

## II. Kontextuelle Situierung

### 1. Zur Geschichte und Bedeutung bestimmter Begrifflichkeiten im *fin de siècle*

Da das Schlagwort *fin de siècle* eine Vielzahl von Assoziationen hervorruft, erscheint es zunächst wichtig, sich an bestimmten Begriffen zu orientieren, um anhand dieser Begrifflichkeiten die Konturen einer kulturellen Epoche zu zeichnen. So unterschiedliche Kategorien wie Symbolismus, *l'art pour l'art*, ‚Décadence‘, Spät- oder Neuromantik werden unter den Begriff *fin de siècle* subsumiert. Der nun folgende synthetische Überblick über die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts nimmt sich nicht vor, Klarheit in die Heterogenität der Namen und Erklärungsmodi für eine bestimmte kulturelle Epoche zu bringen, viel mehr soll bestimmten Begrifflichkeiten, mit denen diese Arbeit zur Analyse der Texte operiert, in ihren semantischen Prägungen und konkreten Erscheinungen in wesentlichen Texten für die Jahrhundertwende nachgegangen werden. Die Auswahl der behandelten Termini basiert auf den Themenfeldern, die von den für diese Arbeit ausgewählten Texten konstituiert werden. Die Begriffe ‚Décadence‘, ‚Degeneration‘, ‚Nerven‘ stehen in einem Bedeutungszusammenhang mit den zwei wesentlichen Dichotomien, welche diese Arbeit leiten: ‚Krankheit/Gesundheit‘ und ‚Weiblichkeit/Männlichkeit‘.

#### 1.1. ‚Décadence‘

Die Termini ‚Décadence‘ und ‚littérature décadente‘ im Sprachgebrauch des *fin de siècle* entspringen dem französischen Kulturbereich, der für die europäische Jahrhundertwende in zweifachem Sinne Modellcharakter besitzt. Zum einen entstehen hier bestimmte Kunstformen und Kunstkonzeptionen, die von den restlichen europäischen Ländern - insbesondere trifft dies für den deutschsprachigen Raum zu - in einer spiegelnden Geste, wenn auch mit Verzerrungen, wiederholt werden, und zum anderen scheint sich im französischen Raum eine Art ‚Ur-Décadence‘ entwickelt zu haben, die unmittelbar an bestimmte Autoren wie Baudelaire, Gautier und Huysmans gekoppelt ist, ohne welche die Ausbreitung und das Durchsetzungsvermögen des Terminus ‚Décadence‘ nicht zu denken ist. In Frankreich erscheint im Vergleich zum restlichen Europa die dekadente Bewegung zeitlich vorweggenommen.

Das Wort ‚Décadence‘ stammt wie auch seine verbalen und adjektivischen Abwandlungen von der lateinischen Vokabel ‚decadere‘ ab, die in ihrer Grundbedeutung eine Bewegung des ‚herab- oder zerfallens‘ bezeichnet und als Nebenbedeutung ein ‚geringer- oder

schwächerwerden' mitträgt. Ein fundamentaler Gebrauch des Wortes für die spätere semantische Prägung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts taucht in Bezug zu einer historischen Interpretation des Verfalls der Stadt Rom auf. Anlehnend an antike römische Texte, in denen die Autoren über den sittlichen und politischen Verfall des Reiches klagen, greifen französische Geschichtsinterpretationen des 18. Jahrhunderts die Idee eines dekadenten spätrömischen Reiches auf. In diesem Kontext wird die Benutzung des Wortes ‚Décadence‘ auf Montesquieu zurückgeführt, der in seinen *Considération sur le causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* 1734 bereits im Titel die Verbindung zwischen dem Verfall Roms und dem Vokabel ‚décadence‘ herstellt.

Obwohl Jean Jacques Rousseau in seinem *Discours si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs* von 1750 Termini wie ‚corruption‘ und ‚dissolution‘ dem Begriff ‚Décadence‘ vorzieht, gilt dieses Werk Rousseaus als wichtiges Dokument in der Vorgeschichte des Modebegriffs ‚Décadence‘ des *fin de siècle*<sup>33</sup>. Durch das Denkmodell, in welchem der Begriff in der Schrift Rousseaus auftaucht, erfährt er eine Neubestimmung, die den Terminus ‚Décadence‘ in Verbindung mit dem Verderb der ursprünglichen Tugenden einer menschlichen Zivilisation stellt.

Ein Jahrhundert später erscheint der Terminus im Kontext der Literaturkritik als abschreckendes Oppositionsbild zu den klassischen Idealen der Schönheit. Ein entscheidender Text für diese Entwicklung sind Désiré Nisards 1834 erschienenen *Etudes de mouers et de critique sur les poètes latins de la décadence*, in dem von dem Literaturkritiker der wesentliche Schritt vollzogen wird, die ‚Décadence‘ als eigenständige und einheitliche Epoche der römischen Geschichte mit einer ihr zugehörigen und sie symbolisierenden Literatur, die mit Autoren wie Seneca und Martial in Verbindung gesetzt wird, zu verstehen<sup>34</sup>. ‚Décadence‘ geht in solcherart gelagerten Kritiken mit übersteigter Ornamentierung, Bilderhäufung, rhetorischen Exzessen und Künstlichkeit einher. Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich eine verbreitete Nutzung der Vokabel ‚Décadence‘, wie auch der auf den spezifischen Raum der Literatur und Literaturkritik angewendeten Formulierung ‚littérature de décadence‘ konstatieren. Gegner wie Befürworter einer französischen zeitgenössischen Literatur, die mit der spätrömischen in Vergleich gesetzt wird, eignen sich die Begriffe an.

---

<sup>33</sup> Siehe Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, Berlin, New York: 1973, Teil A: Vorbetrachtungen.

<sup>34</sup> Siehe Roger Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*: 2001, 1. Kapitel: „Von Decadentia zu Déchéance und Décadence“.

Entscheidend bei der Betrachtung des Terminus ‚Décadence‘ und seiner semantischen Verschiebungen ist weiter Charles Baudelaires Anwendung und Wertumkehrung des Begriffs. Baudelaire verkündet in dem Vorwort, welches er seiner Poe-Übersetzung voranstellt:

‚Décadence-Literatur!‘ - Leere Worte, die wir, mit dem vollen Klang eines emphatischen G hnens, des  fteren aus dem Munde jener Sphinx ohne Rätsel fallen hören, die Wache halten vor den heiligen Pforten der klassischen Ästhetik. Und jedes Mal, wenn das unwiderlegbare Orakel ertönt, dürfen wir sicher sein, dass es sich um ein Werk handelt, das sich unterhaltsamer liest als die *Ilias*. [...] Wenn ich diesen Bannfluch grollen höre – der nebenbei gesagt, meist einen meiner Lieblingsdichter trifft –, juckt es mich jedes Mal, darauf zu erwidern: halten Sie mich etwa für einen Barbaren wie sie?<sup>35</sup>

Charles Baudelaire baut eine identifikatorische Beziehung zu der Vokabel ‚Décadence‘ auf und stellt ein Bedeutungsfeld für den Begriff her, das von nun an wesentlich von dem Terminus ausgelöst werden wird. Nicht nur findet eine positive Bewertung der meist pejorativ genutzten Formulierung ‚Décadence-Literatur‘ statt, sondern Baudelaire initiiert eine ästhetische Debatte über eine als ‚moderner Literatur‘ verstandene Bewegung und über ein als ‚klassisch‘ abgestempeltes ästhetisches Modell. Dieses Oppositionspaar wird von nun an mitaktualisiert werden, wenn es sich um einen Definitionsversuch oder eine Bestimmung der ‚Décadence‘<sup>36</sup> handelt. Ebenfalls beinhaltet Baudelaires Abwehrreaktion gegen einen negativen Gebrauch des Terminus eine Kritik gegen den blinden Glauben an Fortschritt und ein Angriff auf die bürgerliche Moral; ein Credo, welches Baudelaire nicht nur in seinen kunstkritischen Schriften immer wieder beschw rt, sondern welches auch die wesentliche Motivation seiner literarischen Werke darstellt. Die Spannungen zwischen ‚Décadence‘ und Modernität, die in Baudelaires Schriften eine prägende Stimme gefunden haben, bilden einen wichtigen Fluchtpunkt in der Betrachtung der ‚Décadence‘ um die Jahrhundertwende<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Charles Baudelaire, „Neue Anmerkungen zu Edgar Poe“, in *Der Künstler und das moderne Leben*, hrsg. v. Henry Schumann, Leipzig: 1990, S. 165-186, S. 165.

