

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

64291

**MOTIVE UND IHRE DARSTELLUNGSMÖGLICHKEITEN IN
DER DICHTUNG DES FIN DE SIECLE**

DOKTORA TEZİ

Nevzat KAYA

DANIŞMAN: Prof. Dr. Gertrude DURUSOY

İZMİR - 1997

Bei allen folgenden Personen und Institutionen möchte ich mich ganz herzlich bedanken, da sie auf direkte oder indirekte Weise zum Gelingen der vorliegenden Dissertation beigetragen haben:

Meinen lieben Eltern, die stets für eine gute Arbeitsatmosphäre gesorgt haben; Frau Prof. Dr. Gertrude Duruşoy, meiner Doktormutter und Abteilungsleiterin, die mir immer verständnisvoll und unterstützend mit Rat und Tat behilflich war; Herrn Prof. Dr. Kasım Eğit, der sich als ein stets toleranter und freizügiger Fachbereichsleiter erwiesen hat; Frau Prof. Dr. Gürsel Aytaç, meiner ehemaligen "Magistermutter", die mich aus Ankara angespornt und gefördert hat; meiner Verlobten Hülya Pekmezciler, die mir beim Korrekturlesen eine unverzichtliche Hilfe war; Herrn Prof. Dr. Manfred Durzak, dessen Einladung nach Paderborn ich gefolgt bin; dem DAAD für das Jahresstipendium; dem Deutschen Kulturinstitut Izmir, das jedes Buch, das ich im letzten Moment gebraucht habe, per Fernleihe aus Deutschland bestellte; meiner Abteilung, die sich in Zeiten größter "Nervenzerrüttung" mir gegenüber verständnisvoll gezeigt hat und allen meinen Freunden in meiner Fakultät, deren Freundschaft sich in stressigsten Zeiten als "Doping" erwies. Meinem Computer bin ich dafür dankbar, daß er nach stundenlangen "Operationen", in welchen er heißgelaufen ist, den Geist nicht aufgab und dessen System nicht abstürzte. Nicht zu vergessen Melek, Cumhur, Uğur und Faruk...

Verzeichnis der Siglen

Arthur Holitscher:	Der vergiftete Brunnen	= VB
Joris-Karl Huysmans:	Gegen den Strich	= G
	Tief unten	= TU
	Magie im Poitou	= MP
Alfred Kubin:	Die andere Seite	= AS
Thomas Mann:	Der Zauberberg	= Z
Friedrich Nietzsche:	Der Fall Wagner	= W
Stanislaw Przybyszewski:	Totenmesse	= T
	Vigilien	= V
	Introibo	= I
	Sonnenopfer	= S
	Am Meer	= M
	Helle Nächte	= H
	Androgyne	= A
	Pro domo mea	= PD
	De profundis	= DP
	Zur Psychologie des Individuums	= P
	Auf den Wegen der Seele	= WS
	Die Synagoge des Satan	= SY

„Und wenn man bedenkt, was dieses neunzehnte Jahrhundert sich anpreist und schmeichelt! Es hat nur ein Wort im Mund, den Fortschritt. Der Fortschritt von wem? Der Fortschritt von was? Denn es hat nichts Großes erfunden, dieses elende Jahrhundert!“

JORIS-KARL HUYSMANS

„Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter (...) und unsere Großväter (...), als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven.“

HUGO VON HOFMANNSTHAL

„Ich bin oft recht gemütskrank und zerquält, (...) die immer drohende Erschöpfung, Skrupel, Müdigkeit, Zweifel, eine Wundtheit und Schwäche, (...) eine wachsende Sympathie mit dem Tode, mir tief eingeboren: mein ganzes Interesse galt immer dem Verfall, und das ist es wohl eigentlich, was mich hindert, mich für den Fortschritt zu interessieren.“

THOMAS MANN

„Wenn die Energie der Zellen selbständig wird, so hören die Organismen, aus welchen der Gesamtorganismus sich zusammensetzt, in gleicher Weise auf, ihre Kraft der Gesamtkraft unterzuordnen; die Folge ist eine Anarchie, welche den Verfall des Ganzen mit sich bringt.“

PAUL BOURGET

„Das Normale, das ist Max Nordau, der gehirnlose Philosoph des Pöbels, das Degenerierte, das ist Nietzsche!“

STANISLAW PRZYBYSZEWski

Inhalt

Einleitung	6
1. Manifestationen der dekadenten Erotik	16
1.1. Die „femme fatale“ und „femme fragile“	21
1.2. Perversionen	50
2. Formen des Ästhetizismus	69
2.1. Dandysmus, Dilettantismus und Schauspielerei	72
2.2. Künstlichkeit	84
3. Mythologie einer Décadence	104
3.1. Nietzsche	107
3.2. Satanismus	125
4. Welten des Fin de siècle	148
4.1. Venedig, München und Brügge	152
4.2. Hermetisches Perle	162
4.3. Tote Landschaften und Städte bei Przybyszewski	169
Ausblick	175
Literaturverzeichnis	180
Türkische Zusammenfassung (Özet)	192
Index	194
Lebenslauf (Özgeçmiş)	195

Einleitung

Ein Blick auf die literarischen Ereignisse der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts sorgt im literarhistorischen Sinne nach wie vor für Konfusion: 1891 proklamiert Hermann Bahr „Die Überwindung des Naturalismus“, 1892 erscheint der Klassiker des deutschen Naturalismus, Hauptmanns „Die Weber“. Das ist aber nur die eine Seite der Medaille; hinter den Gegenströmungen zum Naturalismus, wie sie Bahr propagiert, lauert dem Literaturwissenschaftler nämlich das Tohuwabohu der inneren Zerfallenheit auf: auch hier keine erkennbaren Linien, keine scheidenden Grenzen; von einem „Stilpluralismus“¹ ist die Rede - welches Broch² mit dem Werte - Vakuum der Jahrhundertwende begründet. Robert Musil zieht in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ eine an ein Panoptikum erinnernde Bilanz der so pauschal und vereinfachend „Jahrhundertwende“ genannten Zeit:

„Es wurde der Übermensch geliebt, und es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; man begeisterte sich für das Heldenglaubensbekenntnis und für das soziale Allemannsglaubensbekenntnis; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und

¹zum Begriff des "Stilpluralismus" siehe: Ulrike Weinhold: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenzliteratur, Frankfurt a.M. u.a., 1977, S. 248ff.

²Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, in: Schriften zur Literatur 1, Kritik (=Band 9/1 der von Paul Michael Lützeler herausgegebenen kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a.M., 1975, passim.

Zertrümmerung der Gesellschaft. Dies waren freilich Widersprüche und höchst verschiedene Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem; würde man jene Zeit zerlegt haben, so würde ein Unsinn herausgekommen sein wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles zu einem schimmernden Sinn verschmolzen. Diese Illusion, die ihre Verkörperung in dem magischen Datum der Jahrhundertwende fand, war so stark, daß sich die einen begeistert auf das neue, noch unbenützte Jahrhundert stürzten, indes die anderen sich noch schnell im alten wie in einem Hause gehen ließen, aus dem man ohnehin auszieht, ohne daß sie diese beiden Verhaltensweisen als sehr unterschiedlich gefühlt hätten.“³

In diesem Ausschnitt ist die Widersprüchlichkeit der geistigen Verfassung der Epoche zwischen 1870-1918⁴ zur Sprache gebracht: es werden in Stichworten wie „Übermensch“, „Gesundheit“, „brustkranke Mädchen“, „nackte Kämpfer“ oder „Zertrümmerung der Gesellschaft“ die einzelnen Facetten jener Zeit genannt, die eben zusammengefügt nur unter dem Stichwort „Jahrhundertwende“ zusammenzufassen sind. In der relativ kurzen Zeitspanne von etwa fünfundzwanzig Jahren erleben gänzlich verschiedene Schulen und Strömungen eine Hochblüte. Rasch ist zuzustimmen, wenn er von den „sehr verschiedenartige(n), ja gegensätzlichen Formen“ spricht, die man jedoch „als eine Einheit, als

³Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S.55 (Erster Teil, 15. Kapitel), Frankfurt a.M., 1989.

⁴Eine genaue Einigung betreff der abstrakten Formel „Literatur um 1900“ oder „Jahrhundertwende“ wird wohl Utopie bleiben; so nennt Rasch (Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart, 1967, S. 3) die Zeitspanne von 1890-1914, Koopmann (Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976, S. 191) 1880-1900; Kreuzer holt weiter aus und nennt die Zeit von 1870-1918 (Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), in: ders. (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976, S. 1); wir schließen uns Kreuzer an, weil seine Zeitangabe sowohl das Erscheinungsjahr von Huysmans' "A Rebours"(1884), als auch Alfred Kubins "Die andere Seite" (1910) und Thomas Manns "Der Tod in Venedig" (1911) einschließt. Auch fällt in diese Zeit die Konzeption des „Zauberberg“.

(einen) einheitliche(n) Entfaltungszusammenhang" auffassen müsse. Dementsprechend weitausholend ist die Palette der Exempel, die er in Bezug auf den literarischen Betrieb jener Zeit nennt: sie reicht von Hauptmann und Holz über George und Hofmannsthal bis zu Wedekind⁵ und steht somit für Naturalismus, aber auch für die sogenannten Gegenströmungen wie Neuromantik, Ästhetizismus, Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, l'art pour l'art, Décadence und Fin de siècle usw. Diese Ismen und Kunstauffassungen, welche „keinesfalls (...) eine diachronische Abfolge (der) Kunstentwicklung zwischen Naturalismus und Expressionismus bezeichnen“⁶, sind als ein Indiz „einer tiefen Unsicherheit“⁷ zu bewerten. Diese tiefe Unsicherheit manifestiert sich am deutlichsten in dem Terminus „Fin de siècle“. Apokalyptische Visionen ziehen sich durch das Werk einer der schärfsten Fin de siècle-Kritiker, Max Nordau. Sein berühmt-berüchtigtes Werk „Entartung“ erlebt nach seinem Erscheinen in ganz Europa hohe Auflagenzahlen. Er entwirft in diesem Werk das Bild einer „Völkerdämmerung“:

„Die geballten Wolken am Himmel flammen in der unheimlich schönen Lohe, die nach dem Krakatoa-Ausbruche jahrelang beobachtet wurde. Über die Erde kriechen tiefer und tiefer werdende Schatten und hüllen die Erscheinungen in ein geheimnisvolles Dunkel, das alle Gewißheiten zerstört und alle Ahnungen gestattet.“⁸

Mit diesen Metaphern wird versucht, das zu beschreiben, was sich wie ein „Flächenbrand über Europa“⁹ ausbreitet. Fin de siècle: Das rief bei den

⁵vgl. Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart, 1967, S. 3.

⁶Wolfgang Asholt: Nachwort zu Wolfgang Asholt u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays, Stuttgart, 1993, S. 426.

⁷Fritz Martini: Deutsche Literatur zwischen 1880 und 1950. Ein Forschungsbericht, in: DVjS, Bd. 26, 1952, S.486.

⁸zitiert wird nach den zwei Bänden der 3. Auflage, Berlin, 1896, also: Max Nordau: Entartung I, S.12.

⁹Jens Malte Fischer: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München, 1978, S.85.

Zeitgenossen entweder eine selbstgefällige, sich selbst genießende Endzeitstimmung oder eine entrüstete Abwehrhaltung hervor; jedoch konnte sich keiner der Wirkung dieses schillernden Idioms entziehen, im Gegenteil, um die neunziger Jahre trifft man in allen Weltsprachen auf den sich als Modewort etablierten Begriff¹⁰. „Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale“, sagt Marie Herzfeld in ihrem Artikel mit der Überschrift „Fin-de-siècle“ und attestiert als wachsame Zeitgenossin ihrer Zeit folgende gesellschaftliche Pathologie:

„(...) in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten hervor; die Persönlichkeit verdoppelt, vervielfacht sich; (...) die überanstrengten Nerven reagieren nur auf die ungewöhnlichen Reize und versagen den Dienst; - sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits, apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens - Fin-de-siècle-Stimmung.“¹¹

Unter „Fin de siècle“ versteht Gero von Wilpert eine Bezeichnung für die Dekadenzdichtung der letzten Jahrhundertwende; die Bezeichnung hätte ihren Ursprung in dem Titel eines Lustspiels von de Jouvenot und Micard, welches 1888 in Paris uraufgeführt wurde¹². Jedoch weist Koppen nach, daß der Begriff definitiv zum erstenmal Erwähnung in der von Anatole Baju geleiteten Zeitschrift „Décadent“ vom September 1886 findet; damit gilt es als gesichert, daß die Wendung 'Fin de siècle' von 'dekadenten' Autoren verbreitet und dadurch mit dekadenten Inhalten gefüllt wurde und daher

¹⁰vgl. Fritz Schalk: Fin de Siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M., 1977, S.4.

¹¹Marie Herzfeld: Fin-de-siècle, in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S. 261.

¹²vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1979, S. 272.

seine Ursprünge im „mouvement décadent“¹³ zu suchen sind. Der Zusammenhang zwischen „Décadence“ und „Fin de siècle“ ist Koppen zufolge folgender:

*„‘Décadence’ will die Mißlichkeiten und die Banalitäten der zeitgenössischen Gesellschaft durch einen Gegenentwurf neutralisieren, ‘Fin de siècle’ prophezeit das Ende dieser Gesellschaft.“*¹⁴

Aus diesem Grund sind Ulrike Weinholds Theorien nur mit Vorbehalt zu begegnen, wenn sie der Auffassung ist, daß der Begriff der Dekadenz sich am besten dazu eigne, als Oberbegriff für die Vielzahl von Stilrichtungen der Jahrhundertwende zu fungieren, „weil er in stärkerem Maße als die übrigen Termini die Bedeutung von Künstlichkeit beinhaltet“¹⁵. Eine die Künstlichkeit so sehr in den Mittelpunkt rückende Dekadenzauffassung ist abzulehnen, zumal die Verfasserin in ihrer Dissertation sich zu großer Mehrheit mit den Werken der Autoren des „Jungen Wien“ auseinandersetzt¹⁶, die ja eine ganz andere Tradition repräsentieren.

Was ist eigentlich unter dem oben erwähnten „mouvement décadent“ zu verstehen? Zunächst ist es angebracht, sich mit dem Wort „Décadence“¹⁷ und seinen Bedeutungen auseinanderzusetzen.

Im Jahre 1734 werden Montesquieus „Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence“ (Betrachtungen über die Ursachen von Größe und Niedergang der Römer) veröffentlicht. In diesem Werk wird in einem moralistischen Ton versucht, geschichtsphilosophisch das Rom der Spätantike zu deuten. Der Begriff der Décadence wird hier zwar nicht zum erstenmal benutzt, aber er verschmilzt mit diesem Werk ein

¹³vgl. Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin u.a., 1973, S. 250f.

¹⁴Erwin Koppen: S. 255.

¹⁵Ulrike Weinhold: S. 249.

¹⁶vgl. ebd.

¹⁷Wir benutzen ebenfalls - wie Nietzsche - die französische Schreibweise, einerseits, da es sich nun einmal um ein Wort französischen Ursprungs handelt, andererseits das Wort „Dekadenz“ im Deutschen sehr vorbelastet ist.

für allemal mit dem Untergang Roms; dermaßen, daß das Eine zum Synonym des Anderen wird. Dementsprechend negativ sind die Assoziationen, die dieser Begriff von nun an auslöst: Man denkt sofort an Auflösung und Verweichlichung eines Kulturvolkes; die „grassierende Sittenlosigkeit“ und die dadurch bedingten anarchistischen Verhältnisse sorgen für das Eindringen der „jüngeren“ Völker, d.h. der Barbaren wie Goten etc., wodurch das römische Reich in die Geschichte eingeht¹⁸. 1750 weist Rousseau darauf hin,

„daß nicht nur die Sittenlosigkeit der Cäsaren ein Sympton für den allgemeinen Verfallsprozeß war, sondern daß die Literatur selbst hier eine wichtige Rolle gespielt habe: Rousseau setzt den Beginn der 'dégénération' bereits bei Ennius und Terenz an und sieht sie dann bei Ovid, Catull, Martial und all den anderen 'obszönen' Autoren voll ausgebildet.“¹⁹

Im Jahre 1834, also genau hundert Jahre nach Montesquieus „Considérations“ wird der Begriff der „Décadence“ vom Altphilologen Désiré Nisard auf die zeitgenössische französische Literatur übertragen: Er entdeckt sowohl bei den spätantiken Autoren, als auch bei den französischen Autoren der Romantik „hohle Sprachartistik, Maßlosigkeit und Gesuchtheit“²⁰ fest. Auf diese Art und Weise popularisiert und mit oben genannten Bedeutungsinhalten gefüllt wird dieser Begriff im Jahre 1857 von Charles Baudelaire dermaßen umgewertet, daß sich fast drei Jahrzehnte später eine Generation von Schriftstellern selbstbewußt als „décadent“ bezeichnen konnte. In seinen „Notes nouvelles sur Edgar Poe“, welche als Vorwort zu seinen Edgar Allan Poe-Übersetzungen fungieren,

¹⁸zum Verhältnis von Rom - Décadence vgl. Walther Rehm: Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem, Darmstadt, 1987.

¹⁹Jens Malte Fischer: Décadence, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. V: Das bürgerliche Zeitalter, Berlin, 1988, S.560.

²⁰Jens Malte Fischer (1978): S.79.

werden die negativen Vorzeichen einer dekadenten Literatur radikal umgepolt: Das, was von Nisard und anderen abgelehnt und scharf kritisiert wurde, wird bei Baudelaire zu einem Indikator für wahre Kunst, zu einem „Markenzeichen“ für die literarische Avantgarde, welche er z.B. auch bei Edgar Allan Poe verwirklicht sieht: "Sprachartistik, Künstlichkeit und Naturferne."²¹ Hier fungiert die Kunst als ästhetische Gegenwelt zu einer „entgötterten“²² „verhaßten, utilitaristisch ausgerichteten Gesellschaft“²³. Die Dialektik der *Décadence* ist unübersehbar: die Autoren empfinden ihre Zeit als dekadent im negativen Sinne und protestieren eben mit dieser neuen Kunstauffassung. Aber es war nicht Charles Baudelaire mit seinen „*Fleurs du mal*“, der mit dem Bruch der klassizistischen Ästhetik für einen Aufschwung der *Décadence* sorgte, nein, die „Bibel der *Décadence*“ wurde aus einem anti-naturalistischen Geist geboren: Die Rede ist von Joris-Karl Huysmans, einem „Jünger“ Emile Zolas, der mit „dem Parterre-Geschmack der Naturalisten, ihrer Vulgarität und ihrem Demokratismus“²⁴ brach, um eben dieser naturalistischen Ästhetik „etwas Subtileres, Raffinierteres, dem Massengeschmack Entgegengesetztes“²⁵ gegenüberstellen zu können: die „Kunst der *Décadence*“²⁶ wird von diesem Buch repräsentiert, welches sich zu dem „Kultbuch einer Dichtergeneration“²⁷ mausert und dafür sorgt, daß sein Verfasser zu den „Olympier(n) des *Fin de siècle*“²⁸ gezählt wird. Es ist der ins Deutsche unter dem Titel "Gegen den Strich" übersetzte Roman „*A Rebours*“ (1884), dessen Titel schon sein Programm, seine Intention beinhaltet. Da wir im Hauptteil der vorliegenden Arbeit oft und ausgiebig auf diesen Roman zurückkommen werden, begnügen wir uns vorerst mit seiner Erwähnung.

²¹ ebd.

²² Ralph-Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a.M., 1978, S. 52.

²³ Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart, 1988, S. 82.

²⁴ Jens Malte Fischer (1988): S.564.

²⁵ ebd.

²⁶ ebd.

²⁷ Hiltrud Gnüg: S.274

²⁸ Wolfgang Asholt: S.435

Im deutschsprachigen Raum wird der Terminus „Décadence“ zuerst in seiner 1888 erschienen Streitschrift „Der Fall Wagner“ von Friedrich Nietzsche diskutiert. Danach erfolgt die Popularisierung dieses Terminus mittels eines „Die Décadence“ betitelten Aufsatzes aus dem Jahre 1891 von Hermann Bahr. Seiner Auffassung nach zeichnen sich „décadents“ durch vier Merkmale aus: nervöse Reizbarkeit, Künstlichkeit, Hang zum Mystischen und extreme Verhaltensweisen. Bahr konstatiert weiter: „Alles Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche ist ihnen verhaßt. Sie suchen die seltsame Ausnahme mit Fleiß.“²⁹ Erwin Koppen geht einen (extremen!) Schritt weiter und kennzeichnet die Motive der literarischen Décadence als die einer „verkehrten Welt“, in welcher, so Koppen weiter,

*„man dem Verfall huldigt statt dem Fortschritt, dem Schönen
statt dem Nützlichen, der Entartung und der Neuropathie
statt der Gesundheit, der Perversion statt der Normalität,
und in der die Vereinigung der Geschlechter nicht neues
Leben erzeugt, sondern in den Tod mündet“*³⁰

Wie ersichtlich, wird das wissenschaftliche Bild von der literarischen Décadence des Fin de siècle von Klischees bestimmt. In dieser Arbeit wird versucht, anhand von weniger bekannten Texten (das ist auch gleichzeitig der Fehler, welcher der Forschung unterläuft: die weniger bekannten Autoren der Décadence sind die eigentlichen Träger dieser literarischen Bewegung und nicht das Junge Wien, Thomas Mann, Stefan George usw.) die Vernetzung der Texte untereinander zu erhellen. Jeder spricht z.B. von der großen Bedeutung von Nietzsches „Der Fall Wagner“ für die literarische Décadence, jedoch erscheint erst 1989 Jürgen Hillesheims Dissertation mit dem Titel „Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches ‘Der Fall Wagner’ im Werk Thomas Manns“³¹. Dieser

²⁹Hermann Bahr: Die Décadence, in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S.232.

³⁰Erwin Koppen: S. 341.

³¹Jürgen Hillesheim: Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches ‘Der Fall Wagner’ im Werk Thomas Manns, Frankfurt a.M., 1989.

Tatbestand ist charakteristisch vor allen Dingen in Studien zur Jahrhundertwende. Die Studien zum Fin de siècle werden stets von der Perspektive der Sekundärliteratur bewertet, ohne sich mit den Texten intensiver auseinanderzusetzen: dies führt wiederum zu Klischees, die auf die Literatur der Décadence des Fin de siècle gar nicht zutreffen. Eine der hartnäckigsten Meinungen³², ist die Auffassung, daß in der Literatur der Décadence das Motiv der Krankheit bzw. der Kränklichkeit äußerst ausschlaggebend sei. Dem ist im Rahmen der von uns behandelten Werke auf das Heftigste zu widersprechen: im Gegenteil, die Helden Stanislaw Przybyszewskis strotzen geradezu vor überschäumender Vitalität; die „Décadence“ liegt hier z.B. darin begründet, daß diese Vitalität nicht abgebaut oder kanalisiert werden kann. Aus diesem Tatbestand resultiert unsere werkimmanente Vorgehensweise, man hat - vor allem in der Literatur der Décadence des Fin de siècle - von den Primärtexten auszugehen und sie, das ist besonders wichtig, von ihren wechselseitigen Beeinflussungen her zu betrachten. Wir stimmen in diesem Sinne mit Roger Bauer überein:

„Überhaupt gehen manche Konfusionen einer vom globalen Décadence-Begriff ausgehenden Sekundärliteratur auf den etwas unbekümmert-großzügigen Umgang mit der aus der Primärliteratur stammenden Terminologie zurück. Da sie sich nicht an die 'historische' Bedeutung von Wörtern wie 'décadence' oder 'décadent' hält, gerät diese Sekundärliteratur immer wieder in die Gefahr, den Texten willkürliche und anachronistische Tendenzen und Intentionen zu unterschieben.“³³

³² vgl. Wolfdieterich Rasch: Die literarische Décadence um 1900, München, 1986, S. 38-43.

³³ Roger Bauer: „Décadence“ bei Nietzsche, in: Joseph P. Strelka (Hrsg.): Literary Theory and criticism, Festschrift, presented to René Wellek in honor of his 80. birthday, Frankfurt a.M. u.a., 1984, S. 36.

Die Autoren der Werke, welche in dieser Arbeit untersucht werden - Stanislaw Przybyszewski, Arthur Holitscher und Alfred Kubin - sind weitgehend unbekannte Autoren; Alfred Kubin ist der Mehrheit lediglich als Zeichner bekannt. Es handelt sich bei vorliegender Dissertation um eine Motivuntersuchung, die sich als Vorlage Mario Praz' „Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik“³⁴ ausgewählt hat. Diese Arbeit behandelt die Literatur der Décadence Englands, Frankreichs und Italiens. Da es sich bei der Décadence-Literatur um ein gesamteuropäisches Phänomen handelt, ist es unerlässlich, auch auf (übersetzte) Werke aus anderen Literaturen zurückzugreifen.

³⁴ Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München, 1988.

1. Manifestationen der dekadenten Erotik

Der Begriff der "Sexualität" - und damit der eines Sexualtriebes - mußte freilich erweitert werden, bis er vieles einschloß, was sich nicht der Fortpflanzungsfunktion einordnete, und darüber gab es Lärm genug in der strengen, vornehmen oder bloß heuchlerischen Welt.³⁵

Wir lieben Sade, Thomas Hardys Masochismus, die metaphysische, künstliche und widernatürliche Verstörung von Chiricos Puppen, Gustave Moreaus und Huysmans' Künstlichkeit wider den Strich, den unnatürlichen Glanz aller Abwege der griechisch-römischen Kultur, die ihre Apotheose im Jugendstil finden.³⁶

Im Jahre 1886 - also einer Zeit, in welcher das Erotische auf breitester Basis hoffähig wird und sich als bedeutsamer Bestandteil des Literaturbetriebes konstituiert³⁷ - erscheint das für den deutschen Sprachraum besonders wichtige "Standardwerk" der sexuellen Abartigkeiten: Die Rede ist von Richard von Krafft-Ebings "Psychopathia Sexualis". Gesamteuropäisch gesehen stellt dieses Werk jedoch nur einen Aspekt einer wild um sich greifenden "Scientia Sexualis"³⁸ - der Verwissenschaftlichung der Sexualität, genauer: der pervertierten Sexualität - dar. Michel Foucault sieht den Grund für dieses Phänomen in der langen Verdrängung der Sexualität; er bezeichnet die Europäer sowohl

³⁵ Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips, in: Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband, Frankfurt a.M., 1989, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten, S.260.

³⁶ Salvador Dali: Die Liebe, eines der einleitenden Essays zu Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia Sexualis, München, 1993, S. 39.

³⁷ vgl. Horst Fritz: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M., 1977, S. 442.

³⁸ Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a.M., 1992, S. 67ff.

des 19. Jahrhunderts, als auch die der Gegenwart als "Viktorianer"; für ihn stellt die "Verwissenschaftlichung" von Sexualität quasi den einzigen Diskurs - fast möchte man sagen "Ventil" - dar, in welcher der Abendländer die Gelegenheit hat, sich offen und ohne Hemmung über denselben Gegenstand zu äußern. So listet er minutiös die Väter der "wissenschaftlichen Pornographie" und ihre "Entdeckungen" auf:

*"es gibt die Exhibitionisten von Lasègue, die Fetischisten von Binet, die Zoophilen und Zooerasten von Krafft-Ebing, die Auto-Monosexualisten von Rohleder; es wird die Mixoskopihlen, die Gynekomasten, die Presbyophilen, die sexoästhetisch Invertierten und die dyspareunistischen Frauen geben."*³⁹

Aber nicht nur in der Wissenschaft rückt die Sexualität dermaßen in den Mittelpunkt des Interesses: auch das literarische Leben nimmt regen Anteil an den "wissenschaftlichen Entdeckungen": sowohl der Naturalismus auf der einen Seite, als auch die Literatur des Fin de siècle sind quasi die Sprachrohre der Wissenschaft auf ästhetischer, d.h. literarischer Ebene. Man könnte generalisieren und sagen, daß zu den Hauptkomponenten der Moderne (wobei darunter der Naturalismus und seine vielfältigen Gegenströmungen zu verstehen sind) der sexuelle Moment zählt. Die Darstellungsweise bzw. die Absichten, die der Darstellung von Sexualität und Erotik im Naturalismus zugrunde liegen, unterscheiden sich deutlich von der des Fin de siècle. Michel Foucault bezeichnet die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als eine perverse, und somit ist das Stichwort gefallen: Die Sexualität zeigt sich als weites Betätigungsfeld für die Décadents, welche die literarischen Träger des Fin de siècle darstellen. Schon Walther Rehm weist auf den Zusammenhang von Décadence und sexuellen

³⁹ebd. , S. 59.

Perversionen und Zügellosigkeiten.⁴⁰ Im Kapitel 1.2. wird - vorurteilsfrei - erläutert werden, inwiefern ein Zusammenhang besteht.

Mit diesen Vorzeichen versehen, entsteht ein sehr günstiges "Biotop" für die Autoren der Décadence, von denen Hermann Bahr behauptet⁴¹, daß ihnen alles "Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche" verhaßt wäre und sie aus diesem Grund die "seltsame Ausnahme mit Fleiß" suchen würden. Von dieser Feststellung Bahrs ausgehend, könnte versucht werden, zu erklären, was unter "dekadenter Erotik" eigentlich zu verstehen ist. Es ist ganz offensichtlich, daß sich diese gegen die bürgerliche Doppelmoral wendet: Hier lautet die Devise:

*"Lust um der Lust willen, Erfahrung um der Erfahrung willen; an Stelle puritanischer Askese Wiedererwachen einer neuen Sinnlichkeit, die aber mit den derben Sinnesfreuden des Pöbels nichts zu tun haben will."*⁴²

Eine Erlesenheit, die manchmal monströse Züge annimmt, wenn bewundernd an Exzesse der römischen Kaiser gedacht wird; zu den Vorbildern auf erotischem Gebiet gehörte auch Marquis de Sade. Nach Mario Praz zeichnet sich die Decadence (von ihm als "Schwarze Romantik" tituliert) eben durch die Darstellung pathologischer Sexualität aus.⁴³ Berechtigterweise widerspricht ihm Koppen:

⁴⁰vgl. Walther Rehm: passim.

⁴¹vgl. Hermann Bahr: S. 232.

⁴²Erwin Koppen: S. 104.

⁴³Das bereits 1930 erschienene Standardwerk zur vergleichenden Literaturwissenschaft besteht aus fünf Kapiteln: Bei dem ersten Kapitel handelt es sich um die "Schönheit der Medusa", die er bei Goethe, Shelley und Keats ansetzt. Das zweite trägt die Überschrift "Die Metamorphosen Satans", in welchem es hauptsächlich um verbrecherische Liebe, u.a. auch um den Vampirismus geht. Mit "Im Zeichen des göttlichen Marquis" ist das dritte Kapitel betitelt, welches unseres Erachtens keiner weiteren Erklärung bedarf. Die "männermordende" Schöne ist das Thema des vierten Kapitels, "La Belle Dame sans Merci". Im fünften Kapitel, "Byzanz", finden die Motive Erwähnung, die Katholizismus mit Okkultismus und Erotik in Beziehung setzen. "Swinburne und das 'englische Laster'" heißt der Anhang, in welchem der literarische Topos vom "englischen Sadisten" in der französischen Literatur näher beleuchtet wird.

*"Sexualität erhält erst einen dekadenten Charakter, wenn sie gleichzeitig mit bestimmten anderen dekadenten Eigenschaften und Verhaltensweisen auftritt und sich mit ihnen zu einem neuen und spezifischen literarischen Erscheinungsbild integriert, für das die Bezeichnung 'dekadent' gerechtfertigt ist."*⁴⁴

Um es an einem Beispiel zu veranschaulichen: Der Inzest⁴⁵ (und Inzest ist eine Spielart dekadenter Erotik) zwischen Siegmund und Sieglinde Aarenhold in Thomas Manns Erzählung "Wälsungenblut" ist erst dadurch dekadent, weil es sich bei den Protagonisten um eine biologisch verfeinerte Spezies handelt, sie ausgefallene Vorlieben und ästhetizistische Verhaltensweisen aufbieten und nicht zu letzt das den Inzest auslösende Bildungselement Richard Wagners Oper darstellt, d.h. diese Art der Sexualität bildet nur eine Facette des dekadenten Syndroms. Ein "Programm" der Décadence stellt Joris-Karl Huysmans' Roman "Gegen den Strich" (A Rebours) dar, in welchem Jean Floressas des Esseintes den letzten Sprößling einer durch Inzucht und Feminisierung heruntergebrachten Familie darstellt. In diesem Werk sind alle Motive und Themen der Décadence zusammengefaßt, dermaßen, daß es als das "Kultbuch einer ganzen Dichtergeneration" gefeiert oder als "Bibel der Dekadenz" titulierte wurde. Kein Werk dieser literarischen Epoche kann von sich behaupten, daß es nicht von diesem Roman beeinflusst worden ist. Der "Held" dieses Romans versucht u.a. einen jungen Burschen zum Mörder zu erziehen, er genießt die Musik Richard Wagners und frönt vor allen Dingen dekadenter Sexualität und Erotik. Seine Impotenz und erschlafte Sinne erhöhen diesen Genuß, dermaßen, daß er seine Freunde zu einem "Diner anlässlich einer momentan toten Virilität" einlädt. "Gegen den Strich" sind natürlich auch die sexuellen "Ausschweifungen" des Esseintes:

⁴⁴ Erwin Koppen: S. 114f.

⁴⁵vgl. Loes Bergevoet: Geschwisterinzest in der Literatur der Jahrhundertwende, in: "Zeit-Schrift", 1987, S. 9-29.

„Normale“ Frauen kommen für ihn nicht in Frage; er hat eine Beziehung mit einer Zirkusreiterin und Akrobatin, die ihn mit den außergewöhnlichsten Positionen beglückt und die einen männlich-muskulösen Körper hat, so daß sich des Esseintes zeitweilig versucht vorzustellen, wie eine Frau im Liebesakt fühlt (hier spielt das Motiv der Androgynie schon eine große Rolle); auf diese "Liebschaft" folgt eine Bauchrednerin, die ihm quasi als Vorspiel den Dialog zwischen der Chimäre und der Sphinx von Flaubert rezitieren muß, um dann, wenn ihn seine Kräfte zu verlassen drohen, hinter der Tür die Stimme ihres Ehemannes nachmacht, welcher sie gerade in flagranti erwischt: dadurch werden seine Kräfte wieder aufgepeitscht. In dieser Hinsicht ist es angebracht, Rasch⁴⁶ zu widersprechen, der in Sachen dekadenter Erotik den Kurtisanen eine zu große Bedeutung beimißt: dekadente Erotik, so Rasch, zeichne sich vor allen Dingen durch eine markante Aufwertung der Kurtisane aus; diese Ansicht scheint doch zu stark am impressionistischen Wien der Hofmannsthal und Schnitzler orientiert zu sein.

Wie die Sexualität im Schrifttum der Décadence-Literatur des Fin de siècle Ausdruck findet und wodurch sie sich auszeichnet, bildet den Gegenstand des vorliegenden Kapitels.

⁴⁶ vgl. Wolfdietrich Rasch (1986): S. 69.

1.1. Die "femme fragile" und die "femme fatale"

Den Frauentypen, wie sie die Fin de siècle-Literatur reichlich bevölkern, ist besondere Bedeutung beizumessen; sie können in zwei Grundtypen klassifiziert werden: zum einen die sogenannte „femme fatale“, die verfolgende Mänade, „die Sphinx, der Vampir, die Dalila, Judith und vor allem Salome (die in unendlichen Variationen Malerei, Literatur und Musik bis nach der Jahrhundertwende beherrschte)“⁴⁷; zum anderen die "femme fragile", das zarte, kränkelnde Wesen mit den großen Augen und den durchschimmernden blauen Äderchen auf ihrem Gesicht, zumeist auf der Stirn, die ihre Erfüllung im "schönen Sterben" findet, d.h. meist der Schwindsucht erliegt.

In Arthur Holitschers Roman "Der vergiftete Brunnen" stellt die femme fragile Olivia - wie sie vom Helden Sebastian Sasse genannt wird - den Gegenpol zu der femme fatale Désirée dar. Die Art und Weise der Einführung dieser zarten Mädchengestalt führt durch extreme Stilisierung zu ihrer "Enthumanisierung": es handelt sich dabei um eine Technik, "bei der Mensch und Natur ineinander übergehen, Vorder- und Hintergrund ununterscheidbar werden und die Person wie ein Muster in einer Tapete verschwindet".⁴⁸ Sebastian, welcher gerade erst in München eingetroffen ist, unternimmt einen Spaziergang im Englischen Park

"(...) da gewahrte er, unten auf dem schmalen Pfad, der durch die Wiese sich zog, die zarte und schlanke Gestalt eines Mädchens (...) Ihre Züge ließ die Entfernung verschwimmen, die ganze Gestalt erschien Sebastian wie eine höher emporgeschossene Herbstzeitlose, zwischen den zahllosen Blüten, nur daß diese sich über den Plan bewegte,

⁴⁷ Jens Malte Fischer (1988): S. 575.

⁴⁸ Jens Malte Fischer (1978): S. 212.

statt im Boden zu wurzeln, allerdings mehr schwebend als schreitend (...)" (VB,60)

Es wird weiterhin berichtet, daß man wie bei einem getarnten Waldtier nur

"ein paar Augen regungslos auf sich gerichtet sah, ohne den Körper wahrzunehmen, dem sie angehörten." (VB,60)

Mit der optischen Auflösung in ihrer Umgebung bezweckt der Autor die Betonung des Ätherischen, Zerbrechlichen und Empfindlichen an dieser typischen femme fragile. Welche Rolle spielt nun diese Olivia im Rahmen des Romans von Holitscher? Wie schon erwähnt, verkörpert sie den Gegenpol zu Désirée Wulp, der weiblichen Hauptfigur des Romans. Da sie aber im Roman nur sehr selten auftritt, hat sie symbolische Funktion, d.h. die Eigenschaften der Désirée Wulp wie Sterilität, offensive Sexualität und ihre vampirischen Züge werden durch die Gegenwart der fragilen Olivia, die uns am Schluß des Romans ein letztes mal als Schwangere begegnet schärfer konturiert. Das kindlich-asexuelle an Olivia wird noch einmal leitmotivisch unterstrichen, wenn das Kind von Sebastians Haushälterin Frau Hempel mit demselben auf Zerbrechlichkeit und Empfindlichkeit deutenden Vokabular beschrieben wird:

"Frau Hempels Kind Püppchen - mit ihrem rechten Namen hieß sie Betty, allein der vorige Mieter, ein Orgellehrer, hatte sie: Püppchen benannt, weil sie so zart, zerbrechlich und sauber war, fast ohne Leben (...)" (VB, 288).

