterogenen Beziehungsreichtum“ (Koppen 1973: 225) des Spätwerks entsprechen und eine Reihe klassisch antiker wie klassisch deutscher Intertexte und Traditionen aufrufen. Als zentralste Referenzen sollten in jedem Fall der Bezug zu Winkelmann (ekphrastische Darstellung des schönen Statuenkörpers) und zu Platens Lyrik genannt sein, vgl. insbesondere: Robertson (2002). Zudem ist auf Wagners posthum erschienene Memoiren *Mein Leben* im Jahr 1911 hinzuweisen, die die private wie künstlerische Krisensituation Wagners während seines Venedig-Aufenthalts der Öffentlichkeit zugänglich machen und wahrscheinlich von Mann rezipiert wurden, vgl. Koppen (1973: 228).

¹⁴⁸ Reed: „Tod eines Klassikers. Literarische Karrieren im *Tod in Venedig*“ (2005: 177).

¹⁴⁹ Vgl. Vaget: „*Der Tod in Venedig*“ (1995: 580).

¹⁵⁰ Koppen macht darauf aufmerksam, dass Venedig zwar 1797 von Napoleon erobert, aber trotz des politischen Untergangs unzerstört blieb. Dieser „äußere[n] Intaktheit“ zum Trotz „wurde die Stadt in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Symbole des Verfalls und des Todes.“ (Koppen 1973: 215)

die moralisch und formal zugespitzteste und gesammeltste Gestaltung des Décadence- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit *Buddenbrooks* meine Produktion gestanden hatte, und das mit dem *Tod in Venedig* ausgeformt war, – in voller Entsprechung zu der Ausgeformtheit und Abgeschlossenheit der individualistischen Gesamtproblematik des in die Katastrophe mündenden bürgerlichen Zeitalters.¹⁵¹

In der Dekadenzkonzeption der Novelle ist als Traditionslinie der medizinisch-pathologische Krankheitsdiskurs zu nennen wie auch der ästhetische Dekadenzdiskurs. Auch sind die basalen Denkfiguren der Dekadenz präsent: Es dominiert die Figur von Krankheit versus Gesundheit, verkörpert am Protagonisten Gustav Aschenbach, welcher seiner kränklichen Disposition zum Trotz ein leistungsethisches ‚Durchhalten‘ hervorkehrt. Ebenso hat die Figur von Anfang und Ende, als Aufgang im Untergang ihre Bedeutsamkeit innerhalb der narrativen Logik der Novelle. Die Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik ist weniger präsent als in den vorhergehenden Texten, doch ist sie im schriftstellerischen Verhalten Aschenbachs meta-reflektiert und inhaltlich für den Schluss der Novelle als Poetik der Deformation von Belang.

Dekadenz manifestiert sich im *Tod in Venedig* zunächst als organischer, meteorologischer und geographischer Verfall: Die Verfallsbildlichkeiten setzen, ähnlich wie im späteren Pendant-Text *Zauberberg*, auf der Ebene der organischen Materie an, welche kränkelt, keimt, sich formiert und deformiert. Die wiederholten klimatischen Beschreibungsmuster unterstreichen die Schädlichkeit des Klimas für Aschenbach, korrespondieren ebenso mit der Innensicht des Protagonisten und antizipieren einen dekadenten Verlauf. Die Landschaftsbeschreibungen bewegen sich zwischen phantastischer, erotisierter Exotik in den Tag- und Nachträumen des Protagonisten im ersten und vierten Kapitel. Das „Motiv des tropischen Morasts“ (Bauer 2001: 216) schlägt zudem die Brücke zur bevorstehenden Cholera-Epidemie im stilisiert verfallenen Venedig. Klima und Stadtbeschreibung der Novelle forcieren eine spätzeitliche Atmosphäre:

¹⁵¹ Vgl. Manns unveröffentlichte *Lecture on Myself* (Mp IX/ 136a, II, 1), gehalten am 3.5.1940 in Princeton, zitiert nach: Wysling: „Die Technik der Montage – Zu Thomas Manns *Erwähltem*“, in: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995* ([1963]1996: 360).

Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen; die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfum und viele andere Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. [...] Je länger er ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Scirocco hervorbringen kann, und der zugleich Erregung und Erschlaffung ist. (TIV: 541f.)

Die Novelle versammelt Motive und Themen des Verfalls, *Figurae mortis* und Dekadenzsymbole in einem beträchtlichen Ensemble, welche bereits mehrfach detailliert untersucht wurden. Auch kehren Physiognomien des Verfalls und der Krankheit wieder. Bevor die indische Cholera als exotische Untergangsvision eintritt, versammeln sich in allen Kapiteln prototypische, mythologische Todesboten: Der rothaarige Mann am Münchener nördlichen Friedhof, der geschminkte, greisenhafte falsche Jüngling auf der Schiffsreise, der verwegene, flüsternde Gondolier und der possenhafte Bänkelsänger bilden eine Reihe von *Figurae mortis*. Die Gondeln werden als sargähnliche Fahrzeuge eingeführt und erinnern „noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt“ (TIV: 523). Symbolisch präfigurieren den Untergang zudem „vollreife Erdbeeren“ (TIV: 539) und das auf den Hades verweisende „Granatapfel-Getränk[]“ (TIV: 577). Auch gedenkt der Held des Zeitenverfalls in der Tradition des *memento mori*:

Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel. Im Hause seiner Eltern, vor vielen Jahren, hatte es eine Sanduhr gegeben, – er sah das gebrechliche und bedeutende Gerätchen auf einmal wieder, als stünde es vor ihm. Lautlos und fein rann der rostrot gefärbte Sand durch die gläserne Enge, und da er in der oberen Höhlung zur Neige ging, hatte sich dort ein kleiner, reißender Strudel gebildet. (TIV: 577)

Der Spätling ist sich seiner abgelaufenen Zeit bewusst; das preußische Tatmenschentum und ‚Durchhaltevermögen‘ Aschenbachs mündet in eine Subjekt-Dezentrierung, die ins Reich des Dionysischen, zu Eros und Thanatos zugleich, führt. Nicht nur sind im *Tod in Venedig* die oppositiven Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen nach Nietzsches *Geburt der Tragödie*¹⁵² am explizitesten, sondern auch eine Reflexion über dekadente

¹⁵² Mann operiert sehr deutlich mit den beiden Kunsttrieben des Apollinischen und des Dionysischen aus Nietzsches *Geburt der Tragödie* und deutet eine Auflösung des *principii individuationis* an, welches auf mit der eroto-thanatologischen Auflösung und Aufhebung des Einzelsubjekts im Tode an Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* anschließt. Auch Nietzsche ist bekanntlich Verfasser eines Venedig-Gedichts und hat einen besonderen Bezug zu Venedig, insbesondere unter Berücksichtigung seines Verhältnisses zu Wagner (vgl. Kap. 2.6.4). Fundierte Überlegungen zum Problem einer möglichen Mannschen progressiven Antwort auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* liegen in der Arbeit von Köhn vor. Dieser liest die Novelle als „Probestück des Übergangs aus einer idealistischen Ästhetik in eine „sokratische“

(Homo)Erotik, wobei hier auch eine Pejorisierung (Gebrauch der Entartungsvokabel) in Anlehnung an Schopenhauers vehemente Päderastie-Kritik aus der *Metaphysik der Geschlechtsliebe* durchschimmert.¹⁵³ Die Novelle versammelt eine Diktion vom Übel in zweifacher, wenn nicht dreifacher Hinsicht: Das stigmatisierte erotische Übel der Homosexualität wird am explizitesten im Zusammenhang von Manns Gesamtwerk verhandelt und mit dem Übel der exotischen Krankheit der indischen Cholera verwoben, was zugleich latent als heraufziehendes politisches Übel lesbar gemacht werden kann.

Der Anfang der Novelle lässt dies bereits erahnen: Ein Unheil, eine gefährdende politische Krise schwebt über Europa, der erste Weltkrieg scheint nicht mehr fern. Ein neurasthenischer, und von Arbeit erschöpfter Schriftsteller von nationalem Renommee befindet sich auf einem Spaziergang bei „falschem Hochsommer“-Wetter (TIV: 501).

Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19., das unserem Kontinent monatelang eine so gefährdrohende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein einen weiten Spaziergang unternommen. Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit der Vormittagsstunden, hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerks in seinem Innern, jenem „*motus animi continuus*“ worin nach Cicero das Wesen der Beredsamkeit besteht, auch nach der Mittagsmahlzeit nicht Einhalt zu tun vermocht und den entlastenden Schlummer nicht gefunden, der ihm bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte, einmal untertags so nötig war. (TIV: 501).

Beim Warten auf die Tram am nördlichen Friedhof in München wird er „Kreuze[n], Gedächtnistafeln und Monumente[n]“ (TIV: 502) gewahr und verfällt in Tagtraumwelten. Während er über die „apokalyptische[n] Tiere“ (TIV: 502) an einer Freitreppe sinniert, bemerkt er eine fremdländische Gestalt von merkwürdiger, dekadenter Physiognomie und dem Gestus eines mythischen Todesboten: „Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger“ (TIV: 502): Die eigenartige Physiognomie der rothaarigen und blassen Männergestalt durchdringt subtil die psychologischen Innenwelten des

Antike-Moderne“ (2001: 455), wobei die Wiederbelebung des Antiken scheitert und der schöne Schein sich als aporetisch erweist.

¹⁵³ „[E]ine nicht bloß widernatürliche, sondern auch im höchsten Grade widerwärtige und Abscheu erregende Monstrosität, eine Handlung, auf welche allein eine völlig perverse, verschrobene und entartete Menschennatur irgend ein Mal hätte gerathen können“ (WWVII: 653).

Protagonisten und entfacht eine leidenschaftliche Regung der Einbildungskraft. Die Imagination der „Urweltwildnis“ (TIV: 504), die sowohl primordial-archaische als auch symbolistische Zuschreibungen¹⁵⁴ trägt, evoziert die Sehnsucht nach dem Neuen. Dieser Wunsch nach dem Neuen schlägt sich in „Reiselust“ nieder, wovon sich der stets am „Rande der Erschöpfung“ (TIV: 512) arbeitende Schriftsteller Erholung verspricht. Aus Degeneration soll Regeneration werden. Der Wunsch nach Genesung vom „biologischen Verfall“ (TIV: 511) und „Sehnsucht nach dem Neuen“ wird Aschenbach nicht ins Hochexotische, sondern über einen kleinen Umweg in das dem deutschen Bildungskanon alt vertraute Venedig führen.

Die Erschöpfungszustände des Schriftstellers scheinen nichts Neues zu sein. Seine Kränklichkeit war, sofern man sich auf den Chronistentonfall des Erzählers verlässt, von Anbeginn seiner Laufbahn gegeben:

Ärztliche Fürsorge hatte den Knaben vom Schulbesuch ausgeschlossen und auf häuslichen Unterricht gedrungen. Einzelnen, ohne Kameradschaft war er aufgewachsen und hatte doch zeitig erkennen müssen, daß er einem Geschlecht angehörte, in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war, deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf, – einem Geschlechte, das früh sein Bestes zu geben pflegt und in dem das Können es selten zu Jahren bringt. (TIV: 509)

Aschenbach, dem nahezu Loris-hafte Früherfolge attestiert werden, führt ein strengpreußisches Lebenscredo des ‚Durchhaltevermögens‘, welches durch das Bild der der fest umschlossenen linken Faust versinnbildlicht wird. Aschenbach ist eine „elegante Selbstbeherrschung“ zueigen, „die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhölzung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt“ (TIV: 511). Dennoch war er bereits mit fünfunddreißig Jahren ernstlich erkrankt. Er ist ein Spätling seines Geschlechts: Einen Stammhalter hat er nicht gezeugt, lediglich hat ihm seine früh verstorbene Frau eine Tochter geschenkt. Ist seine Nachkommenschaft eher spärlich, scheint Aschenbachs schriftstellerisches ‚Zeugungsvermögen‘ um so reicher, welches hinter einer Fassade des

¹⁵⁴ Die Zuschreibungen gehen gewissermaßen ineinander über: Die exotischen Landschaften haben sowohl ur-primitive Komponenten als auch französisch-symbolistische, wenn man etwa an die Pflanzenreiche in Huysmans' *A rebours* (1884) denkt.

„Heroismus“ der „Schwäche“ (TIV: 512) zum Vorschein kommt. Aschenbachs späthft verfeinertes Kunstschaffen entspricht zugleich der Tradition der literarischen Dekadenz im Sinne von Nietzsches Wagnerkritik: Auch Aschenbach vermag nicht aus dem Ganzen zu schaffen: Seine monumentalen Werke sind „aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet“ und entstehen nur in den „stärksten und würdigsten Stunden“ (TIV: 510). Das Bild der Dekadenz komplettiert sich in der physiognomischen Beschreibung, die sich nahtlos in Manns Dekadenzkatalog einreicht:

[E]twas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. [...] Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohlausgebildete Kinn weich gespalten. (TIV: 515)

Aschenbach wird als alternder Künstler markiert, dessen fragile Physiognomie bekanntlich Gustav Mahler nachempfunden ist (vgl. Reed 2004: 417). Die Beschreibung endet mit einer Nachzeichnung des Künstlerischen in Aschenbachs Zügen: Nicht nur Spuren der Schwere, sondern auch der tiefen künstlerischen Beglückung haben sich manifestiert, die auf „Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven“ (TIV: 516) schließen lassen und somit einen Nietzscheanischen Dekadenzkatalog aufrufen, wie er aus dem *Fall Wagner* längst bekannt ist.

Venedig, eine „Stadt von unwiderstehlicher Anziehungskraft für den Gebildeten“ (TIV: 517f.), die Stadt Goethes und Platens, Nietzsches und Wagners, wird Aschenbachs letztes Reiseziel, das im Verlauf des dritten Novellenkapitels erreicht wird: Eine Stadt der Fäulnisbildlichkeiten, des Ekels und der Transgression. Und gerade in dieser Umwelt erlebt Aschenbach seine letzte Schönheitserfahrung. Kurz nach seiner Ankunft bemerkt er in der Hotelhalle eine ‚paradoxe‘ leibliche Manifestation einer platonischen ‚Idee‘, der er bald darauf verfällt:

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch in bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben

glaubte. [...] Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen. Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! (TIV: 529f.; 553)

Die Faszination mit dem unbekannten polnischen Knaben schlichtet auch den „Streitfall zwischen seelischer Neigung und körperlichem Vermögen“ (TIV: 545), so dass Aschenbach gesundheitlichen Risiken zum Trotz in Venedig ausharrt. Während die Figur Tadzios eindeutig im Reich des Apollinischen zu verorten ist, kann man Aschenbach den komplementären Kunsttrieb des Dionysischen zuschreiben, welcher letztlich „das Zerschneiden des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt“ (KSA I: 62). Aschenbach wird Traum- und Rauschkünstler zugleich. Aus der ästhetischen Anschauung des Knaben als Kunstobjekt entwickelt sich ein sensuell-dionysisches, homoerotisches Begehren. Auf ein letztes, als Quasi-Analogie zu Goethes Marienbader Erlebnis, wird der alternde Künstler in Anwesenheit des Begehrensobjekts produktiv. Der Einbruch der Sinnlichkeit verknüpft Schönheitserschauung und Schreibbegehren: Es ist vom „Eros im Worte“ (TIV: 556), von „Zucht und Zügellosigkeit“ (TIV: 557) und einem „[s]eltsam zeugende[n] Verkehr des Geistes mit dem Körper“ (TIV: 556) die Rede.

Der Enthusiasmus des ‚glücklichen Ereignisses‘ manifestiert sich auch im Stil der Novelle: Das vierte Kapitel zeigt deutliche Reaktivierungsmuster eines antikisierenden Klassizismus:

Aber der Tag, der so feurig-festlich begann, war im ganzen seltsam gehoben und mythisch verwandelt. Woher kam und stammt der Hauch, der auf einmal so sanft und bedeutend, höherer Einflüsterung gleich, Schläfe und Ohr umspielte? Weiße Federwölkchen standen in verbreiteten Scharen am Himmel gleich weidenden Herden der Götter. Stärkerer Wind erhob sich, und die Rosse Poseidons liefen, sich bäumend, daher, Stiere auch wohl, dem Bläulichgelockten gehörig, welche mit Brüllen anrennend die Hörner senkten. Zwischen dem Felsengeröll des entfernten Strandes jedoch hüpfen die Wellen empor als springende Ziegen. (TIV: 559f.)

Die Naturlandschaft am schier grenzenlosen Wasser des Meeres verwandelt sich in eine mythische und stark anthropomorphisierte Kulturlandschaft. Ebenso wird das ‚Marmorbild‘ des schönen Tazio beschworen „und Aschenbach empfand wie schon

oftmals mit Schmerzen, daß das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag“ (TIV: 562). Bemerkenswert ist, dass Mann zum ersten Mal einer fiktiven Figur „die stehende Formel der Sehnsucht“ – [...] „Ich liebe dich!“ (TIV: 562f.) – in den Mund legt. Die makellose Schönheit des heimlich geliebten Knabens wird jedoch, sobald ein etwas nüchterner detail-realistischer Blick einsetzt, allmählich unterminiert. Tazio hat bereits eine bröckelnde Fassade. Schlechte Zähne und allgemeine Fragilität unterminieren die scheinbar gesunde Schönheit:

Schönheit macht schamhaft, dachte Aschenbach und bedachte sehr eindringlich, warum. Er hatte jedoch bemerkt, daß Tazios Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen. Er ist sehr zart, er ist kränklich, dachte Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden. (TIV: 541)

Die Mortalität des Schönen wird offenkundig. Tazios ‚Naturschönheit‘ wird von Aschenbach als Sichtbarmachung des Geistigen gefeiert, während er in einer grotesken Verkehrung zu einer belächelnswerten ‚Kunstschönheit‘ transformiert. Kurz vor Ende nimmt Aschenbach eine Reihe von kosmetischen Verschönerungen in Anspruch, um der Jugend näher zu sein: Dies steht im schroffen Gegensatz zu seinem Ekel vor dem falschen Jüngling, dem er auf seiner Bootsreise nach Venedig begegnet und große Abscheu empfand. Diese groteske Inversion seiner selbst geht einher mit einer Dominanz des Übels und einer todbringenden Atmosphäre im fünften Kapitel der Novelle. Ein „dumpf-süße[r] Opferduft“ (TIV: 565) wird in der Kirche und in der Stadt spürbar und unterstreicht das aufziehende Unheil. Doch wird der Untergang des Protagonisten weitaus weniger mit einem mythischen Opfer als mit einer drastischen Krankheit zusammenhängen: Die Cholera grassiert in Venedig als dekadent-politisches Beschreibungsmuster; die Krankheit wird zugleich als Infektions-Metapher gebraucht und scheint die vernichtende Katastrophe des ersten Weltkriegs zu antizipieren:

Seit mehreren Jahren schon hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zur Ausbreitung und Wanderung an den Tag gelegt. Erzeugt aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas, aufgestiegen mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger kauert, hatte die Seuche in ganz Hindustan andauernd und ungewöhnlich heftig gewütet, hatte östlich nach China, westlich nach Afghanistan und Persien

übergegriffen und, den Hauptstraßen des Karawanenverkehrs folgend, ihre Schrecken bis Astrachan, ja selbst bis Moskau getragen. Aber während Europa zitterte, das Gespenst möchte von dort aus und zu Lande seinen Einzug halten, war es, von syrischen Kauffahrern übers Meer verschleppt, fast gleichzeitig in mehreren Mittelmeerhäfen aufgetaucht, hatte in Toulon und Malaga sein Haupt erhoben, in Palermo und Neapel mehrfach seine Maske gezeigt und schien aus ganz Kalabrien und Apulien nicht mehr weichen zu wollen. (TIV: 578)

Die Invasion des tödlich Infektiösen mündet in eine Poetik der Deformation und Auflösung. Aschenbach entdeckt in einem Alptraum sein ‚inneres Ausland‘: Dionysische und psychologische Innen- und Traumwelten treten als Pendant zur apollinischen Schönheit der Tageswelt auf und eröffnen hoch-exotische wie erotisch-thanatologische Phantasmen des „*fremde[n] Gottes*“ (TIV: 582):

Dünste bedrängten den Sinn, der beizende Ruch der Böcke, Witterung keuchender Leiber und ein Hauch wie von faulen Wassern, dazu ein anderer noch, vertraut: nach Wunden und umlaufender Krankheit. Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor den Lippen tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergangs. (TIV: 583f.)

Aschenbach durchlebt den Dionysos-Kult und entäußert im Traum das sublimierte homoerotische Begehren im entgrenzten Rausch zwischen Sexualität und Gewalt; diese mythopoetische Expansion des fiktiven Subjekts vor dem Untergang steht in deutlicher Differenz zum Erfahrungshorizont der bisherigen Mannschen dekadenten Helden. Wie schon in einigen vorhergehenden Texten gesehen, koinzidieren der Todesfall und das Textende. Aschenbach hat mit „nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen“ (TIV: 590) und begibt sich zum Strand, um Tadzio beobachten zu können. Die Strandszenerie hat sich verändert, geradezu re-barbarisiert. Ein heftiger Kampf wird zwischen Tadzio und seinem körperlich überlegenen Spielgefährten Jaschu ausgetragen. Nach überstandener Niederlage wandelt Tadzio als schwindender Hermes psychopompos vom Meeresrand in die Fluten und wird von Aschenbachs dämmergrauem Blick als „eine

höchste abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“ (TIV: 592) wahrgenommen.

Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeutete, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. Minuten vergingen, bis man dem seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. – (TIV: 592)

Das Ende wird zu einer Reise ins „verheißungsvoll Ungeheure“ – die Perspektive kippt aus der erlebten Rede Aschenbachs in die Außensicht auf den Sterbenden. Die Novelle endet in einer Poetik der Deformation. Die angestrebte klassische Formkunst wird kultiviert und mündet jedoch in die dekadente Auflösung, ins Nichts, was sogar zuvor als „vollkommene Form“ (TIV: 536) bestimmt wird. Der Todesfall am Element des Ur-Einen vereint nochmals Eros und Thanatos, Apollinisches und Dionysisches. Der „Genuß der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung“ (KSA XII: 113) wirkt nach: Auf die Deformation des Subjekts ins rauschhaft Kollektive folgt eine Poetik der De/Formation im Textende. Dekadenz hat im Tod in Venedig ein klassi(zist)isches Gesicht angenommen, welches sich jedoch wandelt, indem die Subjektgrenzen des Protagonisten vor dem Todesfall gesprengt werden und auch subtile politische Implikationen in den Verfalls- und Infektionsmetaphern zum Vorschein kommen.

3. 6 Die Vollendung der Dekadenz: *Der Zauberberg* (1924)

Alle Linien münden in den Krieg (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*)

Die Entlassung Hans Castorps in den Krieg [...] bedeutet seine Entlassung in den Beginn der Kämpfe um das Neue.
(Mann, 1919)

3. 6.1 *Anfang – Übergang – Untergang: Von Genesis und Sündenfall*

Wie beginnen mit Manns *Zauberberg* und seinen scheinbar unerschöpflichen Verfalls-Diskursen, -Themen und -Figuren? Die Komplexität des Texts und die Überfülle der gebotenen Verfalls-Szenarien können in diesem Zusammenhang nur komprimiert dargestellt werden. Anfänge, Übergänge und Untergänge, Tod und Leben, Krankheit und Gesundheit, Eros und Thanatos sind denkfigurliche Konstanten des Romans. Tendenziell – und das im Gegensatz zu den Wagner-Novellen und manchen Passagen aus den *Buddenbrooks* – überwiegt im *Zauberberg* ein Erzählen von der Dekadenz und ihrer möglichen thematischen ‚Vollendung‘, wohingegen es problematisch erscheint, von dekadentem Erzählen im Sinne eines *style de décadence* auszugehen. Abermalig haben wir es mit einer Wandlung der Dekadenz zu tun. In hochkonzentrierter Form versammeln sich Diskurse, Themen und Denkfiguren der Dekadenz. Die Übergangsperiode von 1907 bis 1914 wird in spätrealistischer Narrativik mit essayistischen Überbordungen nacherzählt: Organische Krankheit und dekadente Lebensmüdigkeit münden in eine Diskurspluralisierung und –atomisierung: Aus der Sphäre der Degenereszenz emergiert zudem eine apokalyptische Diktion. Die Verfallswelt wird graduell profan-theologisiert und politisch dynamisiert, was vom Übergang und Untergang zum Neuanfang führt.

Die Urzeugungs-Reflexion aus dem selbst sprechenden Kapitel „Forschungen“ versammelt einige zentrale Problematiken, die über Manns ‚üppig wucherndes Textgewebe‘ Aufschluss geben.

Krankheit war die unzüchtige Form des Lebens. Und das Leben für sein Teil? War es vielleicht nur eine infektiöse Erkrankung der Materie, – wie das, was man die Urzeugung der Materie nennen durfte, vielleicht nur Krankheit, eine Reizwucherung des Immateriellen war? Der anfänglichste Schritt zum

Bösen, zur Lust und zum Tode war zweifellos da anzusetzen, wo, hervorgerufen durch den Kitzel einer unbekannten Infiltration, jene erste Dichtigkeitszunahme des Geistigen, jene pathologisch üppige Wucherung seines Gewebes sich vollzog, die, halb Vergnügen, halb Abwehr, die früheste Vorstufe des Substantiellen, den Übergang des Unstofflichen zum Stofflichen bildete. Das war der Sündenfall. Die zweite Urzeugung, die Geburt des Organischen aus dem Unorganischen, war nur noch eine schlimme Steigerung der Körperlichkeit zum Bewußtsein, wie die Krankheit des Organismus eine rauschhafte Steigerung und ungesittete Überbetonung seiner Körperlichkeit war – (Z: 433)

Ohne auf den Urgrund der Entstehung (weder ontologisch noch textentstehungsgeschichtlich) zurückgreifen zu können, kann man an dieser Stelle die nebulösen und am Reizwort des Sündenfalls entzündeten Übergänge vom Unorganischen zum Organischen, vom Geist zur Materie, beobachten, wobei die im ‚Flachland‘ so üblich festgesetzten Denkfiguren von Gesundheit und Leben versus Krankheit und Sterben ‚hier oben‘ relativiert werden und in auflösende Oszillationen geraten.

Die Entstehung des Lebens aus kränkelder Materie oder pathologischer ‚Reizwucherung‘ kann auch für die Entstehung von Manns Text gelten: Ein Text, der wie üblich als „Novelle“ geplant war und die Überfülle und Uniform von Dekadenz-Thematiken und Diskursen als Chronik festhält, enzyklopädisch betrachtet und Manns ‚Vollendung der (literarischen) Dekadenz‘ womöglich ausformuliert. Im Folgenden werden zentrale Ansatzpunkte zu Manns *Zauberberg* vorgestellt, wobei einem Großteil des schier unübersichtlichen Forschungsgebirges nicht Tribut gezollt werden kann.

Der Zauberberg (1924), zunächst als „verzauberter Berg“ titulierte¹⁵⁵, war als „Gegenstück“ zu Manns Novelle *Tod in Venedig* vorgesehen und seit 1912 in Planung (Wessel 1993: 124). Trotz der intendierten stilistischen Differenzen zwischen dem klassisch-Goetheschen Vorbild und dem anekdotalen wie vordergründig leserfreundlichen Stil, sind thematische Parallelen zwischen *Tod in Venedig* und dem *Zauberberg* ersichtlich. In beiden Fällen handelt

¹⁵⁵ Der Romantitel *Zauberberg* weist vielschichtige Implikationen auf, die in der Forschung schon zu Genüge besprochen worden sind. Einerseits gelten Nietzsches *Geburt der Tragödie* und der „Venusberg“ in Wagners *Tannhäuser* als Quelle Vgl. Wessel: „Der Zauberberg als Chronik der Dekadenz“ (1993: 125). Wysling macht darauf aufmerksam, dass Nietzsche den Begriff wiederum aus Eichendorffs *Marmorbild* entliehen haben mag. Nicht zuletzt sei auf den Goetheschen „zaubertollen Berg“ aus der Walpurnisnacht des *Faust* verwiesen, die sich zudem in einem expliziten Kapitel des Romans manifestiert. Vgl.: Wysling: „Der Zauberberg“ (1995: 397).

sich um eine „Reise aus dem Alltag und die Versuchung, aus den bürgerlichen und sozialen Verhältnissen herauszufallen“ (Wessel 1993: 124).

„Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen“ (Z: 11) hebt der *Zauberberg* an. Noch ist nicht klar, dass diese Erholungsreise zwischen Examensabschluss und Einstieg in den Schiffsbau-Ingenieurberuf auf einen siebenjährigen Sanatoriumsaufenthalt hinauslaufen wird. Im Gegensatz zum *Tod in Venedig* – dessen Protagonist Gustav von Aschenbach von seinem Begehrensobjekt und Hermes Psychopompos Tazio in einen beinahe erfüllten Tode begleitet wird endet der *Zauberberg* nicht mit dem Tod des Protagonisten: Vielmehr ‚münden alle Linien in den Krieg.‘ Der durchschnittliche Protagonist wird in das militärisch-apokalyptische Gewimmel des ausbrechenden Ersten Weltkriegs hineingezogen und zugleich lösen sich seine Spuren allmählich im Nichts auf.

Auch Manns ‚Hausphilosophen‘ sind im *Zauberberg* präsent. Nietzsches Werk ist vertreten beginnend mit der *Geburt der Tragödie* und ihren antagonistischen Kunsttrieben des Apollinischen und Dionysischen bis hin zum *Antichrist* und zu *Ecce Homo*.¹⁵⁶ Als Verkörperung des Nietzscheanischen Vitalismus kann Mynheer Peeperkorn gelten – in erster Linie eine Hauptmann und Goethe nachempfundene Gestalt – die sich späterhin als Dionysos und Christus zugleich entpuppt und „Rausch und Qual, Wollust und Schmerz“ (Wysling 1995: 414) vereint. Auch lässt er ein letztes Abendmahl mit zwölf ausgewählten Gästen auf dem Berghof feiern und begeht späterhin einen planvollen Selbstmord. Wiederholt ist in der Mann-Forschung auch die Schopenhauer-Präsenz im Roman untersucht worden, insbesondere der Leidens- und Todesbegriff. Kristiansen betont mehrfach, dass Schopenhauers Grundphilosopheme im *Zauberberg* sowohl thematisch

¹⁵⁶ Vgl. Pütz: „Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem *Zauberberg*“ (1995).

präsent als auch strukturbestimmend seien. Vereinfacht dargestellt geht er davon aus, dass der *Zauberberg* mit der *Welt als Wille und Vorstellung* im Aufbau korrespondiere.¹⁵⁷

3. 6.2 Diskurs-Überfrachtung oder ‚*décadence de l'ensemble*‘

„Décadence und Verfall“ dominieren im *Zauberberg* fraglos im „zeitkritischen Sinn.“¹⁵⁸ Bevor nun zentrale Dekadenz-Diskurse und Thematiken ins Visier genommen werden, sei auf das makrostrukturelle Problem des Romans hinsichtlich seiner Ganzheit und fragmentarischen Vereinzelung zugleich verwiesen. *Der Zauberberg* versammelt das Wissen eines Zeitalters und steht hierbei der Tradition der Enzyklopädie nahe, wie Pross (2005) überzeugend dargelegt hat (und dabei auf die neuzeitliche Enzyklopädie-Begrifflichkeit von Sammlung und Ordnung zurückgreift).¹⁵⁹ Manns Roman liest sich als „Brennpunkt der europäischen Kulturtraditionen“ und „Ort verdichteten Wissens“ (Pross 2005: 218). Er versammelt die zeitgenössische Wissensexplosion und den Wissensverfall. Die Geschichte Hans Castorps wird hierbei als „narrativer Vorwand für die Entfaltung von Wissensgegenständen“ (Pross 2005: 219) begriffen, denn: Von der Warte der Figurenebene, insbesondere von dem als „simpel“ bezeichneten Protagonisten Hans Castorp, können diese Wissensformationen nicht mehr enzyklopädisch geordnet und verortet werden.

Vielmehr kann mit der Überfrachtung durch heterogene oder diskurssynkretistische Wissen(schaft)sformationen nicht mehr umgegangen werden. Hans Castorp ist es verwehrt, ein ‚gesundes‘ wie überblickbares ‚Ganzes‘ aus sämtlichen Wissensbezirken, mit denen er in Kontakt gerät, zu schaffen. Im *Zauberberg* kollidieren somit thematisch grenzenlose Vervielfältigungen von Kultur und Wissen mit der formalen Kohärenz und

¹⁵⁷ Kristiansen: „*Der Zauberberg*: Schopenhauer-Kritik oder Schopenhauer-Affirmation? (1985).

¹⁵⁸ Müller-Seidel: „Degeneration und Décadence. Thomas Manns Weg zum *Zauberberg*“ (1989: 126).

¹⁵⁹ Pross: „Dekadenz des Ganzen.’ Zur Poetik des Enzyklopädischen in Thomas Manns *Der Zauberberg*“ (2005).

Geschlossenheit der Faktur des Romans (vgl. Pross 2005: 238). Hans Castorp ist ein dilettantischer ‚Wille zum Wissen‘ zueigen, welcher in Manns Bourget-Tradition vorgezeichnet ist. Der Roman kann zugleich als Bourgetsche „décadence de l’ensemble“ interpretiert werden. Die Totalität einer feinmaschigen und durchkomponierten tausendseitigen Textformation impliziert zugleich Verfall und ‚Auflösung des Ganzen‘.

Betrachtet man diese Auflösungserscheinungen von den mikrostrukturellen Schichten zu den makrostrukturellen, sei zunächst auf den (un)organischen Verfall verwiesen. Wie es im Eingangszitat bereits aufschien, wird den (Pro)Kreationsszenarien vom Anorganischen zum Organischen, den Formationen und Deformationen im (mikro)biologischen Sinne Beachtung geschenkt. Wiederholt wird im Roman der Verfall der Materie in Bezug auf Umweltbeobachtungen und meteorologische Phänomene aufgeworfen. Es ist im voranschreitenden Frühjahr von „Schneewasserbrei“ (Z: 546) die Rede. Insgesamt scheinen sich auch die Jahreszeiten aufgelöst haben. Der August schwankt zwischen Sommertagen und Wintertagen und auch im Frühjahr wird abermals gegen „hundert Rückfälle[] ins Bitter-Winterliche“ (Z: 546) angekämpft: „Denn die Wege waren wirklich kaum gangbar jetzt, sie befanden sich in voller Auflösung, und die Nebel brauten“ (Z: 546). Auch werden die für das Sanatorium typischen Krankheitsbilder wie etwa die „Tuberkelnbildung“ mit Enthusiasmus als „Zellenzerfall und Verkäufungsprozeß“ (Z: 650) beschrieben.

Der im *Zauberberg* dominierende, krankheitsbedingte Materienzerfall macht sich früh bemerkbar. Kaum ist Hans Castorp im Sanatorium Berghof eingetroffen, wird er mit dem Auflösungshusten eines österreichischen Aristokraten konfrontiert, der sich in die organischen Bildlichkeiten der Auflösung nahtlos einreihet: Ein „Husten, der keinem anderen ähnelte, den Hans Castorp jemals gehört hatte, ja, mit dem verglichen jeder andere ihm bekannte Husten eine prächtige und gesunde Lebensäußerung gewesen war, – ein Husten ganz ohne Lust und Liebe, der nicht in richtigen Stößen geschah, sondern nur wie ein schauerlich kraftloses Wühlen im Brei organischer Auflösung klang“ (Z: 25). Die

„organische Auflösung“ legt Avitalität und Todessnähe offen. Kurz darauf begegnen Hans Castorp und Joachim Ziemßen dem skurrilen „Verein Halbe Lunge“, der – seiner Morbidität zum Trotz – vor Spaßhaftigkeiten und allgemeiner Ausgelassenheit nicht zurückschreckt. Auf Hans Castorps festländische Konsterniertheit antwortet der bereits höhenluftkundige Joachim: „Ich meine, es sind ja junge Leute, und die Zeit spielt keine Rolle für sie, und dann sterben sie womöglich“ (Z: 81).

Hans Castorp ist allerdings bereits seit der Kindheit mit dem Tod wohl vertraut. Der genealogische Verfall seiner Vorfahren ist eklatant und wird als nachträgliche Vorgeschichte durch den Erzähler offenbart. Bereits im siebenten Lebensjahr ist Hans Castorp Vollwaise: „Hans Castorp bewahrte an sein eigentliches Elternhaus nur blasse Erinnerungen; er hatte Vater und Mutter kaum recht gekannt. Sie starben weg in der kurzen Frist zwischen seinem fünften und siebenten Lebensjahr“ (Z: 34). Hans Castorp stammt aus einem alten Bürgerhause – gar traditionsreicher als das der Buddenbrooks – mit zurückverfolgbarer Genealogie von sieben Generationen, deren Ende sich zusehends ankündigt: „[D]as Ur-Ur-Ur-Ur, – diese[r] dunkle[] Laut der Gruft und der Zeitverschüttung“ und eine „modrig-kühle Luft, die Luft der Katharinen-Kirche oder der Michaeliskrypte [...] mutete den Knaben irgendwie wohltuend an“ (Z: 38f.). Hans Castorps Mutter erlag einer grotesk anmutenden Embolie in Erwartung ihrer Niederkunft. Hans Hermann Castorp, der Vater, ruiniert daraufhin in Benommenheit und Trauer zunächst seine Firma „Castorp & Sohn“ und stirbt an einer Lungenentzündung. Eineinhalb Jahre verbringt Hans Castorp bei seinem Großvater, bis auch dieser starb, „übrigens gleichfalls an einer Lungenentzündung, und zwar unter großen Kämpfen und Qualen, denn zum Unterschiede von seinem Sohn war Hans Lorenz Castorp eine schwer zu fällende, im Leben zäh wurzelnde Natur –.“ (Z: 34f.) Die Abnahme der Vitalität wird in der patrilinearen Reihe bereits evident. Hans Castorp selbst wächst als leicht neurasthenisches Wesen im Hause seines Onkels Tienappel heran. Im 23. Jahr absolviert er sein

Ingenieurstudium. Die leichte Mattheit und Erschöpfung nach dem Examen gemahnen zur „Luftveränderung“ (Z: 59), woraus sich ein Besuchsanlass in Davos bei seinem „wirklich auf mißliche Weise krank[en]“ (Z: 60) Vetter Joachim Ziemßen entwickelt. Hans Castorp, der eher als Luxusgeschöpf den Zauberberg bewohnt, steht im Gegensatz zu seinem Vetter Joachim Ziemßen, welcher trotz seiner Todgeweihtheit sich dem Militärdienst verschreibt und durch eine „[s]chnell fortschreitende Zerstörung“ (Z: 799) in jungem Alter zugrunde geht.

Reihenweise tritt der Tod im *Zauberberg* ein, wobei sich Hans Castorp eine selbst auferlegte seelsorgerische Tätigkeit aneignet, um die Sterbenden als Individuen zu kultivieren. In Mitten der Morbidität trifft Hans Castorp zudem auf eine Verkörperung von weiblicher Schönheit und Verfall: Clawdia Chauchat, eine Venus- und Lilith-Figur, das Objekt seines sexuellen (und dabei latent homosexuellen) Begehrens, welches erotische Anziehung und oberflächliche Schönheit mit wurmstichiger, organischer Tiefenschicht vereint. Eros und Thanatos zeigen sich zugleich in dieser zweifach im Roman durchgespielten Konstellation. Zudem figuriert eine psychoanalytische Komponente hier mit hinein, zumal es auch in Freudscher Analogie einen Psychoanalytiker im Sanatorium gibt. Der Assistenzarzt Dr. Krokowski hält eine Vorlesungsreihe mit dem bezeichnenden Titel „Die Liebe als krankheitsbildende Macht“ (Z: 178). Auch wird Psychoanalyse in diesem historisch ungewöhnlich frühen Zusammenhang als „Seelenzergliederung“ (Z: 21) eingeführt, was wiederum die Verfalls- und Fragmentierungssemantik des Textes unterstreicht.

Zudem kann von einem vielschichtigen Zeit(en)-Verfall die Rede sein. Ein einschlägiges Kapitel ist mit „Ewigkeitssuppe“ überschrieben. „[D]ie Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt“ (Z: 280). Dies spielt auf ein ‚Sein ohne Zeit‘ an, auf eine ewige Wiederholung des Gleichen, der

ritualisierenden und zeitvergessenen Berghof-Routine. Komplexe Problematiken von zeitgenössischen naturwissenschaftlichen wie philosophischen Zeittheorien scheinen bereits angedeutet, was von Einstein über Bergson bis Proust genauere Untersuchung voraussetzen würde (vgl. Görner 2005: 92f.). Auf der Figurenebene zeigt sich ein deutlicher Zeitverlust, gar eine Zeit-Zerbröckelung, die in den Alltagsriten durchexerziert wird: „Der zerkleinerte und künstlich kurzweilig gemachte Tag war ihm buchstäblich unter den Händen zerbröckelt und zunichte geworden, wie er mit heiterer Verwunderung oder allenfalls nachdenklich bemerkte“ (Z: 292f.). Der Zeit totsschlagende Ritus des Alltags scheint bei Mann eine konstante Dekadenzthematik, die sich in den frühen Erzählungen (vor allem in *Wälsungenblut*) finden lässt. Auch die narrative Zeitstruktur des Romans müsste genauer beachtet werden. Das erste Jahr der erzählten Zeit wird über 550 Romanseiten hinweg chronologisch erzählt, wobei eine Analepse in Hans Castorps Kindheit eingefügt ist. Nach Hans Castorps erstem Jahrestag in Davos verändert sich der Erzählmodus recht deutlich und die folgenden sechs Jahre der Handlung werden mit deutlich größerer Raffung und Episodenhaftigkeit erzählt, wobei es zu essayistischen Exkursen in vielfältige Wissensbereiche und Diskurse kommt. Überdies wird Zeit auf der Ebene des Erzählers gehäuft in selbstreferenzieller Manier thematisiert, während auf der Figurenebene der Zeitsinn konsequent relativiert wird. Kurz nach seiner Ankunft wird Hans Castorp von seinem Vetter belehrt, es mit Stunden, Tagen und Wochen nicht mehr genau zu nehmen. „Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. [] Du wirst das alles schon lernen“ (Z: 17). Hans Castorp lernt schnell und kurz nach seinem ersten Jahrestag ist das Entsetzen über seine Entlassungserlaubnis groß: „Bin ich denn gesund?“ (Z: 631) fragt er zweiflerisch den Arzt und verweilt weitere sechs Jahre auf dem scheinbar zeitlosen Berghof.

Währenddessen geht der „Totentanz“ auf dem Berghof unablässig weiter. Über den Tod wird breit geschwiegen und dennoch tritt er häufig ein. Insbesondere um das Fest zu

Christi Geburt mehrten sich die Verluste unter den Moribunden. Vom „Totentanz“ schreitet der Roman zur „Walpurgisnacht“ fort. Der Verfall äußert sich in karnevalesken Szenen und bald darauf auch als politische Anarchie. Der Fasching wird in karnevalesker Subversion im Berghof gefeiert: „[S]chon in der Frühe gab es im Speisesaal allerlei Töne aus scherzhaften Blasinstrumenten, schnarrend und tutend“ (Z: 490). „Die Gesellschaft begann sich aufzulösen, zu zirkulieren“ (Z: 493). Die kranken Gäste inszenieren einen Maskenball mit irrlichternden Travestien und Exzessen. Im Rahmen dieses ausnahmezustandhaften Treibens ereignet sich Hans Castorps Transgression: Er fordert Clawdia Chauchat heraus und wiederholt mit ihr in der Bleifstift-Szene seine homoerotische Kindheitserinnerung an Přibislav Hippe. Auf sein Liebesbekenntnis antwortet das Kätzchen Chauchat schließlich: „Adieu, mon prince Carnaval! Vous aurez une mauvaise ligne de fièvre ce soir, je vous le prédis. [...] N’oubliez pas de me rendre mon crayon“ (Z: 520) und entgleitet dem Helden, um später an der Seite einer gewaltigen Persönlichkeit mit ‚Kulturgebärden‘ ins Sanatorium zurück zu kehren.

3. 6.3 Anfang und Ende: Reinszenierte Apokalypse und Neu-Anfang

Im Gegensatz zur karnevalesken Anarchie macht sich in der zweiten Romanhälfte graduell politische Anarchie und apokalyptische Diktion bemerkbar. War Castorp zunächst hauptsächlich von seinem Vetter Joachim Ziemßen und dem humanistischen Gelehrten und geistigen Stichwortgeber Settembrini umgeben, tritt sodann „noch jemand“ hinzu. „[E]in kleiner, magerer Mann, rasiert und von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Häßlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten“ (Z: 562f.). Es handelt sich um den ehemaligen Ostjuden, Jesuiten und suizidalen ‚Terroristen‘ Naphta. Er fungiert als Gegenspieler zu Settembrini; gemein ist den beiden Figuren jedoch eine beträchtliche und

fatale Krankheitsgeschichte sowie die pädagogische Einwirkung auf den Protagonisten Hans Castorp. Kurz nach Naphtas Ankunft ist bereits von der politischen Gesamtatmosphäre Europas und Schlagwörtern wie Weltlage, Nationalismus, Rebellion und Fortschritt die Rede, was Spenglers *Untergang des Abendlandes* aufruft und späterhin distanzierend problematisiert.¹⁶⁰ Die Dispute zwischen Settembrini und Naphta führen ins Grenzenlose: Der Ohrenzeuge und Schüler hat „die Ohren voll vom Wirrwarr und Waffenlärm der beiden Heere, die von Jerusalem und Babylon vorrückend unter den dos banderas zu konfusem Schlachtgetümmel zusammentrafen“ (Z: 705f.).