<sup>36</sup> Auffallend viele Essays der Zeit um die Jahrhundertwende beinhalten schon im Titel das Wort ‚modern‘ oder die ‚Moderne‘. Gleichwohl im literarischen Diskurs, wie auch in programmatischen Schriften in den Bereichen der Literatur, der Musik, der Architektur und der Bildenden Kunst. Siehe beispielsweise *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Gotthart Wunberg u. Stephan Dietrich, Freiburg im Breisgau: 1998.

<sup>37</sup> Der Einfluss Baudelaires auf die europäische ‚Décadence‘ der Jahrhundertwende ist kaum zu überschätzen und reduziert sich nicht auf die positive Umwertung des Wortes ‚Décadence‘. Baudelaires Person und seine Texte faszinieren die Autoren der Jahrhundertwende, und er kann als Schl selfigur für die europäische Literatur um 1900 angesehen werden; sowohl seine existenzielle Exzentrizität, wie auch sein Kunstverständnis prägen wesentlich die Literaten der Jahrhundertwende. Die Literatur Baudelaires kann als eine Art Stiftungsmoment verstanden werden, in dem Realitäten konstituiert und nicht nur beschrieben werden. Der Künstler als Flaneur, der sich in einer neuen, als existenzielle Realität aufzufassenden Urbanität bewegt (Siehe Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, in *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*,

Théophile Gautier besiegelt die Identifikation des *poète maudit par excellence* mit dem Begriff der ‚Décadence‘ mit seiner Einführung in die erste posthume Edition der *Fleurs du Mal* von 1869, in der das Hauptwerk Baudelaires als Signum einer neuen Kunst gelesen wird. Gautier fügt der dekadenten Motivwelt und den Stimmungslagen einen bestimmten Sprachgebrauch und eine Stilisierung der Form hinzu, eine Identifikation, die die Verbindung von Symbolismus und ‚Décadence‘ hervorruft<sup>38</sup>.

Ein wichtiger Seismograph seiner Zeit, der nicht nur den französischen Kulturraum mit seinen Aufsätzen prägte, sondern auch im deutschsprachigen Raum ein viel rezipierter Kritiker war und insbesondere Nietzsche und die Brüder Mann beeinflusste, war Paul Bourget. In seinen Beobachtungen über zeitgenössische Schriftsteller, die er in den Kontext eines ‚Zeitgeistes‘ stellt, widmet er Charles Baudelaire den ersten Aufsatz. Bourget entwickelt eine ‚Theorie der Dekadenz‘, die er an der Figur des Poeten exemplifiziert. Baudelaire hätte sein Bewusstsein, ein zu spät in die Zeit einer alternden Zivilisation Hineingeborener zu sein, statt zu lamentieren zu genießen gewusst, was aus ihm zugleich Kind und Theoretiker der ‚Décadence‘ mache. Vorläufige Definition der ‚Décadence‘ ist für Bourget der „[...] Zustand einer Gesellschaft, welche eine zu große Anzahl von Individuen hervorbringt, die für die Arbeit des gemeinsamen Lebens ungeeignet sind.“<sup>39</sup> Bourget stellt nun einen Vergleich auf, der für die gesamte Diskussion um die ‚Décadence‘ von wesentlicher Bedeutung sein wird. Die Gesellschaft gleiche einem Organismus, in dem jede einzelne Zelle ‚energisch‘ sein müsse, um das gesunde Funktionieren des ‚Gesamtorganismus‘ zu sichern. Sowohl der Vergleich der sozialen Sphäre mit einer aus der Biologie entnommenen Metapher, wie auch das Einbringen eines pathologisierenden Jargons, um Gesellschaftliches zu beschreiben, stellen Konstanten in zeitgenössischen Betrachtungen über die ‚Décadence‘ dar. Bourget überträgt diese Theorie der ‚Décadence‘ ebenfalls auf die sprachliche Ebene, die, ähnlich wie ein soziales Ganzes, zusammengehalten werde durch die Harmonie der Bestandteile. Hebe

---

Band I, Frankfurt am Main: 1974, S. 509-690.), die Figur des Dandy als letztmögliche Herosverkörperung in der Moderne, das fundamentale Entfremdungsgefühl gegenüber der Welt (Siehe Jean-Paul Sartre, *Baudelaire. Ein Essay*, Reinbek bei Hamburg: 1997), der Einbezug des Ekelhaften, Hässlichen und Morbiden in den symbolischen Raum des Ästhetischen, das Selbstverständnis des Künstlers sind alles Motive und Diskurse die Baudelaire inauguriert oder wesentlich prägt und die in der Literatur um 1900 wichtige Orientierungspunkte darstellen.

<sup>38</sup> Erwin Koppen unterscheidet zwischen ‚Décadence‘ und Symbolismus auf einer Differenz von Form und Inhalt basierend. Symbolismus beziehe sich „[...] vorwiegend auf sprachliche und poetologische Erscheinungen, die sich in Stil und Form eines literarischen Werks manifestieren[...]“, während ‚Décadence‘ eine existenzielle Haltung darstellen würde, die sich in Motiven und Charakteren niederschlagen würde. Siehe Erwin Koppen, idem., S. 46.

<sup>39</sup> Paul Bourget, *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*, Minden i. W.: 1903, S. 21.

sich jedoch eines der Teile besonders hervor, produziere dies die ‚Décadence‘ des Stiles, so wie er in der zeitgenössischen Literatur zu beobachten sei.

Bourget bewertet die ‚Décadence‘ jedoch nicht negativ, sondern verbindet sie mit einer existenziellen und ästhetischen  berfeinerung:

Wenn sie [die Bürger zur Zeit eines Verfalls] keine zukünftigen Generationen erzeugen, so liegt der Grund darin, dass das Übermaß der feinen Empfindungen und die Auserlesenheit seltener Gefühle aus ihnen unfruchtbare, aber raffinierte Virtuosen der Wollust und des Schmerzes gemacht haben.<sup>40</sup>

Bourget hebt am Beispiel Baudelaires eine Idee hervor, welche die Verbindung von ‚Décadence‘ und Krankheit unterstreicht, wenn er über den Dichter schreibt: „Er bezeichnete sich stets als Dekadenten, und man weiß, wie sehr er mit der Absicht, allem zu trotzen, alles das herausucht, was einfacheren Naturen im Leben und in der Kunst krankhaft und unnatürlich erscheint.“<sup>41</sup> Bourget begreift Krankheit als Exzentrik, eine Motivverflechtung, die sowohl in der Literatur um die Jahrhundertwende, wie auch in der Kritik und Theorie über diese Literatur eine Konstante bleiben wird.

In den 1880er Jahren ist der Begriff als Bezeichnung bestimmter Literaten in Frankreich etabliert, als 1884 die ‚Bibel der Décadence‘ erscheint: Karl-Joris Huysmans’ *A rebours*. Der Roman wurde von Huysmans’ Zeitgenossen als dekadentes Manifest gelesen und Des Esseintes, der Protagonist des Textes, galt als Sinnbild der dekadenten Lebensweise. Eine synthetische Beschreibung von *A rebours* soll einer Hervorhebung der wichtigsten Motive dienen, da diese Motivwelt die gesamte europäische Literatur um 1900 bevölkert.

Des Esseintes, letzter Spross einer untergehenden Adelsfamilie, lebt zurückgezogen in einer von ihm durchstilisierten Welt. Der Romanheld hat jegliches Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen verloren und lebt in Einsamkeit die Eigentümlichkeiten seiner  sthetisierten Existenz aus. Von Beginn des Romans an wird Des Esseintes von einer zunehmenden Neurose geplagt, das Thematisieren seiner Krankheit zieht sich gleich einem roten Faden durch das ganze Werk. Die Neurose erscheint bei Des Esseintes als Resultat eines ‚Degenerationsprozesses‘. In jungen Jahren hat der Held seine beiden Eltern verloren: die Mutter stirbt an ‚Auszehrung‘, während der Vater einer unbestimmten Krankheit erliegt. Die wichtigsten Schlagwörter Des Esseintes’ kränklichen Zustandes sind: verarmtes

---

<sup>40</sup> Idem., S. 24.

<sup>41</sup> Idem., S. 26.