Wie ersichtlich, fällt den femme-fragile-Elementen in Holitschers Roman "Der vergiftete Brunnen" eine nebensächliche, d.h. eine die monumentale femme-fatale-Gestalt Désirée kontrastierende, aus diesem Grund funktionelle Bedeutung zu.

Przybyszewski hat in seiner Prosa viel häufiger den *femmes fatales* Tribut gezollt, jedoch gehören seine fragilen Frauengestalten zu den "klassischsten" in ihrer Ausprägung. Aus diesem Grund ist es sehr verwunderlich, warum Ariane Thomalla in ihrer Dissertation⁴⁹ Przybyszewski in keiner Zeile erwähnt. Ein sehr anschauliches Beispiel für die *femme fragile* findet sich in der Mädchengestalt in Przybyszewskis Erzählung "Sonnenopfer" aus dem mit "Epipsychidion" betitelten Zyklus: hier wird das Leiden einer Prinzessin, die aus einem höchst dekadenten Reich, aus dem "Land der Schatten"(S, 87) stammt, wo der Tag "einer dämmrigen Frühlichtstunde" (ebd.) gleicht, dargestellt, die in das heiße, sonnendurchflutete Land des Sohnes der Sonne kommt, welcher sich sofort in sie verliebt. Dem Mädchen

"ein(em) Weib, blaß wie unsere Mondscheinnächte, mit einem Haar, als wäre die Sonne darauf geschmolzen, mit einer Stimme, die von weither zu kommen scheint, als wehte der Wind in der Abenddämmerung über das Meer ein fernes Lied herüber" (S, 78)

bekommt die Sonne überhaupt nicht. Der verliebte König resümiert ihr Leiden:

"Deine Augen starrten mit großer, ängstlicher Frage in die wilde Pracht meines Reiches. Sie wurden wund von dem heißen Glanz, Dein Blut schien zu kochen, und auf Deine Stirn trat sprengend das feine Netz der Adern hervor. Du wurdest scheu und siechtest hin. In die tiefsten Gründe meines Palastes hast Du Dich verborgen, mit schwerer Seide die Fenster verhängt und mit dicken Teppichen jeden Laut erstickt. Noch seh ich Dich, wie Du still durch die endlose

⁴⁹ vgl. Ariane Thomalla: Die 'femme fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf, 1972.

*Flucht der Säle schreitest, noch hör ich Deine Schritte wie
verrauchenden Nebel schwermütiger Akkorde. In Deinem
Lichten Haar die schwarze Rose. Schwer und gluttrunken
glänzte sie in der blassen Goldflut Deiner Haare." (S, 79)*

In diesem Zitat sind charakteristische Topoi enthalten, die literarische Eigenarten der *femme fragile* betreffen. Ein wesentlicher Aspekt ist die biologische *Décadence* dieser Spezies von Frau; ihre Eigenschaften, Lärm und Licht nicht vertragen zu können, finden sich u.a. bei der Mutter von Herzog Jean Floressas des Esseintes wieder, dem "Helden" von Joris-Karl Huysmans' Roman "Gegen den Strich": Von ihr erfahren wir, daß sie "eine hochgewachsene, stille weiße Frau" (G, 55) war, die "an Erschöpfung" (ebd.) stirbt; seine Mutter sieht Jean in seinen Erinnerungen folgendermaßen:

*"seine Mutter sah er, unbeweglich liegend, in einem dunklen
Zimmer des Schlosses Lourps vor sich". (G, 55)*

Przybyszewskis Prinzessin weist dieselben Eigenschaften auf; sie bildet den Kontrast zu dem starken Sohn der Sonne: es ist bezeichnend, daß der König durch die Sonne und das Mädchen durch den Mond symbolisiert werden. Der Prinzessin geht es immer schlechter, ihr Gesicht wird "durchsichtig (...) und blaß, wie blaugeaderter Alabaster" (S, 80). So nimmt es nicht wunder, daß sie von dem König fordert, ihr die Sonne zu opfern; in diesem Sinne ist es wichtig, daran zu erinnern, daß die Prinzessin aus einem Reich kommt, wo der Glanz der Sonne nicht wärmt, im Gegenteil, "die Sonne ist wie ein riesiger Topas" (S, 77); es wird weiterhin von diesem Reich berichtet, daß die Erde keine Früchte trägt, "und die Menschen sind nicht von unserer Welt" (S, 78). Aus dieser Perspektive erscheint die *femme fragile* wie ein Todesbote, der die Sonne geopfert wissen will, um das Reich des Sohnes der Sonne ebenfalls in ein Totenreich zu verwandeln: sie stellt quasi nichts anderes als den Einbruch der

Décadence in das vitalistische Sonnenreich dar; somit erhält sie in Bezug auf die kommenden Ereignisse einen vorausdeutenden Charakter. Andererseits ist das Motiv der Unvereinbarkeit, der Disharmonie, welches bei Przybyszewski eine wichtige Rolle spielt von großer Bedeutung⁵⁰: Ein Zusammenkommen der dekadenten femme-fragile-Prinzessin und dem Sohn der Sonne, der unverkennbar vitalistisch-übermenschlich-nietzscheanische Züge trägt, ist ein Ding der Unmöglichkeit; der König bekommt Sehnsucht nach seiner Mutter:

"Aber es kam die Zeit, da sich mein Herz nach der Sonne nackt schrie. Mein Blick irrte unstedt in dem dämmrigen Saal an den kristallinen Blumen, die sich an den Wänden emporrankten; er wurde krank in dem kalten Gefunkel des Edalgesteins, das mir mit fahlem Licht in die Adern schien."

(S, 83)

Aus alledem ist zu schließen, daß es sich bei dieser Prinzessin, die den Sonnenkönig, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich ist, so weit bringen konnte, eigentlich um eine "verkappte" femme fatale handelt, d.h. physisch ist sie zwar schwach, kränklich und leidend wie eine fragile Frau, aber mental bringt sie den Willen auf, der das Sonnenland an den Rand des Ruins bringt bzw. beinahe ein dekadentes Reich daraus werden läßt; und aus dieser Perspektive ist es möglich, die leitmotivische Mondsymbolik zu erklären. Der Mond, der sich weiblich zur Sonne, aber männlich der Erde gegenüber verhält, vereinigt in sich Elemente der beiden Extreme und das ist ohne Zweifel eine Form von Androgynie⁵¹: die femme fragile, bei der es sich eigentlich - genau dieselbe „Zwitterhaftigkeit“ finden wir im Mond verkörpert - um eine "verkappte" femme fatale handelt, ist die

⁵⁰ vgl. Manfred Schluchter: Stanislaw Przybyszewski und seine deutschsprachigen Prosawerke 1892-1899, Stuttgart, 1969, S. 50f.; nach Przybyszewskischer Auffassung ist die ideale Mann-und-Frau-Vereinigung im Androgyn gegeben (siehe unten).

⁵¹ vgl. Barbara Wedekind-Schwertner: "Daß ich eins und doppelt bin". Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns, Frankfurt a.M. u.a., 1984, S. 384ff.

"Psychagogin" des Sonnenlandes; sie möchte aus dem vitalistischen Sonnenland eine tote Landschaft im Sinne ihrer "Mondheimat" machen.⁵² Przybyszewski kann aber auch mit Frauengestalten der fragilen Art aufwarten, die sich mit den typischen Mustern der Zeit decken; sie erinnern in der Art der Beschreibung fast an die oben erwähnte Olivia aus Arthur Holitschers Roman "Der vergiftete Brunnen": In seiner Erzählung "Androgyne" ist das Erzähler-Ich auf der Suche nach dem imaginären Mädchen, daß ihm angeblich einen Blumenstrauß hinterlassen hat:

"(...) unablässig sah er die schlanke Mädchengestalt, halb Weib, halb Kind, einer Tuberosse gleich, die zwei weiße Blüten, zwei weiße Bethlehemsaugen auf ihrem Stengel wiegte." (A, 109)

Die Blumenmetaphorik ist ein altes poetisches Bild, daß den Vergleich von der kurzen Blütezeit der Schönheit quasi heraufbeschwört⁵³. In diesem Rahmen sei auf die Novelle "Tristan" von Thomas Mann verwiesen, in welcher Spinell Gabriele Klöterjahn, die fragile Frauengestalt dieser Erzählung, mit der "blühende(n) Schönheit des Todes"⁵⁴ gleichsetzt. Auch die Farbe Weiß ist von äußerster Bedeutung; nach Thomalla ist

"Weiß als ständiges Epitheton der femme fragile (...) vor allem auch symbolischer Aussagekraft, Reinheit und Idealität (Immaterialität), Keuschheit, kindliche Unschuld und Präexistenz auf der einen, sterile Lebensferne, Todesverfallenheit und Dekadenz auf der anderen Seite gehören in das Spektrum seiner Bedeutungen."⁵⁵

⁵² J. J. Bachofen sieht das geistige männliche Prinzip in der Sonne, das erdhaft-stoffliche Prinzip im Mond verkörpert. Vgl. ders.: Das Mutterrecht, Basel, 1948, S. 130.

⁵³ vgl. Ariane Thomalla: S. 49.

⁵⁴ Thomas Mann: Tristan, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band 8: Erzählungen, Frankfurt a. M., 1990, S. 254.

⁵⁵ Ariane Thomalla, S. 47.

Das absolute Gegenstück zur femme fragile ist die femme fatale, die "belle dame sans merci", wie sie in Anspielung auf ein Keatssches Gedicht von Mario Praz⁵⁶ genannt wird; Praz stellt vorerst einmal relativierend fest:

"Im Mythos und in der Literatur hat es den Typus der 'femme fatale' immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens; im wirklichen Leben aber hat es an mehr oder minder vollkommenen Exemplaren herrschsüchtiger und grausamer Frauen nie gefehlt. Wir brauchen deshalb nicht erst auf Mythen wie Lilith, auf die Harpyien, die Sirenen, Gorgonen, die Skylla und die Sphinx oder auf die homerischen Gesänge zurückzugreifen."⁵⁷

Interessant ist die Tatsache, wie Praz, der eigentlich Anglist ist und in dieser Untersuchung, die der englischen und den romanischen Literaturen gewidmet ist, auf antike bzw. griechische Mythologeme zurückgreift, wie sie tatsächlich in diesen Literaturen beliebter sind und aus diesem Grund auch öfter Bearbeitung erfahren; am Ende des Kapitels soll auf die unauffälligen, jedoch literarhistorisch bedeutsamen Unterschiede in der deutschen Literatur hingewiesen werden.

Rasch⁵⁸ stellt jedoch fest, daß bei den Autoren der Décadence in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Interesse an der grausam-verderblichen Frau ständig zunehmen und ihre Darstellungen sich in vielen Varianten häufen würden. Die Richtigkeit dieser These wird in allen Werken, welche Gegenstand vorliegender Arbeit sind, bestätigt. Typisch ist auch die Tatsache, daß die femme fatale vor der femme fragile bevorzugt Behandlung erfährt.

⁵⁶ vgl. Mario Praz: S. 167.

⁵⁷ ders.: ebd.

⁵⁸ vgl. Wolfdietrich Rasch (1986): S. 75.

In Arthur Holitschers Roman "Der vergiftete Brunnen" wird die Hetäre des Romans, Désirée Wulp, mit übermenschlichen Zügen ausgestattet, folgendermaßen eingeführt:

"Es giebt Menschen, die gehen durch die Menge wie ein Peitschenhieb. Schmerzhaft und schrill züngeln sie auf, stacheln, beleidigen, empören im Vorüberstreifen und lassen Wunden zurück, die nur schwer verharschen wollen." (VB, 3)

Die Gegensätze zur unscheinbaren femme fragile lesen sich wie eine Definition der femme fatale; Désirée Wulp und alle anderen femmes fatales gehören, um mit Leo Berg⁵⁹ zu sprechen, zu den - in Anlehnung an Nietzsche - "Überweibern", die in der Literatur des Fin de siècle zu den geläufigsten Topoi zählen: nach Berg ist

"Das Überweib (...) eine wahre Landplage der modernen Dichtung geworden."⁶⁰

In die Hand eines solchen "Überweibes" - als "Mentorin" des Helden eines als Entwicklungsroman konzipierten Werkes anscheinend hervorragend geeignet - gerät die Hauptfigur des Romans von Arthur Holitscher "Der vergiftete Brunnen". Fischer nennt ihn zurecht einen "tumben Tor"⁶¹ und in Anlehnung an die noch zu erörternde Richard-Wagner-Motivik, den "Parsifal aus Siebenbürgen"⁶².

Sebastian Sasse wird von einer Frau erwartet, deren

"rote (...) Lippen im unverändert ruhigen Gesicht glühten wie wundgebissen" (VB, 5)

⁵⁹ Leo Berg: Der Übermensch in der modernen Litteratur, München u.a., 1897.

⁶⁰ ebd., S. 209.

⁶¹ Jens Malte Fischer (1978): S.207.

⁶² ebd.

Désirée, die zurückgezogen, aber dafür intensiv in einer Villa im Fin de siècle-München lebt, hat mit verschiedenen Männern Erfahrungen gemacht: nachdem sie fünf Jahre als Witwe und Alleinerbin eines reichen Schotten gelebt hat, heiratet sie einen jüngeren Mann, das Genie Wilmouth:

"Der war ein Künstler. Bloss im Altertum gab es welche von diesem Schlage. Legendäre Existenzen, welche die Keime neuer Welten oder des Untergangs der alten ausstreuten (...)"

(VB, 38)

Von dem Sexualleben dieses Paares ist - Nietzsche ist mit seinem Übermenschentum stets präsent - zu erfahren, daß die

"Menschen, in deren Erinnerung ihr Bild weiterlebte, (...) das Erschauern kennen(lernten), das die Strophen Homers wecken, in denen beschrieben ist, wie die Götter sich begatten." (VB, 10)

Jedoch drei Jahre später stirbt dieser junge Mann auf geheimnisvolle Art und Weise. Kurz vor seinem Tod fallen seinem Freund Sulzwasser "die vielen feinen Runzeln in seinem Gesicht" (VB, 13) auf. In Bezug auf diesen rätselhaften Tod wird später von Désirée, welcher "das rötliche Haar eine Glorie um den Kopf beschrieb" (VB, 11) einmal gesagt, daß es sich bei ihr um einen "Inkubus"⁶³ (VB, 232) handele, daß sie Wilmouth "ins Grab geküßt" (VB, 233) habe. Tatsächlich handelt es sich bei Désirée um eine dämonische Frau, die gewisse intertextuelle Ähnlichkeiten mit der Gustav Moreau'schen Salomé aufweist, welche in Joris-Karl Huysmans' Roman

⁶³ Inkubus: eigentlich männlicher Dämon der in geschlechtlicher Beziehung zu Menschen steht; hier jedoch im allgemeinen Sinne benutzt, d.h. im Sinne von sexuell unersättlichen Dämon; weibliche Dämonen, die geschlechtliche Beziehungen zu Männern unterhalten werden Sukkubus genannt.

"Gegen den Strich" auch literarisch Unsterblichkeit erlangte. Bei Holitscher heißt es:

"(...) und sie sollte herniedersteigen, von den Stufen ihres Thrones, wie eine Göttin des Lichts - sie war mit einem Gewand von milchweißer Seide bekleidet, das um die Taille von einem breiten, weißen Ledergurt zusammengepreßt wurde, und es war (...) thatsächlich etwas von unverwelklicher Jugend um sie (...)" (VB, 181)

Die Erwähnung der "unverwelklichen Jugend" ruft leitmotivisch wieder die Gleichsetzung Désirées mit einem Inkubus, einem Vampir bzw. einer übernatürlichen Erscheinung ins Gedächtnis:

"(...) wieder lag der verhängnisvolle Zug von Befriedigung und Gier um ihren allzu roten Mund. Und die vielen Jahre schienen spurlos vorübergegangen zu sein an ihr, ja sie war jünger geworden in all den Jahren." (VB, 182)

Das Geheimnis Désirées, über all die Jahre hinweg jugendlich zu bleiben, wird vom auktorialen Erzähler gelüftet:

"Diese Frau lebte von der Jugend der Männer, die sich ihr unterwarfen. Wie eine Spinne legte sie sich über ihre Opfer und sog ihre Jugend in den eigenen Körper hinüber." (VB, 182)

Sebastian wird von dem Redakteur des "Heiligen Hain", Meinewelt, in Bezug auf Désirée gewarnt. In seiner Warnung setzt er Désirée mit weiblichen Figuren aus der Mythologie gleich, die einen verderblichen Einfluß auf Männer ausüben, namentlich mit Astarte und Semiramis (vgl.

VB, 98). Sasse, der von Meinewelt aufgrund seiner Gedichte, die Désirée sehr gefallen, im Auftrage dieser Frau nach München eingeladen wird, verfällt dem Zauber, der von ihr ausgeht. Désirée fesselt den Zirkel der Männer, die zu den ständigen Besuchern der Villa gehören, auf ihre unvergleichliche Art,

*"mit der Grazie eines Tigers, den Geberden einer Salammbö,
einer Peri, einer Wahngestalt (...)"* (VB, 42)

zu tanzen.

Aus allen diesen Zitaten geht deutlich hervor, daß Holitscher dazu neigt, mit mythischen Anspielungen seine femme fatale Désirée zu einer überwirklichen Verkörperung erotischer Macht hochzustilisieren. Dies wird vor allen Dingen auch dadurch unterstrichen, daß sie zwar wie ein Mensch unter Menschen lebt, jedoch im ganzen Roman ihre Herkunft keine Erwähnung findet. Désirée erscheint im Roman zum ersten Mal mit diesen Worten:

*"Eine junge Frau, die gegen Anfang März des Jahres 188. in
Monte-Carlo auftauchte (...)"* (VB, 3)

Wie könnten alle diese mythischen Anspielungen gedeutet werden? Bezeichnend ist vor allem der Zeitpunkt ihres "Auftauchens": Es handelt sich um den Monat März, welcher dem Kriegsgott Mars geweiht bzw. nach welchem dieser Monat benannt ist; die Farbe dieses Kriegsgottes, der Verderben und Tod über die Menschen bringt, ist Rot; gleichzeitig handelt es sich dabei aber auch um die Farbe der Liebe und rötlich ist auch das Haar von Désirée: nichts hindert uns, in ihr eine Verderberin zu sehen wie sie Helena für die Griechen in der homerischen Ilias dargestellt hat: Auch sie brachte vielen Männern den Tod, durch sie ging die Stadt Troja unter. In Désirée können wir auch die Verkörperung von Pandora sehen, das Geschenk der Götter, das Krankheit, Elend und Tod über die Menschheit

bringt, denn von Frau Wulp wird ausdrücklich gesagt, Menschen von ihrem Schlege wären

"fast wie Werkzeuge, die auf dem Tische eines höheren Meisters liegen, seines Willens gewärtig, der sich ihrer bedienen wird nach ungekannten Ratschlüssen." (VB, 3)

Unbedingt im Sinne der matriarchalen Mythographie⁶⁴ sollte das Domizil dieser göttlichen Hetäre gedeutet werden. Hinter der femme fatale des Fin de siècle verbirgt sich u. a. auch die große Mutter Johann Jakob Bachofens; überspitzt formuliert heißt es sogar: "ein Gespenst geht um in Europa, und es heißt Magna Mater"⁶⁵. Aus diesem Grund sind die Mythologeme, auf die in der deutschen Décadencedichtung zurückgegriffen wird, orientalischer gefärbt, genau mit demselben Sinne „östlicher“, mit welchem Thomas Mann in seinem Roman „Der Zauberberg“ den Osten mit allen seinen Accessoires, namentlich Clawdia Chauchat definieren wird.

In der Tat handelt es sich bei der Reise von Sebastian zu Désirée um einen Weg „zu den Müttern“. Es ist nämlich bezeichnend, daß Sebastian und Désirée sich zum ersten mal nach einer „Orpheus“ - Aufführung in der Oper begegnen. Im 18. Kapitel des ersten Buches verdichten sich die mythischen Anspielungen in Bezug auf die Orpheus-Mythe dermaßen, daß dieses betreffende Kapitel einer gründlichen, exkursartigen Analyse unterzogen werden sollte.

Das Klavierspiel Désirées erinnert sowohl ihn als auch sie an ihre erste Begegnung:

„und beide dachten an ihre erste Begegnung: Orpheus!“
(VB, 148)

⁶⁴ zum Begriff siehe Frederick A. Lubich: Thomas Manns *Der Zauberberg*. Spukschloß der Großen Mutter oder Die Männerdämmerung des Abendlandes; in: DVjS, Nr. 4, 1993, S. 729-763.

⁶⁵ ebd., S. 730.

Jedoch muß in diesem Rahmen darauf hingewiesen werden, daß Orpheus eine der mythischen Gestalten ist, die wie Herakles und Odysseus „den Weg zu den Müttern“, d. h. in die Unterwelt, die Welt des Todes gegangen sind. Wenn Sebastian mit Orpheus gleichgesetzt werden kann, dann kann Désirée unmöglich Eurydike sein, seine geliebte, jungverstorbene Frau, die er von Persephone, der Göttin der Unterwelt mit seinem Leierspiel zurückerhalten will. Désirée ist eher Persephone und die Figurenkonstellation des Romans gestattet es uns, in der oben erwähnten femme fragile Olivia Eurydike zu sehen. Persephone ist die Göttin, welcher der Granatapfel geweiht ist:

„sein Fruchtfleisch gleicht dem weiblichen Geschlecht und dergestalt versinnbildlicht es seit alters die verbotene Frucht der Erkenntnis, Scham und Schrecken vor dem 'orcus uterus', dem mythischen Mutter- und Totenreich.“⁶⁶

Dies reicht jedoch nicht aus, um in diesem Roman intertextuelle Spuren von Bachofens „Mutterrecht“ nachzuweisen.⁶⁷ Im selben Kapitel kommt sich aber Sebastian in der Villa Désirées vor

„(...) als stünden sie beide auf einem ungeheuer hohen Berg (...“ (VB, 149)

Immer mehr wird die Andersartigkeit der Sphäre, in welcher sich Sebastian im Hause Frau Wulps befindet, vom auktorialen Erzähler, der seine Gedankengänge wiedergibt, betont. Sebastian definiert diesen Ort folgendermaßen:

„(...) ein Brunnen auf verzauberter Kuppe war es, den ein magischer Kreis beschützte, so daß der in die Luft griff und

⁶⁶ ebd., S. 740.

⁶⁷ vgl. Johann Jakob Bachofen: Das Mutterrecht, Basel, 1948.

endlos durch den Raum stürzen mußte, der sich klimmend vermaß, über den Kreis empor zu gelangen.“ (VB, 150)

Somit schließt sich der Kreis: das Haus Désirées entpuppt sich als ein hermetischer, „zauberbergähnlicher“ Bezirk wie das Sanatorium Berghof in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“, in welchem gänzlich andere Regeln, nämlich die Regeln des Matriarchats, gelten als draußen. Im „Zauberberg“ wird dieses erwähnte „draußen“ als „dort unten“ bzw. als „Flachland“ bezeichnet: Sebastian Sasse ist Orpheus, der auf die verzauberte Kuppe *hinabgeklettert* ist, genauso wie Hans Castorp⁶⁸, von dem Settembrini sagt, er würde auf dem „Zauberberg“, d. h. dem Schattenreich genauso hospitieren wie Odysseus, um ihn der Kühnheit zu bezichtigen, *hinab in die Tiefe zu steigen*, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen würden (Z, 62).

Der „Brunnen“, das ist nichts anderes als die Genitalsymbolik für die Vagina, bei der „verzauberten Kuppe“ handelt es sich um den Venusberg: der Venusberg kann ohne weiteres auch als Tor gedeutet werden: „(...) Tor und Brunnen: Durchgang und Öffnung ins Erd- (Mutter)-Innere (...)“⁶⁹ Diese Anspielungen beziehen sich natürlich auch auf Richard Wagners Oper „Tannhäuser“, in welcher jeder vom Venusberg im Bann gehalten wird, so daß die betreffende Person (natürlich handelt es sich bei diesen Personen ausschließlich um Männer) nicht umhin kann, noch einmal zurückzukommen (in diesem Rahmen sei auf die parallele Gestaltung dieser Problematik in Thomas Manns „Der Zauberberg“ hingewiesen, in welcher sich das Sanatorium für Hans Castorp als „Venusberg“ manifestiert, auf welchem er Clawdia Chauchat⁷⁰ harrt). Diese Deutung erfährt im Roman folgendermaßen Bestätigung: Sebastian, der um jeden Preis von Désirée loskommen will, verläßt sie, um dann wieder

⁶⁸ zu dieser Problematik vgl. Nevzat Kaya: Gesellschaftskritik in Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Heinrich Manns „Der Untertan“, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Ankara, Ankara, 1992, S. 50 ff.

⁶⁹ Frederick A. Lubich: S. 755.

⁷⁰ Zur Gleichsetzung der Persephone mit Clawdia Chauchat siehe: Lotti Sandt: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann, Bern u. a., 1979, S. 355.

zurückzukommen, und sie darum zu bitten, ihn zu erschießen; es kommt aber anders: statt mit dem Todesschuß endet das Kapitel mit erotischen Anspielungen. Das nächste Kapitel, also das 37. Kapitel des zweiten Buches beginnt mit folgenden Überlegungen Désirées, die auf das Ende des vorhergehenden Kapitels ein ganz anderes Licht werfen:

„Sie befaßte sich seit geraumer Zeit mit dem Problem, wie die so überaus einstudierten Reigen, die man in den Theatern in der Venusbergscene von ‘Tannhäuser’ zu sehen bekommt, durch entsprechendere, der zügellosen Schönheit der Musik näherkommende, wilde, brünstige, jedoch die heilige Anmut des antiken Sinnenkults nicht verletzende Bewegungsfolgen ersetzt werden könnten.“ (VB, 318)

Sowohl über den wahren (erotischen) Ausgang des vorigen Kapitels wird damit hingewiesen, als auch auf die fallende Entwicklungsromanlinie: der Tor aus Siebenbürgen hat der Versuchung *nicht* widerstehen können, und ist wieder den stofflichen Mächten der Magna Mater auf der verzauberten Kuppe anheimgegeben. Fischer⁷¹ rückt den Wagner-Aspekt wohl doch etwas zu sehr in den Mittelpunkt, wenn er in Désirée Kundry, in Olivia Elisabeth und in dem Maler Saarmünster, der Sebastian nach seiner Rückkehr aus Brügge daran hindern will, noch einmal den „Venusberg“ Désirées zu sehen, Wolfram erblickt. Statt Saarmünster wird Wolfram viel eher von Erlenmüller repräsentiert, weil er Sebastian schon von Anfang vor dem „vergifteten Brunnen“ Désirées gewarnt hatte; dieser Freund, ein Landsmann von Sebastian, schärft ihm seine Gedanken mit Worten ein, die an typische „Zauberberg-Oxymora“ (siehe Settembrinis Ausruf oben!) erinnern:

⁷¹ vgl. Jens Malte Fischer (1978): S. 209.

„Ja, in der Seele thut's mir weh, dich in die Niederungen steigen zu sehen, jetzt da dein Durst noch höher brennen sollte, als nach dem Bergquell, bis an den Schnee hinauf, hoch in der letzten Einsamkeit. Was suchst du denn hier? Statt die Menschen zu deiner Höhe pilgern zu lassen, steigst du zu ihnen herab? Gelüstet es dich jetzt aus diesem Brunnen zu trinken, den sie mit ihrem Schweiß, Geißer, ihren Thränen vergiftet haben? (...) Wie gern risse ich dich weg von diesem Brunnenrand.“ (VB, 127)

Alfred Kubins femme fatale Melitta Lampenbogen existiert - wenn auch nicht in einer Villa - genauso wie Desirée Wulp, in einem hermetischen Bezirk - namentlich Perle. Da es bei dem künstlichen Traumreich in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ um einen von aller Welt abgeschlossenen Bezirk geht, handelt es sich bei den hier agierenden Figuren mehr um Typen als um Charaktere: Dies kann vor allen Dingen anhand von Melitta Lampenbogen exemplifiziert werden. Hellmuth Petriconi erkennt in Melitta

„(...) die große Buhlerin, die babylonische Liebesgöttin mit den vielen Namen.“⁷²

Tatsächlich erfährt der Leser den Namen dieser Frau erst, als sich der Ich - Erzähler, dessen Frau gerade gestorben ist, von ihr verführen lässt. Bis dato wird sie „gutbürgerlich“ Frau Lampenbogen, die Frau des Bürgermeisters, genannt. In Frau Melitta Lampenbogen werden die Klischees einer femme fatale vereinigt; sie wird wie folgt vorgestellt:

⁷² Hellmuth Petriconi: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema, Hamburg, 1958, S. 116.

„Sie besaß eine hohe Figur, war sehr elegant gekleidet und hatte einen dicken Knoten rotbraunen Haares im Nacken hängen.“ (AS, 106)

Die Klischees gehen so weit, daß der Leser merkt, es mit einer schablonenhaft-verderbenbringenden Frau zu tun zu haben; sie hat keine solche differenzierte Persönlichkeit wie z.B. Désirée in Arthur Holitschers Roman; man kann sie als absolut „entindividualisiert“ bezeichnen, und dies rückt sie in die Nähe des Dionysischen. Das Klischee findet seinen Höhepunkt in dem Moment, in welchem Melitta

„(...) eine Woche Tag für Tag im Variété in einer Entkleidungsszene, [als] 'die neue Eva' auftritt“ (AS, 150)

Die „neue“ Eva ist niemand anderes als die in die Décadence projizierte Hure von Babylon, namentlich Melitta. Aus dieser Klischeehaftigkeit resultiert jedoch die eigentliche „Ungefährlichkeit“ Melitta Lampenbogens: Melitta bringt einem einzigen Mann Unglück: nämlich ihrem hedonistisch-ästhetizistisch veranlagten Verehrer Hektor von Brendel; er leidet nämlich sehr unter der Promiskuität Melittas: aber der inzwischen wahnsinnig Gewordene wird kurz vor dem endgültigen Untergang des Traumreiches mit dem schon in Verwesung übergegangenen Kopf Melittas in den Händen gesehen, gejagt und erschossen; und dieser Zustand stellt im wahrsten Sinne des Wortes ein Paradebeispiel für die sogenannte „Medusenschönheit“⁷³ dar: der Verrückte betet seine Melitta immer noch an, aber von ihr ist inzwischen nichts mehr übrig geblieben als ein

„verweste[r] Kopf, an dem dickes, kastanienbraunes Haar hing. Er schien zu leben. Es regte sich in den Augenhöhlen

⁷³ „Medusenschönheit“ bezeichnet die literarische Einsetzung des Häßlichen bzw. die Ästhetik des Häßlichen schlechthin: Mario Praz bezeichnet ein Kapitel seines Standardwerkes mit „Die Schönheit der Medusa“ (vgl. Praz, S.43).

*und um die wie angeklebten Lippen - - ein Gewimmel von
Muden.“ (AS, 211)*

Melitta stellt eigentlich in der Art ihrer Konzeption einen Abgesang auf die klassische femme fatale dar: am Ende der Epoche resümiert Alfred Kubin mit dieser seiner Frauenfigur das betreffende Fin de siècle-Stereotyp auf parodistisch-groteske Art: Melittas femme-fatale-Eigenschaften manifestieren sich in gewissen ausgefallenen Sexualpraktiken, die im Kapitel über die Perversionen näher erörtert werden sollen.

Zu den reinrassigen Männerängsten⁷⁴ gehören die Teufelinnen Stanislaw Przybyszewskis. Das Wort „Teufelin“ wird hier ganz bewußt verwendet, denn Przybyszewskis Auffassung von der Frau legitimiert in jederlei Hinsicht diese Bezeichnung:

„(...) schon der Orientale hatte seine Astarte, der Inder die furchtbare Maya, die Mutter der Illusion, der Grieche die Medea, die Hekate, die Erinnyen, die Pythia, die mit den Dämonen der Mania in Verbindung standen, und für das alte Testament ist das Weib eine Geißel der Menschheit, das Prinzip der Gemeinheit und Schande, ein böser Geist, der alles Edle am Manne erstickt.“ (WS,30)

Wie aus diesem Zitat ersichtlich, ist die Frau das Element, welches die „guten“ Eigenschaften des Mannes zunichte werden läßt - eine „ewige Eva“ also: Ein Mann, der aufgrund seiner Instinkte hinter einer Frau herläuft, ist nichts weiteres als ein Geschlechtstier und hier beginnt die Macht des Weibes, denn das Weib setzt dieses Machtmittel ungeniert und jederzeit ein. Przybyszewski hat in seine Frauenauffassung Ideen eingeflochten, welche anscheinend später von Otto Weininger⁷⁵

⁷⁴ vgl. dazu: Horst Fritz: S. 442-464.

⁷⁵ vgl. Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter* (Erstausgabe 1903), München, 1980, X. Kapitel: *Mutterschaft und Prostitution*, S. 280-313.

aufgegriffen und „frauenfeindlicher“, d.h. extremer gestaltet und fortgeführt wurden. Dieser These zufolge hätten Frauen im Grunde genommen nur zwei Instinkte: den Drang zur Mutterschaft und den Hang zur Prostitution: den gemeinsamen Nenner dieser zwei grundverschiedenen Instinkte bildet die Sexualität, der die Frau - ungeachtet ihrer Eigenschaft als Mutter oder als Dirne („das Genital- und Zeugungstier - das Weib“ [I, 12]) - in nymphomanem Licht erscheinen läßt. Hiermit sei noch einmal auf Holitschers Roman verwiesen, in welchem Désirée die „Dirne“ und die schwangere Olivia die „Mutter“ repräsentiert. Bei Przybyszewski heißt es:

„sie [das Mädchen] scheint ihre Zukunft zu ahnen, ihre Instinkte haben ihr wohl schon etwas von ihrer Bestimmung verraten: Kinder im geschlechtlichen Schmutz zu zeugen und immer wieder Kinder, wenn sie es nicht vorziehen wird, die Offenbarung der Apokalypse zu erfüllen und die Welt mit dem Gift der Prostitution zu verderben.“ (SY, 28)

Dementsprechend schlägt sich dieses Frauenbild literarisch in Przybyszewskis Schaffen nieder. Am Kapitelanfang wurde die Prinzessin aus dem dekadenten Reich erwähnt, welche dem Sohn der Sonne das Verderben bereitet, da er ihr mit seiner Liebe verfällt: der Mann spielt vor der Frau stets die zweite Geige der Macht (interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß es sich z. B. bei der Sonne, eigentlich immer Symbol der väterlichen Macht, auch um eine Weiblichkeitsmanifestation handelt. Somit steht der Sohn der Sonne zwischen zwei Frauen: zwischen der dekadenten Prinzessin und der Sonne, seiner entmythisierten Mutter!)

Andererseits fällt sofort die Parallelität zum Bachofenschen Mutterrecht auf, welche Przybyszewski in seinem Werk mit Nietzsche'schen Ideen

verquickt⁷⁶ und in Einklang bringt: auf der einen Seite also die Frau als liebevolle Mutter, die ihren Kindern das Leben schenkt, die sich ihren Kindern also auch bewußt ist (eine Mutter entsprechend dem apollinischen 'principium individuationis'); auf der anderen Seite die absolut entindividualisierte „dionysische“ Mutter, deren Funktion im ewigen Werden und Vergehen ihre Erfüllung findet, die sich weder ihren Kindern, noch deren Zeugern bewußt ist. Przybyszewskis Frauenbild entspricht in den meisten Fällen dem dionysischen Mänaden-Mutterbild, bei deren Darstellung er sich auch christlich-mittelalterlicher Symbolik bedient. Leitmotivisch für die Manifestation dieses Frauenimages in seinem Werk steht das beständig wiederkehrende Bild der grausamen Astarte; beachtenswert hierbei ist die stete Machtlosigkeit bzw. Ausgeliefertsein des Mannes:

„Astarte! Sie holt sich ihr Opfer. Sie die wüste Foltermagd, die sich an den entsetzlichsten Qualen weidet, sie, die den Onan neue Wollustorgien erfinden ließ, um ihn nachher den Qualen des Steinigungstodes preiszugeben, - sie, die ein gläubiges Volk zur Befreiung des heiligen Grabes trieb, um ihm zum Entgelt die Stirn mit dem Märtyrerkranz syphilitischer Geschwüre zu bekränzen, - sie, die dem Manne das Weib aus den Adern saugt und in verbrecherischer Brunst auf den Mann wirft, - sie, stärker als die Natur, weil sie die mächtigsten Instinkte irreleitet und ihr Gesicht mit blutschänderischem Sperma befleckt, - Astarte, Satan - du! - Auf meinen Lippen fühlt' ich deinen eisigen, unzuchtgeborenen Todeskuß. Ich bin dem Tode geweiht.“

(T,38)

⁷⁶ Der Verfasser lenkt das Augenmerk hier insbesondere auf Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, in: ders.: Das Hauptwerk, Bd. 3, München, 1990, S. 367-527.