Im berühmten Kapitel mit dem lapidaren Namen „Schnee“ gerät Hans Castorp in einen Schneesturm, findet Zuflucht vor einem Schuppen und fällt in einen tranceartigen Zustand. Es wird ihm eine scheinbar makellos humanisierte Friedensutopie in antikisierender Umwelt vor Augen geführt: Sonnenmenschen, gebräunte Jünglinge, anmutige Mädchen und harmonische Mutterschaft exemplifiziert an einer ‚idealen‘ Madonnengestalt mit Kind. Hans Castorp hat gerade einen schönen Knaben im Blick, als plötzlich diese idyllische Anordnung getrübt wird. Ihm fällt ein Tempel auf, in dem es brutal und unerhört barbarisch zugeht:

Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen, hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen aufs gräßlichste. Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. [...] [Sie] schimpften stimmlos, aber mit letzter Gemeinheit, unflätig, und zwar im Volksdialekt von Hans Castorps Heimat. (Z: 745)

Diese Traumsequenz erinnert an die düstere Kehrseite von Zivilisation, Humanität und Fortschritt: Irrationale, reprimitivierte Barbarei. Auf den ersten Blick ist man versucht, die Szene mit der in Nietzsches *Geburt der Tragödie* wieder inszenierten Legende des Zerreißens des jungen Dionysos in Zusammenhang zu bringen. Eine weitere gängige Forschungsposition ist eine Schopenhauerianische Vergegenwärtigung des „Nichts“. Robertson hat dieses drastische Menschenopfer auf ein Neues untersucht und setzt sich

¹⁶⁰ Vgl. Koopmann: „Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* in Thomas Mann *Der Zauberberg*“ (1999).

von der etablierten Forschungsmeinung ab, indem er an diesem Zeugnis von Humanismus und Barbarei nicht nur die nordischen Elemente dieser Opfer-Szene herausarbeitet, sondern auch die Tradition ethno-stereotypischer Kannibalismus- und Menschenopferphantasmen rekonstruiert.¹⁶¹

Auch werden christologische Opfer-Szenen im *Zauberberg* nachgestellt. Dies wird insbesondere durch die vitale Gestalt der „Kulturgebärden“, Mynheer Peeperkorn, initiiert, welcher opulente Abendmahle, die beizeiten „Bacchanal“ (Z: 862) genannt werden, im Berghof praktiziert. Der eminenten wie exotischen Gestalt Peeperkorn wird auch die Ankündigung des Untergangs in den Mund gelegt:

„Weltuntergang“ – wie das Wort ihm zu Gesichte stand! Hans Castorp erinnerte sich nicht, es jemals aussprechen gehört zu haben, außer etwa in der Religionsstunde, und das war kein Zufall, dachte er, denn wem unter allen Menschen, die er kannte, wäre ein solches Donnerwort wohl zugekommen, wer hätte *das Format* dafür – um die Frage richtig zu stellen? Der kleine Naphta hätte sich seiner wohl einmal bedienen können; doch wäre das Usurpation und scharfes Geschwätz gewesen, während in Peeperkorns Munde das Donnerwort seine ganze schmetternde und posaunenumdröhnte Wucht, kurz biblische Größe gewann. (Z: 855f.)

Die Diktion der Apokalypse¹⁶², zumeist wohl an der Johannes-Apokalypse orientiert, stellt sich in hartnäckiger Wiederholung im letzten Drittel des Romans ein. Im Kapitel „Der große Stumpfsinn“ sinniert Hans Castorp:

Ein schlimmer, apokalyptischer Name, ganz danach angetan, geheime Beängstigung einzuflößen. Hans Castorp saß und rieb sich Stirn und Herzgegend mit den flachen Händen. Er fürchtete sich. Ihm war, als könne „das alles“ kein gutes Ende nehmen, als werde eine Katastrophe das Ende sein, eine Empörung der geduldigen Natur, ein Donnerwetter und aufräumender Sturmwind, der den Bann der Welt brechen, das Leben über den „toten Punkt“ hinwegreißen und der „Sauregurkenzeit“ einen schrecklichen Jüngsten Tag bereiten werde. (Z: 961)

Diese gewaltige Diktion lässt die biblische Vorlage wie auch die Nietzscheanische apokalyptische Diktion zu, wie sie ansatzweise in der *Geburt der Tragödie* und extensiver im *Zarathustra* und Spätwerk auftritt. Apokalyptische Szenarien werden auch der exotischen Landschaft um Davos abgewonnen. Auf einem Spaziergang, den Hans Castorp mit

¹⁶¹ Robertson entwickelt sein Argument über den jahrhundertealten Kannibalismus-Diskurs Europas hin zur Hinterfragung von religiösen Ritualen. Auch der christlichen heiligen Kommunion unterliegt die Vorstellung eines ‚Menschenopfers‘, welches auch auf dem Berghof gefeiert wird und nicht zuletzt kommt auch die Komponente der jüdischen Schächtung durch die abschweifende Erzählung über Naphtas Vater im Roman ins Spiel. Vgl. Robertson: „Sacrifice and Sacrament in *Der Zauberberg*“ (2006: 63f).

¹⁶² Vgl. zur literaturwissenschaftlichen Apokalypsen-Diskussion: Moog-Grünewald: *Apokalypse. Der Anfang im Ende* (2003) Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland* (1988).

Peeperkorn, Mme Chauchat und vier Herren unternimmt, betrachten sie eine Felsschlucht und daraus hervorströmende Wassermassen:

Sie stürzten mit unsinnigem Lärm, in welchem sich alle möglichen Geräuscharten und Lauthöhen zu mischen schienen, Donnern und Zischen, Gebrüll, Gejohle, Tusch, Krach, Geprassel, Gedröhn und Glockengeläut, – wahrhaftig wollten einem die Sinne davon vergehen. [...] Man glaubte hinter sich, über sich, von allen Seiten drohende und warnende Rufe zu hören, Posaunen und rohe Männerstimmen. (Z: 938f.)

Die Dominanz von Donner und Posaunenklängen präfiguriert die Vorstellung des Jüngsten Tages und indiziert zugleich die gewaltige Imagination des bevorstehenden Kriegesgeschehens. Dass diese Rhetorik Mann im Jahre 1914 selbst faszinierte, wurde in der Mann-Forschung bereits festgestellt. In einem Brief an Samuel Fischer vom 22. August 1914 etwa bezeichnet Mann die „Friedenswelt“ als „faulig“ und von den „Zersetzungstoffen der Civilisation“ kontaminiert. Vom Krieg erhofft er in naivem wie gefährlich präfaschistisch klingendem Sinne „Reinigung, Erhebung, Befreiung“ (Wessel 1993: 129). Die säkularisierte Form der Apokalypse im *Zauberberg* bestätigt auch Beddow, indem er von einem „collapse of the old political structures and the emergence of new beginnings“¹⁶³ spricht. Manns Re-Inszenierung des Beginns des Ersten Weltkriegs resultiert in einem „Bursting [...] asunder [of] the *Magic Mountain*“.¹⁶⁴

Die Endvision des Textes könnte in Abwandlung von Rohrmosers vielversprechend klingendem Buchtitel folgendermaßen überschrieben werden: *Von der Dekadenz zur Apokalypse*.¹⁶⁵ Das nervenzerrüttende Vorkriegsgeschehen und der letztendliche Kriegsausbruch dringen auch in die abgeschottete Sphäre des *Zauberbergs*. Hans Castorps „Heimat“ glich einem Ameisenhaufen in Panik“ (Z: 1079). Die apokalyptische Weltuntergangsstimmung und Aufbruchstimmung des ausbrechenden Krieges verursacht

¹⁶³ Vgl. Beddow: „The Climate of the *Magic Mountain* (1995: 157).

¹⁶⁴ Beddow: „The *Magic Mountain*“ (2002: 143).

¹⁶⁵ Rohrmoser (2005) führt zwar einige hilfreiche Beobachtungen zu Thomas Manns Texten an, doch – entgegen dem Titel – klärt er weder den Begriff der Dekadenz noch den der Apokalypse für literaturwissenschaftliche Zusammenhänge spezifiziert.

seine plötzliche Abreise nach sieben Jahren Distanz vom Flachland. Hans Castorp stürzt sich in den Tumult des Krieges:

Sie sind dreitausend, damit sie noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge. Sie sind ein Körper, darauf berechnet, nach großen Ausfällen noch handeln und siegen, den Sieg noch immer mit tausendstimmigem Hurra begrüßen zu können, – ungeachtet derer, die sich vereinzeln, indem sie ausfielen. (Z: 1082)

In den Turbulenzen des Krieges geht der Einzelne im Kollektiv des kämpfenden Gesamtkörpers unter. Ein scheinbares ‚Ganzes‘ existiert wieder in einer militärischen, ‚bio‘-politischen Gesamtkörpersemantik, welche bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert (etwa bei Bourget, Nietzsche und Nordau) angelegt war.

Im tumultuösen Aufruhr des ersten Weltkrieges endet Manns Roman: „Da ist unser Bekannter, da ist Hans Castorp! [...] Er glüht durchnäßt, wie alle. Er läuft mit ackerschweren Füßen, das Spießgewehr in hängender Faust. [...] Er stützt. Nein, er hat sich platt hingeworfen, da ein Höllenhund anheult, ein großes Brisanzgeschoß, ein ekelhafter Zuckerhut des Abgrunds“ (Z: 1083f.). Das „Sorgenkind“ Hans Castorp verschwindet allmählich im kollektiven Gewimmel der Schützengräben. Er ist dem ‚neuen‘ militärischen Ganzen, welches sich aus unzähligen enthusiastischen Kriegsvoluntären zusammensetzt, verfallen und fällt aus dem ‚Verfall der Dekadenz‘ buchstäblich heraus. War das ‚Ganze‘ schon lange kein Ganzes mehr, wird nun eine neue militärische Körperkollektivität visioniert, die die Dekadenz in anderer Hinsicht und problematisierter (präfaschistischer) Antizipation zur Vollendung bringt. „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmsten Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“ (Z: 1085) fragt der Erzähler am Ende des Textes, bevor dieser durch ein FINIS OPERIS besiegelt wird. Dieses gewaltsame Finis/Ende steht im schroffen Kontrast zum thematisch ausgebrochenen ‚Neuen‘ und Anfänglichen am Ende des *Zauberbergs*. Über Manns komplexe dekompositorische wie rekompositorische Textur und mögliche ‚Vollendung der Dekadenz‘ ist noch lange kein letztes Wort gesprochen.

Die kursorische, genetisch-historische Lektüre einer Auswahl von Thomas Manns narrativen Texten von den 1890ern bis in die 1920er Jahre hat versucht, Phänomene der literarischen Dekadenz als Kontinuitäten und Transformationen sichtbar zu machen. Zugleich sind auch die Kontinuitäten in sich als irisierend zu begreifen, da sie sich ebenso fein nuanciert verwandeln. In nuce werden nun wesentliche Kontinuitätslinien und Transformationen von Manns Dekadenz abschließend resümiert:

Die Kontinuitäten durchziehen zunächst die motivisch-thematische Ebene: So liegt ein festes Inventar von Dekadenz-Motiven und ein wiederkehrendes Repertoire von Dekadenzphysiognomien vor, sowohl männliche Spätlinge, Neurastheniker und Ästheten als auch die weiblichen Pendants betreffend. Auf der Ebene der Narrativik sind prädominant naturalistisch-spätrealistische Verfahren vorzufinden, was zur Hypothese einer spätrealistischen Faktur von Manns Poetik der Dekadenz führt. Phasenweise koexistieren allerdings Elemente anderer Rubriken des Stileklektizismus um 1900. So sind Manns Dekadenzkonstellationen literaturwissenschaftlich nicht innerhalb der gängigen Oppositionsschemata von Dekadenz versus Realismus/Naturalismus/Symbolismus darstellbar, da weder Naturalismus und Dekadenz oppositiv arrangiert, noch andere ‚Rubriken‘ um 1900 scharf von Manns Poetik der Dekadenz zu trennen sind. Zudem erweisen sich wiederkehrende Diskurse der Dekadenz (ästhetisch, kulturpessimistisch, biologistisch, politisch) wie auch die hier vorgestellten basalen Denkfiguren der Dekadenz (Gesundheit versus Krankheit, Anfang versus Ende, Ganzheit versus Fragmentarik) als Kontinuitäten mit subtilen Verlagerungen und Verschiebungen. Dies gilt auch für die Doppelwertigkeiten von Manns Dekadenz, welche zunächst als Kombination von Verfall und Verfeinerung und Aufgang im Untergang auftreten, sodann aber als (Meta)-Diskurs sich selbst reflektieren und sich verschieben, wie etwa in der unterschwelligen

Bourgetschen Konzeption von Ganzheit und Auflösung oder auch im Fall des *dekadenten Wagnerismus* zwischen Wagner-Enthusiasmus und ironischer Wagner-Kontrafaktur.

Rückblickend hat sich Manns früheste Poetik der Dekadenz mehr als ein ‚figürliches‘ denn lexikalisch manifestes Phänomen erwiesen. Sie speist sich aus Polyvalenzen des Falls, zwischen säkularisiertem (Sünden)Fall und melodramatischem Todesfall. Dekadenz wird, zunächst in Anlehnung an die romanischen Vorbilder, als eine eindeutige Abwärtsbewegung oder *Katabasis* vorgestellt, was sich am Beispiel des *kleinen Herrn Friedemann* (1897) darstellen ließ. Die frühen Fallgeschichten des Versagens, des Untergangs und des Todes legen ein ‚Erzählen von der Dekadenz‘ nahe, doch ist noch kein ‚dekadentes Erzählen‘ oder ein *style de décadence* in Sicht, während Manns prototypische Physiognomien der Dekadenz sowie die basalen Denkfiguren der Dekadenz bereits angelegt sind.

Eine erste Transformation zeichnet sich kurz nach der Jahrhundert(w)ende ab: *Buddenbrooks* (1901) führt paradigmatisch den Verfall des ausgehenden bürgerlichen Zeitalters mustergültig innerhalb eines genealogisch-familialen Verfalls vor. Die Pluralität und Exzessivität der Verfalls-Phänomene liegt auf der Hand. Die basalen Denkfiguren (Gesundheit versus Krankheit, Anfang versus Ende, Ganzheit versus Fragmentarik) intensivieren sich, während zum ersten Mal die Doppelwertigkeit der Dekadenz als Verfall und Verfeinerung augenfällig wird. Die deutlichste Doppelwertigkeit von Verfall und Verfeinerung ist am musizierenden „Verfallsprinzen“ Hanno versinnbildlicht; als Aufgang im Untergang erweist sich Hannos Jugendfreund, der Schriftsteller Kai von Mölln, was auf eine auto(r)referentielle Signatur Manns schließen lässt. Im Verlauf des Romans transformiert ein ‚Erzählen von der Dekadenz‘ zu Momenten eines ‚dekadenten Erzählens‘ mit einem (Wagneristischen) *style de décadence* in Hanno Buddenbrooks Klavierspiel. Dekadenzphänomene treten innerhalb einer spätrealistischen Faktur nun auch als Stil- und Formproblem auf (Lexemautonomie, Bourgetsche und Nietzscheanische Fragmentarik, Komplexitätsverdichtung in der Figurenperspektive). Die Bourgetsche Modellierung der

Auflösung von Ganzheiten scheint dabei auch in konfligierender Bewertung in wahrlich verschiedenen Sinnebenen auf: Während auf der Ebene der Figuren ‚Ganzheitsverlust‘ problematisiert und pejorisiert wird, profiliert sich das Phänomen auf poetologischer Ebene als Innovation in Manns Dekadenzkonzeption.

Die zweite Transformation ist lapidar mit *dekadentem Wagnerismus* überschreibbar. Manns *Tristan* (1903) oszilliert zwischen emphatischem Wagner-Enthusiasmus und ironischer Wagner-Kontrafaktur. Nicht ohne die omnipräsente Mannsche Ironie wird ein *style de décadence* narrativ intensiviert und reflexiv unterlaufen. *Tristan* enthüllt eine ambivalente Poetik der Dekadenz, die einerseits versucht, sich selbst zu überzeichnen und zu überwinden, andererseits zu sehr in sich verstrickt ist, als dass der Überwindungsversuch auch vollzogen werden könnte. Die Denkfigur von Gesundheit versus Krankheit, wie auch die Clichés von Künstler und Bürger werden überdehnt. In einer ambivalenten Kontrafaktur des Tristanschen Liebestods erschöpft der heillos überzeichnete Ästhet Spinell die Patientin Gabriele Klöterjahn zu Tode und wird am Ende der Novelle von ihrem übervitalen kleinen Sohn – einer ‚blonden Bestie‘ und *figura mortis* – aus seinem Sonderreich vertrieben. Weitere Transformationen der Dekadenz schließen sich in den gegenbildlich entworfenen Texten *Der Tod in Venedig* (1912) und *Der Zauberberg* (1924) an. Mit Manns Veränderung seines Wagner-Bildes schwindet auch die singuläre Ausgestaltung seines *dekadenten Wagnerismus*. Zwar ist der *Tod in Venedig* mit Dekadenz-Tropen durchsetzt (die nicht nur organischen Verfall verdeutlichen, sondern implizit schon auf politische Dimensionen anspielen), aber zugleich dominiert ein klassi(zisti)scher Stil in dieser Phase seiner Dekadenzpoetik. Hinzukommende Komponenten sind eine dem Spätwerk ebenbürtige Komplexität des Anspielungsreichtums und die Ausformung einer Mythopoetik. Mann überprofilert die Nietzscheanisch gefärbten Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen und erlaubt Gustav Aschenbach imaginäre, dionysische

Ausschweifungen der Subjektentgrenzung ins (schöpferisch) Kollektive und Primordiale vor seinem (Todes)Fall.

Als letzte Transformation ist in diesem Rahmen *Der Zauberberg* (1924) in Augenschein genommen worden. Aus der Retrospektive wird die Vorkriegszeit von 1907 bis zum Beginn des (ersten) Weltkriegs reflektiert, wobei die Reinszenierung von der Dekadenz zur Apokalypse in die bizarre Sonderwelt des Davoser Sanatoriums verlegt wird. In essayistischer Weitläufigkeit werden Diskurse der Dekadenz und enzyklopädische Wissen(schaft)sformationen aufsummiert, fragmentiert und in einen modernen Wertezerfall überführt: Im Gegensatz zu den vorhergehenden Texten hat Dekadenz eine kollektive, biologische, politische und re-theologisierte Signatur. Spekulationen über Geist und Materie, Verwandlungen des Unorganischen zum Organischen werden als Quasi-Genesis und Sündenfall modelliert. Vom säkularisierten Sündenfall (ver)wandelt sich Manns Poetik der Dekadenz in die kulturelle wie politische Apokalypse und endet in einer Vision des *Untergangs des Abendlandes* und der allgemeinen Auflösung, in welcher sich auch die Spuren des ‚simplen‘ Helden Hans Castorp verlaufen.

4. Hugo von Hofmannsthal's ästhetizistische Dekadenz (1891–1902)

4. 1 Vorbemerkungen zu Hofmannsthal's ästhetizistischer Dekadenz

Decadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten,
die Leidenschaften geniessen sich. Die Anomalien setzen sich durch.
(Hofmannsthal, *Unveröffentlichte Notiz*, 1892)

Als nächster zentraler Vertreter der deutschsprachigen literarischen Dekadenz um 1900 wird nun Hugo von Hofmannsthal in Augenschein genommen und anhand von ausgewählten Prosatexten und Erzählungen ein neuartiger und differenzierter Blick auf seine wandlungsreichen Dekadenzkonstellationen gelenkt. „Decadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen: die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften geniessen sich. Die Anomalien setzen sich durch.“¹⁶⁶ Dies notiert Hofmannsthal bereits 1892 in einem Tonfall, welcher auch von Bourget oder Nietzsche stammen könnte. Die Herausstellung der Dekadenz als Denkfigur eines zerfallenen Ganzen, also einer Ganzheit versus Fragmentarik, weist bereits deutlich auf Hofmannsthal's Affinität zur literarischen Dekadenz hin, wenn auch in seinem Œuvre andersartige Wandlungen der Dekadenz aufscheinen: Im Gegensatz zu Manns spätrealistischer Dekadenz, seinem singulären wie ambivalenten *dekadenten Wagnerismus* und der auffälligen Kontinuität der Denkfigur von Krankheit versus Gesundheit, scheint Hofmannsthal's ästhetizistische Dekadenz mitsamt ihrer präziösen Wortkunst und histor(ist)isch überfrachteten Quellenkomplexität, insbesondere der Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik als Kontinuitätslinie verpflichtet.

Hofmannsthal's eindruckliche Relevanz für die Dekadenzdiskussion bestätigt abermals Kafitz: „Bei keinem anderen Autor sind die Topoi des Décadence-Diskurses der [18]90er Jahre so häufig und so vollständig vertreten wie bei Hofmannsthal“ (Kafitz 2004: 425).

¹⁶⁶ „Unveröffentlichte Notiz von März 1892 (Houghton Library, Harvard). Hofmannsthal-Archiv. Freies Deutsches Hochstift (Kopie). Publiziert mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Dr. Rudolf Hirsch.“ Zitiert nach Stoupy: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche (1996: 133).

Diese einleuchtende Beobachtung mag aber noch lange nicht die „Unsicherheiten und Unschärfen“ (ebd.: 424) in der Einordnung des Hofmannsthalschen Werks ausräumen. Es besteht weiterhin Differenzierungsbedarf hinsichtlich der stilistischen Etikettierung dieses prominenten Autors der österreichischen Jahrhundertwende, dessen Werk vorwiegend unter den Rubriken von Ästhetizismus¹⁶⁷, Symbolismus¹⁶⁸, Fin de Siècle¹⁶⁹ und Wiener Moderne¹⁷⁰ verhandelt wird, während er weitaus weniger und überzeugender mit der literarischen Dekadenz in Verbindung gebracht worden ist.

Literarische Dekadenz bei Hofmannsthal erscheint noch längst nicht erschöpfend erforscht. Abgesehen von einem ersten Überblick bei Müller (1977) und einem dramenbezogenen Kapitel zu *Der Tor und der Tod* bei Rasch (1986), sind lediglich Jäger-Trees' (1988) Studien zu den frühen Dramen wie den Erzählungen, Barz' (2003) detailreiches Erzählanalysenkapitel zum *Märchen der 672. Nacht* und Kafitz' (2004) substanzielles Kapitel über Hofmannsthals Partizipation im Dekadenzdiskurs der 1890er Jahre relevant.¹⁷¹ In keiner dieser Studien werden Hofmannsthals Dekadenzkonstellationen in ihrem Facettenreichtum und in ihrer chronologischen Entwicklung mitsamt

¹⁶⁷ Vgl. Wischmann: *Ästheteten und Décadents* (1977), Briese-Neumann: *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals* (1985), zuletzt Streim: *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal* (1996). Während die heterogene Ästhetizismus-Diskussion bei Hofmannsthal sich vormalig zumeist um das lebensweltliche Verhalten auf der Figurenebene drehte, profiliert Streim (1996) Hofmannsthals Ästhetizismus gewinnbringend als kunsttheoretisches Konzept und beleuchtet Aspekte des deutschsprachigen Ästhetizismus jenseits der nebulösen europäischen Dimension.

¹⁶⁸ Vgl. Kovach: *Hofmannsthal and Symbolism: Art and Life in the Work of a Modern Poet* (1985) und Vilains umfassende Untersuchung: *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism* (2000).

¹⁶⁹ Vgl. Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche* (1977).

¹⁷⁰ Vgl. Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur* (1965) und Lorenz: *Die Wiener Moderne* (1995/2007).

¹⁷¹ Müllers Dissertation *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Herman Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian* (1977) liefert eine erste, ideologisch unvoreingenommene Übersicht zu Hofmannsthals Begriffsgebrauch der Dekadenz und reflektiert Bourgets Dilettantismus sowie Dekadenz als kulturkritisches Syndrom bei Hofmannsthal. Jäger-Trees' *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks* (1988) präsentiert darauf aufbauend in traditioneller Manier Motive, Lebenshaltungen, Wahrnehmungsweisen und typologische Subjekte der Dekadenz in Hofmannsthals frühem essayistischen Werk mitsamt seiner Dekadenzkritik gegenüber dem weitaus positiveren Umgang mit Dekadenzkonzeptionen in der frühen Prosa und den frühen Dramen. Barz' *Weltflucht und Lebensglaube* (2003) hingegen fokussiert ihre sorgfältige und etwas überakribische Analyse von Dekadenzphänomenen und Dekadenzwahrnehmung ausschließlich auf das *Märchen der 672. Nacht*, wobei sie auch Doppelwertigkeiten der Dekadenz unterstreicht, welche in dieser Arbeit ebenfalls geteilt werden. Kafitz (2004) liefert in einem relativ kurzen Kapitel über den Décadence-Diskurs im Hofmannsthalschen Frühwerk ungemein bereichernde Beobachtungen, die für die vorliegende Arbeit von großem Wert sind. Im Gegensatz zu Kafitz wird hier allerdings nicht ein Streifzug durch den Décadence-Diskurs wiederholt, sondern textnah Hofmannsthals spezifische Dekadenz im Wandel innerhalb des frühen Erzählwerks verfolgt.

Kontinuitäten und Transformationen wahrgenommen. Dies möchte die vorliegende Arbeit versuchen und damit einen neuartigen Blick auf Hofmannsthals spezifische Dekadenz im frühen Erzählwerk werfen. Zentrale Motive, Themen, Diskurse, Konzepte und Denkfiguren von Hofmannsthals Dekadenz werden nun an drei Texten erhellt. Hofmannsthals spezifische Dekadenz wird erstmalig als ästhetizistische Dekadenz – im Kontrast zu Manns spätrealistischer und Rilkes modernistischer Dekadenz – ausgewiesen.

Hofmannsthals Dekadenzperiode reicht von den frühen 1890er Jahren über die Jahrhundertwende hinaus, wobei der *Brief* und das Jahr 1902 stets als Wendepunkt oder Zäsur im gesamten Œuvre, ja sogar als definitive „Abrechnung mit der Dekadenz“ (Jäger-Trees 1987: XX) ausgelegt werden. Wenn auch in dieser Arbeit keinesfalls von einer gelungenen Überwindung der Dekadenz ausgegangen wird – was der germanistischen *opinio communis* entspräche – erstreckt sich die Spannweite der literarischen Analysen ebenfalls auf den Zeitraum von 1891 bis 1902.¹⁷²

Dekadente Detailkunst und ästhetizistisch-symbolistische Stimmungskunst zwischen Bourgetschem Dilettantismus und Bahrschen Charakterisierungsmerkmalen werden zunächst exemplarisch an Hofmannsthals rätselhaftem Bruchstücktext *Age of Innocence* (1891) demonstriert. Der Höhe- und Wendepunkt des ästhetizistischen Schönheitskults durch *horror mortis* und eine dekadente *Katabasis* wird am Märchen der 672. Nacht (1895) illustriert. Eine wandlungsreiche Fallgeschichte mit Nietzscheanischen Dekadenzfiguren zwischen Ende und Neubeginn wird am berühmten *Brief* (1902) erhellt.

Bevor nun Hofmannsthals narrative Dekadenzkonstellationen ausführlicher skizziert werden, ist zunächst zu fragen, wie Hofmannsthals Spektrum des Begriffsgebrauchs sich abzeichnet, welche Diskursivitätsbegründer der literarischen Dekadenz relevant scheinen

¹⁷² In einer erweiterten Fassung der Arbeit wäre natürlich auch auf Hofmannsthals enigmatisches *Andreas*-Fragment (1907–1927) als venezianisches Epiphänomen einzugehen, dessen vielschichtiges Subjektspaltungsmodell von einer Bourgetschen *multiplicité du moi* in das von Morton Prince beeinflusste psychiatrische Teilpersönlichkeitenmodell aus *The Dissociation of a Personality; A Biographical Study in Abnormal Psychology* (1908) überführt wird und die Dekadenzkonstellationen Hofmannsthals sich nochmals komplexer ausgestalten.

und inwieweit die vorgeschlagene Etikettierung ästhetizistische Dekadenz in diesem Rahmen wertvoll und verantwortbar erscheint.

Hofmannsthals Begriffsgebrauch der Dekadenz ist, ähnlich wie schon bei Thomas Mann, relativ bescheiden. Nur wenige und dabei eher konservative und pejorativ anmutende Belegstellen sind in seinen frühen Essays und Rezensionen der 1890er Jahre zu finden, während jedoch die Bedeutung der literarischen Dekadenz für das Frühwerk außer Frage steht.¹⁷³ Zudem mag Hofmannsthals Vorliebe für das Genre des Essays allein schon als Dekadenzmerkmal gewertet werden, wenn man einer These Kafitz folgt, welche Hofmannsthals Essays mitsamt der „charakteristische[n] Versatilität der Formulierungskunst“ bereits als „Musterform der literarischen *Décadence*“ (Kafitz 2004: 425) betrachtet.

Hofmannsthals Dekadenzverständnis erstreckt sich vom klassisch-spätantiken Archetyp der Dekadenz als kultureller wie politischer Niedergangsvorstellung bis hin zu modernen Dekadenzbegrifflichkeiten, welche sensible Reizbarkeit, Willenskrankheit und Selbstanalyse in den Vordergrund stellen. Hofmannsthal nutzt den modernen Begriffsgebrauch der Dekadenz nicht nur „für psychische als auch für geistige Dispositionen“ (Jäger-Trees 1987: 2), sondern auch für eine spätzeitliche, sprachartistische Verfeinerung und ästhetische Verrätselung, was nun an signifikanten Belegstellen gezeigt wird.

Von der „griechischen Dekadenz“ (RA I: 99) ist in seinem kurzen Nachruf auf „Théodore de Banville“ (1891) die Rede, dem „Watteau des romantisme“ (RA I: 99) und vollendeten Formkünstler und Realitätsflüchtling, in Vergleich zu Chéniers Anverwandlung. Zudem wünscht Hofmannsthal dem Verstorbenen, dass „auf seinem Grabe seine zierlichen Lieblingsblumen, die Gardenien, nie verwelken [mögen]“ (RA I: 99), was einen Brückenschlag zur französischen *Décadence* bildet – schließlich sind Gardenien

¹⁷³ Dies bestätigt insbesondere Kafitz: „Selbst wenn er den *Décadence*-Begriff nur selten und nebenbei verwendet, kann Hofmannsthal durch die Verbindung mit Bourgets Psychologie mit einem artistischen Ausdruckswillen als ein Hauptrepräsentant der deutschsprachigen literarischen *Décadence* der 90er Jahre verstanden werden“ (Kafitz 2004: 439).

die Lieblingsblumen von Des Esseintes, dem Protagonisten aus Huysmans' ‚Bibel der Dekaden‘ *A Rebours* (1884).¹⁷⁴

Der Begriff der Dekaden fällt gleich zweimal im frühen Bourget-Essay „Zur Physiologie der modernen Liebe“ (1891). Hofmannsthal spricht über den dilettantischen Protagonisten aus Bourgets *Physiologie de l'amour moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher, recueillis et publiés par Paul Bourget, son exécuteur testamentaire* im pejorativen Sinne. Es geht um eine tiefgründige „Auflösungsgeschichte“ (RA I: 94) wobei der Held Claude Larcher „wie Werther eine Halbnatur mit Dilettantenkräften und überkünstlerischer Sensibilität“ (RA I: 94) darstellt und an einer „Zweiseelenkrankheit“ (RA I: 96) zu leiden scheint:

Claude Larcher schreibt mit der Hamletseele, der geistesfunkelnden, zynischen, schillernden, sentimental, „oberen“ Seele; und stirbt an der „unteren“, der Tierseele, dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat: nur der Tod ist beiden gemeinsam. (RA I: 94)

Claude Larchers Subjektivitätsproblem erscheint als dekadentes Spaltungsproblem von ‚oberer und unterer Seele‘, wobei Ratio und Herz, oder die Vernunft und die Affekte schmerzlich dichotomisiert werden und eine ‚Zweiseelenkrankheit‘, wie Hofmannsthal auch Bourgets *dédoublement* übersetzen würde,¹⁷⁵ herbeiführen. Im Zusammenhang mit der nervösen Auflösungsgeschichte von Bourgets Helden treten die pejorativ besetzten Floskeln „dekadente Koketterie“ (RA I: 95) und „dekadente[] Neubildungen“ (RA I: 98) zutage. Den „dekadenten Neubildungen“ scheint Hofmannsthal dennoch etwas Fortschrittliches abzugewinnen, da sie Bourgets „Realismus“ (RA I: 98) vervollständigen und die Doppelwertigkeit modernen Seelenlebens demonstrieren: „[U]nd wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches smoking beneiden. Darum begegnen uns bei Paul Bourget so viel

¹⁷⁴ Der Verweis auf die Gardenien findet sich ebenfalls bei Jäger-Trees (1988: 6).

¹⁷⁵ Vgl. zu diesem Übersetzungsäquivalent: Kafitz (2004: 427).

Teetische von Leukars, Toiletten von Doucet und Statuetten aus dem allerletzten Salon“ (RA I: 98).

In Hofmannsthals *Nachlass*-Aufzeichnung vom 5.5.1891 findet sich eine aufschlussreiche Passage, welche Dekadenz auch als raffinierte, ästhetische Begrifflichkeit erhellt und einen hypertrophen *style de décadence* ersinnt:

So wird man vielleicht einmal schreiben, in 3, 4 Sprachen zugleich, mit allem Raffinement neuer Interpunktionszeichen, eingestreuter Musiknoten, wechselnder Orthographie, mit griechischen und japanischen Buchstaben auf farbigem Papier, eine Orgie der Decadence! (RA III: 329)

Diese Charakterisierung übertrifft noch bei weitem, was Thomas Mann reichlich ironisch seinem dilettantischen Dekadenz-Schriftsteller Spinell in *Tristan* einräumt – man erinnere sich an den „Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagszeichnung versehen und gedruckt auf einer Art von Kaffee-Sieb-Papier mit Buchstaben, von denen ein jeder aussah wie eine gotische Kathedrale“ (TRIS: 328). Das Einzelne, das Detail, scheint den Sieg über das Ganze davonzutragen. Auch Hofmannsthals „Orgie der Decadence“ ist eine detailüberlastete, kryptische Ästhetik und Poetik ‚für Eingeweihte‘ – Dekadenz erhält einen avantgardistischen Artefakt-Charakter und wirkt weitgehend unverständlich. Dieses hybride ‚Kunstwerk der Zukunft‘ entspricht dabei nicht Hofmannsthals eigener Dekadenzpoetik.

Diese entfaltet sich vor allem im ersten „D’Annunzio“- Essay (1893), wo sich Reflexionen über eine dekadent-moderne Erfahrungswelt und zentrale Aspekte von Hofmannsthals Dekadenz kristallisieren:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, [...], uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. [...]

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. [...] Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie. (RA I: 174; 176)

In einer Periode des Niedergangs bleiben Spätlinge zurück, welche als tatenlose Erben nur noch an den Geschichte gewordenen Möbelstücken der Vätergeneration hängen und Reizempfindlichkeiten kultivieren, welche als Krankheit des 19. Jahrhunderts, beziehungsweise als Nervositätssyndrom bekannt sind.¹⁷⁶ Das Lebensgefühl dieser Spätlingsgeneration oszilliert zwischen zerschneidender Analytik und eskapistischer Phantastik bis hin zur mystischen, fernöstlichen Alleinheit: Schönheitserfahrungen werden in künstlichen Sonderwelten kultiviert oder das alltägliche Leben in überbordende Einzelheiten zerlegt. Bemerkenswert ist zugleich das kollektive „wir“ in einigen frühen Essays. Damit spricht Hofmannsthal jedoch nicht von „der ganzen großen Generation“, sondern „von ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten“ (RA I: 175), von avitalen, sentimentalischen Spätlingen mit einem ‚Dekadenzbewusstsein‘ jenseits eines ‚Fortschrittsglaubens‘¹⁷⁷:

Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher (RA I: 174f.)

Die exklusive und zugleich zukunftslose Generation der dekadenten Spätlinge tritt durch vergangenheitsorientierte Regression, Willensparalyse und zerklüftete wie avitale Subjektentwürfe hervor: Man sieht sich selbst beim Leben zu, was einerseits als ‚Selbstverdoppelung‘, andererseits aber als ‚Subjektspaltung‘ begriffen werden kann, wo Subjekte in die buchstäbliche *subiectio* geraten, sich selbst als Objekt behandeln und handlungsunfähig werden. Symptomatisch ist obendrein, dass der ‚Becher des Lebens‘ einen Sprung aufweist: ‚Die Dekadenz ist da‘ und wird in diesem Zusammenhang als

¹⁷⁶ Zur Nervositätsdiskussion der Jahrhundertwende, vgl. Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende* (1983) sowie Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* (1998).

¹⁷⁷ Vgl. hierzu den vorwiegend romanistischen Sammelband von Drost: *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte* (1986).

„ermut am Leben“, als „Willen zum Ende“ und „große Müdigkeit“ demonstriert, wenn man in ebenbürtigen Nietzscheanischen Register spricht.

Die Vielfalt der Quellen und Diskursivitätsbegründer von Hofmannsthals Dekadenz ist höchst komplex und kaum darstellbar. Von besonderem Belang sind, jedenfalls kolzchnittartig benannt, die romanische, deutschsprachige und englische Tradition.

Zunächst spielt die französische Tradition eine maßgebliche Rolle. Sehr früh war Hofmannsthal mit Baudelaire vertraut: Überdeutlich greift er in seinem frühen Gedicht *Die Töchter der Gärtnerin* (1891)¹⁷⁸ auf Baudelaires berühmte Frauenallegorien aus den *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) zurück, was abermals die bekannte Opposition einer klassischen versus dekadent-modernen Ästhetik aufruft und implizit als Denkfigur von Gesundheit versus Krankheit, Natürlichkeit versus Künstlichkeit, begriffen werden kann. Auch bezieht er sich unter anderem in seinem frühen Erzählfragment *Age of Innocence* wortwörtlich auf Baudelaires *Fleurs du Mal*, genauer auf den nachträglich reflektierten Augenblick und verstrichene Möglichkeitswelten aus *A une passante*: „car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais/ ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais“ (AOI: 20). Baudelaires Ästhetik und Dekadenzkonzeption haben zweifelsohne eine Faszinationskraft für den jungen Hofmannsthal, der die Baudelaireschen Vorbilder in sanfterer Anverwandlung in seiner Dichtung aufschimmern lässt.¹⁷⁹

Ebenso ist der Bourget-Einfluss eindeutig nachweisbar, was man aus der anfangs zitierten *Nachlass*-Notiz von 1892 und aus dem ersten *D’Annunzio*-Essay bereits annehmen kann. Wie Stoupy (1996) ausführlich gezeigt hat, ist die Auseinandersetzung des frühen

¹⁷⁸ Die oppositiven Frauenallegorien sind bei Hofmannsthal etwas anders als bei Baudelaire gestaltet: Die klassische, natürliche Gestalt wird von der künstlichen Dekadenzgestalt folgendermaßen kontrastiert: „Die eine füllt die großen Delfter Krüge,/ Auf denen blaue Drachen sind und Vögel,/ Mit einer lockern Garbe lichter Blüten: [...]/ Die andre bricht mit blassen feinen Fingern/ Langstielige und starre Orchideen,/ Zwei oder drei für eine enge Vase...[...]. (GW I: 123).

¹⁷⁹ Vgl. „Zwar fehlt bei Hofmannsthal, verglichen mit Baudelaires sprachlichem Verfahren, die analytische Kälte des Stils, [...]. Bei ihm überwiegt das Weiche und Träumerische, das den Zugang zu seinen Dichtungen erleichtert und selbst Kritiker der *Décadence* beeindruckte. Nichtsdestoweniger handelt es sich um eine Spielart des Artistischen, und zwar eine Spielart, die für die Wiener Moderne charakteristisch ist“ (Kafitz 2004: 439f.).

Hofmannsthal mit Bourget intensiv und sehr bald von einem ironisch distanzierenden Tonfall durchzogen. Bourgets Dilettantismus gilt hierbei als Hauptaugenmerk und hat auch über die frühen Jahre hinweg noch weiterhin Bedeutung im Hofmannsthalschen Œuvre (vgl. Stoupy 1996: 123). Hofmannsthals Interesse an Bourgets Dekadenzkonzeption wird sowohl bei Stoupy als auch bei Kafitz hervorgehoben: „Hofmannsthal besaß die *Essais de psychologie contemporaine*. In seinem Exemplar finden sich einige Anstreichungen, darunter eine Markierung der Definition des Stils der *Décadence* als Dekomposition des Ganzen zugunsten der Einzelheit“ (Kafitz 2004: 428).

Auch die etwas spätere italienische Dekadenz ist bei Hofmannsthal präsent, man denke nur an seine drei Essays zu Gabriele D’Annunzio zwischen 1893 und 1895. Hofmannsthals Beurteilung von *L’Innocente* in seinem Essay von 1893, „wo der raffinierte Verismus der Seelenzergliederung in Phantastik umschlägt“ (RA I: 179), mag für seine frühe Prosa in Ansätzen zutreffen. Im D’Annunzio-Essay (1893) spielt Hofmannsthal Goethes *Römische Elegien* gegen D’Annunzio als Opposition von klassischer Gesundheit und dekadenter Krankheit (RA I: 182f.) aus. Goethe wird als Antiker stilisiert und mit dem „nervösen Romantiker“ (RA I: 182) kontrastiert.

Im deutschsprachigen Raum sind Schopenhauer wie Nietzsche für das mentalitätsgeschichtliche Fundament von Hofmannsthals Dekadenzkonzeptionen von großer Bedeutsamkeit.¹⁸⁰ Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* war dem jungen Hofmannsthal vertraut und insbesondere der Mitleidsthematik, Willensphilosophie und Ästhetik des Hässlichen wäre in Bezug auf die Dekadenz Beachtung zu schenken. Detaillierte Betrachtungen zu Schopenhauer sollen allerdings zugunsten der im Zentrum stehenden Nietzsche-Rezeption nicht angeführt werden. Es wäre vor allem auf Riedels umfassende Arbeit zur Schopenhauer-Rezeption, *Homo Natura* (1996), zu verweisen,

¹⁸⁰ Zur Nietzsche- wie Schopenhauer-Rezeption wurde in der Forschung schon bemerkenswertes mit divergierenden Schwerpunkten geleistet, etwa von Meyer-Wendt *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches* (1973) über Riedels *Homo Natura* (1996) zu Wellberys *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur* (1998).

welche besonders für den *Brief* des Lord Chandos erhellend ausfällt. Hofmannsthals offensichtliche und intensive Nietzsche-Rezeption ist im Rahmen dieser Arbeit von besonderem Interesse, nicht nur weil sich Nietzscheanische Denkfiguren der Dekadenz im *Brief* kristallisieren, sondern weil sich Nietzsche als Diskursivitätsbegründer und Quelle für die in dieser Arbeit vorgeschlagenen basalen Denkfiguren als Kontinuitätsachse für das gesamte Autorenkorpus erweist.

Für die Hofmannsthalschen Dekadenzkonstellationen sind ferner die Einflüsse der populärwissenschaftlichen Schriften Ernst Machs, insbesondere *Die Analyse der Empfindungen* und ihrer ‚Unrettbarkeit des Ichs‘ zu betonen. Hofmannsthal las bereits 1891 Mach, bei welchem er später Studien betrieb.¹⁸¹ Auch stand Hofmannsthal mit Hermann Bahr in Verbindung, welchem die wesentlich spätere Popularisierung von Machs ‚Unrettbarkeit des Ichs‘ als ‚impressionistische Lebensphilosophie‘ zu verdanken ist. Wie gespalten und schillernd Hofmannsthals Verhältnis zu Bahr auch immer gewesen sein mag¹⁸², erscheint jedenfalls Bahrs plakative Charakterisierung der Dekadenz für Hofmannsthals frühe Texte aufschlussreich. Bahrs Merkmalskatalog von der ‚Romantik der Nerven‘ oder „Hingabe an das Nervöse“ (DEC: 25), der Naturfeindlichkeit beziehungsweise „Liebe des Künstlichen“ (DEC: 25), der „fieberische[n] Sucht nach dem Mystischen“ (DEC: 25) und dem „unersättliche[n] Zug ins Ungeheure und Schrankenlose“ (DEC: 26) wird in Hofmannsthals frühen Dekadenzkonstellationen und Formulierungen augenfällig, was auch bei Kafitz bekräftigt wird: „[D]er freundschaftliche Verkehr mit Hermann Bahr [hat] in einer nicht zu unterschätzenden Weise auf das Vokabular und die Ideen des jungen Hofmannsthal eingewirkt. Bis in den Wortlaut reichen die Entsprechungen seiner Charakterisierung D’Annunzios und Bahrs Bestimmung der *Décadence*. Die Einschätzung des Italieners als „nervöse[r] Romantiker“ greift zum

¹⁸¹ Vgl. Jäger-Trees zu Hofmannsthals Studium bei Mach (1988: 25).

¹⁸² Vgl. hierzu Wunbergs Bemerkungen zum Verhältnis von Hofmannsthal und Bahr (1965).

Beispiel auf das Stichwort „Romantik der Nerven“ in Bahrs *Décadence*-Aufsatz aus dem Jahre 1891 zurück“ (Kafitz 2004: 429).

Ebenso war die Tradition des englischen Ästhetizismus¹⁸³ für Hofmannsthal von großem Interesse, was seine einschlägigen Essays, wie etwa *Walter Pater* (1894), dokumentieren. Dort findet sich auch Hofmannsthals eigenes Verständnis des englischen Ästhetizismus: „Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in einen durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist dies sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetizismus, in England ein großes, berühmtes Wort, im allgemeinen ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium“ (RA I: 196).