Temperament, Verweiblichung, Nervosität, Schwäche, Überreizung des Bluts und der Nerven, Überdruß, Erlahmung, Müdigkeit, Lethargie, Abzehrung, hitzige Fiebrigkeit, ausgeblutetes Geschlecht. Ein ähnliches Vokabular dient zur Beschreibung vieler der literarischen Figuren der Jahrhundertwendeliteratur; einige der aufgezählten Begriffe zählen zu den wichtigsten Stichwörtern der Kunst und Literatur um 1900. Des Esseintes wird von seinem neurotischen Zustand schließlich gezwungen, die erwählte abgekehrte Existenz aufzugeben, sein Landhaus zu verlassen und nach Paris zurückzukehren. Das Scheitern der Hauptfigur schließt die Romanhandlung: Des Esseintes verharrt in seiner antibürgerlichen Haltung, ist jedoch durch seine Pathologie gezwungen, sein Leben im Rahmen der Bürgerlichkeit zu führen. Die Spannungen zwischen einer Ablehnung der bürgerlichen Welt und der fehlenden Konsequenz oder mangelnden Stärke, diese Abkehr von der Normalität auch durchzuhalten, stellen ein wesentliches Topos in der Literatur um 1900 dar: In der deutschsprachigen Literatur hat Thomas Mann das Thema in vielen Variationen durchgespielt, aber auch Heinrich Manns Texte oder Hofmannsthals Dramen spiegeln diese Problematik wider.

Die neurotische Krankheit erscheint in *A rebours* jedoch nicht nur als Charakteristik und Schicksal des Protagonisten, sondern ist auf konstante Weise auch im Diskurs Des Esseintes' präsent: Eine pathologisierende Sprache kennzeichnet seine permanenten Analysen. Kunstwerke, die eigene Existenz wie auch andere Existenzen werden mit dem Vokabular der Krankheiten untersucht und bewertet. Baudelaire erhält in dem Roman einen besonderen Stellenwert und taucht als des Helden Lieblingsdichter wiederholt auf. Die Ästhetik des *poète maudit* enthält eine Beschreibung, die in Termini der Krankheit verfasst ist:

Baudelaire war weiter gegangen [...] Dort, nahe jenen Grenzbereichen, wo die Verirrungen und Krankheiten hausen, der mystische Wundstarrkrampf, das heiße Fieber der Ausschweifung, die Typhusgebresten und Gelbfieber des Verbrechens, hatte er, brütend unter der düsteren Glocke des Lebensüberdrußes, die Schrecknisse der beginnenden Hinfälligkeit von Gefühlen und Ideen gefunden.<sup>42</sup>

In Huysmans' *A rebours* werden nahezu alle zentralen Motive der ‚Décadence‘ Kapitel für Kapitel abgehandelt: Die Vorliebe für Edelsteine, die Bevorzugung von Marginalexistenzen wie Prostituierten und Zirkuskünstlern, das Ausleben einer von der Norm abweichenden

---

<sup>42</sup> Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, Stuttgart: 1992, S. 171

Sexualität, zu der die Topoi Homosexualität und Androgynie gehören, die Konzentration auf Sinneserfahrungen, die Vorliebe für bestimmte Farben, Gerüche, Geschmäcker, die Faszination für bestimmte Künstler und Schriftsteller<sup>43</sup>.

Mit der Veröffentlichung von Karl-Joris Huysmans' Roman und der von ihm ausgelösten Rezeptionswelle installiert sich die ‚Décadence‘ als Modebegriff und Stigma einer spezifischen Art, das Leben zu betrachten und Kunst zu produzieren und zu reflektieren. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts erweitert die ‚Décadence‘ als Kunstbewegung ihren Wirkungsradius und wird von einem französischen zu einem europäischen Phänomen.

Im deutschsprachigen Kulturraum ist die dekadente Bewegung vorwiegend an zwei Namen gebunden: Friedrich Nietzsche und Hermann Bahr. Nietzsches Benutzung des Begriffs ‚Décadence‘ ist schwierig zu definieren, da Variationen von Text zu Text auftauchen und eine diachronische Anschauungsweise notwendig ist, um Veränderungen im Sinne einer Entwicklung festmachen zu können.

Nietzsche scheint die Begriffe ‚décadence‘ und ‚décadent‘ von Paul Bourget übernommen zu haben. Einer der wesentlichen Texte für Nietzsches Verständnis der ‚Décadence‘ ist sein 1888 erschienener Text *Der Fall Wagner*, in dem Nietzsche auf einer dringenden Abkehr von Wagner insistiert. Die Faszination für Wagner und seine Musik wird mit einer Faszination für ‚Décadence‘ gleichgestellt, die wiederum oftmals synonym mit dem Wort ‚Krankheit‘ genutzt wird:

Dem Künstler der décadence – da steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser décadent uns die Gesundheit verdirbt - und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht Alles krank, woran er rührt, - er hat die Musik krank gemacht -<sup>44</sup>

Nietzsches strategische Begriffsverwendung stellt hier einen wesentlichen Aspekt der gesamten ‚Décadence‘-Diskussion heraus: Er nutzt den Terminus gewissermaßen in performativer Weise. Nicht nur die Sperrung weist auf ein besonderes Bewusstsein der Wortwahl hin, sondern auch die Akzentuierung der Wortbenutzung und der Hinweis auf seine ‚Ernsthaftigkeit‘. Nietzsche zeigt hier, dass die Problematik um die ‚Décadence‘ keine naive

---

<sup>43</sup> Siehe für die bevorzugten Motive in der Literatur der ‚Décadence‘, Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München: 1978, Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München: 1977, Wolfdieter Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, München: 1986, Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, idem.

<sup>44</sup> Nietzsche, „Der Fall Wagner“, in *Kritische Studienausgabe*, Band 6, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München: 1999, S. 10-53, S. 21. Sperrung im Original.

sein kann, und dass mit der Einführung des Wortes, mit der Vokabel gleichzeitig performativ etwas ‚unternommen‘ wird. Nietzsche konstruiert einen pathologischen Kreis, der den Künstler, die Kunst und das Publikum mit einbezieht und von dem der Philosoph sich zu lösen sucht: „Das Schädliche als schädlich empfinden, sich etwas Schädliches verbieten können ist ein Zeichen noch von Jugend, von Lebenskraft. Den Erschöpften lockt das Schädliche [...]“<sup>45</sup>. Hier eröffnet sich ein zweiter Blick auf die Problematik der ‚Décadence‘, die für die deutschsprachige Literatur und hier insbesondere für Thomas Mann von großer Wichtigkeit sein wird. ‚Décadence‘ oder Krankheit können für Nietzsche auch eine positive Wirkungskraft ausüben, wenn sie als Weg zu einer höheren Gesundheit fungieren: „Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des Lebens sein: nur muss man gesund genug für dies Stimulans sein!“<sup>46</sup> Oder: „Ein typisch morbides Wesen kann nicht gesund werden, noch weniger sich selbst gesund machen; für einen typisch Gesunden kann umgekehrt Kranksein sogar ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben sein.“<sup>47</sup> Nietzsche konzipiert hierbei zwei Möglichkeiten für den Begriff der ‚Décadence‘: Eine Betrachtungsweise versteht die ‚Décadence‘ als Untergangsbewegung, Endphase, Müdigkeit und Erlahmung, während die positive Bewertung der ‚Décadence‘ diese als Durchgangsstadium für eine höhere Gesundheit postuliert.

Hermann Bahr figuriert als großer Vermittler der französischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für den deutschsprachigen Raum, insbesondere für die ‚Jung Wiener‘, die als einzige künstlerische Gruppe im deutschsprachigen Kontext eine dekadente Ästhetik programmatisch kultivieren. Ansonsten lässt sich für das deutschsprachige Umfeld sagen, dass bestimmte Motive und Charakterfigurierungen, die sich an die französische ‚Décadence‘ anlehnen, aufgenommen werden, ohne dass eine eigene, sich als solche selbst reflektierende ästhetische Bewegung entsteht, die ein künstlerisches Programm proklamiert<sup>48</sup>. Jedoch lassen sich die Elemente, mit welchen Diskurse formiert und geführt werden, vergleichen.

---

<sup>45</sup> Idem., S. 22.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Friedrich Nietzsche, „Ecce Homo“, in *Kritische Studienausgabe*, Band 6, op. cit., S. 255-374, S. 266.

<sup>48</sup> Erwin Koppen postuliert, dass es im deutschsprachigen Raum keine Autoren oder literarische Gruppen gegeben hat, die sich selbstbewusst als ‚dekadent‘ bezeichneten. Dieter Kafitz folgt Koppen zwar in dieser Behauptung, schränkt sie jedoch dadurch ein, dass er die Aneignung und Entwicklung des Begriffs der ‚Décadence‘ im deutschsprachigen Raum als eine kreative und erweiternde ansieht. Siehe *Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhundert*, Band I: „Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende“, hrsg. v. Dieter Kafitz, Frankfurt am Main: 1987. Jens Malte Fischer sieht im *fin de siècle* ein gesamt europäisches Bewusstsein, welches sich in einem gemeinsamen semiotischen Bezugssystem niederschlägt und sich durch die Dialogizität und intertextuelle Strukturrelationen verbindet. Siehe Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, idem.