Aus diesem Zitat geht deutlich die Affinität der *femme fatale* Przybyszewskischen Schlages zum Satanismus hervor: das Weibliche steht hier für das Verkehrte, sie symbolisiert alle die Verderben der Apokalypse; im Unterschied zu den *femmes fatales* der anderen Autoren spielen religiöse Elemente bei Przybyszewski eine bedeutende Rolle: die Frau erscheint quasi als „Urübel“, man könnte sie als die Komplizin des Teufels bezeichnen; die Komplizin des Teufels bei der „Vernichtung“ des Mannes, namentlich Adams, heißt jedoch „Eva“; bei keinem der behandelten Autoren trägt das Frauenbild solche blasphemischen Züge wie bei Przybyszewski: blasphemisch, weil hier die Frau nicht im Sinne einer heidnisch-antiken Auffassung - wie etwa bei Holitscher - mythisiert wird, sondern der unübersehbaren christlichen Reminiszenzen wegen. Die besagten christlichen Reminiszenzen stehen als Gegenpol zu der verderblichen Macht des Weibes; die Hölle der Frau, das ist das von Bachofen dargelegte Matriarchat - eines der wichtigsten Intertexte in der Frauendarstellung Przybyszewskis scheint in der Tat Bachofens „Das Mutterrecht“ zu bilden - es ist eine Ordnung des „Schreckens“ und ein Sammelsurium der Geschichte der Mythologie: kein wesentliches Mythologem, die Frau betreffend, wird ausgelassen, um in grandiosen, fast expressionistisch zu nennenden Bildern ihre Macht zu demonstrieren: wie ersichtlich, wird dabei der patriarchalische Monotheismus keine Konkurrenz für die weibliche Macht darstellen, dermaßen, daß das männlich-patriarchalisch-monotheistische Prinzip den eigentlichen „Störfaktor“ und „Zwerg“ in diesem von Przybyszewski beschworenen weiblichen Universum darstellt:

„Ich sah in endlosem Aufbau die ganze Kultur zum Himmel ragen, und weit und breit lagen die Fundamente meinem Auge sichtbar: die Herrschaft des Weibes - das Matriarchat. (...) Aus allen Rahmen meiner Bilder tauchte das Weib hervor, der kosmische Weltwille, die Allmutter, die Herrscherin: Mylitta, die babylonische Hure, die niemals ein

*Verlangen stillte, die den Begnadeten den Flammen preisgab
- Isis, die eine Sonne in unbefleckter Empfängnis gebar: kein
Sterblicher hat ihr die Röcke hochgehoben! Isis, die Mutter
der Könige, Gattin des Mondstiers, die heilige Kuh, die
Königin der ganzen Erde - Athene, die niemals die
Dunkelheit des Mutterschoßes sah, geboren aus dem lichten
Gefilde des Gehirnes - Die heilige Jungfrau der teutonischen
Wälder, in der sich Odins Schöpferwille offenbarte - (...)
Hohn dir, alter Jahväh - warum hast du gelogen, als du
sprachst: in Schmerzen wirst du deine Kinder gebären, unter
dem Willen deines Mannes wirst du stehen und er wird dich
unterjochen - Hohn dir, Hohn! denn über alles Seiende, trotz
deiner Worte, herrscht das Weib! -“ (V, 50,51)*

Das Weib in Gestalt der Magna Mater als Gegenpol Jahvähs, welche stellvertretend für Satan⁷⁷ Jahväh immer noch höhnt: leitmotivisch trägt sie im Oeuvre Przybyszewskis den Namen „Astarte“ bzw. „Astaroth“ und hat wie aus dem obigen Zitat auch hervorgeht, tausend Gesichter. Somit entpuppt sich der Name „Astarte“ als eine sehr geläufige Bezeichnung für die Fin de siècle-Hetären, denn auch bei Holitscher wird Désirée Wulp als „Astarte“ bezeichnet und die babylonische Version dieses Namens lautet - wie schon erwähnt - bei Alfred Kubin leicht modifiziert Melitta und aus

⁷⁷ Zur Besonderheit des Przybyszewskischen Satans sei vermerkt, daß es sich hierbei um ein eindeutig androgynes Wesen handelt: „Halb Mensch, halb Bock, hat er doch menschlich geformte Extremitäten, weibliche, schlaff herabhängende Brüste, was aber besonders auffällt, ist sein riesiger gekrümmter Phallus, gerade wie ein mächtiger Hundsschwanz, glühend rot und in ein weibliches Geschlechtsorgan auslaufend.“, aus: Stanislaw Przybyszewski: Die Synagoge des Satans, S. 86, (Hervorhebungen sind vom Verfasser). Aus diesem Zitat geht deutlich die Affinität des Satans bei Przybyszewski zu den altertümlichen Göttinnen hervor, die das Weiblich-Böse repräsentieren. Sowohl Satan als auch die finsternen weiblichen Gottheiten repräsentieren das ewige Werden und Vergehen; beider Symbol ist die Erde: „Satan liebt das Böse, weil er das Leben liebt, er haßt das Gute, weil er den Stillstand, die Beharrung haßt und er liebt die Weiber, das ewige Prinzip des Bösen, die Stifterin des Verbrechen, den Sauerteig des Lebens. (...) Neben dieser Nachtseite im Weibe verehrte das Altertum allerdings auch die Fruchtbarkeit, das Lebensspendende im Weibe, aber immer war es der Mann, der das Leben vor den Ränken und der Zerstörungssucht des Weibes beschützen mußte, der Mann galt als die eigentliche Mutter des Lebens“, in: ebd., S.76f. Hier werden Satan und das Weibliche deutlich auf eine Stufe gestellt und somit vom Mann bzw. dem männlichen Prinzip abgegrenzt; das unterstreicht noch einmal den androgynen Charakter Satans.

diesem Grunde kann behauptet werden, daß sich die deutsche Décadence in diesem Sinne viel eher an altorientalischer Mythologie orientiert als die englische und romanische, die - wie Praz festgestellt hat - an abendländischen Traditionen festhalten: dies sollte noch einmal die Bedeutung des „Mutterrechts“ von J. J. Bachofen für den deutschsprachigen Raum unterstreichen.⁷⁸

Die Frau bedeutet für den Mann noch als Tote eine latente Gefahr; sogar als Leiche kann sie nicht ablassen von ihrem lasziven Wesen:

*„Auf dem mit Lichtern und Schatten wie ein Tigerfell
gesprenkelten Gesichte sah ich eine schauerliche Vision:
weit aufgerissen ein Klapperschlangenmaul mit eigentümlich
hin und her züngelnder Zunge“ (T, 27)*

Doch auch im Tod ist die Frau dem Manne überlegen; denn als der „dekadente Certain“ sich mit nekrophilen⁷⁹ Gedanken über die weibliche Leiche beugt und ihr sich auf die Art eines Vampirs nähert

*„(...) geschah etwas Fürchterliches. Das tote, blutende Weib
reckte sich in fürchterlicher Majestät im Sarge auf, und mit
weit ausholender Armbewegung, mit jäher, fürchterlicher
Wucht stieß sie mich mit beiden Fäusten in die Brust.
Bewußtlos flog ich weit weg.“ (T, 30)*

Fast ein klischeehaftes Fin de siècle-Frauenbild bietet Agaj, die Schwester und Geliebte des namenlosen Helden der Erzählung „De profundis“ (DP). Die Interpretation dieser Typisierung und schablonenhaften Darstellung dürfte ebenfalls über die Przybyszewskische Auffassung der Beziehung

⁷⁸ Als ein weiteres Indiz könnte Richard Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs“ (Stuttgart, 1980), fungieren, in welchem ebenfalls einem Astarte-Kult gefrönt wird.

⁷⁹ Jens Malte Fischer (1978) sieht in diesem Tableau die Tatsache verwirklicht, „daß die nekrophilen Phantasien nur die äußerste Konsequenz jener Angst vor dem Weibe waren, die die ‘male chauvinists’, als die sich die meisten Fin de siècle-Autoren entpuppen, prägte“, S. 61.

der Geschlechter zueinander Auskunft geben. Interesse erweckt die Tatsache, daß diese „Vampirgeschichte“ Przybyszewskis 1895, d.h. zwei Jahre vor Bram Stokers Roman „Dracula“ erscheint, welcher nach Fischer „nicht zufällig (...) ein Kind des Fin de siècle“⁸⁰ ist, da in ihm symptomatisch die Züge dieser gemeineuropäischen Kunstepoche vereinigt sind.

Den auslösenden Moment in dieser Erzählung stellt der Brief dar, welchen der Bruder Agajs von seiner Frau erhält. In diesem Brief steht, daß sie sehr oft über Agaj nachdenkt; nicht nur das:

„(...) ich habe so oft über ihre Liebe zu dir nachgedacht. Sie liebt Dich eigentlich gar nicht wie eine Schwester. Ich habe nie etwas Ähnliches unter Geschwistern gesehen? Bist Du sehr oft mit ihr zusammen?“ (DP, 159)

Hier wird auf das Thema des Geschwisterinzestes hingewiesen; das Inzest-Motiv bildet zwar keinen eigenständigen Topos in der Literatur des Fin de siècle, aber wenn es darum geht, das „dekadente Syndrom“ zu vervollkommen, wird sehr oft darauf zurückgegriffen; Koppen spricht in diesem Sinne von der „bräutlichen Schwester“⁸¹. Jedoch besitzt der Inzest, wie er bei Przybyszewski vorkommt, eine spezifische Note; er bildet die Vorstufe des Androgynenmythos, welcher bei diesem Autor leitmotivische Bedeutung trägt. Dieser Auffassung zufolge ist der Gegensatz zwischen Mann und Frau, „der Spottgeburt aus Dreck und Feuer, wie sie Przybyszewski sieht“⁸², nur aufgehoben, wenn der Zustand der Androgynie eingetreten ist, d.h. der Frau ihre satanische Macht entrissen wird; die Liebe des Mannes zu der Frau jedoch ist narzißtischer Natur, denn „im Weibe liebt der Mann sich selbst“⁸³. Dieser Narzißmus wird potenziert praktiziert, wenn es sich bei der Geliebten um die eigene Schwester, also „Blut vom eigenen Blut“ handelt. Wie ersichtlich, stellt der Inzest bei

⁸⁰ ebd.

⁸¹ Erwin Koppen: S. 93ff.

⁸² Jens Malte Fischer (1978), S. 231.

⁸³ ebd.

Przybyszewski einen Ausschnitt seiner „Privatmythologie“⁸⁴ dar und trägt nicht die parodistischen Züge wie etwa in Thomas Manns „Wälsungenblut“⁸⁵.

Wenn sich aber jetzt die Geliebte, bei der es sich gleichzeitig um die eigene Schwester handelt, als Vampir entpuppt, bildet dieses die abermalige Potenzierung des ohnehin schon potenzierten Narzißmus; aber auch dieser Versuch, den Kampf der Geschlechter auf diese Art und Weise zu beheben, scheitert; denn Agaj wird von ihrem Bruder betrogen, d.h. die anderen Frauen lassen diese Beziehung nicht zu. Agaj resümiert folgendermaßen:

„Ich sehne mich bis zum Wahnsinn nach Dir... Du bist der größte Mensch, den ich kenne, Du bist mein größter Künstler, und ich würde mit Freude Deine ganze herrliche Menschlichkeit, Deine ganze gewaltige Kunst für ein Stück Deiner nackten Haut geben... Sieh', sieh meine Arme, sie sind so schmal, aber sie haben Muskeln von Stahl... Wie oft hab ich Dich nicht mit diesen Armen in meinen Nächten umfaßt und an mich gepreßt!... Sieh meinen schmalen Körper, wie oft hat er sich nicht über den Deinen gewunden!... und, und... sie stotterte verwirrt... im letzten Momente trennt und etwas, reißt uns auseinander... Das ist wohl dasselbe Blut... Fühlst du es nicht?“ (DP, 196)

Es ist aber symptomatisch, daß es wieder der Mann ist, der das Ende der Beziehung nicht überlebt; das Ende des Verhältnisses zwischen den Geschwistern endet für den Bruder Agajs tödlich:

⁸⁴ ebd., S. 230

⁸⁵ Thomas Mann: Wälsungenblut, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band 8: Erzählungen, Frankfurt a. M., 1990, S. 380-410.

„Ich werde sie schon finden... Nur ganz leise... Oh... da... da ist sie... Er stand im Fenster mit weit vorgestreckten Armen. Agaj! schrie er lachend auf. Er stürzte in die Tiefe.“
(DP,199)

Das Spannungsverhältnis der Geschlechter und seine Überwindung in der Androgynie wird eindrucksvoll in der Erzählung „Androgynie“ (A) wiedergegeben. Przybyszewskis Auffassung zufolge war „Am Anfang das Geschlecht. Nichts außer ihm - alles in ihm.“ (T, 10). Jedoch kann dieses Geschlecht nicht ruhen bis es selbst „in zwei Teile zerriß und sich selbst in zwei Geschlechter spaltete, grausam, brutal, zur gegenseitigen Zerstörung (...)“ (T, 11). Diese zwei Teile ziehen sich seitdem immer wieder an und müssen zueinander finden, ob sie wollen oder nicht. Manfred Schluchter spricht in diesem Zusammenhang von dem „Zwangsscharakter der Liebe“⁸⁶ bei Przybyszewski; wenn diese Auffassung zu Ende gedacht wird, kommt man zum Schluß, daß es sich bei der „Liebe“ im Grunde genommen um nichts Individuelles handelt, da man verurteilt ist, diesem Grundtrieb Folge zu leisten.

In „Androgynie“ macht sich ein Künstler auf die Suche nach einem imaginären Mädchen, das ihm die Blumen, die er auf seinem Zimmer findet, gebracht haben soll. Die „Suche“ repräsentiert hier das Streben nach der Einheit des Geschlechts; platonische Anklänge sind freilich nicht zu überhören; der einzige Unterschied zu dem Androgynenmythos Platons ist der, daß bei Platon die Liebe nicht solche schlimmen Folgen zeitigt wie bei Przybyszewski, bei welchem das negative Ende (natürlich in erster Linie für den Mann) auf fatalistische Weise schon vorprogrammiert ist. Bei Przybyszewski hört das Leiden an der Liebe erst auf, wenn die beiden Parts zu einem einzigen Wesen, nämlich zum Androgyn vereinigt werden. Der Höhepunkt und Schluß der Erzählung „Androgynie“ kulminiert in dieser Vereinigung:

⁸⁶ Manfred Schluchter: S. 47.

„Es geschehe! Er und sie sollten zum Urschoß zurückkehren um zu einer heiligen Sonne zu werden. Eins und unteilbar sollten sie werden, und alle Geheimnisse nackt und gelöst mit ihren Augen schauen und in gottewiger Klarheit alle Ursachen und Ziele durchdringen und sie leiten und alle Erden und jegliches Sein beherrschen in dem Gottgefühl: Er-Sie! Androgyne!“ (A, 147)

Drei Autoren des Fin de siècle setzen ihre Frauenfiguren auf höchst verschiedene Weisen ein, auch wenn sie als literarhistorischer Topos dieselbe funktionelle Bedeutung innehaben. Arthur Holitscher sieht in Désirée Wulp den wichtigsten und wirkungsvollsten Mentor seines „Bildungshelden“ Sebastian Sasse; der Gegenpol Olivia, die femme fragile des Romans, besitzt nur antithetische Funktion: diese Antithese könnte mit den Antithesen in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ verglichen werden: im ersten Teil des Romans (bis zur „Walpurgisnacht“) fungiert Settembrini als (anscheinend) ohnmächtiger Gegenpart zu Clawdia Chauchat, wobei festgehalten werden muß, daß Olivia in Arthur Holitschers Roman längst keine solche gravierende Bedeutung zukommt wie in Thomas Manns Roman Settembrini sie besitzt.⁸⁷ Désirée ist ein Symbol für die Verkörperung der erotischen Macht, von welchem ein großer Einfluß auf Sebastian ausgeht, d.h. es ist legitim zu behaupten, daß Holitscher in seinem Roman, welcher als Entwicklungsroman konzipiert ist, literarische Ingredienzen des Fin de siècle eingesetzt hat; diese Tatsache rückt ihn in unmittelbare Nähe - um es noch einmal zu verdeutlichen - von Thomas Mann und seinem Roman „Der Zauberberg“. Eine Untersuchung, ob dieser - im Rahmen der deutschen Literaturgeschichte so unbedeutender, weil unbekannter - Roman eventuell als Motivvorlage für den Zauberberg gedient haben könnte, wäre eine lohnenswerte Aufgabe.⁸⁸

⁸⁷ vgl. Gürsel Aytac: Thomas Mann'ın „Der Zauberberg“ ve „Lotte in Weimar“ Romanlarındaki Edebi Kişiliği, Ankara, 1972, S. 61-76 ve 84-90.

⁸⁸ Arthur Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ erscheint im Jahre 1900 im Albert Langen Verlag München; der Lektor dieses Romans ist kein Geringerer als Thomas Mann. Hermann

Bei Alfred Kubin besitzt die Darstellung der Frau - im Gegensatz zu den meisten literarischen Werken des Fin de siècle - keinen so hohen Stellenwert, woraus man folgern kann, daß Kubin in seinem „Décadencegemälde“ ganz andere Prioritäten setzt, wie noch in den folgenden Kapiteln zu erörtern sein wird.

Eine existentielle Bedeutung fällt den Frauengestalten Przybyszewskis zu: Sie sind der „Sauerteig des Lebens“, unverzichtbar und doch gleichzeitig verderbenbringend; seine Helden „suchen“ diese Frauen, durch welche sie ihren Untergang erfahren werden; die Frau repräsentiert nicht nur den einen Pol des sich in zwei Teile spaltenden Geschlechtes, sondern auch das Böse, welches wiederum seine Verkörperung in Satan (vgl. Kapitel 3.2.) findet und aus dieser Vermischung ergibt sich die Nähe des Przybyszewskischen Satan zu den großen Göttinnen der matriarchalen Zeitalter des Altertums.

Nicht übersehen werden sollte unserer Auffassung nach die große Wirkung, die von Johann Jakob Bachofen und seinem Werk „Das Mutterrecht“ auf das deutschsprachige Fin de siècle bzw. auf die deutschsprachige Moderne schlechthin ausgeht⁸⁹: die Accessoires der Frauengestalten der deutschen Décadence, ihre Attribute und ihre Umgebung verweisen direkt in die matriarchalen Zeitalter der Antike. In anderen europäischen Literaturen des Fin de siècle waren diese Göttinnen und Gestalten zwar auch bedeutend, aber niemals im Sinne einer „gynozentrischen Sensualität“, die den Gegenpol zur „phallogozentrischen Spiritualität“⁹⁰ bildet, deren weiterentwickelte Formen - wie schon erwähnt - z.B. Thomas Manns „Der Zauberberg“ oder etwa Hermann Hesses „Demian“⁹¹ bildet: auch die Wirkung Bachofens auf die Sonderstellung der

Kurzke zufolge soll Arthur Holitscher u.a. auch für Detlev Spinell aus Thomas Manns „Tristan“ Modell gestanden haben, d.h. von einer gewissen „Wirkung“ Holitschers auf Thomas Mann kann durchaus die Rede sein (vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung, München, 1991, S. 107). Andererseits erkannte sich Holitscher selbst in Detlev Spinell, was ihm sehr zusetzte: davon berichtet er in seiner Autobiographie, vgl. Arthur Holitscher: Lebensgeschichte eines Rebellen. Meine Erinnerungen, Berlin, 1924, S. 220/221.

⁸⁹Frederick A. Lubich: S. 763.

⁹⁰ ebd., S. 747

⁹¹ vgl. ders.: Bachofens 'Mutterrecht', Hesses 'Demian' und der Verfall der Vatermacht, in: The Germanic Review 65/4, 1990, S. 150-158.

Frau in der deutschsprachigen Décadence bzw. Moderne verdient besondere Aufmerksamkeit.

Letztendlich ist allen diesen Frauendarstellungen eines gemeinsam: ihre Schöpfer neigen zum Pathologischen; die Forschung sieht in diesen Frauenimages „repräsentative Männer-Dämmerungs-Phantasien der Jahrhundertwende“⁹² und runden damit das Bild einer „Frauenangst“ und eines „Frauenhasses“ ab, deren zweifellos markantester Auswuchs Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“⁹³ bildet. Thomalla sieht sowohl in der *femme fatale* als auch in der *femme fragile* „die erotisch-abwegige Seite der romantischen Literatur“⁹⁴, wobei hier der Begriff „romantisch“ im Sinne von Praz benutzt wird, der in der Literatur des *Fin de siècle* - mit ziemlich eigenwilligen Begründungen - die Fortsetzung der europäischen Romantik sieht⁹⁵. Beide Frauenstilisierungen würden mit der „sexuellen Nervosität“ des sich - im Sinne Foucaults gesprochen⁹⁶ - sehr „viktorianisch“ gebärdenden 19. Jahrhunderts zusammenhängen. Die *femme fatale* steht für die Welt „der erotisch-entfesselten Phantasie, des Exotismus der Sinne, der *venus lasciva* und der Perversion“⁹⁷; auf der anderen Seite weist die *femme fragile* - die in den behandelten Werken fast überhaupt nicht erwähnenswert erscheint - „ins Undeutliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit - als Korrelat zur Perversion - in die Neurose.“⁹⁸

Wie die sexuellen Perversionen literarisch gestaltet werden und welche Hauptmotive in ihnen zur Darstellung gelangen, soll im nächsten Kapitel näher erörtert werden.

⁹² Frederick A. Lubich, S. 737.

⁹³ vgl. Anm. 74.

⁹⁴ Ariane Thomalla: S. 60.

⁹⁵ vgl. Mario Praz: S. 13ff.

⁹⁶ vgl. Michel Foucault (1992): S. 9-23.

⁹⁷ Ariane Thomalla: S. 61.

⁹⁸ ebd.

1.2. Persionen

Georges Bataille bemerkt in der Rezension zu der französischen Ausgabe von Richard von Krafft-Ebings „Psychopathia Sexualis“:

„Es ist möglich, die Fallstudiensammlung Krafft-Ebings als Ausdruck einer gravierenden Zwietracht zu betrachten, die das Individuum zum Widersacher der Gesellschaft macht.“⁹⁹

Diese Aussage trifft zweifellos auch auf die sehr verbreitete Darstellung sexueller Persionen in der Décadence-Literatur zu. Wie im Einleitungskapitel erwähnt, herrscht die Auffassung, daß jede Décadence mit sexuellen Ausschweifungen einherginge.¹⁰⁰

Ausgehend von dieser These muß berechtigterweise hinterfragt werden, ob sie auch im literarhistorischen Sinne Gültigkeit besitzt; auch der Laie wird diese Frage mit einem eindeutigen „Ja“ beantworten können. Jedoch ist es interessant, die Gründe für diesen Zusammenhang aufzudecken. Dabei kann von der obigen Ansicht Batailles ausgegangen werden; sehr aufschlußreich dabei ist, daß das „Individuum“, welches perversen Neigungen frönt, uns als „Widersacher der Gesellschaft“ entgegentritt. Walter Benjamin spielt (im weiten Sinne) auf dasselbe an, wenn er der Auffassung ist, daß das Klischee des Dekadenten komplementär zu dem des Bürgers sei.¹⁰¹

Diese Antithetik hat ihre Ursprünge im unversöhnlichen Gegensatzpaar Klassik - Décadence. Das Individuum repräsentiert die Décadence; bei ihm handelt es sich um - soziologisch gesehen - ein Element, welches seine anarchische Selbständigkeit an die die Klassik (= herrschende „Norm“) repräsentierende Schicht der Mehrheit erklärt: im Falle des Fin de siècle

⁹⁹ Georges Bataille: Krafft-Ebing, in: Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia Sexualis, München, 1993, S. 24.

¹⁰⁰ vgl. Walther Rehm: passim.

¹⁰¹ Walter Benjamin: Zu einem Porträt Thomas Manns, in: Neue Rundschau, 1962, zitiert nach Koppen, S. 1.

handelt es sich bei der Mehrheit um das Bürgertum; denn das Bürgertum ist trotz aller Unabhängigkeitsbestrebungen des dekadenten Individuums nach wie vor sein ureigenes Biotop. Daraus resultiert, daß das Individuum erst durch die Gegenwart der die Maßstäbe setzenden Mehrheit richtig erkannt werden kann; ohne die Mehrheit gibt es keine Grenzen, die es zu überschreiten gilt. Wie im Kapitel 3.1. erläutert werden wird, ist die Verselbständigung eines Elements zu ungunsten der Ganzheit die Definition einer jeglichen Décadence schlechthin.

Somit kann die Darstellung sexueller Perversionen durchaus als Form einer Opposition angesehen werden, Stanislaw Przybyszewski erhebt das Geschlecht sogar zum eigentlichen Widersacher des Denkens: mit dieser Polarisierung erhebt er die durch das Gehirn repräsentierte Ratio zum Widersacher des Irrationalen, welches durch das Geschlecht und alle die Instinkte, die es mit sich bringt, vertreten wird. Bei ihm heißt es bezeichnenderweise nicht „Am Anfang war das Wort“, sondern:

„Am Anfang war das Geschlecht. Nichts außer ihm - alles in ihm. (...) Das Geschlecht ist die Grundsubstanz des Lebens, der Inhalt der Entwicklung, das innerste Wesen der Individualität. Das Geschlecht ist das ewig Schaffende, das Umgestaltend-Zerstörende.“ (T, 10)

Das Geschlecht wird zum göttlichen Prinzip und zum Uranfang alles Seins erklärt. Sehr wichtig im Rahmen der Nietzscheanisch-dionysischen Ästhetik ist, daß hier das Geschlecht als Grundprinzip jeglichen Individualismus' fungiert.

Auf dasselbe will Camille Paglia hinaus, wenn sie ihr postmodernes Manifest folgendermaßen einleitet:

„Am Anfang war Natur. Vor ihrem Hintergrund und gegen sie wurden unsere Gottesvorstellungen gebildet, darum bleibt Natur Grenzbegriff in allen Fragen der Moral und der

Sittlichkeit. Gesellschaft ist ein Gebilde von Menschenhand, ein Bollwerk gegen die Macht der Natur. Ohne Gesellschaft wären wir der Natur ausgesetzt wie Schiffbrüchige dem sturmgepeitschten, erbarmungslosen Ozean.“¹⁰²

Wenn bedacht wird, daß Paglia nichts von Przybyszewski und seiner „Totenmesse“ weiß,¹⁰³ welche 1893 erschienen ist, kann ihr „postmodernes“ Buch zur Geschichte der Sexualität, 1990 erschienen, also genau ein Jahrhundert nach Przybyszewskis Erzählung, förmlich als eine um ein Jahrhundert verspätete Rezension zu seinem literarischen Werk gelesen werden. Dies kann ohne weiteres als ein Zeichen für das Gemeinsame am „Fin de siècle“ und der sog. „Postmoderne“ gewertet werden (vgl. dazu den von mir kreierten Begriff der „Postklassik“ in Kap. 4.1.).

Das Charakteristische an beiden Aussagen ist, daß sie in einem Atemzug Sexualität bzw. Natur in Beziehung zu der Sphäre der Religion setzen; das wiederum ist eines der spezifisch-dekadenten Momente: die Symbiose von Sexualität und Mystik. Darauf wird noch zurückgekommen werden.

Die „Gesellschaft“ Paglias entspricht dem Gegenteil des „Individualismus“ Przybyszewskis, d.h. das Individuum Przybyszewskis fordert die Übertretung jeglicher gesellschaftlicher Konventionen, damit das Chaos - Paglias „sturmgepeitschter Ozean“ - die verhaßte, bestehende Ordnung hinwegfegen kann. Eines der Hauptelemente, dessen sich Przybyszewski in diesem Sinne bedient, ist eben die Darstellung von sexuellen Perversionen; die kulturkritische Komponente dieses Verfahrens ist offensichtlich: die Sexuelsphäre mutiert zum modellhaften Anwendungsbereich jeglicher umstürzlerisch-anarchistischer „Erneuerungsbestrebungen“ und hat aus diesem Grund meistens einen parabelhaften Charakter; deshalb wäre es gänzlich verfehlt, würde man in

¹⁰² Camille Paglia: Die Masken der Sexualität, München, 1995, S. 11.

¹⁰³ Hätte sie etwas von ihm gewußt oder wären ihr seine Werke bekannt, wäre es undenkbar, daß sie ihn in keiner Zeile erwähnt, denn es gibt frappierende Übereinstimmungen in Bezug auf die Ansichten über Sexualität, ihre Geschichte und ihre Vorformen.

der Darstellung dekadenter Sexualität nur Pornographika etc. sehen. Koppen betont die Tatsache, daß

*„(...) in der Tat (...) weite Teile dieser Literatur durch ein besonders intensives und eigenartiges Verhältnis zur Sexualität gekennzeichnet, das zweifellos auf unvorbereitete Zeitgenossen nicht anders als schockierend wirken konnte (und sollte) und nicht wenig dazu beigetragen hat, die seit der Spätantike angestellte Gleichsetzung von Verfall mit Sittenlosigkeit zu popularisieren und aus ihr einen Gemeinplatz zu machen.“*¹⁰⁴

Und in der Tat: stets waren dekadente Sexualität und hier besonders die Perversionen schockierend. Die beliebteste „Abartigkeit“ ist der „im Zeichen des göttlichen Marquis“¹⁰⁵ de Sade stehende Sadismus; Anwendung finden die Ansichten dieses Marquis beispielhaft in Huysmans' Roman „Gegen den Strich“. Wie im Einleitungskapitel bereits erwähnt, handelt es sich bei des Esseintes um einen impotenten und zudem einen latent homosexuellen Mann. Er transponiert seine Unfähigkeit, einen „natürlichen“ Geschlechtsakt zu vollziehen auf die Sphäre der Kunst. Die Bilder, die ihm gefallen und in seinem Boudoir hängen, sind von ausgesuchter Brutalität; es handelt sich um die Kupferstiche des Holländers Jan Luyken:

„Von diesen phantastischen und düsteren, heftigen und wilden Künstler besaß er die Reihe der 'Religiösen Verfolgungen', grauenhafte Blätter, die alle von religiösem Wahnsinn erfundenen Martern enthalten, ein rasendes Schauspiel menschlicher Leiden: über Kohlenbecken geröstete Leichen, mit Säbeln abgeschlagene, von Nägeln

¹⁰⁴ Erwin Koppen: S. 94.

¹⁰⁵ Mario Praz: S. 96.

durchbohrte oder mit Sägen zerteilte Schädel, aus dem Bauch gerissene und auf Spulen gerollte Eingeweide, langsam mittels Zangen ausgerissene Fingernägel, ausgestochene Augäpfel, umgedrehte Lider, ausgerenkte, sorgfältig gebrochene Gliedmaßen, mit Klängen abgeschabte, entblößte Knochen.“ (G, 138)

Um was es sich beim Betrachten dieser Bilder im mentalen Sinne handelt, wird deutlich, wenn Huysmans' in diesem Roman auf den berühmt-berühmtesten, mittelalterlichen „Hexenhammer“ zu sprechen kommt.

Beim Lesen des „Malleus maleficorum“ von Jacob Sprenger, erkennt Des Esseintes „alle Gebräuche und Blasphemien des Sadismus wieder.“ (G, 281). Wie ersichtlich umfaßt seine Bibliothek Sammlungen von Autoren aus dem Mittelalter, die unter dem Deckmantel des „Exorzismus“ ihren fehlgeleiteten oder gewaltsam unterdrückten sexuellen Neigungen in Erfindungen von unmenschlichen Folterungen freien Lauf lassen. Die Lust Des Esseintes' beim Betrachten oben beschriebener Stiche muß eben in diesem Sinne aufgefaßt werden. Bezeichnend ist wieder die Osmose zwischen dem sexuellen und dem religiösen Bereich; sexuell-religiöses kulminiert jedoch eindeutig im Satanismus. Wie der Satan der *Décadence* aufzufassen ist, wird ausführlich in Kapitel 3.2. diskutiert. Wir begnügen uns hiermit mit der Feststellung, daß er sich gegen die vorhandene Ordnung Gottes (d.h. des guten Prinzips) wendet.

Auch im Bereich der Perversionen ist Huysmans' Roman von größter Bedeutung für die Literatur der europäischen *Décadence*.

Przybyszewski ist der wichtigste Erbe Huysmans' in der deutschsprachigen Literatur - auch in diesem Rahmen, seine Prosa ist ebenfalls durchdrungen von sadistischen Momenten. Fischer ist zuzustimmen, wenn er die Behauptung vertritt, daß

„(...) Stanislaw Przybyszewski (...) unter den Autoren des deutschsprachigen Fin de siècle der einzige (ist), der es an

Exzentrizität (in seinen menschlichen wie literarischen Äußerungen) mit einigen Franzosen aufnehmen kann.“¹⁰⁶

Diese „Exzentrizität“ - vor allen Dingen in der Profanation von Sakramenten - manifestiert sich am eindrucksvollsten in der Kreuzigungsszene der Erzählung „Androgyne“:

„Er sah sie aufs Kreuz gespannt in der ganzen Pracht ihrer Nacktheit. Um ihre Arme wanden sich goldene Schlangen, ihre Knöchel waren umwunden von goldenen Schlangen und um ihre Hüften ein breiter goldener Gürtel, den auf dem Nabel eine Spange schloß, eine kostbare Lotosblume, funkelnd vom seltensten Edelgestein. Sie sah ihn an mit halbgeschlossenen Augen - hinter den langen Augenwimpern krochen hervor lüsterne Schlangen lockenden, schmeichelnden Flüsterns - sie wiegte sich wollüstig auf dem Kreuz, ihr Schoß zuckte, ihre Brüste streckten sich ihm entgegen, heiß und saugend klang ihre Stimme (...)“ (A, 122)

Die femme fatale am Kreuz stellt nichts anderes dar, als eine Parodie auf die blasphemischen Bilder von Félicien Rops, von dem Przybyszewski - wie Jens Malte Fischer „vermutet“¹⁰⁷ - begeistert war. Rops war hervorgetreten als Illustrator Baudelaires, Péladans und Barbey d'Aurevillys¹⁰⁸ und hatte eine Vorliebe für die Darstellung ithyphallischer Szenen (also der Gekreuzigte mit Phallus). Der zuckende Schoß Przybyszewskis parodiert somit den erigierten Phallus des gekreuzigten Jesus nach Rops' Manier, vor allem hinsichtlich des Titels der Erzählung. Der wollüstige Sadismus des Betrachters bzw. auch des Künstlers ist bezeichnend.

¹⁰⁶ Jens Malte Fischer (1978): S. 220.

¹⁰⁷ ebd., S. 228.

¹⁰⁸ vgl. Philippe Jullian: Mythen und Phantasmen des Fin de Siècle, 1971, Berlin, S. 100.

Worin liegen die Wurzeln für eine derartige Verquickung von Religion und sadistischer Erotik? Diese Frage sollte aus der oppositionell-anarchistischen Perspektive der Umwertung aller Dinge, wie sie die „dekadente Utopie“ fordert, diskutiert werden.

Für Paulus, der den christlichen Moralkodex erheblich prägte, hatte die Institution der Ehe lediglich nur die Bedeutung der Befriedigung von eigentlich „erläßlichen“ Sünden: „Es ist besser zu heiraten, als zu brennen.“¹⁰⁹ Daraus ist zu folgern, daß die Legitimisierung der Ehe nur darin besteht, einen Trieb einzudämmen, der nicht zu bändigen ist - das gibt Paulus auch schließlich selbst zu. Michel Foucault¹¹⁰ hingegen interpretiert das sechste Buch der „Institutiones“ von Johannes Cassianus und stellt fest, daß das Sündenpaar Völlerei und Unzucht am Ursprung der übrigen Laster steht, woraus wiederum folgt, daß sie aus diesem Grund als erste zu bekämpfen und zu tilgen sind. Foucault fährt weiter und schlußfolgert:

„Daher die asketische Bedeutung des Fastens als Mittel gegen die Völlerei und zur Verhinderung von Unzucht. An diesem Punkt muß die asketische Übung ansetzen, denn dort beginnt die Kausalkette.“¹¹¹

Eben dieser Jahrtausende währende Moralkodex wird in den sadistisch-blasphemischen Sexualpraktiken parodiert. Wie kann nun die Kreuzigungsszene von Przybyszewski im Lichte dieser Erkenntnisse gedeutet werden?

Nach Paulus darf der Mensch nicht gegen seinen eigenen Körper sündigen, darunter ist auch das Praktizieren von Onanie - womit sich Onan die Strafe Gottes zuzog¹¹² - zu verstehen, denn der Körper wird von

¹⁰⁹ Philippe Ariès: Paulus und das Fleisch, in: Philippe Ariès u.a. (Hrsg.): Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt a.M., 1995, S. 54.

¹¹⁰ vgl. Michel Foucault: Der Kampf um die Keuschheit, in: ebd., S. 26.

¹¹¹ ebd.

¹¹² vgl. ebd., S. 29.

Paulus als „Tempel des heiligen Geistes bezeichnet, als eine geweihte Stätte also, an der man nicht tun und lassen darf, was man will (...)“¹¹³. Die Décadence nimmt sozusagen „Rache“ an dieser christlich-abendländischen Moralauffassung und kehrt sie „gegen den Strich“. Der gekreuzigte und heilige Körper von Jesus Christus wird in den Zeichnungen von Félicien Rops zu einem priaposhaften, den Schmerz genießenden, d.h. masochistisch fühlenden und damit in Gedanken onanierenden, somit kurz vor dem Orgasmus stehenden Satyr verwandelt. Przybyszewski geht noch weiter und verwandelt seinen Jesus blasphemischerweise in eine Frau, die für die Kirche „ein Werkzeug des Teufels“¹¹⁴ darstellte. Das geistige Reich Gottes verwandelt sich hiermit in die spiegelverkehrte und chthonische Dimension Satans. Aus dieser Perspektive sind auch die oben bereits erwähnten einleitenden Sätze wie „Am Anfang war das Geschlecht“ bzw. „Am Anfang war Natur“ aufzufassen. Die sich - zumindest in der Vorstellungswelt der Décadence - austobende menschliche Sexualität profaniert somit in erster Linie ihren „Peiniger“, d.h. die Kirche mit ihren Dogmen; und es ist eben diese besagte Profanation, die in sadistischen Phantasien ausufert. Diese Perspektive ist es - ob bewußt oder unbewußt ist unwesentlich - die einen Joris-Karl Huysmans eine im Grunde so schizophrene veranlagte historische Persönlichkeit wie Gilles de Rais als ein „harmonisches“ Ganzes darstellen läßt: der sadistische Massenmörder von Kindern, welcher sich vor dem Inquisitionsgericht als der aufrichtig reumütige und um die göttliche Gnade weinende Marschall von Frankreich, Gilles de Rais, entpuppt, ist ein Prototyp der dekadenten Haltlosigkeit. Huysmans führt hier auch ein Modell vor, in dem beide Pole, d.h. sowohl perverse Sexualität als auch gläubiges Christentum harmonisch in einem Menschen „versöhnt“ erscheinen: Das Resultat ist pure Schizophrenie, in welcher beide Teile bis zum Äußersten gehen: die „Versöhnung“ ist gezwungen,

¹¹³ Philippe Ariès: S. 51.