Ästhetizismus als sentimentalisch der Vergangenheit zugewandte Kunst- und Lebenserfahrung der Spätzeitlichen mit rauschgiftähnlichem Gefahrenpotenzial – die organizistische Metaphorik und der Rauschgift-Vergleich lässt an Nietzsches Wagner-Kritik denken, wo vor der dekadenten Intoxikation noch weitaus polemischer gewarnt wird. Wenn Hofmannsthal zwar mit dieser zeitgemäßen Definition einen Ästhetizismus-Begriff festschreibt, kann aber natürlich aus rezent literaturwissenschaftlicher Perspektive dieser pejorative und moralisch besetzte Ästhetizismusbegriff nicht mehr greifen.

Hofmannsthals spezifische Konstellation der Dekadenz wird in der vorliegenden Arbeit erstmals übergreifend als ästhetizistische Dekadenz ausgewiesen, was nun in wenigen Worten begrifflich präzisiert wird. Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, wird in dieser Arbeit eine Rekonfiguration des Rubrikenchaos um 1900 vorgeschlagen und entfaltet. Anstatt die üblichen binären Oppositionen der Rubriken weiter zu verschärfen, wird von einer Amalgamierung und auch potentiellen Koexistenz von Dekadenz, Ästhetizismus, Symbolismus und Impressionismus für Hofmannsthal ausgegangen. Während etwa

¹⁸³ Zur Bedeutung Paters und des englischen Ästhetizismus, vgl. Briese-Neumann (1985) und die davon differierende Ästhetizismus-Auffassung Streims (1996).

Thomas Manns Dekadenz sich auf einer weitgehend spätrealistisch-naturalistischen Basis entfaltet und somit die Opposition von Realismus/Naturalismus versus Dekadenz relativiert wurde, scheint bei Hofmannsthal eine nicht-realistische, weitgehend ästhetizistische Basis vorzuliegen, welche keine Opposition von Ästhetizismus/Symbolismus versus Dekadenz tragfähig erscheinen lässt.

Hofmannsthals wandlungsfähige Dekadenz gestaltet sich weitgehend auf einer ästhetizistischen Basis aus: Im Folgenden werden hier nicht *Ästhetizismus und Dekadenz* untersucht, wie dies in einer gleichnamigen Arbeit von Horstmann (1984) für die anglistische Diskussion überzeugend geleistet wurde, sondern ästhetizistische Dekadenzkonstellationen. Ästhetizismus wird hier als sprachartistisches Formproblem und narrative Basis verstanden und nicht, wie in der älteren Forschung üblich, moralisierend aufgefasst¹⁸⁴ und für den deutschen Kontext von der Begrifflichkeit der Dekadenz nicht identisch gesetzt, sondern unterschieden. Anstatt von „dekadentem Ästhetizismus“ zu sprechen, was in der germanistischen Forschung bereits kursiert und auf einen Wahrnehmungsmodus und Telos einer „fiktive[n] Gegenwelt“ (Weinhold 1977: 133) abhebt, ist für den Erkenntnisgewinn dieser Arbeit die differierende Begriffsbildung ästhetizistische Dekadenz sinnfälliger.

Hofmannsthals ästhetizistische Dekadenz, wie sie in der vorliegenden Arbeit konturiert ist, hat folgende Charakteristika: Sie ist von einer Preziosität des Einzelwortes und der textuellen Dominanz des Details über das Ganze geprägt. Die Diskurse reichen vom Schönheitsdiskurs über den historistischen Diskurs bis hin zu einem latenten Nervositätsdiskurs. Die narrativen Faktoren wie die Subjektkonstellationen Hofmannsthalscher Texte haben eine auffällig selbstreferentielle und verrätselte Qualität.

¹⁸⁴ Die moralisierende und stigmatisierende Konnotation des Ästhetizismus, welche für diese Arbeit nicht relevant ist, scheint noch bis in die 1980er und 1990er Jahre gelegentlich aktuell. Horstmann (1984) hat den radikal wertenden Ästhetizismusbegriff seit den Anfängen seiner Diskursivierung untersucht und zugleich seine Künstlichkeits- und Kunsttheorie als wegweisend für die literarische Moderne und Postmoderne beschrieben. Oft ist der (englische) Ästhetizismus mit einem hedonistischen, exotisch wie erotisch ausschweifenden Figurentypus korreliert, wie man ihn paradigmatisch aus Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) kennt.

In einer fragmentierten Weltwahrnehmung wird nach der Jahrhundertwende sodann ein sehnsuchtsvolles Streben nach Ganzheitlichkeit und Ursprünglichkeit evident, welches mit einer neomystischen oder farbmystischen Bildersprache und Rückkehr zum genuin Metaphorischen kompensiert wird.

4. 2 Frühe Bruchstückhaftigkeit und dilettantistische Dekadenz: *Age of Innocence* (1891)

Hofmannsthals Novellenfragment mit dem merkwürdigen Titel *Age of Innocence* (1891), welches in der Forschung bisher nun wenig bedacht worden ist,¹⁸⁵ demonstriert die früheste Dekadenzkonstellation im Rahmen dieser Arbeit. Das rätselhafte, posthum veröffentlichte Fragment kreist um einen weiteren „Spätling der Zeiten“ (KSA I: 308), welcher in seinem siebzehnten und seinem achten Lebensjahr gezeigt wird. Zumeist trifft man ihn einsam in seinen ererbten und vergangenheitsüberschatteten Interieurs an. Sein Vater scheint schon längst verstorben, die restliche Familie wird, abgesehen von einer beiläufigen Erwähnung der Mutter und des Kinderfräuleins, weitgehend ausgespart.

Er war von dem Geschlecht, das, siebzehnjährig, im Gymnasium, losgerissene Blätter von „Hedda Gabler“ und „Anna Karenina“ zwischen den Seiten des Platon und Horaz liegen hatte, und dann, in den Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts das Leben lebte, dessen äußere und innere Geberden das Product blaguierender französischer Bücher und manierter deutscher Schauspieler waren. Damals war er acht Jahre alt. (AOI: 15)

So setzt das Novellenfragment noch recht konventionell ein: Der junge, rein aus den Büchern lebende Ästhet platziert zwischen die Seiten der Pflichtlektüren der literarischen „Alten“ die endzeitlich denkenden „Modernen“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren suizidalen, aber starken Frauenschicksalen durch „losgerissene Blätter“ und scheint einem gespaltenen, künstlichen Manierismus zu frönen.

¹⁸⁵ Die wenigen Ausnahmen sind Briesche-Neumanns (1985) autobiographische Deutung und Jäger-Trees (1988) Interpretation in Bezug auf die dekadente Dilettantismus-Debatte.

Der weitere Verlauf seiner Geschichte wird jedoch nicht in diesem nahbaren Stil entfaltet. Vielmehr erweist sich die Novellenskizze als nicht-lineares wie nicht-realistisches Erzählexperiment, welches in zwei Teile zerfällt: Ein erster Teil, der mit *Age of Innocence* und „Stationen der Entwicklung“ überschrieben ist, schildert sprunghaft die Reizkultivierungen und dilettantischen Schauspiele des achtjährigen Knaben als Er-Erzählung. Nach dieser Episode zerfällt die Novellenskizze im zweiten Teil in mehrere, bruchstückhafte Ich-Erzählungen: Auf die Episode der „Kreuzwege“, in welcher Schicksalhaftigkeiten und Zufälle mit einem Baudelaireschen Exkurs reflektiert werden und die „Resignationsphilosophie“ (AOI: 20) des adoleszenten Protagonisten offenbart wird, folgt eine lapidare Besuchsszene bei einem Bekannten und einer *Femme fragile*, überschrieben mit „Anfang Jänner 1886“. Sodann rekuriert ein Abschnitt beginnend mit „Wie mein Vater“ auf die „altkluge Kindheit“ (AOI: 21) in dekadenten Interieurs. Zuletzt deutet der Protagonist flüchtig sein blasiertes, schriftstellerisches Dasein während der „Universitätszeit“ an und schweift in eine Besuchsepisode bei einem ehemaligen Klassenkameraden im Vorfrühling ab, wo er melancholisch-dekadenten jungen Männern und einer *Femme enfant* bei einem Hausmusikabend begegnet und in raffinierte, ästhetizistisch-symbolistische Traumbildwelten verfällt. Diese frühe Dekadenzkonzeption Hofmannsthals steht insbesondere unter dem Zeichen eines schnelllebigen, Bourgetschen Dilettantismus und einer Bahrschen ‚Romantik der Nerven‘, während Dekadenz als Fragmentarik die dominante Denkfigur bildet.

Der zweite Teil der Novellenskizze setzt mit einer Maxime ein, welche zugleich als Schlüssel zur Struktur dieses nicht-linearen Erzählexperiments gelten kann:

Was man also den Lebensweg nennt, ist kein wirklicher Weg mit Anfang und Ziel, sondern er hat viele Kreuzwege, ja er besteht wohl eigentlich nur aus Kreuzwegen und jeder Punkt ist der mögliche Ausgangspunkt zu unendlichen Möglichkeiten; und das Schicksal nannten darum die Griechen sehr geistreich „Tyche“, das zufällig-zugefallene. Es geht immerfort die Wahrheit an uns vorbei, die wir vielleicht hätten verstehen können und die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können ... (AOI: 20)

„Kein wirklicher Weg mit Anfang und Ziel“ – dies gilt auch für die Faktur der Novelle, die fragmentarisch Möglichkeitspotenziale andeutet, ohne sie fortzuentwickeln. Ob diese bruchstückhafte Faktur des Textes nun selbst zufällig oder gar intentional zu betrachten ist, kann jedoch nicht eindeutig beantwortet werden. Die Bruchstückhaftigkeit spiegelt sich jedenfalls im volatilen Subjektentwurf des Spätlings, welcher als typischer Vertreter des Bourgetschen Dilettantismus gilt und dies in bemerkenswert unkritischer Manier, während doch deutlich kritische Töne in Hofmannsthals Essays gegen Bourgets Dilettantismus zu verzeichnen sind.¹⁸⁶

Dem Labyrinth der Kreuzwege zum Trotz werden nun simultan und sukzessiv zentrale Aspekte von *Age of Innocence* resümiert, sowie Motive, Themen, Diskurse und Denkfiguren der Dekadenz erhellt. Stilistisch fällt zunächst die Preziosität des Wortes und eine dekadente Detailversessenheit auf. Motivisch werden dekadente Interieurs und Farbsemantiken augenfällig, sowie prototypische Figurenkataloge, welche allerdings schon zur Genüge untersucht worden sind und daher nur kurz genannt werden: Das männliche Figurenensemble umfasst den Typus des Décadents, Dilettanten und Melancholikers, die weiblichen Figurentypen changieren zwischen *Femme enfant* und *Femme fragile*. Die Dekadenz-Diskurse dieses frühen Textes hängen deutlich mit Hofmannsthals essayistischem Werk zusammen: ‚Analyse des Lebens‘ und ‚Flucht aus dem Leben‘, ästhetizistische Berausung und dilettantisches Erproben möglicher Rollen, junge Nervositäten und ästhetizistisch-symbolistische Bildwelten dominieren. Die zentrale Denkfigur der Dekadenz drückt sich in der Dominanz des Details gegenüber eines nicht mehr fasslichen Ganzen aus.

Bereits in der Kindheit erscheint der Held als reizempfindlicher Décadent und Dilettant, welcher ein „puppenhaftes gespenstisches Dasein“ (AOI: 21) nach dem Tod des Vaters führt. Die dichte Detaildeskriptivität der Lebensumstände mit ihren von historischer

¹⁸⁶ Vgl. hierzu ausführlicher: Jäger-Trees (1988: 74) und Stoupy (1996: 125).

Erblast gezeichneten Interieurs reihen sich in motivisch-thematischer Hinsicht in den bereits bekannten Diskurs der französischen Dekadenz ein:

Wie mein Vater der alte Herr mit dem traurigen Lächeln und dem eigentümlichen Parfum in den Seidentaschentüchern und den gestickten Westen starb, war ich noch ein Kind. Dann lebte ich weiter allein, mit einem alten Diener, der zugleich Koch war, in der altmodischen Wohnung, ein seltsam puppenhaftes gespenstisches Dasein. Mein grosses, vielzugrosses Bett in der alcove und die Kupferstiche nach Danhauser u Fendi Eysen und Greuze mit galanten Versen und die grossen gelbrothen Möbel der Congresszeit und der rätselhafte Geruch nach Äpfeln und alten Büchern machte das lichte saalartige Zimmer anders als alle andern Zimmer auf der Welt. Nur eines war sehr schön: zwischen den weissen Gardinen sah ein heller grüner Garten herein und in Sommernächten schwebten vor der Mondscheibe auf dem schwarzblauen Nachthimmel weissleuchtende Kirschblüthenzweige. Hier lebte ich eine altkluge Kindheit in selbstgenügsamer Harmonie. Ein feiner glatter pedantesker Tanz, ein graciöses resigniertes Menuett. (AOI: 21)

Der stark attributive Stil mit seinem erlesenen und exotisiert französischen Wortinventar übersteigt nochmals die Sprachartistik der zeitlich etwas später einsetzenden Dekadenzprosa Thomas Manns und dies ohne dessen mal hintergründigen mal demonstrativen ironischen Tonfall. Vielmehr werden ästhetizistische Impressionen aufgefangen und in einem betont altmodischen und verfeinerten Duktus naturferne Schönheitserfahrungen gesammelt. Künstlichkeit und altmodische Innenwelten dominieren. Die von Bahr stark unterstrichene Künstlichkeit der aus Frankreich importierten Dekadenz zeigt sich, indem die Außenwelt und ein personifizierend wahrgenommener Garten nur bildhaft betrachtet, aber nicht betreten werden. Das junge Leben wird bildhaft in das Korsett einer renaissancehaften wie barocken musikalischen Form fixiert.

Sehr früh bereits ist der junge Held der Welt der Bücher verschrieben und seine „erste Conception der Schönheit“ (AOI: 16) generiert sich aus einem gescheiterten didaktischen Versuch. Der achtjährige Protagonist kann sich nicht mit den prototypischen Kindergestalten in Kate Greenaways' illustrierten Buch *Age of Innocence*¹⁸⁷ identifizieren. Das Bilderbuch wird trotz Alteritätserfahrungen zum Lieblingsbuch, da es ihm eine erste

¹⁸⁷ Die frühe Lektüre des Protagonisten ist eindeutig auf die populäre Kinderautorin und Illustratorin Kate Greenaway zurückzuführen (vgl. Briese-Neumann 1985: 58), wenn der berühmte Titel der Hofmannsthalschen Erzählung vielleicht auch an Blakes *Songs of Innocence* (1794) denken lässt und der Erzählanfang womöglich ein anspielungsreiches Kontrastmodell zu Ibsens *Hedda Gabler* (1890) und Tolstois *Anna Karenina* (1877) andeutet.

Schönheitserfahrung in Bildern offenbart. In seiner kindlichen Einsamkeit werden seine Spiele zu „heimliche[n] Orgien“ (AOI: 16), welche zwischen dionysischer Ekstase und Melancholie oszillieren, von „bacchantischer Zerstörungslust“ (AOI: 16), „asketische[n] Verzichtleistungen“, obsessiver Zahlenmystik und apokalyptischen Erwartungshaltung ist die Rede –

Dann kam ein ängstliches Denken an den Tod, den eigenen und den der Verwandten (.. wann Weltuntergang und Jüngstes Gericht sein wird? .. ob eine Revolution sein muss, jedesmal, wenn ein neuer Kaiser kommt?) .. und ein Ausrechnen von Lebensaltern und Wahrscheinlichkeiten. (AOI: 17)

Von Sammlungs- und Ordnungswut bis zum „antiquarische[n] Detail“ (AOI: 17) wandelt der junge Held unstet in der Manier von Bourgets Dilettanten.¹⁸⁸

Der Held stilisiert seine Alltagswelt zum Schauspiel und sieht sich selbst verwundert beim Leben zu:

Er spielte und sah zu, fühlte die Schauer des Mordes und das Grauen des Opfers, weidete sich an seinen eigenen Qualen, brachte sich selbst Botschaft von sich selbst, weinte aus Rührung über seine eigene Stimme, verriet sich selbst die Geheimnisse seines Innern und erweiterte die Scala seiner Empfindlichkeiten; sein eigenes reiches Reich. So erlangte er die peinliche Geschicklichkeit, sich selbst als Object zu behandeln. Manchmal verlor er den Faden seines Dramas, und wurde von dem bloßen Beben seiner Stimme durch eine Reihe von Affecten ohne Vorstellungsinhalt willenlos mitgerissen – sinnlose Worte vor sich hinsprechend, die ihn berauschten. – (AOI: 18)

Ein schauspielerischer, dilettantischer Subjektentwurf mit *dédoublement*-Effekt: Abgesehen von den wiederkehrenden rauschhaften oder gar dionysischen Ekstasen und dem Talent „seine Umgebung zu stilisieren“ (AOI: 17), lebt der junge Protagonist aus Bücherwelten und erscheint als ‚verlorener Sohn‘, der zwischen narzisstischer Selbstbespiegelung, Subjektspaltung und melancholischer Sensibilität schwankt: „Mit 8 Jahren fand er den größten Reiz an dem Duft halbvergessener Tage und that manches nur mit dem dumpfen Instinct, zukünftige hübsche Erinnerungen auszusäen. So gewöhnte er sich resigniert, den Wert und Reiz der Gegenwart, erst von der Vergangenheit gewordenen zu erwarten“ (AOI: 19).

Nach einer hitzigen Selbstberauschung vor dem Spiegel in einer Sommernacht, welche frappante Parallelen zu Rilkes viel späterer Szene in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids*

¹⁸⁸ Vgl. zum Dilettantismus abermals Jäger-Trees (1988) und Stoupy (1996).

Brigge aufweist (vgl. Kap. 5.3.2), verwandelt sich das Erzittern vor der „eigenen Schöpfung“ in den plötzlichen Reiz der Außenwelt: Zufällig erlauschte Musik, „halbverwehte Geigentöne“ (AOI: 19), lassen die Protagonisten aus seinem narzisstischen Solipsismus heraustreten und suggerieren ein Interesse am ‚Anderen‘ jenseits des ‚Eigenen‘: „Die ‚Anderen‘ hatten für ihn einen Sinn bekommen .. Er hatte einen neuen Reiz des contemplativen Lebens entdeckt“ (AOI: 20). An dieser bezeichnenden Stelle, in der das Subjekt Interesse am Anderen zeigt und somit schemenhaft sich eines Eigenen gewahr wird, schlägt die Er-Erzählung nun in mehrere fragmentarische Ich-Erzählungen um.

Nach der Episode über die „Kreuzwege“ ist im Fragment „Anfang Jänner 1886“ von Besuchen bei einem mysteriösen W. die Rede, wobei es bei diesen Besuchen lediglich um äußerliche Schönheitserfahrungen und Betrachtungen einer scheinbar belanglosen *Femme fragile* namens Heddy¹⁸⁹ geht: „Sie kann sehr hübsch sitzen und lehnen, mit einer leichten Andeutung des frierenden Kauerns. In ihren Negligés imitiert sie ein bisschen die Anzichtechnik der Sarah Bernhardt aber nicht slavisch“ (AOI: 21). Neben „merkwürdig geradlinig[en]“ Reden des weiblichen Anschauungsobjekts fällt erneut die ästhetizistische Stilisierung auf. Kurz nachdem der Spätling der Dame erklärt, dass etwas hübsch sei, „weil es Stil hat“ (AOI: 21), reißt das Fragment wieder ab.

Ein ästhetizistisch-symbolistischer Diskurs mit intermedialen Effekten wird in den Kindheitserinnerungen an die Zeit vor dem Tod des Vaters zum ersten Mal aufgerufen:

Aber das langsame Verklingen der Töne war sehr schön. Ich suchte mich oft an die wirkliche Musik zu erinnern, an die von damals: ich sah dann eine metallene Landschaft mit rothglühendem Himmel, oder ein goldenes Meer mit emailblauen Inseln und weissem lichtdurchsickertem Nebel oder grosse weisse Stiegen mit modernden Blättern corallenroth und grün, denn alle Töne hatten für mich eine Farbe, Farben von unsagbarer sehnsüchtiger Schönheit, viel schöner als alle wirklichen Dinge, Farben die ich gar nicht nennen kann und nirgends wiederfinde. (AOI: 22)

¹⁸⁹ Von Belang ist jedoch die eigenartige Namensgebung der Figur: „Heddy“ könnte als Anspielung auf *Hedda Gabler* verstanden werden. Die energielose, blasse Kindfrau Heddy würde das denkbar stärkste Kontrastmodell zur energiegeladenen, dämonischen Hedda-Gestalt bei Ibsen darstellen. Sowohl Hedda Gabler als auch Anna Karenina zieren den Anfang von Hofmannsthals intertextuell überladenen Fragment, welches mit dem ‚unschuldigen‘ Titel *Age of Innocence* überschrieben ist. Ibsens wie Tolstois Frauenschicksale stehen jedoch im Zeichen von Schuld und enden tragisch. Der Spätling in Hofmannsthals Text wie auch die avitale Kindfrau Heddy sind einem ereignisarmen, verfeinerten und gewissermaßen ‚unschuldigen‘ Zustand von Selbstzentrierung gefangen – ihre Geschichten enden gar nicht, sie sind nur noch Episoden und fallen einem sich auflösenden ‚dekadenten Verlauf‘ anheim.

Der Spätling berauscht sich an der erinnerten Kammermusik, wobei ästhetizistisch-symbolistische Tagtraumwelten evoziert werden und eine klassisch-dekadente *audition colorée* als synästhetische Schönheitserfahrung, wie man sie aus Bahrs Beschreibungen kennt, aufscheint oder implementiert wird:

Diese neuen Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig und theilen sich unter einander alle Schwingungen mit. Die Töne werden gesehen, Farben singen und Stimmen riechen. Die Alten behaupten, dass das keine Errungenschaft, sondern bloss eine Krankheit sei, welche die Aerzte *l'audition colorée* nennen [...] Das ist eine Poetik der Décadence. (DEC: 21f.)

Diese Sonderwelten und Reizerfahrungen treten auch im letzten Fragment zur „Universitätszeit“ hervor, wo er sich allerdings zuerst in der Rolle des gescheiterten Dekadenzschriftstellers stilisiert:

Ich erlebte nichts und schrieb in ein lichtgelb gebundenes Tagebuch hochmütige und enttäuschte Verse, die ziemlich deutlich eine empfindsame und unruhig fröstelnde Seele ausdrückten mit Sehnsucht nach vielerlei, ohne Zuversicht und mit manierterter Scheu vor den lauten heftigen Worten. (AOI: 22)

An einem schwülen Märzabend flaniert er durch die Gassen, hört zufällig Musik aus der Wohnung eines ehemaligen Schulkameradens und entscheidet sich zum spontanen Besuch.

Abermals wird die dekadente Detailkunst in der Interieurbeschreibung offenkundig:

In dem halbdunkln Hausflur stand in einer Nische die Madonna, in hölzerner lächelnder Anmuth, ganz umwunden mit Blumen und Flitterkränzen und kleinen, buntglimmenden Glaslampen. Als ich oben eintrat, wunderte sich niemand. Im ersten Zimmer gieng der Alte auf und ab und hörte der Musik zu, die aus dem Nebenzimmer in dunkeln schwerem Schwellen kam. Auf dem alten Ledersopha lag ein gestickter Polster, ein violetter Pudel auf gelbem Grund. Auf dem Tisch stand ein Einsiedglas mit candiertem Obst, aus dem der Alte jedesmal beim Vorübergehen mit langen schmalen gepflegten Fingern eine Frucht nahm. (AOI: 23)

Er trifft auf einen falsch freundlichen alten Vater, dessen Gebärde der greifenden Hand nach der Frucht ein typisches Bildzitat der Wiener Dekadenz verkörpert.¹⁹⁰ Dann lernt er die Tochter kennen, welche im Stil einer *Femme enfant* eingeführt wird: „Sie war mittelgross und zart, hübsch, aber unbedeutend; nur die schmalen, festaufeinandergepressten Lippen und der matte Perlglanz der Wangen gaben dem Kindergesicht einen eigentümlichen Reiz wie von leisem Leiden“ (AOI: 23). Im Klavierzimmer findet sich eine Versammlung von

¹⁹⁰ Vgl. die regelmäßige Stilisierung dieses Bildes etwas später bei Andrians *Garten der Erkenntnis* (1895) und Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) metaphorischen Kontrastierung von Leben und (Ab)Sterben, welche insbesondere an Geliebtengestalten des *Femme enfant*- und *Femme fragile*-Typus vorgeführt wird.

drei jungen Décadents: Während der Schulkamerad mit der Schwester mit „verwirrender leichtfertiger Grazie“ musiziert „wie wenn einer ans Abschiednehmen denkt und zugleich wieder alte vertraute Dinge und wieder lachendes Vergessen“ (AOI: 23), gibt sich der Protagonist abermalig einer ästhetizistisch-symbolistischen Tagtraumphantasie hin, welche *audition colorée*, synästhetische Impressionen, Erinnerungsbilder und Gegenwärtiges amalgamieren:

Ich sass mit halbgeschlossenen Augen und hörte zu einmal war mir als wäre alles angefüllt mit rosenrothen Rosen, ich fühlte den betäubenden Geruch ja den Geschmack dann tauchte wieder der Alte auf, tänzelte nach dem Tact, nahm eine candierte Birne aus einem Topf der hier am Ofen stand und tänzelte wieder hinaus, dann kam wieder der Schwarzenberggarten mit dem grünbraunen Teich aber auf einer Sandsteinbank sassen unter blühenden Kastanien die Madonna von der Stiege mit lapisblauem Holzmantel und einer rothen Glaslampe in der Hand und Madeleine mit dem grossblumigen Kleid und dem Stück Schleier um den Hals. (AOI: 23f.)

Plötzlich befindet sich der Ich-Erzähler mit dem Melancholiker aus der Runde zurück in der Gasse und die Erzählung verläuft nach einem enttäuschenden Gespräch über das Glück – „Von seinem Wesen gieng eine tiefe ansteckende Traurigkeit aus“ (AOI: 24) – in resignativer Linie ins Nichts.

Hofmannsthals früheste ästhetizistische Dekadenz in *Age of Innocence* enthüllt sich als dekadente Detailkunst und zeigt Affinitäten zur französischen Dekadenztradition und zu Bahr. Die Novellenskizze führt einen dekadenten Subjektentwurf vor, welcher prädominant der unsteten Figur eines Dilettanten entspricht, wobei auch narzisstische und dekadent-spaltende Facetten impliziert sind. Besonders auffällig ist die Fragmentarik-Struktur dieses frühen Textes, ein nicht-lineares Erzählexperiment, welches zugleich die Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik in den Vordergrund stellt.

4. 3 Ästhetizistische Dekadenz und *Katabasis*: *Das Märchen der 672. Nacht* (1895)

Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße.
(Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*)

In Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* zeigt sich eine erste Wandlung der ästhetizistischen Dekadenz in Form einer denkfigürlichen Verschiebung und Verschärfung. Während die motivisch-thematischen Komplexe und Einflüsse der französischen Dekadenz und Bahrs Merkmalskatalog weiterhin von Belang sind, verändert sich die Gewichtung der Denkfiguren der Dekadenz: War in *Age of Innocence* vor allem die Denkfigur von Ganzheit versus Fragmentarik auf der Ebene des Subjektentwurfs wie des Textentwurfs prominent, dominiert nun die Denkfigur von Anfang versus Ende, während die Figur von Ganzheit versus Fragmentarik zurücktritt, beziehungsweise lediglich im Subjektentwurf angedeutet ist. Hofmannsthals ästhetizistische Dekadenz radikalisiert sich und könnte mit Breuers Terminologie gar als *ästhetischer Fundamentalismus*¹⁹¹ ausgewiesen werden, bevor sie die Kehre in eine ‚Ästhetik des Hässlichen‘ und des *horror mortis* nimmt.¹⁹²

Die (pseudo)-orientalische Erzählung, welche keine nachweisliche Entsprechung zu einem Märchen der *Tausendundeine Nacht*¹⁹³ aufweist, kreist um einen isolierten Spätling. Die Erzählung ist im Grundaufbau zweiteilig angelegt: Das gewöhnliche Stadt- und Landleben des reichen, narzisstisch in sich selbst verstrickten, namenlosen Kaufmannssohns wird im ersten Teil der Erzählung exponiert, wobei bereits der ‚schöne Schein‘ subtil unterminiert wird. Im zweiten Teil stellt sich eine dynamische Bewegung ein: Durch einen anonymen Drohbrief verängstigt, begibt sich der Spätling von seinem Landsitz zurück in die Stadt. Seine Aufklärungsbemühungen scheitern; er verläuft sich im Labyrinth der Gassen, welche

¹⁹¹ Vgl. Breuers gleichnamige Monographie *Ästhetischer Fundamentalismus* (1995) zum George-Kreis.

¹⁹² Eine deutlich-ethisch moralische Perspektive auf den ‚Tod des Ästheten‘, an welchem das Leben Rache nimmt, ist bei Alewyn für das *Märchen* und *Der Tor und der Tod* gleichermaßen konstatiert. Vgl. Alewyn: *Über Hugo von Hofmannsthal* (1963: 67f.).

¹⁹³ Dennoch könnte die Labyrinth-Struktur im zweiten Teil der Erzählung als orientalisierendes Moment und dekadentes Muster verstanden werden, was Barz unter Bezugnahme auf Hofmannsthals Essay zu *Tausendundeine Nacht* (1906) versucht, vgl. Barz (2003: 233; 239f.).

ihn mit seinen eigenen Füßen zum Ort seines unglücklichen Todes-Falls führen. Doch zunächst sei hier ‚mit dem Anfang angefangen‘:

Ein junger Kaufmannssohn, der sehr schön war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig. Er versperrte die meisten Zimmer seines Hauses und entließ alle seine Diener und Dienerinnen, bis auf vier, deren Anhänglichkeit und ganzes Wesen ihm lieb war. Da ihm an seinen Freunden nichts gelegen war und auch die Schönheit keiner einzigen Frau ihn so gefangen nahm, daß er es sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, sie immer um sich zu haben, lebte er sich immer mehr in ein ziemlich einsames Leben hinein, welches anscheinend seiner Gemütsart am meisten entsprach. Er war aber keineswegs menschen-scheu, vielmehr ging er gerne in den Straßen oder öffentlichen Gärten spazieren und betrachtete die Gesichter der Menschen. Auch vernachlässigte er weder die Pflege seines Körpers und seiner schönen Hände noch den Schmuck seiner Wohnung. (MÄR: 15)

Der lebensferne Protagonist kapriziert sich auf einen exzessiven Schönheitskult, eine Anbetung des Ästhetischen und einen narzisstischen *culte du moi*, was aber zugleich mit einem Endzeitbewusstsein und immer wiederkehrender Todesangst einhergeht. Aus der Übersteigerung der ästhetizistischen Dekadenz generiert sich allmählich eine Umkehrbewegung durch die Todesängste und die krude Alltagswelt in eine *Katabasis*, die den Protagonisten zu Fall bringt und seinen Todesfall mit dem Textende einhergehen lässt, wie es auch schon in einigen frühen Erzählungen von Thomas Mann beschrieben wurde.

Der schöne Kaufmannssohn lebt in seiner selbst gewählten Isolation: Er scheint ausschließlich in der „geistesfunkelnden, zynischen, schillernden „oberen Seele“ (RA I: 94) beheimatet, während die ‚untere Tierseele‘ ausgeblendet ist, um hier auf Hofmannsthals frühen Bourget-Essay zurückzugreifen. Er verkörpert eindeutig eine Narzissfigur, was durch zahlreiche immanente Textbelege in der Ovidischen Tradition erkennbar ist und von der Forschung schon eingehend untersucht wurde (vgl. Briese-Neumann 1985: 204). Besonders auffällig ist die Spiegelmotivik, die die Erzählung durchzieht – der Kaufmannssohn berauscht sich an seinem eigenen Abbild und imaginiert sich in die Bildwelten seiner kultivierten Lektürewelten, was an *Age of Innocence* zurückerinnern lässt:

Denn oft schöpfte der Kaufmannssohn einen großen Stolz aus dem Spiegel, aus den Versen der Dichter, aus seinem Reichtum und seiner Klugheit, und die finsternen Sprichwörter drückten nicht auf seiner Seele. Er sagte: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße“, und sah sich schön, wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ und sah jenen langsam

heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens. Er wähnte, völlig einsam zu leben, aber seine vier Diener umkreisten ihn wie Hunde [...]. (MÄR: 16)

Die verstorbene Familie ersetzt der Kaufmannssohn durch treue Dienergestalten, welche – ähnlich wie in Huysmans *A Rebours* – scheinbar lautlos (und im Tierversgleich degradiert) sein Leben begleiten, während er seinem Schönheitskult nachgeht und in der toten Materie die größte Lebendigkeit zu erkennen vermeint und sämtliche Regungen des Lebens als Kunst verrätselt.

Er erkannte in den Ornamenten, die sich verschlingen, ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt. [...] Er war für lange Zeit trunken von dieser großen, tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter. Doch er fühlte ebenso die Nichtigkeit aller dieser Dinge wie ihre Schönheit; nie verließ ihn auf lange der Gedanke an den Tod und oft befahl er ihn unter lachenden und lärmenden Menschen, oft in der Nacht, oft beim Essen. (MÄR: 15; 16)

Die Kehrseite der ‚Welträtsel‘ im schönen Schein ist *vanitas* oder gar schlimmer: Ein *horror mortis*, welcher den namenlosen Kaufmannssohn letztlich auch einholt. Die Todesgeweihtheit beobachtet der Protagonist an seinen Dienern:

Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden, die er so gut kannte; und wie diese beiden Mädchen in das öde, gleichsam lustlose Leben hineinlebten. (MÄR: 18f.)

Da ist seine Haushälterin, „die alte Frau“, sein Muttersurrogat mit unheilvoller Todesaura, welche den Kaufmannssohn „an die Stimme seiner eigenen Mutter“ (MÄR: 16) und die Zeit der Kindheit erinnert. Ihre „verstorbene Tochter war des Kaufmannssohns Amme gewesen“ und „auch alle ihre anderen Kinder waren gestorben“ (MÄR: 16) – nicht nur auf diese Weise wird die Präsenz des Todes im Leben exponiert, sondern auch die Physiognomie der Alten steht im Zeichen einer moribunden Dekadenz und machen die Frauenfigur zu einer unheilvollen *figura mortis*: „das blutlose, maskenhafte Gesicht eine immer grauenhaftere Heimstätte für die hilflosen schwarzen Augen, die nicht absterben konnten“ (MÄR: 19).

Auch sind zwei junge Frauen in der Erzählung präsent, welche als Kontrastfiguren gelten können. Die eine ist eine „entfernte Verwandte“ (MÄR: 16) der Haushälterin, die

sich als suizidgefährdete *Femme enfant* und weitere *figura mortis* entpuppt, wobei ihr Selbstmordversuch fehlschlug:

Einmal warf sie sich in einer dunkeln und jähren Regung ihrer zornigen Seele aus einem Fenster in den Hof, fiel aber mit dem kinderhaften Leib in zufällig aufgeschüttete Gartenerde, so daß ihr nur ein Schlüsselbein brach, weil dort ein Stein in der Erde gesteckt hatte. (MÄR: 16f.)

Der versuchte Fall in den Tod mag bereits auf das Textende anspielen, während ihre singuläre Ablehnungshaltung gegen den schönen Herrn erste Fissuren und Revolten gegen seine a-soziale Sonderwelt des schönen Scheins impliziert:

Plötzlich schlug sie die Augen auf, sah ihn eisig und bös an und drehte sich mit zornig zusammengebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand, so daß sie auf die verwundete Seite zu liegen kam. Im Augenblick verfärbte sich ihr totenblasses Gesicht ins Grünlichweiße, sie wurde ohnmächtig und fiel wie tot in ihre frühere Lage zurück. (MÄR: 17)

Die andere Dienerin stellt eine Art Geliebtengestalt dar und wird ebenfalls durch den ästhetisierenden Blick des Kaufmannssohns in exotischen Spiegel- und Erinnerungsbildern festgehalten, distanzierend verrätselt und geradezu als Moreausches Tableau vivant dargestellt:

In dem Spiegel aber kam sie ihm aus der Tiefe entgegen. Sie ging langsam und mit Anstrengung, aber ganz aufrecht: Sie trug in jedem Arme eine schwere hagere indische Gottheit aus dunkler Bronze. [...] Eigentlich aber schien sie nicht an den Göttinnen schwer und feierlich zu tragen, sondern an der Schönheit ihres eigenen Hauptes mit dem schweren Schmuck aus lebendigem, dunklen Gold, zwei großen gewölbten Schnecken zu beiden Seiten der lichten Stirn, wie eine Königin im Kriege. Er wurde ergriffen von ihrer großen Schönheit, aber gleichzeitig wußte er deutlich, daß es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. (MÄR: 20)

Die einzige männliche Dienergestalt, womöglich ein Vaterersatz, ist der Mann mit „maulbeerfarbige[m] Gesicht“, dessen „große[] Wohlerzogenheit“ (MÄR: 17) der Kaufmannssohn bei einem Abendessen eines „Gesandten, den der König von Persien in der Stadt unterhielt“ (MÄR: 17) zunächst bemerkt hatte: „Da bediente ihn dieser und war von einer solchen Zuvorkommenheit und Umsicht und schien gleichzeitig von so großer Eingezogenheit und Bescheidenheit, daß der Kaufmannssohn mehr Gefallen daran fand, ihn zu beobachten, als auf die Reden der übrigen Gäste zu hören“ (MÄR: 17). Ihn stellt der Kaufmannssohn nach einer zufälligen Begegnung sofortig in seine Dienste, was zu einer unheilvollen Wendung im zweiten Teil der Erzählung führen wird.

Mit der Ankunft eines anonymen Drohbriefs wird der zweite Teil eingeleitet, welcher den geliebten Diener eines „abscheuliche[n] Verbrechen[s]“ (MÄR: 21) bezichtigt. Dieses ‚unerhörte Ereignis‘ dynamisiert die Erzählsituation. Infantile Ängste und Selbstmitleid verleiten den Kaufmannssohn zum Handeln:

Es war ihm, als wenn man seinen innersten Besitz beleidigt und bedroht hätte und ihn zwingen wollte, aus sich selber zu fliehen und zu verleugnen was ihm lieb war. Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, als ein Kind. [...] Er beschloß alles zu tun, um diese Sache zur Ruhe zu bringen, die ihn so ängstigte. Ohne dem Diener ein Wort von dem Brief zu sagen, machte er sich auf und fuhr allein nach der Stadt. (MÄR: 21; 22)

Sein Besuch beim Haus des Gesandten des Königs erweist sich als erfolglos, da er nur hässliche Untergebene vorfindet, die „kurze mürrische Antworten“ (MÄR: 22) auf seine Fragen geben. Mit der Entscheidung, sein Glück am nächsten Tag nochmals zu versuchen, begibt sich der Protagonist auf Herbergssuche und verläuft sich dabei im Labyrinth seiner eigenen Stadt und befindet sich nun auf einem schicksalhaften ‚Kreuzweg‘ der Hässlichkeiten des täglichen Lebens:

Von dort folgte er in Gedanken verloren einer ärmlichen Straße, wo sehr viele öffentliche Dirnen wohnten. Ohne viel auf seinen Weg zu achten, bog er dann rechts ein und kam in eine ganz öde, totenstille Sackgasse, die in einer fast turmhohen, steilen Treppe endigte. (MÄR: 22)

Sein Fußweg führt ihn weiter, vorbei an Lebensbereichen, die seiner Fixierung auf die ‚obere Seele‘ allein wohl entgangen sein mögen. Er betritt ein ärmliches Juweliergeschäft, nachdem er in der Auslage einen altmodischen Beryl-Schmuck entdeckt, welcher ihn an die alte Frau erinnert, zu welcher der „blasse, eher melancholische Stein in einer seltsamen Weise zu ihrem Alter und Aussehen zu passen“ (MÄR: 23) schien. Er entschließt sich den Schmuck zu kaufen und kauft sogar noch eine weitere Gabe, nachdem ihm die Geliebtengestalt in einem „halb erblindet[en]“ Silberspiegel (AOI: 23) im Laden entgegenleuchtet. Als der Juwelier ihn einlädt noch halbedelsteinbesetzte „altertümliche[] Sättel in Augenschein zu nehmen“ (MÄR: 23), weigert er sich vehement, da „er sich als Sohn eines Kaufmannes nie mit Pferden abgegeben habe, ja nicht einmal zu reiten verstehe und weder an alten noch an neuen Sätteln Gefallen finde“ (MÄR: 23f.).

„Zufällig“ entdeckt er beim Blick durch ein Fenster einen schönen Garten mit Treibhäusern, welche bekanntlich auch zum klassischen Inventar dekadenter Motive zählen.¹⁹⁴ Er tritt in den Garten und die Glashäuser ein und begeistert sich für „eine solche Fülle seltener und merkwürdiger Narzissen und Anemonen und so seltsames, ihm völlig unbekanntes Blattwerk“ (MÄR: 24) bis ihn auf einmal der Sonnenuntergang einholt. Plötzlich erschrickt er, da er eines starrenden menschlichen Gesichts gewahr wird – es handelt sich um ein kleines Mädchen, „dessen weißes Kleid und blasses Gesicht gegen die Scheiben gedrückt waren“ (MÄR: 24). Diese rätselhaft auftauchende Gestalt „glick in einer unbegreiflichen Weise dem fünfzehnjährigen Mädchen, das er in seinem Haus hatte“ (MÄR: 24) und kann als weitere Todesbotin oder *figura mortis* gelten: „Fast unerträglich wurde ihm der Anblick des schwachen, in einem weißen Kleidchen steckenden Puppenkörpers und des verachtungsvollen, grauenhaften, blassen Kindergesichtes“ (MÄR: 25). Er versucht, sich dem Kind zu entziehen und schenkt ihm einige Silbermünzen – seine Gabe wird jedoch abgelehnt: „Das Kind nahm sie und ließ sie ihm vor den Füßen niederfallen“ (MÄR: 25).

In gesteigerter Angst und verrätselnder Umwelt sieht er sich im Glashaus gefangen und begibt sich auf eine komplizierte Flucht aus dem Garten über eine hohe Mauer und einen abgrundartigen Graben, der ihn schwindeln macht: „Aber unglücklicherweise wurde er sich doch bewußt, daß er über einem viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben hing; in den Sohlen und Kniebeugen fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im ganzen Leibe, die Nähe des Todes“ (MÄR: 27). Von dieser abgründigen Flucht erholt, ergreift ihn das kindliche Verlangen nach einem Bett, doch abermals gerät er auf Abwege:

Seltsam war alles von ihm gefallen und ganz leer und vom Leben verlassen ging er durch die Gasse und die nächste und nächste. Er verfolgte eine Richtung, von der er wußte, daß sie ihn dorthin zurückbringen werde, wo in dieser Stadt die reichen Leute wohnten und wo er sich eine Herberge für die Nacht suchen könnte. [...] Indessen war er zu den niedrigen Häusern gekommen, wo die Soldaten wohnten. (MÄR: 27)

¹⁹⁴ Vgl. hierzu das ‚Treibhaus‘-Kapitel in Bauers *Die schöne Décadence* (2001).

Anstelle eines standesgemäßen Schlafplatzes gelangt er an eine Soldatenkaserne und beobachtet Brot tragende Soldaten in einem verfallenen Hof. Somit ist der Ort des Todesfalls mit den eigenen Füßen erreicht:

Der Hof war sehr groß und traurig und, weil es dämmerte, erschien er noch größer und trauriger. Auch waren sehr wenige Menschen darin und die Häuser, die ihn umgaben, waren niedrig und von schmutziggelber Farbe. Das machte ihn noch öder und größer. An einer Stelle waren in einer geraden Linie beiläufig zwanzig Pferde angepflöckt; [...] Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshaften Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten. Auch hatten sie meist böse, rollende Augen und eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern ungeduldig und verächtlich die Luft zu stoßen. Das letzte Pferd in der Reihe war besonders stark und häßlich. Es suchte den Mann, der vor ihm kniete und den gewaschenen Huf trocken rieb, mit seinen großen Zähnen in die Schulter zu beißen. Der Mann hatte so hohle Wangen und einen so todestraurigen Ausdruck in den müden Augen, daß der Kaufmannssohn von tiefem, bitterem Mitleid überwältigt wurde. (MÄR: 28)

Hatte der Kaufmannssohn noch wenige Stunden zuvor den alten Juwelier belehrt, er hätte noch nie etwas mit Pferden zu tun gehabt, trifft er nun auf diese tierische Spezies, welcher hier dämonische wie kraftvoll strotzende, virile wie fatale Eigenschaften zugeschrieben werden.¹⁹⁵ Das „letzte Pferd in der Reihe“, das als „besonders stark und häßlich“ wahrgenommen wurde, erscheint in einem tödlichen Dekadenztableau. Es ist im Begriff, den hohlwangigen und ausgemergelten Soldaten zu beißen: Dieser Biss, wenn man ihn buchstäblich als *morsus* liest, führt bereits in den Tod, *mors*.¹⁹⁶ Aus „tiefem, bitteren Mitleid“ mit dem Mann oder auch sich selbst, zieht der Kaufmannssohn eine Gabe aus seinem Rock hervor. Doch entgleitet ihm das Geschenk – der neu gekaufte Schmuck fällt dem Pferd unter die Füße. Während er noch mit Reminiszenzen zwischen dem böartigen Pferdekopf und einem ebenso schrecklichen Gesicht aus der Vergangenheit, noch zu Lebzeiten seines eigenen Vaters beschäftigt ist, bückt er sich nieder und wird von der böswillig ausschlagenden Kreatur zu Fall gebracht: „Er bückte sich, das Pferd schlug ihm

¹⁹⁵ Zur Bedeutung des Tieres bei Hofmannsthal als „Symbol[] des Instinktiven“ und das Animalische als Kontrastmodell zum Ästhetischen, vgl. Briese-Neumann (1985: 167). Ferner sieht Briese-Neumann das Pferd als „Geschlechtssymbol“, welches dem identitätslosen Kaufmannssohn an bezeichnender Körperregion einen Tritt verpasst (1985: 187).