Hermann Bahr hat nicht nur die Rolle des kulturellen Vermittlers inne, sondern er versucht in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in mehreren veröffentlichten und viel gelesenen Essays, die ästhetische Bewegung seiner Zeit zu fassen, sie zu bewerten und für sie - zumindest anfänglich - zu ‚werben‘. Bahr hat den Blick insbesondere auf seine Wiener Zeitgenossen und Freunde gerichtet, jedoch versucht er in seinen Aufsätzen eine Grundstimmung und Lebensauffassung zu skizzieren, die er in seiner Zeit für das gesamte Europa zu erkennen glaubt. 1891 erscheint „Die Überwindung des Naturalismus“, ein Essay, in welchem nicht nur das Aufkommen einer neuen ästhetischen Richtung konstatiert wird, die, wie der Titel andeutet, den Menschen anders und ‚tiefer‘ zu ergründen sucht als die naturalistische Bewegung es vermocht hatte, sondern auch wiederholt mit einem Schlagwort argumentiert wird, welches von nun an unweigerlich zur Jahrhundertwende gehören sollte: den Nerven. Bahr spricht von der Ablösung der naturalistischen Bewegung durch eine ‚nervöse Romantik‘ und einer ‚Mystik der Nerven‘:

Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. [...] Der Inhalt des neuen Idealismus ist Nerven, Nerven, Nerven und – Kostüm: Die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab.<sup>49</sup>

In einem ebenfalls im Jahre 1891 erscheinenden Essay, der den bezeichnenden Namen „Die Décadence“ trägt, lehnt Hermann Bahr zwar die Idee einer ‚dekadenten Schule‘ ab, formuliert aber in seiner Schrift gleich einem Manifest eine Reihe von Merkmalen, welche die neue ‚Generation‘ prägen würde. Bahr wiederholt die Protagonistenrolle der ‚Nerven‘, welche „[das] Denken, das Fühlen und das Wollen [...]“<sup>50</sup> in der Wahrnehmung ablösen und postuliert stattdessen das Nervöse als „Poetik der Décadence“<sup>51</sup>. Weiteres Kennzeichen der neueren Kunst sei der „Hang nach dem Künstlichen“, einhergehend mit der „Entfernung vom Natürlichen“<sup>52</sup>. Eine lange Passage des Bahrschen Essays ist Des Esseintes von *A rebours* gewidmet, denn für diese Romanfigur sei „[d]as Künstliche [...] auszeichnende[s] Merkmal des menschlichen Genies.“<sup>53</sup> Die dritte Eigenschaft der von Bahr wahrgenommenen

---

<sup>49</sup> Hermann Bahr, „Die Überwindung des Naturalismus“, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hrsg. v. Gotthart Wunberg, Stuttgart: 2000, S. 199-205, S. 204.

<sup>50</sup> Hermann Bahr, „Die Décadence“, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, op. cit., S. 225-232, S. 226.

<sup>51</sup> Idem., S. 227.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Idem., S. 228.

‚Décadence’ ist die „[...] fieberische Sucht nach dem Mystischen“<sup>54</sup>, die sich in der Suche nach allegorischen, dunklen, verr tselten Bildern niederschlage und die Idee einer Literatur für Eingeweihte hervorrufe. Letzte beobachtete Charakteristik der von Bahr postulierten ‚Nerven-Kunst‘ ist „[...] ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose.“<sup>55</sup>, welcher mit einer Suche nach dem Ausdruck des „ganzen Menschen“<sup>56</sup> verbunden wird, wie auch mit einer Abwendung vom „Gewöhnliche[n], Häufige[n], Alltägliche[n]“<sup>57</sup>.

Ist diesen frühen Essays Hermann Bahrs noch eine sehr positive, einem Willkommensruf gleichende Bewertung der neuen Kunstrichtung eigentümlich, kehrt er sich schon 1894 tendenziell von der ‚Décadence’ ab und benennt in seinem Text ‚Décadence und Dilettantismus‘ die Gefahren, die von einer ‚dekadenten Haltung’ ausgehen könnten:

Das Leben fliehen, durch Laune, Wahn und Traum verd ngen, in sich vergessen – das ist der Sinn dieser Décadence. Man kann sie begreifen. Ja, sie mag in der letzten Stunde alter Kulturen unvermeidlich sein. Aber Kunst darf man sie nicht nennen.<sup>58</sup>

Der Dilettantismus wird von Bahr als Grenze und Dilemma der ‚Décadence‘ verstanden. Der Versuch, die Natur durch die Kunst zu substituieren, aber dadurch eine Art zweite Natur zu schaffen und hiermit ein Bewusstsein dafür zu bekommen, dass Kunst ohne Natur nicht existieren, aber auch nicht identisch mit der Natur sein kann, wäre nach Bahr die tautologische Position der ‚Décadence‘.

Die von Bahr angesprochenen Paradoxien wie auch seine schwankende Haltung gegenüber der ‚Décadence’ prägen das Verhältnis der deutschsprachigen *fin de siècle*-Autoren zur ‚Décadence’, diese als Positionierung gegenüber dem Leben, wie auch als künstlerische Ausprägung verstanden. Diese Spannungen sind wesentlich für jeden der vier Texte, die in dieser Arbeit untersucht werden: Thomas Manns Gustav von Aschenbach quält sich mit seiner Hingabe an als antib rgerlich verstandene und beschriebene Elemente. Claude Marehn, der Protagonist aus Heinrich Manns *Die Jagd nach Liebe* erscheint im Leid seines Dilettantismus. Max Nordau versucht seine Kritik an der ‚Décadence‘ mit medizinischem Jargon zu untermalen. Otto Weininger sucht auf seine Art den ‚ganzen Menschen’, basierend auf der kantischen Kategorie des ‚intelligiblen Ichs’, zu retten.

---

<sup>54</sup> Idem., S. 231.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Idem., S. 232.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Hermann Bahr, ‚Décadence und Dilettantismus“, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, op.cit., S. 234-238, S. 234-235.

Die Auseinandersetzung mit der ‚Décadence‘ um 1900 ist im deutschsprachigen Raum als Spannungsverhältnis zu verstehen, in dem ‚Décadence‘ einerseits als notwendige Ausweitung des menschlichen und künstlerischen Horizonts erscheint, andererseits jedoch gleichzeitig die Gefahr gewittert wird, dass Konstanten, Anhaltspunkte und realittskonstituierende Elemente zerstört werden. Im Gegensatz zur französischen ‚Décadence‘, ist diese im deutschsprachigen Raum, nicht zuletzt wegen der für die Autoren der Jahrhundertwende wesentliche Auseinandersetzung Nietzsches und Bahrs mit der ‚Décadence‘, stets problematisch. ‚Décadence‘ kann als dialektischer Begriff verstanden werden:

Es gehört zum Begriff der Décadence, dass sie nicht total bejaht wird, gerade auch von denen nicht, die sich ihr zugehörig fühlen. In der Melancholie des D cadent lebt ein schmerzliches Bedürfnis nach Gesundung, so sehr er auch Reize und Zauber des Verfalls genießt und die Sensibilisierung wie die Einsichten, die er vermittelt, schtzt.<sup>59</sup>

Zum Begriff der ‚Décadence‘ lässt sich abschließend sagen, dass er nicht nur Veränderungen im Sprachgebrauch erfährt, auch die Anwendungsbereiche des Wortes erscheinen schwer eingrenzbar. ‚Décadence‘ ist sowohl eine Kunstrichtung, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa entwickelt, bezeichnet aber auch ein bestimmtes historisches Bewusstsein, eine existenzielle Haltung und eine Form, Kunst zu reflektieren.

Das Wort ‚Décadence‘ und seine Nutzbarmachungen weisen auf eine Entgrenzung der Anwendungsgebiete von Wörtern überhaupt hin. Mit dem Wort wird nicht nur etwas gesagt, sondern meist eben auch ‚gemacht‘. Durch das Potenzial der Wortanwendungen wird eine Krise im Normierungsdispositiv von Wörtern auf einer strukturellen Ebene der Semantik sichtbar. ‚D cadent‘ versucht eine entgrenzende Bewegung nachzuzeichnen, jedoch gleichzeitig etwas zu beschreiben. Durch diese Doppelbewegung wird mit dem Wort und seinen performativen Anwendungen eine Spannung zwischen Wörtern, möglichen Bedeutungen und normativen Nutzbarmachungen sichtbar.