¹¹⁴ ebd., S. 53.

sich für den heutigen Leser als die Ironie zu entpuppen, die darum weiß, daß es sich hierbei um Unvereinbares handelt (vgl. Kapitel 3.2.).¹¹⁵

Die Grenze zwischen der animalischen, chtonischen „Natur“, wie sie Paglia meint und der Eigenschaft als „zivilisierter“ Mensch (Gesellschaft!) erweist sich als äußerst verschwimmend bzw. schwach. In Przybyszewskis Erzählung „Vigilien“ erinnert sich der Erzähler, wie er als Junge die Hinrichtung eines Storchenweibchens von seiten der Kolonie seines Männchens vollzogen wurde, da es in seiner Abwesenheit das Nest mit einem fremden Männchen geteilt und das gemeinsame Ei bebrütet hat (vgl. V, 63, 64):

„Seit diese Erinnerung in mir lebendig geworden, wurde ich sie nicht mehr los. Immer sah ich das Blut des Weibchens, roch an ihm, sah Fetzen warmen Fleisches herumliegen. (...) Aus den abgründigsten Tiefen meines Seins krochen merkwürdige Empfindungen empor; neue, immer neue, unbekannte, wilde, verbrecherische Instinkte wurden wach, und grell voll Höllenröte lag vor meinem grauenden Blick der finstre Abgrund in mir aufgetan: die gräßliche Vergangenheit voll wüster Verbrechen, tierischer Lüste, die Vergangenheit des Tieres und des Wilden, und ich saß vor dieser Hölle und stierte hinein und sah das Ekle, Furchtbare aus allen Ritzen kriechen.“ (V, 65)

¹¹⁵ Das Motiv der extremen Polarisation von Gut und Böse in einer Person, d.h. eine an die geschilderte Persönlichkeit Gilles de Rais gemahnende Schizophrenie und Doppelidentität ist typisch für das Fin de siècle: ein nahezu klassisches Beispiel aus der Weltliteratur bildet Robert Louis Stevensons „The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ (1886). Ein „Kultbuch“ der englischen „Yellow Nineties“ ist Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“ (1891), in welchem das Motiv symbolhafter abgearbeitet wird: Die wahre Persönlichkeit Dorians zeigt das Bild an, während er sich - bis zu seinem schlimmen Ende - einer ewigen Jugend erfreut. Seltsam mutet die Tatsache an, daß die „Schulanglistik“ Stevensons Roman über Dr. Jekyll und Mr. Hyde, welcher nur fünf Jahre vor Wildes Roman erschien, so scharf von der literarischen Décadence des Fin de siècle abgrenzt (vgl. Hans Ulrich Seeber: Englische Literaturgeschichte, Stuttgart, 1991, S. 265).

Dieser atavistische Rückfall sollte als Einbruch des „fremden Gottes“ gewertet werden; die chthonischen Mächte und damit die Ketten, die die „Kultur“, d.h. die Zivilisation und häßliche Gegenwart bedeuten, brechen durch bzw. werden gesprengt. Der Traum Hans Castorps in Thomas Manns „Der Zauberberg“ illustriert diesen Tatbestand sehr veranschaulichend. Hans Castorp sieht sich im Traum in sonnigen Gefilden; in seinem Traum kommentiert er das Janusgesicht des Menschseins:

„‘Das ist ja reizend!’ dachte Hans Castorp von ganzem Herzen. ‘Das ist ja überaus erfreulich und gewinnend! Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja, nicht nur wohlgestalt - auch klug und liebenswürdig von innen heraus. (...)’“ (Z, 519)

Darüber, was Hans Castorp wie von „innen heraus“, d.h. natürlich erscheint, hat der Erzähler eine etwas andere Auffassung:

„Er meinte damit die große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte Rücksicht, mit der die Sonnenleute verkehrten (...) - wenn auch nicht ohne alles Zeremoniell.“ (Z, 519)

Thomas Mann selbst hält von diesem „friedlichen“ Zustand, in welchem apollinischer Formalismus herrscht, eigentlich selbst nicht viel, denn in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ charakterisiert er diesen gesellschaftlichen Zustand in Bezug auf den von ihm angefeindeten Pazifismus auf höchst bezeichnende Weise mit folgenden Worten, dabei sollte die Tatsache, daß die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ parallel mit dem „Zauberberg“ geschrieben wurden, unbedingt berücksichtigt werden:

*„(...) ich glaubte nicht, daß das Leben je friedlich sein könne, und auch nicht, daß die liebe Menschheit in ewigem Frieden sich wesentlich schöner ausnehmen werde als unter dem Schwerte. Solange die Menschheit nicht, dachte ich, in weißen Gewändern, Palmzweige in den Händen und literarische Stirnküsse tauschend umherwallt, wird es wohl dann und wann Krieg geben auf Erden; solange sie Blut in den Adern hat, dachte ich, und nicht lindes Öl, wird sie es vergießen wollen dann und wann.“*¹¹⁶

Der Traum Hans Castorps erfährt seine Vervollkommnung dadurch erst in dem Moment, in welchem Blut vergossen wird; ohne fließendes bzw. zu vergießendes Blut würde ein verfälscht-utopisches Menschenbild (Settembrinis?), heraufbeschworen werden. Der Kontrast erinnert in seiner grausigen Steigerung an die Doppelidentität des Huysmansschen Gilles de Rais; Hans Castorp kommt an einen Tempel (!):

„Da stand ihm die metallene Tür der Tempelkammer offen, und die Knie wollten dem Armen brechen vor dem, was er mit Starren erblickte. Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängen 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.“ (Z, 521)

¹¹⁶ Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII, Frankfurt a.M., 1990, S. 184.

Die Mutter Natur hat Hans Castorp wieder ganz im Bann: von ihr kommen wir, zu ihr gehen wir wieder zurück. Das Bild, das sich Hans Castorp geboten hat, ist die chthonische Welt ohne jegliche Konventionen, er ist in seinem Traum dem sturmgepeitschten Ozean Camille Paglias ausgesetzt: es herrschen keine Gesetze mehr, weder rechtliche noch moralische, die befolgt werden müssen. Es herrscht „Unordnung“, in welcher Tod, Perversion und animalische Instinkte an die Tagesordnung gehören. Dazu ein Zitat von Paglia, bei dem es anmutet, als kommentiere sie eben diese Passagen aus dem „Zauberberg“:

*„Das zivilisierte Leben bedarf der Illusionen. Der Glaube, daß Natur und Gott im Grunde gut sind, ist einer der wirkungsvollsten Mechanismen, über die der Mensch zum Überleben verfügt. Ohne diesen Glauben fiele die Kultur wieder der Angst und Verzweiflung anheim.“*¹¹⁷

Aus dieser Perspektive erweist sich das „gesetzte“, von alltäglichen „Zeremonien“ beherrschte Leben der „Sonnenleute“ als Illusion. Diese Illusion gibt moralischen Halt angesichts einer feindlich gesonnenen Natur und Welt, deren Teil auch der Mensch ist, in die er zufällig gerät. Die Kriegsbegeisterung Thomas Manns während des Ersten Weltkriegs, seine Polemik mit seinem Bruder, dem „Zivilisationsliteraten“ Heinrich Mann, könnte somit auf seine tiefe Verwurzelung in der Décadence bezogen werden. Hiermit sei auch auf den Zusammenhang zwischen Décadence und „Kriegsbegeisterung“ des frühen Ernst Jünger hingewiesen.¹¹⁸

Die Essenz des Traumes von Hans Castorp wird in dem gesperrt gedruckten Satz wiedergegeben; dieser Satz bringt die Velleität im Rahmen der Sympathie mit dem Tode (in diesem Zusammenhang als besagter Einbruch der Natur Paglias zu betrachten) zur Sprache:

¹¹⁷ Camille Paglia: S. 12.

¹¹⁸ vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, Frankfurt a.M. u.a., 1983, besonders S. 127-137 und passim.

„Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.“ (Z, 523)

Die potentielle Allgegenwart des Todes und das ganze Umfeld, das zu seinen Manifestationen gehört, wird noch am selben Abend von Hans Castorp verdrängt. Hierbei spielt der Schutzwall des „Gesellschaftlichen“ und der „Zivilisation“ - wie Paglia zurecht bemerkt - eine erhebliche Rolle:

„Die hochzivilisierte Atmosphäre des ‘Berghofs’ umschmeichelte ihn eine Stunde später. Beim Diner griff er gewaltig zu. Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (Z, 525)

Aus eben dieser Perspektive ist auch der Traum Gustav von Aschenbachs zu deuten. Der Leistungsethiker Gustav von Aschenbach kann sich nur mit Mühe und Not den Versuchungen entziehen, die ihm die dionysische Raserei verheißt; diese „Raserei“ bedeutet jedoch nichts anderes als die anarchistische Aufhebung gesellschaftlicher Konventionen. Die Annäherung Gustav von Aschenbachs an dieses „Todesideal“ manifestiert sich im Bild vom choleraverseuchten Venedig, welches immer mehr das Bild einer Vorhölle annimmt und dessen Einwohner sich immer mehr von den Richtlinien des Legalen entfernen. Als nichts anderes als eine ironische Wendung ist aus diesem Grund der letzte Satz der Novelle aufzufassen. Über Gustav von Aschenbach, der sich diesen rasenden Mächten hingegeben hat, denkt die „zivilisierte“ Welt ganz anders:

„Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“¹¹⁹

¹¹⁹ Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Frankfurt a.M., 1957, S. 66.

Wie bereits in Kapitel 1.1. erörtert, konzentriert sich in Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ perverse, dem Tode und den Martern geweihte Sexualität in der Gestalt der femme fatale Désirée Wulp. Einzelheiten werden nicht genannt. Das Abgeschottetsein von der „Welt draußen“ der Villa Désirées wurde bereits besprochen. Aus diesem Grund ist es effizienter, wenn wir uns dem Roman „Die andere Seite“ von Alfred Kubin zuwenden und ihn aus der Perspektive der sexuellen Perversionen analysieren.

Zu den Perversionen gehören neben dem Sadismus auch der Masochismus, die Nekrophilie, der Flagellantismus und der Inzest. Die Begriffsgeschichte des Masochismus deckt sich mit der des Fin de siècle, d.h. es dürfte sich um keinen Zufall handeln, daß dieser Begriff ausgerechnet am Ende des 19. Jahrhunderts kreiert wurde. Bei dem Begriffsvater handelt es sich um keinen Geringeren als Richard von Krafft-Ebing. Das Wort taucht zum ersten mal in seiner „Psychopathia Sexualis“ auf. Die Begründung für diese Wahl von Krafft-Ebing lautet folgendermaßen:

„Anlass und Berechtigung, diese sexuelle Anomalie ‘Masochismus’ zu nennen, ergab sich mir daraus, dass der Schriftsteller Sacher-Masoch in seinen Romanen und Novellen diese wissenschaftlich damals noch gar nicht gekannte Perversion zum Gegenstand seiner Darstellungen überaus häufig gemacht hatte. Ich folgte dabei der wissenschaftlichen Wortbildung ‘Daltonismus’ (nach Dalton, dem Entdecker der Farbenblindheit).“¹²⁰

Vor allem in dem 1869 erschienenen Roman „Venus im Pelz“ von Leopold von Sacher-Masoch geht es um die totale Unterwerfung des Ich-Erzählers einer Frau namens Wanda, die ihn auch mit der Peitsche zum Sklaven

¹²⁰ Richard von Krafft-Ebing: S. 105.

macht.¹²¹ Schließlich erschien im Jahr 1886, als - wie Fischer bemerkt - Sacher-Masoch in Paris als bedeutender Autor und Seelenanalytiker gefeiert wurde, Krafft-Ebings „Psychopathia Sexualis“, die seinen Namen, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, dazu benutzte einen bestimmten Komplex von Perversionen zu bezeichnen. Trotz der verzweifelten Gegenwehr des Autors hat sich dieser Name dann durchgesetzt.¹²²

In Kapitel 2.2 wird erläutert werden, inwiefern und warum Kinder im Traumreich Pateras in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ unerwünscht sind. Eine Sexualität, die jegliche Kinderzeugung ablehnt und die nur um ihretwillen praktiziert wird, verstößt ebenfalls gegen die christliche Lehre; denn der christlichen Moral erscheint als einzige Legitimation des Geschlechtsaktes die Sicherung von Nachkommenschaft. Das Wort „schwängern“ kommt im ganzen Roman nur ein einziges Mal vor und der Rahmen seiner Benutzung parodiert - ähnlich wie die Kreuzigungsszenen Przybyszewskis - alle diese abendländisch-christlichen Dogmen. Die pornographischen Zeichnungen des inzwischen zum „Modenkünstler“ gewordenen Castringius finden immer mehr Anhänger. Eines dieser Bilder trägt folgenden bezeichnenden Titel, welcher u.a. ebenfalls nicht Rops' Einfluß entbehrt:

„Die wollüstige Orchidee schwängert den Embryo.“ (AS, 174)

Das einzige Embryo, von dem im Roman die Rede ist, wird von einer wollüstigen Orchidee, welche die weiblichen Geschlechtsteile symbolisiert, androgynerweiser geschwängert!

Das Traumreich nimmt immer mehr die Züge von Sodom und Gomorrha an. „Die Liga der Freude“ (AS, 150) wird gegründet und hier spielt die blasphemische Eva, Melitta Lampenbogen (vgl. Kap. 1.1.) eine herausragende Rolle. Von Melitta heißt es:

¹²¹ vgl. Jens Malte Fischer (1978): S. 58.

¹²² vgl. ebd.

„Melitta (...), unersättlich in ihren Gelüsten, fürchtete die Schande nicht.“ (AS, 150)

Diese „Schandenfreiheit“ erinnert auf frappierende Weise an Hans Castorps Gedanken im Rahmen der Herr Albin-Episode im „Zauberberg“. Hans Castorp sinniert darüber, daß er in der Untersekunda sitzengeblieben ist und bemerkt, daß es sich zwar um einen „schimpflichen, aber humoristischen, angenehm verwahrlosten“ (Z, 87) Zustand handelt, denn man wird von allen in Ruhe gelassen, und braucht sich um gar nichts mehr zu kümmern, welches im Zustand des Erfolgs undenkbar gewesen wäre! Das Sitzenbleiben sorgt dafür, daß die betreffende Person sich gehen lassen kann, für sie sind die sonst verbindlichen Normen und Regeln nicht mehr ausschlaggebend. Der Gedanke wird von Castorp fortgeführt und er kommt zu dem Ergebnis, welches auch Melitta Lampenbogen charakterisiert:

„Hauptsächlich schien ihm, daß die Ehre bedeutende Vorteile für sich habe, aber die Schande nicht minder, ja, daß die Vorteile der letzteren geradezu grenzenloser Art seien. Und indem er sich probeweise in Herrn Albins Zustand versetzte und sich vergegenwärtigte, wie es sein müsse, wenn man endgültig des Druckes der Ehre ledig war und auf immer die bodenlosen Vorteile der Schande genoß, erschreckte den jungen Mann ein Gefühl von wüster Süßigkeit, das sein Herz vorübergehend zu noch hastigerem Gange erregte.“ (Z, 87)

Wie ersichtlich bleibt bei Thomas Mann das Wesentliche ungesagt, er überläßt es der Phantasie seiner Leserschaft, was sie sich unter der besagten „Schandenfreiheit“ vorzustellen haben („Der Tod in Venedig“ ist

in dieser Hinsicht expliziter). Melitta Lampenbogen geht jedoch bis zum Äußersten. Der Erzähler gibt ihre Verhaltensweisen wieder: Melitta

„(...) verlangte nicht mehr viel Umstände. Schließlich wendete sie sich den niederen Volksschichten zu. Auf der Straße beobachtete ich oft ihr gewöhnliches Manöver, den Rock zu heben. Neugierige blieben stehen. Hunde liefen ihr nach.“ (AS, 178)

In dem letzten Satz steckt eine Vorausdeutung auf den Tod Melittas, denn ein Hund ist es auch, welches ihr Schicksal besiegeln wird. Dieses Ende gibt durch eine Anspielung auf höchst dezente Weise zu verstehen, daß in Melittas Sexualrepertoire auch die Sodomie, d.h. der Geschlechtsverkehr mit Tieren, vorkommt:

„In ihrem Schlafzimmer wurde sie mit zerrissenem Leib aufgefunden. Die verriegelte Tür mußte erbrochen werden. Eine kolossale Dogge war mit eingesperrt. Das tolle Tier stürzte sich mit gestäubtem Haar auf die Eindringlinge und verletzte zwei Polizeimänner durch Bisse, bevor sie erschossen werden konnte.“ (AS, 182)

In ihren letzten Tagen zeichnet sich Melitta auch immer mehr durch koprophage bzw. skatologische Züge aus. Anton, der Ober im Kaffeehaus,

„(...) war sehr zu seinem Nachteil verändert, er hatte ungewaschene Hände und roch auf große Distanzen. (...) Die an ihm haftende Schmutzkruste nannte der Friseur 'Materie'. Es war einfach ekelhaft.“ (AS, 182)

Umso größer ist das Erstaunen des Erzählers, als er eines Tages im Hausflur Anton und Melitta „in liebender Umarmung“ (ebd.) überrascht. Hektor von Brendel, Melittas unermüdlicher Verehrer zeichnet sich durch Nekrophilie aus (vgl. Kap. 1.1.).

Den Gipfel des Verfalls der Sitten und Konventionen stellen die „Saturnalien auf den Tomassevicfeldern“ (AS, 219) dar. Das Wort „Tomassevic“ also der Name der besagten Felder, gibt, zerlegt in seine Silben, genug Aufschluß über die Vorgänge, die auf ihnen stattfinden: Tomasse-vic; läßt man die erste Silbe „To“ weg, bleibt „Masse“ und „vic“ übrig...

Der Verfall und die Anarchie im Traumreich kulminieren in wüstester Hemmungslosigkeit, der Traum Gustav von Aschenbachs von Raserei, Unzucht und Untergang wird hier Realität:

„Nichts wurde verschont, weder Familienbande noch Krankheit und Jugend. (...) Ich erinnere mich lebhaft eines bärigen älteren Mannes, der auf der Erde kauerte und in den Schoß einer Schwangeren starrte. Langsam, blöde murmelte er vor sich hin - es war wie ein irres Gebet. (...) Selbstbeflecker zogen sich in die Schatten der Zelte zurück, weiter droben schallte ein Bravorufen (...)“ (AS, 197, 198)

Wie dargelegt werden konnte, handelt es sich bei den sexuellen Perversionen, deren Darstellung in der literarischen *Décadence* einen hohen Stellenwert besitzt, nicht um bloße Pornographika. Diese Szenen sollten als Parabeln aufgefaßt werden. In ihrer Absicht erscheinen die Autoren der *Décadence* eher aus der aufklärerischen Perspektive. Die sexuellen Perversionen stehen für die dunklen Mächte im Menschen, das naturhaft-chtonische, welches sich im Grunde genommen keinen Konventionen unterordnet, sondern lediglich nur verdrängt wird. Das Bild der pervertierten Sexualität wird in der literarischen *Décadence* des *Fin de siècle* deshalb so ausgiebig herangezogen, weil in der abendländisch-

christlichen Tradition die Sexualität als die Hauptursache allen Lasters angesehen wurde. Natürlich wollten sie ihr Publikum schockieren, aber ich stelle mich entschlossen der weitverbreiteten Meinung entgegen, die Perversionen wären *nur* Auswüchse in dem Streben der Décadents nach ungeahnten und ungekannten Genüssen (vgl. Kap. 1.).

Holitscher erweist sich (vgl. Kap. 1.1.) als ein Verklärer einer sinnlichheidnischen Antike, die auf eine lange literarische Tradition in der deutschen Literatur zurückblicken kann (z.B. Anacreontik, Bukolik, Schäferdichtung), Przybyszewski verschlüsselt sein Übermenschentum und seine dionysische Menschenauffassung hinter der Maske einer pervertierten Sexualität und der Ich-Erzähler in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ kommentiert, selbst schockiert und entsetzt, alle diese grellen Visionen von der Nachtseite des Menschen aus der Perspektive eines gesunden Menschenverstandes. Man könnte alle diese literarischen Gestaltungen der Sexualität auch als ein Protest gegen die bürgerliche Doppelmoral ansehen, evtl. auch als eine Art Warnutopie, die zeigt, daß es nicht zu Gutem führt, wenn dem Menschen zuviel Zwänge und Konventionen auferlegt werden, die mit der Eigenschaft des Menschseins im Grunde genommen nicht zu vereinbaren sind. Aus dieser Perspektive betrachtet gehe ich soweit und behaupte, daß die Darstellung der perversen Sexualität in der Décadenceliteratur ein zu heftig und unkonventionell geratenes Rousseausches „Zurück zur Natur“ proklamiert.

2. Formen des Ästhetizismus

Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, - sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?

123

Die vieldiskutierte Frage, ob Moral oder Kunst Priorität zu genießen habe, ist so alt wie die Kunstgeschichte überhaupt¹²⁴. Die Verfechter eines konsequenten l'art pour l'art werden sehr oft mit Kritik bedacht; denn wo die Form angebetet wird, erweist sie sich gezwungenermaßen als ein Prokrustesbett: Alles hat sich ihr anzupassen. Wenn die Schönheit vor die Moral gestellt wird, ist es nicht weit, mit Menschen konfrontiert zu werden vom Schläge des Goldschmiedes Cardillac, dem „Parfumeur“ Jean-Baptiste Grenouille oder Des Esseintes in „Gegen den Strich“.

Der Gott der Form, Apollon, erweist sich hier als janusköpfig oder er mutet an wie Dorian Gray; er ist hier Dr. Jekyll und Mr. Hyde: Kunst ist plötzlich dämonisch geworden. Eben noch Religion, wird die Kunst nun fast zum Aberglauben. Das Leid der anderen und der Mitmenschen interessiert den Künstler gar nicht mehr. Der Künstler des konsequenten Ästhetizismus erweist als ein egoistisch bis sadistischer Einwohner des Elfenbeinturms. Wuthenow erwähnt, daß diese Vorwürfe auch Goethe gemacht wurden:

„Kälte, Empfindungslosigkeit, Bändigung und Ruhe, die Attribute eines klassischen Stils, sind die Vorwürfe, in denen die zornige Ablehnung Goethes durch Börne schließlich im

¹²³ Thomas Mann: Der Tod in Venedig, S. 15.

¹²⁴ vgl. auch Ralph-Rainer Wuthenow: besonders S. 31.

Hauptvorwurf des Egoismus gipfelt. Der Künstler als Kunst- und Kulturdespot, Goethe als Genie der Beharrlichkeit, der Formen Verehrende und Erscheinungen Genießende, wird hier zum Feind alles Lebendigen und Börne, der als politischer Schriftsteller gegen den Künstler ankämpft, personalisiert das Problem, wenn er sich entsetzt meint abwenden zu müssen.“¹²⁵

Der hier geschilderte Streit vollzieht sich im Rahmen unserer Problemstellung auf einer ganz anderen Ebene, nämlich auf der des Gegensatzes zwischen „engagierter“ (z.B. Heinrich Mann) und einer ästhetisierenden (z.B. Thomas Mann) Literatur, aber die Vorwürfe, die dem „egoistischen“ Ästheteten gemacht werden, sind immer die gleichen. Der kritisierte Künstler erscheint hier als ein Mensch, der jegliche Erscheinungen lediglich „genießt“, bei dem Formen die größte Priorität genießen, und der wichtigste Vorwurf ist: Goethe wird hier, stellvertretend für diese „Art“ von Künstlern, zum Feind alles Lebendigen degradiert. Dieser Auffassung zufolge wird auf Kosten des Wirklichen und Lebendigen, die Welt nur noch als ästhetischer Gegenstand zugelassen, womit das Ästhetische einwandfrei verabsolutiert und eben damit bedrohlich wird und besagte dämonische Züge annimmt. Denn für Menschen ist in dieser Welt kein Platz mehr, es sei denn, in der Eigenschaft von Schauspielern, die lediglich ihre Rollen gut spielen sollen; die Dinge sind nur noch als Formen gerechtfertigt.

Daraus erklärt sich z.B. u.a. auch der Hang der Décadence zur Hermetik und das elitäre Bewußtsein, welches in ihren Augen die Demokratie zu einer puren Vulgarität verkommen läßt. Auch die Ablehnung des Naturalismus erfolgt unter denselben Vorzeichen. An einem eklatanten Beispiel läßt sich anhand eines Vertreters des „Jungen Wien“ die gesellschaftsferne Haltung exemplarisch für die Jahrhundertwende aufzeigen. Folgender Fünfzeiler erscheint in Bezug auf die

¹²⁵ ebd., S. 20.

Maidemonstrationen in Wien in der „Neuen Freien Presse“ vom 2. Mai 1890. Der Verfasser ist kein Geringerer als Hugo von Hofmannsthal:

*„Tobt der Pöbel in den Gassen, ei, mein Kind so lass ihn schrei'n!
Denn sein Lieben und sein Hassen ist verächtlich und gemein!
Während sie uns Zeit noch lassen, wollen wir uns Schönerm weih'n.
Lass den Pöbel in den Gassen: Phrasen, Taumel, Lügen, Schein,
Sie verschwinden, sie verblassen - Schöne Wahrheit lebt allein.“*¹²⁶

Wie sich diese Haltung und Auffassung in den behandelten Werken manifestiert und ob deren Autoren genauso gleichgültig sind, wie der oben genannte Vertreter des „Jungen Wien“, wird im folgenden näher erläutert werden. Zunächst wenden wir uns den ästhetizistisch-dekadenten Formen des Künstlers zu, um im Anschluß daran die Bedeutung der Künstlichkeit und der Naturferne aufzudecken.

¹²⁶ Hugo von Hofmannsthal: Jugend in Wien. Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, München, 1974, S. 86.

2.1. Dandysmus, Dilettantismus und Schauspielerei

Nietzsche bezeichnet Richard Wagner in seiner Streitschrift „Der Fall Wagner“ u.a. auch als einen „Schauspieler“:

„ - Ich habe erklärt, wohin Wagner gehört - nicht in die Geschichte der Musik. Was bedeutet er trotzdem in deren Geschichte? Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik (...) - Noch nie wurde die Rechtschaffenheit der Musiker, ihre 'Echtheit' gleich gefährlich auf die Probe gestellt. (...) der große Erfolg ist nicht mehr auf Seiten der Echten, - man muß Schauspieler sein, ihn zu haben! - Victor Hugo und Richard Wagner - sie bedeuten ein und dasselbe: daß in Niedergangskulturen, daß überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachteilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die große Begeisterung. - Damit kommt für den Schauspieler das goldene Zeitalter herauf, - für ihn und für alles, was seiner Art verwandt ist.“ (W, 207)

Damit charakterisiert Nietzsche jedoch nicht nur Richard Wagner oder gar den Schauspieler, nein, er definiert den modernen Künstler schlechthin und gibt somit auch seine Auffassung über die moderne Kunst preis:

„Nicht ohne Grund nannte ich Wagner den Cagliostro der Modernität (...) Eine Diagnostik der modernen Seele - womit begönne sie? Mit einem resoluten Einschnitt in diese Instinkt-Widersprüchlichkeit, mit der Herauslösung ihrer Gegensatz-Werte, mit der Vivisektion vollzogen an ihrem lehrreichsten Fall.“ (W, 223)

Der lehrreichste Fall, das ist (im Sinne Nietzsches) selbstverständlich Richard Wagner, der moderne Künstler bzw. Schauspieler, der „nichts als die Wirkung“ (W, 199) beabsichtigt. „Moderner Künstler“ und „Wirkung“ sind die zwei Stichworte, in denen sich der bereits in den Anfängen begriffene „Starkult“ des 20. Jahrhunderts abzeichnet; nach Nietzsche jedoch um den Preis der Einbüßung der „Ehrlichkeit“; „Kunst“ und „Künstler“ werden zu „Produkten“, die auf den „Markt“ kommen und damit den Gesetzen von Angebot und Nachfrage unterworfen sind. Einem Künstler, der diesen Bedingungen ausgesetzt ist, bleibt nichts anderes übrig, als sich diesen ökonomischen Gesetzen unterzuordnen, eben um den Preis der „Ehrlichkeit“ seiner Kunst. Das sind also die Phänomene, deren Ursprünge im 19. Jahrhundert zu suchen sind; somit kann davon ausgegangen werden, daß die Wurzeln der „Pop-Kultur“ bis in das vorletzte Jahrhundert reichen:

„Es ist nicht das Publikum Corneilles, das Wagner zu schonen hat: bloßes neunzehntes Jahrhundert.“ (W, 201)

Dem Künstler blieb die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: entweder paßte er sich seiner neuen Situation an und unterwarf sich den „Marktbedingungen“ oder zog sich in seinen „Elfenbeinturm“ zurück, denn sein Kunstwerk ist „nicht nur nicht mehr absolut, es hat gewissermaßen kein Ziel, kein Publikum, hat keinen Auftrag mehr. Es läßt sich nicht mehr verehren, sondern nur noch dulden.“¹²⁷ Die Verdächtigung und Verdrängung der Kunst, die sie gezwungenermaßen in die Bahn des l'art pour l'art, d.h. des Ästhetizismus' drängt, „signalisieren auf verschiedene Weise das allmähliche Ende der überlieferten bürgerlichen Kunst.“¹²⁸ Daraus ist zu folgern, daß der Ästhetizismus der Décadence des Fin de siècle eine Bestätigung dieser These bei gleichzeitiger Kritik darstellt: diese Kritik richtet sich gegen jegliche Utilitarisation, auch die der Kunst

¹²⁷ Ralph-Rainer Wuthenow: S. 39.

¹²⁸ ebd., S. 31.

und stellt somit einen Protest der Kunst dar, die für die Kunst plädiert, bei dem Bewußtsein, daß ihr Zeitalter abgelaufen ist.

Dieser Prozeß hat drei charakteristische Typen von Vertretern dieser Bewegung herausgebildet. Es handelt sich hierbei um den Dandy, den Dilettanten und, wie bereits erwähnt, den Schauspieler.

Zunächst jedoch sollte erläutert werden, was diese drei Vertreter des Ästhetizismus repräsentieren.

Fischer sieht den Unterschied zwischen Dandy und Dilettant darin, daß der Dandy „primär durch sein Verhältnis zum Leben charakterisiert“¹²⁹ ist, im Gegensatz zum Dilettanten, dessen Verhältnis zur Kunst auszeichnend ist. Ergo: Beim Dandysmus handelt es sich um eine Lebenshaltung, der Dilettantismus ist eine Haltung zur Kunst. Als Beispiel für den Dilettanten, dessen Haltung zur Kunst geniale Züge tragen kann, liefert Fischer Richard Wagner.¹³⁰ Der Dilettantismus, wie er bei Siegmund Aarenhold in Thomas Manns „Wälsungenblut“ literarisiert wird, d.h. bestimmt von Borniertheit und Impotenz, grenzt wiederum an Schauspielerei.¹³¹

Wenden wir uns jetzt den Eigenschaften zu, die einen Dandy auszeichnen. Es handelt sich bei ihm um eine Person, die die Gesellschaft braucht, damit er über ihr stehen kann. Seine Lebenshaltung ist eine ironische und er übt „angewandte“ Gesellschaftskritik aus, indem er die Konventionen und Regeln bis ins Detail befolgt und aus diesem Grund Aufmerksamkeit erregt. Ein Beispiel sei genannt: Die „Unverschämtheit“ des klassischen Dandy George Brummel bestand u.a. auch darin, „daß er die Grenzen der Galanterie, die die Damen zogen, damit sie überschritten würden, respektierte!“¹³² Er fällt durch äußerste Eleganz auf und frönt einem Kultus des Schönen, er und sein Leben bilden ein Kunstwerk, dessen an Pedanterie grenzende Pflege und Vervollkommnung sein Leben ausfüllen. Zu den Ahnen der Dandys ist der antike Alkibiades, der Cortegiano der italienischen Renaissance, der Courtier des elisabethanischen England

¹²⁹ Jens Malte Fischer (1978): S. 69.

¹³⁰ vgl. ebd.

¹³¹ vgl. ebd., S. 70.

¹³² Hiltrud Gnüg: S. 51.

und der Honnête Homme Frankreichs des 17. Jahrhunderts zu zählen.¹³³ Er ist der „Gesellschaftslöwe“, der immer beneidet und bewundert wird. Ein Dandy war z.B. auch Robert de Montesquieu, nach welchem Joris-Karl Huysmans seinen Des Esseintes gestaltet hat. Bei ihm handelt es sich auch um eine Verkörperung des Dandy. Anhand von Des Esseintes seien hiermit noch einmal spezifisch dandystische Eigenarten kurz angeschnitten. Die Einrichtung seines Hauses in Fontenay-aux-Roses bei Paris ist sehr eigenwillig; sie ist Ausdruck eines fast ins Surrealistische gesteigerten Schönheitskultes; nicht nur das: um sich in verschiedene Lebensweisen hineinversetzen zu können, sind bestimmte Zimmer z.B. als Mönchsklausen „eingerichtet“; sein Speiseraum hat die Form einer Schiffskabine, in welcher ein Aquarium steht, in dem sich künstliche Fische unter künstlichem Seetang „tummeln“. In seinem Wohnraum dominieren Orangetöne. Auch in der Zusammenstellung seiner Bibliothek manifestiert sich dieser eigenwillige, „einmalige“ dekadente Geschmack; die geschmackvollen Bucheinbände sagen viel über das ästhetische Empfinden eines Dandy aus:

„So hatte er sich mit den herrlichen Kirchenlettern des Hauses Le Clerc Baudelaires Werk in Großformat, das an Meßbücher erinnerte, auf ganz leichtem, schwammigen Japanfilz drucken lassen, der weich wie Holundermark war und trotz seiner milchigen Weiße einen rosa Schimmer hatte. Er hatte davon ein Exemplar in samtschwarzer chinesischer Tusche drucken und außen und innen in herrliches, unter Tausenden von Häuten ausgesuchtes fleischfarbenes, genarbttes Schweinsleder binden lassen, auf das ein großer Künstler ein Ornament von schwarzen Spitzen gepreßt hatte.“ (G, 254)

¹³³ vgl. Hans Hinterhäuser: Fin de Siècle. Gestalten und Mythen, München, 1977, S. 81.

Des Esseintes kommt in den Ruf eines exzentrischen Sonderlings

„(...) nicht zuletzt dadurch, daß er weiße Samtanzüge und goldverbrämte Westen und als Krawatte im tiefen Ausschnitt des Hemdes einen Strauß Parmaveilchen trug (...)“ (G, 68)

Er macht wie jeder typische Dandy sehr gern Eindruck auf die Menschen, die ihn und seine Aktionen „beobachten“ und sonnt sich in seiner Imagination an deren Reaktionen. Hier z.B. bewegt er sich wieder in dilettantischen Sphären mit einem leichten Hang zur Schauspielerei. Diese Eigenart Des Esseintes' kommt sehr deutlich in dem Diner zum Ausdruck, welches „anlässlich einer momentan toten Virilität“ (G, 69) gegeben wird. Die Einladungskarten gleichen Todesanzeigen. Das Diner wird im Stil des 18. Jahrhunderts und zwar als Leichenschmaus gegeben. Es dominiert überall die Farbe Schwarz: die Alleen im Garten werden mit Kohlestaub bestreut, es bedienen nackte Negerinnen, ein verborgenes Orchester spielt Trauermärsche, man ißt aus schwarzumranderten Tellern. Das Menü ist ebenfalls „schwarz“:

„Schildkrötensuppe, russisches Roggenbrot, reife Oliven aus der Türkei, Kaviar, Seebarbenragout, geräucherte Frankfurter Blutwürste, Wildbret mit lakritzenfarbenen Saucen, Trüffelpasteten, Schokoladecremes, Puddings, Nektarinen, Weinbeermus, Brombeeren und schwarze Kirschen; getrunken hatte man aus dunklen Gläsern: Weine aus der Limagne und aus dem Rousillon, Tenedos, Val de Peñas und Porto; und nach dem Mokka Kwaß, Porter und Stout.“ (G, 69)

Es bietet sich geradezu an, das Traumreich Pateras aus dieser Perspektive zu interpretieren und zu hinterfragen, wie sich sein

Dandysmus (oder besser gesagt: Dilettantismus) äußert und sich auf Perle und seine Bewohner auswirkt. Es ist hierbei angebracht, zunächst die an Des Esseintes gemahnende Vorliebe von Klaus Patera für extravagante Erlesenheiten exotistischen Charakters zu unterstreichen; er macht sehr gern Jagd auf

„(...) äußerst seltene Tiere, die nur in jenen Gegenden noch vorkommen. Er wollte unter anderm einen persischen Tiger erlegen, und zwar sollte es ein Exemplar einer kleineren, ganz besonders langhaarigen Art sein.“ (AS, 19)

Auch die ungewöhnlich anmutende Idee der Kreation eines allen Maßstäben höhrenden Traumreichs erhebt das Haus Jean Des Esseintes zur „angewandten“ Utopie in Form von Perle. Des Esseintes sammelt ausgefallene Bücher dekadenter Epochen, Kubins Patera hat eine „Kollektion“ von Bauwerken mit einer Vergangenheit (vgl. Kap. 2.2.), die an die „dekadenten“ Themen der Bücher von Des Esseintes erinnert. Patera wird als ein Dandy definiert, d.h. alle Voraussetzungen, vor allem die des Reichtums, sind erfüllt:

„Patera ist jedenfalls sehr reich, wahrscheinlich handelt es sich hier um irgendeinen Spleen, eine kostspielig und großzügig betriebene Liebhaberei.“ (AS, 18)

In einem gemeinsamen Punkt weichen sowohl Des Esseintes als auch Patera vom klassischen Typ des Dandy ab. Sie haben kein „Publikum“, vor welchem sie ihre „Protesthaltung“ in ironisches Gewand gekleidet ausleben und somit wirken und Selbstbefriedigung erfahren können: Des Esseintes führt ein misanthropisches Leben in seinem hermetischen Haus in der Nähe von Paris.