¹⁹⁶ Das Wortspiel von *mors/morsus* mag sich angesichts Hofmannsthals tiefer Kenntnis der alten Sprachen als stichhaltig erweisen. Die Ambivalenz des lateinischen *morsus* zwischen passiven und aktiven Todesarten, zwischen ‚Tod, Mord und Todbringer‘ wäre sogar eine äußerst passende Umschreibung für den ebenfalls ambivalenten Todesfall des Kaufmannssohns. Vgl. zu *mors/morsus* Georges *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch* (1988: 1012f.).

den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden und er fiel auf den Rücken“ (MÄR: 29). Das Pferd, welches symbolisierend für die Triebnatur der ‚unteren Seele‘ stehen mag, schlägt bezeichnenderweise dem avitalen Kaufmannssohn in die Lenden: Die ‚untere‘ Seele scheint mit der ‚oberen Seele‘ abzurechnen, ein apollinischer Narziss wird von dionysischen Triebkräften und einer Ästhetik des Hässlichen heimgesucht, die ihn nicht überleben lässt.

Auf einem ärmlichen Soldatenbett durchleidet der reiche Kaufmannssohn auf ein Letztes „seine Schmerzen und die erstickende Todesangst, mit der verglichen die [körperlichen] Schmerzen eine Erleichterung waren“ (MÄR: 30). Er leidet an der „Unentrinnbarkeit des Lebens“ (MÄR: 19) und „haßte seinen vorzeitigen Tod so sehr, daß er sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte“ (MÄR: 30). Sein Todes-Fall und das Textende koinzidieren: Der narzisstische Ästhet stirbt auf hässliche Weise, wobei sich die Physiognomie des widerwärtigen Pferdegesichts im Antlitz des Todes zwischen seine schönen Züge drängt: ‚Obere‘ und ‚untere‘ Seele (oder auch gewagter: ‚Opfer‘ und ‚Täter‘) scheinen in diesem Sterbebild sich auf merkwürdige Weise zu vereinen:

Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben. (MÄR: 30)

Todesfall und Textende fallen zusammen und verleihen dem Gesicht der ästhetizistischen Dekadenz Züge einer ‚Ästhetik des (schonungslos) Hässlichen‘. Wurde der Tod in der Aneignung des Kaufmannssohns als majestätisches, theatralisch-anmutiges Ereignis aus der literarischen Erinnerung ästhetisiert, sieht die ‚lebensnahe‘ Todesrealisation doch deutlich anders und kreatürlicher aus. Der schöne Schein ist gebrochen: Organizität, Hässlichkeit und Sekrete bestimmen das Todesbild des entfremdeten wie verfremdeten narzisstischen ‚Selbst‘. Der Ästhet verwandelt sich aber auch im Todesfall nach einer kurz zuvor gespeicherten Bilderinnerung: Das Antlitz seines ‚Täters‘ anverwandelt stirbt er mit entblößten Lippen und gebleckten Zähnen, was den Zusammenhang von *morsus* und *mors*

nochmals unterstreicht. Hofmannsthals Dekadenz ist in einer ‚Ästhetik des Hässlichen‘ angekommen und führt einen nicht mehr schönen Todesfall im Textende vor. Die Koinzidenz von Todesfall und Textende ruft dabei Tradition auf, die für Thomas Manns Erzählungen und Novellen vom *Kleinen Herrn Friedemann* bis zum *Tod in Venedig* symptomatisch ist.

4. 4 Wandlungen der Nietzscheanischen Dekadenz. Fragmentarik, Sprachskepsis und neomystische Ganzheitsillusionen: *Ein Brief* (1902)

...words, words, words... 'Tis all in pieces and coherence gone!
(John Donne)

Nach der Jahrhundertwende sind bei Hofmannsthal noch deutlicher verwandelte Konstellationen der Dekadenz im Vergleich zur ersten Dekade des Frühwerks zu verzeichnen. Zwar mögen die historisch maskierte Fiktivität des *Briefs* und die inszenatorische Leistung dieses viel interpretierten Texts noch sehr wohl an die frühe ästhetizistische Dekadenz erinnern, aber Baudelaires Künstlichkeit und Flüchtigkeit, Bourgets Dilettantismus und Bahrs Dekadenz-Merkmalkatalog spielen nun eine weniger entscheidende Rolle. Vielmehr dominiert nun die deutschsprachige Tradition: Aus bruchstückhaftem Zerfall wird vielschichtiger Verfall: Dekadenz wird als *de-cadere* buchstäblich, der *Brief* transformiert zur Nietzscheanisch aufgeladenen Fallgeschichte. Sämtliche Nietzscheanische Denkfiguren der Dekadenz durchdringen den Text. Sowohl die Figur von Krankheit versus Gesundheit als auch die Figur von Ende versus Neubeginn und Ganzheit versus Fragmentarik werden in spezifisch anverwandelter Form zur Geltung gebracht.

Hofmannsthals *Brief* stellt fraglos die notorisch überinterpretierte „Stiftungsurkunde der literarischen Moderne“ (Riedel 1996: 1) dar und es bedarf geradezu einer Legitimierung, sich diesem Text abermals interpretatorisch zu nähern. Der Forschung scheint die

Vielschichtigkeit und evidente Signatur der literarischen Dekadenz in diesem End- und Wendungstext um 1900 entgangen sein, was möglicherweise der lang anhaltenden Interpretationstradition der Sprachskepsis und Sprachkrise und den rezenteren und mitunter vehementen Gegenreaktionen zu dieser Lesart geschuldet ist.¹⁹⁷

In nuce lässt sich der *Brief* des Lord Chandos als universelle Krise des erkennenden Subjekts, seiner Ratio, seiner Begriffssprache und Umwelt beschreiben. Untergang und krisenhafte Fragmentierung transformieren zu einem eskapistischen, neo-mystischen Holismus. Der Krise der Ratio und ihres „mathematisch-zertheilten Begriffshimmel[s]“ (KSA I: 882) wird mit augenblickshafter Intuition, einer ‚Sprache des Herzens‘ und einer farbmystischen Poetik der Bilder begegnet. Lord Chandos’ Fall in die ‚Prosa der Welt‘ steht im Zeichen der Doppelwertigkeit der Dekadenz und beschreibt ein Modell von Degeneration und Regeneration, Untergang und Übergang – einer poetologischen Transformation zu einem möglichen Neubeginn.

Die Fallgeschichte des Lord Chandos beginnt – nach angedeuteter Herausgeberfiktion und Nietzscheanischer Inversion des Horazschen *Ridendo dicere severum*¹⁹⁸ – mit der „geistige[n] Starrnis“ (BLC: 45), in der er zu „versinken“ droht. Die Bewegung des Versinkens evoziert bereits die buchstäbliche Präsenz von Dekadenz als *de-cadere*. Im selbst geschilderten Subjektzerfall enthüllt sich die Semantik der Dekadenz als Fall, da Chandos’ „Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zusammensinken musste, welches nun die bleibende Verfassung [s]eines

¹⁹⁷ Die Forschungstradition der Sprachkrise beginnt etwa mit Brinkmanns „Hofmannsthal und die Sprache“ (1962) und endet mit Helmstetters „Entwendet. Hofmannsthal’s *Chandos-Brief*, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise“ (2003). Zu den vehementen Gegenreaktionen auf diese kanonische Interpretationslinie vgl. u.a. Wellberys anthropologisch fundierter Aufsatz „Die Opfervorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthal’s“ (2003). Eine neue Interpretation enthüllt die Grenzverschiebungen dieses jahrhundertwendlichen Textes im Rahmen der ‚Verarbeitung‘ einer symptomatischen Darstellungskrise. Dabei kommen erstmalig eine bemerkenswerte Mythentransformation von Narziß- und Echofiguren und phänomenologischen Selbst und Fremdbegegnungen im ‚Eigenen‘ zum Vorschein. Vgl. Hron: „‚Grenzwertige Begegnungen‘. Spiegelflächen, Hörgrenzen und Sprachwirbel um 1900: Thomas Manns *Wälsungenblut* und Hofmannsthal’s *Ein Brief*“ (2009).

¹⁹⁸ Dies stellt eine subtile Inversionsfigur zu Nietzsches Position im Vorwort des *Fall Wagners* dar: Während Nietzsche unter Scherzen ein Problem vorbringt, mit dem nicht zu scherzen ist (vgl. KSA VI: 11), beargwöhnt Chandos die leichte Scherzhaftigkeit Bacons gegenüber seiner problematischen Lage.

Innern ist“ (BLC: 48). Die ‚Fallgeschichte‘ Lord Chandos ist doppelbödig als buchstäblicher wie figürlicher Fall lesbar. Die medizinisch-psychologische Fallgeschichte legt sich Chandos selber in den Mund, während in der rezenten Forschung auch ein Sündenfallsszenario und die Vorstellung von Chandos’ Fall als *lapsus* konstatiert wird.¹⁹⁹ Chandos spricht jedenfalls von einer „Krankheit [s]eines Geistes“ (BLC: 46), was Reminiszenzen an Nietzsches *Fall Wagner* aufruft, während ganz buchstäblich sein Fall in den „brückenlosen Abgrund“ einer ‚entzauberten Welt‘ dargestellt wird:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgendetwas zusammenhängend zu denken und zu sprechen. [...] Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen. [...] [D]ie abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. (BLC: 48f.)

Der Verlust des großen Zusammenhangs erweist sich als Zerfall des Subjekts und seiner Begriffssprache. Auch tritt unweigerlich eine Subjektspaltung zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ichs zutage, da notgedrungen im Medium der anthropozentrischen Sprachkonventionen die Sprachskepsis des erlebenden Ichs durch ein rhetorisch brillantes erzählendes Ich vorgebracht wird. Bevor der Bereich der Sprachskepsis und des dekadenten Begriffszerfalls genauer betrachtet wird, wird zunächst die Quelle dieser Probleme, Lord Chandos’ dekadente Subjektivität in Augenschein genommen.

Der Subjektzerfall des Lord Chandos ist als komplexe Spiegelung mehrfacher Zeitkrisen – quasi „über den Abgrund der Jahrhunderte“ (BLC: 53) – entworfen: Anstelle eines ‚zeitgemäßen‘ Introduzierens der Bewusstseinskrise direkt im Fin de Siècle bedient sich Hofmannsthal wiederholter Spiegelungen anderer krisenhafter Zeitenwenden. Kaum zufällig ist der fiktive Brief 299 Jahre zurückdatiert und verweist auf ein markantes Krisenjahr des spätelisabethanischen England, einige Monate nach Königin Elisabeths Tod.²⁰⁰ In diese Periode fällt auch Bacons Rationalismus. Wie intensiv und vielschichtig

¹⁹⁹ Vgl. Mülder-Bach: „Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne“ (2008: 120).

²⁰⁰ Vgl. hierzu ausführlicher Assmann: „Hofmannsthals *Chandos-Brief* und die Hieroglyphen der Moderne.“ (2003).

sich der Baconsche Bezug im Brief des Lord Chandos und dessen nicht realisierten Plänen niederschlägt, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden.²⁰¹ Weitere historische Spiegelachsen stehen im Zusammenhang mit der Tradition der Sprachskepsis und erstrecken sich von der klassischen Antike bis in die Zeit des Sturm und Drang – einer weiteren Zeitenwende, in der ebenfalls ein Aufbrechen der sprachlichen Konventionen und neues Streben nach künstlerischer Innovation programmatisch wurden.²⁰² Doch treten hinter den Spiegelachsen von klassischer Antike, englischem Empirismus sowie Sturm und Drang auch zeitgenössische philosophische wie populärwissenschaftliche Gestalten der Jahrhundertwende um 1900 hervor, wie nämlich Mach und Nietzsche.

Hinter der elisabethanischen Maskierung kommt die Subjekth Problematik Chandos' im Sinne von Machs ‚Unrettbarkeit des Ichs‘²⁰³ zum Vorschein: „Kaum weiß ich, ob ich noch derselbe bin“ (BLC: 45) – Chandos entfremdet sich radikal vom Eigenen, das sich nebulös auflöst und mit Machs ‚impressionistischer‘ Ich-Auffassung amalgamiert und zeitlich radikalisiert: „Grössere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in einem Menschen eintreten, kann es kaum geben“ (AE: 3). Chandos fühlt einen „brückenlose[n] Abgrund“ (BLC: 46) zwischen seinem jetzigen Zustand im 26. Jahr und den eigenen (pro)-kreativen Schreib(er)zeugnissen des 19. und 23. Jahres, was deutlich in Machs *Analyse der Empfindungen* widerhallt.

Darüber hinaus indiziert die multiple Hineinspiegelung historischer Untergangs- und Übergangsperioden zugleich ein ‚modernes Dekadenzproblem‘. Die Überfrachtung mit Vergangenheit und ihren Traditionen, Chandos' Mühsal und Erstarrung können mit Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* deutlich erhellt werden, was in der Forschung merkwürdigerweise bisher nicht aufgezeigt wurde. Auch Chandos gehört

²⁰¹ Vgl. Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsform und dichterische Struktur* (1970), Riedel: *Homo Natura* (1996: 12f.) und zuletzt Günthers aufschlussreiches Buch: *Hofmannsthal: Ein Brief* (2002: 25f.).

²⁰² Vgl. Tarot (1970: 281f.).

²⁰³ Zur Erhellung der Bedeutung Machs für Hofmannsthal, vgl. Bosse: „Die Erlebnisse des Lord Chandos“ (2003).

zur Generation der „Spätlinge“ und „lebende Gedächtnisse“ (KSA I: 308), welche „[z]erbröckelt und auseinandergefallen, im Ganzen in ein Inneres und ein Aeusseres halb mechanisch zerlegt, mit Begriffen wie mit Drachenzähnen übersäet“ sind und „an der Krankheit der Worte leidend“ von sich nur noch „cogito, ergo sum, nicht aber vivo, ergo cogito“ (KSA I: 329) sagen können.

Chandos ist ein traditionsüberfrachteter Erbe, der in avitaler Gelähmtheit verharret, aber nicht einmal mehr *Cogito [ergo] sum* sagen kann: Die Begriffssprache seiner Erkenntnis hat sich atomisiert und wird semantisch in paradoxen, organisch-digestiven Vergleichen artikuliert: Abstrakta zerfallen wie „modrige Pilze“, vergebliche Pläne tanzen wie Mücken „vollgesogen mit dem Tropfen [s]eines Blutes [...] an einer düsteren Mauer, auf der nicht mehr die helle Sonne der glücklichen Tage liegt“ (BLC: 46). Die Krise der Begriffssprache Lord Chandos' expandiert zu einer globaleren Krisensituation in anthropomorphisierter wie gewaltsamer Bildlichkeit als „um sich fressender Rost“ (BLC: 49), der alle Sinnsysteme zerstörerisch ins Wanken bringt:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. (BLC: 49)

Der hier beschriebene Zerfall rezitiert zugleich die prominentesten Dekadenzbeschreibungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Nietzsches *Fall Wagner*, wo „[d]as Wort souverain [wird] und [] aus dem Satz hinaus [springt], der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disagregation des Willens“ (KSA VI: 27).

Chandos' Erlebnis der Anarchie der Wörter greift nicht nur die abstrakte Begriffssprache an, sondern seine Sprachskepsis rückt sukzessive in die Bereiche des Irdischen wie Profanen, des Alltags, vor. Wie mit dem „Vergrößerungsglas“

verselbständigt sich die Perspektive, was abermals an Nietzsches *Fall Wagner* erinnert: „Das Erste, was seine [Wagners] Kunst uns anbietet, ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht – Alles wird gross...“ (KSA VI: 16). Die Objektwelt wird eigensinnig, die Einzelworte emanzipieren sich. Chandos erleidet Schopenhauerische Tantalusqualen im fundamentalen Verlust des vermeintlich besessenen ‚Ganzen‘ und des Zusammenhangs. Selbst zur Auseinandersetzung mit seiner vierjährigen Tochter über eine „kindische Lüge“ (BLC: 49) und dem einfachsten Tischgespräch fühlt sich Chandos sprachlich nicht mehr gewachsen: Hier scheint Nietzsches Erkenntnis- und Anthropozentrismuskritik durch, wie sie in *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* artikuliert wird. Wahrheit ist nichts anderes als

ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Reaktionen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind. (KSA I: 880f.)

Wahrheit sei die „Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen“ (KSA I: 881) – die Konvention dieses schönen Scheins verlassend, gerät Chandos in einen abgründigen Wirbel, eine Untergangsstimmung und Deszension. An ‚der Krankheit der Worte‘ leidend, befindet sich Lord Chandos in einem „brückenlosen Abgrund“, fühlt sich hinabgerissen in einen apokalyptischen „Wirbel“, welcher zunächst als radikale Untergangsvorstellung wahrgenommen wird und den Fall in die Dekadenz einer transzendenzlosen Moderne inauguriert.

Chandos versucht jedoch, den Zustand der Degeneration in Regeneration zu verwandeln. Er scheitert wieder, als er ganz nach Nietzsches Disposition die ‚gesunde‘ Welt der Alten – Platon meidend und Seneca wie Cicero ersuchend – betritt: Die Sphäre der klassischen Rhetorik gebrauchend zieht er dennoch keinen Nutzen daraus und verzweifelt erneut an der Begriffssprache, die ihm keinen Einlass in Innenwelten und Eigentlichkeit vermittelt. Chandos verfällt in erneuten Eskapismus und stürzt sich in imaginierte Sphären eines all-umfassenden, primordialen Willens, einer dionysischen Entgrenzung, welche

thanatologisch und vital zugleich ist: Die Rede ist natürlich von der berühmten Rattenvision, einem dionysischen Dekadenztableau, welches die Beschwörung einer apokalyptischer Zerstörung mit einer „Psycho-Physik ekstatischer Erkenntnisintuitionen“²⁰⁴ vereint. Das „Fluidum des Lebens und Todes“ (BLC: 51), welches momenthaft aufblitzt, ist Untergang und Neubeginn zugleich – oder gar eine ‚Revolution der poetischen Sprache‘.

Die Fülle und säkularisierte Offenbarung suggeriert Momente eines neomystischen Holismus, welcher sich insbesondere in den sich anschließenden Augenblickserfahrungen²⁰⁵ als ‚profane Erleuchtungen‘ oder Verzauberungen in der entzauberten Welt intensiviert. Aus der Poetik des Fließens und Strömens wird eine Differenzlosigkeit jenseits streng rationaler, logozentrischer Denkwelten offenbart. Chandos’ „Dumpfheit des Hirnes“ wird neu stimuliert: Sein Dasein in einer Dekadenzwelt der Immanenz wird durch die holistischen Fluiditätsphantasmen zu einem Zustand als „wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken“ (BLC: 52): Der zerteilte Begriffshimmel, die rationale Dichotomisierung ist in lichten Augenblicken geschlossen.

Lord Chandos überwindet seine Krise, indem er sich mit der Leere des Alltags arrangiert, vordergründig das Leben bejaht und ein *memento vivere* und Tatmenschentum praktiziert. Nietzsches Typen des rationalen und intuitiven Menschen kreuzen sich und Chandos’ verbleibender Lebensreichtum speist sich aus Augenblickserfahrungen: Er ist von einer *gottlosen Mystik*²⁰⁶ durchschauert, die sich fortwährend aus Dekadenz-Bildern und Konzepten generiert, wie zum Beispiel „aus dem Zirpen einer letzten, dem Tode nahen

²⁰⁴ Vgl. Engel: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik* (1984: 55).

²⁰⁵ Die Vielfalt und Komplexität der Augenblickserfahrungen bei Hofmannsthal kann in diesem Argumentationszusammenhang nicht ausführlicher dargelegt werden. Eine terminologische und facettenreiche Fundierung dieses Themas wurde daher an anderer Stelle veröffentlicht, vgl. Happ: „*Augenblicke*. Some Reflections on Ocular Moments in the Prose of Hofmannsthal and Rilke“ (2008).

²⁰⁶ Vgl. Spörls gleichnamige Dissertation, die vor allem die denkwürdige Begrifflichkeit der Neomystik profiliert (1997). Zudem sei auf Büssgens wertvolle Begrifflichkeit der Farbmystik verwiesen, die vor allem für einen in die Kunstwissenschaft übergreifende Diskussion sinnfällig ist, vgl. Dies.: „Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. ‚Farbe‘ als Vokabel im „Diskurs des Eigentlichen“ der klassischen Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten* und Gottfried Benns *Der Garten von Arles* (2005).

Grille, wenn schon der Herbstwind winterliche Wolken über die öden Felder hintreibt“ (BLC: 53). „Die Dekadenz ist noch da, allerdings in neuem Gewande. Durch eine allmähliche Um(be)wertung des ‚Alten‘ entfaltet sich eine ekphrastische, neomystische Bild(er)sprache der „guten Augenblicke“, welche ein Aufwärtsstreben und neues Ganzheitsempfinden aufzeigt: Es deutet sich eine poetologische Wandlung aus der Dekadenz als Untergangsvision zu einer Figur des Neuen an. Altes und Neues werden in innovativer Manier verbunden – so auch im Bild des Crassus als „Spiegelbild [Chandos] Selbst über den Abgrund der Jahrhunderte hergeworfen“ (BLC: 53f.):

Das Bild dieses Crassus ist zuweilen nachts in meinem Hirn, wie ein Splitter um den herum alles schwärt, pulst und kocht. Es ist mir dann, als geriete ich selber in Gärung, würfe Blasen auf, wallte und funkelte. Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens. (BLC: 54)

Lord Chandos befindet sich auf der Schwelle zum Entwurf einer neuen Sprache. Das Ganze als fieberisches Denken erinnert zugleich an Hofmannsthals Selbstaussage: „Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren“ (RA III: 335). Aus der fiebrigen Infektion des imaginierten Splitters aus der Antike wird eine Figur des Neuen entworfen: Die Wirbel führen nicht mehr in den Abgrund, sondern in den Frieden; der Figur der *Katabasis* folgt eine *Anabasis*.

Im Endzeitbewusstsein des eigenen Schreibens und Verlautbarens drückt Chandos seine Dankbarkeit an den „ersten Engländer [s]einer Zeit“ (BLC: 55) aus. Es deutet sich das ‚Neue‘ durch die hypothetische Vision einer neuen Sprache an, während das ‚Sprechen‘ des einsamen Briefschreibers in einer Sprache des Schweigens endet. Eine neue Sprache der Bilder wird evoziert: Eine Sprache der genuin metaphorischen Ursprünglichkeit, welche abermals an eine Verwandlung von Nietzsches Metapherntheorie in *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* anknüpft. Dort heißt es über die notgedrungene menschliche Metapherproduktion: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher!“ (KSA 1: 879); zur

Krisenüberwindung kappt Chandos gewissermaßen die zweite Stufe im Metaphernbildungsprozess und verharrt in einer primären ekphrastischen oder intermedialen Sprache der Bilder, bevor er verstummt. Dieser Rekurs auf eine ganzheitliche Ursprünglichkeit korrespondiert aufs engste mit Hofmannsthal's eigener „Philosophie des Metaphorischen“ (1894) und dem bezeichnenden Text „Bildlicher Ausdruck“ (1897), wo Metapher und bildlicher Ausdruck als „primäre Anschauung“, „wahre Wurzel alles Denkens und Redens“ (RA I: 190) und „Wesen aller Poesie“ (RA I: 234) begriffen werden. Doch kann diese Rückkehr zum ‚Ganzen‘ nur noch in neo-mystischen, psychoenergetischen Augenblicken erzeugt werden, über welche Hofmannsthal auch in Erwartungshaltung in der „Philosophie des Metaphorischen“ spricht:

Eine hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterlässt [...].
(RA I: 192).

Lord Chandos wandelt jedoch nun auf dem Weg der ersten und letzten Dinge, zwischen Regression und Innovation. Er negiert die Kommunikabilität oder Ennuniziationsfähigkeit dieser Sprache „in welcher [er] vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter [s]ich verantworten werde“ (BLC: 54) was abermals eine apokalyptische Rede aufwirft, die Untergang und Neubeginn eint. Dekadenz transformiert in einen neuen Zustand: Während der Protagonist Lord Chandos als Konsequenz in den ‚Anstand des Schweigens‘ verfällt, inauguriert Hofmannsthal eine gewandelte Dekadenz-Poetik.

Hofmannsthal's Wandlungsreichtum innerhalb seiner prädominant ästhetizistischen Dekadenz ist nun an exemplarischen Textinterpretationen gezeigt worden und wird nun nochmals kurz resümiert: Das intertextuell überfrachtete, nicht-lineare Erzählfragment *Age of Innocence* (1891) stellt in flüchtigen Episoden die Erlebnisse eines dilettantischen Spätlings und Ästheten dar, welcher besonders mit der zeitgleichen, Bahrschen ‚Poetik der

Décadence' und ihrer *audition colorée* harmoniert. Der volatile und ‚unschuldig‘ aus dem Buch lebende Held berauscht sich an Erinnerungen und Reizkultivierungen und verläuft sich im Nichts. Eine erste Wandlung in Hofmannsthals ästhetizistischer Dekadenz zeigt sich im *Märchen der 672. Nacht* (1895), welches die rein ästhetizistische und narzisstische Subjektkonstitution zu problematisieren beginnt. Die Blüte der ästhetizistischen Dekadenz verwandelt sich in eine ‚Ästhetik des Hässlichen‘ mit tödlichem Ausgang: Der buchstäbliche und unschöne Todesfall des veredelten Kaufmannssohnes endet im Kreatürlichen, Organischen, unästhetisch Dekadenten und bildet eine Strukturparallele zu den Todesfällen beim frühen Thomas Mann.

Die signifikanteste Wendung von Hofmannsthals Dekadenzkonstellation entzündet sich an der soeben vorgeführten, filigranen Analyse des *Briefs*, die diesen notorisch überinterpretierten Text um eine bisher unbeachtet gebliebene Perspektive erweitert: Neben der Fallgeschichte und Verfallsgeschichte wurde die Aufmerksamkeit auf den dekadenten Subjektentwurf des Briefschreibers gelenkt. Die intentionale Rückdatierung des Textes in die englische Renaissance und die Vielschichtigkeit der historischen Zeitebenen suggeriert in ihrer historizistischen Überfachtung zugleich ein modernes Dekadenzproblem. Auf Begriffszerfall und Atomisierung der vormals verzauberten Welt, reagiert der Briefschreiber mit neomystischen oder farbmystischen Ganzheitsillusionen und Alltagsritualen in der entzauberten Welt. Sodann deutet sich sein Verfallen in einen apokalyptischen Tonfall und des Endlichen an, was Dekadenz abermals auf der Schwelle zwischen Ende und Neubeginn positioniert.

5. Rainer Maria Rilkes modernistische Dekadenz (1898–1910)

5. 1 Vorbemerkung zu Rilkes modernistischer Dekadenz

Rilkes Werk vor dem Hintergrund der literarischen Dekadenz um 1900 zu untersuchen ist in der Germanistik ein eher rares Unterfangen. Der bisherige Forschungsertrag fällt wenig ergiebig aus, wobei der Lyrik²⁰⁷ etwas mehr Aufmerksamkeit gezollt wurde als dem Erzählwerk. Für das narrative Werk, insbesondere *Ewald Tragy* (1898), hat bisher nur Barz (2003)²⁰⁸ einen nennenswerten Beitrag geliefert, während den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) bloß in Randbemerkungen oder kürzeren Passagen – etwa bei Weinhold (1977), Reed (1985) und Wischmann (1991)²⁰⁹ – ein dekadenter Gehalt zugesprochen wird. Folgt man dem Erfahrungshorizont ausgewiesener Rilke-Forscher, mag es zunächst zweifelhaft scheinen, ob Rilke jenseits des Frühwerks mit der literarischen Dekadenz in Verbindung gebracht werden kann. Mit Berechtigung sieht Engel (1996) in Rilkes früher Abwendung von einem Schopenhauerianischen Pessimismus und seiner

²⁰⁷ Als einschlägige Arbeiten sind hier Raschs *Die literarische Décadence um 1900* (1986) und Wilds *Poetologie und Décadence* (2002) zu nennen. Rasch (1986) verweist auf Rilkes Schaffenskrise nach den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und weist sodann die *Duineser Elegien* als paradigmatische Dichtung des Untergangs im letzten Kapitel seiner Monographie aus. Wilds Forschungsspektrum erstreckt sich erstmalig über Rilkes Gesamtwerk und erhellt Zusammenhänge zwischen einer modernen Poetologie und einer epochalen, thematisch konstruierten Décadence, wobei der Ansatz in Bezug auf die Poetologie mehr Innovation zeigt als der Erkenntnisgewinn in Décadence-Fragen. Letzterer ist geradezu ausschließlich an die motiv- und themenorientierten Ansätze Koppens (1973) und Raschs (1986) angelehnt, wobei die Autorin keine Notwendigkeit der Spektrumserweiterung in der Dekadenzforschung sieht, wenngleich der Dissertationstitel dies suggerieren mag. Für einen substanziellen Überblick zur Dekadenztradition bei Baudelaire, Gautier und Verlaine und thematischen Dekadenzaspekten in Trakls und Rilkes Lyrik ist die Studie allerdings hilfreich.

²⁰⁸ Barz' *Weltflucht und Lebensglaube* (2002) widmet eines ihrer zentralen Literaturkapitel *Ewald Tragy* wobei sie stets dasselbe brave Schema – wie schon bei Hofmannsthal gesehen (als auch für Hansson und Obstfelder) – verfolgt und nach poetologischen und phänomenologischen Analysekategorien strukturiert. Ihre Rilke-Interpretation ist insgesamt gewinnbringend hinsichtlich der degenerativen und regenerativen Aspekte, wenn auch in einigen Punkten ihre Analysen zu detailverliebt und spekulativ ausfallen. Generell erstaunt es, dass Rilkes Prosa insgesamt recht wenig Forschungsinteresse entgegengebracht wird. Ryans rezenter Überblick „Rilke's Early Narratives“ (2000) zur frühen Prosa liefert zwar wertvolle Beobachtungen zu einigen Texten und den *Aufzeichnungen*, schenkt aber fragwürdigerweise *Ewald Tragy* nicht die geringste Beachtung. Für einen ausgezeichneten Überblick zu den letzten Jahrzehnten Forschung zu Rilkes sei auf Dieterles Artikel „Erzählungen“ mitsamt Bibliographie im *Rilke-Handbuch* verwiesen, vgl. Dieterle (2004: 263).

²⁰⁹ Weinholds leider nicht sonderlich systematisches Buch *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur* (1977) erwähnt den dekadenten Gehalt der *Aufzeichnungen* am Rande. Ihr Rilke-Kapitel, das völlig anders als die vorliegende Arbeit ansetzt, konzentriert sich auf *Die Letzten*, *Die weiße Fürstin* und wenige Gedichte, wobei das Interesse dem Lebensraum und Zeitbezug, der Sozialität und dem Selbstverhältnis von Rilkes Figuren gilt und Rilke eine ‚Dekadenzüberwindung‘ unterstellt wird, von einer „dekadenten solipsistischen Subjektivität“ hin zu einer „Integration in die Welt als Integration der Welt in das Ich“ im „Weltinnenraum“ (1977: 74). Reeds materialreiche Studie zur europäischen Dekadenz in allen zentralen Kunstformen, *Decadent Style* (1985), liefert ein paar Bemerkungen zu Rilkes *Aufzeichnungen* als Dekadenzroman und als Paradigma für den deutschen Dekadenzstil (1985: 54f.). Wischmanns *Ästhetik und Décadents* (1991) bietet eine äußerst Figuren-orientierte und kurze Werkanalyse der *Aufzeichnungen*, allerdings vornehmlich unter der Rubrik des Ästhetizismus.

Hinwendung zu einer Nietzscheanischen Lebensbejahung eine ‚Dekadenzüberwindung‘ beziehungsweise ein „Jenseits der Décadence“ (KA I: 656f.). Dennoch, so die Überzeugung dieser Arbeit, scheinen auch in Rilkes weltanschaulich gewandeltem Werk deutliche Spuren der literarischen Dekadenz in Form von Motiven, Themen, Strukturen und Denkfiguren auf.

In der Dekadenzforschung zu Rilkes Lyrik – auf welche in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden soll – wurde erstmals eine Linie der Dekadenz-Diskussion durch alle Werkphasen aufgezeigt (vgl. Wild 2002). Rilkes weltanschauliche Entwicklung wandelt zwischen Naturalismus und „zeitgenössische[r] Décadence, als philosophische Rechtfertigung der Lebensmüdigkeit und des Weltekels, die für seine Generation typisch sind“ (KA I: 616f.). Sodann stehen Lebensbejahung und Reformbewegung (vgl. KA I: 627) im Zentrum, wobei es problematisch bleibt, klare Trennungen im stilistischen Rubrikenchaos vorzunehmen. Denn trotz dieser scheinbar sukzessiv darstellbaren Entwicklung der weltanschaulichen Positionierungen amalgamieren sich die verschiedenen Stile gleichzeitig in Rilkes poetischen Texten.

Im Folgenden werden nun vom frühen bis zum mittleren Werk Rilkes zwei Dekadenzkonstellationen exemplarisch entwickelt. Während *Ewald Tragy* (1898) ein klassisches Fall-Beispiel der Dekadenz zwischen ‚Ende und Neubeginn‘, Degeneration und Regeneration in einem formal recht konservativen Rahmen entfaltet, enthüllen die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) komplexe Konstellationen der Dekadenz im Modus des intentional Fragmentarischen und stellen Rilkes „kühnsten Schritt in die Moderne“²¹⁰ dar.

Bevor nun Rilkes narrative Dekadenz ausführlicher in Augenschein genommen wird, ist zu fragen, wie es mit Rilkes Begriffsgebrauch bestellt ist, welche Diskursivitätsbegründer der literarischen Dekadenz von Belang scheinen und welche stilistische Etikettierung zur

²¹⁰ Vgl. Fülleborn: „Ein Durchbruch zur Moderne. Rilke 1906 bis 1910“ (2000a: 307).

Beschreibung der spezifisch Rilkeschen Dekadenzkonstellationen tragfähig scheint. War der lexikalische Gebrauch des Terminus bei Mann und Hofmannsthal schon marginal, ist er bei Rilke kaum nachweisbar. Dies mag damit zu tun haben, dass der Begriff der Dekadenz schon längst zirkulierte und nicht mehr etabliert werden musste, was auch Wild (vgl. 2002: 228) vermutet, oder dass die einsetzende Epigonalität des Begriffes bereits spürbar geworden ist. Rilkes ausgeprägtes Bewusstsein für die Umbruchstimmung zwischen Ende und Neubeginn in der Jahrhundertwende kann hier nicht ausführlich belegt werden. Dieses Bewusstsein zeigt sich etwa in den Gedichten des *Stundenbuchs*, wenn auch der Begriff Dekadenz zunächst nirgends fällt: Im Buch *Vom Mönchischen Leben* klingt im Gedicht „Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht“ (KA I: 160) die Jahrhundertwende zwischen Ende und Neubeginn an, wobei nicht nur das ‚Alte‘ sentimentalisch beschworen wird, sondern auch das Potenzial des ‚Neuen‘ anerkannt wird. In „Wir bauen an dir mit zitternden Händen“ deutet sich mit „Was ist Rom?/Es zerfällt/Was ist die Welt?/Sie wird zerschlagen/eh deine Türme Kuppeln tragen [...]“ (KA I: 164) zudem die archetypische *décadence romaine* in ihrer Vergänglichkeit an.

Rilkes lexikalischer Gebrauch des Begriffs Dekadenz scheint ausschließlich in einem Brief an Arthur Hospelt vom 11.12.1912 nachweisbar. In einer ambivalenten Haltung gegenüber dem Auf- und Untergang des Malte Laurids Brigge schreibt Rilke

daß es gewiß viele geben wird, die, über die Dekadenz des Verlaufes, die Höhenlage der einzelnen Punkte gar nicht aufnehmen mögen und den Brigge als das verzweifelte Buch eines Entmutigten recht weit weg legen. Das heißt nun freilich, ihn in Bausch und Bogen nehmen; denn die Kräfte, die in ihm an den Tag kommen, sind durchaus nicht destruktiv, wenn sie auch gelegentlich zur Zerstörung führen; das ist die Rückseite jeder großen Kraft, was das Alte Testament so ausdrückt, daß es im Grunde nicht angeht, einen Engel zu sehen, ohne an ihm zu sterben. Nun bin ich nahezu überzeugt, daß Sie den Malte Laurids in dem aufsteigenden Sinne verstehen, der sein eigentlicher ist und sein entscheidender, gleichwohl kann es immer geschehen, daß das Buch einem in einem nachgiebigen Augenblick mit seiner verhängnisvollen Seite sich zukehrt, und ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß es dann bis zu einem gewissen Grade schädlich oder doch unnütz betrübend wirken könnte. (BI: 404f.)

Die Oszillation von Untergang und Neuanfang, der Positivität und Innovation hinter der verdichteten Negativität in Rilkes Verhandlung der Dekadenz-Thematik ist dabei abermals paradigmatisch für die deutschsprachige Doppelwertigkeit der Dekadenz.

Über diese einzige Belegstelle hinaus sind zeittypische Motive, Themen und Denkfiguren der Dekadenz sehr präsent. Im Hinblick auf Diskursivitätsbegründer scheint bei Rilke zunächst die französische Tradition²¹¹, insbesondere Baudelaire, ausschlaggebend, was aus einschlägigen Briefen etwa an seine Frau Clara wie auch aus werkimmanenten Rekursen in den *Aufzeichnungen* hervorgeht; auch Verlaine spielt eine bedeutende Rolle (vgl. Wild 2002). Von Rilkes möglicher Bourget-Rezeption fehlt – im Gegensatz zu Nietzsche, Mann und Hofmannsthal – für den Entstehungszeitraum der hier zu untersuchenden Texte jede Spur.²¹² Die Tiefe seiner jugendlichen Schopenhauer-Rezeption ist ebenfalls nur schwer nachweisbar.²¹³ Da Rilkes Nietzsche-Rezeption jedoch sehr intensiv und nachhaltig ist, könnten Konzepte von Bourget wie auch Schopenhauer durch Rezeption und poetische Aneignung verwandelt Einflüsse hinterlassen haben. Rilke liest recht früh die *Geburt der Tragödie*²¹⁴, wohl auch die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (Frowen 1987) und *Zarathustra* (Brunkhorst 2006)²¹⁵, was sich in einigen Werken wie etwa dem *Florenzer Tagebuch*, dem *Schmargendorfer Tagebuch* und den *Marginalien zur ‚Geburt der Tragödie‘* niederschlägt, sowie in unverkennbarer Überzeichnung des ideologisierten Nietzscheaners in *Der Apostel*.²¹⁶ Nietzscheanische Konzepte, wie sich weiterhin zeigen wird, sind für seine generelle Dekadenzkonzeption entscheidend und für die Poetik der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ausnehmend relevant.

²¹¹ Vgl. Lauterbach „Frankreich“ (2004a) im *Rilke-Handbuch*, wobei auch die Relevanz von Valéry, Proust und anderer Zeitgenossen bedacht ist.

²¹² Nur eine späte Briefstelle von 1924 gibt explizit Aufschluss über Rilkes Kenntnis von Bourget, wobei es sich jedoch um die Empfehlung eines Russland-Buches handelt, dessen Vorwort von Bourget stammt, vgl. Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes* II (1975: 894).

²¹³ Vgl. Engel (KA 1: 616); ferner: Stahls Aufsätze im *Schopenhauer-Jahrbuch* 69/70 (1988 & 1989).

²¹⁴ Rilkes frühe Nietzsche-Lektüren werden allesamt in Engels Kommentar aufgeführt; zudem gelingt es Engel, zentrale Elemente von Nietzsches Philosophie in Rilkes Werk konzise zu resümieren, wie etwa die dionysische Lebensbejahung, die Einsamkeit als „Feier des Einsamen“ und Nietzsches Kunstmetaphysik in Rilkes Ästhetik, vgl. Engel (KA I: 619).

²¹⁵ Frowens „Nietzsches Bedeutung für Rilkes frühe Kunstauffassung“ und Brunkhorsts *Verwandt-Verwandelt. Nietzsche's Presence in Rilke* gehören zu den wenigen wertvollen Beiträgen zum Nietzsche-Einfluß bei Rilke. Brunkhorst setzt sich mit Rilkes Leserspuren in seinen Exemplaren der *Fröhlichen Wissenschaft* und den ersten drei Büchern des *Zarathustra* in Bezug auf Rilkes Poetik auseinander; zudem liefert sie den aktuellsten Forschungsüberblick (2006).

²¹⁶ Zu Rilkes Sensibilität hinsichtlich einer frühen, ideologisierten Nietzsche-Rezeption des ‚ideologiekritischen‘ Philosophen, vgl. Görner: „Wie ich Nietzsche überwand“ (2003).

Fragt man nach der spezifischen Ausrichtung oder Etikettierung von Rilkes literarischer Dekadenz, fällt die Antwort keinesfalls leicht. Poetisch oszilliert Rilkes frühe und mittlere Narrativik zwischen einer Reihe von Rubriken, die sich von naturalistischer Krudität über ästhetizistisch-symbolistische und impressionistische Anverwandlungen bis hin zu expressiven, ja früh-expressionistischen und beinahe avantgardistischen Verfahren erstrecken. Diese Pluralität und bisweilen kühne Avanciertheit verleitet dazu, Rilke eine modernistische Dekadenz zu attestieren, die auf den ersten Blick die terminologische Diskussion nicht sogleich erleichtert, sofern die Begrifflichkeiten Moderne und Modernität nicht für den spezifischen Kontext umrissen werden. Im Rahmen der hier zu untersuchenden Texte demonstriert Rilke, und damit sind vornehmlich *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gemeint, den deutlichsten modernistischen Innovationsschub. Natürlich lässt sich das komplexe Problem von Moderne, Modernität und Modernismus nicht in wenigen Sätzen verhandeln, mögen doch manche komplette Abhandlungen dem Problem nicht gerecht werden. Dennoch seien hier ein paar wesentliche Begrifflichkeitsklärungen versucht: Im Hinblick auf die Moderneproblematik mit spezifischer Berücksichtigung Rilkes ist zunächst Engels Beitrag „Rilke als Autor der literarischen Moderne“ (2004) sehr viel zu verdanken. In komprimierter Darstellung differenziert er zunächst zwischen den drei zentralsten Bedeutungsdimensionen von Moderne – alltagssprachlich, soziologisch, ästhetisch – und situiert Rilke als Vertreter der *ästhetischen Moderne* (1890-1970). Engel zeigt die Verbindung von Rilkes ästhetischer Moderne bei gleichzeitigem soziologischen Antimodernismus, welcher sich in Varianten der Mythopoetik und poetischen Kunstmetaphysik niederschlägt.²¹⁷ Im Rahmen dieser Arbeit wird fernerhin das Moderne als auftretende Neuartigkeit im Verlauf der Epochenschwellen und die (ästhetische) Moderne als epochales Konstrukt begriffen.²¹⁸ Das

²¹⁷ Vgl. Engel: „Rilke als Autor der literarischen Moderne“ im *Rilke-Handbuch* (2004).

²¹⁸ Vgl. Petersen: „Das Moderne' und ‚Die Moderne': Zur Rettung einer literärästhetischen Kategorie“ (1986).

Moderne wiederum wird als Synonym zur *Figur des Neuen*²¹⁹ und zum Begriff der Modernität²²⁰ verstanden. Der in dieser Arbeit vorgeschlagene Terminus einer modernistischen Dekadenz intendiert das Konzept der Dekadenz innerhalb der ästhetischen Moderne anschlussfähig zu machen – sowohl Antimodernismus als auch Avantgarde betreffend – und bedient sich daher nicht des allzu polyvalenten Adjektivs modern.

Zu Rilkes modernistischer Dekadenz wäre in Bezug auf die *Aufzeichnungen* viel zu sagen, vor allem im holzschnittartigen Kontrast zu Mann und Hofmannsthal. Rilkes modernistische Dekadenz entstammt französischer wie Nietzscheanischer Provenienz und dennoch wird eine völlig andere poetische Aneignung von literarischer Dekadenz als bei Mann und Hofmannsthal offenkundig. Generell kann man bei Rilke keine vergleichbare Partizipation am Dekadenz-Diskurs der 1890er Jahre nachweisen. Während Mann, vereinfachend gesprochen, aus Bourget Lexemautonomie und aus Nietzsche *dekadenten Wagnerismus* destilliert und Hofmannsthal mit präziöser dekadenter Detailkunst und sprachartistischen Verfalls- und Fragmentarikmustern operiert, transferiert Rilke das Dekadenz-Problem von einer semantischen Dichte von Fall-Lexemen bis in die poetische Großform. Rilkes *Aufzeichnungen* erzählen zwar von der Dekadenz, weisen aber prinzipiell andere Prioritäten in der Entfaltung der Dekadenzkonstellationen auf. Zentrale Motive, Themen und Denkfiguren der Dekadenz sind ähnlich wie bei Mann und Hofmannsthal vorhanden. Doch scheinen die dominanten Denkfiguren jeweilig anders gewichtet: War bei Thomas Mann die denkfigürliche Kontinuität besonders in der Figur von Krankheit versus Gesundheit zu bemerken und bei Hofmannsthal die Kontinuität von der Figur von Ganzheit versus Fragmentarik besonders auffällig, erscheint bei Rilke die Denkfigur von Anfang versus Ende besonders dominant. Neben diesen hier spekulativ entwickelten

²¹⁹ Vgl. den gleichnamigen Band von Moog-Grünwald (2003).