## 1.2. ‚Degeneration‘

Verstand sich einerseits die neue ästhetische Bewegung der ‚Décadence‘ als ‚antinaturalistisch‘ und als ‚Überwindung des Naturalismus‘, weist sie jedoch andererseits wichtige Bezugspunkte zum Naturalismus auf. So erscheint das Interesse den

---

<sup>59</sup> Wolfdietrich Rasch, „Fin de Siècle als Ende und Neubeginn“, in *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Roger Bauer u. A., Frankfurt am Main: 1977, S. 30-49, S. 39.

Naturwissenschaften gegenüber als Erbe der naturalistischen Bewegung, wie auch der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, der vielen Texten dieser Zeit zu Grunde liegt. Emile Zolas experimenteller Roman folgt dem medizinischen Modell Claude Bernards<sup>60</sup>. Zola etabliert den Roman als Studie, die bestimmten Schemata folgt, um Resultate zu erlangen. Autoren wie Ibsen und Strindberg gehen in vielen ihrer Texte den Möglichkeiten und Gefahren der Vererbungstheorie nach. Die Literatur der Jahrhundertwende übernimmt Problematiken der Naturalisten, so wird die Vererbungswissenschaft weiterhin ein Bezugspunkt zwischen Literatur und Medizin darstellen. Jedoch lässt sich eine Verschiebung der Akzentsetzung festmachen. Hauptanliegen der Naturalisten in ihrem Verweis auf die Vererbungstheorie war die Unausweichlichkeit des wissenschaftlichen Gesetzes zu zeigen, sowie die Möglichkeit, diese durch Beobachtung und Studium zu erfassen. Das Individuum erscheint durch bestimmte Variablen determiniert, denen zu entweichen eine Unmöglichkeit darstellt. Oswald aus Ibsens *Gespenster* erkrankt als Resultat der Sünden und der Immoralität seines Vaters. Trotz des verzweifelten Versuchs der Mutter, die Figur des Vaters zu verhüllen und dem Sohn die Geschichte seines Erzeugers vorzuenthalten, zeigt das Drama das Scheitern dieses Versuchs. Oswald hat unausweichlich die ‚Sündhaftigkeit‘ seines Vaters geerbt.

Michael Worbs hat bestimmte Koordinaten für die Entstehung der Freudschen Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende aufgestellt, die auf die Diskursproduktion der deutschsprachigen Jahrhundertwende ausgeweitet werden können: „Auf die Synthese von Naturalismus und Romantik, Positivismus und Psychoanalyse, Leben und Traum lassen sich die Psychoanalyse Freuds wie die literarischen Texte der Wiener Jahrhundertwende gleichermaßen festlegen.“<sup>61</sup> Das 19. Jahrhundert weist in den Beziehungen von Kunst und Wissenschaften Konstanten auf und „[es] wäre [...] im Hinblick auf die Zeitenwende um 1900 verfehlt, von einem Paradigmawechsel zu sprechen. Hier wird nichts gewechselt, abgelöst oder überwunden. Die Zeitbezüge bleiben in Gesellschaft und Wissenschaft dieselben. Aber anderes tritt neben das Bestehende. Es geht um Formen des Nebeneinander, nicht mehr nur des Nacheinander.“<sup>62</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt die Psychiatrie den wissenschaftlichen Horizont der Literaten zu dominieren und etabliert sich als ‚Modewissenschaft‘. Es findet

---

<sup>60</sup> Siehe Emile Zola, „The Experimental Novel“, in *Movements, Currents, Trends. Aspects of European Thought in the Nineteenth and Twentieth Century*, hrsg. v. Eugen Weber, Lexington, Massachusetts, Toronto: 1992, S. 179-193.

<sup>61</sup> Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main: 1988, S. 8.

<sup>62</sup> Walter Müller-Seidel, „Zeitbewußtsein um 1900. Literarische Moderne im wissenschaftlichen Kontext“, in *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, Göttingen: 1999, S. 13-34, S. 23

eine Akzentsetzung innerhalb der ‚Leitwissenschaft‘ Biologie statt, die als Paradigma für Wissenschaftlichkeit überhaupt funktioniert. Die Psychiatrie als biologisch fundierte Wissenschaft stellt sich innerhalb dieses Paradigmas in den Vordergrund und wird besonders von Literaten verstärkt aufgenommen. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein wachsendes Interesse sowohl von Seiten der Medizin wie auch von der Literatur an der Psychopathologie zu beobachten. Gegenseitige Kreuzungspunkte und Übernahmen von Begriffen zwischen literarischem und wissenschaftlichem Diskurs werden sichtbar. Einer der Termini, der für diese Entwicklung tragend ist und der einen großen Verbreitungsgrad aufweist, ist der Begriff der ‚Degeneration‘.

Neue Fragen tauchen im Kontext der so genannten krankhaften Veränderungen der Seele und des Geistes auf, die sich an die Psychiatrie, die Psychologie und die Erbllichkeit richten. Die Begriffe ‚Degeneration‘, ‚Degenereszenz‘ und etwas später der Terminus ‚Entartung‘ erscheinen im wissenschaftlichen Diskurs, um bestimmte Geisteskrankheiten zu beschreiben. Man versucht pathologische Phänomene, die mit somatischen Erklärungen keine hinlängliche Beschreibung erhalten, nun durch Heranziehung bestimmter Vererbungsphänomene ätiologisch zu erklären. Joseph Adams gilt als Begründer der modernen Humangenetik. Er liefert 1814 in seinem *Treatise on the Supposed Hereditary Properties of Diseases based on Clinical Observation* den klinischen Nachweis der Erbllichkeit bestimmter Krankheiten. Der französische Arzt Prosper Lucas entwickelt Mitte des 19. Jahrhunderts die Hypothese der Erbllichkeit bestimmter physischer Eigenschaften in seinem Werk *L' Hérédité naturelle*. Eine wissenschaftliche Leerstelle allerdings bleibt ungeklärt: Auch gesund erscheinende Familien weisen kranke Familienmitglieder auf. Der französische Psychiater Augustin Morel sucht dieses Erklärungsvakuum 1857 zu füllen, in dem er die sogenannte ‚Degenerationshypothese‘ aufstellt, das nach ihm benannte ‚Morelsche Gesetz‘<sup>63</sup>. Dieses postuliert die progressive Entartung der Individuen bis zum Aussterben des Geschlechts. Diese Theorie ermöglichte es, nun nahezu jegliche Abweichung von einem gesunden Normaltypus zu erklären,

[d]enn konnte man nachweisen, dass sich psychische Defekte nicht nur von Generation zu Generation vererben, sondern sich im Verlauf dieses Vererbungsprozesses verstärken, dass also unter bestimmten Umständen mit der Vererbung eine krankhafte Regression verknüpft war, so

---

<sup>63</sup> Siehe dazu Erwin A. Ackerknecht, *Kurze Geschichte der Psychiatrie*, Stuttgart: 1985.

hatte man eine brauchbare ätiologische Erklärung für die meisten geistigen Anomalitäten gefunden.<sup>64</sup>

Die Morelsche Theorie postuliert die *dégénérescence* als Abart eines als gut und gesund erachteten Urtypus; eine Idee, welche die Thematik der Krankheit im *fin de siècle* bestimmend mitprägt. Die Voraussetzungen für das Eintreten des degenerativen Prozesses sind neben bestimmten Erbanlagen auch schädliche Einflüsse von außen, zum Beispiel Gifte wie Alkohol und Opium oder das Leben in den modernen Großstädten. Diese Auslegungen spielen eine fundamentale Rolle in Nordaus Kulturkritik, die mit ihrem Titel *Entartung* direkt an diese Anschauungsweise anknüpft.

In Deutschland übernehmen Kraepelin und Möbius und in Italien Cesare Lombroso die Theorie der ‚Degeneration‘, die sich mit letztgenanntem in ganz Europa und Nordamerika popularisiert. Der Begriff der ‚Degeneration‘ breitet sich auch in nicht-wissenschaftlichen Kreisen aus. Der Terminus scheint die allgemeine ‚Décadence-Stimmung‘ ausdrücken zu helfen und erscheint als biologisch-medizinische Formel für die verschiedenen, im kulturellen Bereich konstatierten Verfallsbewegungen.