Ganz abgesehen davon, daß die Traumleute Patera nicht zu Gesicht bekommen, auch wenn dies der Fall wäre: Was sollte er mit seinem

Dandysmus den Bewohnern seines Reiches „vorführen“, welche „Protesthaltung“, die sich gegen das Bürgertum richtet, könnte er einnehmen, zumal die Traumleute selbst ein Auswuchs der besagten „Liebhaberei“ Pateras darstellen, soziologisch gesprochen: eine künstliche Gesellschaft bilden, die eben nach seinen dandystischen Gesichtspunkten zu einer „Kollektion“ zusammengewachsen ist. Der Ich-Erzähler erweist sich als Dilettant, wenn er in seiner Eigenschaft als Künstler der Einladung Pateras, seinem ehemaligen Schulkameraden, Folge leistet und somit in die „Falle“ tappt. Die oben erwähnten „Liebhabereien“ und Vorlieben erscheinen ihm verständlich, denn

„Für mich als Künstler war so etwas immer sehr plausibel.“

(AS, 18)

und

„Ich interessierte mich natürlich für ästhetische Fragen.“

(AS, 21)

Aber bei Patera handelt es sich trotz seinen dandystischen Zügen ebenfalls um einen Dilettanten. Der Erzähler stellt dem Überbringer der Einladung Pateras, Gautsch, Fragen darüber, wie es Patera zu dem Traumreich gebracht hat. Die Vorgeschichte Pateras bis er sich als Oberhaupt des Traumreichs etabliert, ist in unserem Rahmen von größter Bedeutung. Es handelt sich hierbei um ein Leben von höchster Haltlosigkeit und mangelnder Beständigkeit; bezeichnend sind die Berufe, die er ausübt und ständig wechselt. Sie erinnern in der Leichtfertigkeit der Darstellung an den Ausruf: „Ich probiere Geschichten an wie Kleider.“ Er „probiert“ quasi nicht „Geschichten“, sondern Berufe „an wie Kleider“ (vgl. Kap. 2.2.). Patera

„(...) hatte die verschiedensten Schicksale. Er machte nur einige Klassen der Lateinschule in Salzburg durch; mit vierzehn Jahren entlief er seiner Ziehtante und trieb sich in Gesellschaft von Zigeunern in Ungarn und am Balkan herum. Zwei Jahre später gelangte er nach Hamburg - damals war er Tierbändiger - vertauschte diesen Beruf jedoch gegen den eines Seemannes, und ließ sich als Schiffsjunge von einem kleinen Kauffahrer heuern.“ (AS, 15)

Daraus ist zu folgern, daß er vor der Kreation des Traumreichs mit den Möglichkeiten seines eigenen Lebens „spielte“; in seiner Eigenschaft als Herrscher über das Traumreich spielt er die Möglichkeiten in den Leben anderer Menschen durch: er mutet an wie ein Regisseur, die Traumleute werden zu Statisten, zu Schauspielern, die je nach Lust und Laune Pateras spielen. Die „Schauspielerei“ ist quasi ein kollektives „Gesellschaftsspiel“ im Traumreich, davon gibt der Erzähler ein beredtes Zeugnis ab:

„Wer ins Traumreich eintrat, der merkte im ersten Augenblick das ewig schwindelhafte Gebaren gar nicht so sehr. (...) Auf's Mundwerk kam das meiste an. Dem Gegner etwas vorzutäuschen, das war der Witz. Anfangs erschrak ich, wie sehr die Traumleute der Suggestion unterlagen, aber wohl oder übel mußte ich mich auch hierin finden und lebte mich immer stärker in eigene und fremde Einbildungen hinein.“ (AS, 60)

Die Ursache bzw. Quelle dieses Gebarens wird implizit genannt:

„Fortwährend überstürzten sich die Geschehnisse. Aber ging auch alles noch so sehr drunter und drüber, man fühlte eine

starke Hand. (...) *Es war das große Schicksal, das über uns allen wachte. (...) Jene schrankenlose Macht, voll furchtbarer Neugier, ein Auge, das in jede Ritze drang, war überall gegenwärtig; nichts entging ihm. Im Glauben daran war der Traumensch ernst, alles übrige war vergänglich.*“ (AS, 60, 61)

Diese Gegebenheiten kulminieren in der Einsicht des Erzählers, der folgendes feststellt:

„Hier waren Einbildungen einfach Realitäten.“ (AS, 62)

und

„Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung - Kraft.“ (AS, 136)

Stellvertretend mit dem Erzähler werden somit alle Traumleute zu Menschen erklärt, die ihre Realität ästhetisierend selber „kreieren“. Das macht ihr Leben zum Kunstwerk; auch hier findet eine Vertauschung statt, denn wenn das Leben zum Kunstwerk erklärt wird, stuft man Kunstwerke im „herkömmlichen“ Sinne wie folgt ein:

„Man schätzt Kunstwerke hauptsächlich als Gebrauchsgegenstände.“ (AS, 74)

Der Roman entpuppt sich in diesem Sinne immer mehr als eine Parodie auf den konsequenten Ästhetizismus. Die Traummenschen, die diesen Verhältnissen ausgesetzt sind, entpuppen sich alle als Ästhetiker, die durch die besagte Schärfung ihres ästhetischen Empfindungsvermögens Eigenschaften ausbilden, die normalerweise nur dem wahren Künstler und

Genie vorbehalten sind. Die künstlerische Empfindungsweise und mit ihr die Sensibilität schwillt im Traumreich inflationär an und wird damit zum Gemeinplatz und zu einer Eigenart, die jeden „Normalbürger“ auszeichnet. Der Geruchssinn des Erzählers erfährt eine Schärfung, die in ihrer extremen Ausprägung an das „Nasenmonster“ Jean-Baptiste Grenouille aus Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“ erinnert. Ein halbes Jahr nach der Ankunft stellt der Erzähler fest, daß sein Geruchssinn ausgeprägter ist:

„Von da an bestimmte meine Nase meine Sympathie und meinen Widerwillen. Stundenlang schlich ich nun in all den alten Winkeln umher, beschnupperte und heroch alles. (...) Ich war auch wirklich fast wie ein Hund; erklären konnte ich das alles nicht so genau, das waren Empfindungssachen so fein, daß die Worte versagen.“ (AS, 69)

Diese „Verfeinerung“ erreicht schließlich ihren Gipfel, wenn das Stadium erreicht ist, in welchem der Erzähler fähig ist, Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindung auszutauschen (vgl. AS, 136). Diese Synästhesie findet sich auch bei Des Esseintes und seiner „Likörorgel“: Jeder Geschmack symbolisiert und ruft den Effekt des Tons eines Musikinstruments hervor, und das sind alles Merkmale einer gesteigerten ästhetizistisch-dekadenten Empfindungsweise.

Daß ein Bild Ludwig II. von Bayern in der Polizeistation hängt (vgl. Kap. 2.2.) ist aus dieser Perspektive somit kein Zufall. Klaus Patera ist - den Dandysmus betreffend - ein gesteigerter Ludwig II. Alles ist Schein, nur der Untergang am Schluß ist keine Einbildung, sondern Realität. Es ist bezeichnend, daß der Amerikaner Herkules Bell Patera einen „verbrecherischen Schauspieler“ (AS, 156) nennt. Ein eindrucksvolles Beispiel für die oben genannte „Unehrllichkeit“ im Sinne Nietzsches bilden auch die Zeitungen des Traumreichs. Die zwei Tageszeitungen, das Amtsblatt und die illustrierte Wochenschrift, die gänzlich „verschiedene Tendenzen“ (AS, 152) verfolgen, haben ein und denselben Redakteur.

In Arthur Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ trägt die femme fatale Désirée dermaßen dandystische Züge, daß es legitim erscheint, sie u.a. auch als „femme dandy“ zu bezeichnen. Ihre Art, aufzutreten und sich somit von der Masse abzuheben, ist in dieser Hinsicht erwähnenswert. Auch ihr Haus ist ähnlich wie das Des Esseintes' hermetisch abgeschirmt (vgl. Kap. 1.1.). Auch sie kann mit den Voraussetzungen, die erforderlich sind, um sich eine dandystische Lebensweise zu leisten, aufwarten:

„Eine Frau wie sie, eine begehrenswerte Frau, schön und eine Seele wie... wie... und dieser Reichtum, diese Schätze, ich frage Sie!“ (VB, 42)

Sie zeigt ebenfalls „synästhetische“ Eigenschaften, die jedoch in die Richtung des Wagnerschen „Gesamtkunstwerks“ deuten, wenn sie ein Gedicht tanzen will. Zuvor aber kauft sie sich Stoffe für die erforderlichen Kostüme und bezeichnend sind ihre Bedenken, die sie bei der Auswahl hat. Sebastian überrascht sie eines Morgens in ihrem „Grauen Saal“

„(...) wie sie inmitten einer Fülle der seltsamsten Gewebe, Stoffe, Schleier aller Arten herumging, die grell und bunt, zum Teil aber auch in Farben, welche bis zu den keuschesten Nüancen abgeschattet erschienen, über das Throngestühl geworfen, vom Klavier zu Boden fallend (...)“ (VB, 320)

Das Gedicht, daß sie tanzen will, hat den Sinn „in Flammen will meine Seele auslodern“ (VB, 321). Er besteht aus fünf Tänzen, deren Namen wieder dandystische Liebhaberei zum Ausdruck bringen. Sie heißen Kameen-, Rubin-, Diamanten-, Perlen-, Aschen- und Todestanz. Mit dem Bezug auf Wagners Auffassung vom „Gesamtkunstwerk“ rückt Désirée ebenfalls in die Nähe des auf Wirkung bedachten, schauspielerhaften Dilettanten.

Es muß bemerkt werden, daß Holitscher den Dandysmus und den dadurch bedingten Dilettantismus und die Schauspielerei nicht in den Ausmaßen thematisiert hat wie Alfred Kubin.

Bei Przybyszewski spielt der Dandysmus nur insofern eine Rolle, daß er sich sehr gut in das Konzept der für ihn typischen Allmachtsphantasien integrieren läßt (vgl. Kap. 1.1. und 2.2.). Besonders bemerkenswert erscheinen die dandystischen Züge in seiner Erzählung „Sonnenopfer“, in welcher der Sohn der Sonne als ein Dandy im Sinne Algabals auftritt.¹³⁴ Als typische Eigenart der Décadence finden der Dandy und seine Derivate wie der Dilettant und der Schauspieler Ausdruck in den behandelten Werken. Jedoch ist der Dandysmus eines der abgehandelten Hauptthemen lediglich in Alfred Kubins „Die andere Seite“; bei Holitscher und Przybyszewski ist der Dandysmus nur Mittel zum Zweck, d.h. er taucht nur sporadisch auf und dann auch nur in teleologischer Absicht. Explizit ausgedrückt heißt das, daß der Dandysmus Désirées ihre Eigenschaft als femme fatale noch präziser konturiert (vgl. Kap. 1.1.). In einem gar nicht so entfernten Sinne auch bei Stanislaw Przybyszewski: hier ist es der Übermensch, der in seinen Allmachtsphantasien in dandystischer Manier über das Schicksal anderer entscheidet (vgl. Kap. 1.1., 3.2.). Um Tautologismen aus dem Wege zu gehen, wurde in diesem Kapitel mehr auf Alfred Kubins Roman eingegangen.

¹³⁴ vgl. Jens Malte Fischer (1978): S. 70.

2.2. Künstlichkeit

Das besonders große Interesse, das die Autoren der Décadence-Literatur des Fin de siècle der Künstlichkeit entgegenbringen, entspringt dem Weltverhältnis der Décadence; nach Rasch empfindet dieses Weltverhältnis „Alles Natürliche, das heißt alles Gegebene, Vorhandene, Seiende“ als „niederträchtig, wertlos, hassenswert“¹³⁵. Der Roman „Gegen den Strich“ von Huysmans ist auch in diesem Rahmen ein Wegweiser und eine Fibel, d.h. alle Momente des dekadent-künstlichen (denn nicht alles was künstlich ist, muß dekadent sein!) sind in diesem Werk wie in einem Brennspiegel gebündelt enthalten. Besonders in dem Kapitel, in welchem die Blumen eintreffen, welche sich Jean Floressas des Esseintes bestellt hat, befällt den Leser das Gefühl, als ob die Maxime Oscar Wildes Bestätigung erfährt, in welcher er die Auffassung vertritt, daß nicht Kunst die Natur nachahme, sondern sich vielmehr die Natur an der Kunst orientiere¹³⁶, dermaßen, daß das aristotelische Prinzip des „imitatio naturae“, welches den Maßstab abendländischer Kunst bildete, genau umgekehrt wird, d.h. „Gegen den Strich“ interpretiert wird¹³⁷.

„Eine neue Pflanze, ähnlich einer Caladium, die 'Alocasia Metallica', fiel ihm auf. Diese Blume war mit einer bronzegrünen Schicht bedeckt, über die silberne Reflexe glitten; sie war das Meisterwerk des Künstlichen: man könnte sagen, ein Stück Ofenrohr, von einem Schornsteinfeger zugeschnitten. (...) dann trat er zurück und überblickte das Ganze: sein Zweck war erreicht; keine Blume erschien wirklich; Stoff, Papier, Porzellan und Metall schienen der Natur vom Menschen geliehen, um ihr die

¹³⁵ Wolfdietrich Rasch (1986): S. 54.

¹³⁶ vgl. ebd., S. 51

¹³⁷ vgl. Walter Bruno Berg: Dekadenz und Utopie in J.-K. Huysmans' „A Rebours“, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, XXV, 1975, S. 223.

Möglichkeit zu geben, ihre Ungeheuer zu schaffen.“ (G, 180, 184)

Hans Jürgen Greif¹³⁸ ist vorbehaltlos zuzustimmen, wenn er in diesen Pflanzen, welche in Jean Floressas des Esseintes oben geschilderte Assoziationen erwecken, die „Vorbotten des Abartigen“ erkennt: sie stehen symbolisch für das „Programm“ des Buches, welches eben nur in diesem Sinne „Gegen den Strich“ heißt. Genau in demselben Sinne wie Huysmans benutzt der Pole Przybyszewski das Motiv der unnatürlichen Blumen. Sie verleihen der Aggressivität der Décadence, welche sich gegen die trivialromantisch-biedere Naturauffassung des Bürgertums richtet, einen intensiveren Ausdruck. Der Held der Erzählung „Androgyne“ erblickt

„Blumen mit Kelchen von der Form bronzener Glocken, Blumen, umgeben von Blättern, die in der Farbe von poliertem Gußeisen schimmerten oder wie gerinnendes Messing blitzten (...)“ (A, 110)

Dieses in seiner Ausprägung unnatürliche Pflanzwerk findet bei Arthur Holitscher ebenfalls Erwähnung; bezeichnenderweise ist es das Schlafzimmer Désirées, welches mit diesen Blumenstickereien geschmückt ist:

„In diesem Raum, dessen Wände mit Purpurstoff ausgeschlagen waren und in erhabener Stickerei vom Boden bis an die Decke seltsame Blumen, Riesenblumen trugen, Chrysanthemen, die im dunklen Boden wurzelnd mit schlohweißen Stielen in die Höhe schossen, um oben, ganz nahe zum Plafond in Blüten zu zerstieben, in Blüten aus

¹³⁸ vgl. Hans Jürgen Greif: Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz, Bonn, 1971, S. 50ff.

wilden goldenen Flammen, flirrenden Strahlen, einem Feuerwerk von glitzernden Farben gebildet...“ (VB, 286)

Auch der Ich-Erzähler des Romans von Alfred Kubin „Die andere Seite“ erzählt seiner Frau von einem Märchengarten, in dem buntgesprenkelte Orchideen, schwarzrote Rosen und blaue Wälder vorkommen (vgl. AS, 114).

All dieser dekadenten Flora ist eines gemeinsam: sie verhöhn die chthonische Natur mit ihren die Grenzen des Grotesken überschreitenden Formen. Die obige Aussage Hans Jürgen Greifs bezüglich der Blumen des Esseintes' besitzt eigentlich für die ganze Décadence-Literatur Gültigkeit. Sie sind die „Blumen des Bösen“¹³⁹ - und stellen somit programmatisch die herkömmliche Ästhetik auf den Kopf; diese monströse Blumenwelt ist in ihrer Eigenschaft als Motiv der Fin de siècle-Literatur gleichzeitig der untrügliche Indikator für diese literargeschichtliche Epoche und in allen den in dieser Arbeit behandelten Werken tragen sie präfigurativen Charakter. Einer der renommiertesten Décadence-Spezialisten, Roger Bauer¹⁴⁰, sieht in den abartigen Pflanzenmonstern dieser Literatur ein Topoi, welches die Funktion innehat, alle anderen - ebenfalls typischen - Spezifika dieser Epoche einzuleiten.

Eben aus dieser Perspektive können noch andere wichtige Rückschlüsse in Bezug auf die Welt- und Naturauffassung der Décadents gezogen werden: das Verhältnis zu ihren künstlichen Paradiesen, die Beziehung zu Sexualität im Sinne von Fortpflanzung, die Vorliebe für Verwesendes und die Auffassung, die sie von der Jahreszeit des Blühens, des Frühlings, besitzen.

Auch in Thomas Manns Erzählung „Tonio Kröger“ kommt die „dekadente“ Auffassung vom Frühling zur Sprache: Die an sich „poetischste“ Jahreszeit

¹³⁹ vgl. dazu Roger Bauer: Das Treibhaus oder der Garten des Bösen. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1979, Nr. 12, S. 8, hier bezeichnet Bauer die Preisung von verschandelter Landschaft und verwesendem Aas von Seiten Baudelaires als „seine bösen, giftigen, kranken Blumen.“

¹⁴⁰ ebd.

ist hier eindeutiger Gegenstand der Kritik, wenn von ihr behauptet wird, daß sie die gräßlichste Jahreszeit ist und bleibt. Der Novellist Adalbert, Tonios Freund, fährt weiter:

*„Können Sie einen vernünftigen Gedanken fassen, Kröger, können Sie die kleinste Pointe und Wirkung (...) ausarbeiten, wenn es Ihnen auf eine unanständige Weise im Blute kribbelt und eine Menge von unzugehörigen Sensationen Sie heunruhigt, die, sobald Sie sie prüfen, sich als ausgemacht triviales und gänzlich unbrauchbares Zeug entpuppen? (...) so gehe ich nun ins Café. Das ist neutrales, vom Wechsel der Jahreszeiten unberührtes Gebiet (...)“*¹⁴¹

Somit fallen die Stichworte: „vom Wechsel der Jahreszeiten unberührtes Gebiet“ impliziert das für die Décadence im Rahmen der Hermetik (vgl. Kapitel 4.3. Hermetisches Perle) so bedeutungsvolle - im Grunde genommen Schopenhauerische - „nunc stans“¹⁴²: das stehende Jetzt. In diesem Sinne ist es eigentlich die Décadence-Literatur des Fin de siècle, welche die Problematik der Zeit bzw. das „Ausfallen“ der Zeit an sich thematisiert und zu einem Spezifikum der Literatur nicht nur der Moderne, sondern der des 20. Jahrhunderts¹⁴³ überhaupt werden läßt. Wenn aber irgendetwas oder irgendein Gebiet der Zeit „entzogen“ ist, so können dort keine „natürlichen“ Verhältnisse herrschen - und dies ist wieder eine Erklärung für die ausgefallene Beschaffenheit von dekadenten Welten; daraus kann ebenfalls gefolgert werden, daß der dekadente Kosmos

¹⁴¹ Thomas Mann: Tonio Kröger, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII, Frankfurt a. M., 1990, S. 294.

¹⁴² vgl. Hermann Kurzke: S. 211, Kurzke sieht in Hans Castorp, dem „Bildungsreisenden“ aus Thomas Manns „Der Zauberberg“ jemanden der seinen „unbürgerlichen“ Neigungen frönt, indem er sich - unbewußt - Schopenhauers Philosophie von dem 'nunc stans' bedient: diese Aussage kann getrost auf alle „Helden“ der Décadence-Literatur, zu denen Hans Castorp ohne Zweifel auch zu rechnen ist, übertragen werden.

¹⁴³ zu der Zeit-Problematik in der Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. auch Mahmure Kahraman: Aspekte der Selbstbeobachtung bei Hermann Lenz und Ferit Edgü, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, unveröffentlichte Doktorarbeit, Izmir, 1992, S. 96 und (allerdings auf die existentialistische Perspektive reduziert) S. 117ff.

lebensfeindlich zu sein hat, um den - sich selbst aufgebürdeten - Anforderungen gerecht zu werden.

Die künstlichen Welten der Décadence erscheinen zumeist in Form von künstlichen Paradiesen, den sogenannten „paradis artificiels“¹⁴⁴, in welchen sich die dekadente „Heldenschar“ antibürgerlich-dionysischem Rausch hingeben kann.

Das Domizil der Hetäre Désirée Wulp in Arthur Holitschers Roman wurde bereits besprochen und interpretiert; jedoch gibt es in diesem Haus einen Flügel, in welchem ein sehr prägnantes Beispiel für ein besagtes künstliches Paradies untergebracht ist. Es handelt sich hierbei um ein Treibhaus (!), in dem ein Garten für exotische und fremdartige Pflanzen angelegt ist; ein künstlicher Bach, der kreisförmig eine Halbinsel umfließt, die eine Panstatue krönt, gehören zu den Ingredienzen dieser Kunstlandschaft, die antikisierend-heidnisch das altertümliche Griechenland beschwört (vgl. VB, 262ff.). Unter einer Nucca-Palme schließlich liegt Désirée Wulp und liest - wie könnte es anders sein? - in Pierre Louys¹⁴⁵ „Chansons de Bilitis“:

„Ein Ton von Griechenlands tiefer Musik erklang in diesem Buche und da war etwas, das an die große, reine, befruchtende Sinnlichkeit denken ließ, aus der die Götter geboren wurden.“ (VB, 270)

Kurze Zeit nach Sebastians Ankunft im Treibhaus, kommt es zu folgender Szene:

„In wenigen Sekunden hatte sie ihr Gewand in den Sand fallen lassen und war aus den Fluten des dunklen Sammets, aus dem Schaum des feinen, raschelnden Seidenzeugs

¹⁴⁴ vgl. Roger Bauer (1979): S. 15.

¹⁴⁵ vgl. Eintrag Pierre Louys, in: Gero von Wilpert: Lexikon der Weltliteratur, Bd. 1: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken, Stuttgart, 1975, S. 999.

hervorgestiegen, ruhig lächelnd und ganz nackt. Dann pflückte sie viel Blüten von der Nucca, preßte sie mit beiden Händen zwischen die Brüste und watete durch den dünnen Bach zur Panstatue, auf deren hohen Sockel sie die feinen lichten Kelche hinlegte. (...) [Sebastian] wünschte, sie möchte so stehen bleiben, in der klassischen Anmut der antiken Hetäre, die mit ihrer Opfergabe vor Priapos hingetreten ist“ (VB, 273,274)

Somit erscheinen sowohl Désirée als auch Sebastian als Epigonen eines antik-heidnischen Sinnenkultes: dies ist auch die Färbung der Erotik in dem Roman Holitschers; sie ist anakreontischer und nicht dämonischer Natur, wie etwa bei Stanislaw Przybyszewski. In ihrer hermetischen - und nur durch die Erfüllung dieser Bedingung ist dieser „Anachronismus“, wie er auf den ersten Blick erscheint, möglich - Kunstwelt frönen Sebastian und Désirée mitten im München des Fin de siècle auf klassizistische Art der dionysischen (die Panstatue und die Erwähnung des Priapos verweisen auf Dionysos) Bukolik: somit macht ihre Existenz die Metamorphose zum Kunstleben durch, d.h. nicht Kunst für das Leben, sondern Leben für die Kunst, auch im Sinne von Künstlichkeit. Eine Vorausdeutung auf den dekadenten Klassizismus Sebastians findet sich schon am Anfang des Romans: als er neu in München eintrifft, erblickt er auf einem Platz zwei griechischen Tempeln nachempfundene Bauwerke. Interessant ist hierbei die ästhetizistische Vertauschung von Realitäten und der dekadente Snobismus, die Sebastian in seinem Denken ausdrückt:

„Auf einem Platze, zwischen zwei in reinstem Stil erbauten griechischen Tempeln, deren Anblick ihn mit heimlichem Jubel erfüllt, durch ein monumentales Thor, in dem er sofort eine Nachbildung der Propyläen erkennt, torkelt eine Schar von plumpen Maurern, in mörtelbesprengtem Kittel, mit

schweren Stiefeln und roher Rede, die zwischen den Säulen wiederhallt.“ (VB, 56)

In Zusammenhang mit Désirées oben erwähnter, symbolträchtiger Entkleidungsszene sei auf die intertextuelle Vernetzung der europäischen Décadence-Literatur untereinander verwiesen: Koppen hat nachgewiesen, daß sie Louys besagtem Werk entnommen ist¹⁴⁶.

Die künstlichen Paradiese Przybyszewskis sind in der Welt des Märchenhaften angesiedelt, da die surrealistisch-alptraumhaften Tiefen der menschlichen Psyche die Schauplätze seiner Werke abgeben. Hier zeigt sich keine Natur im chthonischen Sinn, sondern eine mit negativen Vorzeichen versehene Kunstwelt bzw. ein „Metropolis“ dekadenten Nihilismus'. Der von Welthaß und Rachegeleüsten auf die Gesellschaft geprägte Przybyszewski'sche Décadent läßt seine Phantasie ein höllisch-dekadentes Arkadien beschwören; bezeichnend ist die mechanische Faßbarkeit und Dinglichkeit dieses Universums; aus dem Kontext geht hervor, daß der erzählende Betrachter die Landschaft auf folgende Weise interpretiert:

„Niernals sah ich den Himmel in dieser furchtbaren Glut auflodern. Es schien, als wären fremde Welten in Brand geraten und nun züngelten die Flammen hinter dem Horizonte am Himmel empor. Ein blutiger Widerschein ergoß sich über das Himmelsgewölbe, bis zum Zenit hinauf zogen sich feurigblaue Striemen, und über all das furchtbare Rotblau triumphierte die untergehende Sonne mit ihrer blendenden Brunstgewalt“ (V, 64)

Diesen Ausschnitt könnte man auch als Parodie auf die apokalyptischen Bilder der biblischen Offenbarung interpretieren; Parodie, weil in der

¹⁴⁶ vgl. Erwin Koppen: S. 133.

wirklichen Apokalypse das Endgericht - von Gott gehalten - bevorsteht; die von Przybyszewski beschworene apokalyptische Landschaft steht jedoch zur richtigen Apokalypse in der Beziehung, wie sich die Relation des Frankenstein-Monsters zu einem „richtigen“ Menschen verhält: hier grenzt dekadente Vorstellungskraft an Allmachtsphantasien, die Przybyszewski unter anderem auszeichnen.¹⁴⁷ Er gehört auch zu denjenigen Autoren, die den düsteren November - also den Herbst in seiner allgegenwärtigen Vergänglichkeit - dem blühenden Frühling, in welcher sich Natur, Wachstum und Fülle am explizitesten manifestieren, vorziehen, somit entpuppen sich Apokalypse und November im Sinne von lebensfeindlich als bevorzugter Gegensatz zum menschenfreundlichen und lebensspendenden Frühling; das soll jedoch nicht heißen, daß diese Künstlichkeit bzw. Opposition zur Natur nichts Schönes hervorbringen kann. Sie ist jedoch steril und unfruchtbar; diese These wird am deutlichsten mit der dekadenten Vorliebe für Edelsteine bekräftigt¹⁴⁸. Edelsteine symbolisieren im Gegensatz zu den von spätzeitlichen Gefühlen befallenen *Décadents* Unvergänglich- und Dauerhaftigkeit; sie sind jedoch anorganischer Natur: Hier ist auch eine der wesentlichsten Quellen für dekadente Künstlichkeit gegeben, denn nur das, was nicht organischer Natur ist, kann überdauern; aber die lebendige Natur an sich ist organisch; somit präfigurieren Edelsteine im Rahmen des *Fin de siècle* die ästhetizistische Erstarrung des Lebens zugunsten anorganischer Ewigkeit: explizit ausgedrückt bedeutet das nichts anderes als den Tod selbst. Aus dieser Gedankenfolge resultiert die Sympathie der *Décadents* mit dem Tode. Über die Regelmäßigkeit, die das lebensstiftende chthonische Prinzip ausschließt und die daraus resultierende Lebensfeindlichkeit sinniert auch Hans Castorp, als er im „Schnee“-Kapitel des *Zauberberg*-Romans, die Schneeflocken, die an ihm haften bleiben, näher betrachtet. In diesem Sinne ist es durchaus legitim, den

¹⁴⁷ vgl. Jens Malte Fischer (1978): S. 225

¹⁴⁸ vgl. Heide Eilert: Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des *Fin de siècle*, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M., 1977, S. 421-441.

Schneeflocken des Hans Castorp die Edelsteine der Décadence an die Seite zu stellen:

„(...) in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst (...)“ (Z, 506)

Eines der eindrucksvollsten Beispiele für den Einsatz von Edelsteinen liefert natürlich Jean Floressas des Esseintes; die Art und Weise, wie das Geschmeide genutzt wird, und das, was es auslöst, sind im obigen Sinne Thomas Manns von höchster Symbolträchtigkeit. Des Esseintes kauft sich ein sehr ausgefallenes Haustier: eine Riesenschildkröte, jedoch

„Das Negerbraun und das nackte Siena des Rückenschildes beschmutzten entschieden die Reflexe des Teppichs, ohne sie zu beleben;“ (G, 111)

Dem wird abgeholfen, indem er den Rücken der Schildkröte mit Gold überziehen läßt; das ist des Esseintes auch nicht genug und er entschließt sich, in den Goldpanzer seltene Steine, zusammengefügt zu Blumenmustern, „inkrustieren“ (G, 112) zu lassen. Die Riesenschildkröte - bekannt für ihre Zähigkeit und das hohe Alter, daß sie erreichen - metamorphiert somit zu einem lebendigen Juwel; aber just, als vor Kälte vorausdeutenderweise „Eisblumen hinter den bläulichen Fenstern“ (G, 117) sprießen und des Esseintes aus den „verworrenen Träumen“, denen er sich überlassen hatte, erwacht und nach der Schildkröte schaut, findet er sie „erstarrt“: sie hat den ästhetisch-ästhetizistischen Eingriff, welcher

aus ihr ein lebendiges *Kunstwerk* machen wollte, nicht überlebt: sie hat die Metamorphose vom Organischen zum Anorganischen nicht überbrückt.

Mit den gleichen negativ-ästhetischen Konnotationen sind die Edelsteine, die hervorragend in der schmalen Erzählung „Sonnenopfer“ von Przybyszewski dargestellt werden, beladen.

In dieser Erzählung geht es - wie bereits in Kapitel 1.1. erörtert - um eine Prinzessin aus dem hohen Norden, wo die Sonne nicht wärmt und nur Dämmerlicht spendet. Der verliebte Sohn der Sonne will ihr eine zweite Heimat sein und tut alles, damit sie glücklich ist. Das größte Problem jedoch ist die für die Prinzessin zu heiß brennende Sonne. Folgendermaßen versucht der junge König seiner Geliebten eine Hilfe zu sein:

„Ich saß und brütete, wie ich Dir Licht schaffen könnte, kaltes, totes Licht, das den Himmel Deiner Heimat dir ersetzen würde. Und ich schickte meine Boten in die Welt hinaus, daß sie die Erde nach seltenem Gestein durchwühlen, dessen kühler Glanz Dir die Säle erleuchtete.“ (S, 80)

In der Erzählung folgt eine Liste von allen denkbaren und undenkbaren Edelsteinen; interessant und in unserem Rahmen von Bedeutung, sind die Attribute, die den Juwelen verliehen werden:

Diamanten aus Indien: *steingewordenes Licht, kühl wie die Hand eines Sterbenden;*

blaue Saphirsteine aus Griechenland: *wie die schwermütigen Nächte der Herbstmonde;*

Chrysolithen aus Ägypten: *blühen in kaltem Licht wie gefrorene Sonnenstrahlen;* (vgl. S, 80, 81)

Der Königssohn beschreibt das Lichtspiel dieser Steine auf höchst charakteristische Weise:

„Es war, wie wenn gleißende Sterne in einer großen, toten Sonne zusammengeschmolzen wären.“ (S, 81)

Caglia vermutet in ihrem postmodernen Manifest hinter diesem „Erstarrenlassen“ der Natur eine überspitzte Flucht aus ihrer Geilheit und Üppigkeit. Dieser These zufolge hätte die romantische Naturschwärmerei am Ende des 19. Jahrhunderts zu dieser Zuspitzung geführt und die Vertreter des literarischen Ästhetizismus des Fin de siècle konnten sich nur auf diese Weise von der chthonischen - also dionysischen - Natur emanzipieren und den - im Grunde genommen paradoxerweise - „klassischen“ Bund mit Apollon, dem in diesem Sinne der Natur Einhalt gebietenden Gottheit, schließen.¹⁴⁹ Dieser These könnte man entgegensetzen, daß die Art und Weise des Vollzugs dieser Emanzipation höchst drastisch und schroff abläuft und in diesem Sinne das Prinzip des Apollinischen in seiner keinerlei Grenzen kennenden Kristallisierung der Natur und des Erdhaften wiederum höchst dionysische Züge trägt, ja mit seinem intoleranten und unharmonischen, ja fast faschistisch zu nennenden Vorgehen das Dionysische in der Maske des Apollinischen schlechthin darstellt!

Wie erwähnt zeichnet sich dekadente Künstlichkeit besonders durch ihre Sterilität und - krass ausgedrückt - „Keimfreiheit“ aus: Naturverfallenheit wird gleichgesetzt mit tierischer Existenz; keine literarische Epoche ist in diesem Sinne dermaßen „kinderfeindlich“ wie die literarische Décadence des europäischen Fin de siècle; natürlich müssen alle die zweideutigen und narzißtisch angehauchten schönen Knaben¹⁵⁰ vom Schlage eines Dorian Gray, Antinous oder Tadzio ausgeklammert bleiben: sie bilden Idole, - im oben erwähnten Sinne gesprochen - Edelsteine ewiger Blüte und entindividualisierte sexuelle Masken. In unserem Zusammenhang ist

¹⁴⁹ vgl. Camille Paglia: S. 123; aufschlußreich ist auch ihre Auffassung von der ewigen Polarisation zwischen Dionysos und Apollon: „Dionysos läßt die Materie mit Bewegung und Energie auf: Die Objekte gewinnen Leben und die Menschen Bestialität. Apollon läßt das Lebende zu Objekten der Kunst oder Kontemplation erstarren.“, S. 137.

¹⁵⁰ zum Motiv des eindeutig homoerotisch konnotierten „schönen Knaben“ vgl. Camille Paglia, besonders das Kapitel „Heidnische Schönheit“.

die Rede von Kindern im Sinne von Kinder bekommen, gebären und Schwangerschaft (andererseits tauchen Kinder verdächtig selten auf in den literarischen Werken dieser Epoche: anscheinend repräsentieren sie zu explizit eine optimistische Zukunftsauffassung - dies ist natürlich der absolute Gegensatz zur Fin de siècle-Weltsicht).

In Arthur Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ repräsentiert Olivia, die im Laufe des Romans dem Leser ein letztes mal als Schwangere begegnet, nichts anderes als den Frühling: die intakte chthonische Natur als Gegenspielerin der kühl-kristallinen Erstarrtheit dekadenter Provenienz. Olivia, die zarte *femme fragile*, ist wie bereits in Kapitel 1.1. dargelegt, selber eine Frühlingsblume, die gerade, als sie von Sebastian Sasse im Münchener Englischen Park erblickt wird, dabei ist, Blumen zu pflücken: ein blumenhaft-fragiles Mädchen, welches Blumen pflückt und zudem die Fähigkeit besitzt, schwanger zu werden; antithetisch dazu steht die düstere, die Entführung der Persephone durch Pluto und dadurch das Eintreten des Winters durch die Traurigkeit der erdhafte Demeter repräsentierende Désirée: Sie ist unfruchtbar; obwohl sie und ihr verstorbener Mann Wilmouth sich wie „Götter (...) begatten“ (VB, 10), wird sie nicht schwanger. Wie erwähnt, bedeutet „Künstlichkeit“ auch „Zeitlosigkeit“, da die Natur keinen Anhaltspunkt hat, verrinnende Zeit zu offenbaren: ein Grund der vampirischen Jugend Désirées ist unter anderem auch die Tatsache, daß sie sich von der Natur emanzipiert hat, d.h. sie altert nicht. Die Emanzipation einer Frau von der Natur bedeutet jedoch das Ausbleiben der Menstruation, dem untrüglichen weiblichen Kalender: sie ist unfruchtbar, sie leidet offensichtlich aber auch nicht darunter; die Hunde und die Katze, die Désirée besitzt, sind Ersatz für ihre Kinderlosigkeit; andererseits sind Kinder auch nicht so ästhetisch wie ihr Hund „Only“ oder ihre Katze „Pandora“: Kinder symbolisieren mit ihrem Wachstum und ihrem Wesen pulsierende Natürlichkeit; allein deswegen passen sie nicht in dekadent-künstliche Konzepte.

In Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ ist Kinderlosigkeit eine der Voraussetzungen des Traumreichs. Das Traumreich bildet ein Paradies

des Künstlichen, ein hermetisches Bollwerk gegen die Natur; überall in dem Traumreich ist apollinischer Formalismus zu spüren. Paglia ist der Ansicht, daß dieser apollinische Formalismus das hochklassische Athen und das republikanische Rom auszeichne; ihre Auflösung und ihre Décadence erleben sie mit der Ausbreitung des Hellenismus, Rom erfährt diese „Metamorphose“ mit dem Übergang zur Kaiserzeit.¹⁵¹ Ähnlich ist es auch mit dem Traumreich bestellt. Die Zeit vor der Ankunft des Amerikaners Herkules Bell kann durchaus als die „klassische“ Zeit des Traumreichs bezeichnet werden; mit der Ankunft Bells beginnt die allmähliche Auflösung und endet in Untergang und Apokalypse. Jedoch ist dieser Untergang auch in der „klassischen“ Zeit wie der Kern in einer Steinfrucht auf fatalistische Weise enthalten; dem Erzähler-Ich fällt der Geruch auf, der das Traumreich von Anfang an unheilsschwanger durchweht:

„Zunächst war es ein ganz bestimmter, unbeschreiblicher Duft, der durch das ganze Traumreich rann und allem anhaftete. Manchmal war er stärker vorhanden, dann wieder spürte man ihn kaum. Wo er sehr konzentriert war, läßt sich dieser eigentümliche Geruch als eine leichte Mischung von Mehl und getrocknetem Stockfisch bezeichnen.“ (AS, 69, 70)

Der Geruch des Todes ist umso latenter vorhanden, je mehr die Natur aus dem Traumreich verdrängt wird; wenn von der „klassischen“ Zeit des Traumreichs die Rede ist, so wird nur der strenge Formalismus gemeint: die Bedingungen, die im Traumreich herrschen, grenzen in ihrer grotesk-surrealistischen Art an die Gesichte, die Franz Kafka des Nachts befallen. Die Bevölkerung des Traumreichs ist keine natürliche. Zutritt in dieses Land haben nur bestimmte Typen von Menschen; die Länge des Zitats resultiert aus der Vielfalt des - paradoxerweise - Einseitigen:

¹⁵¹ vgl. Camille Paglia: S. 168.