²²⁰ Vgl. Japps *Literatur und Modernität* (1986: 24f.).

dominanten Kontinuitäten der Denkfiguren überschneiden sich natürlich alle drei Figuren bei Mann, Hofmannsthal und Rilke, wenn jedoch Variationen in der Gewichtung und Transformationen in der jeweiligen Ausgestaltung evident werden. Als Beispiel einer denkfigürlichen Schnittmenge wäre etwa die säkularisierte ‚Apokalypsen‘-Figur zu nennen: Während bei Mann die (Nietzscheanische) Apokalypse vorwiegend politisch konnotiert scheint (vgl. *Zauberberg*), dient sie bei Hofmannsthal als Endvision zum Tod des (schreibenden) Autors (vgl. *Ein Brief*). In Rilkes *Aufzeichnungen* hingegen, wie zu zeigen sein wird, hat die Apokalypse eine Doppelfunktion zwischen Ende und Neubeginn und mündet tatsächlich in eine neue Ästhetik und Poetik. Rilke gelingt mit seinem einzigartigen Roman gar eine ‚Umwerthung aller (poetischen) Werthe‘.

5. 2 Fall-Studie zu Rilkes früher Dekadenz: *Ewald Tragy* (1898)

Rilkes unvollendete Erzählung *Ewald Tragy*, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1898 in Berlin-Schmargendorf²²¹ entstanden, wurde erst posthum im Jahr 1928 veröffentlicht. Die biographisch eingefärbte Erzählung handelt vom Weggang eines jungen Dichters von Prag nach München, einer Art ‚Auszug des verlorenen Sohnes‘. Die Erzählung ist für den frühen Rilke paradigmatisch: Es entfaltet sich ein „Neben- und Gegeneinander von naturalistische[n], impressionistische[n] und symbolistische[n] Stil Tendenzen“ (Dieterle 2004: 239) wobei keine Programmatik der jeweiligen Stilrichtung zugrunde liegt.

Ewald Tragy entwirft das ‚Sozialisations-Drama‘ eines sensiblen Spätlings,²²² der sich aus der familiären Enge befreit, indem er aus Prag aufbricht und in der Kunststadt München dichterische Inspiration finden möchte, während er sich jedoch ‚dekadent verläuft‘. „Es ist

²²¹ Naumann: *Studien zu Rilkes frühem Werk* (1991: 2).

²²² Stahl sieht in der Namenswahl „Tragy“ etwas Tragisches und begreift Ewald als „letzte[n] Spross eines dekadenten Hauses“, vgl. Stahl (1979: 85f).

kein hoffnungsvoller, aufwärts strebender Weg, den Ewald Tragy im neuen Leben antritt, eher ein Abstieg“ (Naumann 1991: 11) mit ambivalentem Ausgang. Die Erzählung wandelt zwischen naturalistischer Deskriptivität und satirischen Milieuskizzen, ästhetizistischen Manieriertheiten und dekadenten Seelenzuständen, zwischen Momenten von Degeneration und Regeneration, wobei Ironisierungen der jeweiligen Perspektiven nicht ausbleiben. Dieterle spricht gar von einer „satirisch-humoristischen Tonart“ (2004: 246).

Zentrale Aspekte der Dekadenz in *Ewald Tragy* sind allmählich in bekannten Motiven und Themen zu finden, aber auch in angedeuteten Diskursen und Denkfiguren: Die Erzählung beginnt in der Herbstperiode mit entsprechender Dekadenz-Topik und endet im Winter. Auch andere gemeinplatzartige Themen der Dekadenz werden augenfällig, so etwa die überzeichnete ‚bürgerliche Weltverachtung‘ des jungen Helden, welcher in seinem Rollenspiel sich selbst entfremdet und obendrein an einer ‚Krankheit der Worte‘ leidet. So vermag er sich weder mit seinem sozialen Umfeld verständigen, noch scheint ihm die distanzierte Objektwelt mit seinem Sprachvermögen greifbar: „Aber alle diese Gegenstände sind von unglaublicher Glätte, und die Worte fallen von ihnen wie satte Blutegel“ (EWT: 252).

Als Dekadenzdiskurs etabliert sich einerseits zögerlich ein ästhetizistischer Diskurs, wenn man den *états d'âmes* des jungen Dichters im zweiten Teil der Erzählung Aufmerksamkeit schenkt. Andererseits deutet sich von Anfang an ein degenerativer Diskurs hinsichtlich der genealogisch vorgezeichneten Nervosität und Kränklichkeit an. So heißt es von Ewalds Mutter, dass sie eine „schlanke nervöse Dame“ (EWT: 286) sei, die sich im Ausland als Fräulein ausgeben soll. Ewald Tragy gesteht gegenüber dem Fräulein Jeanne im Hause seiner Tante ein:

Wissen Sie, meine Mutter ist krank. Sie werden ja wohl gehört haben – obwohl man vermeidet, hier ihren Namen zu brauchen. Sie hat meinen Vater verlassen. Sie reist. Sie hat immer soviel mit, als sie unterwegs braucht, auch von Liebe – Ich weiß lange nichts von ihr, denn wir schreiben uns seit einem Jahr nichtmehr. Aber gewiß erzählt sie zwischen zwei Stationen im Coupé: „Mein Sohn ist ein Dichter –“. [...] Ja, und dann mein Vater. Er ist ein trefflicher Mensch. Ich hab ihn lieb. Er ist so vornehm und hat ein goldechtes Herz. Aber die Leute fragen ihn: „Was ist ihr Sohn?“ Und da schämt er sich und wird verlegen. (EWT: 259f.)

Der Stolz der kranken Mutter und die ‚Sorge des Hausvaters‘: Ewald Tragy reiht sich andeutungsweise in die Tradition des künstlerischen Raffinements im Kontrast zur robusten Bürgerlichkeit ein. Eine hereditäre „doppelte Abstammung gleichsam aus der obersten und der untersten Stufe des Lebens“ (KSA VI: 264) wie in der überzeichneten Manier des späten Nietzsche hallt leise nach. Auch Tragy ersehnt eine mögliche ‚Veredlung durch Krankheit‘, wenn diese auch nicht patrilinear vererbt wird. Es deutet sich somit die Dekadenfigur von Krankheit versus Gesundheit an, zwischen Degeneration und Regeneration schwankend. Vielmehr jedoch wird die Figur von Ende und Neubeginn in Bezug auf Tragys Aufbruchssituation intoniert, wobei es völlig offen bleibt, ob sich auch Tragy als „décadent zugleich und Anfang“ (KSA VI: 264) erweisen wird.

Die Erzählung beginnt im Prag der Jahrhundertwende in der symptomatischen Jahreszeit der Dekaden: „Die Kleider verraten die Jahreszeit: so Anfang September, abgetragener, mühseliger Sommer“ (EWT: 246). Die Jahreszeit, verwoben mit Textilmetaphern, evoziert Alter, Abgetragenheit und Überkommenheit. Für den jungen Dichter ist es der „letzte Sonntag“, den er in Prag verbringt, wobei er auf einem Spaziergang mit seinem Vater seine anti-bürgerliche Herablassung kaum verbergen kann, denn: „Tragy verachtet sie. Er verachtet überhaupt alle diese Leute“ (EWT: 246). Sogleich rückt ein Vater-Sohn-Konflikt ins Zentrum. Der Vater depotenziert seinen sprachlosen Dichtersohn in der Öffentlichkeit:

Da sieht er seinen Hut körperhaft vor sich. Er ist entsetzt: Herr von Tragy hat ihm den Hut einfach vom Kopf gehoben... [...] „Aber Papa“ – und er will noch sagen: ‚Ich bin achtzehn Jahre alt geworden, – ‘ [...]. Aber er bringt nicht ein Wort heraus und würgt etwas. Gedemütigt ist er, klein, wie in ausgewachsenen Kleidern. (EWT: 247)

Der junge Dichter weiß sich nicht zu erwehren und nimmt kleinlaut an den mechanischen Sonntagsriten der Familie teil. Er wandelt im Kreis der ‚Prosa der Welt‘ und befürchtet die ‚ewige Wiederholung des Gleichen‘: „Der junge Mann ist wie ein Verurteilter. Er fühlt: Es wird also immer wieder ein „nächster“ Sonntag sein und Alles ist

umsonst“ (EWT: 257). Doch anspielungsreich insistiert Tragy auf den „letzten Sonntag“, den er in dieser Familienumgebung zu verbringen gedenkt. Der „letzte Sonntag“ kursiert in achtmaliger Wiederholung geradezu leitmotivisch als Signal von Ende und Neubeginn. Und auch in der Unterhaltung mit Fräulein Jeanne nach dem opulenten Mittagmahl im Haus der Tante, Karoline von Wallbach, dreht sich das Gespräch um dieses Thema: Jeanne entgegnet Ewald Tragy, welcher meint „Alles verloren“ (EWT: 262) zu haben: „ich glaube, sie werden Alles erst finden“ (EWT: 263).

Der zweite Teil der Erzählung wird durch einen radikalen Schnitt eingeleitet. Tragy erwacht in München mit der Hoffnung: „Und jetzt kann es beginnen – das Leben, oder das, was eben zu beginnen hat der Reihe nach“ (EWT: 264). Der junge Ästhet begibt sich auf Wohnungssuche, wobei naturalistische Detail- und Milieuschilderungen mitsamt ihren dialektalen Grobheiten im Kontrast zu Tragys altmodischer Verfeinerung stehen. Schon während der ersten Hausbesichtigungen ist Tragy von einer nervösen Überempfindlichkeit befallen, die das visuelle Vermögen reduziert und zugleich die Olfaktorik schmerzhaft intensiviert: „In gleichem Maße mit der Unfähigkeit seiner Augen wächst die Empfindlichkeit seiner Geruchsnerven, und um Mittag hat er diesen vernachlässigten Sinn soweit ausgebildet, daß ihm die Außenwelt einzig durch ihn mehr zum Bewußtsein kommt“ (EWT: 265f.).

Rasch findet man Tragy nun in seiner neuen Behausung beim Nachsinnen über die Interieurs, welche von einer bedeutungsschweren Vergangenheit erzählen: „Das ist eine kleine Stube, zweifenstrig mit alten umständlichen Möbeln und schon ganz voll Dämmerung, so daß man das Gefühl hat, eine Menge Dinge mit zu mieten, von denen man sich nicht träumen läßt“ (EWT: 264f.). Von Stimmungen sensibilisiert verlebt er seine Zeit in München und gerät in einen ‚dekadenten Verlauf‘: „Er lebt die ersten Wochen so hin, den ganzen Tag außer Haus, ohne rechten Plan, stets in dem Gefühl: Ja, was wollt ich denn eigentlich?“ (EWT: 266). Vereinsamt gibt er sich akustischen Berausungen und

herbstlichen Epiphanien hin, die Illusionen evozieren und wieder auflösen. Nicht nur verklärt er die lesende Mädchenstimme der Tochter seiner Vermieterin – „man kann manchmal meinen, daß es Verse sind“ (EWT: 267) – sondern auch sein Fensterblick verwandelt sich in ein Dekadenz-Bild, welches epiphanisch beginnt und eine ästhetisierende Wahrnehmung privilegiert, die jedoch durch den Einbruch des Realen und Hässlichen umgekehrt wird:

Wie ein Bild ist es. Dieser Hof, in dem so langsam die Kastanien welk werden. (Es sind doch Kastanien?). Ein alter Steinbrunnen, ganz im Hintergrund, rinnt und rinnt wie ein Lied, wie eine Begleitung zu Allem. Und es ist sogar etwas wie ein Relief auf dem Sockel. Ja, wenn man nur sehen könnte, was es darstellt. [...] Übrigens: wenn draußen gar kein Wind ist, wie jetzt, wie dann die Blätter langsam fallen, lächerlich langsam. Da bleibt eines fast stehen in der dicken feuchten Luft und schaut herein und schaut herein – wie Gesichter, wie Gesichter, wie Gesichter ... denkt Tragy und sitzt ruhig und reglos und läßt es geschehen, daß jemand sich ans Fenster lehnt und hereinstiert, so nah, daß die Nase sich an Schreiben eindrückt und die Züge etwas Breites, Vampyrhaftes, Gieriges bekommen. (EWT: 268)

Das dekadent-naturalistische Herbstbild mit dem langsamen *de-cadere* der Blätter wandelt sich in ein bedrohliches Tableau, das aus imaginierten Phantastik des einsamen Tragy in naturalistische ‚Realität‘ umschlägt. Gelegentlich treibt es Tragy ins Café Luitpold – einen ‚Ort für Eingeweihte‘ – an welchem er auch die einzigen Literatenbegegnungen erlebt, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Einerseits der eitle ‚Höhenkünstler‘ Wilhelm von Kranz, hinter dem sich der Münchener Bohème-Dichter Wilhelm von Scholz und sein Kreis erkennen lassen; andererseits der vereinzelte und sarkastische ‚Naturalist‘ Thalmann, in dem sich Jakob Wassermann widerspiegelt (vgl. Barz 2003: 265).

Nach einigem Zögern nähert sich Tragy von Kranz, seinem neuklassischen Zirkel und seinen modischen, gemeinplatzartigen Selbststilisierungen. Tragy überhört willentlich Kranz’ pathetische Prahlerei „Wie ich Nietzsche überwand“ (EWT: 274). Er fühlt sich sensationalistisch ausgeschlachtet – „Das müssen Sie in Versen sagen, es verlohnt sich“ (EWT: 284) – und in seinem Weltschmerz bagatellisiert. Tragys ‚kranke Verse‘ und Lebensunfähigkeit (ETW: 280) harmonieren nicht mit dem selbstverliebten ‚Symboliker‘ von Kranz und seinen Kaffeehausweltanschauungen. Seine Skepsis verschärft sich durch den Kommentar eines Unbekannten vom Nebentisch, welcher sich als Thalmann

entpuppt: „ „Quatsch“, sagt jemand hinter ihm, und das fällt wie nasser Mörtel auf die glänzende Beredsamkeit des Dichters und deckt sie zu“ (EWT: 278).

Tragys zarttraurige Dichtung tendiert eindeutig zur literarischen Dekadenz: „Seine Verse sind eben krank, und man soll nicht laut sprechen in ihrer Gegenwart“ (EWT: 277). Seine zögerliche Dichterwerdung wird empfindlich durch die Begegnung mit Thalmann gestört: Der ‚Selbst-Überwinder‘ Thalmann desillusioniert Ewald Tragy, indem er seine Verse für „überflüssig“ (EWT: 280) erklärt. „Wer gibt Ihnen denn das Recht mir Alles zu zertreten?“ (EWT: 282) fährt ihn Tragy verbittert an und zeigt ebenso höhere Dankbarkeit: „Sie haben mich geweckt aus einem bösen Traum...“ (EWT: 280).

Und nun ist Tragy wieder allein. Er muß an die Zeit denken, da er zehnjährig und verzärtelt aus dem Haus kam, unter lauter Rohheit und Gleichgültigkeit, und er fühlt sich ganz so wie damals, erschrocken, hilflos, unfähig. Es ist immer dasselbe. Als ob ihm etwas fehlte zum Leben, irgend ein wichtiges Organ, ohne welches man eben nicht vorwärts kommt. (EWT: 280)

Auf den Boden neuer Realitäten gebracht erkrankt Tragy und verlebt den Dezember in Traumbildwelten und imaginären Konversationen mit Jeanne. Die Erzählung intensiviert Tragys Innenperspektive, während der intersubjektive Austausch auf der Figurenebene schwindet. Tragys Gedanken kreisen um seinen Mangel an Lebensbefähigung. Die degenerative Selbstbespiegelung wird von der Arzt diagnose bestätigt, wenn auch entschärft, denn schließlich ist Tragy ‚noch nicht so weit‘ wie Malte Laurids Brigge: „Wir sind nervös [...]. Wir dürfen uns nicht unnütz aufregen. Es ist ein kleines Fieber, mit dem werden wir schon fertig werden“ (EWT: 284f.).

Ewald lächelt hinter dem alten Herrn her. Er fühlt sich so krank, so von ganzem Herzen krank, und es paßt Alles so gut dazu. Diese trüben Traumtage, die sich so schwer an die Scheiben lehnen, und diese Stube, in der die Dämmerung wie alter Staub auf allen Dingen bleibt, und dieser feine welke Duft, der aus den Möbeln und aus den Dielen strömt, immer und immer. (EWT: 285)

Degeneration scheint die erstrebenswerte Disposition für den jungen Dichter, während er seine natürliche Regeneration kaum anerkennen will: „Die ausgeruhte neue Kraft rührt sich ungeduldig in seinen Gliedern und treibt ihn aus dem Bett, fast gegen seinen Willen“ (EWT: 285). Tragy durchlebt Sonnenaugenblicke, nachdem der Kontakt zur Außenwelt

gescheitert ist. Auf ein letztes sehnt er sich nach einem quasi-vitalistischen, ödipalen „Schrei nach Mütterlichkeit, der weit über ein Weib hinausreicht, bis zu jener ersten Liebe hin, in welcher der Frühling froh und sorglos wird“ (EWT: 286), was stark an Rilkes Verbindung mit Lou Andreas-Salomé erinnert (vgl. Naumann 1991: 21). Ein Formungsbedürfnis von außen wird ersehnt: „Noch ist es Zeit [...], noch bin ich weich und kann wie Wachs sein in Deinen Händen. Nimm mich, gib mir eine Form, mach mich fertig...“ (EWT: 286) – Doch ist diese Formgebung ambivalent, da sie nicht unbedingt mehr an imaginierte Menschenhand oder Schöpferhand gebunden sein muss und semantisch mit der elementaren, lebensbejahenden Kraft von Sonnenlicht und Feuer verknüpft ist. Tragy schreibt ‚ekstatische Konfessionen‘ an die Mutter, um dann zu erkennen, dass keine Adressatin mehr denkbar ist. Er geht nun seiner Introversion entgegen, während er den Brief von lebendigen „kleinen zitternden Flammen“ (EWT: 286) zerstören lässt.

Nach dem deutlichen Schritt in die Degeneration wird nochmals die Möglichkeit der Regeneration angedeutet und wieder zurückgenommen: Vereinsamt und in sich selbst verstrickt gibt Tragy die Kommunikation mit der Außenwelt auf und sieht seinen letzten Dialogversuch mit dem Leben vor sich verbrennen.

Zusammengenommen ist *Ewald Tragy* als dekadente Erzählung über ein Dichterschicksal beschreibbar, in der Degeneration und Regeneration oszillieren und eine naturalistische Umwelt graduell einer dekadent-ästhetizistischen Introversion weicht. Die ‚entzauberte (Außen)Welt‘ verwandelt der junge Spätling in eine verzauberte Innenwelt, die jedoch die ‚Dekadenz des Verlaufes‘ im pejorativen Sinne nicht aufzuhalten vermag. Das Schicksal des jungen, spätlingshaften Dichters, dem das zentrale ‚Organ zum Leben‘ scheinbar fehlt, verläuft ins Ungewisse, ins ungeklärt Fragmentarische, was seinen potenziellen Untergang nur erahnbar macht.

5.3 Rilkes potenzierte Dekadenz:

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910)

Noch sah ich keinen Untergang, der nicht Zeugung und Empfängnis war.
Nietzsche (*Nachlass*, 1883)

Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die zwischen 1904 und 1910 entstanden sind, setzen einige Aspekte aus *Ewald Tragy* auf weitaus radikalere und komplexere Weise fort. Die *Aufzeichnungen* erweisen sich als eine mosaikhafte, nicht-lineare und fragmentarisch arrangierte Textur mit beachtlichem Stilpluralismus und außergewöhnlicher poetischer Form. Allein schon die lange Entstehungszeit mag Aufschluss über Rilkes ‚Ringen um eine neue Form‘ geben, welche bei Hofmannsthal bekanntlich in fragmentarischen Versuchen stagniert. Das bemerkenswerte Resultat ist ein klassischer „Desorientierungstext“²²³, der zweifelsohne als „erste[r] genuin moderne[r] Roman in deutscher Sprache“²²⁴ gelten darf. Zugleich ist Rilkes einziger Roman ein potenziertes Zeugnis seiner spezifischen literarischen Dekadenz, welche *in nuce* wie folgt umrissen werden kann: Zunächst fällt eine Lexemdichte des Verfalls, Zerfalls, Untergangs in der entzauberten (Roman-)Welt auf. Rilkes Roman enthüllt zudem einen differenzierten dekadenten Subjektentwurf, welcher sich ständig umgestaltet und beinahe metamorphotische (De)Formationen aufwirft. Wenn man bei Rilke zwar keinen Wandel zwischen ‚Erzählen von der Dekadenz‘ und ‚dekadentem Erzählen‘ – wie zuvor bei Thomas Mann gesehen – bemerkt, zeigen sich neue narrative und poetologische Facetten. Als Besonderheit von Rilkes Dekadenzkonstellationen wären die ästhetische Hybridität seines Romans zu nennen und die vielschichtige Implementierung von Nietzsche-Theoremen, etwa der ‚Umwertung aller

²²³ Engel: *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde* (1986: 46).

²²⁴ Lauterbach: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.“ In: *Rilke-Handbuch* (2004b: 318f.).

(poetischen) Werte' zur Inaugurierung einer neuen (Roman)-Form, was den Neologismus modernistische Dekadenz mit dem Potenzial ‚vom Ende zum Neubeginn' erhellen mag.

5. 3.1 Semantiken, Strukturen und Figuren der literarischen Dekadenz

5. 3.1.1 Lexeme des Falls und Verfalls – Buchstäbliche und figürliche Dekadenz

Im (Text)Anfang ein Untergang: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* intensivieren bereits zu Beginn ein Tableau der literarischen Dekadenz mit wortwörtlichem *de-cadere*:

11. September, rue Toullier.

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest. Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden – man kann das. [...]. Und sonst? ein Kind in einem stehenden Kinderwagen: es war dick, grünlich und hatte einen deutlichen Ausschlag auf der Stirn. Er heilte offenbar ab und tat nicht weh. Das Kind schlief, der Mund war offen, atmete Jodoform, pommes frites, Angst. Das war nun mal so. Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache. (MLB: 455)

Malte Laurids Brigge, kürzlich in Paris eingetroffen, eröffnet seine *Aufzeichnungen* unter dem Eindruck der verstörenden Erfahrungen dieser modernen Nekropole: Sein Blick gleitet über eine gefallene, endzeitliche Welt des Leidens und Sterbens zwischen Ende und Neubeginn. Das Schwanken und Umsinken eines Passanten indiziert ein wortwörtliches *de-cadere*. Malte beobachtet eine Schwangere in deliriumsartigem Zustand auf dem Weg zur Entbindung, sodann ein kränkliches Kind mit ekelerregendem Ausschlag, das die ungesunde, nervenüberreizte Großstadtatmosphäre inhaliert. Das Figurenensemble mutet wie eine dekadente Kontrafaktur der heiligen Familie an, deren Niedergang hier fragmentarisch aufscheint.

Aus den Bildern des Verfalls und Untergangs emergieren zugleich semantische Felder der Schwangerschaft und des Aufbruchs, was einen Neubeginn oder gar die ‚Geburt einer modernen Poetik aus dem Geist der Dekadenz' andeutet, wie es auch Nietzsches Nachlasszitat „Noch sah ich keinen Untergang, der nicht Zeugung und Empfängnis war“

(KSA X: 424) unterstreicht. Von Malte wissen wir, dass ihm eine gravierende soziale Fall-Höhe zuteil wurde und er sowohl buchstäblich als auch transzendental obdachlos geworden scheint: „Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen“ (MLB: 483). Am Boden der ‚Prosa der Welt‘ aufgeschlagen, versucht er sich nun von der zwielichtigen ‚Fortgeworfenheit‘ seines Umfelds zu distanzieren.

‚Fortgeworfenheit‘ und ‚Gefallenheit‘ ist in Rilkes ‚Prosa-Buch‘ jedoch nicht nur übertragen, sondern auch ganz buchstäblich zu verstehen: Lexeme der literarischen Dekadenz verdichten sich zu einem semantischen Feld von Fall, Verfall und Zerstörung von Subjekt und Objektwelt: „Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern“ (MLB: 455) – hält Malte im Pariser Alltag fest. Aber auch Maltes Erinnerungspassagen an die Kindheit und den vormaligen Glanz seines Geschlechts sind von dekadenten Fall-Lexemen durchsetzt und kündigen beschwörend die Zeitenwende und den Untergang seiner Familie an:

Ja, es war für diese geistesabwesenden, verschlafenen Dinge eine schreckliche Zeit. Es passierte, daß aus Büchern, die irgend eine hastige Hand ungeschickt geöffnet hatte, Rosenblätter heraustaumelten, die zertreten wurden; kleine, schwächliche Gegenstände wurden ergriffen und, nachdem sie sofort zerbrochen waren, schnell wieder hingelegt, manches Verbogene auch unter Vorhänge gesteckt oder gar hinter das goldene Netz des Kamingitters geworfen. Und von Zeit zu Zeit fiel etwas, fiel verhüllt auf Teppich, fiel hell auf das harte Parkett, aber es zerschlug da und dort, zersprang scharf oder brach fast lautlos auf, denn diese Dinge, verwöhnt wie sie waren, vertrugen keinerlei Fall. (MLB: 461)

Es generiert sich ein semantisches Feld von Fall, Verfall und Zerstörung, was zugleich an den Tod und Untergang im Hause Brigge geknüpft ist: Ein Geschlecht, das inzwischen so fragil und unzeitgemäß scheint, wie die zerbrechende Objektwelt selbst.

Auch in einer anderen Kindheitsepisode wird zunächst die zierliche Objektwelt in Sturz gebracht. Sodann verwandelt sich die Kette von unglücklichen Verselbständigungen in den ‚Fall des Subjekts‘:

Doch gerade in diesem feierlichen Moment vernahm ich, gedämpft durch meine Vernummung, ganz in meiner Nähe einen vielfach zusammengesetzten Lärm; sehr erschreckt, verlor ich das Wesen da drüben

aus den Augen und war arg verstimmt, zu gewahren, daß ich einen kleinen, runden Tisch umgeworfen hatte mit weiß der Himmel was für, wahrscheinlich sehr zerbrechlichen Gegenständen. Ich bückte mich so gut ich konnte und fand meine schlimmste Erwartung bestätigt: es sah aus, als sei alles entzwei. Die beiden überflüssigen, grün-violetten Porzellanpapageien waren natürlich, jeder auf eine andere boshafte Art, zerschlagen. Eine Dose, aus der Bonbons rollten, die aussahen wie seidig eingepuppte Insekten, hatte ihren Deckel weit von sich geworfen, man sah nur seine eine Hälfte, die andere war überhaupt fort. Das Ärgerlichste aber war ein in tausend winzige Scherben zerschellter Flacon, aus dem der Rest irgendeiner alten Essenz herausgespritzt war, der nun einen Fleck von sehr widerlicher Physiognomie auf dem klaren Parkett bildete. Ich trocknete ihn schnell mit irgendwas auf, das an mir herunterhing, aber er wurde nur schwärzer und unangenehmer. Ich war recht verzweifelt. (MLB: 528f.)

Entzweiung, Zerschlagung und Fragmentarisierung sind die expliziten Kennzeichen dieser Passage. In der irreversiblen Zerstörung der Dingwelt, buchstabiert sich Dekadenz als Fall- und Fragmentarisierungsfigur aus. Dies zeigt sich besonders an den beiden Hälften eines Deckels, dessen eine Hälfte bereits verschwunden ist oder in dem zersplitterten Flacon, dessen Einzelteile nicht wieder zusammengesetzt werden können. Die Fall-, Zerfalls- und Fragmentarisierungsfiguren bei Rilke befinden sich in beständiger Ambivalenz, zwischen Buchstäblichkeit und Figürlichkeit. Wie noch zu zeigen sein wird, spiegelt sich diese Ambivalenz auch im dekadenten Subjektentwurf und der poetischen Faktur des Texts wider.

5. 3.1.2 Dekadente Genealogie: ‚Verfall einer Familie‘ und radikale Vereinzelung

Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erzählen auch fragmentarisch den *Verfall einer Familie*, durchbrochen von einer erschlagenden Pluralität anderer Sterbeszenen und Todesarten. Dominiert in den ersten Aufzeichnungen das anonyme Massensterben in Paris im Gegensatz zu einem ‚eigenen Tod‘ in alten Zeiten, drehen sich die späteren Aufzeichnungen um die Todesstunden historischer Figuren, was hier leider nicht weiter ausgeführt werden kann. Stattdessen wird der Blick auf die im Roman angedeutete Sterbegenealogie der Familien Brigge und Brahe gelenkt: Ein weiterer *Verfall einer Familie*, wenn auch unvollständiger und mit anderen poetischen Verfahren als in Manns *Buddenbrooks*.

Wie bereits im dritten Kapitel gezeigt, hat Rilke *Buddenbrooks* enthusiastisch rezensiert. Rilkes Rezensionsbeobachtung „als ob man in irgend einem Geheimfach alte Familienpapiere und Briefe gefunden hätte, in denen man sich langsam nach vorn liest, bis an den Rand der eigenen Erinnerungen“ (KA IV: 255f.) gilt auch für die *Aufzeichnungen* und ähnelt seinem Brief an Manon zu Solms-Laubach vom 11.4.1910:

Ich weiß nicht, wie weit man aus den Papieren auf ein ganzes Dasein wird schließen können. Was dieser erfundene junge Mensch innen durchmachte (an Paris und an seinen über Paris wieder auflebenden Erinnerungen), ging überall so ins Weite; es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nicht Vollzähliges. Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müßte sich damit begnügen. Das ist, künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschlich ist es möglich, und was dahinter aufsteht, ist immerhin ein Daseinsentwurf und ein Schattenzusammenhang sich rührender Kräfte.
(BI: 342f.)

Rilkes Romanpoetik suggeriert eine offene ästhetische Form und ein nicht-lineares, zerstreutes Erzählen, das deutlich von der spätrealistischen, geschlossenen Poetik der *Buddenbrooks* abweicht. Zu einem gewissen Grade mag Manns berühmter Dekadenzroman jedoch als Vorbild für die *Aufzeichnungen* gedient haben. Rilke lässt den *Verfall einer Familie* an drei Generationen aufscheinen und deutet marginal einen medizinisch-hereditären, religiösen, sozialen und ökonomischen Verfallsprozess an, welcher in *Buddenbrooks* höchst explizit und ‚erschöpfend‘ vorgeführt wird. Ähnlich wie bei Mann zeigt sich die von Bourget und Nietzsche ableitbare Denkfigur des Ganzheitsverfalls: Zwar ist hier die Emanzipation der einzelnen Mitglieder für den Verfall der Malteschen Familie ebenso bestimmend, aber die Verfallsfigur wird in der Poetik des Romans deutlich differierend anverwandelt.

Der *Verfall einer Familie* in den *Aufzeichnungen* ist unausgewogener und selektiver als in *Buddenbrooks*. Durch das nicht-lineare Erzählverfahren kompliziert die *discours-histoire*-Differenz den Nachvollzug der Sterbereihenfolge der Genealogie; zudem wird nur wenigen Familienmitgliedern eine ausführliche Sterbeszene zuteil. Die meisten Todesfälle finden beiläufig Erwähnung: So etwa der Tod der Großeltern Brahe, Maltes Tanten (Ingeborg Brahe und Öllegard Skeel) und dem jungen, übersinnlichen ‚Décadent‘ Erik Brahe. Dem

Sterben und Verlust von Maltes Mutter wird mehr Beachtung geschenkt. Sie stirbt an einer rätselhaften Krankheit in Maltes Kindheitstagen, während die Schwiegermutter sich über den Vortritt der jungen Frau erbost: „Ihre Sinne gingen ein, einer nach dem anderen, zuerst das Gesicht. Es war im Herbst, man sollte schon in die Stadt ziehen, aber da erkrankte sie gerade, oder vielmehr, sie fing gleich an zu sterben, langsam und trostlos abzusterben an der ganzen Oberfläche“ (MLB: 532).

Die ausführlichste Sterbeszene innerhalb der Malteschen Familie ist dem Kammerherrn Brigge, Maltes Großvater, in der 8. *Aufzeichnung* zugebracht:

Wenn ich nach Hause denke, wo nun niemand mehr ist, dann glaube ich, das muß früher anders gewesen sein. Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. [...] Die Frauen hatten ihn im Schoß und die Männer in der Brust. Den *hatte* man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz. Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er den Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus. (MLB: 459f.)

Der Tod des wassersüchtigen Großvaters Brigge gestaltet sich als zähes Schauspiel, wobei die Denkfiguren von Tod versus Leben, Sterben versus Gebären sich zu Rilkes charakteristischer Todesfruchtmetaphorik verknüpfen. Zugleich kündigt sich eine Strukturveränderung in der Persönlichkeit des Sterbenden an: Die Zerstörung des Subjekts durch die quasi-dionysische Überformung des Todes.²²⁵ Die Körperteile emanzipieren sich – ähnlich wie bei Bourgets und Nietzsches Denkfigur – und der „eigene Tod“²²⁶ tyrannisiert das absterbende Subjekt und sein Umfeld aufs Unerträglichste für zehn lange Wochen: „Denn dieser lag, groß über seine dunkelblaue Uniform hinausquellend, mitten auf dem Fußboden und rührte sich nicht. [...] Da lag er nun, und man konnte denken, daß er gestorben sei. [...] [U]nd sie wünschten, daß das nichts mehr wäre als ein großer Anzug über einem verdorbenen Ding“ (MLB: 461f.).

Der spätere Tod des Vaters ereignet sich zu einem Zeitpunkt, in dem der Niedergang der Familie ohne jeglichen Erklärungshintergrund bereits eingetreten ist:

²²⁵ Vgl. hierzu ausführlicher Engel: „Weder Seiende noch Schauspieler“ (1997a: 184).

²²⁶ Als Quelle für Rilkes eigenwillige Überbetonung des „eigenen Todes“ in den *Aufzeichnungen* gilt Jacobsens *Frau Marie Grubbe*, vgl. Kohlschmidt: *Dichter, Tradition und Zeitgeist* (1965).

Noch vor meines Vaters Tod war alles anders geworden. Ulsgaard war nicht mehr in unserem Besitz. Mein Vater starb in der Stadt, in einer Etagenwohnung, die mir feindselig und befremdlich schien. Ich war damals schon im Ausland und kam zu spät. Er war aufgebahrt in einem Hofzimmer zwischen zwei Reihen hoher Kerzen. Der Geruch der Blumen war unverständlich wie viele gleichzeitige Stimmen. Sein schönes Gesicht, darin die Augen geschlossen worden waren, hatte einen Ausdruck höflichen Erinnerns. Er war eingekleidet in die Jägermeisters-Uniform, aber aus irgendeinem Grunde hatte man das weiße Band aufgelegt, statt des blauen. Die Hände waren nicht gefaltet, sie lagen schräg übereinander und sahen nachgemacht und sinnlos aus. Man hatte mir rasch erzählt, daß er viel gelitten habe: es war nichts davon zu sehen. Seine Züge waren aufgeräumt wie die Möbel in einem Fremdenzimmer, aus dem jemand abgereist war. Mir war zumute, als hätte ich ihn schon öfter tot gesehen: so gut kannte ich das alles. (MLB: 563f.)

Die Dramatik des schweren Todes des Vaters wird vom erzählenden Sohn komplett eliminiert. Der Herzstich ist als *pars pro toto* für das aussterbende Geschlecht zu nehmen.

Aber nun war der Jägermeister tot, und nicht er allein. Nun war das Herz durchbohrt, unser Herz, das Herz unseres Geschlechts. Nun war es vorbei. Das war also das Helmzerbrechen: „Heute Brigge und nimmermehr“, sagte etwas in mir. An mein Herz dachte ich nicht. Und als es mir später einfiel, wußte ich zum erstenmal ganz gewiß, daß es hierfür nicht in Betracht kam. Es war ein einzelnes Herz. Es war schon dabei, von Anfang anzufangen. (MLB: 566)

Das Herz des Geschlechts wird ausgelöscht und der Spätling Malte, ebenso wie in *Buddenbrooks*, nicht mehr als adäquater Nachfolger betrachtet. Maltes einzelnes Herz entzieht sich der doppelten Funktion als Einzelsubjekt und Vertreter einer familialen Genealogie: „Es war schon dabei, von Anfang anzufangen“ – Malte Laurids initiiert tautologisch (s)einen Neubeginn: Der ‚Spätling‘ wird gewissermaßen zum ‚Erstling.‘

Strittig hingegen bleibt es, ob der (mögliche) Tod des Malte Laurids Brigge die *Aufzeichnungen* bcschließt. Der Roman deutet eine Herausgeberfiktion an, die mit dem Diktum „Ende der Aufzeichnungen“ abschließt. Sowohl in der Forschung als auch in Rilkes Selbstaussagen kommt es bei der Auffassung über Maltes potenzielles Ende zu Kontroversen. Fülleborn etwa geht vom Tod des Malte-Dichters aus, wenn er auch einräumt: „Dennoch bedeutet Maltes physischer Untergang, sein Tod, der nicht zu bezweifeln ist – schließlich lesen wir seinen literarischen Nachlaß –, keineswegs den inneren Zielpunkt des Romans“ (Fülleborn 2000a: 315). Die Forschungsdebatten über Maltes Tod oder Überleben, Untergang oder Neuanfang in den *Aufzeichnungen* sind bei

Stephens (1974), zuletzt bei Dembski (2000), ausgewertet worden. Quantitativ überwog hierbei die These von Maltes Untergang und Sterben.²²⁷

Zu dieser Debatte möchte die vorliegende Arbeit eine neue Hypothese aufstellen: Gerade in der Strittigkeit oder gar unauflöslichen Ambivalenz zwischen Tod und (Über)Leben, Ende und Neubeginn, wie sie der Roman, Rilkes Selbstaussagen und seine Interpreten wiederholt vorführen, kann sich die Denkfigur der Dekadenz zwischen Ende und Neubeginn als produktive Ambivalenz entfalten: Zunächst kündigt Rilke für Malte eine Poetik des Scheiterns an, wie am 12.12.1908 an Karl von Heydt: „Freuen Sie sich übrigens nicht zu sehr auf ihn; Sie wissen, er geht an eben dieser „Hölle“ zugrunde und endgültig, ohne Pardon noch Auferstehung. Gott helfe ihm.“²²⁸ Dann wird das Scheitern positiv umgewertet. An A. Kippenberg schreibt Rilke am 25.3.1910: „Der arme Malte fängt so tief im Elend an und reicht, wenn mans genau nimmt, bis an die ewige Seligkeit; er ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift: nach ihm sind nun nahezu alle Lieder möglich“ (BI: 340). Gegenüber Lou Andreas-Salomé bekennt Rilke am 28.12.1911 gewisse autobiographische Parallelen und Differenzen zu seiner fiktiven Malte-Gestalt und charakterisiert sich nach Vollendung des Romans als einer der „wie ein Überlebender zurückgeblieben“ (BI: 368) ist. Zudem „erschien [ihm] die längste Zeit der Malte Laurids nicht sosehr ein Untergang, vielmehr als eine eigentümlich dunkle Himmelfahrt in eine vernachlässigte abgelegene Stelle des Himmels“ (BI: 369). Trotz der Überschattung ist auch in dieser Selbstäußerung eine aufsteigende Bewegung zu erkennen, die sich im Brief an Arthur Hospelt vom 11.2.1912 weiter herauskristallisiert: „Nun bin ich nahezu überzeugt, daß Sie den Malte im aufsteigenden Sinne verstehen, der sein eigentlicher ist und sein entscheidender.“ Wenige Zeilen später heißt es: „[W]er der Verlockung nachgibt und

²²⁷ Vgl. Stephens: *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins* (1974: 13f.) und Dembski: *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Lukács, Bachtin und Rilke* (2000: 314f.).

²²⁸ Rilke: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922* (1986: 158).

diesem Buche parallel geht, muß notwendig abwärts kommen; erfreuend wird es wesentlich nur denen werden, die es gewissermaßen *gegen den Strom* zu lesen unternehmen“ (BI: 405).

Rilke verhandelt die Gegenläufigkeit von Abstiegs- und Aufstiegslinien mit einem Kunstgriff: Sein *gegen den Strom* mutet zudem wie eine Anspielung auf Huysmans' *A Rebours* an, dessen Dekadenzpoetik letztendlich in den Untergang von Des Esseintes mündet. Es verweben sich Untergangslinien mit paradoxen Gegenbewegungen in Rilkes anspielungsreichen Aussagen, so dass die angedeutete Aufstiegslinie für Malte Laurids wiederum ambivalent bleibt und eine Oszillation von Ende und Neubeginn beschreibt: Gerade in dieser Ambivalenz von Sterben und Überleben, Ende und Neubeginn, mag sich auch die Unmöglichkeit des ‚Heraustretens aus der Dekadenz‘ abermals bewahrheiten.

5. 3.2 Dekadenter Subjektentwurf. (De)Formationen:
Dividuum/ Subiectum – Flaneur – Erzähler/ Medium – verlorener Sohn

Malte Laurids Brigge ist nicht nur ein Erzähler am Rande der ‚Fortgeworfenheit‘. Seine *Aufzeichnungen* enthüllen eine geradezu „irreversible Auflösung des neuzeitlichen Ich[s]“²²⁹ oder „Identitätssprengung“²³⁰, was man als auch dekadenten Subjektentwurf²³¹ mit Spaltungen und wandlungsreichen (De)Formationen verstehen kann. Gespaltenheit und Gefallenheit machen aus Malte ein *Dividuum* und *Subiectum*, insbesondere in den Paris-Aufzeichnungen, wobei auch die Rolle des Flaneurs, Badauds und Großstädtlers angenommen wird. Zugleich ist Malte ein facettenreicher Ich-Erzähler, der Geschichte(n) erzählt und auch zum Medium des eigenen Schreibens transformiert. Die dekadente Ich-

²²⁹ Fülleborn: „Rilkes Weg ins 20. Jahrhundert“ (1983: 66).

²³⁰ Engel: „Nachwort“ (1997b: 336).

²³¹ Die terminologische und disziplinenübergreifende Diskussion von Subjekt, Ich, Individuum, Selbst, personaler und narrativer Identität ist fraglos prekär, wobei in dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit der Begriff des Subjekts favorisiert wird. Die Überlegungen zum modernen, dekadenten Subjekt verorten sich hierbei wie folgt: Die lateinische Etymologie des *Subiectum* in seiner buchstäblichen Bedeutung „des Unterworfenen“ macht sich in den *Aufzeichnungen* bemerkbar und ist ganz wörtlich zu verstehen. Der gelegentlich genutzte Begriff des Einzelsubjekts stammt aus Franks *Die Frage nach dem Subjekt* (1988). Literaturwissenschaftlich orientiert sich der Subjektbegriff an folgenden Arbeiten: Pfisters *Die Modernisierung des Ich* (1989), wenn dieser Ansatz auch als leicht überholt anmuten mag. Ferner: Engels „Weder Seiende noch Schauspieler“ (1997a) und Grimms *Sprache der Existenz* (2002).

Auflösung oszilliert zudem zwischen verschiedensten Erzähleinstellungen, Medienwechseln und progressiv adaptierten historischen Folien und formiert sich letztlich remythisierend und mythopoetisch in der Neuschöpfung der neutestamentlichen Parabel des verlorenen Sohnes.

Maltes Subjektentwurf hat Facetten des *Dividuums*, um einen von Nietzsche seit *Menschliches Allzumenschliches* etablierten und von Lou Andreas-Salomé wieder aufgegriffenen Terminus des gespaltenen Subjekts hier einzuführen.²³² Schon in den Kindheitserinnerungen zeigt sich Malte als *Dividuum*, wobei auf (auto)biographische Implikationen schon mehrfach hingewiesen wurde.²³³ Malte ist nicht nur ein Spätgeborener seines Geschlechts, sondern auch Sohn einer Kleinfamilie mit ödipalen Verstrickungen, die in eine *Dichtung als (Dis-)Sozialisationspiel* münden. In den Kindheitsepisoden tritt der Vater als Figur des Dritten auf, der die Dyade von Mutter und Sohn spaltet: „Und wir blieben so [umarmt] und weinten zärtlich und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten“ (MLB: 522).

Weitaus prägender für Maltes Subjektentwurf als *Dividuum* erweist sich das Verhältnis zu seiner nervösen Mutter:

Es fiel uns ein, daß es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, daß ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. Ich hatte das irgendwie erraten, und ich war auf den Gedanken gekommen, manchmal nachmittags an Mamans Türe zu klopfen. Wenn sie dann fragte, wer da wäre, so war ich glücklich, draußen „Sophie“ zu rufen, wobei ich meine kleine Stimme so zierlich machte, daß sie mich in der Kehle kitzelte. Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen, mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, mit ganz hinaufgerollten Ärmeln), so war ich einfach Sophie, Mamans kleine Sophie, die sich häuslich beschäftigte und der Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfinde mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. (MLB: 524)

Im kindlichen Rollenspiel spaltet sich Malte bereits in zwei *Personae*, während die Entfaltung von geschlechtlicher Identität zu misslingen scheint. Die Wandlung vom

²³² Wie die Terminologie unschwer verrät, geht es hierbei um einen zerklüfteten Subjektentwurf und ein gespaltenes Ich, wie es Lou Andreas-Salomé auch in ihrem Buch *Nietzsche in seinen Werken* (1894) bestätigt: „So erreichte er das gerade Gegenteil des Angestrebten: nicht eine höhere Einheit seines Wesens, sondern dessen Zweiteilung, nicht den Zusammenschluss aller Regungen und Triebe zu einem einheitlichen Individuum, sonder ihre Spaltung zum Dividuum“ (2000: 62).

²³³ Vgl. Hattemers *Das erdichtete Ich* (1989) und Lius *Suche nach Zusammenhang. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1994).