Im literarischen Diskurs vollzieht sich die Verbindung von ‚Décadence‘ und dem medizinischen Begriff der ‚Degeneration‘. Im Gegensatz zu Zolas ‚roman expérimental‘ und dem naturalistischen Interesse an der Vererbungstheorie konzentriert sich die Literatur der Jahrhundertwende auf eine anders gelagerte Frage, die an die möglichen Verbindungen zwischen der ‚Degeneration‘ der Physis, des Nervensystems und der Psyche einerseits und einer höheren intellektuellen Fähigkeit und einer gesteigerten Sensibilität andererseits gestellt wird. Die ‚Degeneration‘ erscheint in vielen Texten des *fin de siècle* als Bedingung für die künstlerische Fähigkeit und die ästhetische Auffassungsgabe. Huysmans *Des Esseintes* ist physisch und psychisch degeneriert und labil, besitzt jedoch einen verfeinerten Geschmack für die ästhetische Welt und eine sensible Kunstauffassung. In Thomas Manns *Buddenbrooks* lässt sich der Verlauf des ‚Degenerationsprozesses‘ über mehrere Generationen verfolgen. Der Roman endet mit dem frühen Tod des einzigen Sohnes des Protagonisten Thomas Buddenbrook, dem kleinen Hanno, einer kränklichen und übermäßig sensiblen Figur.

### 1.3. Nerven

In seinem programmatischen Essay „Zur Überwindung des Naturalismus“ unterstreicht Hermann Bahr die wesentliche Rolle der ‚Nerven‘ für die Kunst der Jahrhundertwende. Mit

---

<sup>64</sup> Erwin Koppen, idem., S. 282.

der Thematik der ‚Nerven‘ wird versucht, eine rationalistische Weltauffassung zu substituieren und den Akzent auf einen Kreuzungspunkt von ‚Körper‘ und ‚Geist‘ zu verlegen, statt wie bisher an einer scharfen Trennung zwischen Ratio und Physis festzuhalten.

Roger Bauer leitet das Interesse des *fin de siècle* an den ‚Nerven‘ von einer erhöhten Konzentration auf zwei der ursprünglich vier Temperamente der Humoralpathologie ab. Die sogenannte, von Galen entwickelte Viersäftelehre erklärte die Gesundheit als harmonische Mischung zwischen den vier im Körper vorhandenen Säften: der schwarzen Galle, dem Blut, dem Schleim und der gelben Galle. Die ‚Eukrasie‘, d.h. das ausgewogene Verhältnis zwischen den vier Säften, die sich in einem ganzeinheitlichen System mit den vier Elementen befanden und als vier Prinzipien der Materie und des Kosmos aufgefasst wurden - hierbei auf der von Pythagoras postulierten Vollkommenheit der Zahl vier basierend - stand im Gegensatz zur ‚Dyskrasie‘ d.h. zur Krankheit, die durch die Dominanz einer der vier Säfte entstand<sup>65</sup>. So gebiert die Dominanz des Blutes den Sanguiniker, das Vorherrschen des Schleimes oder Phlegmas den Phlegmatiker, die gelbe Galle lässt in ihrer Überproduktion den Choleriker entstehen, und die schwarze Galle produziert den Melancholiker<sup>66</sup>. Ende des 19. Jahrhunderts führt eine „komplexe, bisher nie systematisch untersuchte Entwicklung [...] dazu [...], dass sich im neu hinzugekommenen ‚nervösen‘ Temperament gleich drei oder vier der ursprünglichen vereinten: das dominierende melancholische, das cholerische und das phlegmatische.“<sup>67</sup>

Die Fokussierung auf die Nerven schwankt um 1900 zwischen der Problematik der Erschlaffung und der Überreizung der Nerven<sup>68</sup>, zwischen schwachem und reizbarem Nervensystem. Die Thematisierung der Nerven kann als eine Art Spiegelung des Sujets der Melancholie gelesen werden. Das Gefühl der Melancholie in der Jahrhundertwende ist durch eine vorweggenommene Enttäuschung markiert; der Typus des Melancholikers krankt an

---

<sup>65</sup> „Dieses Krankwerden geschieht folgendermaßen: bildet sich ein Zuviel eines Stoffes, so wird dieses als krankmachender Stoff, als *materia peccans*, entweder im gesamten Körper verteilt oder an einer Stelle gesammelt, wir haben es mit einer Allgemein- oder mit einer Lokalerkrankung zu tun. Diese *materia peccans* ist roh, ungekocht, in einen Zustand zu überführen, in dem sie unschädlich gemacht wird und ausgeschieden oder abgelagert werden kann. Dies geschieht in der Krisis, der Ausscheidung, aber auch der Entscheidung. Wird die Krankheitsmaterie ausgeschieden, wird der Mensch gesund, bleibt sie im Körper, kann es zur ungefährlichen Apostase oder aber zur gefährlichen Metastase, zum Wiederaufleben der Krankheit, kommen.“ Siehe Rolf Winau, „Krankheitskonzept und Körperkonzept“, in *Die Wiederkehr des Körpers*, hrsg. v. Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt am Main: 1982, S. 285-298, S. 286-287.

<sup>66</sup> Siehe Roland Lambrecht, *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Hamburg: 1994.

<sup>67</sup> Roger Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt am Main: 2001, S. 70.

<sup>68</sup> Siehe Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität*, München, Wien: 1998.

seinem eigenen Leben, an der reflexiven Zerstörung seiner spontanen Erlebnisfähigkeit. Die einzig mögliche Erfahrung eines Erlebnisses entsteht durch die Reizung der Nerven.

Hugo von Hofmannsthal entsprach nicht nur selbst im Wien um 1900 dem Prototypen des Ästheten, sondern er hat auch durch seine Schriften über andere Literaten und den ‚Zeitgeist‘ wesentlich dazu beigetragen, aus der ‚Décadence‘ eine mit Konturen versehene Kunstrichtung und Weltauffassung zu konstituieren. In seinem D’Annunzio gewidmeten Essay von 1893 schreibt er über das italienische Vorbild und seine eigene Generation:

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 verloren geht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. [...] Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten.<sup>69</sup>

Ist das ‚Ich‘ in permanenter Selbstspiegelung gefangen, ist die einzig genuine Erfahrung über die Nerven zu erlangen. Fehlender Wille und die Unmöglichkeit einer problemlosen Bejahung des Lebens stehen in engen Zusammenhang zu der allgemeinen Bevorzugung der Nerven als Organ des Erlebnisses. Willenlosigkeit und Nervosität bilden in der ‚Décadence‘ eine Einheit. Hofmannsthal vereint in seinen literaturkritischen Texten viele der wesentlichen Stichwörter, die für die Texte der Jahrhundertwende von Bedeutung sind<sup>70</sup>. Die Paralyse des Willens geht einher mit der Ichspaltung, der Trennung vom Leben und der Gabe der Selbstverdoppelung. Die Selbstanalyse, das Interesse für psychische Vorgänge, das Vibrieren der Nerven avancieren zu zentralen Interessenfeldern. Die Thematik dieser Selbstzerlegung wird mit einem verstärkten Interesse an Krankheiten der Nerven und der Psyche verbunden und die Psychiatrie, die Psychopathologie und die Psychologie geraten in den Mittelpunkt des Blickwinkels. Die Richtung der Beeinflussung weist keine unilaterale Linie auf, sondern es handelt sich bei Literatur und medizinischen Wissenschaften um sich gegenseitig

---

<sup>69</sup> Hugo von Hofmannsthal, „Gabriele d’Annunzio“, in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, op.cit., S. 340-343, S. 341 ff.

<sup>70</sup> Siehe auch Hugo von Hofmannsthal, „Das Tagebuch eines Willenskranken“, in *Die Wiener Moderne*, op.cit., S. 320-322.



bereichernde Diskurse. Sowohl Max Nordau wie auch Otto Weininger sind hierfür beispielhaft. Ihre Werke *Entartung* und *Geschlecht und Charakter* greifen auf literarische Texte zurück, um sie quasi als Beleg ihrer ‚wissenschaftlichen‘ Theorien und Behauptungen zu benutzen. Ähnlich wie schon für die ‚Degeneration‘ bemerkt, handelt es sich bei diesem Interesse der Jahrhundertwende an Phänomenen wie Geisteskrankheit, Hysterie, Psychose und Neurasthenie nicht um ein neu entdecktes Terrain der Literaten der ‚Décadence‘; auch die Naturalisten hatte es schon zu ihrem Anliegen in Verbindung mit der Problematik der Vererbung erklärt. In diesem Kreuzungspunkt zwischen naturalistischer Bewegung und ‚Décadence‘ kann der Schnittpunkt zwischen Autoren wie Zola und Huysmans, Ibsen und Jens Peter Jacobsen – Autor des um die Jahrhundertwende viel gelesenen *Nils Lyne* – Hauptmann und Bahr erkannt werden.