„Die besseren darunter waren Menschen von übertrieben feiner Empfindlichkeit. Noch nicht überhandnehmende fixe Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität und all die tausend Formen, welche die feinere Neurasthenie ausmachen, waren für den Traumstaat wie geschaffen. Bei den Frauen zeigte sich die Hysterische als die häufigste Erscheinung. Die Massen waren ebenfalls nach dem Gesichtspunkt des Abnormen oder einseitig Entwickelten ausgewählt: Schöne Potatorentypen, mit sich und der Welt zerfallene Unglückliche, Hypochonder, Spiritisten (...) u.a.m. fanden Gnade vor den Augen des Herrn. Unter Umständen befähigte sogar schon ein ins Auge fallendes Körpermerkmal ins Traumland berufen zu werden. Daher die vielen Zentnerkröpfe, Traubennasen, Riesenhöcker.“ (AS, 54, 55)

Die natürliche Vielfalt und der Maßstab des „Normalen“ wird hier eindeutig zugunsten einer krankhaften „Ghettosierung“ ausgeschlossen: die gründliche Vorgehensweise Pateras bei der Auswahl der künftigen Traumstädter erinnert an Apollon unter umgekehrten Vorzeichen. Es ist aber nicht nur die Bevölkerung, die auf künstliche Weise zusammengewürfelt wird (ob hier eigentlich noch von dem auf den natürlichen Zufall angewiesenen „Würfeln“ gesprochen werden kann, steht auf einem anderen Blatt). Auch die Gebäude sind aus den verschiedensten Orten der Welt nach bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt, aufgekauft und im Traumreich wieder errichtet worden; es handelt sich dabei um Bauten, in denen sich entweder einstmals schreckliche Begebenheiten ereignet haben oder die ganz einfach Verrufenes beherbergten: „Paris, Stanbul etc. gaben ihr Scheußlichstes“ (AS,155). Künstlich wie alles andere auch sind die „Folklore“ und

bestimmte „religiöse“ Rituale der Traumstädter: als „heilig“ gelten im Traumreich:

*„das Ei, die Nuß, Brot, Käse, Honig, Milch, Wein und Essig
(...) Haare, Horn, Tannenzapfen, Pilze, Heu. Sogar Pferde-
und Kuhmist hatten höhere Bedeutung“ (AS, 77)*

Es versteht sich von selbst, daß in einer solchen dekadenten „Retorte“ Kinder, deren Anlagen nicht von vorneherein festlegbar sind, unerwünscht sind: die Traumstädter halten symptomatischerweise nichts von Nachwuchs:

*„Kinder waren nicht besonders beliebt. (...) Kindersegen
blieb gleichbedeutend mit Kindersorgen“ (AS, 55)*

Die Begründung dieser kinderfeindlichen Ansicht ist eine typische Fin de siècle-Ausflucht:

*„Man lebte hier in einer bewegten Gegenwart, nicht in der
unsichern Zukunft.“ (AS, 55)*

Auch hier die typische Zeitauffassung: Kinder lösen das Gefühl der Zeitlichkeit aus, was unter keinen Umständen eintreten darf, da die Zeitlosigkeit die Existenz des dekadenten Reiches sichert. Die Natur erfährt nur dann Achtung, wenn sie verschandelt wird oder in Form eines Aases mit dem Welthaß der Décadents kongruent ist.

Das Leben der Traumstädter ist ein Kunstleben, aber nicht im Sinne von Leben für die Kunst: sie sind längst zu Zahnrädern in einem mechanischen Räderwerk, welches das Traumreich im Grunde genommen darstellt, verkommen. Das besagte Räderwerk ist absolut eklektizistischer Natur, dermaßen, daß Perle an ein Museum ohne eine bestimmte Thematik erinnert:

„In jedem fünften Haus ein Antiquitätenladen; (...) Auch architektonische Extravaganzen wirst Du sehen, im Palast sind mindestens zwanzig Stilarten mühelos zusammengekleistert.“ (AS, 72)

Durchaus legitim ist es, in dieserlei Äußerungen eine kulturkritische Perspektive betreffend des Stilpluralismus und Epigonentum der Jahrhundertwende aufzuspüren, wie sie Hermann Broch sehr scharfsichtig auf das Wien der Jahrhundertwende angewandt hat¹⁵². Ähnliches bringt auch Arthur Holitscher in seinem Roman zur Sprache. In der Aufführung des „Orpheus“ in der Münchener Oper, fällt der Name Richard Strauß' - anscheinend als Repräsentant der Musik und Oper der Jahrhundertwende (vgl. VB, 84): All der Stilmischmasch und das anrühlich-doppeldeutige der Fin de siècle-Kultur werden anhand dieser Oper mit einem karikierenden Anstrich von Holitscher explizit zur Sprache gebracht; es fügt sich zu einem Panorama des ausgeprägtesten Epigonentums in der Kunstgeschichte des Abendlandes, aus welcher gleichzeitig die intensive - alle Grenzen der verschiedensten Kunstrichtungen ignorierende - Vernetzung intertextueller Bezüglichkeiten rührt

„Weißgekleidet wallte eine Schar wehklagender Epheben, Mädchen und Greise um einen Marmoraltar im finsternen Trauerhain, Fackeln und Gewinde in den Händen, Taggesichter, von denen Nachtgesänge erklangen, Nänien in antikisiertem Menuettschritt, Leidenschaften, in Spitzenjabots gezwängt von einem Ritter in Stile Louis quinze, dazwischen der vereinzelt Ruf: 'Eurydike!' von einem Mann mit Frauenhüften und heller Stimme ausgestoßen, das Ganze gedämpft, manierlich und mild wie

¹⁵² vgl. Hermann Broch.

eine ionische Säule mit Barockkapitäl. 'Der Orpheus ist für Altstimme komponiert,' flüsterte Meinewelt; 'ist's nicht eine wunderbare Illusion? Man hört eine Frau, die einen Mann vorstellt, um die Geliebte klagen.'" (VB, 84)

Mit dem Wort „Illusion“ ist dann auch die Artung des Phänomens dieser spezifisch-dekadenten Künstlichkeit gefallen: die gegebene Realität wird durch eine ästhetizistische „Brille“ gesehen und nimmt somit persönlich „zurechtgebogene“ Züge an. In dieser Art erinnert dieses Phänomen an die Vorgangsweise des Protagonisten in Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“¹⁵³, in welcher sich das Individuum nicht der Realität fügt¹⁵⁴, sondern die Realität quasi zu einem Schminkkasten der agierenden Person erklärt wird und somit nach Lust und Laune variiert werden kann (Nebenbei sei bemerkt, daß Schminke und das Schminken im Sinne von sich schauspielerhaft verstellen eines der bevorzugten Terrains und Domänen des Fin de siècle darstellt¹⁵⁵). Charakteristisch für den besagten Roman Frischs ist das stets neue und variiierende Handlungen auslösende, leitmotivisch wiederkehrende: „Ich stelle mir vor“¹⁵⁶ oder das noch bezeichnendere „Ich probiere Geschichten an wie Kleider!“¹⁵⁷ Genau dieselbe Problematik wird zur Sprache gebracht, wenn der namenlose Münchener Künstler in der Traumstadt Perle konstatiert:

„Hier waren Einbildungen einfach Realitäten.“ (AS, 62)

Das „Spiel“ mit den Realitäten führt schließlich soweit, daß er die Welt nur noch im Sinne von Einbildungskraft auffaßt (vgl. AS, 136). Es bilden sich seltsame Eigenschaften heraus, wenn er von sich behauptet:

¹⁵³ vgl. Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt a.M., 1984.

¹⁵⁴ zur Problematik des ästhetischen Menschen bei Max Frisch vgl. Hinrich C. Seeba: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“*, Bad Homburg u.a., 1970, S. 12-15.

¹⁵⁵ vgl. Erwin Koppen: S. 232.

¹⁵⁶ Max Frisch: S. 20 und passim.

¹⁵⁷ ebd., S. 20.

„Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindungen waren für mich austauschbar.“ (AS, 136)

Da jede Einbildung eine andere Realität fordert, kulminiert dieses Wechseln der Realitäten zugunsten der Vorstellungskraft, in jener Schizophrenie, die Mach¹⁵⁸ - charakteristischerweise im Wien der Jahrhundertwende - so folgenreich („Das Ich ist unrettbar.“¹⁵⁹) definierte:

„Da fand ich zu meinem Schrecken, daß mein Ich aus unzähligen 'Ichs' zusammengesetzt war, von denen immer eines hinter dem andern auf der Lauer stand.“ (AS, 137)

Sovielen äußeren Reizen ausgesetzt reagiert das Ich mit persönlichkeitspaltungsähnlichen Syndromen: Ein großes Erbe, welches die Literatur des 20. Jahrhunderts vom Fin de siècle-Ästhetizismus übernommen hat.¹⁶⁰

In der „anderen Seite“ von Kubin gibt es einen sehr aufschlußreichen Fingerzeig auf die Künstlichkeit des Traumreichs. Kurz vor der Endkatastrophe geht der Zeichner zur Polizeistation und entdeckt hier „an der Hinterwand über einer geschlossenen Tür“ (AS, 209) das Bildnis König Ludwigs des Zweiten von Bayern. Ludwig II. ist jedoch berühmt für seine an den Wahnsinn grenzenden Ideen, die Kulissen der Opern von Richard Wagner nachzubauen: die Venusgrotte in Linderhof, das Schloß Neuschwanstein und viele andere Bauten in Bayern bezeugen diese

¹⁵⁸ vgl. Ernst Mach: Antimetaphysische Bemerkungen [1885], in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S. 137-145.

¹⁵⁹ ebd., S. 142.

¹⁶⁰ zur Beziehung der Décadence-Literatur zu der des 20. Jahrhunderts vgl. Wolfdieter Rasch: Die Darstellung des Untergangs. Zur literarischen Décadence, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XXV, 1981, S. 414-434. Hier behauptet Rasch zurecht: „Décadence-Motivik bildet seit Baudelaire eine Konstante in der europäischen Literatur, auch im 20. Jahrhundert“ (ebd., S. 433). Zu denjenigen, die sogar in der Literatur der Gegenwart „klassische“ Décadence-Motivik aufspüren, gehört auch Werner Frizen: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Dvjs, 4, 1994, S. 757-786: Wie Gilles de Rais ein Jean Floressas des Esseintes des Mittelalters war, entpuppt sich in diesem Aufsatz die Hauptfigur von 'Das Parfum', Jean Baptiste Grenouille, als ein intertextuell-postmoderner Des Esseintes!

Tatsache. Somit präfiguriert Ludwig II. Patera und hier ist unseres Erachtens eine weitere Vorausdeutung enthalten. Ludwig II. ertrinkt auf noch immer nicht geklärte Weise im Starnberger See im bayerischen Allgäu: Einen gewaltsamen Tod wird jedoch auch Patera sterben.

Wirklichkeitsfern und phantastisch schufen die Literaten der *Décadence* in den Farben der Verwesung schillernde, künstliche Paradiese, die in Opposition zur Natur stehen, jedoch nicht im Sinne von Warn- bzw. Antiutopien, sondern im Sinne eines exotistischen Eskapismus. Mit dem Übergang von der *Décadence* zum Expressionismus mutiert der *Fin de siècle*-Eskapismus zu drohenden Antiutopien, wie sie uns in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ und „Berge, Meere und Giganten“ und vor allen Dingen im expressionistischen Film, unter denen „Das Kabinett des Dr. Caligari“ und „Metropolis“ unbedingt erwähnenswert erscheinen.

Die *Décadence*-Autoren waren sich der Tatsache bewußt, daß ihre Welten dem Untergang geweiht waren (vgl. Kapitel 4), deswegen gehen diese nicht überlebensfähigen Welten in apokalyptischen Katastrophen unter, denn sie entpuppen sich eben nicht als Alternativen zur verhaßten Wirklichkeit der Gegenwart. Daraus keine eskapistische, sondern eine gesellschaftskritische Literatur zu machen, die nicht nur der blasierten und dekadenten *High Society* Beistand bieten soll, sondern kosmopolitisch und weltumspannend ist, war dem Expressionismus vorbehalten.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus dem bisher Gesagten in literarhistorischem Sinne?

Wenn man sich das 19. Jahrhundert vor Augen hält, so kann festgestellt werden, daß sich diese Epoche - vor allem im Rahmen der deutschen Literatur - als Epigonenepoche erwiesen hat. Mit der *Décadence*-Literatur des *Fin de siècle* hält das Motiv der Künstlichkeit Einzug in die Literatur, welche nicht nur die des Expressionismus (und diese literarische Epoche ist bezeichnenderweise diejenige, die die deutsche Literatur wie seit langem nicht mehr auf das Niveau der Weltliteratur hebt) auf das Tiefste prägt, sondern für die Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts als

signifikant gelten kann. Künstlichkeit bildet eines der nicht dargelegten Axiome der Weltliteratur unseres Jahrhunderts.



3. Mythologie einer Décadence

Seht, ich lehre euch den Übermenschen!¹⁶¹

Der bequeme Weg, das ist der Weg des Gehirnes, der Weg der armen fünf Sinne, die das Leben nur in seinen Zufälligkeiten, seiner trostlosen Alltäglichkeit erfassen. Der steile abgründige Weg, das ist der Weg der Seele, der sich das Leben als ein schwerer Traum und düstere Ahnung darbietet, das Leben in seinem Inhalt und seinem Wesen.¹⁶²

Es soll mit der Überschrift dieses Kapitels auf keinen Fall der Eindruck evoziert werden, daß hier jetzt die typischen „dekadenten“ Mythologeme und Gestalten wie Feen, Undinen, Ophelien, Sphinxen usw. usf. abgehandelt werden, wie dies Philippe Jullian¹⁶³ in dem Kapitel „Dekadente Mythologie“ seines Buches tut, welches zu dem auch noch, d.h. widersprüchlicherweise, Mario Praz (!) gewidmet ist.

Auf jeden Fall ist es angebracht, im Rahmen der dekadenten Mythologie auf die Besonderheit der deutschsprachigen Décadence hinzuweisen. Einer der wichtigsten Mythenspender war Friedrich Nietzsche, dessen Werk, wie im folgenden zu zeigen wird, eines der bedeutendsten Quellen - auch in intertextueller Hinsicht - für die deutschsprachige Décadenceliteratur abgibt. Aber nicht nur aus der Perspektive der Literatur; Nietzsches großer Einfluß kann auch als Gegenreaktion auf den Materialismus und den Utilitarismus angesehen werden, der das Bild der besagten Epoche prägte. Sein immenser Einfluß und die Begründung für denselben zeichnet sich sehr eindrucksvoll in folgender Passage aus dem Jahre 1911 ab:

¹⁶¹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 9.

¹⁶² WS, S. 17.

¹⁶³ vgl. Philippe Jullian: Mythen und Phantasmen des Fin de siècle, Berlin, 1971, S. 173-186.

*„Daß aber Nietzsche für die Jugend und für die Frauen fin de siècle der große Rattenfänger wurde, das hatte noch einen anderen Grund. Der Materialismus und der Positivismus hatten unser Denken verflucht, die naturwissenschaftliche Methode (...) versagt dem geistigen Leben gegenüber vielfach den Dienst und kommt nicht in seine Tiefe (...) Da kam Nietzsche, der große Psychologist und Symbolist, dem alles nur Vordergrund ist, und ließ in der Tiefe der Seele Hintergründe und Abgründe, ließ Rätsel und Geheimnisse in Hülle und Fülle ahnen.“*¹⁶⁴

Wie ersichtlich, sorgt Nietzsche für einen neuen Mythos inmitten einer entgötterten und entmythisierten Welt, d.h. einer Welt, in welcher immer mehr das kapitalistische Vorteilsdenken und die pragmatische Lebensauffassung in den Blickfeld rücken.

Aus der literarhistorischen Perspektive betrachtet, wird Nietzsche zum Kronzeugen im Kampf gegen den Naturalismus.

Nietzsches Übermensch, Dionysos und der Kündler des dionysischen Prinzips, somit einer dionysischen Ästhetik, seine Distanz zu Richard Wagner und scharfe Kritik an ihm, obwohl er durchschimmern läßt, daß es sich um eine Velleität handelt, bilden ein Reservoir, aus welchem das Fin de siècle und seine literarische Manifestation, die Décadence, hemmungslos schöpfen.

Auf einem anderen Blatt steht jedoch, daß Nietzsche sich in der Tat mit „Der Fall Wagner“ endgültig von der Décadence abgewendet hat.

In einer Zeit, da jegliche Esoterik als Ausdruck eines allgemeinen Unbehagens an der vorherrschenden Kultur aufzufassen ist, genügt auch ein Nietzsche nicht. Die Zeit des Fin de siècle entpuppt sich auch als eine Phase des blühendsten Okkultismus, einer neuen Empfindsamkeit und Innerlichkeit, die jedoch, in ihrer extremsten Form, in den literarischen

¹⁶⁴ Theodor Ziegler: Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im neunzehnten Jahrhundert, Berlin, 1911, S. 604, zitiert nach: Jens Malte Fischer (1978): S. 40f.

Satanismus mündet. Satan - vor allem bei Przybyszewski verquickt mit dem Nietzscheanischen Übermenschen und seinem Dionysos (die Décadence neigt dazu, Apollon zu übersehen) - verspricht die Emanzipation von der Gesellschaft und forciert ein neues Gefühl von Individualität. Der Extremismus, der dabei offen zur Schau getragen wird, übertüncht nur schlecht die Haltlosigkeit der Décadents. Das sind jedoch alles Schlagworte, die den kulturellen Background des Fin de siècle prägen und ihm seine spezifische Note verleihen.



3.1. Nietzsche

Friedrich Nietzsches Bedeutung für die deutschsprachige Décadence-Dichtung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Er gehört zu den größten Theoretikern der Décadence und stellt neben dem Österreicher Hermann Bahr den größten Popularisator¹⁶⁵ dieses Begriffs im deutschsprachigen Raum dar. Seine Décadence-Analyse, bei welcher Richard Wagner und seine Kunst als Objekte der Kritik eingesetzt werden, wird von den meisten Fin de siècle-Autoren als eine Poetik der Décadence aufgefaßt. Seine eigene Stellung zur Décadence, die Abkehr von derselben entpuppt sich als nichts anderes als eine (im Sinne Thomas Manns gesprochen) Velleität, wenn er sagt:

„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.“
(W, 179)

Diese Polemik wurde fälschlicherweise schon immer als spät einsetzende, tiefe Abneigung Wagner und seinem Werk gegenüber interpretiert.¹⁶⁶ Das dem nicht so ist, hat am prägnantesten Thomas Mann festgestellt:

„Meine Neugier nach ihr [Wagners Kunst, N.K.] ist nie ermüdet; ich bin nicht satt geworden, sie zu belauschen, zu bewundern, zu überwachen - nicht ohne Mißtrauen, ich gebe es zu; aber die Zweifel, Einwände, Beanstandungen taten ihr so wenig Abbruch wie die unsterbliche Wagnerkritik Nietzsches, die ich immer als einen Panegyrikus mit

¹⁶⁵ vgl. Erwin Koppen: S. 50.

¹⁶⁶ vgl. Dieter Borchmeyer: Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Décadence, in: Ulrich Müller u.a. (Hrsg.): Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions, Stuttgart, 1984, S. 210f.

*umgekehrtem Vorzeichen, als eine andere Form der Verherrlichung empfunden habe. Sie war Liebeshafß, Selbstkasteiung.*¹⁶⁷

Mit dieser Ansicht steht Thomas Mann jedoch nicht alleine da: die meisten Autoren der literarischen *Décadence* teilen diese Auffassung; auch dieses wird von Thomas Mann zur Sprache gebracht: „Aber es wäre seltsam, wenn ich allein stände mit der Erfahrung, daß Nietzsche's Polemik gegen Wagner der Begeisterung eher ein Stachel ist, als daß sie sie zu lähmen vermöchte.“¹⁶⁸ In eben dem Sinne dieser Aussage wurde im deutschsprachigen Raum (das Junge Wien in Österreich muß hier ausgeklammert werden, da Nietzsche in Österreich nicht in dem Maße Verbreitung fand, wie in Deutschland) Nietzsche rezipiert; vermengt mit seiner eigenen ambivalenten Haltung zur *Décadence*, wurde er zu einem der größten „Propagandisten“ der literarischen *Décadence*. Das dieser Aspekt der Rezeption von Nietzsches „Der Fall Wagner“ in Deutschland in Erwin Koppens Standardwerk zum „Dekadenten Wagnerismus“ unerwähnt bleibt, bildet eine Tatsache, die verwundert. Koppen behauptet im Gegenteil, daß Nietzsche durch die polemische Einsetzung des Begriffes „dazu beigetragen (hat), daß man sich im literarischen Deutschland zur 'Décadence' nie so selbstgefällig und provozierend bekennen wollte wie in Frankreich.“¹⁶⁹ Die verminderte bzw. gehemmte Ausbreitung der *Décadence* in Deutschland hängt unseres Erachtens nach nicht an Nietzsches „Pamphlet“, sondern am geistigen Klima, welches in Deutschland damals vorherrscht; die zweite Republik der Franzosen war nun einmal viel liberaler als das wilhelminische Reich. Im viktorianischen England war die *Décadence* - trotz eines Oscar Wilde - genauso zurückhaltend und nicht so „schrill“ wie in Frankreich - welches schließlich und endlich die Ursprungsnation dieser literarischen Bewegung bildet.

¹⁶⁷ Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. IX, Frankfurt a.M., 1990, S. 373.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Erwin Koppen: S. 51.

Es empfiehlt sich, diese Streitschrift von Nietzsche eingehender zu analysieren, denn die Autoren der Décadence rezipieren¹⁷⁰ die anderen für sie so wichtigen Werke Nietzsches aus der Perspektive von „Der Fall Wagner“. Vorerst sollte erst einmal erörtert werden, wie Friedrich Nietzsche die Décadence definiert.

Er kennzeichnet sie - Richard Wagners Kunst implizierend, denn für Nietzsche ist Wagner *der décadent par excellence*¹⁷¹ - folgendermaßen:

"Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem 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." (W, 196)

Dies wäre eine sehr originelle Deutung der Wagnerschen Werke und somit der Décadence überhaupt, würde obiger Satz nicht im Wortlaut an Paul Bourgets "Theorie der Dekadenz" aus den 1883 erschienenen "Essais de psychologie contemporaine" erinnern. Bourget bringt fünf Jahre vor Nietzsche seine Dekadenzauffassung wie folgt zur Sprache:

"Wenn die Einheit eines Buches zerstört wird, um der Selbständigkeit einer einzelnen Seite Platz zu machen, und wenn die der Seite zerstört wird, um den Satz selbständig hinzustellen, und der Satz, um dem Worte Selbständigkeit zu verschaffen, dann tritt die Dekadenz des Stiles ein." ¹⁷²

¹⁷⁰ Sehr interessant ist die Tatsache, daß eine wichtige, unten aufgeführte Publikation über Nietzsches Wirkung auf die deutsche Literatur die Décadence gänzlich ausklammert; die Jahrhundertwende wird hier lediglich von Hugo von Hofmannsthal, Heinrich und Thomas Mann und Robert Musil repräsentiert. Die sog. Décadents zweiten Ranges, die „bas décadents“ (Koppen, S. 131) werden in folgendem Werk in keiner Zeile erwähnt: Bruno Hillebrand (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse, Tübingen, 1978.

¹⁷¹ vgl. Erwin Koppen: S. 50.

¹⁷² Paul Bourget: Theorie der Dekadenz, in: Wolfgang Asholt u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays, Stuttgart, 1993, S. 171.

Koppen verweist auf den Plagiatvorwurf, der Nietzsche gemacht werden wollte und erwähnt, daß sich Nietzsche „im übrigen bestimmte, durch französische Autoren entwickelte Begleitvorstellungen zu dem Begriff *Décadence* zu eigen gemacht“¹⁷³ hat. Damit ist der Beweis für die enge Orientierung des *Décadence*-Begriffes bei Nietzsche an französischen Vorbildern erbracht. Es ist angebracht, den „Fall Wagner“ als eine Parabel aufzufassen, denn für Nietzsche repräsentiert Wagner den dekadenten Künstler, wie für Bourget Baudelaire das Beispiel des dekadenten Artisten abgibt: auf Baudelaire ist die Abhandlung „Theorie der Dekadenz“ von Bourget bezogen. Aus dieser Perspektive betrachtet mutet „Der Fall Wagner“ wie eine Erläuterungsschrift zur literarischen *Décadence* an; zugespitzt formuliert kann dieses Werk auch als erste deutschsprachige „Sekundärliteratur“ zur *Décadence* des *Fin de siècle* gelesen werden. In dieser Abhandlung werden alle Motive und Momente erwähnt und gestreift, welche die *Décadence* auszeichnen. Charakteristisch nicht nur für die Kunstwerke Wagners, sondern auch ein allzu bekanntes Vorurteil die literarischen Werke der *Décadence* betreffend, ist auch diese Feststellung Nietzsches:

„Ich stelle diesen Gesichtspunkt voran: Wagners Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt - lauter Hysteriker-Probleme -, das Konvulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen 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.“ (W, 191)

¹⁷³ Erwin Koppen: S. 51.

Jedoch muß einschränkend bemerkt werden, daß der Untertitel dieser Schrift „Ein Musikanten-Problem“ lautet und somit eine allzu vorbehaltlos vorgehende literaturwissenschaftliche Vereinnahmung den Kern der Sache verfehlen würde. Daraus ergibt sich für uns die Notwendigkeit, die Punkte zu unterstreichen und zu betonen, in welchen *Nietzsches Wagner* - im Rahmen seines Gesamtkunstwerks - der Literatur am nächsten steht. Dabei sind wir uns des teleologischen Interpretationsverfahrens durchaus bewußt, vermuten jedoch, damit eine im Grunde genommen vorhandene Lücke zu schließen. Für diese Methode spricht andererseits genau dasselbe teleologische Verhalten, das die Autoren der *Décadence* an den Tag legen und die übrigen für sie so wichtigen Schriften Nietzsches wie „Also sprach Zarathustra“ und „Die Geburt der Tragödie“ eben aus der Perspektive von „Der Fall Wagner“ intertextuell in ihre Werke integrieren bzw. ihre dekadenten Poetiken daraus ableiten.

Bei dieser Methode darf auf keinen Fall Nietzsches Auffassung von der Literaturgeschichte und den literarhistorischen Epochen außer acht gelassen werden. Nach Nietzsche existieren vier Stilmerkmale, aber nicht im Sinne einer Epoche, sondern im Sinne von immer wiederkehrender Charakteristika; diese sorgen für die Zuordnung unter eine dieser vier Sparten. Es sind dies die Romantik, die *Décadence*, der Barock und die Klassik. Die größte Wertschätzung genießt von seiten Nietzsches die Klassik, deren Maßstab er in der griechisch-römischen Antike gesetzt sieht. Der Barock stellt seiner Auffassung zufolge den notwendigen Abstieg nach einer jeden Klassik dar und erfährt nicht die Ablehnung wie etwa die Romantik oder die *Décadence*: er bildet quasi eines der bedauerlichen, aber obligatorischen Attribute der Klassik. Dieser Ansicht zufolge ist der auf das klassische Athen folgende Hellenismus, die auf das republikanische Rom folgende Kaiserzeit und der nach der Renaissance einsetzende Barock und Manierismus die auf die Klassik folgenden, sie vervollkommnenden Barockbewegungen.¹⁷⁴ Da die Klassik im Sinne

¹⁷⁴ vgl. Elrud Kunne-Ibsch: Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft, Tübingen, 1972, S. 166-237.

Nietzsches das Maß aller Dinge ist¹⁷⁵, bietet es sich an, seine Auffassung der Décadence aus seiner Klassik-Perspektive zu analysieren. Décadence bedeutet Individualitätskult im Gegensatz zum klassischen Gemeinschaftskult; dies entspricht eindeutig den sich verselbständigenden Worten, Sätzen und Seiten zu Ungunsten der Ganzheit des Buches. Das Merkmal der Auflösung drängt sich gezwungenermaßen auf: Décadence ist also stilistisch und von der Motividik her das absolute Gegenteil der Klassik, welche das Allgemeingültige und Immerwährende akzentuiert. Das erklärt, warum die Décadence dazu neigt, im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Rahmen zu fallen: da wo die Norm aufhört, beginnt die Décadence; in dieser Hinsicht erweist sich die Décadence jedoch auch als ein Indikator, an dem man viel ablesen kann: die Zeiten, in der sie auftritt, sind natürlicherweise Zeiten des Umbruchs, der Unsicherheit, der Instabilität; eine „Spätzeit“, die ihre Normen durch Ansammlungen von Traditionen und Ansichten nicht finden kann und dadurch zu Eklektizismus und Synkretizismus neigt. Dazu sei ein Beispiel aus Alfred Kubins „Die andere Seite“ gegeben; das Traumreich erweist sich als ein Paradies des Eklektizismus:

„Auch architektonische Extravaganzen wirst Du sehen, im Palast sind mindestens zwanzig Stilarten mühelos zusammengekleistert.“ (AS, 72)

Dieses Zitat erinnert scharf an einige Charakteristiken Wiens des Fin de siècle aus der Perspektive Hermann Brochs in seiner Studie „Hofmannsthal und seine Zeit“:

„(...) die Periode, in die Hofmannsthals Geburt fällt, (war) wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte; es war die

¹⁷⁵ vgl. ebd., S. 237.

Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik (...)“¹⁷⁶

Übertragen auf die Literatur heißt das, daß es eigentlich keinen „dekadenten“ Stil an sich gibt; die Décadence ergibt sich aus der Motivik und deren Konstellationen. Diese Motive werden (im Rahmen der Décadence ein äußerst oft eingesetztes „Verfahren“, man möchte sagen, daß dieses sich aus der Natur der Sache ergibt) teleologisch eingesetzt, wie es der Satz oder die Seite gerade im Moment erfordert. Daraus resultiert jedoch auch der Schwund der Fabel in der Décadenceprosa, daraus resultieren die zahlreichen und sehr langen Monologe des Décadencedramas; impressionistische Lyrik entsteht aus diesem Prinzip. Am Paradebeispiel „Gegen den Strich“ von Joris-Karl Huysmans erläutert: Dieser Roman besteht aus 26 Kapiteln, die in keinerlei Weise zueinander in Beziehung stehen; der Stil ist jedoch eindeutig naturalistisch. In einem Kapitel sinnt des Esseintes über Edelsteine nach, ein anderes diskutiert die moderne französische Literatur, die durch Baudelaire repräsentiert wird usw. usf. Alles Vorhandene wird quasi zum „Zubehör“, welches je nach Lust und Laune des die Verkörperung des Individuellen darstellenden Décadent ausgetauscht werden kann.

In dieser Hinsicht sei auf Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ verwiesen, welches atektonisch aufgebaut ist; die Keime des Atektionischen sind in der Décadenceprosa verankert.

In diesem Rahmen kommt den Décadents nichts gelegener als Nietzsches Übermensch und das dionysische Prinzip und Nietzsche wurde - man kann es nicht anders sagen - ausgebeutet, bis seine Philosophie in Verruf geraten ist. Leo Berg bringt diese Tatsache sehr ironisch zum Ausdruck:

„Man machte Schulden, verführte Mädchen und besoff sich, alles zum Ruhme Zarathustras. Einen sogar kenne ich, der meint, zu den besonderen Rechten des Übermenschen

¹⁷⁶ Hermann Broch: S. 111.

gehörte auch, in Gesellschaft um sich herumzuspeien und mit den Fingern in schmutziger Gier zu essen.“¹⁷⁷

Dieser Text stammt aus dem Jahre 1897, d.h. er ist drei Jahre vor Arthur Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ erschienen. Wenn man sich die Kritik Bergs vor Augen hält, kommt man nicht umhin, den „Nietzschanismus“, wie er in Holitschers Roman exemplifiziert wird, zu belächeln. Wie hat Holitscher, wenn überhaupt, Nietzsches für die Décadence so ausschlaggebende Philosophie(n) in seinem Roman integriert, literarisiert und bewältigt?

Daß es sich bei Désirée um ein Überweib handelt, wurde bereits festgestellt; auch ihr zweiter Mann, der junge Wilmouth, ist ein geniehafter Übermensch. Ihre Sexualität erinnert an die der Götter. Sie lebt abgekapselt in ihrer Villa, die sehr extravagant eingerichtet ist: neben ihrem Individualismus und ihrer „Herrenmoral“ (siehe Thron!) verzweigt die Münchener High-Society, denn es handelt sich bei ihnen (ganz im Sinne Thomas Manns) um die „Gewöhnlichen“, fast möchte man noch „die Blauäugigen“ hinzufügen. Sie ist eine Tochter des Dionysos, denn jeder Mann, der sich ihr hingibt, stirbt einen rätselhaften Tod: Kosten sie etwa zu sehr von der „Unzucht und Raserei des Unterganges“¹⁷⁸, an welcher auch Gustav von Aschenbach zugrunde gehen wird?

Erlenmüller, der Freund Sebastians, welcher ihn über den „vergifteten Brunnen“ aufklärt, entpuppt sich somit als der wahre Übermensch, jedoch - es ist fraglich, ob diese Komik von Holitscher beabsichtigt war - arbeitet er in einer kafkaesken Institution - dem statistischen Amt. Das Grotteske der Situation ist nicht zu übersehen: Zarathustra, das Oberhaupt der Individualisten arbeitet im statistischen Amt; das pragmatische „Herauspicken“ der benötigten Elemente aus den Lehren Nietzsches führt zu diesen absurden Sequenzen. Die dionysische Ästhetik Nietzsches manifestiert sich in Désirées Treibhaus; Sebastian und Désirée sind ein

¹⁷⁷ Leo Berg: S. 216.

¹⁷⁸ Thomas Mann: Der Tod in Venedig, S. 60.

Traumpaar, da sie, wie Nietzsche es verlangt, in „übermenschlichen“ Höhen ihr Dasein fristen:

„Ihm war's, als stünden sie beide auf einem ungeheuer hohen Berg und sähen einander an. Denn auch diese da lebte ein Leben der Höhe. Das Leben unter den Menschen würde unerträglich sein, gäbe es viele, die mit ihr verglichen werden könnten!“ (VB, 149)

Es ist offensichtlich, daß Arthur Holitscher vieles in seinen Roman „hineingepackt“ hat, ohne es bewältigen zu können, das sorgt für das Konglomerathafte an diesem Roman, vor allem in Hinsicht auf die literarische Verarbeitung der Anschauungen Nietzsches: Vieles bleibt künstlich, wirkt komisch, oberflächlich und unüberzeugend. Wie eine schlecht gelungene Karikatur und somit grotesk wirkt folgender Bezug auf die Lebensphilosophie Nietzsches, wenn Holitscher die Villa Désirées aus der Perspektive Sebastians beschreibt:

„...ja, voll von Geheimnissen stand dieses verwunschene Schloß zwischen den Hecken, und der Sonnenglanz, der über seinem Glassims flimmerte, konnte gut mit dem Schein verglichen werden, den mancher Glaubensstarke über dem Haupte großer, geheimnisbegabter Menschen beobachtet haben wollte. Das dort hinter dem Gitter war also das Leben.“ (VB, 121)

Der Nietzsche-Kult Stanislaw Przybyszewskis ist in dieser Hinsicht um einige Grade überzeugender. Er grenzt Nietzsche deutlich ab von dem „Pöbel“, der ihn anscheinend ja sowieso nicht versteht und vereinnahmt Nietzsche in eben demselben Sinne der Décadence, mit welchem das

Phänomen von Nietzsche in der Person und Kunst Richard Wagners in „Der Fall Wagner“ angeprangert wurde:

„Das Normale ist Max Nordau, der gehirnlose Philosoph des Pöbels, das Degenerierte, das ist Nietzsche.“ (WS, 37)

Hier kann von einem offenen Bekenntnis zu Nietzsche gesprochen werden, denn Przybyszewski macht hier eine Anspielung auf Max Nordaus „Standardwerk“: in dem zweiten Band der „Entartung“ ist ein ganzes, 95 Seiten starkes Kapitel, Nietzsche „gewidmet“. Hier behauptet Nordau in Anlehnung an den dekadenten Narzißmus, welchen er als „Ichsucht“ bezeichnet, folgendes:

„Wie die Ichsucht in Ibsen ihren Dichter, so hat sie in Nietzsche ihren Philosophen gefunden.“¹⁷⁹

Die Tatsache, daß sowohl Richard Wagner als auch Nietzsche, der prominenteste Kritiker Wagners, in seinem berühmt-berüchtigten Werk gleichfalls als „Entartete“ klassifiziert werden, erhellt Roger Bauer aus einer gänzlich anderen, jedoch für die Nennung in ein- und demselben Atem von Seiten Nordaus bezeichnenden Perspektive:

„Nietzsches nun offen ausgetragene Fehde mit Richard Wagner ist nicht zuletzt eine Auseinandersetzung mit sich selbst.“¹⁸⁰

Genau dieselbe Auffassung, d.h. Nietzsche ebenfalls als einen ‘décadent’ anzusehen, scheint auch Przybyszewski zu besitzen, wenn er ihn und Nordau gegenüberstellt. Jedoch bereits schon 1895, d.h. zwei Jahre vor dem Essay „Auf den Wegen der Seele“, aus welchem das obige Zitat

¹⁷⁹ Max Nordau: Bd. 2, S. 301.