Dividuum zum *Subiectum* wird in der 32. Aufzeichnung offenbar, wo Malte seine verhängnisvollen Kindheitsmaskeraden auf Ulsgaards Dachkammern beschreibt:

Niemand wird es verwunderlich finden, [...] daß ich ein Kostüm, welches etwa passen konnte, hastig anzog und darin, neugierig und aufgeregt, in das nächste Fremdenzimmer lief, vor den schmalen Pfeilerspiegel, der aus einzelnen ungleich grünen Glasstücken zusammengesetzt war. Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war. Wenn da etwas aus dem Trüben heraus sich näherte, langsamer als man selbst, denn der Spiegel glaubte es gleichsam nicht und wollte, schläfrig wie er war, nicht gleich nachsprechen, was man ihm vorsagte. (MLB: 526)

Fast wie im Lacanianischen *Spiegelstadium* handelt es sich vorerst um einen typischen Akt der Selbstvergewisserung, welcher in ein *morcellement* umschlägt,²³⁴ was auch die Art des Spiegels verrät: „[A]us ungleich grünen Glasstücken zusammengesetzt“ suggeriert das Abbild eine Art „Mosaik“-Struktur, die für die gesamte Komposition der *Aufzeichnungen* charakteristisch ist. Anstatt eines homogenen Abbilds ist eine Subjekt-Verzerrung zu erwarten. Erzähltechnisch kündigt sich die Subjektspaltung durch den Wechsel von einem autodiegetischen „Ich“ zu „man“ an: „Ach, wie man zitterte darin zu sein.“ Aus dieser Schwellensituation entwickelt Malte ein reizvolles Spiel zwischen dem Selbst und dem (eigenen) Anderen, das immer droht, fatale Umkehrungen zu verursachen und die bereits beschriebene Spiegelszene aus Hofmannsthals *Age of Innocence* (1891) weit übertrifft: „[M]eine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt“ (MLB: 527). Körperlich abgespalten, inszeniert die Hand sich selbst als Schauspieler und Zuschauer vor dem eigenen Spiegelbild und bildet somit eine performative Figur aus, eine Art Miniaturtheater des gespiegelten (Teil)Subjekts. Die Szene kulminiert in einer Klimax-Antiklimax-Struktur und spaltet das Subjekt zum *Dividuum*, macht es zum buchstäblichen *Subiectum* und entwirft eine performative ‚Körpergrammatik‘.

²³⁴ Lacans Spiegelstadium ist hier, wie für die literaturwissenschaftliche Adaptierung üblich, im übertragenen Sinne gemeint. Ein Lacanianischer Vergleich wäre für die Szene insofern denkbar als bei der Verdopplung des Ichs in ein *je* und ein *moi* eine Dissoziation des Subjekts vorgeführt wird, die zum einen der Figur des *morcellements* entspricht, zum anderen in die missglückte Sozialisation mündet. Vgl. Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“ (1986).

Ohne klare Vorstellung der Maskierung berauscht sich Malte vor dem Spiegel. Die Macht des Spiegelbildes nimmt überhand und führt nun in die fundamentale Subjektsplaltung:

Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. [...] [Er] nötigte [] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchträngt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. [...] Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. Ich rannte davon, aber nun war er es, der rannte. Er stieß überall an, er kannte das Haus nicht, er wußte nicht wohin; er geriet eine Treppe hinunter, er fiel auf dem Gange über eine Person her, die sich schreiend freimachte. (MLB: 529f.)

Zufallsartig formiert sich ein ‚Theaterpublikum‘: Die Bediensteten kommen hinzu und begreifen Maltes Maskenspiel als Komödie und missverstehen seine Gebärde und sein Umsinken. Zum bewussten *Subiectum* geworden, kann Malte sich nur nachträglich über den Ausgang der Szene berichten lassen: „Und der Schrecken, als sie endlich entdeckten, daß ich ohne Besinnung sei und dalag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück“ (MLB: 530). Maltes Buchstäblichkeit als *Subiectum* wird somit augenfällig: Er inszeniert sein eigenes dramatische ‚Stück‘, das sich von einer Komödie in eine Tragödie verwandelt.

In den Paris-Episoden wird die Radikalität Maltes als zerbrochenes *Dividuum* verstärkt. Im Gegensatz zu den geborenen „Fortgeworfenen“ – welche „nie sehr hoch von einer Hoffnung gefallen“ [...] und „nicht zerbrochen [sind]; aber abgeschlagen sind sie und schon dem Leben zu schlecht“ (MLB: 603f.) – weiß Malte um seinen erbarmungslosen (sozialen) Fall: „Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin“ (MLB: 491). In seiner Gebrochenheit phantasiert Malte auch über groteske Selbstspaltungsszenarien und Grenzverschiebungen zwischen Subjekt und Objekt: „Das klassische Persönlichkeitsideal eines in sich gefestigten Subjekts ist zerstört, die äußere Welt als Gegenstand der Gestaltung und Deutung entzieht sich dem Subjekt, die Grenzen zwischen Subjekt und Objektwelt lösen sich auf“ (Dembski 2000: 292). In manchen Aufzeichnungen entmachten einzelne Körperteile das Subjekt; dies erinnert

abermals deutlich an Bourgets und Nietzsches Dekadenzfigur: Das organische Ganze zerfällt durch die anarchische Emanzipation der Einzelkomponenten. Als einschlägiges Beispiel kann hier das Phantasma des Großen dienen:

Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. [...] Aber das Große schwoll an und wuchs mir vor das Gesicht wie eine warme bläuliche Beule und wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande. (MLB: 497)

Der Körperleib wird in Maltes Phantasie grotesk überwuchert, eine Verselbstständigungs- und Verfremdungsfigur die, wie Engel zudem betont, mit Bachtins Konzept des „grotesken Körpers“ zu erhellen ist (vgl. Engel 1997b: 335).

In neuer Variation mit gesteigerter Abstraktion äußert sich Malte über die moderne *conditio humana* gegen Ende der *Aufzeichnungen*:

Außen ist vieles anders geworden. Ich weiß nicht wie. Aber innen vor Dir, mein Gott, innen vor Dir, Zuschauer: sind wir nicht ohne Handlung? Wir entdecken wohl, daß wir die Rolle nicht wissen, wir suchen einen Spiegel, wir möchten abschminken und das Falsche abnehmen und wirklich sein. Aber irgendwo haftet uns noch ein Stück Verkleidung an, das wir vergessen. Eine Spur Übertreibung bleibt in unseren Augenbrauen, wir merken nicht, daß unsere Mundwinkel verborgen sind. Und so gehen wir herum, ein Gespött und eine Hälfte: weder Seiende, noch Schauspieler. (MLB: 615)

„Weder Seiende, noch Schauspieler“ macht das Subjekt zu einem komplizierten Zwischenraumwesen heterogener Provenienz: Der moderne Mensch führt ein lügenhaftes, Nietzscheanisches Schauspielerdasein, wie es in der „Psychologie des Schauspielers“ in der *Fröhlichen Wissenschaft* und im *Fall Wagner* beschrieben ist. Die *dividuumsartige* Hälfte mag auf die verlorene Ganzheit des vormals ‚ganzen Menschen‘ anspielen, wie etwa in Platons *Symposion*: Die Hermaphroditen in der Rede des Aristophanes’ werden auf Zeus’ Befehl hin in zwei Hälften geteilt, um den Göttern zu unterstehen.

Maltes Subjektentwurf korrespondiert zudem mit Baudelaires Flaneur²³⁵, Fournels Badaud²³⁶ und ansatzweise mit Simmels Großstädter.²³⁷ „Der Mensch ist ein

²³⁵ Vgl. Benjamins *Baudelaire-Essays* von 1937 und 1938, welche hier als nachträgliche Typisierungsversuche gelten.

²³⁶ Die Gestalt des Badauds in Abgrenzung an die Flaneurgestalt geht auf Benjamins Anmerkung zu Victor Fournel zurück und erscheint insofern für den Malteschen Subjektentwurf passend, als dass es um eine fundamentale Identifikation und Ich-Verlust im Prozeß des Schauens geht: „Der schlichte flaneur ist immer im vollen Besitz seiner Individualität; die des badaud dagegen verschwindet. Sie wird von der Außenwelt aufgesogen...; diese berauscht ihn bis

Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt“, konstatiert auch Simmel (Simmel 1989: 116f.). Im Gegensatz zur Kultur der Distanz und Blasiertheit des Simmelschen Großstädtlers scheint Malte Laurids Brigge jedoch vielmehr ein Nachfahre von Baudelaires Flaneur und Fournels Badaud, der sich ohne ‚Reizpräservativ‘ in das 20. Jahrhundert verlaufen hat.²³⁸

Die ‚Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‘, wie Benjamin Paris benannte, ist nicht gerade zufälliger Angelpunkt der *Aufzeichnungen*. Maltes Pariser Flanerien erweisen sich als Physiognomien im ‚Antlitz der Zeit‘: Im Straßenbetrieb nimmt Malte beständig Elendsgestalten wahr, wobei seine Beschreibungen zwischen naturalistischer Krudität und visionär-expressionistischer Schärfe sowie zwischen flaneurhaftem Schauen und badaudhaftem Identifizieren und Entgrenzen oszillieren. Hier sei die Szene des blinden Blumenkohlverkäufers angeführt, die als Grundmodell von Maltes Begegnungen gelten kann:

Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trüben eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er mußte gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. [...] Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen. (MLB: 484f.)

In dieser Physiognomie im verfallenen Paris amalgamiert naturalistische Detailversessenheit mit einer expressiven Wiederholungspoetik.

Malte changiert auch zwischen der Rolle des Flaneurs und des Badauds, wie etwa in der Begegnung mit dem Veitstänzer. Er folgt einem unscheinbar eleganten Mann und bemerkt

zur Selbstvergessenheit. Unter dem Einfluß des Schauspiels, das sich ihm bietet, wird der badaud zu einem unpersönlichen Wesen; er ist kein Mensch mehr: er ist Publikum, er ist Menge“ (Benjamin 1974: 572).

²³⁷ Vgl. Simmels monumentale *Philosophie des Geldes* (1900) und seinen Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ von 1903 (1989), welche Rilke durch den persönlichen Kontakt und die Vorlesungsbesuche bei Simmel vertraut gewesen sein könnten. Zum wenig erforschten und kaum erforschbaren Verhältnis von Simmel und Rilke wäre insbesondere auf Schings anregenden und höchst aufschlussreichen Beitrag zu verweisen: „Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel“ (2002).

²³⁸ Vgl. Neumeyers *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne* (1999) und Beckers *Urbanität und Moderne* (2003)

ein Stolpern: „Da ich nahe hinter ihm folgte, nahm ich mich in acht, aber als die Stelle kam, war da nichts, rein nichts. Wir gingen beide weiter, er und ich, der Abstand zwischen uns blieb derselbe“ (MLB: 501). „Von diesem Augenblick an war ich an ihn gebunden. Ich begriff, daß dieses Hüpfen in seinem Körper herumirrte, daß es versuchte, hier und da auszubrechen“ (MLB: 502). Die Identifikation mit dem Anderen intensiviert sich: Intersubjektiv vermeint Malte die Ängste des Unbekannten zu absorbieren und er fängt an, eine Rechtfertigungsstruktur zu entwickeln. Im Energieaufwand für den Fremden kommt es zur Auflösung der eigenen Subjektstruktur: „Und ich, der ich hinter ihm herging mit stark schlagendem Herzen, ich legte mein bißchen Kraft zusammen wie Geld, und indem ich auf seine Hände sah, bat ich ihn, er möchte nehmen, wenn er es brauchte. Ich glaube, daß er es genommen hat“ (MLB: 503). Bald darauf bricht die dionysische „Tanzkraft“ des Fremden aus, welche stark an Nietzsches „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“ (KSA I: 34) wie sie in der „Selbstentäußerung“ eines Dionysos-Dithyrambus geschieht. Der Fremde beschwört die Aufmerksamkeit der Menge. Nachdem Malte Publikum war, wird er von der Menge der schaulustigen Passanten verschluckt und bleibt als sinnentleerter Badaud zurück:

Der Wille war an zwei Stellen durchbrochen, und das Nachgeben hatte in den besessenen Muskeln einen leisen, lockenden Reiz zurückgelassen und den zwingenden Zweitakt. [...] Der Stock war fort, er spannte die Arme aus, als ob er auffliegen wollte, und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und riß ihn zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge. Denn schon waren viele Leute um ihn, und ich sah ihn nicht mehr. Was hätte es für einen Sinn gehabt, noch irgendwohin zu gehen, ich war leer. Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf. (MLB: 503)

Der Akt der fundamentalen Identifikation ist gebrochen. Nachdem der Unbekannte durch seinen Anfall einen Kontrollverlust erlitten hat, folgt Maltes Sinnzusammenbruch. Aus dieser exemplarischen Szene wird ersichtlich, wie sich im Subjektentwurf Maltes Flaneur und Badaud vereinen.

Maltes dekadenter Subjektentwurf kann auch von der Perspektive des Erzählers und des (wenn auch modisch überstrapazierten) Begriff Medium erhellt werden. Obgleich der

instabil changierende Ich-Erzähler Malte²³⁹ in einem modernen Erzählparadox gefangen ist – „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein“ (MLB: 557) – erzählt er diskontinuierlich individuelle wie kollektive Geschichte(n) im Stile eines ‚säkularisierten Chronisten‘.²⁴⁰ Zudem scheint ein mediales Poetikideal auf, das sich komplementär aus der 14. und 44. *Aufzeichnungen* erschließt:

Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen. Wiederholen wir: ich habe eine Studie über Carpaccio geschrieben, die schlecht ist, ein Drama, das „Ehe“ heißt und etwas Falsches mit zweideutigen Mitteln beweisen will, und Verse. Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. (MLB: 466)

Abgesehen davon, dass hier Maltes abschätzige Selbstkritik über seine bisherigen dichterischen Leistungen deutlich wird, tritt sein Poetikideal hervor: Erfahrung.

Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst *sind* es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. (MLB: 467)

Der Dialektik von ‚Vergessen und Erinnern‘ folgt eine Intensivierung der bereits implizierten, erfahrenen Poetik des Bluts der 44. Aufzeichnung. Obwohl angeblich nicht mehr richtig erzählt werden kann, lässt sich Malte auf eine Nacherzählung ein, um durch die Perspektive seiner Tante Abelone über das Poetikideal seines Großvaters Brahe zu berichten, der in einem komplizierten ‚Aufschreibesystem‘ von seiner Tochter Abelone und seinem Diener Sten seine Memoiren festhalten lässt. Die Brahesche Poetik idealisiert eine mündliche Erzählsituation, eine Dialektik von Vergessen und Erinnern, die schließlich in eine versinnlichte Poetik des Bluts mit Reminiszenzen an Nietzsches *Zarathustra*²⁴¹ mündet, wobei es jedoch fraglich scheint, inwieweit dieses Poetikideal auch in den *Aufzeichnungen* Umsetzung finden kann. Maltes eigene Poetik differiert jedenfalls von diesem Ideal und

²³⁹ Vgl. für eine differenzierte Sicht zum Erzählverfahren im Wandel in den *Aufzeichnungen*: Engel (1997b: 344f.).

²⁴⁰ Vgl. Benjamin: „Der Erzähler“ (1977: 452).

²⁴¹ Rilke mag dieses Poetik-Ideal für seine *Aufzeichnungen* aus Nietzsches *Zarathustra*, Aphorismus „Vom Lesen und Schreiben“ im ersten Teil, entlehnt haben: „Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist“ (KSA IV: 48).

kulminiert in der Inversionsfigur von ‚schreiben‘ und ‚geschrieben werden‘, was zum einen eine apokalyptische Signatur – „Kein Stein wird auf dem anderen bleiben“ (*Mk*, 13,1-2) zum anderen aber auch eine auto(r)poetische Signatur aufweist.

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. (MLB: 490f.)

Im apokalyptischen Tonfall wird die „Zeit der anderen Auslegung“ angekündigt. Die Inversion vom zeugenden Genie zum ‚gezeugten‘ Genie ²⁴² demonstriert einen Wandel vom männlich zeugenden zum weiblich empfangenden Genie, was bei Malte in „Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird“ transformiert wird. Bei dieser Wandlung stellt sich unweigerlich die Fragen der Autoreferentialität. Wenn Malte also „geschrieben wird“, scheint die implizite Autorpräsenz Rilkes nahe.

In diesem Zusammenhang ist die Namensetymologie von Rilkes Protagonisten überdenkenswert. Zwar erstaunt der Name Malte nicht in seiner herkömmlichen Betonung, aber es wird ihm durch Großvater Brahe „eine scherzhafte Betonung“ (MLB: 473) verliehen. Das würde eine Auslautbetonung bedeuten: *Malthé* hat eine Bedeutung, die im Kontext passend wäre. Im Altgriechischen bedeutet *Malthé* (μαλθή) ‚Schreibwachs‘²⁴³, was diese Inversionsfigur erhellen würde und auch von Rilkes Griechischkenntnissen zeugt.²⁴⁴ Malte wäre somit das materielle und buchstäbliche Medium Schrift, gezeugt von seinem

²⁴² An zwei Stellen von *Jenseits von Gut und Böse* kommt die Duplizität des Genies explizit zum Ausdruck. Im „sechsten Hauptstück: wir Gelehrten“ § 206 wird auf die Differenz von zeugenden und gebärenden Genien zum ersten Mal hingewiesen. Eine umfassendere Auslegung findet sich im „achten Hauptstück: Völker und Vaterländer“ § 248: „Es giebt zwei Arten des Genie’s: eins, welches vor allem zeugt und zeugen will, und ein anderes, welches sich gern befruchten lässt und gebiert. [...] Diese zwei Arten des Genie’s suchen sich, wie Mann und Weib; aber sie missverstehen auch einander, – wie Mann und Weib“ (KSA V: 191).

²⁴³ Vgl. *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch* (1988: 483).

²⁴⁴ Schnack: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes I* (1975: 33).

Autor Rilke. Darüber hinaus ist der zweite lateinische Vorname von *laureatus* abzuleiten, was ihn in die Funktion des *Poeta laureatus* rückt.²⁴⁵

Am Romanende bildet sich immer mehr eine Mythopoetik aus und der dekadente Subjektentwurf wird in die enigmatische neutestamentliche Gleichniswelt überführt. Die Gestaltung eines angemessenen Endes für die *Aufzeichnungen* stellte ein längerfristiges Desiderat für Rilke dar: Nachdem eine Schlusswendung mit der Figur Tolstois verworfen wurde, setzte sich eine Wiedereinschreibung in die neutestamentliche Parabel des verlorenen Sohnes (*Lk*, 15) durch.²⁴⁶ Dieser höchst rätselhafte Schlusstext hat über Jahrzehnte Debatten in der Rilke-Forschung hervorgerufen. Die Schlussparabel kann als fiktive Autobiographie des Malte Laurids Brigge oder auch als eine Art Resümee der *Aufzeichnungen* gelesen werden, was sich durch die Wiederholung zentraler Themenkomplexe des Romans rechtfertigen ließe.

Der schwergängige Weg zum Dichtertum kondensiert sich auf wenigen Seiten im Modus der Möglichkeitswelten und realisiert dabei auch Wandlungen, die dem jungen Dänen selbst verwehrt scheinen:

Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei; er wollte es nicht glauben zuerst, daß ein langes Leben darüber hingehen könne, die ersten, kurzen Scheinsätze zu bilden, die ohne Sinn sind. Er stürzte sich ins Erlernen wie ein Läufer in die Wette; aber die Dichte dessen, was zu überwinden war, verlangsamte ihn. Es war nicht auszudenken, was demütigender sein konnte als diese Anfängerschaft. (MLB: 633)

Während der Ich-Erzähler Malte Laurids hinter der Folie aus dem Lukas-Evangelium und einer Diffusion von narrativen Instanzen von man, wir, er und es sich gewissermaßen

²⁴⁵ Bei Seibickes *Deutschen Vornamenbuchs* werden für ‚Laurids‘ zwei lateinische Bedeutungen verzeichnet: zum einen vom Lorbeerbaum *laurus*, zum anderen mit der Bedeutung „aus Laurentus stammend“ (Seibicke 2000: Bd.3: 19f.). Diese Aspekte der Namensforschung sind in der Rilkeforschung bisher nicht bedacht worden, auch nicht in Kittlers *Aufschreibesysteme[n]* (1985), wo dies naheliegend wäre. Kittler entgeht diese Thematik in seiner ausführlichen Rilke-Lektüre, da er sich zu sehr auf die Problematiken der analphabetisierten Wahrnehmung einer alphabetisierten Umwelt und der akribisch medientechnischen Aufzeichnungsverfahren des *Malte Laurids Brigge* kapriziert.

²⁴⁶ Rilkes Auseinandersetzung mit der Thematik des verlorenen Sohnes ist weitaus komplexer als hier angedeutet werden kann. Insbesondere sein Gedicht, „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ (1906) antizipiert die Konstellation am Ende der *Aufzeichnungen*. Es ist die Geschichte eines entschlossenen Fortgehens ins Ungewisse, wobei das ‚Alte‘ verabschiedet wird und etwas ‚Neues‘ zaghaft und fragend als „Eingang eines neuen Lebens“ (KSA I: 459) wohl beginnen darf. Für umfassendere Forschungsarbeiten zu diesem Thema sei auf Brettschneiders *Die Parabel vom verlorenen Sohn* (1978) und Hoehlers *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes* (1979) hingewiesen.

auflöst, realisiert die Schlußparabel nochmals wesentliche Stationen der *Aufzeichnungen* im hypothetischen Modus, womöglich als kompensatorische poetische Remythisierung, welche aber letztlich in eine Ambivalenz mündet: „Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht“ (MLB: 635). Während Maltes poetisches ‚Anfängertum‘ ins Ungewisse mündet, realisiert jedoch der poetische Text in seiner ‚Anfängerschaft‘ eine innovativ verwandelte modernistische Dekadenz.

5. 3.3 Poetik der Fragmentarik: Narrative Dekadenz und ästhetische Hybridität

Es war ein zerhackter, gebrochener Rhythmus, der sich mir aufdrängte...
Viele Seiten schrieb ich auf gut Glück. Manche waren Briefe, andere Notizen,
Bruchstücke aus einem Tagebuch, Gedichte in Prosa ...
(Rilke an Betz)

Fragmentarisch, haben alle diese Episoden ihre Aufgabe,
sich innerhalb des Malte mosaikhaft zu ergänzen.
(Rilke an Hulewicz)

Wie Rilke selbst gegenüber Betz und Hulewicz einräumt, erweist sich die narrative Struktur und Poetik der *Aufzeichnungen* als „mosaikhaft“ und offensichtlich heterogen. Die Zerstücktheit von narrativer und poetischer Form legt Zeugnis ab über Rilkes modernistische Dekadenz. Auf den ersten Blick stellen die „71 Abschnitte des Romans [...] in der Tat nur noch Textfragmente dar, die keine klare innere Verknüpfung erkennen lassen“ (Pfeiffer 1997:178). Doch liegt in dieser Fragmentarik gerade auch ein produktiver Neu-Anfang und eine Komplementarität. Freilich scheint auch der Fragment-Begriff selbst in Bezug auf Rilkes Text problematisierbar: Im Gegensatz zu unvollendeten Romanprojekten, wie sie bei Hofmannsthal, Kafka und Musil auftreten, spielt der Rilkesche Text zwar die Fragmentstruktur durch, muss aber nicht als Fragment gelten. Trotz der totalitätsentbehrenden Form haben die *Aufzeichnungen* einen Anfang und ein Ende. So erscheint Rilkes Fragmentarik als intentionale Setzung, die an die romantische Konzeption des Fragments wie etwa bei Novalis oder Schlegel erinnert, aber auch mit dieser nicht

ineins gesetzt werden kann.²⁴⁷ Das charakteristische Stichwort für das Erzählverfahren der *Aufzeichnungen* lautet: *Beyond Realism*.²⁴⁸ Rilkes Erzählverfahren generiert sich aus der Inkommensurabilität der erzählten Welt, welche das Erzählsujet von der Warte seiner subjektiven Wahrnehmung nur noch kaleidoskopartig präsentieren kann. „Es lässt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“.²⁴⁹ Rilkes nachrealistisches Erzählen seiner modernistischen Dekadenz drückt sich in nicht-linearen, mosaikhaft angeordneten Erzählfragmenten aus. Chronologien der Zeit werden gesprengt und das textkonstituierende Erzählsujet oszilliert beständig zwischen ich, er, man, es und wir. Übereinstimmende Überlegungen zu den *Aufzeichnungen* unter dem Stichwort des Nach-Realistischen finden sich auch bei Cervi (1993)²⁵⁰ wie Lauterbach: „Statt eines epischen Kontinuums, einer chronologischen, linearen und kausal verknüpfenden Erzählordnung und einer zielgerichteten Entwicklung oder doch zumindest „Geschichte“ des Helden bietet der Roman eine Reihung formal wie inhaltlich heterogener Textpassagen“ (2004b: 320).

Wie aus den anfangs zitierten Selbstzeugnissen hervorgeht, war sich Rilke der Fragmentarik und der ästhetischen Hybridität seines Romanprojekts sehr bewusst. Generelle Debatten darüber, wie die 71 losen *Aufzeichnungen* als zusammenhängende Form

²⁴⁷ Dällenbachs und Nibbrigs „Fragmentarisches Vorwort“ zu *Fragment und Totalität* (1984) demonstriert aufrissartig die Komplexität von Fragmentformen und -theorien seit der Obsoleszenz von Hegels Totalitätsstreben über die Romantiker hin zu Nietzsche, Lukács, Adorno und Bloch hin zur französischen Philosophie des 20. Jahrhunderts. In Bezug auf das ‚Ganze‘ werden drei mögliche Bestimmungen des Fragments aufgezeigt: 1. Eine Art Scheinfragment, 2. Eine pars pro toto-Vorstellung, die entweder archäologisch oder eschatologisch auslegbar ist: „das Fragment als Teil eines Ganzen, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in stückhafter Präsenz steht.“ 3. Eine radikale Verabsolutierung des Fragments: „Hier ist das Fragment weder Moment eines Totalisierungsprozesses, noch Element wie immer zu denkenden Ganzen, noch eine Miniatur-Ganzheit wie etwa Sentenz, Aphorismus, Haiku. In solcher radikalen Abkoppelung, die den Fragmentbegriff selbst aufzulösen droht, hat das Fragment weder einen Bezug nach außen, noch auf sich selbst.“ (1984: 15) Auch durch dieses differenzierte Raster scheint Rilkes Text zu fallen: wenn überhaupt eine dieser Möglichkeiten zur Klassifizierung der Aufzeichnungen in Frage käme, dann mit Einschränkung, die dritte Möglichkeit.

²⁴⁸ So lautet der Untertitel des Sammelbands *The German Novel in the 20th Century* von Midgley (1993), welcher sich mit Facetten des realistischen und nachrealistischen deutschen Romans (Fontane, Mann, Rilke, Musil, Kafka, Johnson, Grass und Wolf) befasst.

²⁴⁹ Adorno: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ (2003: 41).

²⁵⁰ Vgl. Cervi: „The composition of reality: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*“ (1993).

interpretiert werden können, sind von Fülleborn (1961) und Hoffmann (1968)²⁵¹ angeregt worden und haben an Gültigkeit wenig eingebüßt.

Zudem wird eine beachtliche Pluralität von Romantraditionen und Erzählformen in den *Aufzeichnungen* durchgespielt. Dem Titel anverwandt kann man Rilkes Text als „modernen Tagebuchroman“ und Ich-Roman (Fülleborn 1979: 98) interpretieren. Engel wiederum betont die Relevanz des Großstadtromans, des Dekadenzromans,²⁵² den Paradigmenwechsel vom realistischen zum symbolischen Bewusstseinsroman und den Montageroman im dritten Teil der *Aufzeichnungen* (vgl. Engel 1997b: 344f.) Neben den großen Romantraditionen treten mehrere kleine Erzählformen zutage: Kurrente Reflexionspassagen stehen neben Erinnerungspassagen der Kindheit, die zum Teil von romantischer Phantastik und Unheimlichkeit handeln. Gleichnisse, Parabeln sowie Zitate aus dem alttestamentlichen Buch Hiob und dem neutestamentlichen Lukas-Evangelium gesellen sich zu moderner Prosalyrik und Gedichten von einem schlichten Lied bis hin zu Baudelaires *Fleurs du Mal* und *Petits poèmes en prose*, wie etwa *À une heure du matin*:

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde; et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise. (MLB: 491)

Über die fragmentarisch zitierten epischen Traditionen extendiert sich die ästhetische Hybridität auch in die Lyrik. Einige *Aufzeichnungen* weisen frappante Parallelen zu Baudelaires späten Prosagedichten auf.²⁵³ Hierbei handelt es sich um eine neuartige, labile Gattung der modernen Großstadt. Charakteristisch für die moderne Gattung des Prosagedichts ist ein Verzicht auf Rhythmisierung und ästhetische Totalität. Es überwiegen stattdessen Wiederholungsstrukturen auf Satz- und Wortebene, Parataxen, Anaphern und

²⁵¹ Vgl. Fülleborn: „Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1961/2000b) und Hoffmann: „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*“ (1968).

²⁵² Vgl. Huysmans Roman *A Rebours* und insbesondere Manns *Buddenbrooks* sowie Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne*, dessen besondere Bedeutung für Rilke im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeführt werden kann.

²⁵³ Vgl. Bethke: „Rilke's *Malte Laurids Brigge* as prose poetry“ (1965), Fülleborn: „*Werther – Hyperion – Malte Laurids Brigge*. Prosa, Lyrik und Roman“ (1979) und Stephens: „Rilke als Leser Baudelaires. *Malte Laurids Brigge* und die *Petits poèmes en prose*“ (1999).

Mehrsinnigkeit auf semantischer Ebene.²⁵⁴ Rilke selbst nannte diese Aufzeichnungen „Gedichte in Prosa“²⁵⁵ und zugleich zitiert er Baudelaires Prosa-Gedicht *A une heure du matin* sogar wortwörtlich im Roman.

5. 4 Umwerthungen aller (poetischen) Werthe und Emergenz des Modernen

Rilkes *Aufzeichnungen* weisen prädominant Nietzscheanische Signaturen auf, die auch über die Dekadenzthematik hinausreichen. Nietzsches Historienkritik, Genieverständnis und auch sein wiederkehrender apokalyptischer Tonfall sind in den *Aufzeichnungen* zu finden. Auch wird mit der ‚Umwerthung aller Werthe‘ in der Möglichkeitswelten-Episode poetisch experimentiert:

Es ist lächerlich. Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt, fünf Treppen hoch, an einem grauen Pariser Nachmittag diesen Gedanken: Ist es möglich, denkt es, daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? [...] Ja, es ist möglich. Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? [...] Ist es möglich, daß die ganze Weltgeschichte mißverstanden worden ist? Ist es möglich, daß die Vergangenheit falsch ist, weil man immer von ihren Massen gesprochen hat, gerade, als ob man von einem Zusammenlauf vieler Menschen erzählte, statt von dem Einen zu sagen, um den sie herumstanden, weil er fremd war und starb? (MLB: 468f.)

Insgesamt stellt Malte als „denkendes Nichts“ oder Pascalsches „denkendes Rohr“²⁵⁶ sieben Fragen, deren mechanische Bejahung eine fundamentale Destabilisierung des menschheitsgeschichtlichen Weltenwurfs hervorbringt und zugleich zu einer ‚Umwerthung der Werthe‘ aufruft. In den ersten beiden Fragen wird menschliches Erkennen und Wissen unterminiert. Zunächst wird die Konstruktion von Wirklichkeit und menschlicher Erkenntnisfähigkeit in Frage gestellt. Die nächsten drei Fragen sind historischer und

²⁵⁴ Diese Kriterien entsprechen etwa dem kleinsten gemeinsamen Nenner der Definitionsdebatten um das „Prosa-Gedicht.“ Vgl. Bethke (1965: 74) macht auf das Forschungsdesiderat früh aufmerksam und stellt seiner Analyse der *Aufzeichnungen* eine eigene Definition voran. Bei Sauders „Das Prosagedicht im historischen Kontext“ (1989) zeichnet sich ein Grundkonsens der neueren Forschung ab, auf deren Kriterien sich die hier skizzierte Definition bezieht.

²⁵⁵ Betz: *Rilke in Paris* (1948: 73).

²⁵⁶ Stahl weist in seinen beiden Kommentaren darauf hin, dass Rilkes Nichts von Pacals „Misère de l'homme – Grandeur de l'homme“ beeinflusst sein könnte. (KA 3: 921).

gedächtnisgeschichtlicher Natur: Zuerst wird ein organisch-holistischer Geschichtsentwurf destabilisiert und das Problem der Überlieferung von kollektiven versus individuellen ‚Schicksalen‘ thematisiert. Die Problematik intensiviert sich, indem die individuelle Erinnerungsfähigkeit bezweifelt wird, insbesondere eine konstruierte Vergangenheit „die nie gewesen ist“ (MLB: 469).

Ist es möglich, daß alle diese Menschen eine Vergangenheit, die nie gewesen ist, ganz genau kennen? Ist es möglich, daß alle Wirklichkeiten nichts sind für sie; daß ihr Leben abläuft, mit nichts verknüpft, wie eine Uhr in einem leeren Zimmer – ? Ja, es ist möglich. Ist es möglich, daß man von den Mädchen nichts weiß, die doch leben? Ist es möglich, daß man „die Frauen“ sagt, „die Kinder“, „die Knaben“ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen? (MLB: 469)

Eine kollektiv empfundene Wirklichkeit wird außer Frage gestellt, wie auch sozio-anthropologische Kollektive: Dass es laut Malte keine Mehrzahlen mehr gibt, „sondern nur unzählige Einzahlen“ erinnert zugleich an Bourgets Dekadenzkonzeption: Die Mehrzahlen zerfallen in unzählige Einzahlen. Die Argumentationslinie der Episode kulminiert in einer pseudo-theologischen Dimension: „Ist es möglich, daß es Leute giebt, welche „Gott“ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?“ (MLB: 469). Die Gottesfrage wird in Maltes Reflexion wie alle anderen Bereiche auch individualisiert und in den Bereich des Möglichen entrückt. Im Anschluss wendet sich das Subjekt abermals sich selbst zu. Abwertend sieht es sich als „belanglosen Ausländer“, der jedoch zur apokalyptischen Rede greift:

Wenn aber dieses alles möglich ist, auch nur einen Schein von Möglichkeit hat, – dann muß ja, um alles in der Welt, etwas geschehen. Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun; wenn es auch nur irgend einer ist, durchaus nicht der Geeignetste: es ist eben kein anderer da. Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht: ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein. (MLB: 470)

Die relativierende Erkenntnis der ‚möglichen Welten‘ wird zum Auslöser für Maltes dichterische Tätigkeit als immerfort Aufzeichnender – er kündigt nach der Anfangs- und Aufbruchstimmung sein Ende an, wenn man dieses Ende als *finis* versteht. Wenn man jedoch Grimms *Deutschem Wörterbuch* folgt, welches Rilke ausnehmend gut kannte, wäre *scopus/consilium* also „Ziel, Zweck, Absicht“ als Deutungsangebot denkbar (vgl. Schings

2002: 650) und kann in diesem Zusammenhang auch als absichtsvoller Neuanfang betrachtet werden.

Altes und Neues, Anfang und Ende verdichten sich in den *Aufzeichnungen* zu einer reziproken Figur. Fraglos kann von einer Umsetzung der ‚Umwerthung aller Werthe‘ als Konsequenz für die Handlung der *Aufzeichnungen* nicht die Rede sein. Poetisch gelingt Rilke jedoch eine bemerkenswerte ‚Umwerthung‘ oder eine ‚Revolution der poetischen Sprache‘ und Romanform weit über den frommen Wunsch des Malteschen Poetikideals hinausgehend.

Das Neue an den *Aufzeichnungen* ist der Durchgriff der Dekadenz in die Poetik der Romanform. Es entsteht eine modernistische Dekadenz, wobei die ästhetische Transformation als Emergenz des Modernen beschrieben werden kann.²⁵⁷ Die Dynamik der hybridisierten ästhetischen Systeme in den *Aufzeichnungen* kann als emergenter Transformationsprozess gedacht werden. Aus der Matrix von gegenläufigen poetischen Systemen emergiert Rilkes modernistische Dekadenz, die einen für die deutsche Sprache singulären modernen Roman erschafft und eine Zugehörigkeit zur ästhetischen Moderne mit einer Figur des Neuen vereint.

Zusammengenommen zeigt Rilkes modernistische Dekadenz zunächst mit *Ewald Tragy* (1898) eine noch konservativ erzählte Aufbruchsgeschichte eines jungen Dichters, welche ambivalent zwischen Degeneration und Regeneration schwankt und in einem offenen, jedoch denkbar negativen Ende stagniert. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hingegen wird eine Verfallsgeschichte zwischen Ende und Neubeginn in einer nicht-linearen, dekadent-innovativen Manier erzählt. Die ‚Dekadenz des Verlaufes‘ bleibt ambivalent: Während die Romanwelt den Untergang einer ‚Welt von Gestern‘ im

²⁵⁷ Iser hat dieses Phänomen aus naturwissenschaftlich-empirischen Fächern für die Ästhetik fruchtbar gemacht. Vgl. „Mimesis...Emergenz“ (1998). Ferner: Wägenbaurs „Emergenz in Kommunikation, Ästhetik und Literaturwissenschaft“ (2002).

fortschreitenden Modernisierungsprozess, den Verfall einer familialen Genealogie und die radikale Vereinzelung des spätlingshaften Schriftstellers Malte Laurids Brigge als Verfallsgeschehen enthüllt, formiert sich der Text zu einer neuartigen Poetik und Ästhetik. Dekadenz erweist sich abermalig als Doppelwertigkeit zwischen kulturellem Verfall und poetischer Innovation, zwischen Regress und Progress, zwischen Altem und Neuem.

SCHLUSSBEMERKUNG

6. Resümee der Forschungsergebnisse

Aber es steht Niemandem frei, Krebs zu sein. Es hilft nichts:
man *muss* vorwärts, will sagen *Schritt für Schritt weiter in der décadence*
(– dies ist *meine* Definition des modernen „Fortschritts“...).
(Nietzsche, *Götzendämmerung*)

An dieser Stelle sollte ein kurzes Resümee die vorliegende Arbeit zur Vollendung bringen, wenn auch noch längst keine ‚Vollendung der Dekadenz(forschung)‘ in Sicht ist. Die Arbeit hat versucht, ‚*Schritt für Schritt weiter in der (literarischen) Dekadenz*‘ zu gehen und dabei einen modernen, aber nicht modischen ‚Fortschritt‘ in der Dekadenzforschung zu erreichen. Zweifelsohne könnte man noch einige Schritte weiter vorwärts oder auch rückwärts wagen und noch eine Reihe weiterer geeigneter Quellen in Augenschein nehmen. Doch wäre dies ‚Zukunftsmusik‘ für ein weiterführendes Projekt.²⁵⁸

Wenn auch nicht im kontra-Nietzscheanischen Krebsgang werden nun, einfach resümierend, die wesentlichen Thesen und Ergebnisse dieser Arbeit versammelt. Dekadenz, so zeigt sich, ist ein weitaus komplexeres literaturwissenschaftliches Konzept als es in der bisherigen Forschung herausgestellt worden ist. Nach einem Bericht zum ‚Erbe‘

²⁵⁸ Im Rahmen einer weiterführenden Arbeit würden im kontextuellen Teil auch Schopenhauer, Wagner, Mach, Nordau und Simmel intensiver berücksichtigt werden. Zudem wäre das Korpus der Primärtexte zu erweitern, idealer Weise vom poetischen Realismus bis in die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, einerseits durch Fontane, andererseits durch Heym, Hoddiss, Trakl und Kafka. Außerdem könnte die komparatistische Perspektive der bisherigen Forschung vertieft werden, indem die französische und englische Dekadenztradition intensiver mit der deutschen Dekadenz verglichen und kontrastiert werden.

der Forschung und einer Kompilation der vorausgegangenen bedeutungsvollen Forschungsbeiträge, hat die vorliegende Arbeit ihren eigenen Ansatz zur Dekadenzforschung expliziert und Desiderate der vorhergehenden Forschung nivelliert: Dekadenz wurde als signifikantes und wandelbares Konzept der ästhetischen Moderne verstanden, welches sich nicht nur als motivisch-thematischer Komplex oder inhaltlich bestimmbare mentalitätsgeschichtliche Signatur literarischer Texte versteht, sondern auch als nuancenreicher Diskurs, Ensemble an universellen Denkfiguren und von Autor zu Autor sich unterscheidende poetische Konstellation greifbar wird.

Zu Beginn der Arbeit wurde der Blick auf die Etymologie des Dekadenzbegriffs und den französischen ‚Diskursimport‘ gelenkt. Schlaglichtartig wurden anhand von exemplarischen Lektüren Baudelaires, Bourgets und Bahrs der wandlungsreiche (Wieder)Eintritt der Dekadenz in ästhetische und positiv besetzte Gefilde nachvollzogen, was den im Deutschen zumeist negativ besetzten Begriff der Dekadenz im ästhetischen Begriffsbezirk zu einem doppelwertigen Konzept ausgestaltet. Die exemplarisch herangezogenen ästhetischen Schriften und Essays deuten eine vielschichtige Theoretisierung der literarischen Dekadenz an, welche implizit auch schon die basalen Denkfiguren antizipiert, welche in der vorliegenden Arbeit vorwiegend an einer kursorischen Re-Lektüre der wesentlichen Werke Nietzsches entwickelt worden sind. Nietzsche hat sich für das hier untersuchte Autorenkorpus als wesentliches Fundament bewahrheitet: Seine ambivalente und sich über das Gesamtwerk erstreckende Dekadenzkonzeption verleiht der philosophischen und ästhetischen Dekadenz im deutschen Sprachraum eine beispiellose Komplexität und bildet zugleich den Hintergrund für die Dekadenzrezeption sämtlicher literarischer Autoren, die in dieser Arbeit betrachtet worden sind. Nietzsches tiefgründige Dekadenzkonzeption scheint in den drei basalen *Denkfiguren*, wie sie im Rahmen dieser Arbeit zum ersten Mal vorgeschlagen worden sind, als Kontinuitätsachse oder Konstante in sämtlichen hier besprochenen Werken auf.

Gleichzeitig sind allerdings auch Verschiebungen in der Gewichtung der jeweiligen Denkfiguren in den jeweiligen Autorenwerken zu bemerken und, noch signifikanter: Die poetologische Realisation von Nietzsches Dekadenzkonzeption verändert sich geradezu frappant in den jeweiligen autorspezifischen Konstellationen.

Literarische Dekadenz, wie es sich gezeigt hat, kann als Inventar von universellen *Denkfiguren* demonstriert werden und prägt vielfältige *poetische Konstellationen* zwischen Spätrealismus und Modernismus aus. So wurde eine Auswahl von Thomas Manns Werken unter dem Signum *spätrealistische Dekadenz* interpretiert, bei Hugo von Hofmannsthal eine *ästhetizistische Dekadenz* konstatiert und bei Rainer Maria Rilke eine *modernistische Dekadenz* festgestellt. Während alle drei Denkfiguren sich in diesen Autorenwerken bemerkbar machen, scheint jedoch eine Gewichtung der Dominanten naheliegend: Während bei Mann die Denkfigur von *Krankheit versus Gesundheit* im Zentrum steht, dominiert bei Hofmannsthal auf unterschiedlichen Sinndimensionen die Denkfigur von *Ganzheit versus Fragmentarik*. Bei Rilke wiederum zeichnet sich die Denkfigur von *Ende versus Neuanfang* als besonders prominent ab.

Manns *spätrealistische Dekadenz* hat eine besondere Affinität zur Lexemautonomie, welche gleichfalls Bourgetscher und Nietzscheanischer Provenienz entstammt. Waren seine frühen Erzählexperimente wie etwa *Der kleine Herr Friedemann* (1897) als spätzeitliches Fall-Beispiel und Paradigma eines degenereszent-dekadenten ‚Verlaufes‘ lesbar gemacht worden, oszilliert sein Erstlingsroman *Buddenbrooks. Verfalls einer Familie* (1901) zwischen ‚Erzählen von der Dekadenz‘ und ‚dekadentem Erzählen‘. Dies wurde bei Hofmannsthal und Rilke weitaus weniger augenfällig, da ein ‚Erzählen von der Dekadenz‘ dominiert. So kann dieses narrative Wechselspiel als singulär für Thomas Manns Erzählstil gelten. Singulär ist ferner an Manns spätrealistischer Dekadenz die perspektivengebundene und koexistierende Doppelwertigkeit und Ambivalenz der Dekadenz, wie es in *Buddenbrooks* in der Differenz von negativen Betrachtungen seitens der Romanfiguren bei gleichzeitiger positiver

poetischer Ausgestaltung derselben Phänomene gezeigt wurde. Beispiellos an Mann ist auch die spezifische und wandlungsreiche Form seines *dekadenten Wagnerismus*, einem eigentümlichen *style de décadence*, welcher, ähnlich wie in der Nietzscheanischen Wagner-Kritik, zwischen Wagner-Enthusiasmus und Wagner-Kontrafaktur oszilliert und viel ästhetisch Neues aus dem scheinbar überkommenen Alten schöpft. Dekadenz ist bei Thomas Mann ein ubiquitäres Problem, welches auch über den jahrhundertwendlichen Zeitraum der vorliegenden Arbeit hinausreicht. Dekadenz wird bei Mann zunächst als ästhetisches und poetologisches Problem zwischen genealogischer Spätlingshaftigkeit und ästhetischem Raffinement gedacht; doch wandelt Manns Dekadenz fernerhin in politische und biomedizinische Diskurse über, wenn man die Entwicklungslogik von der Buddenbrookschen Verfalls- und Verfeinerungsambivalenz und der Ausprägung einer ästhetischen Dekadenz bis zu den politisch-organisistischen Allusionen im klassisch-dekadenten *Tod in Venedig* (1912) bis zur Diskursapokalypse und zum Kriegsbeginn im *Zauberberg* (1924) weiter verfolgt. Als vorläufige ‚Vollendung der Dekadenz‘ bei Thomas Mann kann die Dekadenzkonzeption des *Zauberbergs* dennoch betrachtet werden, zumal sämtliche Thematiken, Diskurse und Denkfiguren der Dekadenz nochmals geradezu enzyklopädisch aufgerollt werden, bevor alle ‚Linien in den Krieg münden‘ und Dekadenz mit dem Konzept der literarischen Apokalypse verschränkt wird.