Die Thematik der Nerven und der Nervosität stellt ähnlich wie die Begriffe ‚Décadence‘ und ‚Degeneration‘ einen Schnittpunkt verschiedener Realitäten und Diskurse auf: „Nervosität als Krankheit und als Kulturzustand, als individuelle Erfahrung und als nationales Befinden: Diese verschiedenen Nervositäten werden [...] über historische Prozesse zur Nervosität der Zeit.“<sup>71</sup> Im 18. Jahrhundert erkannte man in den Nerven die Reizübermittler und den Sitz der Lebenskraft, die durch den ‚Nervenliquor‘ – eine Flüssigkeit, die man sich als ‚Fluidum‘ in den Nerven vorstellte – versinnbildlicht wurde. Die Verbindung zwischen den Nerven und der Elektrizität stellt eine Konstante in der Vorstellung von den Nerven dar. Es sind die Bereiche des Gehirns und der Genitalien, die als von den Nerven beherrscht imaginiert werden. Zeitweise dienen im 18. und 19. Jahrhundert die Nerven diskursiv als Form der Umgehung des Tabus der Sexualität. Der Begriff der Nerven und seine Anwendungsgebiete weisen eine Zweideutigkeit in der Lokalisierung des Leidens auf; Körper und Seele konnten gleichermaßen durch die Nerven beeinträchtigt werden. Diese Vielschichtigkeit des Begriffs als auch der Erklärungsmuster, die mit dem Terminus einhergehen, erweitern die Applikationen für den Nervenbegriff und ermöglichen seine Bedeutungsweite im 19. Jahrhundert. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert erscheint die Pathologie der Neurasthenie, um Nervenleiden zu beschreiben. Auch der Begriff der Neurasthenie weist einen großen Wirksamkeitsradius auf, wodurch dieser Terminus in wissenschaftlichen wie populärwissenschaftlichen Diskursen häufig auftritt und auch für literarische Texte attraktiv wird.

---

<sup>71</sup> Joachim Radkau, idem., S. 13.

## 2. Zur Diskursformation um 1900

Die Zeit der Jahrhundertwende zeichnet sich durch eine Überkreuzung verschiedener Diskurse aus, die sich gegenseitig beeinflussen, bereichern, ineinander übergehen und sich über die Benutzung ähnlicher und gleicher Begriffe verständigen. Die Überschneidungspunkte, die für die vorliegende Arbeit von wesentlicher Bedeutung erscheinen, sind die zwischen Medizin und Literatur, denn es war insbesondere der medizinische Bereich, der die normativen Grundlagen für die Bestimmung von Krankheit und Gesundheit und Männlichkeit und Weiblichkeit lieferte.

Um die Jahrhundertwende überschneiden sich moralische, wissenschaftliche und ästhetische Wertvorstellungen<sup>72</sup>. Ein durch ‚Décadence‘, also Spät- oder Endzeit markiertes Bewusstsein, der Hang, der Pathologie entnommene Begriffe für kulturkritische oder historische Interpretationen zu nutzen, die Bedeutung der Nerven und der Nervosität auch im Alltagsgebrauch charakterisieren die europäische Jahrhundertwende und strukturieren verschiedene Diskurse der damaligen Zeit.

Hermann Broch spricht in seiner Studie über das 19. Jahrhundert von Un-Stil und Stillosigkeit. Nicht nur bezeichnet er damit einen als übertrieben empfundenen Hang zur Dekoration, welcher die Leere in einer Art barockem *horror vacui* verdecken möchte, sondern auch die verschiedenen Denkströmungen, wie Rationalismus, Individualismus, Historismus, Romantizismus, Eklektizismus und Skeptizismus, die aufeinander treffen<sup>73</sup>. Broch prägt den Begriff des „Wert-Vakuums“, um die Situation Europas um 1900 zu beschreiben:

Im 19. Jahrhundert hat das Dahinschwinden der alten europäischen Glaubenshaltungen begonnen, und mit dem Zusammenbruch dieses Zentralwertes hat die Aufsplitterung des umfassenden religiösen Wertsystems in autonome Einzelsysteme eingesetzt; mit anderen Worten, es begann die Auflösung der Allgemeingültigkeit der bis dahin in Kraft gestandenen ethischen Haltungen, es begann die Entfesselung der bis dahin durch sie ethisch gebändigten Triebe.<sup>74</sup>

Sind eindeutige Wertvorstellungen und Richtlinien nicht mehr gegeben, kann der Rahmen zur Beantwortung fundamentaler Fragen gesprengt werden und das Terrain für die Vermischung von Diskursen erscheint vorbereitet. Viele der prägenden Figuren um 1900 lassen sich schwer in traditionelle Kategorien der Diskursformung einordnen. Denker der Wiener Moderne wie

---

<sup>72</sup> Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York : 1981.

<sup>73</sup> Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, München: 1964. Die viel zitierte Studie Brochs bezieht sich zwar spezifisch auf den Kontext Wiens, jedoch wird Musils ‚Kakanien‘ als eine Art Zuspitzung der Tendenzen angesehen, die um die Jahrhundertwende in ganz Europa erkennbar sind.

<sup>74</sup> Idem., S. 48.

Kraus, Weininger, Broch und Musil, aber auch der Lübecker Thomas Mann bewegen sich zwischen den Sozialwissenschaften, dem literarischen Schreiben und der Philosophie: „Intellectually, their legacy was a more modest and specialized vision of science and reason, a less dogmatic understanding of history and human action, and a heightend awareness of the problem of motivation and the unconscious.“<sup>75</sup>

Eine der häufigsten Lesarten in der Rezeption der Kunst der Jahrhundertwende, ist diese als Reaktion gegen ein wissenschaftliches, am Positivismus orientiertes Gesellschaftsmodell zu lesen. Die Bezeichnungen ‚Ästhetizismus‘ und ‚*l'art pour l'art*‘ kreisen begrifflich eben jene Richtungen ein, die eine gesellschaftliche Verantwortung der Kunst ablehnen und eine Kunst postulieren, die als eigenständiges System mit eigenen Regeln funktioniert: „[...] in ihrer Auflehnung gegen den ‚Geist der Zeit‘ beanspruchten unsere Autoren, dem herrschenden Logos der Naturwissenschaften ihr mythisches – oder paramythisches – Weltverständnis entgegenzusetzen.“<sup>76</sup>

Dieser Rezeptionsart kann man jedoch andere entgegenstellen, die das Oppositionspaar Wissenschaft/Kunst aufsprengen und Querverbindungen zwischen beiden Diskursen aufwerfen. Die vorgeschlagene Lektüre basiert zum einen darauf, den wissenschaftlichen Diskurs um die Jahrhundertwende zumindest teilweise als einen über den Positivismus hinausgehenden Diskurs zu betrachten, wie auch die literarischen Texte um 1900 als wesentlich verwoben mit nicht rein ästhetischen Diskursen zu lesen. Denn die Literatur suchte zwar Grenzen zu übertreten und Erklärungen zu erweitern, bzw. die rein wissenschaftliche Annäherungsform als ungenügend darzustellen, aber oftmals tat sie dies im Dialog mit der Wissenschaft und in der Übernahme ihres Jargons. Für die hier behandelten Autoren, aber auch für beispielsweise Schnitzler oder Musil ist dies zutreffend. So wird der Wissenschaft nicht in einer ablehnenden Geste keine Aufmerksamkeit entgegengebracht, sondern es wird mit ihr kommuniziert, auch um ihr ihre Unzulänglichkeit vorzuhalten:

---

<sup>75</sup> David S. Luft, *Robert Musil an the Crisis of European Culture. 1880-1942*, Berkeley, Los Angeles, London: 1980, S. 14.

<sup>76</sup> Hans Hinterhäuser, idem., S. 8. Gert Mattenklott vertritt eine ähnliche Position in der Studie über Beardsley und George, setzt jedoch einen anderen Akzent, in dem er die gesellschaftlich abgewandte Kunst der Ästheten als Konstitution eines Protestes mit eigener Sprache und zugehörigem System versteht. So wird aus einer anscheinend explizit unpolitischen Kunst doch eine Kunst mit sozialer Wirksamkeit: „Die scheinbar ganz unpolitische Kunst des Fin de siècle ist, oft vielfach vermittelt, nicht nur reflektierender Spiegel der realen Zeitgeschichte oder deren Gegenbild gewesen, sondern einer der sie produzierenden Faktoren. Übt sie ihr gegenüber auch strenge Abstinenz und sind Verdrängung und Spiritualisierung sozialer Konflikte auch welche von ihren augenfälligen Qualitäten, so hat sie doch, zumal im deutschen Bereich, der Reaktion die Sprache geliehen und zur vernunftverschlossenen Hermetik ihrer Selbstdarstellung beigetragen. Elitärer Dünkel und politische Ohnmacht sind in der ästhetischen Ideologie des Fin de siècle geadelt worden, die in ihrem am weitesten ausgearbeiteten Formen systemähnliche Konsistenz besitzt.“ Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München: 1970, S. 17.