¹⁸⁰ Roger Bauer (1984): S. 46.

stammt, erscheint Przybyszewskis Erzählung „De profundis“. Nicht aus der Erzählung selbst, sondern aus dem Vorwort „in eigener Sache“ - betitelt mit „Pro domo mea“ - können wichtige Rückschlüsse auf Przybyszewskis Nietzsche-Bild gezogen werden. Diese Rückschlüsse wiederum werfen ein ganz anderes Licht auf die darauf folgende Erzählung, die in Kap. 1.1. näher besprochen wurde. Doch bevor zum interpretatorischen Teil übergegangen wird, sollten Przybyszewskis theoretische Äußerungen über Nietzsche näher untersucht werden.

Das literarische Debüt, mit welchem Przybyszewski in literarischen Kreisen Berlins Aufmerksamkeit erregte, ist der Essay „Zur Psychologie des Individuums“.¹⁸¹ Dieser Essay besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil behandelt Chopin und Nietzsche, der zweite Ola Hansson; es versteht sich von selbst, daß der erste Abschnitt des Essays in unserem Rahmen von Interesse ist.

Przybyszewski schickt in diesem Essay voraus, was er unter „Individuum“ versteht:

„Das Individuum des Altertums und des Mittelalters war eine machtvolle Persönlichkeit, voll überschäumender Kraft, die regelmäßig in Wahnsinn ausartete (...)“ (P, 101)

Im Original setzt Przybyszewski hinter das Wort „Individuum“ aus dem obigen Zitat eine Fußnote, welche diesen Begriff wie folgt definiert:

„Um Mißverständnissen vorzubeugen, füge ich hinzu, daß das Individuum hier im sozialen Sinne gefaßt ist, etwa gleichbedeutend mit dem vagen und abgegriffenen Wort Genie.“ (P, 101)

¹⁸¹ vgl. Walter Fähnders: Editorische Nachbemerkung zum zweiten Band der Studienausgabe der Werke Stanislaw Przybyszewskis, S. 147.

Somit wird ersichtlich, was Przybyszewski unter „Individuum“ eigentlich versteht: revolutionäre Stürmer und Dränger, d.h. Menschen, die sich von der „Menge“, d.h. dem „Pöbel“ (s.o.!) abheben; darunter sind Menschen zu verstehen, die sich nicht dem Gemeinschaftssinn unterordnen und die im soziologischen Sinne „Vorreiterrollen“ spielen. Die Vorgehensweise Przybyszewskis ist genial: er parodiert den Autor des „Falles Wagner“, welcher in Anlehnung an Bourget die Décadence eben auf diese Art und Weise unter pejorativem Vorzeichen definiert hatte: Diese Definition Nietzsches grenzt, wie oben bereits erörtert, den klassischen Stil (Allgemeingültigkeit, Gemeinschaftssinn) von dem dekadenten (extremem Individualismus) ab. Diese dekadente Eigenschaft trägt bei Przybyszewski jedoch eindeutig positive Konnotationen: somit grenzt er sich - und dies ist äußerst wichtig im Rahmen seiner Poetik - von der Klassik ab. Die psychische Beschaffenheit des „Individuumsdécadent“ (P, 103) wird schärfer konturiert, wenn Przybyszewski von ihm behauptet:

„Das Individuum besitzt eine Nervenmasse von einer ungeheuren Instabilität, einer enormen Zersetzbarkeit, infolgedessen auch das Maßlose der Empfindungsqualität. Maßlos im Schmerz und maßlos in der Freude. Diese intense Empfindungsweise ist es, welche das Individuum darauf anweist, allein und einsam zu sein. Nicht das Individuum sondert sich ab, sondern es ist schon von vorneherein abgesondert.“ (P, 104)¹⁸²

Übertragen auf die Sphäre der Kunst stellen diese „Individuen“ die Verkörperungen der Überwindung des Naturalismus dar, d.h. Nietzsche fungiert in diesem Essay Przybyszewskis nicht nur als Umwerter der Dinge im philosophischen Sinne, sondern auch als ein Erneuerer in der Literatur; daraus ist zu folgern, daß Przybyszewskis Literaturauffassung und Poetik -

¹⁸² vgl. zu der Absonderung des Intellektuellen im weiten, des Dichters im engeren Sinne: Walter Rehm: Der Dichter und die neue Einsamkeit, Göttingen, 1969.

vor allem hinsichtlich der Distanzierung vom Naturalismus¹⁸³ - Nietzsche zugrundeliegt:

„Nur in einer solchen Auffassung liegen die unendlichen, befruchtenden Keime, die eine neue Kunst schaffen werden, so unendlich verschieden von dem öden Naturalismus mit seinen dürftigen, geistesarmen coins de nature.“ (P, 120)

In dem im Kapitel 3.2. zu besprechenden Essay „Die Synagoge des Satans“ wird Nietzsche auch aus der Satanismus-Perspektive beleuchtet; er erscheint hier als ein Handlanger des anarchistisch veranlagten, prometheischen Satan Przybyszewskischer Provenienz:

„In Satans Namen hat Nietzsche die Umwertung aller Werte gelehrt (...)“ (SY, 73)

Wie ersichtlich bildet der „dekadente“ Nietzsche und seine in diesem Sinne „gegen den Strich“ gelesene Philosophie eines der Fundamente des literarischen Schaffens von Stanislaw Przybyszewski und eben aus diesem Grunde wäre es müßig, außerhalb seines essayistischen Werkes in seinen Erzählungen und Romanen nach Nietzsche-Reminiszenzen zu suchen. Diese Vorgehensweise würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen oder zumindest eine - ungewollte und unnötige - Przybyszewski-Monographie aus ihr machen.

In Alfred Kubins „Die andere Seite“ kommt die Nietzsche-Rezeption des Autors nicht so explizit zum Vorschein wie bei Przybyszewski. Hier kann von einer regelrechten Nietzscheanischen „Umwertung“ aller Dinge gesprochen werden: Das Traumreich repräsentiert, wenigstens in den ersten zwei Hauptkapiteln, eine ins surrealistisch-groteske verzerrte Anwendung der Nietzscheschen Philosophie von der Umwertung der

¹⁸³ vgl. Jörg Marx: Lebenspathos und „Seelenkunst“ bei Stanislaw Przybyszewski, Frankfurt a.M. u.a., 1990, S. 111f.

Dinge, der Ungültigkeit aller Moralvorstellungen und dem Übermenschentum. Spätestens bei der Lektüre des letzten Hauptkapitels, d.h. dem Kapitel, in welchem der Untergang des Traumreiches geschildert wird, entpuppt sich der Roman als eine Parodie auf das System Nietzsches: seine Utopien erweisen sich als eine lächerlich-absurde Spiegelung der Wirklichkeit, was jedoch nicht heißen soll, daß Kubin Nietzsche nicht ernst genommen hat.¹⁸⁴ Vielmehr stellt dieser Roman u. E. einen Beweis für die große Breitenwirkung dar, die Nietzsche im Rahmen der Décadence erzielt hat; denn wir vertreten die Ansicht, daß Kubin mit diesem seinem einzigen Roman - höchstwahrscheinlich unfreiwillig und unbewußt, jedoch unter dem Einfluß des heraufziehenden Expressionismus - die Eigenschaften und die Motivwelt der literarischen Décadence parodiert hat. Wenn jedoch davon auszugehen ist, daß Friedrich Nietzsche bzw. seine Philosophie, vor allem durch den bahnbrechenden Einfluß von „Der Fall Wagner“ als Intertext und Weltanschauung in der Literatur der Décadence stets vorhanden ist, so kommt Kubin auch nicht umhin, auch Nietzsche und seine Lehren zu parodieren. Wie äußert sich dieser Tatbestand jedoch explizit im Roman? Patera, der ehemalige Klassenkamerad des Erzählers, wird dadurch, daß er der „Schöpfer“ des Traumreichs ist, zu einer Epiphanie und somit in göttliche, d.h. übermenschliche „Höhen“ erhoben. In diesem Reich existieren Maßstäbe, die die herkömmlichen umkehren; die Auswahl der Bewohner des Traumreichs orientiert sich nach den Richtlinien, die an die Verfassung der „Entarteten“ Nordaus erinnern, welcher wiederum, wie oben erläutert, aufs heftigste von Przybyszewski im Namen der Décadence kritisiert wurde.

Als wahre Menschen der „Höhe“ erweisen sich allerdings die sog. „Blauäugigen“, die Ureinwohner dieses Gebiets. Ihre Schilderung läßt die Bewohner des Traumreichs zu affektierten Schauspielern verzweigen:

¹⁸⁴ vgl. Anneliese Hewig: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, München, 1967, S. 69 und passim.

„Niemals lachend, kaum miteinander sprechend, waren diese Blauäugigen die Verkörperung des vollkommensten Gleichgewichts. Davon zeugten die maßvollen Gebärden, die gefurchten, den Stempel geistiger Kraft tragenden Gesichter. Ihre fast außermenschliche Gleichgültigkeit ließ sie wie ausgebrannt erscheinen.“ (AS, 134)

Diese „außermenschlich“ anmutenden Ureinwohner erinnern symbolisch immer wieder daran, daß nicht das Traumreich an sich dekadent ist, sondern, daß Patera eine Auswahl im dekadenten Europa getroffen hat und somit zum Oberhaupt einer dekadenten „Monokultur“ geworden ist. Es liegt nicht fern, zu vermuten, daß Kubin mit Perle eine parabelhafte, dekadente Retorte entworfen hat, die in ihrer Abgesondertheit an das Haus von des Esseintes in der Nähe von Paris erinnert; auf Przybyszewski bezogen, würde das die oben erwähnte Einsamkeit des Individuums bedeuten. Kubin hat also somit ein „Individuen-Paradies“ geschaffen, das in seiner Konzentriertheit an die - im Sinne Nietzsches und Bourgets gesprochen - Verselbständigung des Einzelnen zugunsten des Ganzen erinnert: das Traumreich erweist sich aus dieser Perspektive betrachtet als ein Gebilde, das von vornherein der Auflösung preisgegeben ist; es ist quasi ein Wagnerianisches Kunstwerk, das, projiziert auf gesellschaftliche Verhältnisse, nichts anderes darstellt, als ein schizophren-pathologisches Gebilde. Perle und das Land, dessen Hauptstadt es ist, werden somit zu einem Modell für „angewandte“ Nietzscheanische Décadencedefinitionen. Das Ergebnis stellt nichts anderes dar als eine nicht lebensfähige Warnutopie in Gestalt einer Vorhölle, aus welcher jegliche bindende Normen (Klassik!) gebannt sind und jeder seinem anarchistischen Treiben nachgeht. Überspitzt kann durchaus auch behauptet werden, daß sich Kubin in diesem Roman - staatsrechtlich gesprochen - gegen jeglichen Rassismus wendet und von vornherein klar darlegt, daß solche Unternehmen dem Untergang geweiht sind.

Das Modell der sich gegenseitig entgegengesetzt gesonnenen Individuen liegt auch der Polarisation Herkules Bell und Klaus Patera zugrunde. Im Przybyszewskischen Sinne erweist sich Bell als ein „Individuum“ par excellence, denn er behauptet von ihm folgendes:

„(das) Individuum war ein Raubtier, Delirant und Gott zugleich und diese Art von Individuen waren es, welche den Wahnsinn zum Ausgangspunkte aller religiösen und staatlichen Handlungen machten, sie waren es, welche vermöge ihrer dämonischen Suggestionen die gewaltigen Massenpsychosen in Szene setzten: die Kreuzzüge, die Religionskämpfe und noch zuletzt die französische Revolution. Mania und Glaube kennzeichnen diesen Individualismus.“ (P, 102)

Überdeutlich springt hier das Motiv des „Entzweiens“ von großen Volksmassen („antiklassische“ Bestrebungen) seitens der besagten Individuen ins Auge: ohne Zweifel ist das als ein Zeichen einer sich anbahnenden Décadence anzusehen. Der Individualist Bell sät Zwietracht unter die ohnehin selbständig-dekadente Elemente darstellenden Bewohner des Traumreichs. Es ist aber nicht nur diese politische Dimension dieses Vorgangs, die an Nietzsche gemahnt; auch die Charakterzüge Bells entsprechen den Przybyszewskischen Voraussetzungen des Individuums. Der Erzähler in der „anderen Seite“ charakterisiert Bell wie folgt:

„Dieser Pökelfleischkönig hatte auf mir unbekannte Weise von dem sonderbaren Land gehört und sich in den Kopf gesetzt, ein Bürger dieses Reiches zu werden. Der sofortigen Aussprengung, daß er geisteskrank sei, begegnete Bell dadurch, daß er sich einen namhaften Nervenarzt zur

eigenen, ständigen Beobachtung hielt; diese Koryphäe konnte nur bestätigen, daß der Amerikaner vollkommen bei Verstand sei. (...) In Hongkong verließ ihn sein Arzt. Er erklärte, er könne es bei Herkules Bell nicht mehr aushalten, seine anfangs günstige Meinung müsse er dahin korrigieren, daß er den Amerikaner jetzt doch für belastet halte und an fixen Ideen leidend.“ (AS, 161)

Die Ironie besteht darin, daß eben dieser geistesranke Amerikaner einen idealen Bewohner für das Traumreich abgibt (vgl. Kapitel 2.2.), ja geradezu dafür prädestiniert ist. Bezeichnend ist auch das Bild auf dem Flugblatt, welches die Traumleute zur Revolte gegen Patera aufruft; es ist ein Abklatsch des Bildes „Die Freiheit führt das Volk“ von Delacroix; die Weichen der Beziehung zur französischen Revolution werden parodistisch gesetzt; es ist nicht ersichtlich, ob man sich zwischen einer Freiheitsgöttin oder der Freiheitsstatue von New York zu entscheiden hat:

„Eine Freiheitsgöttin mit Diadem hält eine Tafel, auf deren Rückseite die Worte: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Gesellschaft, Wissenschaft, Recht zu lesen waren. In ihrem Kopfschmuck steckte die amerikanische Flagge und zog sich wimpelartig um den Rand des Aufrufes.“ (AS, 156)

Der Ton Kubins wird jedoch ernster und es schimmert teilnahmevolle Sympathie durch, wenn der Erzähler folgendes konstatiert:

„ Ich fühlte mein erstarrtes Herz tauen - das übermenschliche Unglück der Traumstädter drohte mich zu ersticken.“ (AS, 228)

Wie deutlich gezeigt werden konnte, bildet Nietzsche und seine Décadence-Auffassung und in diesem Rahmen sein ganzes philosophisches System ein Paradigma in der Literatur der Décadence. Wenn bedacht wird, daß der Einfluß Nietzsches bei der Auswahl der in dieser Arbeit behandelten literarischen Werke ausschlaggebend war, kann sein Einfluß, wie er hier dargelegt wurde, eine repräsentative Geltung beanspruchen. Holitscher ist Nietzsche literarisch nicht gewachsen, d.h. er zeigt nicht die Fertigkeit, ihn literarisch bzw. als Intertext zu integrieren; Stanislaw Przybyszewski vereinnahmt sein System hingegen kompromißlos und macht durch seine in diesem Sinne sehr wichtige Gegenüberstellung von Nietzsche und Nordau Nietzsche zur Gallionsfigur bei dem Kampf der literarischen Décadence um ihre Emanzipation und stellt ihn somit auf dieselbe Stufe wie Baudelaire, Huysmans und Bourget. Alfred Kubin hingegen ist unserer Auffassung zufolge der sublimste und aus diesem Grund der meisterhafteste Verarbeiter der Lehren Nietzsches. Er übersetzt die Wagner-Kritik Nietzsches ins Literarische und zeigt, daß die konsequente Décadence, trotz größter Übereinstimmung in ihren Kritikpunkten, keine Alternative zur verhaßten und abgelehnten Realität bietet.

3.2. Satanismus

Durtal, der sich mit Gilles de Rais, dem mittelalterlichen Marschall von Frankreich beschäftigende Doktorand und Hauptfigur in Joris-Karl Huysmans' „Tief unten“, bemerkt zurecht einen der ausgeprägtesten schizophrenen Züge seiner Zeit:

„Welch bizarre Epoche! (...) Gerade im Augenblick, wo der Positivismus mit vollen Backen bläst, erwacht der Mystizismus, und die Narrheiten des Okkultismus beginnen.“
(TU, 269)

Daß sich paradoxerweise ausgerechnet die literarische Moderne - eines ihrer vor allem von der Thematik her wichtigsten Komponenten bildet die Décadence-Literatur des Fin de siècle - einer neuen, an das gegenwärtige „New Age“ gemahnende, utopischen Mystik verschreibt, „gehörte“, so der sein Staunen (auch im Namen anderer!) mit der Möglichkeitsform dämpfende Vietta, „zu den vielleicht überraschenden Momenten an ihr.“¹⁸⁵ Eine der interessantesten und überzeugendsten Thesen¹⁸⁶ zu dem - in dem Rahmen dieses Kapitels sehr wichtigen - *eschatologisch* gefärbten Utopiebewußtsein, liefert der profundeste Kenner des Jungen Wien, Gotthart Wunberg. Er bezeichnet den Naturalismus als 'Sturm und Drang', auf welchen analog dazu, das Fin de siècle - in Form einer neuen 'Empfindsamkeit' folgt; der Naturalismus scheint den Erwartungen nicht Rechnung getragen zu haben: die Folge ist Resignation und ein Rückzug ins Innere¹⁸⁷. Alles spricht dafür, „daß man sich abgefunden hat mit dem

¹⁸⁵ Silvio Vietta: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart, 1992, S. 111.

¹⁸⁶ vgl. Gotthart Wunberg: Utopie und fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende, in: DVjS, 1, 1969, S. 685-706; hier behauptet er charakteristischerweise u.a. auch: „Beides, Zukunft und Messias, wurden nicht allzu scharf voneinander getrennt; denn auch auf den Erlöser wartete man noch, auch er war noch nicht präsent und verfügbar. Henrik Ibsen nannte man gar einen 'literarischen Johannes' der die neue Literatur vorzubereiten hätte.“ (S. 687f.)

¹⁸⁷ vgl. ebd., S. 702f.

vergeblichen Warten auf den erwarteten Erlöser“ - sehr wichtig im Rahmen der zeitgenössischen Literatur und Literaturkritik - „und literarischen Messias“¹⁸⁸. Aus alledem ist zu folgern, daß sich die Literaten der *Décadence* quasi nur in den mystischen Bereich, sei es ihrem Wesen nach oder in Zusammenhang mit ihrer Kunstauffassung, flüchten konnten, da ihnen - noch einmal auf den oben zitierten Durtal verweisend - der um sich greifende und grassierende Positivismus mit seiner „Verhäßlichung“ und Utilitarisation der Welt nur diesen Weg weist. Aus dem Okkultismus, Satanismus und all den Ersatz- und Kunstreligionen - sie erweisen sich, wie zu zeigen sein wird, als ein Katholizismus unter umgekehrten Vorzeichen - schöpfen die Literaten des *Fin de siècle* psychologischen Beistand, wie sie die Apokalypse den frühen Christen in ihrer Weltgerichtserwartung bot.¹⁸⁹ Sie versuchen die Krise zu überwinden, indem sie versuchen, die *Skylla* des Epigonentums und ihr zum bloßen „Kunsthändler“-Verkommen zu umschiffen, drohen aber dabei in die gefährlichen Gewässer der *Charybdis* der Umkehrung aller klassischen Normen, Anschauungen und Werte zu geraten. In dieser Hinsicht erweist sich der Satanismus des *Fin de siècle* als Gesellschaftskritik *par excellence*¹⁹⁰.

Aber um alle diese theoretischen Ansichten ins Interpretatorische projizieren und dadurch Verständlichkeit erzielen zu können, sollte der Roman „Tief unten“ von Huysmans einer genaueren Analyse unterzogen werden, da er, wie „Gegen den Strich“ für Ästhetizismus und Verfall, ein Paradebeispiel ist für Satanismus und Okkultismus: zudem sind in diesem Roman sehr viele zu Dialogen komprimierte Essays verstreut, die unbedingte Beachtung erfordern; ein weiteres Pro für dieses Vorgehen stellt die Tatsache dar, daß dieser französische Roman in dieser Hinsicht als Vorlage für die meisten der deutschsprachigen Autoren gedient hat.

¹⁸⁸ ebd.

¹⁸⁹ vgl. Eugen Drewermann: *Tiefenpsychologie und Exegese 2. Die Wahrheit der Werke und Worte*, München, 1993, S. 483f.

¹⁹⁰ zur Auffassung des Satanismus als Zeitkritik vgl. Rita Thiele: *Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans*, Frankfurt a.M. u.a., 1979.

Europäische Jahrhundertwende bedeutet auch: okkultistische Thematik und Zitation, deshalb erscheint es sehr legitim, wenn Tegtmeier die Ansicht vertritt, daß es müßig wäre, „hier auch nur die wichtigsten Werke auflisten zu wollen.“¹⁹¹ Diese Aussage verweist auch in dieser Hinsicht indirekt auf die intertextuellen Zusammenhänge der Werke der Décadence-Literatur untereinander; dies wird auch an dem folgenden Zitat aus „Tief unten“ deutlich. Hier debattiert die an satanistischen Messen teilnehmende Madame Chantelouve mit Durtal und es ist bezeichnend, welchen Tribut sie dem Huysmans'schen „Dreigestirn“ zollt. Sie sagt zu Durtal:

„Schließlich, glauben Sie, ich besitze Sie, wann und wie es mir gefällt, so wie ich Byron, Baudelaire, Gérard de Nerval, die, welche ich liebe, lange besaß...“ (TU, 168)

Hier grenzt sich Huysmans sehr deutlich von Emile Zola und dem von ihm verfochtenen Naturalismus zugunsten Charles Baudelaires ab.¹⁹² Er geht noch weiter und beruft sich auf alle großen Vertreter der abendländischen Mystik und herausragende Beispiele der großen Theoretiker der katholischen Kirche; dies ist der krasseste Beweis seiner Abwendung vom materialistisch-positivistischen Naturalismus Zola'schen Schlages: heiliger Thomas, Sinistrari d'Ameno, Görres, heiliger Augustin, Bonaventura, von Denys, Papst Innozenz der Achte usw. usf. (vgl. TU, 152 und passim). Sehr originell sind Huysmans' - wenn auch nur literarische, den Naturalismus leugnende - Versuche, naturwissenschaftliche Axiome auf die Welt des Übersinnlichen anzuwenden:

„Der Äther ist von Mikroben bevölkert; ist es überraschender, daß er auch Überfluß an Geistern und Nachtgespenstern hat? Das Wasser, der Essig wimmeln von Tierchen, das Mikroskop zeigt sie uns; warum sollte die dem

¹⁹¹ Ralph Tegtmeier: *Magie und Sternenzauber. Okkultismus im Abendland*, Köln, 1995, S. 178.

¹⁹² vgl. Robert Baldick: *Einführung*, in: G, 9ff.

Gesicht und den Werkzeugen des Menschen unzugängliche Luft nicht wie die anderen Elemente von mehr oder weniger körperlichen Wesen, von mehr oder weniger reifen Embryos wimmeln?“ (TU, 148)

Das einen Einleitungscharakter tragende erste Kapitel des Romans enthält alle Vorbehalte Huysmans' gegenüber dem konsequenten Naturalismus. Diese Vorwürfe werden in der Literaturkritik des Fin de siècle immer wieder zu Waffen, die für das naturalistische Lager Seitenhiebe darstellen sollen. Huysmans läßt seinen Helden Durtal über die Sackgasse sinnieren, in welche der Naturalismus sich selbst gepfercht hat: „das, was ich ihm [dem Naturalismus, N.K.] vorwerfe, ist, den Materialismus in der Literatur eingefleischt, die Demokratie der Kunst glorifiziert zu haben!“ (TU, 5). Sofort fallen einigermaßen literarhistorisch geschulten Augen die Fortschrittsfeindlichkeit, die Kritik am Positivismus und an der Arbeiterbewegung im Rahmen des snobistischen Klassenbewußtseins des höheren Bürgertums, welchem die Décadents angehören, auf. Dem hat er einen „spiritualistischen Naturalismus“ (TU, 9) entgegenzusetzen, welcher parallel zu „dem großen, von Zola so tief gefurchten Weg folg[t], aber es würde notwendig sein, (...) [diesen Weg, N.K.] in die Luft zu ziehen, eine andere Route, das Diesseits und das Hierauf zu erreichen“ (TU, 9). Das wäre nach Ansichten Huysmans' „anders stolz, anders vollkommen und stark“ (ebd.) Przybyszewski weist ganz in dieselbe Richtung, wenn er in Bezug auf den norwegischen Bildhauer Gustav Vigeland folgendes sagt und ebenfalls - jedoch indirekter - Kritik an der positivistischen Gesinnung des Naturalismus ausübt:

„Der bequeme Weg, das ist der Weg des Gehirnes, der Weg der armen fünf Sinne, die das Leben nur in seinen Zufälligkeiten, seiner trostlosen Alltäglichkeit erfassen. Der steile abgründige Weg, das ist der Weg der Seele, der sich das Leben als ein schwerer Traum und düstere Ahnung

darbietet, das Leben in seinem Inhalt und seinem Wesen.“

(WS, 17)¹⁹³

Bezeichnenderweise identifiziert sich Przybyszewski in diesem Essay mit dem Bildhauer Vigeland und trifft in der Überschrift programmatisch seine Entscheidung gegen den den Naturalismus repräsentierenden Positivismus. Der Titel des Essays ist - nach seiner Lektüre muß er eingefleischten Naturalisten provokativ vorgekommen sein - „Auf den Wegen der Seele“, also der Huysmans'sche Weg, wie er oben erwähnt wurde.

Aus dieser Perspektive betrachtet, könnten sich in Bezug auf die Thesen Wunbergs, wie sie oben angeführt wurden, einige Unstimmigkeiten ergeben: wenn er dem chronischen Gegensatzpaar Sturm und Drang - Empfindsamkeit die Antithetik zwischen Naturalismus und Fin de siècle an die Seite stellt, so hätte er unseres Erachtens die Konturen, die zweifellos bei den jüngeren Epochen schärfer zutage treten, betonen müssen. Ich gehe soweit und behaupte, daß dieser viel schärfere Gegensatz zwischen Naturalismus und Fin de siècle - im Sinne einer 'Gegenströmung zum Naturalismus' - wie sie auf abstrakte und nichtssagende Art einen Gemeinplatz in Literaturgeschichten darstellt - sich in nichts so deutlich manifestiert, wie - zusammengefaßt unter 'dekadenter Mythologie' - in dem Okkultismus, Satanismus und der Pseudoreligiösität der Décadence. Ohne Zweifel: der Satanismus trägt, wie bereits erwähnt, gesellschaftskritische Züge. Man würde jedoch Joris-Karl Huysmans' Satanismus nicht annähernd gerecht werden, reduzierte man seinen spezifischen Satanismus auf die gesellschaftskritische Perspektive. Ich behaupte, daß der satanistische Roman „Tief Unten“ einen - vielleicht nicht als solchen konzipierten - parabelhaft-parodistischen Künstlerroman

¹⁹³ Camille Paglia würde dies als einen Einbruch des Dionysischen (naturhafte Seele) zu Ungunsten der 'versteinerten' Sinne apollinischer Artung (Positivismus) interpretieren. Zum gänzlich anders aufzufassenden Begriff der „dionysischen Ästhetik“ vgl. vorhergehendes Kapitel 3.1. Nietzsche.

darstellt¹⁹⁴, mag die Art der Darstellungsweise noch so sehr im Bann des Naturalismus stehen: genau das ist jedoch die Gefahr, die einer adäquaten Joris-Karl Huysmans-Interpretation im Wege steht. Man sieht in diesem „Papst der Dekadenz“¹⁹⁵ - unwesentlich ob romanistischer, germanistischer oder gar komparatistischer Provenienz - schlichtweg einen Autor, der Themen und Motive der *Décadence* auf naturalistische Art und Weise zur Sprache bringt, ähnlich der Vorgehensweise Thomas Manns bei seinen „Buddenbrooks“. Aber genausowenig wie die „Buddenbrooks“ als ein naturalistischer Roman bezeichnet werden kann, dürfen vor allem die Dekadenzromane Huysmans' nicht als naturalistisch dargestelltes Horrorarsenal der *Décadence* abgestempelt werden.¹⁹⁶

Durtal schreibt eine Doktorarbeit über den Waffengefährten der heiliggesprochenen Johanna von Orléans, Gilles de Rais. Doch diese auf den ersten Blick simpel erscheinende Technik zeitigt für den Roman wichtige Folgen: die fiktive Doktorarbeit des fiktiven Durtal beschäftigt sich mit der historischen Gestalt des Gilles de Rais. Somit werden im Roman zwei Handlungsstränge konzipiert¹⁹⁷: daraus resultieren die zwei Zeitebenen; zum einen ist der Handlungsort Durtals Fin de siècle-Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zum anderen wird der Leser in die westfranzösische Vendée des 15. Jahrhunderts versetzt. Die Ebene wechselt stets dann, wenn ein äußerer Anlaß Durtal zum Erzählen bzw. Nachdenken über Gilles de Rais animiert. Das wiederum - eben bedingt

¹⁹⁴ Es wird von Seiten des Autors dieser Arbeit deshalb auf diese Interpretationsweise sehr viel Wert gelegt, da sich aus dieser literaturwissenschaftlichen Annäherung für die Werke, auf welche „Tief unten“ abgefärbt hat, einschneidende Konsequenzen ergeben.

¹⁹⁵ Ralph Tegtmeier (1995): S. 178.

¹⁹⁶ stellvertretend für diese stur durch die Sekundärliteratur geisternde Ansicht sei Fischer (1978) genannt: „(...) hier [in 'A Rebours', N.K.] wird gewissermaßen die literarische Technik, die sich Huysmans als Zola-Adept erarbeitet hat, dazu verwandt, die 'états d'âmes et nerfs' eines Décadent zu sezieren.“ (S. 80). Gegen diese Ansicht ist auf den ersten Blick nichts einzuwenden, sie verkennt jedoch die zweite, ich nenne sie die 'parabolisch - höhergestellte', symbolistisch-hermetische Ebene, die unerlässlich für das Verständnis Huysmans'scher Werke ist.

¹⁹⁷ Ein Beweis für die äußerste Unabhängigkeit dieser zwei Handlungsstränge voneinander ist die Tatsache, daß noch zu Lebzeiten Huysmans' die Gilles de Rais-Teile des Romans „Tief unten“ auch separat veröffentlicht wurden. Der Autor vorliegender Arbeit besitzt ebenfalls ein solches Exemplar: „Magie im Poitou“, München, 1996, zuerst veröffentlicht 1897 u. d. T. „La sorcellerie en Poitou. Gilles de Rais“, dann noch einmal 1899, diesmal mit dem Titel „La magie en Poitou“.

durch besagte Assoziationsketten - ergibt die bedeutsame Parallelhandlung.

Die Essenz der Gilles de Rais-Teile des Romans ist die Tatsache, daß dieser Mann - so die Huysman'sche Interpretation - drei Phasen durchläuft. Der schizophrene Zug der Persönlichkeit wird keinesfalls verheimlicht:

„Gilles de Rais spaltet sich in drei voneinander verschiedene Wesen.

Zuerst ist er der tapfere und fromme Krieger.

Dann der raffinierte und verbrecherische Künstler.

Zuletzt der reuige Sünder, der Mystiker.

Und alles ist er im Übermaß.“ (MP, 35)

Der Schizophrenie wird rein optisch durch den stets neuen Zeilenanfang im ansonsten durchweg durch Absätze in große Sinneinheiten unterteilten Roman Ausdruck verliehen: Gilles de Rais ist zum einen der mutige Waffengefährte Jean d'Arcs und verdient dabei so hohes Ansehen, daß er zum Marschall von Frankreich erklärt wird; nachdem er sich jedoch in seine Heimat, die Vendée, zurückgezogen hat, wird aus ihm ein Narzist, der einen kompletten kirchlichen und weltlichen Hofstaat unterhält, bis sein finanzieller Ruin abzusehen ist. Dem will er abhelfen, indem er sich Magiern verschreibt, um mit deren und des Teufels Hilfe unedle Metalle in Gold zu verwandeln. Diese Alchemie artet in die wüstesten satanistischen Kindesmorde aus, welche die Weltgeschichte je erlebt hat: nach immer „erleseneren“ und ausgefalleneren Methoden des körperlichen und seelischen Sadismus massakriert er Schätzungen zufolge bis zu 800 Kinder auf seinen Sitzen - verstreut in der Vendée - bis dieses Gebiet nahezu kinderlos wird. Ein Zitat soll veranschaulichen, warum diese zweite - die höllische Phase, ganz „Tief unten“ - auch die Phase des raffinierten und des verbrecherischen Künstlers genannt wird:

„Seine Grausamkeit blieb nicht nur fleischlich, sie wurde noch schlimmer, wurde geistig. (...) Wenn eins der

unglücklichen Kinder in sein Zimmer geführt wurde, hängten es Bricqueville, Prélati, Sillé an einen Haken an der Wand, und sobald das Kind am Ersticken war, befahl Gilles, es herunterzunehmen und die Schnur aufzuknoten. Dann nahm er den Kleinen vorsichtig auf seine Knie, brachte ihn ins Leben zurück, liebkoste ihn, hätschelte ihn, trocknete seine Tränen, zeigte auf seine Gefährten und sagte: 'Die Männer du sind böse; aber siehst du, sie gehorchen mir; hab' keine Angst mehr, ich rette dir das Leben und werde dich wieder zu deiner Mutter bringen'; - und während ihn das Kind außer sich vor Freude umarmte und in diesem Augenblick lieb hatte, schnitt er ihm sanft von hinten in den Hals, brachte es, wie er sich ausdrückte, zum 'Hinschmachten'." (MP, 30, 31)

Lange vor Marquis de Sade wird dieser Mann nicht nur zu einem Theoretiker, sondern auch zum Praktizierenden der Ästhetik der Grausamkeit und des Sadismus. Seine oben zitierte Handlung ist nichts anderes als komprimiertes, auf die Ebene des Schauspielerhaften transponiertes Stück Manichäismus: grotesk-stilisierte Koexistenz von Gut und Böse, der Versuch, das rauhe, unförmige Dionysische apollinisch zu bändigen und zu stilisieren, denn diese Grausamkeit ist stilisiert. Sie symbolisiert das Ringen in der Brust des Künstlers und wird leider überschattet von der Intensität des Dargestellten, so daß keine Möglichkeit mehr besteht, das implizit Intendierte wahrzunehmen. Gustav von Aschenbachs Seelennöte sind von gleicher Natur wie die des Gilles de Rais; jedoch hat die Forschung mit Thomas Manns Novelle keinerlei Probleme, weil bei ihr das Dionysische ins Reich des Traumes gebannt wird, wo sie erlaubt und verkraftbar ist: im Sinne von Kunst und Künstler sind Gustav von Aschenbach und Gilles de Rais ein und dieselben Personen: Gustav von Aschenbach ist ebenfalls ein verbrecherischer

Künstler.¹⁹⁸ Joris Karl Huysmans läßt seinen Helden nicht träumen, sondern errichtet die Distanz einer Doktorarbeit und die von vier Jahrhunderten. Die dritte und letzte Phase Gilles de Rais' stellt seine aufrichtige Reue und sein Zurückfinden zur Kirche dar. Diese geschilderten drei schizophrenen Phasen des Gilles de Rais sind jedoch genau die, die auch Joris-Karl Huysmans durchläuft: die Phase des streitbaren Naturalisten an der Seite von Zola, der „Abfall“ von derselben; danach der Verfasser von Höhepunkten der Décadence und des Ästhetizismus, schließlich sein Heimfinden in die katholische Kirche und sein Aufgehen im „Renouveau Catholique“. Aus dieser Perspektive betrachtet kommen dem dekadenten Okkultismus, Satanismus und den Ersatzreligionen der Décadence-Literatur des Fin de siècle in erster Linie funktionelle Bedeutungen zu. Sie scheinen - überspitzt ausgedrückt - das Ventil der metaphysischen Bedrängnisse bei dem Ringen um neue literarische Formen der Avantgarde darzustellen, zu welcher die Décadence zweifellos zu zählen ist. Diese These widerspricht natürlich allen anderen Thesen, welche die Ansicht vertreten, all dieser Okkultismus wäre nichts anderes als metaphysischer Ästhetizismus und biete nichts anderes als neuen, sensationellen Stoff.¹⁹⁹ Aus eben dieser Perspektive sollte der Ausspruch Durtals' ganz zu Anfang dieses Kapitels interpretiert werden: die Nebenwirkungen der sich auf dem Siegeszug befindenden Industrialisierung und des Positivismus - mit all seinen Konsequenzen: die Moderne - wird hier auf den ersten Blick als Gegensatz zu dem aufkeimenden dekadenten Irrationalismus gesehen; dieser Gegensatz löst sich jedoch in Ironie auf und das Axiom lautet: Modernität fordert Irrationalismus heraus. Dieses manifestiert sich am deutlichsten - und am extremsten - in dem literarischen Satanismus, welcher an einen durch ein Ringen um neue Formen und Themen von Krämpfen geschüttelten Exorzismus erinnert.

¹⁹⁸ vgl. C.A.M. Noble: Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, Bern, 1970, zu „Der Tod in Venedig“: S. 119-134.

¹⁹⁹ zur Biographie J.-K. Huysmans' vgl. Robert Baldwick: Einführung, in: G, S. 18-21.