Hofmannsthal wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine ästhetizistische Dekadenz attestiert, welche sich in der Preziosität des Einzelworts und selbstreferenzieller Sinn-Verrätselung ankündigt und in Verfalls- und Zerfallsmustern bei gleichzeitigem Streben nach verlorener Ganzheit kulminiert. Dekadente Detailkunst und eine sensitive *audition colorée* zwischen Bourgets Dilettantismus und Bahrs Dekadenzcharakterisierung wurden am frühen Novellenfragment *Age of Innocence* (1891) gezeigt. Als erstmaliger Wendepunkt der ästhetizistischen Dekadenz zu einer dekadente *Katabasis*-Figur und Koinzidenz von Todesfall und Textende wurde das *Märchen der 672. Nacht* (1895)

interpretiert. Eine buchstäbliche wie figürliche Fallgeschichte mit wandlungsreichen Nietzscheanischen Dekadenzfiguren wurde am *Brief* des Lord Chandos (1902) illuminiert. Die Vision einer holistischen Bildersprache und neuen Poetik ist angedeutet, wenn sie jedoch nicht poetologisch realisiert schient. Vielmehr zieht sich das schreibende Subjekt vor der vermeintlichen Auflösung in den primordialen Bereich genuin metaphorischen Sprechens zurück und endet in einer Diktion des jüngsten Gerichts und einer Vision von Ende und Neuanfang.

Die Konzeption einer neuartigen Dekadenzpoetik und modernistischen Formensprache wird in Rilkes *modernistischer Dekadenz* graduell poetisch transformiert. Während der frühe Rilke mit Erzählfragmenten wie *Ewald Tragy* (1898) noch ein äußerst konventionelles und formelles Fall-Beispiel von Dekadenz zwischen Ende und Neubeginn, Degeneration und Regeneration bietet, erweisen sich die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) als komplexe Konstellation der Dekadenz im Modus des intentional Fragmentarischen. Das Ganze ist formal kein Ganzes mehr: Rilkes Text gelingt eine ‚Umwerthung aller (poetischen) Werthe‘ und mündet in die Emergenz einer modernistischen Dekadenz.

Als ‚Definition des modernen „Fortschritts“ in der vorliegenden Arbeit wären folgende Aspekte *in nuce* nochmals zu resümieren: Dekadenz, wie zu zeigen versucht wurde, mäandriert zwischen Spätrealismus, Ästhetizismus und Modernismus und erweist sich somit als rekombinierbar mit den vormals oppositiv gedachten Rubriken im nebulösen Rubrikenchaos der stilistisch überlagerten Jahrhundertwende: Als Kontinuitätsachse durch sämtliche Autorenoeuvres ziehen sich die hier vorgeschlagenen Nietzscheanischen *Denkfiguren* der Dekadenz, während jedoch jedes Autorenwerk eine sich unterscheidende, spezifische *poetische Konstellation* ausformt. So viel zum heuristischen Ertrag der hier unternommen Dekadenzforschung, welche hofft, eine neue Spur gelegt zu haben, wenn sich auch ihr das unerschöpfliche Problem der literarischen Dekadenz ‚als Einzelnes viel zu scharf, als Ganzes viel zu stumpf‘ präsentiert.

7. Literaturverzeichnis

7. 0 Abkürzungen und Siglen

DEC	Hermann Bahr, <i>Die Décadence</i>
SYM	Hermann Bahr, <i>Symbolisten</i>
ÜDN	Hermann Bahr, <i>Zur Überwindung des Naturalismus</i>
NNP	Charles Baudelaire, <i>Notes nouvelles sur Edgar Poe</i>
EPC	Paul Bourget, <i>Essais de psychologie contemporaine</i>
AOI	Hugo von Hofmannsthal, <i>Age of Innocence</i>
BLC	Hugo von Hofmannsthal, <i>Ein Brief</i>
MÄR	Hugo von Hofmannsthal, <i>Das Märchen der 672. Nacht</i>
RA	Hugo von Hofmannsthal, <i>Reden und Aufsätze, I-III</i>
SW	Hugo von Hofmannsthal, <i>Sämtliche Werke</i>
AE	Ernst Mach, <i>Die Analyse der Empfindungen</i>
BU	Thomas Mann, <i>Buddenbrooks</i>
BTU	Thomas Mann, <i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i>
FE	Thomas Mann, <i>Frühe Erzählungen</i>
GS	Thomas Mann, <i>Gesammelte Werke, I-XIII</i>
KHF	Thomas Mann, <i>Der kleine Herr Friedemann</i>
TRIS	Thomas Mann, <i>Tristan</i>
TIV	Thomas Mann, <i>Tod in Venedig</i>
Z	Thomas Mann, <i>Der Zauberberg</i>
KSA	Friedrich Nietzsche, <i>Kritische Studienausgabe, I-XIII</i>
ENT	Max Nordau, <i>Entartung I-II</i>
B	Rainer Maria Rilke, <i>Briefe I-II</i>
EWT	Rainer Maria Rilke, <i>Ewald Tragy</i>
KA	Rainer Maria Rilke, <i>Kommentierte Ausgabe, 1-4</i>
MLB	Rainer Maria Rilke, <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>
WWV	Arthur Schopenhauer: <i>Die Welt als Wille und Vorstellung, I-II</i>

7. 1 Quellen

- Bahr, Hermann: „Die Décadence.“ In: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894: 19 – 26.
- Bahr, Hermann: „Symbolisten.“ In: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894: 26 – 32.
- Bahr, Hermann: „Die Überwindung des Naturalismus.“ In: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904*, hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer 1984: 85 – 89.
- Bahr, Hermann: „Die Moderne.“ In: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904*, hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer: 35 – 38.
- Bahr, Hermann: „Maurice Maeterlinck.“ In: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904*, hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer 1984: 96 – 102.
- Bahr, Hermann: „Décadence.“ In: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904*, hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer 1984: 167 – 172.
- Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887 – 1904*, hrsg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer 1984.
- Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1894.
- Baudelaire, Charles: „Notes nouvelles sur Edgar Poe.“ In: *Œuvres complètes II*, hrsg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard 1976: 319 – 337.
- Hamsun, Knut: *Hunger*, übersetzt von J. Sandmeier und S. Angermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Erzählungen I & II*, hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1975 und 1978 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke, Bd. 28 und 29).
- Hofmannsthal, Hugo von: „Age of Innocence.“ In: *Erzählungen II*, hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1978 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke, Bd. 28 und 29): 15 – 24.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Andreas*, hrsg. v. Manfred Pape. Frankfurt am Main: Fischer 1982 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke, Bd. 30): 7 – 218 und 303 – 377.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Das Märchen der 672. Nacht.“ In: *Erzählungen I*, hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1975: 15 – 30.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief.“ In: Ders.: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1991 (= Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 38 Bde., hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke, Bd. 31): 45 – 55.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze 1. 1891-1913*. In: *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze 2. 1914-1924*. In: *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze 3. 1925-1929. Aufzeichnungen*. In: *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1979.
- Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*, hrsg. und übersetzt von Walter und Myriam Münz. Stuttgart: Reclam 2000.

- Jacobsen, Jens Peter: *Niels Lyhne. Roman*. Aus dem Dänischen übersetzt von Marie von Borch, hrsg. v. Klaus Bohnen. Stuttgart: Reclam 1984.
- Mann, Thomas: *Briefe 1889 – 1936*, hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main: Fischer 1962.
- Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hrsg. v. Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert. Frankfurt am Main: Fischer 2002 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* Bd. 1.1 & 1.2).
- Mann, Thomas: *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hrsg. v. Terence Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: Fischer 2004 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* Bd. 2.1 & 2.2).
- Mann, Thomas: „Der kleine Herr Friedemann.“ In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893 – 1912*, hrsg. v. Terence Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: Fischer 2004: 87 – 119.
- Mann, Thomas: „Tristan.“ In: *Frühe Erzählungen 1893 – 1912*, hrsg. v. Terence Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: Fischer 2004: 319 – 371.
- Mann, Thomas: „Der Tod in Venedig.“ In: *Frühe Erzählungen 1893 – 1912*, hrsg. v. Terence Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: Fischer 2004: 501 – 592.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, hrsg. v. Michael Neumann. Frankfurt am Main: Fischer 2002 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* Bd. 5.1 & 5.2).
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer 2004.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt 1970.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main: Insel 1996.
- Rilke, Rainer Maria: „Ewald Tragy.“ In: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4, hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main: Insel 1996: 246 – 286.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4, hrsg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt am Main: Insel 1996: 455 – 660.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), hrsg. v. Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997. (=Kommentar Engel 1997)
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe in zwei Bänden. Erster Band 1896 – 1919*, hrsg. v. Horst Nalewski. Frankfurt am Main: Insel 1991.

7. 2 Philosophische, kulturtheoretische und kontextrelevante Grundlagentexte

- Adorno, Theodor Wiesengrund: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Adorno, Theodor Wiesengrund: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman.“ In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003: 41 – 48.
- Adorno, Theodor Wiesengrund: „Zu einem Portraitbild Thomas Manns.“ In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003: 335 – 344.
- Andreas-Salomé, Lou: *Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke 1897-1926*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel 1989.
- Andreas-Salomé, Lou: *Nietzsche in seinen Werken*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 2000.
- Andreas-Salomé, Lou: *Lebensrückblick*, hrsg. v. Ernst Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel 2002.

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001.
- Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.“ In: *Gesammelte Schriften* I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974: 509 – 690.
- Benjamin, Walter: „Der Erzähler.“ In: *Gesammelte Schriften* II.2, hrsg. v. Rold Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977: 438 – 465.
- Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre 1887. [1883]
- Bourget, Paul: *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Minden: Bruns 1903.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer 2000.
- Gautier, Théophile: „Charles Baudelaire.“ In: Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris o. J. [1886] : 1 – 75.
- Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über Ästhetik I-III*. In: *Werke*, Bde. 13-15, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Die gesamte Heilige Schrift Deutsch*, übersetzt von Martin Luther. Wittenberg 1545. München: Regner & Bernhard 1972.
- Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. v. und übersetzt von Eckhard Schäfer. Stuttgart: Reclam 2002.
- Jankélévitch, Vladimir: „Austerität und Dekadenz“ [1956]. In: Ders.: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und zur Kulturphilosophie*, hrsg. v. Ralf Konersmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004: 186 – 240.
- Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst*, hrsg. v. Hans Rochol. Hamburg: Meiner 2005.
- Lacan, Jaques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“. In: *Schriften* I, hrsg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin: Quadriga 1986: 61 – 70.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1965. [zuerst Berlin: Cassirer 1920]
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie. 3. Auflage*. München: Beck 1999.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer 1900.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, München: Walter de Gruyter/dtv 1999.
- Nordau, Max: *Entartung*. Bd. 1 & 2. Berlin: Duncker 1893.
- Platon: *Das Gastmahl Oder von der Liebe*, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt. Stuttgart: Reclam: 2001. [1949]
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I & II, hrsg. von Ludger Lütkehaus nach der Ausgabe letzter Hand. Zürich: Haffmanns 1999.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. In: *Gesamtausgabe Band 6*, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Simmel, Georg: *L'art pour l'art*. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918. Gesamtausgabe Band 7*, hrsg. v. Karl Latzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000: 9 – 15.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: *Gesamtausgabe Band 8*, hrsg. v. Karl Latzel. Frankfurt am Main 1989: Suhrkamp: 116 – 131.
- Simmel, Georg: *Die Krisis der Kultur*. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918. Gesamtausgabe Band 7*, hrsg. v. Karl Latzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000: 190 – 201.
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Mit einem Nachwort von Friedrich Tenbruck. Stuttgart: Reclam 2002 [1917/1919].

7. 3 Germanistische Forschung und Spezialforschung um 1900
(Jahrhundertwende, Dekadenz, Moderne, Nietzsche-Forschung)

- Ahn, Bang-Soon: *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*. Göttingen: Cuvillier 1996.
- Altheim, Franz: *Roman und Dekadenz*. Tübingen: Niemeyer 1951.
- Anz, Thomas: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler 1989.
- Barker, Andrew W.: „Der große Überwinder“: Hermann Bahr and the Rejection of Naturalism.“ In: *Modern Language Review* 78 (1983): 617 – 630.
- Barz, Christiane: *Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900*. Leipzig und Berlin: Edition Kirchhof & Franke 2003.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Baßler, Moritz, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1996.
- Bauer, Karin: „Strategies of Identity Construction in Nietzsche’s Critique of Wagner.“ In: *Seminar* 35 (1999): 295 – 307.
- Bauer, Roger, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hrsg.): *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt: Klostermann 1977.
- Bauer, Roger: „Décadence bei Nietzsche. Versuch einer Bestandsaufnahme.“ In: *Literary Theory and Criticism. Festschrift für René Wellek*, hrsg. v. Joseph Strelka. Bern: Peter Lang 1984: 35 – 68.
- Bauer, Roger: „Gänsefüßchendécadence. Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien.“ In: *Literatur und Kritik* 20 (1985): 21 – 29.
- Bauer, Roger: „Größe und Verfall der Décadence.“ In: *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, hrsg. v. Wolfgang Drost. Heidelberg: Winter 1986: 31 – 34.
- Bauer, Roger: „Altes und Neues über die Dekadenz.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 32 (1991): 149 – 173.
- Bauer, Roger: „Der Unpolitsche und die Décadence.“ In: *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, hrsg. v. Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main: Klostermann 1993: 279 – 297.
- Bauer, Roger: *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main: Klostermann 2001.
- Bauer, Roger: „Die „Überwindung“ der Décadence: Hermann Bahr und seine Zeit.“ In: *Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne*, hrsg. v. Johann Lachinger. Linz: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 2001: 27 – 34.
- Bauer, Roger: „Décadence und Dekadenz.“ In: *Euphorion* 96 (2002): 117 – 126.
- Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert: Röhrig 2003.
- Bernheimer, Charles: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 2002.
- Bernhard, Ingeborg: „Décadence und style décadent.“ In: *Neohelicon* 2 (1974): 193 – 218.
- Birus, Hendrik: „Apokalypse der Apokalypsen. Nietzsches Versuch einer Destruktion aller Eschatologie.“ In: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996: 32 – 58.

- Birus, Hendrik: „Das imaginierte Als Ob. Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen.“ In: *Das Imaginäre im Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, hrsg. v. Christine Lubkoll. Freiburg: Rombach 2002: 21 – 42.
- Bohrer, Karlheinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Borchmeyer, Dieter: „Nietzsches Décadence-Kritik als Fortsetzung der ‚Querelle des Anciens et des Modernes.‘“ In: *Ethische versus ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, hrsg. v. Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen: Niemeyer 1986: 176 – 183.
- Borchmeyer, Dieter: „Nietzsches Begriff der Décadence.“ In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. v. Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989: 84 – 95.
- Borchmeyer, Dieter: „Decadence.“ In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. v. Victor Žmegač. Tübingen: Niemeyer 1994: 69 – 76.
- Borsò, Vittoria und Björn Goldammer (Hrsg.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos 2000.
- Brendecke, Arndt: „Fin(s) de siècle und kein Ende. Wege und Irrwege der Betrachtung von Jahrhundertwenden.“ In: *Historische Zeitschrift* 268 (1999): 107 – 120.
- Brobjer, Thomas H.: „Nietzsches Bibliothek.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 59 – 60.
- Brusotti, Marco: „Vom Zarathustra bis zu Ecce Homo.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 120 – 137.
- Bubner, Rüdiger: „Wie alt ist das Neue?“ In: *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, hrsg. v. Maria Moog-Grünwald. Heidelberg: Winter 2002: 1 – 12.
- Bürger, Christa, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press 1987. [1977]
- Calinescu, Matei: „Modernity, Modernism, Modernization: Variation on Modern Themes.“ In: *The Turn of the Century. Le tournant du siècle*, hrsg. v. Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1995: 33 – 52.
- Carter, Alfred Edward: *The Idea of Decadence in French Literature 1830 – 1900*. Toronto: University of Toronto Press 1958.
- Chamberlin, Edward J. und Sander L. Gilman (Hrsg.): *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York: Columbia University Press 1985.
- Christian, Ingo: „Schauspieler, Maske.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 318 – 320.
- Dällenbach, Lucien und Christiaan L. Hart Nibbrig: *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Dahlem, Ina-Gabriele: *Auflösen und Herstellen. Zur dialektischen Verfahrensweise der literarischen Décadence in Heinrich Manns Göttinnen-Trilogie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.
- Daviau, Donald: „Hermann Bahr and Decadence.“ In: *Modern Austrian Literature* 10 (1977): 72 – 75.
- Daviau, Donald: *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863 – 1934*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984.
- de Man, Paul: *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge 1971.
- de Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

- Dembski, Tanja: *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Lukács, Bachtin und Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Derrida, Jacques: „Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie.“ In: Ders.: *Apokalypse*, hrsg. v. Peter Engelmann, übersetzt von Michael Wetzlar. Wien: Böhlau 1986: 9 – 90.
- Diersch, Manfred: „Vereinsamung und Selbstentfremdung als Lebenserfahrung Wiener Dichter um 1900.“ In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Viktor Žmegač. Königstein: Athenäum 1981: 81 – 106.
- Drost, Wolfgang (Hrsg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*. Heidelberg: Winter 1986.
- Eisele, Ulf: *Die Struktur des modernen Romans*. Tübingen: Niemeyer 1984.
- Erhart, Walter: „Die Wissenschaft vom Geschlecht und die Literatur der *décadence*.“ In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt und Hartmut Böhme. Tübingen: Niemeyer 2002: 256 – 284.
- Fick, Monika: „Literatur der Dekadenz in Deutschland.“ In: *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918*, hrsg. v. York-Gothart Mix. München, Wien: Hanser 2000: 219 – 230.
- Fischer, Jens-Malte: „Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des *Fin de Siècle*.“ In: *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer. Frankfurt am Main: Klostermann 1977: 93 – 111.
- Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978.
- Fischer, Jens Malte: *Décadence*. In: *Propyläen Geschichte der Literatur. Bd. V: Das bürgerliche Zeitalter*. Frankfurt am Main: Ullstein 1977: 559 – 581.
- Fischer, Jens Malte: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de Siècle*. Wien: Zsolnay 2000.
- Fischer, Markus: *Augenblicke um 1900*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.
- Fischer, Markus: „‘Und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart’ - Das Phänomen des Augenblicks in der Literatur der Jahrhundertwende.“ In: *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literaturhistorischen Entwicklung I-IV*, Bd. IV, hrsg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989: 767 – 803.
- Fletcher, Ian (Hrsg.): *Decadence and the 1890s*. London: Arnold 1979.
- Frank, Manfred: „Subjekt, Person, Individuum.“ In: *Die Frage nach dem Subjekt*, hrsg. v. Manfred Frank, Gérard Raulet und Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988: 7 – 28.
- Gier, Albert: „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien.“ In: *Literatur Intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*, hrsg. v. Peter Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995: 61 – 92.
- Gilman, Richard: *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1979.
- Görner, Rüdiger: *Nietzsches Kunst. Annäherung an einen Denkartisten*. Frankfurt am Main: Insel 2000.
- Görner, Rüdiger: *Wenn Götzen dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Gogröf-Voorhees, Andrea: *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, and Decadence*. New York: Peter Lang 1999.
- Grenslade, William: *Degeneration, Culture and the Novel 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Grundlehner, Philip: *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. New York, Oxford: Oxford University Press 1986.
- Happ, Julia S. (Hrsg.): *Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und Epochale Transformationen und Kontinuitäten. 1800/1900*. Berlin: LIT-Verlag 2009. [Drucktermin: Juli 2009]

- Happ, Julia S.: „[K]ein Nordwind bin ich reifen Feigen: Nietzsche's Ambivalent Concepts of (Literary) Decadence.“ In: *Ecce Homo*, hrsg. v. Duncan Large und Nicholas Martin [in Vorbereitung für 2010].
- Heftrich, Eckhard: „Was heißt l'art pour l'art?“ In: *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt: Klostermann 1977: 16 – 29.
- Hermant, Jost (Hrsg.): *Jugendstil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.
- Horn, Anette: *Nietzsches Begriff der décadence. Kritik und Analyse der Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000.
- Horstmann, Ulrich: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts*. München: Fink 1983.
- Hron, Irina: „Der Fortpflanzung soll gedient werden. Lasst sie zeugen und sterben.« Vom Zeugen und Gebären um 1900: Herman Bangs *Det hvide Hus* und *Det gra Hus*.“ In: *Herman-Bang-Studien. Neue Texte – neue Kontexte*, hrsg. v. Annegret Heitmann und Stephan Michael Schröder, München: Herbert Utz Verlag, 2008: 223 – 257.
- Hron, Irina: „Saa mærkelig ødelagt, ganske som en Skygge«. Knut Hamsuns *Sult* zwischen biblischem Tonfall und dekadentem Zerfall. [Eingereicht bei: *Skandinavistik. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der nordischen Länder*].
- Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München: Fink 1966.
- Iser, Wolfgang: „Mimesis...Emergenz.“ In: *Mimesis und Simulation*; hrsg. v. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann. Freiburg: Rombach 1998: 669 – 684.
- Jaeger, C. Stephen: „The Text as Symbol of Decadence“. In: *The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods*, hrsg. v. James F. Poag und Claire Baldwin. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 2001: 75 – 90.
- Japp, Uwe: „Kontroverse Daten der Modernität.“ In: *Ethische versus ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, hrsg. v. Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen: Niemeyer 1986: 125 – 134.
- Japp, Uwe: *Literatur und Modernität*. Frankfurt am Main: Klostermann 1987.
- Kafitz, Dieter: „Dekadenz in Deutschland.“ In: *Literatur für Leser* (1986), Heft 4: 189 – 203.
- Kafitz, Dieter: „Einführung.“ In: Ders.: *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987: 7 – 38.
- Kafitz, Dieter: „Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin* aus der Perspektive des Décadence-Diskurses der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts.“ In: *Die Décadence ist da. Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Gabriele Radecke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002: 9 – 32.
- Kafitz, Dieter: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2004.
- Kaiser, Céline: *Rhetorik der Entartung. Max Nordau und die Sprache der Verletzung*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Kaufmann, Walter: „Nietzsches Philosophie der Masken.“ In: *Nietzsche-Studien* 10/11 (1981-82): 111 – 131.
- Kermode, Frank: *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press 2002 [1966].
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme. 1800. 1900*. München: Fink 1995. [1985]
- Kittler, Friedrich und Kaiser, Gerhard: *Dichtung als Sozialisationspiel*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978.
- Klein, Wolfgang: „Dekadent/Dekadenz.“ In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von K. Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001: 1 – 40.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Jahrhundertende – Jahrhundertwende*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976.

- Koch, Martin: „Zarathustra ist kein Decadent! Überlegungen zu „Also sprach Zarathustra.““ In: *Nietzsche-Studien* 13 (1984): 245 – 252.
- Kofman, Sarah: „Wagner’s Ascetic Ideal According to Nietzsche.“ In: *Nietzsche, Genealogy, Morality. Essays on Nietzsche’s Genealogy of Morals*, hrsg. v. Richard Schacht. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1994: 193 – 213.
- Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1973.
- Koppen, Erwin: „Wagner und die Folgen. Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen.“ In: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Kröner 1986: 609 – 624.
- Košenina, Alexander: „Von des Jahrhunderts erstem Ende, / Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird. Literarische Reflexionen der Jahrhundertwende 1800.“ In: *Zeitschrift für Germanistik N.F. Themenheft „Literarische Wahrnehmung von Jahrhundertwenden“* 10 (2000): 61 – 76.
- Krobb, Florian: „„Die Kunst der Väter tötet das Leben der Enkel“: Decadence and Crisis in Fin-de-Siècle German and Austrian Literature.“ In: *New Literary History* 35 (2005): 547 – 562.
- Kuhn, Elisabeth: *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus*. Berlin: Walter de Gruyter 1992.
- Kuhn, Elisabeth: „décadence.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 213 – 215.
- Kuhn, Elisabeth: „Nihilismus.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 293 – 298.
- Kuhn, Elisabeth: „Pessimismus.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 301 – 302.
- Kunz, Ulrike: *„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“ Ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadence-Literatur um 1900*. Hamburg: Kovač 1997.
- Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, übersetzt aus dem Französischen von Robert Fleck. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990.
- Link-Heer, Ursula: „‘Le mal a marché trop vite’. Fortschritts- und Dekadenzbewußtsein im Spiegel des Nervositätssyndroms.“ In: *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte*, hrsg. v. Wolfgang Drost. Heidelberg: Winter 1986: 45 – 67.
- Lorenz, Dagmar: *Die Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 [1995].
- Mayer, Anton: „Hermann Bahr und der Dichterkreis „Jung-Wien“: die Überwindung von Naturalismus und Décadence.“ In: *Hermann Bahr – Mittler der europäischen Moderne*, hrsg. v. Johann Lachinger. Linz: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 2001: 87 – 100.
- Meyer, Theo: „Nietzsche als Paradigma der Moderne.“ In: *Die literarische Moderne in Europa Bd. I: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994: 136 – 170.
- Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel: Francke 1995.
- Miller, Norbert (Hrsg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin: Heenemann 1965.
- Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890 – 1918*. München, Wien: Hanser 2000.
- Montinari, Mazzino: „Zu Nietzsches Begegnung mit Lou Andreas-Salomé.“ In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 11/12 (1984-1985): 15 – 22.

- Montinari, Mazzino: „Nietzsche lesen: Die *Götzen-Dämmerung*.“ In: *Nietzsche-Studien* 13 (1984): 69 – 79.
- Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der *Décadence* – Eine Poetik der Moderne.“ In: *Fin de Siècle*, hrsg. v. Rainer Warning. München: Fink 2002: 165 – 194.
- Moog-Grünewald, Maria: *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*. Heidelberg: Winter 2002.
- Moog-Grünewald, Maria und Verena Olejniczak Lobsien: *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Heidelberg: Winter 2003.
- Moore, Gregory: „Hysteria and Hysterionics: Nietzsche, Wagner and the pathology of genius.“ In: *Nietzsche-Studien* 30 (2001): 246 – 266.
- Moore, Gregory: *Nietzsche, Biology and Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Morley, Neville: „Decadence as a theory of history.“ In: *New Literary History* 35 (2005): 573 – 585.
- Mülder-Bach, Inka: „Poetik des Unfalls.“ In: *Poetica* 34 (2002): 193 – 220.
- Mülder-Bach, Inka: „Am Anfang war ... der Fall. Ursprungsszenen der Moderne.“ In: *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen in der Moderne*, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Eckhard Schumacher. München, Paderborn: Fink 2008: 107 – 129.
- Müller, Karl Johann: *Das Dekadenzproblem in der österreichischen Literatur um die Jahrhundertwende, dargelegt an Texten von Hermann Bahr, Richard von Schaukal, Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian*. Stuttgart: Heinz 1977.
- Müller, Lothar: „Die Großstadt als Ort der Moderne.“ In: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. v. Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988: 14 – 36.
- Müller-Lauter, Wolfgang: „Artistische *décadence* als physiologische *décadence*.“ In: *Über Freiheit und Chaos. Nietzsche-Interpretationen II*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1999: 1 – 24.
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Ottmann, Henning: „Die blonde Bestie.“ In: Ders. (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 205 – 206.
- Paronis, Margot: *Also sprach Zarathustra. Die Ironie Nietzsches als Gestaltprinzip*. Bonn: Bouvier 1976.
- Pascal, Roy: „Georg Simmels „Die Großstädte und das Geistesleben.“ Zur Frage der „Moderne.“ In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien*, hrsg. v. Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger. Stuttgart: Metzler 1969: 450 – 460.
- Pauen, Michael: „Apokalyptiker, Utopisten und die Propheten des Pessimismus – Geschichtsphilosophie und Ästhetizismus um die Jahrhundertwende.“ In: *Apokalypse. Der Anfang im Ende*, hrsg. v. Maria Moog-Grünewald und Verena Olejniczak Lobsien. Heidelberg: Winter 2003: 181 – 202.
- Pestalozzi, Karl: „Nietzsches Baudelaire-Rezeption.“ In: *Nietzsche-Studien* 1 (1978): 158 – 178.
- Pestalozzi, Karl: „Zarathustras prophetisches Reden im Kontext der Epoche.“ In: *Nietzsches Also Sprach Zarathustra: 20. Silser Kolloquium 2000*, hrsg. v. Peter Villwock. Basel: Schwabe 2001: 189 – 206.
- Peter, Niklas: „„Gesicht und Rätsel“ eines modernen Apokalyptikers?“ In: Ders.: *Nietzsches Also Sprach Zarathustra: 20. Silser Kolloquium 2000*. Basel: Schwabe 2001: 35–42.
- Petersen, Jürgen H.: „„Das Moderne“ und „Die Moderne“: Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie.“ In: *Ethische versus ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus*, hrsg. v. Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen: Niemeyer 1986: 135 – 42.

- Pfeiffer, Joachim: *Tod und Erzählen. Wege in die literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hrsg.): *'The Nineties'. Das englische Fin de Siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Fink 1983.
- Pierrot, Jean: *The Decadent Imagination, 1880-1900*, übersetzt von Derek Coltman. Chicago: University of Chicago Press: 1981.
- Pippin, Robert B.: „Nietzsche und die Melancholie der Modernität.“ In: *Konzepte der Moderne*, hrsg. v. Gerhard von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999: 462 – 480.
- Pfeiffer, Joachim: „Fin de Siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: *The Nineties'. Das englische Fin de Siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, hrsg. v. Manfred Pfister. München: Fink 1983: 36 – 52.
- Pfister, Manfred (Hrsg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989.
- Radecke, Sabine (Hrsg.): *Die Dekadenz ist da: Theodor Fontane und die Literatur der Jahrhundertwende. (Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft vom 24. bis 26. Mai 2001 in München)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München, Wien: Econ-Ullstein-List Verlag 1998.
- Rasch, Wolfdietrich: *Zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart: Metzler 1967.
- Rasch, Wolfdietrich: „Fin de Siècle als Ende und Neubeginn.“ In: *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer. Frankfurt am Main: Klostermann 1977: 30 – 47.
- Rasch, Wolfdietrich: „Die Darstellung des Untergangs. Zur literarischen Décadence.“ In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981): 414 – 434.
- Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. München: Beck 1986.
- Reed, John: *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press 1985.
- Rieckmann, Jens: *Aufbruch in die Moderne: Die Anfänge des jungen Wien: Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle*. Königstein: Athenäum 1985.
- Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1996.
- Robertson, Ritchie: „Modernism and the self, 1880 – 1924.“ In: *Philosophy and German Literature, 1700 – 1990*, hrsg. v. Nicholas Saul. Cambridge: Cambridge University Press 2002: 150 – 96.
- Roll, Serafima: „Writing Modernism: Liquidation of the Self.“ In: *The Turn of the Century. Le tournant du siècle*, hrsg. v. Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout. Berlin, New York : Walter de Gruyter 1995: 226 – 243.
- Salehi, Djavid: „Subjekt.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 334 – 335.
- Sandberg, Beatrice: „Der Roman zwischen 1910 und 1930.“ In: *Handbuch des deutschen Romans*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf: Bagel 1983: 489 – 509.
- Sauder, Gerhard: „Das Prosagedicht im historischen Kontext.“ In: *Poetik und Geschichte*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Tübingen: Niemeyer 1989: 270 – 83.
- Scheible, Hartmut: *Literarischer Jugendstil in Wien. Eine Einführung*. München, Zürich: Artemis & Winkler 1984.
- Schellong, Dieter: „...Und im kleinsten luxuriert.“ Zur Bedeutung von Nietzsches Diagnose der Décadence in der Musikpraxis.“ In: *Nietzsche-Studien* 13 (1984): 412 – 436.
- Schenk, Christiane: *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de Siècle*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987.
- Scher, Steven Paul: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin: Schmidt 1984.

- Scheunemann, Dietrich: *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*. Heidelberg: Winter 1978.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Französischer Symbolismus und Wiener Dekadenz.“ In: *From Vormärz to Fin de Siècle: Essays in Nineteenth-Century Literature*. Blairgowrie: Lochee Publications 1986: 73 – 89.
- Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*. München: Beck 1974.
- Schuller, Marianne: „Weibliche Neurose“ und „kranke Kultur.“ Zur Literarisierung der Krankheit um die Jahrhundertwende.“ In: Dies.: *Der Unterschied. Lesen, Korrespondieren, Adressieren*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990: 13 – 45.
- Schulte, Christoph: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt am Main: Fischer 1997.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Bourget und die „Multiplicité du Moi“.“ In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. v. Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989: 53 – 63.
- Sendlinger, Angela: *Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und das Lebensphilosophie am Beispiel von Eduard von Keyserlings und Georg Simmels*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors*. London: Penguin 2002. [1978]
- Spackman, Barbara: *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca, London: Cornell University Press 1989.
- Spivak, Gayatri: „Decadent Style.“ In: *Language and Style* 7 (1974): 227 – 234.
- Spörl, Uwe: *Gottlose Mystik in der deutschen Jahrhundertwende*. Paderborn, München: Schöningh 1997.
- Steiner, George: „Das totale Fragment.“ In: *Fragment und Totalität*, hrsg. v. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984: 18 – 29.
- Stingelin, Martin: „Nietzsche, die Rhetorik, die *décadence*.“ In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 26 (1999): 27 – 44.
- Stingelin, Martin: „Aphorismus.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000: 185 – 187.
- Stoupy, Joëlle: *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.
- Streim, Gregor: „Die richtige Moderne.“ Hermann Bahr und die Formierung der literarischen Moderne in Berlin.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 4 (1996): 323 – 359.
- Stoermer, Fabian: „Die Krankheit der *Décadence*.“ In: *Schwindelerfahrungen*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko. Amsterdam und New York: Rodopi 2003: 117 – 126.
- Thomé, Horst: *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“: Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848 – 1914)*, Tübingen: Niemeyer 1993.
- Titzmann, Michael: „Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer ‚Identität‘ in der deutschen Literatur um 1900.“ In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. v. Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989: 36 – 55.
- Van Bever, Pierre: „Signification du *décadentisme*.“ In: *Revue des Langues Vivantes* 34 (1968): 366 – 372.
- Vihmar, Siiri: „Dekadenz: die Selbstbehauptung des seelisch-geistigen Ich in der deutschen Dichtung der Jahrhundertwende.“ In: *Triangulum* 1 (1994): 155 – 171.
- Vilain, Robert: „Temporary Aesthetes: Decadence and Symbolism in Germany and Austria.“ In: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, hrsg. v. Patrick McGuinness. Exeter: University of Exeter Press 2000: 209 – 224.

- Villwock, Peter (Hrsg.): *Nietzsches Also Sprach Zarathustra: 20. Silser Kolloquium 2000*. Basel: Schwabe 2001.
- Volz, Pia: „Nietzsches Krankheit.“ In: *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Henning Ottmann. Stuttgart, Weimar 2000: 57 – 58.
- Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*, München: dtv 1988.
- Wägenbaur, Thomas: „Emergenz in Kommunikation, Ästhetik und Literaturwissenschaft – oder was es heißt, daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt sei.“ In: *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, hrsg. v. Maria Moog-Grünwald. Heidelberg: Winter 2002: 143 – 158.
- Wagner, Manfred: „Wien und die Décadence.“ In: *Biblos* 47 (1998): 255 – 262.
- Weigel, Sigrid: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink 2006.
- Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1977.
- Wellbery, David E.: „Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur.“ In: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, hrsg. v. Christian Begemann und David E. Wellbery. Freiburg: Rombach 2002: 9 – 36.
- Weir, David: *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press 1995.
- Whissen, Thomas Reed: *The Devil's Advocates. Decadence in Modern Literature*. New York: Greenwood Press 1989.
- Wieler, Michael: *Dilettantismus – Wesen und Geschichte: am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Wischmann, Antje: *Ästheten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.
- Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1983.
- Wunberg, Gotthart: „Historismus und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende.“ In: *Actes du colloque international „La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?“ (=Numéro spécial de la Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée)* Luxembourg 1990: 13 – 47.
- Wunberg, Gotthart: „Historismus, Lexemautonomie und Fin de Siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende.“ In: *Arcadia* 30 (1995): 31 – 61.
- Wunberg, Gotthart: „Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich. Antikenfigurationen um 1900.“ In: *Jahrhundertwende. Studien zur literarischen Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors*, hrsg. v. Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001: 32 – 45.
- Wunberg, Gotthart: „Naturalismus und Décadence als Verfahren.“ In: *Jahrhundertwende. Studien zur literarischen Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors*, hrsg. v. Stephan Dietrich. Tübingen: Gunter Narr 2001: 85 – 110.
- Wünsch, Marianne: „Vom späten ‚Realismus‘ zur ‚Frühen Moderne‘. Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels.“ In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. v. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer 1991: 187 – 201.
- Zima, Peter: „Moderne – Modernismus – Postmoderne: Versuch einer Begriffsbestimmung.“ In: Ders.: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Basel: Francke 1997: 1 – 28.
- Zima, Peter: *Literatur Intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

Ziolkowski, Theodore: „James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961): 594 – 616.

7. 4 Forschungsliteratur zu Thomas Mann

Anderson, Mark M.: „Jewish' Mimesis? Imitation and Assimilation in Thomas Mann's *Wälsungenblut* and Ludwig Jacobowski's *Werther*, *Der Jude*.“ In: *German Life and Letters* 49 (1996): 193 – 204.

Anderson, Mark M.: „Mann's early novellas.“ In: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, hrsg. v. Ritchie Robertson. Cambridge: Cambridge University Press 2002: 64 – 83.

Banuls, André: „Schopenhauer und Nietzsche in Thomas Manns Frühwerk (*Der Kleiderschrank* und andere Novellen).“ In: *Études Germaniques* 30 (1975): 129 – 147.

Banuls, André: „Les trois étoiles de Thomas Mann: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche.“ In: *Études Germaniques* 42 (1987): 344 – 354.

Barker, Andrew: „‚Bloß aus Lemberg gebürtig‘: Detlev Spinell, the Austrian-Jewish Aesthete in Thomas Mann's *Tristan*.“ In: *Modern Language Review* 102 (2007): 440 – 450.

Beddow, Michael: „The Climate of the *Magic Mountain*.“ In: *Thomas Mann*, hrsg. v. Michael Minden. London, New York: Longman 1995: 148 – 159.

Beddow, Michael: „*The Magic Mountain*.“ In: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, hrsg. v. Ritchie Robertson. Cambridge: Cambridge University Press 2002: 137 – 150.

Beulertz, Stefan: „‚Erhabener Lärm‘: Thomas Mann und *Der Ring des Nibelungen*.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41 (1996): 313 – 324.

Boa, Elizabeth: „*Buddenbrooks*: Bourgeois Patriarchy and *fin-de-siècle* Eros.“ In: *Thomas Mann*, hrsg. v. Michael Minden. London, New York: Longman 1995: 125 – 142.

Böschstein, Bernhard: „Exzentrische Polarität. Zum *Tod in Venedig*.“ In: *Thomas Mann. Romane und Interpretationen*, hrsg. v. Volkmar Hansen. Stuttgart: Reclam 1993: 89 – 120.

Bohnen, Klaus: „Faszination und Verfall des Authentischen. Thomas Manns frühe Erzählungen in komparatistischer Sicht.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 1 (1988): 63 – 79.

Borchmeyer, Dieter: „Thomas Mann und Richard Wagners Anti-Poetik des Romans.“ In: Ders. (Hrsg.): *Poetik und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer 1989: 390 – 411.

Borchmeyer, Dieter: „‚Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister‘. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur.“ In: *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, hrsg. v. Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer. Frankfurt am Main: Klostermann 1993: 1 – 16.

Budde, Elmar: „*Fülle des Wohllauts* oder *décadence* im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit.“ In: *Die Musik, Das Leben und Der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*, hrsg. v. Otto Kolleritsch. Wien, Graz: Grazer Druckerei 2000: 21 – 35.

Dierks, Manfred: „Thomas Mann und die Mythologie.“ In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 301 – 306.

Dierks, Manfred: „Krankheit und Tod im frühen Werk Thomas Manns.“ In: *Auf dem Weg zum Zauberberg. Die Davoser Literaturtage 1996*, hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Klostermann 1997: 11 – 32.

Dierks, Manfred: „Zu kurze Nerven. *Buddenbrooks* als Neurasthenie-Roman.“ In: *Neue Rundschau* 112 (2001): 62 – 71.

- Dreyfus, Laurence: „Music and Motive in Thomas Mann’s *Wälsungenblut*.” In: *Resounding Concerns*, hrsg. v. Rüdiger Görner. München: Iudicium 2003: 86 – 113.
- Eger, Manfred: „Thomas Mann, der skeptische Wagnerianer.“ In: *Wagners Werk und Wirkung*. Bayreuth: Ellwanger 1983: 99 – 109.
- Emig, Christine: „„Wagner in verjüngten Proportionen ...“ *Wälsungenblut* als epische Wagner-Transkription.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 7 (1994): 169 – 185.
- Emig, Christine: *Arbeit am Inzest: Richard Wagner und Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998.
- Euchner, Maria: „Life, longing, “Liebestod”: Richard Wagner in Thomas Mann’s *Tristan and Tod in Venedig*.” In: *The Germanic Review* 80 (2005): 187 – 212.
- Finney, Gail: „Self-reflexive Siblings: Incest as Narcissicism in Tieck, Wagner, and Thomas Mann.” In: *The German Quarterly* 56 (1983): 243 – 256.
- Furst, Lilian R.: „Re-Reading *Buddenbrooks*.” In: *German Life and Letters* 44 (1991): 317 – 329.
- Galor, Jehuda: „Wie man wird, was man ist. Zur *Tristan*-Novelle Thomas Manns.“ In: *Thomas Mann. Romane und Interpretationen*, hrsg. v. Volkmar Hansen. Stuttgart: Reclam 1993: 47 – 67.
- Görner, Rüdiger: *Thomas Mann: der Zauber des Letzten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.
- Grawe, Christian: „„Eine Art von höherem Abschreiben.“ Zum „Typhus“-Kapitel in Thomas Manns *Buddenbrooks*.” In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 5 (1992): 115 – 124.
- Grawe, Christian: „Struktur und Erzählform.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. v. Ken Moulden und Gero v. Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988: 69 – 107.
- Hamacher, Bernd: „*Buddenbrooks*. Roman der Kultur und Apotheose der Lektüre.“ In: *Neue Rundschau* 112 (2001): 85 – 95.
- Happ, Julia S.: „*Nietzsches décadence im Lichte unserer Erfahrung*. Wandlungen der Dekadenz bei Thomas Mann (*Wälsungenblut*).“ In: Dies: *Jahrhundert(w)ende(n). Enden und Anfänge. Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten. 1800/1900*. Berlin: LIT-Verlag 2009 [Drucktermin: Juli 2009].
- Heftrich, Eckhard: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II*. Frankfurt am Main: Klostermann 1982.
- Heftrich, Eckhard: „„In my beginning is my end.” Vom Kleinen Herrn Friedenmann und *Buddenbrooks* zum Doktor Faustus.“ In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 1 (1988): 203 – 215.
- Heftrich, Eckhard: „Thomas Mann zwischen Wagner und Nietzsche.“ In: Ders.: *Nietzsches tragische Größe*. Frankfurt am Main: Klostermann 2000: 183 – 217.
- Heller, Erich: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Hillesheim, Jürgen: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches »Der Fall Wagner« im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.
- Hörisch, Jochen: „„Eines nur will ich noch: das Ende“: Todesfaszination bei Richard Wagner und Thomas Mann.“ In: *Athenäum* 12 (2002): 189 – 197.
- Kablitz, Andreas: „Jenseits der *Décadence*: Thomas Manns *Tristan* (mit einem Nachwort zur Funktion der Ironie in realistischem und nach-realistischem Erzählen: Gustave Flaubert – Thomas Mann).“ In: *Fin de Siècle*, hrsg. v. Rainer Warning und Winfried Wehle. München: Fink 2002: 89 – 122.
- Kaiser, Gerhard: „Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*. Erzählen als kritische Interpretation.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 12 (1999): 240 – 258.
- Kaiser, Harmut M.: „Intertextuelles Spiel mit Wagner-Analogien. Thomas Manns *Burleske Tristan* und *Der Ring des Nibelungen*.” In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 14 (2001): 189 – 211.
- Kamla, Thomas A.: „Thomas Mann’s *Gefallen*: États d’âme and the Bahrian New Psychology.“ In: *The German Quarterly* 66 (1993): 510 – 523.
- Kalaschnikow, Alexander: „Zur Technik des Auslassens in der Erzählkunst Thomas Manns.” In: *Entwürfe. Russische Studien zur deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Paul

- Gerhard Klussmann, Frank Hoffmann und Silke Flegel. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003: 69 – 82.
- Keller, Ernst: „Das Problem des ‚Verfalls‘.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. v. Ken Moulden und Gero v. Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988: 157 – 172.
- Keller, Ernst: „Die Figuren und ihre Stellung im ‚Verfall‘.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. v. Ken Moulden und Gero v. Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988: 173 – 200.
- Kemper, Dirk: „Kontrapunkt versus Harmonie: Musik und Musikalisches in Thomas Manns *Buddenbrooks*.“ In: *1900. Musik zur Jahrhundertwende*, hrsg. v. Werner Keil. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1995: 149 – 164.
- Kluge, G.R.: „*Wälsungenblut* oder Halbblut? Zur Kontroverse um die Schlußsätze von Thomas Manns Novelle.“ In: *Neophilologus* 76 (1992): 237 – 255.
- Klugkist, Thomas: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das „Dreigestirn“: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Klugkist, Thomas: *Der pessimistische Humanismus. Thomas Manns lebensphilosophische Adaption der Schopenhauerschen Mitleidsethik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Köhn, Lothar: „Geburt der Sokrates-Tragödie aus dem Geist der Erzählung. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*.“ In: *Das Schöne soll sein. Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender*, hrsg. v. Peter Heßelmann, Michael Huesmann und Hans-Joachim Jakob. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2001: 443 – 468.
- Koopmann, Helmut: „*Buddenbrooks*. Die Ambivalenz im Problem des Verfalls (1962).“ In: *Thomas Manns Buddenbrooks und die Wirkung. 1. Teil*, hrsg. v. Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier 1986: 37 – 62.
- Koopmann, Helmut: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1995.
- Koopmann, Helmut: „Humor und Ironie.“ In: Ders.: *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1995: 836 – 853.
- Koopmann, Helmut: „Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* in Thomas Mann *Der Zauberberg*.“ In: *Thomas Mann und die Wissenschaften*, hrsg. v. Dietrich von Engelhardt und Hans Wißkirchen. Lübeck: Dräger 1999: 9 – 24.
- Koppen, Erwin: „Vom Décadent zum Proto-Hitler: Wagner-Bilder Thomas Manns.“ In: *Thomas Mann und die Tradition*, hrsg. v. Peter Pütz. Frankfurt: Athenäum 1971: 201 – 224.
- Kristiansen, Børge: „Die „Niederlage der Zivilisation“ und der „heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt.“ Die Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* als Modell der Anthropologie Thomas Manns.“ In: *Orbis Litterarum* 58 (2003): 397 – 451.
- Kristiansen, Børge: „Thomas Mann und die Philosophie“. In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 259–283.
- Kristiansen, Børge: „Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur“. In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 823 – 835.
- Kristiansen, Børge: „*Der Zauberberg*. Schopenhauer-Kritik oder Schopenhauer-Affirmation? In: *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*, hrsg. v. Herman Kurzke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985: 135 – 144.
- Krug, Dietmar: *Eros im Dreigestirn. Zur Gestaltung des Erotischen im Frühwerk Thomas Manns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997.
- Kuhnau, Petra: „Auch eine Geschichte der Brüder Buddenbrook. Zur Dialogizität von Hysterie und Neurasthenie in Thomas Manns Roman.“ In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaft* 9 (2005): 136 – 174.
- Lenz, Siegfried: „*Buddenbrooks*“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 4 (1991): 21 – 28.
- Levesque, Paul George: „The double-edged sword: anti-Semitism and anti-Wagnerianism in Thomas Mann’s *Wälsungenblut*.“ In: *German Studies Review* 20 (1997): 9 – 21.
- Lindsay, J. M.: „Thomas Mann’s First Story *Gefallen*.“ In: *German Life and Letters* 28 (1976): 297 – 307.