Wo die neue Dichtung um 1900 nicht Reaktion auf naturalistische Forderungen und Vorstellungen ist, da ist sie doch eine solche auf eine vom aufgeklärt-naturwissenschaftlichen Denken immer stärker rationalisierte, eingegrenzte, enger gewordene Welt. Diese als beengend erfahrene Wirklichkeit poetisch-imaginativ zu erweitern, ihre Elemente neu zu synthetisieren, ist das Ziel der Entgrenzungstendenzen.<sup>77</sup>

Diese Tendenzen der Entgrenzung charakterisieren jedoch nicht nur ästhetische Werke, sondern sie sind wiederum in bestimmten wissenschaftlichen Fragestellungen präsent. Die Entstehung der Psychoanalyse um die Jahrhundertwende in einer gesellschaftlichen Atmosphäre, welche sich geprägt zeigt durch eine erhöhte Aufmerksamkeit auf das Innenleben und seiner Zergliederung, steht in diesem Kontext. Sigmund Freuds Theorien können als Resultat eines Zeitgeistes verstanden werden, der durch die Kreuzung von Literatur und Psychopathologie markiert ist:

Im *Jungen Wien* kulminiert [...] eine im späten 19. Jahrhundert in der europäischen Literatur sich durchsetzende Wendung zu *Introversion* und *Psychologie*, die bereits im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts wie auch im älteren psychologischen Roman angelegt war; ihren Höhepunkt fand sie in Reaktion auf das Scheitern der am Modell der Naturwissenschaft orientierten Erklärung äußerer Wirklichkeit in den Gegenbewegungen zum Naturalismus.<sup>78</sup>

Sigmund Freud versucht das positivistische Modell der Naturwissenschaften um andere Sphären zu erweitern, die dieses Modell in ihrer Gültigkeit in Frage stellen. Das positivistische Biologiemodell, durch Darwin als dominantes Weltbild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert, gerät mit Intellektuellen wie Freud oder Nietzsche ins Wanken. Beide lassen sich in ihrer Suche vergleichen, die einem Aufdeckungsprozess entspricht und einer authentischen Sprache unter der falschen Oberfläche nachspürt. Die das 19. Jahrhundert auszeichnende Wissenschaftlichkeit, die mit Fortschrittsoptimismus und einem Vorherrschen der Ratio einhergeht, ist Teil dieser falschen Oberfläche. Die übliche strenge Trennung von Körper und Geist wird durch die Psychoanalyse und der in ihr dominierenden Rolle der Sexualität ebenfalls aufgehoben, eindeutige Grenzen zwischen Gesundheit und Krankheit

---

<sup>77</sup> Helmut Koopmann, „Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900“, in *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, op. cit., S.73-92, S. 79

<sup>78</sup> Michael Worbs, idem., S. 64. Michael Worbs sieht in der Psychoanalyse die Verschmelzung von wissenschaftlichem und literarischem Diskurs, was zu seiner These beiträgt, Freud als Resultat seiner Zeit und seines historischen Kontexts zu lesen. In der Psychoanalyse findet eine ‚Verwissenschaftlichung der Poesie‘ wie auch eine ‚Literarisierung der Psychiatrie‘ statt, in der die Theorie mit dem Einbezug von literarisch hermeneutischen Formen zur Epik avanciert.

werden so verwischt. Das Verhältnis des Normalen und Anormalen, des Gesunden und Kranken wird nicht mehr in einem quantitativen, sondern in einem qualitativen Unterschied gedacht. Die Krankheit erscheint als Grenzfall der Gesundheit, nicht als fundamental Anderes. Es findet eine Aufhebung des ontologischen Krankheitsbegriffs der Psychiatrie statt und eine Entwicklung von der Psychiatrie zur Psychologie, von der Psychopathologie zur Psychoanalyse. Freud ist zwar insbesondere in seinen Anfängen noch dem naturwissenschaftlichen Modell verhaftet, entfernt sich jedoch hiervon, indem er eine Richtung der ‚Literarisierung‘ einschlägt. Die Wichtigkeit, die in der Freudsche Analyse der Krankengeschichte eingeräumt wird und bei der die Lebensgeschichte des Patienten als Erklärung für die neurotische Erkrankung fungiert, weist dieses wechselnde Paradigma innerhalb der Wissenschaften auf. „Hatte sich bisher die Literatur um eine Annäherung an strenge Wissenschaftlichkeit bemüht, so erfolgte nun im Bereich der Wissenschaft selbst die Gegenbewegung.“<sup>79</sup>

Freud hatte für die Entwicklung seines psychoanalytischen Ansatzes bestimmte Vorläufer, die innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses den traditionellen positivistischen Rahmen übertreten. In den Jahren um 1870 löst der naturwissenschaftliche Materialismus die Naturphilosophie innerhalb der Medizin ab. Forscher wie Emile Du Bois-Reymond, Hermann Helmholtz und Karl Vogt erstellen ein Schema des menschlichen Körpers, in dem dieser als durch physikalisch-chemische Kräfte beherrschter Organismus erscheint. Die Psychologie wird in dieses Modell inkorporiert und als Untersuchung des Nervensystems betrieben. Ist diese Annäherungsform an das Funktionieren des Körpers zum einen dem Positivismus verhaftet und stellt ein mechanistisch-materialistisches Erklärungsmodell auf, erlaubt es zum anderen, dass Annäherungsformen zwischen der Physis und der Psyche entstehen, denn diese können nicht mehr als zwei verschieden funktionierende Ebenen getrennt werden. Die dominante Rolle der Nerven lässt sich von diesen medizinischen Schemata ableiten und trägt zu der Diskursvermischung um 1900 bei.

Auch der so genannte psychophysische Parallelismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich als Beispiel von Erklärungsmodellen, die die strikte Trennung von ‚Körper‘ und ‚Geist‘ aufbrechen, anbringen. Physik, Philosophie und Psychologie treffen in dieser Theorie, die das Verhältnis zwischen Psyche und Physis neu zu erleuchten sucht, aufeinander. Die Problematik kreist um den Einfluss der Energie und der Triebe auf das psychische Leben. Die Hauptvertreter dieser wissenschaftlichen Theorie waren Fechner,

---

<sup>79</sup> Idem., S. 89.

Wundt, Riehl, Paulsen und Jodl. Schon gegen 1900 beginnt der Parallelismus jedoch unter die kritische Lupe genommen zu werden. Diese Strömungen und neu auftauchenden Denkansätze zeigen eine sich verändernde Landschaft der Einstellungen gegenüber Körper/Geist-Problemen auf und weisen andererseits in die Richtung einer Aufhebung der Trennung zwischen den verschiedenen Wissenschaften.<sup>80</sup>

Der Versuch, ein von der positivistischen Enge eingegrenztem Weltbild neue Möglichkeiten zu eröffnen, lässt sich in der Jahrhundertwende auf mehreren Ebenen betrachten und erklärt für viele Texte um 1900 den Rückgriff auf verschiedene Diskursformen. Die hier zu behandelnden Texte zeichnen sich durch diese Diskursvermischung aus. Thomas Mann schöpft aus dem philosophischen Diskurs Nietzsches, um mit der dionysischen Entgrenzung das geistbeherrschte und rationalistische Weltbild Aschenbachs anzugreifen. Heinrich Mann stellt Geschlecht und Körper als in einer Ökonomie einbezogene Realitäten dar, die mit einem rein biologischen Erklärungsmuster nicht zulänglich beschrieben werden können. Nordau hält sich zwar an einer als wissenschaftlich ausgegebenen Vorgangsweise fest, trennt jedoch Kunst und Ästhetik nicht von dieser Sphäre ab. Otto Weininger ist in diesem Sinne der Meister der Diskursvermischung und bringt Biologie, Psychologie und Philosophie je nach Bedarf als Erklärungsmodi in sein Werk ein.

Im folgenden Kapitel werden theoretische Annäherungsformen an die Bezugsformen von Krankheit und Literatur kritisch untersucht, um theoretische Fragen bei der Untersuchung dieses Verhältnisses aufzuwerfen. Um die Jahrhundertwende lassen sich komplexe und wechselseitige Bezugnahmen des medizinischen und des ästhetischen Diskurses feststellen. Welche theoretischen Möglichkeiten sind vorgeschlagen worden, um die Verstrickungen von Krankheit und Literatur, von Medizin und Ästhetik darzustellen? Diese Fragestellung bedingt den folgenden theoretischen Exkurs.

---

<sup>80</sup> Siehe Paul Reiff, *Der moderne psychophysische Parallelismus*, Heilbronn: 1901