- Lenz, Siegfried: „Buddenbrooks.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 4 (1991): 21 – 28.
- Lühe, Irmela von der: „Die Amme hatte die Schuld.’ *Der kleine Herr Friedemann* und das erzählerische Frühwerk Thomas Manns.“ In: *Thomas-Mann-Studien* 33 (2004): 33 – 48.
- Max, Katrin: *Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in Buddenbrooks*. Frankfurt am Main: Klostermann 2008.
- Martin, Nicholas: „Ewig Verbundene Geister“: Thomas Mann’s Re-engagement with Nietzsche, 1943 – 1947.“ In: *Oxford German Studies* 34 (2005): 197 – 203.
- Minden, Michael (Hrsg.): *Thomas Mann*. London, New York: Longman 1995.
- Moulden, Ken und Gero v. Wilpert (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1988.
- Moulden, Ken: „Die Musik.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. v. Ken Moulden und Gero v. Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988: 305 – 318.
- Müller-Seidel, Walter: „Degeneration und Décadence. Thomas Manns Weg zum *Zauberberg*.“ In: *Poetik und Geschichte*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Tübingen: Niemeyer 1989: 118 – 135.
- Neumann, Gerhard: „Thomas Manns *Zauberberg*. Eine Kulturtheorie der Liebe.“ In: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Günter Schnitzler und Edelgard Spaude. Freiburg: Rombach 2004: 11– 35.
- Nilges, Yvonne: „Goethe in Ägypten: der redliche Mann am Hofe. Weimar in Thomas Manns Josephsromanen.“ In: *Getauft auf Musik: Festschrift für Dieter Borchmeyer*, hrsg. v. Udo Bernbach, Yvonne Nilges und Hans Rudolf Vaget. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006: 93 – 114.
- Northcote-Bade, James: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn: Bouvier 1975.
- Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Parkes-Perret, Ford B.: „Myth Plus Psychology in Thomas Mann’s *Der kleine Herr Friedemann*.“ In: *Neophilologus* 80 (1996): 275 – 296.
- Pross, Caroline: „’Dekadenz des Ganzen.’ Zur Poetik des Enzyklopädischen in Thomas Manns *Der Zauberberg*.“ In: *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen*, hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt und Stephan Kammer. Heidelberg: Winter 2005: 215 – 240.
- Pross, Caroline: „Reizbarer Stil. Begründungsfiguren modernen Schreibens im Frühwerk Thomas Manns (*Wälsungenblut*).“ In: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller-Wille und Caroline Pross (Hrsg.): *Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*, Freiburg: Rombach 2009 [im Druck].
- Pütz, Peter: *Kunst und Künstlertextistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*. Bonn: Bouvier 1975. [1963]
- Pütz, Peter: „Der Ausbruch aus der Negativität. Das Ethos im *Tod in Venedig*.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 1 (1988): 1 – 11.
- Pütz, Peter: „Krankheit als Stimulans des Lebens. Nietzsche auf dem *Zauberberg*.“ In: *Das Zauberberg-Symposium 1994*, hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Klostermann 1995: 9 – 43.
- Rasch, Wolfdietrich: „Thomas Manns Erzählung *Tristan*.“ In: Ders.: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Metzler 1967: 146 – 185.
- Reed, Terence: *Thomas Mann. The Uses of Tradition*. Oxford: Oxford University Press 1975.
- Reed, Terence: „Der *Zauberberg*. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912 – 1924.“ In: *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*, hrsg. v. Hermann Kurzke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985: 92 – 132.
- Reed, Terence: *Death in Venice. Making and Unmaking a Master*. New York: Twayne Publishers 1994.

- Reed, Terence: „The Genesis of *Buddenbrooks*.“ In: *Thomas Mann*, hrsg. v. Michael Minden. London, New York: Longman 1995: 116–124.
- Reed, Terence: „Thomas Mann und die literarische Tradition.“ In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 95 – 136.
- Reed, Terence: *Kommentar. Frühe Erzählungen 1893 – 1912* (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 2.2). Frankfurt am Main: Fischer 2002.
- Reed, Terence: „Tod eines Klassikers. Literarische Karrieren im *Tod in Venedig*.“ In: *Liebe und Tod – In Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage*, hrsg. v. Thomas Sprecher: 171 – 185.
- Reichenbächer, Sabine: „Regression, Konflikt und Angst in Thomas Manns Erzählung *Wälsungenblut*.“ In: *Thomas-Mann-Studien* 33 (2004): 67 – 80.
- Reinke, Claudius: *Musik als Schicksal: zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns*. Osnabrück: Rasch 2002.
- Ridley, Hugh: „Nature and Society in *Buddenbrooks*.“ In: *Thomas Mann*, hrsg. v. Michael Minden. London, New York: Longman 1995: 107 – 115.
- Riedel, Wolfgang: „Literatur und Wissen. Thomas Mann: *Der Zauberberg*.“ In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 238 (2001): 1 – 18.
- Robertson, Ritchie: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Robertson, Ritchie: „Classicism and its pitfalls: *Death in Venice*.“ In: Ders.: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press 2002: 95 – 106.
- Robertson, Ritchie: „Sacrifice and Sacrament in *Der Zauberberg*.“ In: *Oxford German Studies* 35 (2006): 55 – 65.
- Rohrmoser, Günter: *Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums*. Bietigheim: Gesellschaft für Kulturwissenschaft 2005.
- Ryan, Judith: „*Buddenbrooks*: between realism and aestheticism.“ In: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, hrsg. v. Ritchie Robertson. Cambridge: Cambridge University Press 2002: 95 – 106.
- Scherliess, Volker: „„Burleske“ und „Opus metaphysicum“. Wagners *Tristan* bei Thomas Mann.“ In: *Thomas-Mann-Studien* 33 (2004): 81 – 96.
- Schonlau, Anja: „Das „Krankhafte“ als poetisches Mittel in Thomas Manns Erstlingsroman: Thomas und Christian Buddenbrook zwischen Medizin und Verfallspsychologie.“ In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch* 15 (1997): 87 – 122.
- Schröder-Augustin, Markus: „Décadence und Lebenswille. Tonio Kröger im Kontext von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche.“ In: *Wirkendes Wort* 48 (1998): 255 – 274.
- Sheppard, Richard: „Realism plus Mythology: A Reconsideration of the Problem of *Verfall* in Thomas Mann's *Buddenbrooks*.“ In: *The Modern Language Review* 89 (1994): 916 – 941.
- Sprecher, Thomas (Hrsg.): *Liebe und Tod – In Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage*. Frankfurt am Main: Klostermann 2005.
- Swales, Martin: *Buddenbrooks. Family Life in the Mirror of Social Change*. Boston: Twayne Publishers 1991.
- Swales, Martin: „Diagnostic Form: Reflections on Generic Issues in Thomas Mann's Narrative Work.“ In: *Oxford German Studies* 34 (2005): 211 – 216.
- Windisch-Laube, Walter: „Thomas Mann und die Musik.“ In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 327 – 342.
- Vaget, Hans Rudolf: „Die literarischen Anfänge Thomas Manns in *Gefallen*.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 94 (1975): 235 – 256.
- Vaget, Hans Rudolf: „Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns *Der Wille zum Glück* und Heinrich Manns *Das Wunderbare*.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 101 (1982): 193 – 216.
- Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler 1984.

- Vaget, Hans Rudolf: „Die Erzählungen.“ In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 534 – 618.
- Vaget, Hans Rudolf: „»Von hoffnungslos anderer Art.« Thomas Manns *Wälsungenblut* im Lichte unserer Erfahrung.“ In: *Thomas-Mann-Studien* 30 (2004): 35 – 58.
- Vaget, Hans Rudolf: „Vom ‚höheren Abschreiben‘- Thomas Mann, der Erzähler.“ In: *Liebe und Tod – In Venedig und Anderswo. Die Davoser Literaturtage*, hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Klostermann 2005: 15 – 31.
- Vaget, Hans Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: Fischer 2006.
- Weinzierl, Ulrich: „Die „besorgniserregende Frau“. Anmerkungen zu *Luischen*, Thomas Manns „peinlichster Novelle“.“ In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 4 (1991): 9 – 20.
- Wich, Joachim: „Grotesque Verkehrung des „Vergnügens am tragischen Gegenstand“. Thomas Manns Novelle *Luischen* als Beispiel.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 50 (1976): 213 – 237.
- Wilpert, Gero von: „Die Philosophie.“ In: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. v. Ken Moulden und Gero v. Wilpert. Stuttgart: Kröner 1988: 293 – 304.
- Wessel, Eva: „Der Zauberberg als Chronik der Dekadenz“. In: *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, hrsg. v. Volkmar Hansen. Stuttgart: Reclam 1993: 121 – 150.
- Woinowa, Ludmilla: „Die Figur des Spinell als ironisches Portrait eines Dichters der Décadence in Thomas Manns Novelle *Tristan*.“ In: *Entwürfe. Russische Studien zur deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Paul Gerhard Klusmann, Frank Hoffmann und Silke Flegel. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003: 59 – 68.
- Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Thomas Manns Buddenbrooks und die Wirkung. 1. Teil*. Bonn: Bouvier 1986.
- Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Thomas Manns Buddenbrooks und die Wirkung. 2. Teil*. Bonn: Bouvier 1986.
- Wysling, Hans: „Zur Technik der Montage – Zu Thomas Manns *Erwähltem*.“ In: *Euphorion* 57 (1963): 156 – 226.
- Wysling, Hans: „Der Zauberberg.“ In: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1995: 397 – 422.
- Wysling, Hans: *Ausgewählte Aufsätze 1963 – 1995*, hrsg. v. Thomas Sprecher und Claudia Bernini. Frankfurt: Klostermann 1996.
- Young, Frank W.: *Montage and Motif in Thomas Mann's Tristan*. Bonn: Bouvier 1975.
- Zimmermann, Rolf Christian: „Dekadenz und Pose beim frühen Thomas Mann.“ In: *Das Schöne soll sein. Aisthesis in der deutschen Literatur*. Festschrift für Wolfgang F. Bender, hrsg. v. Peter Heßelmann, Michael Huesmann und Hans-Joachim Jakob. Bielefeld: Aisthesis 2001: 419 – 442.

7. 5 Forschungsliteratur zu Hugo von Hofmannsthal

- Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958.
- Assmann, Aleida: „Hofmannsthals *Chandos-Brief* und die Hieroglyphen der Moderne.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003): 267 – 280.
- Bergengruen, Maximilian: „Multiple Magie: zur Verwandlung psychiatrischen Wissens in Hofmannsthals *Andreas-Fragmenten*.“ In: *Alle Welt ist medial geworden. Literatur, Technik, Naturwissenschaft in der Klassischen Moderne*. Tübingen: Francke 2005: 53 – 71.
- Bosse, Heinrich: „Die Erlebnisse des Lord Chandos.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003): 171 – 208.

- Briese-Neumann, Gisa: *Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der fin de siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985.
- Brinkmann, Richard: „Hofmannsthal und die Sprache.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961): 69 – 95.
- Broch, Hermann: „Hofmannsthal und seine Zeit.“ (1975a) In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, 1, *Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975: 111 – 284.
- _____: „Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften.“ (1975b) In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, 1, *Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975: 300 – 334.
- Büssgen, Antje: „Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. ‚Farbe‘ als Vokabel im „Diskurs des Eigentlichen“ der klassischen Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals „Briefen des Zurückgekehrten“ und Gottfried Benns „Der Garten von Arles“.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2005): 520 – 555.
- Busch, Walter und Hansgeorg Schmidt-Bergmann: „Der Gestus des Verstummens. Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief.“ In: *Literatur für Leser* (1986): 212 – 222.
- Daviau, Donald G.: „Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, and the Chandos Letter: A new perspective on Hofmannsthal’s so-called language crisis.“ In: *Sinn und Symbol. Festschrift für J. Strelka*, hrsg. v. K.K. Polheim. Bern: Peter Lang 1987: 229 – 248.
- Fliedl, Konstanze: „Unmögliche Pädagogik. Chandos als Vater.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003): 249 – 268.
- Florack, Ruth: „Ichverlust im schönen Schein: Ästhetizismuskritik in Hofmannsthals Märchen der 672. Nacht.“ In: *Austriaca* 16 (1991): 123 – 139.
- Günther, Timo: *Hofmannsthal: Ein Brief*. München: Fink 2002.
- Haag, Ingrid: „Wo liegt der Hund begraben? Fragen zu Hofmannsthals *Andreas-Roman*.“ In: *Cahiers d’études germaniques* 29 (1995): 83 – 94.
- Happ, Julia S.: „*Augenblicke*. Some Reflections on Ocular Moments in the Prose of Hofmannsthal and Rilke.“ In: *From Magic Columns to Cyber Space. Time and Space in German Literature, Art, and Theory*, hrsg. v. Daniel Lambauer, Marie Isabel Schlinzig und Abigail Dunn. München: Meidenbauer 2008: 51 – 76.
- Helmstetter, Rudolph: „Entwendet. Hofmannsthals *Chandos-Brief*, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77 (2003): 446 – 480.
- Honold, Alexander: „Die Wiener Décadence und das Problem der Generationen.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996): 644 – 669.
- Honold, Alexander: „Stilgeneration oder Generationsstil?: Die Wiener Décadence als Paradigma der Literaturgeschichte.“ In: *Geschichte der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Donald Daviau und Herbert Arlt. St. Ingbert: Röhrig 1996: 122 – 136.
- Hron, Irina: „‚Grenzwertige Begegnungen‘. Spiegelflächen, Hörgrenzen und Sprachwirbel um 1900: Thomas Manns *Wälsungenblut* und Hofmannsthals *Ein Brief*.“ In: *Jahrhundert(w)enden. Ästhetische und Epochale Transformationen und Kontinuitäten. 1800/1900*. Berlin: LIT-Verlag 2009. [Drucktermin: Juli 2009]
- Jäger-Trees, Corinna: *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks*. Bern, Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1988.
- Kovach, Thomas A.: *Hofmannsthal and Symbolism: Art and Life in the Work of a Modern Poet*. New York: Peter Lang 1985.
- Lange, Wolfgang: „Im Zeichen der Dekadenz: Hugo von Hofmannsthal und die Moderne.“ In: *Arbeiten zur deutschen Philologie* 22 (1994): 7 – 40.
- Lange, Wolfgang: „Im Zeichen der Dekadenz. Hofmannsthal und die Wiener Moderne.“ In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Rolf Grimminger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995: 201 – 229.
- Le Rider, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, übers. v. Leopold Federmaier. Wien, Köln: Böhlau 1997.

- Martini, Fritz: „Hugo von Hofmannsthal: *Andreas oder die Vereinigten*.“ In: Ders.: *Das Wagnis der Sprache*. Stuttgart: Metzler 1964 [1954]: 311 – 351.
- Mayer, Matthias: „ ‚Intérieur‘ und ‚Nature morte‘ : Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hofmannsthal.“ In: *Études Germaniques* 46 (1991): 305 – 324.
- Mayer, Matthias: *Hugo von Hofmannsthal*. Stuttgart: Metzler 1993.
- Mazza, Ethel Matala de: *Dichtung als Schau-Spiel: Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- Meyer-Wendt, Hans Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg: Quelle und Meyer 1973.
- Mommsen, Katharina: „Loris und Nietzsche. Hofmannsthals *Gestern* und Frühe Gedichte in neuer Sicht.“ In: *German Life and Letters* 34 (1980): 49 – 63.
- Morton, Michael: „Chandos and his Plans.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988): 385 – 396.
- Nägele, Rainer: „Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal.“ In: *The German Quarterly* 43 (1970): 720 – 732.
- Noble, C.A.M.: „Hofmannsthal und seine Zeit.“ In: Ders.: *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*. München: Text & Kritik 1978: 29 – 39.
- Osterkamp, Ernst: „Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 2 (1994): 111 – 137.
- Pestalozzi, Karl: „Der Mythos des erhöhten Augenblicks bei Hugo von Hofmannsthal.“ In: *Melancholie und Enthusiasmus*, hrsg. v. Karol Sauerland. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988: 13 – 31.
- Rieckmann, Jens: „Zwischen Bewußtsein und Verdrängung: Hofmannsthals jüdisches Erbe.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993): 466 – 83.
- Robertson, Ritchie: „Hofmannsthal sociologue: *Die Briefe des Zurückgekehrten*.“ In: *Austriaca* 37 (1993): 275 – 86.
- Ryan, Judith: „Die ‚allomatische‘ Lösung: Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 44 (1970): 189 – 207.
- Sandhop, Jürgen: *Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998.
- Schneider, Sabine: „ ‚Farbe, Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig.‘ Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal.“ In: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. v. Helmut Pfotenbauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005: 77 – 102.
- Schonlau, Anja: „Das (Groß)Hirn in der Krise: zu Hofmannsthals *Chandos-Brief* und Benns früher Prosa *Unter der Großhirnrinde*.“ In: *KulturPoetik* 5 (2005): 51 – 64.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Der Tod des ‚Dilettanten‘ – Über Hofmannsthal und Paul Bourget.“ In: *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin- de- siècle*, hrsg. v. Michael Rössner und Birgit Wagner. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1984: 181 – 195.
- Schultz, H. Stefan: „Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter.“ In: *Comparative Literature* 13 (1961): 1 – 15.
- Seng, Joachim: „ ‚Das Halbe, das Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet‘: der *Andreas*-Roman von Hugo von Hofmannsthal.“ In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, hrsg. v. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003: 174 – 189.
- Stoupy, Joëlle: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod.“ In: *Hofmannsthal-Blätter* 41/42 (1991-1992): 86 – 105.

- Streim, Gregor: *Das ‚Leben‘ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Tarot, Rolf: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsform und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer 1970.
- Vilain, Robert: „„Wer lügt mach schlechte Metaphern.“ Hofmannsthals *Manche freilich ...* and Walter Pater.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991): 717 – 754.
- Vilain, Robert: *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford: Clarendon Press 2000.
- Wellbery, David: „Die Opfervorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals.“ In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003): 281 – 310.
- Wischmann, Antje: *Ästheteten und Décadents: eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H.v. Hofmannsthal*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.
- Wunberg, Gotthart: „Francis Bacon, der Empfänger des Lord-Chandos-Briefes von Hugo von Hofmannsthal.“ In: *German Life and Letters* 15 (1962): 194 – 201.
- Wunberg, Gotthart: *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart: Kohlhammer 1965.

7. 6 Forschungsliteratur zu Rainer Maria Rilke

- Anglet, Andreas: „The overwhelming Reality of Memory: The Poetics of Memory in Rainer Maria Rilke's *Malte*.“ In: *The Poetics of Memory*, hrsg. v. Thomas Wägenbauer. Tübingen: Stauffenberg 1998: 91 – 112.
- Arndal, Steffen: „Ohne alle Kenntnis von Perspektive? Zur Raumperzeption in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002): 105 – 137.
- Bethke, Frederick J.: „Rilke's *Malte Laurids Brigge* as prose poetry.“ In: *Kentucky Foreign Language Quarterly* 12 (1965): 73 – 82.
- Betz, Maurice: *Rilke in Paris*. Zürich: Arche 1948.
- Borchert, Heinrich: „Das Problem des „Verlorenen Sohnes“ bei Rilke.“ In: *Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt. Berlin: Walter de Gruyter 1961: 24 – 33.
- Braden, Dennis: „Rilke's *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*.“ In: *Explicator* 45 (1987): 43 – 45.
- Bradley, Brigitte L.: *Zu Rilkes ‚Maltes Laurids Brigge‘*. Bern, München: Francke 1980.
- Brettschneider, Werner: *Die Parabel vom verlorenen Sohn: das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur*. Berlin: Schmidt 1978.
- Breuninger, Renate: „Die »großen Fragen« nach Wirklichkeit in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von R. M. Rilke.“ In: *Semiosis* 59/60 (1990): 87 – 93.
- Brittnacher, Hans Richard, Stephan Porombka und Fabian Störmer (Hrsg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Brunkhorst, Katja: *‚Verwandt-Verwandelt.‘ Nietzsche's presence in Rilke*. München: Iudicium 2006.
- Busch, Walter: „Zeit und Figuren der Dauer in Rilkes *Malte Laurids Brigge*.“ In: Ders.: *Bild – Gebärde – Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke*. Innsbruck: Edition Sturzflüge Studienverlag 2003: 167 – 200.

- Cervi, Andrea: „The composition of reality: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.” In: *The German novel in the 20th century: Beyond realism*, hrsg. v. David Midgley. Edinburgh: Edinburgh University Press 1993: 45 – 58.
- Clauß, Elke-Maria: „Orpheus in Paris: Zur Poetik der Erinnerung im *Malte Laurids Brigge*.” In: *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 47 (1997): 31 – 45.
- Cowan, Michael: „Imagining modernity through the ear: Rilke’s *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* and the noise of modern life.” In: *Arcadia* 41 (2006): 124 – 146.
- Crowhurst, Griseldis W.: „Malte Laurids Brigge, Nicolaj Kusmitsch und die Trägheit der Materie.” In: *Acta Germanica* 8 (1973): 101 – 116.
- Crowhurst, Griseldis W.: „Time and memory in Rilke’s *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.” In: *Theoria* 41 (1973): 63 – 78.
- Donahue, Neil H.: „Fear and Fascination in the Big City. Rilke’s use of Georg Simmel in *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*.” In: *Studies in 20th century literature* 16 (1992): 197 – 219.
- Dieterle, Bernhard: „Erzählungen.” In: *Rilke-Handbuch*, hrsg. v. Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004: 239 – 263.
- Dufresne, Eva Fauconneau: „Wirklichkeitserfahrung und Bewusstseinsentwicklung in Rilkes *Malte Laurids Brigge* und Sartres *La Nausée*.” In: *Arcadia* 17 (1982): 258 – 273.
- Dürr, Volker: „Personal Identity and the Idea of the Novel: Hegel in Rilke.” In: *Comparative Literature* 39 (1987): 97 – 114.
- Dzikowska, Katarzyna: „Erinnerung als Flucht vor dem Anderen: Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gelesen mit Emmanuel Levinas.” In: Dies. (Hrsg.): *Labyrinthe der Erinnerung. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Prof. Stefan H. Kaszyński*. Poznań: Wyd. Nauk. UAM 2006: 73 – 83.
- Eckel, Winfried: *Wendung: Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994.
- Eilert, Heide: „Aspekte der Moderne in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910).” In: *Europäische Romane der klassischen Moderne*, hrsg. v. Anselm Maler, Ángel San Miguel und Richard Schwaderer. Frankfurt am Main: Peter Lang 2000: 43 – 56.
- Engel, Manfred: *Rainer Maria Rilkes ‚Duineser Elegien‘ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler 1986.
- Engel, Manfred: „‚Weder Seiende, noch Schauspieler‘: Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes *Malte Laurids Brigge*.” (1997a) In: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, hrsg. v. Vera Hauschild. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997: 181 – 200.
- Engel, Manfred: „Nachwort.” (1997b) In: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. v. Manfred Engel. Stuttgart: Reclam 1997: 319 – 350.
- Engel, Manfred: „Rilke als Autor der literarischen Moderne.” In: *Rilke-Handbuch*, hrsg. v. Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004: 507 – 528.
- Faath, Ute: „Rainer Maria Rilke und Georg Simmel: Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur.” In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 23 (2000): 53 – 64.
- Feltkamp, Henk W.: „Riß bei Rilke.” In: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Alexander von Bormann. Tübingen: Niemeyer 1976: 637 – 643.
- Fick, Monika: „Die Angst der Kreatur. Obstfelders *Tagebuch eines Priesters* und *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.” In: Dies.: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer 1993: 300 – 318.
- Fischbacher-Bosshardt, Andrea: „Die Subjektbedingtheit der Aufzeichnungen des Ich-Erzählers Malte Laurids Brigge. Eine Analyse der Erzählform.” In: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern, Berlin, Frankfurt: Peter Lang 1996: 129 – 136.

- Friedman, Eva Merrett: „Existence and Alienation in Rilke's *Notebooks of Malte Laurids Brigge*." In: *University of Dayton Review* 15 (1981): 33 – 7.
- Frowen, Irina: „Nietzsches Bedeutung für Rilkes frühe Kunstauffassung.“ In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 14 (1987): 21 – 35.
- Fülleborn, Ulrich: „ ‚Veränderung.‘ Zu Rilkes *Malte* und Kafkas *Schloß*.“ In: *Études Germaniques* 30 (1975): 438 – 454.
- Fülleborn, Ulrich: „*Werther – Hyperion – Malte Laurids Brigge*. Prosa, Lyrik und Roman.“ In: *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck*. Heidelberg: Winter 1979: 86 – 102.
- Fülleborn, Ulrich: „Rilkes Weg ins 20. Jahrhundert.“ In: *Zu Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Egon Schwarz. Stuttgart: 1983: 55 – 68.
- Fülleborn, Ulrich: „Rilkes Gebrauch der Bibel.“ In: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 1999: 19 – 38.
- Fülleborn, Ulrich (2000a): „Ein Durchbruch zur Moderne. Rilke 1906 bis 1910.“ In: Ders.: *Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. v. Günter Blamberger, Manfred Engel und Monika Ritzer. München: Fink 2000: 305 – 321.
- Fülleborn, Ulrich (2000b): „Form und Sinn der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: Ders.: *Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. v. Günter Blamberger, Manfred Engel und Monika Ritzer. München: Fink 2000: 322 – 344.
- Garber, Frederick: „Time and the City in Rilke's *Malte Laurids Brigge*." In: *Contemporary Literature* 11 (1970): 324 – 39.
- Goheen, Jutta: „Tempusformen und Zeitbegriff in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Wirkendes Wort* 19 (1969): 3 – 39.
- Görner, Rüdiger (Hrsg.): *Rainer Maria Rilke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987.
- Görner, Rüdiger: „Wie ich Nietzsche überwand. Zu einem Motiv der Nietzsche-Rezeption bei Rilke, Döblin und Hugo Ball.“ In: *Ecce Opus. Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Rüdiger Görner und Duncan Large. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003: 193 – 204.
- Görner, Rüdiger: *Rainer Maria Rilke: im Herzwerk der Sprache*. Wien: Zsolnay 2004.
- Goldbæk, Henning: „Rilke und die großen Städte.“ In: *Orbis Litterarum* 48 (1993): 325 – 340.
- Goodall, J. R.: „Theories of the Unheimliche and Rilke's Phantom Hand." In: *Religion and Literature* 21 (1989): 45 – 60.
- Graubner, Hans: „Rilkes Christus und das Erhabene der Zeit.“ In: *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur* 95 (2003): 583 – 602.
- Grimm, Sieglinde: *Sprache der Existenz: Rilke, Kafka und die Rettung des Ichs im Roman der klassischen Moderne*. Tübingen: Francke 2003.
- Gutjahr, Ortrud: „Erschriebene Moderne: Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Die literarische Moderne in Europa Bd. I: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994: 370 – 397.
- Hamburger, Käte: *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart: Klett 1971.
- Hamburger, Käte: „Der Malte-Roman.“ In: *Rilke. Eine Einführung*. Stuttgart: Klett 1976: 68 – 85.
- Hamburger, Käte: „...und die Zeit ist Raum. Zu Rilkes Anschauungsform in der Zeit der Moderne.“ In: *Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Hans-Henrik Krummacker, Fritz Martini und Walter Müller-Seidel. Stuttgart: Kröner 1984: 423 – 439.

- Hattemer, Matthias: „ ‚Er war mein Ich und war ein anderer.‘ Rainer Maria Rilke und sein Ausgestoßener.“ In: Ders.: *Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimms, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1989: 119 – 140.
- Heidegger, Martin: „Wozu Dichter?“ In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann 1963: 248 – 295.
- Heller, Erich: „Rilke und Nietzsche. Mit einem Diskurs über Denken, Glauben und Dichten.“ In: Ders.: *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1954: 175 – 244.
- Heller, Erich: „Drei Dichter in Venedig (Goethe, Nietzsche, Rilke). Anmerkungen über die Dekadenz.“ In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 16/17 (1989-90): 69 – 78.
- Herd, E.W.: „An interpretation of *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, based on an analysis of the structure.“ In: *Seminar* 9 (1973): 208 – 228.
- Hoehler, Gertrud: *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*. München: Fink 1979.
- Hoffmann, Ernst Fedor: „Zum dichterischen Verfahren in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968): 202 – 230.
- Holzcamp, Hans: „ ‚Der Tod Brigges.‘ Untergang und Verklärung in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Études Germaniques* 51 (1996) : 481 – 512.
- Jansen, Peter W.: „Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: Durch Verfrühung verspätet.“ In: *Text und Kritik*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Text und Kritik 1975: 105 – 15.
- Jayne, Richard: „Rilke und das Problem der Innerlichkeit.“ In: *Zu Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Egon Schwarz. Stuttgart: Klett 1983: 41 – 54.
- Kahl, Michael: *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902 – 1910*. Freiburg: Rombach 1999.
- Kaufmann, Walter: „Nietzsche and Rilke.“ In: *The Kenyon Review* 17 (1955) 1 – 22.
- Klieneberger, H.R.: „Romanticism and Modernism in Rilke’s *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *The Modern Language Review* 74 (1979): 361 – 367.
- Kohlschmidt, Werner: „Rilke und Obsthfelder.“ In: Ders.: *Dichter, Tradition und Zeitgeist*. Bern, München 1956: 176 – 189.
- Krings, Marcel: „Ästhetische Inkarnation: zur formalen Struktur von Rilkes *Malte Laurids Brigge*.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77 (2003): 619 – 636.
- Krings, Marcel: *Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett*. Tübingen: Francke 2005.
- Lauterbach, Dorothea: „Frankreich.“ (2004a) In: *Rilke-Handbuch*, hrsg. v. Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004: 60 – 87.
- Lauterbach, Dorothea: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.“ (2004b) In: *Rilke-Handbuch*, hrsg. v. Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004: 318 – 336.
- Liu, Hiuru: *Suche nach Zusammenhang. Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994.
- Lucques, Claire: „La Poétique de Malte Laurids Brigge.“ In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 9 (1982): 22 – 32.
- Lönker, Fred: „Das Verschwinden des Subjekts in der Jahrhundertwende (Hofmannsthal, Rilke, Musil).“ In: *Kontinuität und Wandel, Apokalyptik und Prophetie. Literatur an Jahrhundertsschwellen*, hrsg. v. Dietmar Jacobsen. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001: 137 – 160.

- Madsen, Borge G.: „Influences from J.P. Jacobsen and Sigbjørn Obstfelder on Rainer Maria Rilke's *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Scandinavian Studies* 26 (1954): 105 – 114.
- Maier, Wolfgang M. L.: „Beobachtungen zu spezifischen Erzählmotiven in Rainer Maria Rilke *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 216 (1979): 23 – 32.
- Martens, Lorna: „Autobiographical narrative and the use of metaphor: Rilke's techniques in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Studies in 20th century literature* 9 (1984-85): 229 – 249.
- McRaith, J. Berry: „Stages of Mask Development in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Michigan Germanic Studies* 18 (1992): 29 – 47.
- Merz, Veronika: „Die Gottesidee in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 26 (1982): 262 – 295.
- Martini, Fritz: „Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: Ders.: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen von deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart: Klett 1964: 133 – 175. [1954]
- Müller-Michaels, Harro: „Daß man erzählte, das muß nach meiner Zeit gewesen sein – zu Funktionen des Erzählens in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Literatur für Leser* Heft II (1995): 16 – 21.
- Naumann, Helmut: *Studien zu Rilkes frühem Werk*. Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1991.
- Naumann, Helmut: *Malte-Studien. Ansätze zu einem neuen Verständnis Rilkes*. Rheinfelden, Berlin: Schäuble 1996.
- Nivelle, Armand: „Sens et structure des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.“ In: *Revue d'Esthétique* 12 (1959): 5 – 32.
- Parry, Idris: „Malte's hand.“ In: *German Life and Letters* 11 (1957-58): 1 – 12.
- Peters, Gerald: „Autobiography as Masquerade: The Spectacle of Rilke's Other Self.“ In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 25 (1992): 79 – 90.
- Petersen, Jürgen: „Der Leser als Souverän: Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Carl Einsteins *Bequiquin oder die Dilettanten des Wunders*.“ In: Ders.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler 1991: 68 – 99.
- Pfeiffer, Ernst: „Denn Rainer starb ‚trostlos‘: Eine Betrachtung.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Goerres-Gesellschaft* 23 (1982): 297 – 304.
- Phelan, Anthony: *Rilke: Neue Gedichte*. London: Grant and Cutler 1992.
- Phelan, Anthony: „‚Gesicht aus Aussehen‘: Rilke, Cézanne, Merleau-Ponty.“ In: *Rilke und die Moderne*, hrsg. v. A. Stevens und F. Wagner. München: Iudicium 2000: 135 – 154.
- Phelan, Anthony: „Rilke: *Die Gazelle*.“ In: *Landmarks in German Poetry*, hrsg. v. Peter Hutchinson. Berlin, Bern: Peter Lang 2000: 151 – 166.
- Por, Peter: „‚Hyperbel [des] Weges‘ und ‚Inscription [des] Daseins‘: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik* 31 (1998): 117 – 53.
- Prekjevic, Vahidin: „Verfallsbilder und Ordnungskritik: Die Negativität der Moderne in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.“ In: *Pismo: Journal for Linguistics and Literary Studies* 2 (2004): 187 – 209.
- Rohberg, Thomas: „‚Was wußten sie, wer er war.‘ Denkbilder der Identität in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur und Unterricht*, hrsg. v. Susanne Knoche, Lennart Koch und Ralph Könen. Frankfurt am Main: Peter Lang 2003: 183 – 194.
- Rossellit, Jutta: „...weil ich zerbrochen bin.“ Wahn und Wirklichkeit in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: Dies.: *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993: 101 – 130.

- Rugg, Linda Haverty: „A Self at Large in the Hall of Mirrors: Rilke's *Malte Laurids Brigge* as Autobiographical Act." In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 29 (1993): 43 – 54.
- Ruppert, Peter: „The Aesthetic Solution in *Nausea* and *Malte Laurids Brigge*." In: *Comparative Literature* 29 (1977): 17 – 34.
- Ryan, Judith: „Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge*." In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 15 (1971): 341 – 374.
- Ryan, Judith: „Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910)." In: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Königstein: Athenäum 1983: 63 – 77.
- Ryan, Judith: „Validating the Possible: Thoughts and Things in James, Rilke, and Musil." In: *Comparative Literature* 40 (1988): 305 – 317.
- Ryan, Judith: „Pastiche und Kontrafaktur bei R. M. Rilke." In: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1999: 107 – 122.
- Ryan, Judith: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Ryan, Judith: „Rilke's Early Narratives". In: *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Erika A. Metzger und Michael Metzger. Rochester: Camden House 2001: 67 – 89.
- Saalmann, Dieter: „Subjektivität und gesellschaftliches Engagement. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Brigge* und Peter Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*." In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57 (1983): 498 – 519.
- Saalmann, Dieter: *Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Ein Würfelwurf nach dem Absoluten. Poetologische Aspekte*. Bonn: Bouvier 1975.
- Schings, Hans-Jürgen: „Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel." In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002): 643 – 671.
- Schings, Hans-Jürgen: „Intransitive Liebe. Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. Mit einem Ausblick auf Georg von Lukács." In: *Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition*, hrsg. v. Peter Ensberg und Jürgen Kost. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003: 89 – 102.
- Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bände. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1975.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: „Rainer Maria Rilke und die historische Avantgarde." In: *Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes"*, hrsg. v. Hans-Albrecht Koch und Alberto Destro. Overath: Verlag Bücken & Sulzer 2004: 190 – 201.
- Scholz, Mary Frances: „Rilke, Rodin and the fragmented man." In: *Symposion* 30 (1976): 61 – 74.
- Schulz, Georg-Michael: „Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*." In: *Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 1, hrsg. v. Paul Michael Lützeler und James McLeod. Stuttgart: Reclam 1996: 120 – 138.
- Schwerte, H.: „Maltes Angst. Zu Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*." In: *Sprachkunst* 25 (1994): 309 – 319.
- Seifert, Walter: „Der Ich-Zerfall und seine Kompensationen bei Nietzsche und Rilke." In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hrsg. v. Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989: 229 – 239.
- Small, William: *Rilke – Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1983.
- Söring, Jürgen: „Zu Rilkes poetischem Konzept im Abstraktionsprozeß der Moderne." In: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 1999: 191 – 213.

- Sokel, Walter H.: „Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Problem der Ent-Ichung im *Malte Laurids Brigge*.“ In: *Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen*, hrsg. von Ingeborg Solbrig und Joachim H. Storck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975: 105 – 129.
- Speirs, Ronald: „Ganzheit und Bruchstückhaftigkeit in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Rilke und der Wandel in der Sensibilität*, hrsg. v. H. Herzmann und H. Ridley. Essen: Verlag die Blaue Eule 1990: 133 – 147.
- Stahl, August: *Rilke-Kommentar zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*. München: Winkler 1979.
- Stahl, August: „»ein paar Seiten Schopenhauer« – Überlegungen zu Rilkes Schopenhauer-Lektüre und deren Folgen.“ In: *Schopenhauer-Jahrbuch* 69 (1988): 569 – 582 und 70 (1989): 174 – 187.
- Steffensen, Steffen: „*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Ein Vorläufer des modernen Romans.“ In: *Peripherie und Zentrum. Studien zur österreichischen Literatur. Festschrift für Adalbert Schmidt*, hrsg. v. Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz. Salzburg, Stuttgart, Zürich: Das Bergland Buch 1971: 311 – 322.
- Stephens, Anthony: „Rilkes Essay „Puppen“ und das Problem des geteilten Ich.“ In: *Rilke in neuer Sicht*, hrsg. v. Käte Hamburger. Stuttgart: Kohlhammer 1971: 159 – 172.
- Stephens, Anthony: *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*. Bern, Frankfurt am Main: Herbert Lang 1974.
- Stephens, Anthony: „Essay und Aufzeichnung bei Rainer Maria Rilke.“ In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 7 (1975): 88 – 103.
- Stephens, Anthony: „Warten auf die „andere Auslegung.“ Zu einigen Problemen der Malte-Deutung.“ In: *Text und Kontext* 5 (1977): 56 – 88.
- Stephens, Anthony: „Der Ich-Roman als Theater: Rilkes ‚Malte Laurids Brigge:‘“ In: *Deutschlandforschung* 10 (2001): 286 – 301.
- Storck, Joachim W.: „Rilke und Heidegger. Über eine „Zwiesprache“ von Dichtern und Denkern.“ In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 4 (1976): 35 – 71.
- Száz, Ferenc: „München aus der Sicht Ewald Tragys.“ In: „*Unter großen Städten sie sympathischste, duldsamste und weiteste.*“ *Rilke und München*, hrsg. v. Rudi Schweikert. Frankfurt am Main: Insel 2004: 32 – 44.
- Thibaut, Matthias: „Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) – Kunstritual und poetische Totalität.“ In: *Sich-selbst-Erzählen. Schreiben als poetische Lebenspraxis. Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewski, Rilke und anderen*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1990: 175 – 207.
- Theisen, Bianca: „The Four Sides of Reading: Paradox, Play, and Autobiographical Fiction in Iser and Rilke.“ In: *New Literary History* 31 (2000): 105 – 28.
- Wall, Anthony : „La Fonction du temps dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke.“ In: *Revue Frontenac* 1 (1983): 11 – 23.
- Warning, Rainer: „Nervenkunst bei Rilke: Malte und die Geschichte seiner Nachbarn (49. bis 53. Aufzeichnung).“ In: *Fin de Siècle*, hrsg. v. Rainer Warning. München: Fink 2002: 401 – 428.
- Warning, Rainer: „Pariser Heterotopien. Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg in Rilkes *Malte Laurids Brigge*.“ In: *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Heft 11* (2003).
- Webb, Karl E.: „Von Kunst zur Literatur. R.M. Rilkes literarischer Jugendstil.“ In: *Rilke heute*, hrsg. v. Ingeborg Solbrig und Joachim Storck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975: 37 – 48.
- Webb, Karl E.: „Rilke, Rodin and Jugendstil: The Poet as an Art Critic.“ In: *Orbis Litterarum* 27 (1972): 254 – 263.
- Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Witzleben, Brigitte von: *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes ‚Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.‘ Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung.* Vaasa, Germersheim: Institut für Deutsche Sprache und Literatur 1996.

Witzleben, Brigitte von: „Zu den historischen Quellen von Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.“ In: *Materialien zu Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hrsg. v. Hartmut Engelhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974: 280 – 304.

Yarrow, Ralph: „Anxiety, Play and Performance: Malte and the [post]modern.“ In: *Orbis Litterarum* 49 (1994): 216 – 32.

Zimmerman, Ulf: „Malte Ludens: Humor, Satire, Irony, and Deeper Significance in Rilke’s Novel.“ In: *The Germanic Review* 68 (1993): 50 – 59.

Ziolkowski, Theodore: „Rainer Maria Rilke. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*.“ In: Ders: *Dimensions of the Modern Novel. German Texts and European Contexts.* Princeton: Princeton University Press 1969: 3 – 36.

7. 7 Referenzwerke, Lexika, Handbücher

Betz, Dieter und Don Browning (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft.* Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck 1999.

Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. (Hrsg.): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch.* Tübingen, Basel: Francke 1995.

Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Metzler 2004.

Kohlschmidt, Werner und Wolfgang Mohr (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Berlin: Walter de Gruyter 1958.

Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch.* Stuttgart: Kröner 1995.

Moulden, Ken und Gero v. Wilpert (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch.* Stuttgart: Kröner 1988.

Müller, Ulrich und Peter Wapnewski (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch.* Stuttgart: Kröner 1986.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie.* Stuttgart: Metzler 2001.

Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

Precht, Peter und Franz Peter Burkard (Hrsg.): *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.

Ritter, Joachim (†) und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972ff.

Schweikle, Günter und Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990.

Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Kröner 2001.

7. 8 Wörterbücher

- Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, hrsg. v. Karl Ernst Georges, 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Brockhaus Deutsches Wörterbuch*, hrsg. v. Gerhard Wahrig. Wiesbaden, Stuttgart: F.A. Brockhaus, Deutsche Verlagsanstalt 1981.
- Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. v. Joachim Heinrich Campe. Braunschweig: In der Schulbuchhandlung 1807.
- Deutsches Wörterbuch*, hrsg. v. Jakob und Wilhelm Grimm. Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1954.
- Deutsches Wörterbuch*, hrsg. v. Jakob und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften der DDR in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1983.
- Deutsches Fremdwörterbuch*, hrsg. v. Hans Schulz. Berlin: Walter de Gruyter 1995ff.
- DUDEN. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter und der Fremdwörter von ihrem Ursprung bis zur Gegenwart*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag 1989.
- Pfeiffer, Wolfgang (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1993.
- Liddell, Henry G. und Robert Scott (Hrsg.) *A Greek – English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press 1968.
- Griechisch-Deutsches Schuls- und Handwörterbuch*, hrsg. v. Wilhelm Gemoll. München, Wien: Freytag 1988.
- Meyers Großes Konversationslexikon*. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1903.
- Nietzsche-Wörterbuch. Band 1*, hrsg. v. Paul Tongeren, Gerd Schank und Hermann Siemens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2004.
- Seibicke, Wilfried (Hrsg.): *Deutsches Vornamenbuch*. Berlin: Walter de Gruyter 2000.
- Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter der Leitung von Wolfgang Pfeiffer. Berlin: Akademie-Verlag 1989.