Der symbolische Zusammenhang von Arkanum und Moderne wird in Arthur Holitschers Roman „Der vergiftete Brunnen“ mit einem sehr flüchtigen, jedoch dafür um so bedeutungsvolleren Bild zum Ausdruck gebracht. Der mephistophelische Sulzwasser ist Chemiker; sein besonderes Faible sind Sprengstoffe. Hier ist ein okkultistisches Chiffre enthalten: bekanntlich ist das Wort „Chemie“ ein Derivat des aus dem arabischen stammenden „al kimiya“; die europäisierte Form dieses mit Artikel ausgestatteten arabischen Ursprungs ist „Alchimie“ und bezeichnet die mittelalterliche Goldmacherkunst; der Alchimist ist aber nicht nur der Goldmacher, sondern auch der „Schwarzkünstler“²⁰⁰. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist Sulzwasser in seiner Eigenschaft als Chemiker der okkultistischen Sphäre zuzuordnen. Als ein Erneuerer, ein aus dem alten Zerstorten Neues zustandebringender Prometheus tritt er uns entgegen, wenn er sich für Sprengstoffe interessiert. In dieser seiner Eigenschaft tritt er im Roman nur ein einziges Mal ins Bild: er erscheint als schöpferischer Künstler, ja fast als Demiurg schlechthin, welcher über seine Retorte gebeugt die Schicksale seiner Homunculi schmiedet. Unverhohlen treten mit der Erwähnung des Redakteurs des „Heiligen Hain“, Meinewelt, gesellschaftskritische Akzente zutage; in Form einer Parabel erläutert er Sebastian über Reagenzgläser und deren brodelnde Inhalte gebeugt, seine Menschenauffassung:

„(...) die Tropfen fallen! Beachten Sie diesen: er fällt, er ist verschwunden. Das ist der antipathische Tropfen, der Tropfen 'Meinewelt'. Er hat sich in der hohlen Mitte des Glases zu Dunst verflüchtigt und hilft nun das Gewebe verdichten. Ein anderer! Dieser langte unten an... sehen Sie, noch im Dampfe bewahrt er eine Weile Form und Farbe, die ihm oben eigen gewesen.“ (VB, 218)

²⁰⁰ vgl. Duden, Band 7, Herkunftswörterbuch, Mannheim u. a., 1990.

Ein die Décadence-Literatur auszeichnendes Momentum ist die Beanspruchung der Naturwissenschaften für ihre eigenen metaphysisch-weltschmerzlichen Ansichten: Hier erfolgt - wie oben bei Joris-Karl Huysmans schon erwähnt - die Umkehrung der Werte. Der allgegenwärtige Positivismus wird überwunden, indem er zu einem Hilfsmittel bei der Veranschaulichung dekadenter Anliegen zunutze gezogen wird. Wenn in der Décadence-Literatur ein Wissenschaftler auftaucht, dann umgibt ihn meistens das Odium des Geheimnisvollen, Mysterischen und Hermetischen. Hiermit sei z.B. auf die Figur des Van Helsing in dem Roman „Dracula“ von Bram Stoker verwiesen: bei diesem Akademiker handelt es sich um eine Koryphäe in Vampirologie. Die Décadence erhebt somit ihre okkultistischen Geheimlehren und hermetischen Weisheiten zu Gegenspielerinnen der „trockenen“, auf die Materie und die Sinne bezogenen „Schulwissenschaften“, weil diese sich nur mit der langweiligen und melancholisch stimmenden Realität, welche die Décadents anekelt, auseinandersetzt.

Diese Ansicht dominiert auch in dem in diesem Rahmen sehr wichtigen Essay von Stanislaw Przybyszewski: Die Synagoge des Satans (SY). Hier wird Satan als ein allesumfassender Proteus angesehen: er ist der Vater der Wissenschaften und hat trotz aller mittelalterlichen Klischees viel mehr mit dem Satan von Carducci, wie er von Settembrini in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ (vgl. Z, 61) beschworen wird, gemein, als mit dem bocksbeinigen und primitiven Seelenkäufer des Mittelalters. Bei Przybyszewski ist es jedoch angebracht, die Satansauffassung in den essayistischen Werken von der erzählenden Prosa zu trennen. Aus diesem Grund bietet es sich an, diesen für die Auffassung des Okkulten und Satanischen bei Przybyszewski so aufschlußreichen, knappe fünfzig Druckseiten umfassenden Essay, eingehender zu analysieren.

Der Untertitel dieses in zwei Unterkapitel gegliederten Essays lautet „Ihre Entstehung, Einrichtung und jetzige Bedeutung.“ Das erste Unterkapitel trägt die Überschrift „Die Entstehung der Satanskirche“, das zweite ist mit „Der Kult der Satanskirche“ betitelt. Im Laufe der Interpretation wird sich

herausstellen, inwiefern Satanismus und Sozialkritik²⁰¹ im Sinne einer Utopie der Zerstörung der *verhaßten* Gegenwart auf das engste miteinander verknüpft sind.

Im ersten Teil des Essays wird der Grundgedanke klar vorangestellt: Gut und Böse sind zwei auf ewig entgegengesetzte, jedoch ihren Hoheitsansprüchen gemäß - und das ist der springende Punkt - gleichberechtigte Prinzipien:

„Zwei Götter gibt es ewig entgegengesetzt, zwei Erzeuger und zwei Herren ohne Anfang und Ende. Der gute Gott erschuf die Geister, die reinen Wesen; seine Welt, das ist die Welt des Unsichtbaren, die Welt der Vollendung, die keinen Kampf und keine Schmerzen kennt. Der schlechte Gott schuf das Sichtbare, das Körperliche und Vergängliche. Er schuf das Fleisch und die Leidenschaften, die Erde in ihrem Kampf, ihren Qualen und ihrer Verzweiflung, das unermessliche Erdental der Tränen, er schuf die Natur, die nur immer den Schmerz und die Verzweiflung und das Böse erzeugt.“ (SY, 46)

Somit wird die Intention Przybyszewskis deutlich: er weist dem Satanischen, d.h. dem bösen Prinzip eindeutig das Diesseits als Hoheitsgebiet zu; das Jenseits ist das Reich des guten Prinzip, d.h. das Reich Gottes. Diese Auffassung trägt eindeutig deterministisch-existentialistische Züge, denn das sichtbare Reich ist dasjenige, in welcher die Menschen leben; daraus ist zu folgern, daß lebende Menschen von ihrer Geburt an Bürger im Reiche Satans sind. Am Ende des Zitats wird sogar das, was den Menschen hervorbringt, zu einer Kreation des bösen Prinzips erklärt: die Natur ist das Werk Satans; da aber die Natur - wie

²⁰¹ zur Spannung zwischen Dichter und Gesellschaft im Sinne einer Gesellschaftskritik vgl. Hans Wilhelm Rosenhaupt: Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft, in: Viktor Zmegac: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein/Ts., 1981, S. 62-80.

ebenfalls aus dem Zitat ersichtlich - genau dasselbe vollbringt wie Satan, findet hier eine Verschmelzung dieser Ideen statt, so daß „Natur“ durchaus als Synonym für „Satan“ (und umgekehrt) gelten kann. Daraus ist zu folgern, daß Przybyszewskis Naturauffassung sich nicht an Jean Jacques Rousseau, sondern am Marquis de Sade orientiert.²⁰²

Somit wird reine „natürliche“ Existenz zu einem satanischen Vorgang und von vorneherein sind alle Kreaturen, die in diesen satanischen Kosmos geraten, Werke des bösen Prinzips und diese Ansicht steht in eindeutiger Opposition zu der Erschaffung des Menschen von seiten Jahwes, wie in der Genesis überliefert ist: der Gott der Menschen ist dieser Auffassung zufolge nicht Jahwe, sondern Satan.

Jedoch ist das Prinzip des Guten nicht bereit, Satan diese unumschränkte Macht zuzugestehen; eben um diesen Kampf rankt sich die Weltgeschichte. In der Beschreibung dieses Kampfes wird immer mehr deutlich, was eigentlich unter dem „bösen“ Prinzip Satans zu verstehen ist:

„Der schlechte Gott, das ist die Regellosigkeit, der trotzige hellseherische Sprung in die Zukunft, er ist die Neugierde nach den verborgensten Heimlichkeiten und der titanische Trotz, der schrankenlos alle Gesetze, alle Normen über den Haufen wirft. (...) Er heiligte die Neugierde, und nannte sie Wissenschaft, nach seinem eigenen Ursprung ließ er den Menschen forschen und nannte es Philosophie, und uferlos ließ er alle Instinkte in dem Strombett des Geschlechts sich breiten, und nannte es Kunst.“ (SY, 46)

Diese Ansicht widerspricht eindeutig der Rousseauschen Auffassung von „Zurück zur Natur“, denn, wie wir festgestellt haben, es handelt sich bei der Natur um eine Präfiguration des Satanischen; dieser schlechte Gott ist jedoch gleichzusetzen mit dem Goetheschen Prometheus, dem

²⁰² zum Gegensatz zwischen Jean Jacques Rousseau und Marquis de Sade: vgl. Camille Paglia: S. 13.

„Kulturbringer“: in dieser Hinsicht ist Przybyszewskis Ansicht von der Kongruenz von Natur und Kultur auf höchste Weise originell. Passagenweise erinnern Przybyszewskis Ansichten dermaßen an Goethes Elegie, daß sie durchaus als Intertext für diesen Essay gelten kann:

*„Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.“*²⁰³

Wenn man sich die literarhistorische Bedeutung des Goetheschen Prometheus vor Augen hält, wird vollends klar, wie der Przybyszewskische Satan aufzufassen ist:

*„Diese Ode (oder auch Hymne) galt stets als Beispiel für ein Gedicht des 'Sturm und Drang', weil in ihr so nachdrücklich selbstbewußte Schöpferkraft besungen wird (...)“*²⁰⁴

Der gute Gott Przybyszewskis entpuppt sich als eine Parodie auf den Zeus der Sturm und Drang-Ode, gegen welchen sich Prometheus' Opposition richtet; er ist der Gott der Beharrung, des statischen Prinzips. Seiner Natur nach ist er im Gegensatz zum „Lichtbringer und Satan-Paraklet“ (SY, 47) absolut antiaufklärerisch:

„Der gute Gott, das ist die Norm, das Gesetz, die Demut und die Ergebung. Seinen Kindern sagt er: Seid arm im Geiste,

²⁰³ Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus, in: Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk, Frankfurt a.M., 1987, S. 207.

²⁰⁴ ebd.

denn nur so gelangt ihr in mein Reich! Seid kindlicher als die Kinder, tötet euren Willen, folgt mir nach! Forschet nach keinem Ursprung und keinen Zielen, denn nur bei mir allein ist alle Vergangenheit und alle Zukunft.“ (SY, 46)

Aus dieser Polarisierung resultiert die politisch-sozialkritische Dimension des Satanismus' Przybyszewskischen Schlags: Satan erweist sich in Form des Antichristen als der - auch im literarischen Sinne - erwartete Messias, den Wunberg - wie oben schon erwähnt - für die Zeit des Fin de siècle als so bedeutungsvoll ansieht. Diese Tatsache rückt den Satanismus wiederum in unmittelbare Nähe des Anarchismus bzw. der anarchistischen Literatur.²⁰⁵ Andererseits wird der gesellschaftlich-soziologische Aspekt dieser Sozialkritik zugunsten eines extremen Individualismus, wie ihn Przybyszewski verkörpert, verdrängt. Deshalb erscheint der sozialkritische Anstrich in einem teleologischen Licht (damit will ausgedrückt werden, daß für die Entfaltung der satanischen Persönlichkeit erst einmal das satanische Milieu geschaffen sein muß) und will aus diesem Grund nicht recht überzeugen; auf jeden Fall kann angenommen werden, daß es Przybyszewski in diesem Fall auch gar nicht so sehr auf „Überzeugung“ ankam. Diese Tatsachen erfahren vor allen Dingen in den Passagen Bestätigung, in welchen explizit der Kampf zwischen katholischer Kirche und Satan stattfindet.

Wie erwähnt kann der Gott des guten Prinzips als eine Parodie auf den Zeus der Ode „Prometheus“ von Goethe gelten. Somit entpuppt sich der ästhetisch-dekorative katholische Kult ebenfalls als eine parodistische Mysterie. Stanislaw Przybyszewski bemerkt folgendes zu der Satansmesse:

„(...) ein großer Teil ihres Ritus ist nur die Parodie des katholischen Kultus“ (SY, 63) und

²⁰⁵ vgl. Walter Fähnders: Anarchismus und Literatur, Stuttgart, 1987, S. 152ff.

„Im Reiche des Satanischen gilt nur ein Grundsatz: à rebours, die Umkehrung aller Werte, die durch das Gesetz geheiligt sind“ (SY, 74)

Somit erhält die Satansmesse einen „metaparodischen“ Charakter. Diese „Metaparodie“ zeugt aber eben von der großen Verbundenheit an das verhaßte Vorbild. Der katholische Kultus ist nicht anders zu benennen als Vorbild, weil eben durch das bezeichnende „à rebours“ genau das Gegenteil der katholischen Messe zelebriert wird. In diesem Rahmen sei auf die Künstlichkeit und Naturfeindschaft des *Esseintes* in Joris-Karl Huysmans' Roman „A rebours“ (!) verwiesen, die letztenendes von einer großen Verpflichtung - unter demselben umgekehrten Vorzeichen - an die Natur zeugt. Diese Verpflichtungen an verhaßte Vorbilder, der Versuch, sich von ihnen mit ihren ureigenen Mitteln zu lösen, zeugt wiederum von der Unoriginalität der *Décadence*, wenn es um neue Perspektiven geht: Je mehr diese Tatsache den Vertretern der literarischen *Décadence* bewußt wird, desto marginaler werden ihre „à rebours-Umstülpungen“ und mit der Marginalität wächst ihre Bindung an die abgelehnten Schablonen. Die Aussage von Theodor W. Adorno²⁰⁶: „Das Klischee des Dekadenten ist komplementär zu dem des Bürgers“ erfährt nirgendwo mehr Bestätigung, als eben in dem literarischen Satanismus bei Przybyszewski. Satan ist der Gott der Anti- bzw. der Unbürgerlichen:

„Er hatte philosophische Systeme verfaßt, er hat Museen und herrliche Tempel gebaut, er hat die Medizin und die Mathematik gelehrt und gleichzeitig seinen Tempel in dem Astarteion, einem immensen Bordell, gehabt, dem Astarteion, in dem die Priesterinnen in jahrelangen Übungen alle geschlechtlichen Künste, alle nur denkbaren Mittel der geschlechtlichen Befriedigung erlernten.“ (SY, 48)

²⁰⁶ zitiert nach Erwin Koppen: S. IX.

Es wurde bereits darauf hingewiesen (siehe Kapitel 1.1.), daß Satan, wie ihn Przybyszewski gestaltet, zwitterhafter Natur ist. Das prädestiniert ihn zum wahren Schöpfertum. Satan ist im Gegensatz zu Gott derjenige, der immer noch am Erschaffen ist. Die Gottesauffassung Przybyszewskis ist deistischer Natur, jedoch Satan ist allgegenwärtig: Er kann sich zu jeder Zeit und überall in allen Personen und Köpfen manifestieren. So ergeht es auch dem dekadenten Certain der „Totenmesse“:

„Ich bin ein assyrischer König, mit himmelstürmender Tiara und grellen, lichtgewobenen Brokatkleidern; auf dem Sensenwagen schwebe ich dahin über die europäische Misère mit einer Macht und grandiosen Herrlichkeit, die einst Sklaven auf ihr Angesicht in Staub und Kot geworfen hat.“
(T, 14)

Satan erhebt einen dermaßen allumfassenden Universalitätsanspruch, daß der besessene Mensch von sich behaupten kann:

„Ich, die große Synthese von Christus und Satan, der ich mich selber auf den Berg führe und in Versuchung bringe und mich übertölpeln will.“ (T, 16)

Diese Ansicht entspricht im Wortlaut dem dualistischen Manichäismus: die Einheit von Gut und Böse, von Schöpfer und Zerstörer, schließlich von Mann und Frau. Aus dieser Perspektive betrachtet, weicht die Gesellschaftskritik einer Religionskritik, die den Ausschluß des Bösen, welches in der Natur einen Allgegenwartsanspruch erhebt, anprangert²⁰⁷: Kernstück dieser Religionskritik sind eben die Stellen in den Evangelien, in denen sich der gute Gott als ein scheinheiliger Satan entpuppt:

²⁰⁷ dazu Gerhard Zacharias: Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und Satansmesse, o.O. und o.J.: Der Satanismus habe „eine kompensierende Funktion gegenüber der christlich-kirchlichen Tradition.“, S. 34.

„Ja: ich liebe den Wahnsinnstrotz, den granitharten, drachenzahngeliebten Stolz des biblischen Menschen, der dem grausamen Gotte höhnend mit dröhnendem Lachen sein erstes Satan-Jehovah zuruft und einen Felsen aus der Erde reißt, um ihn gegen den Himmel zu werfen, gegen die eiserne Stirn des furchtbaren Mörders, der seine selbsterschaffene Brut geißelt für die Sünden, die er selbst ihr eingepflichtet hat.“

(T, 14)

Und eben aus diesem Protest, aus der Beschwörung Satans resultiert die Weltgeschichte; dieser anarchistische Trotz bildet das Fundament des Weltgeschehens: Die Menschheit geht ihren - in diesem Sinne - prometheischen Weg.

In Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ erfährt das Thema des literarischen Satanismus im Rahmen einer Ersatzreligion keine derartige explizite Behandlung, d.h. Kubin verleiht dem Satanismus durch Symbole Ausdruck.

Der Titel „Die andere Seite“ impliziert nicht nur geographische, d.h. unter anderem auch physikalische Andersartigkeit, sondern auch eine „anders“ gepolte Metaphysik.

Derjenige, der die Revolution im Traumreich auslöst und damit auch für seinen Untergang sorgt, ist der Amerikaner Herkules Bell. Sein Amerikanertum repräsentiert - wenn dieser Roman aus der Perspektive des Satanismus interpretiert wird - den Westen. Der Westen „tendiert zur Revolte der Erde gegen den Himmel und zur entsprechenden Vergöttlichung der menschlichen Natur.“²⁰⁸ Der Vorname dieses Amerikaners symbolisiert in dieser Hinsicht die Chiffre dieser Eigenart des Westens: Herkules, der Sohn des Jupiter; somit präfiguriert Herkules Bell nicht nur den Westen, sondern auch Jesus, d.h. Gottes Sohn und damit

²⁰⁸ ebd. S. 15.

das Christentum als Antipoden zum Satanismus des Traumreichs. Wie manifestiert sich jedoch der Satanismus in Perle?

Ist die Einsicht einmal gewonnen, daß Herkules Bell das Christentum als verkappter Jesus (im engeren Sinne: Jesus als Richter im Endgericht) symbolisiert, dürfte es nicht schwerfallen, die satanistische Motivik der „anderen Seite“ zu entschlüsseln.

Die Macht, die Bell stürzen will, verkörpert Patera, der Schulkamerad des Erzählers. Interessant in unserem Rahmen ist die Beschreibung seines Aussehens:

„Das fahle Antlitz umringelten dunkle Locken, die Augenlider waren festgeschlossen, nur der Mund zuckte und bewegte sich unaufhörlich als wollte er sprechen. Ergriffen bestaute ich die wunderbare, regelmäßige Schönheit dieses Kopfes. Mit seiner breiten, niedern Stirn und der mächtigen Nasenwurzel glich er eher einem griechischen Gott als einem lebenden Menschen. Über den Zügen lag ein tiefer Schmerz.“
(AS, 109, 110)

Hier benutzt Kubin ein literarisches Topos, daß bis zu Miltons „Paradise Lost“ zurückverfolgt werden kann:

*„Bei Milton erhält der Böse endgültig das Stigma gefallener Schönheit, eines durch Schwermut und Tod getrüben Glanzes.“*²⁰⁹

Die Schönheit Pateras erinnert in der Art der Beschreibung an den gefallenen Engel Satan (= der „Böse“). Wie äußert sich nun die „Religiosität“ im Traumreich bzw. wie ist die Religion beschaffen? Es gibt viele Anspielungen und Hinweise auf gewisse kultähnliche Riten im

²⁰⁹ Mario Praz: S. 69.

Traumreich, unter welchen der „große Uhrbann“ (AS, 73) in seiner Absurdität und seinem grotesken Wesen nach als absolut kafkaesk zu bezeichnen ist; diese Formen von Religiosität interessieren in unserem Rahmen nicht so sehr, da sie mehr der surrealistischen Komponente des Romans zuzuordnen sind.

Der Gegensatz des von Herkules Bell symbolisierten Christentums bildet der Sumpf im Traumreich:

„Hierher pflegten die Jäger die Eingeweide des erlegten Wildbrets zu tragen, die Fischer opferten da die Lebern der Hechte und Welse, Landleute brachten einen Bund Getreide dar oder schichteten Äpfel und Weintrauben zu kleinen Pyramiden. Der Sumpf nahm allezeit diese Gaben gnädig an und verzehrte sie.“ (AS, 222)

Hier wird niemandem anderes geopfert als der großen Mutter, der chthonischen Macht, die für jegliches Werden und Vergehen zuständig ist: das Traumreich und sein Schicksal stehen stellvertretend für diesen ewigen Kreislauf. Von Patera ist bezeichnenderweise folgendes zu erfahren:

„Wie ich erfahren habe, opferte er im Namen des Traumvolkes 'der Sumpfmutter' - und verband sich aufs neue mit ihr - in Mysterien, in denen Blut und Geschlecht besonders bedeutsam waren.“ (AS, 222)

Zurecht wird in diesem Rahmen auf Bachofens „Mutterrecht“ hingewiesen²¹⁰ und betont, daß Kubin sehr unter Ludwig Klages' Einfluß stand, der wiederum stark von Bachofens „Mutterrecht“ beeinflusst war. Wo jedoch von der großen Mutter die Rede ist, ist Satan - zumindest im Sinne

²¹⁰ vgl. Peter Cersowsky: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink, München, 1989, S. 81.

des Fin de siècle und seinem Überweib-Kult - nicht weit; Przybyszewski bemerkt zu diesem Zusammenhang folgendes:

„Die Natur wird vergewaltigt, die Kirche stößt das Weib mit Abscheu zurück als ein unreines Tier, eine Schlange des Satans, als den verkörperten ewigen Tod des Mannes.“ (SY, 57, 58)

Das Christentum steht für das geistig-solare Vaterprinzip, die Sphäre des Weiblichen tritt hier als dessen Gegenpol auf; aus dieser Polarisation resultiert unsere Zuordnung des Religiös-Weiblichen mit seinem erdhaft-lunaren Mutterprinzip in die satanistische Sphäre. Zudem implizieren die „Mysterien, in denen Blut und Geschlecht besonders bedeutsam waren“ (AS, 222) eindeutig gnostische Relikte des Phibioniten- und des Ophitenmahles²¹¹, welche eindeutig satanistische Züge tragen. Somit entpuppt sich das Traumreich u.a. auch als das Reich der Mütter, als das Reich des Todes mit seinen chthonischen Prinzipien. Patera, also der Vater, unterhält - wie aus dem obigen Zitat ersichtlich - eine eindeutig erotische Beziehung zu ihr.²¹²

Der Kampf zwischen Patera und dem Amerikaner Herkules Bell kann auch als ein Kampf zwischen dem Vater- und dem Mutterprinzip angesehen werden: der Extremismus, den beide Prinzipien kompromißlos vertreten, sorgt im Endeffekt für den Untergang des Traumreiches. In den Träumen des Erzählers wird diesen abstrakten Prinzipien Gestalt verliehen. Riesenhaft verkrallen sich der Amerikaner und Patera zu einer unförmlichen Masse, der Amerikaner scheint in Patera hineingewachsen zu sein (eindringendes Vaterprinzip = Herkules Bell, aufnehmendes Mutterprinzip = Patera):

²¹¹ vgl. Gerhard Zacharias: S. 41-58.

²¹² vgl. zum Zusammenhang von Erotik und Satanismus u.a. auch: Ralph Tegtmeier: Okkultismus und Erotik in der Literatur des Fin de siècle, Königswinter, 1983.

„Ein ungeschlachter, nicht übersehbarer Körper wälzte sich nach allen Seiten. Dieses gestaltlose Wesen besaß eine Proteusnatur“ (AS, 238)

Nachdem sie sich wieder trennen, schrumpft die riesenhafte Gestalt des Amerikaners, jedoch mit Ausnahme seines Penis':

„Dann schmolz dieses Ungeheuer schnell zusammen, nur sein Geschlecht wollte nicht kleiner werden, und schließlich klebte er wie ein unscheinbarer Parasit an einem über alle Möglichkeiten großen Phallus. - Dann fiel der Parasit wie eine vertrocknete Warze ab, gleich einer ungeheuerlichen Schlange kroch das fürchterliche Glied über die Erde, wand sich wie ein Wurm und verschwand, kleiner werdend, in einem der unterirdischen Gänge des Traumstaates.“ (AS, 239)

Die Eigenschaften Kubins als Maler treten in diesen Visionen deutlich zutage: er erweist sich auch hier als Gestalter von Allegorien. Das Glied, daß in den Gängen des Traumstaates verschwindet, repräsentiert nichts anderes als eine Vergewaltigung des mütterlichen Reiches von seiten der geistig-solaren Kräfte.

Mit dieser Parabel literarisiert Kubin nicht nur den Satanismus: er zeigt auch, daß die dekadente Utopie in ihrer fortschrittsfeindlichen und surrealistischen Artung kein überlebensfähiges Pendant zu dem ebenfalls einseitig gedeihenden Naturwissenschaften, der fortschreitenden Industrialisierung etc. darstellen kann. Sowohl die verhaßte und häßliche Gegenwart wird kritisiert, aber auch deren Gegenentwurf, wie sie in der literarischen *Décadence* des *Fin de siècle* propagiert wurde. Daraus ist zu folgern, daß dekadente Weltflucht, dekadenter Exotismus und dekadente Künstlichkeit von Alfred Kubin nicht als Alternative akzeptiert werden.

Letztenendes ist dieses Konzept, wie der Roman zeigt, zum Scheitern verurteilt. Der letzte Satz des Romans ist eine kursiv gedruckte Bemerkung, die nach dieser Interpretation eigentlich als ein Anliegen aufgefaßt werden kann. Dieses Anliegen betrifft die Neutralisation der extremistischen Ansichten und erinnert in seiner versöhnlichen Perspektive an den Androgynen-Mythos Przybyszewskis (vgl. Kapitel 1.1. dieser Arbeit). Der Roman schließt mit den Worten:

„Der Demiurg ist ein Zwitter.“ (AS, 251)

Der Satanismus erweist sich in der Décadence-Literatur des Fin de siècle immer wieder als eine psychopathologisch gestaltete Art des Aufstandes. Seine politische Dimension tritt unzweifelhaft stark zutage; die Art seiner Darbietung soll das Bürgertum erschrecken und abstoßen. Sich in die Mythenwelt zu flüchten, bedeutet für die „Sataniker“ einen Schutz, den nicht einmal der Positivismus lüften und somit entmythisieren kann; aus dieser Perspektive erweist sich der Satanismus denn auch als Rache der Götter an einer „entgötterten Welt“²¹³, die diese Kunstreligion quasi herausfordert.

²¹³ vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: S.52-102.

4. Welten des Fin de siècle

Die geballten Wolken am Himmel flammen in der unheimlich schönen Lohe, die nach dem Krakatoa-Ausbruche jahrelang beobachtet wurde. Über die Erde kriechen tiefer und tiefer werdende Schatten und hüllen die Erscheinungen in ein geheimnisvolles Dunkel, das alle Gewißheiten zerstört und alle Ahnungen gestatte. Die Formen verlieren ihre Umrisse und lösen sich in fließende Nebel auf. Ein Tag ist vorüber, die Nacht zieht herauf.²¹⁴

Das Fin de siècle und mit ihm die Décadence frönen auf sehr eklektizistische Art aller glorreichen Vergangenheit, sofern diese einen noch eindrucksvolleren Untergang zu bieten hat. Das ist die Natur der Sache: nichts ist der Décadence verhater, als ein Ort voller Glückseligkeit, welcher vor Vitalität strotzt und sozusagen noch nicht seine Klimax hinter sich gebracht hat, sondern im Aufsteigen begriffen ist. Die Klimax, welche hier getrost als „Klassik“ bezeichnet werden kann, ist für die Kultur und Anschauung der Décadence nur insofern wichtig, als das sie einen Meilenstein darstellt; denn auf jede Klimax („Klassik“) folgt - und das meist durch Zufälle bedingt²¹⁵ - der Verfall. Und erst nach diesem Punkt, ab welchem es - mit dem sicheren Ende vor Augen - nur noch abwrts²¹⁶ geht, zeigen sich Décadence, welche quasi die Abstiegsphase bildet und der

²¹⁴ Max Nordau: Entartung, Band I, S. 12.

²¹⁵ vgl. Hellmuth Petriconi: S. 14.

²¹⁶ Ein bekanntes Beispiel aus der deutschen Literatur bestätigt diese Ansicht: Thomas Mann, der seinen Roman „Buddenbrooks“ eigentlich als „Knabennovelle“ konzipiert hatte, aus welchem jedoch ein nobelpreisgekrnter Roman wurde, wollte seinen Roman ursprünglich „Abwärts“ nennen. Interessant in unserem Rahmen ist jetzt natürlich die Konstellation „Knabennovelle“ und „Abwärts“: Thomas Mann fühlt sich nämlich nur von Hanno, der dekadentesten Gestalt in diesem Roman angezogen; die dritte Generation erfährt auch äußerste Aufmerksamkeit; die Generationen davor interessieren gar nicht: sie bilden nämlich die Generation der Buddenbrookschen „Klassik“.

Schlußpunkt - das Fin de siècle im engen, aber alle „Enden“ im weiten Sinne - gerührt interessiert.

Aus diesen Gründen ist es nicht schwer, zu kombinieren, welche Zeitalter und Epochen die „Paradiese“ der Décadence bilden; in der Art wie der Klassik das antike Griechenland Pate gestanden hat und verherrlicht wurde, ist eine Affinität der Décadence „zu Byzanz, zur Spätantike (...) zum späten Mittelalter“²¹⁷ konstatierbar. Im Verfall begriffene Kulturen wie das spätantike Rom stellen das dekadente Arkadien dar; das byzantinische Reich bildet ebenfalls ein wichtiges Kapitel in diesen Utopien des Untergangs, das aus dem dekadenten Spätrom hervorgegangen ist und selber einen grandiosen Untergang erlebt hat, welchem - zumindestens der dekadenten Auffassung zufolge - Intrigen, Meuchelmorde und Ausschweifungen aller Art vorausgingen: Alle diese Eigenschaften prädestinieren betreffende Epochen für die Verehrung von Seiten der Décadence.

Rasch ist beizupflichten, wenn er die literarische Décadence des Fin de siècle als ein höchst kompliziertes Phänomen bezeichnet; ihre Grundpositionen sind widerspruchsvoll; er konstatiert weiter:

*„Die von Mallarmé formulierte Liebe zu Verfall und Untergang hebt die Furcht vor diesem Untergang, das Leiden an ihm nicht auf, sondern läßt es gleichzeitig bestehen.“*²¹⁸

In dieser Hinsicht betrachtet erscheint das, was das Phänomen Décadence in Zusammenhang mit Fin de siècle impliziert, nicht unbedingt oxymorisch. Welten des Fin de siècle bezeichnen Welten, die den Höhepunkt ihres Untergangs, ihrer Décadence, erreicht haben. Somit kristallisieren sich zwei Gegensatzpaare heraus: Fin de siècle - Klassik und Décadence - Aufstieg. Das sich seinem Ende neigende 19.

²¹⁷ Fritz Schalk: S. 4.

²¹⁸ Wolf Dietrich Rasch (1986): S. 13.

Jahrhundert hatte allen Grund, das neue Jahrhundert mit einer Weltuntergangsstimmung zu begrüßen, denn es wurde quasi mit „Weltuntergangsliteratur“ überflutet, meistens

*„ (...) gelehrt in Form zyklisch-pessimistischer Geschichtstheorie, die damals umzugehen begannen und deren verspäteter Nachkömmling Oswald Spenglers Untergang des Abendlandes sein wird.“*²¹⁹

Das 19. Jahrhundert betrachtete sich nämlich selbst als „den Gipfel der bisherigen Kulturentwicklung“²²⁰. So verwundert es nicht, wenn die literarischen Untergangsutopien der *Décadence* des *Fin de siècle* eine Art Bestätigung bei gleichzeitiger Bewältigung dieser Gewißheit darstellen²²¹. Auch Hermann Broch ist in diesem Sinne der Auffassung²²², daß die letzte Stunde der europäischen Zivilisation geschlagen habe:

*„Die Pole sind entdeckt. Das ist der Schlußpunkt (...). Die noch zu leistende Kulturarbeit ist auszufüllende Detaillierung zwischen den beiden Polen. Und dann bleibt nichts mehr. Toll geworden wird sich der Verkehr um die überbekannte Erde drehen, eine Energie, die kein äußeres Ziel finden kann und hysterisch wird. Und sie wird sich in Wolkenkratzern entladen.“*²²³

²¹⁹ Erwin Koppen: S. 249.

²²⁰ Paul Wilhelm Krüger: *Das Dekadenzproblem bei Jacob Burckhardt*, Basel, 1930, S. 8, zitiert nach: Erwin Koppen: S. 249.

²²¹ vgl. Rainer Hank: „Sanfte Apokalypse“. *Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende*, in: *Literatur und Kritik*, Jan./Feb. 1990, Nr. 241/242, S. 69.

²²² Zum Bild der Jahrhundertwende bei Hermann Broch vgl. Nevzat Kaya: *Hermann Broch und die Wiener Jahrhundertwende*, in: *Österreichische Literatur - Literatur aus Österreich*, Tagungsbeiträge des Symposiums des Österreichischen Kulturinstituts Istanbul und der Universität Istanbul, Istanbul, 1995, S. 145-155.

²²³ Hermann Broch: *Kultur 1908/1909*, in: *Schriften zur Literatur 1, Kritik* (=Band 9/1 der von Paul Michael Lützelner herausgegebenen kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a.M., 1975.

Hier wird die geistige Verfassung des Fin de siècle in einem Stil zur Sprache gebracht, die schon auf den sich etablierenden Expressionismus hinweist. Bemerkenswert an diesem Ausschnitt ist, daß implizit das Absterben der Natur zur Sprache gebracht wird: die bisherige lebendige Welt macht die Metamorphose zur toten Umwelt durch. In unserem Kontext bedeutet das eine absolute Kongruenz mit dem Fin de siècle-Gefühl, wobei bemerkt werden muß, daß im Gegensatz zu Broch für die Vertreter des Fin de siècle der Untergang gleichzeitig etwas Erhabenes darstellt. Somit wären zwei Dinge festzuhalten: Es handelt sich also am Ende des 19. Jahrhunderts nicht *nur* um eine mit dekadenten Symptomen behaftete spätzeitliche Kultur wie dies etwa in Rom der Spätantike der Fall war; die Wende zum 20. Jahrhundert trägt auch latent apokalyptische Züge, die die Naturschändung, bedingt durch das planlose Wachstum der Großstädte und die explosionsartige Industrialisierung, mit sich brachte; wenn man davon ausgeht, daß die Zentren der Décadence europäische Großstädte (Paris, Wien, London usw.) bildeten, kann man dieses Weltuntergangsgefühl besser nachvollziehen, da diese Problematik nach wie vor höchste Aktualitätsansprüche stellt. In den folgenden Kapiteln wird die Schändung der Natur im literarischen Rahmen noch präziser diskutiert werden.

Décadence und Apokalypse: jene bezeichnet einen langsamen Prozeß der Auflösung, diese weist auf den unwiederruflichen, plötzlichen Untergang hin. Interessant ist es nun, zu erörtern, wie Décadence und Apokalypse in den literarischen Werken vermengt werden und welche Motive aus dieser Harmonie resultieren.

4.1. Venedig, München und Brügge

Die Schauplätze des Romans „Der vergiftete Brunnen“ von Arthur Holitscher vereinen sowohl München, welches damals „Isar-Athen“²²⁴ genannt wurde, auf der einen Seite und die Hauptstadt der Décadence, Venedig, und seinen nordischen Gegenpart, Brügge, auf der anderen Seite. Diese Orte sind symptomatisch für einen Fin de siècle-Roman, auch wenn sie nur sporadisch Erwähnung finden; aus eben dieser Beiläufigkeit rührt ihre symbolische Bedeutung.

Die Bedeutung Venedigs für die Décadence-Dichtung des Fin de siècle hat ihre Wurzeln in der Geschichte der Stadt: der Staat Venedig, so wichtig im Mittelalter als großer europäischer Mittelmeerhafen, sank zur Bedeutungslosigkeit, als der Weg nach Indien um das Kap der guten Hoffnung von Vasco de Gama entdeckt wurde; gleichzeitig erlebte aber die Stadt keine Zerstörung durch Kriege oder Naturkatastrophen: aus der grotesken Diskrepanz zwischen Bedeutungslosigkeit und großer Pracht bei gleichzeitigem Verfall resultiert die große Bewunderung der Dichter²²⁵. Koppen führt Venedigs Bedeutung für die Décadence auf „merkwürdig biographisch-historische Koinzidenzen“²²⁶ zurück:

„im Winter 1858/59 entstand im Palazzo Giustiniani der zweite Akt von Wagners Tristan, also der dekadenten Musteroper, und zweieinhalb Jahrzehnte später verstarb deren Komponist im Palazzo Vendramin“ ²²⁷

Man kann nicht behaupten, daß Venedig in diesem Roman eine große Bedeutung zufällt: es hält sich nämlich niemand in Venedig auf oder

²²⁴ Willy Haas: Die Belle Epoque, München, 1977, S.255.

²²⁵ vgl. Christiane Schenk: Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle, Frankfurt a.M. u.a., 1987, S. 93-130.

²²⁶ Erwin Koppen: S. 217.

²²⁷ ebd.

unternimmt eine Reise dorthin, wie es in der Venedig-Literatur üblich ist²²⁸, aber man kann der Intention des Autors durch die Erwähnung Venedigs entnehmen, daß er seinen Roman als ein Fin de siècle-Kunstwerk aufgefaßt sehen wollte. Es handelt sich um eine Venedig - Vision, die Sebastian hat, bezeichnenderweise folgt diese Vision auf das Kapitel, in welcher er Désirée zum erstenmal - nämlich in der Oper, bei der Orpheus - Aufführung - erblickt. Diese Szene ist für den Verlauf des Romans von größter Bedeutung. Als er Désirée anschaut

„(...) empfand [er] etwas wie einen eisigen Hauch im Rücken. Er kehrte sich um, Meinewelt auch, und beide blickten in das stahlharte Gesicht Sulzwassers. 'Sein ist der Sieg!' schmetterte der Chor.“ (VB,91)

Aus diesem Zitat ist zu folgern, daß Sebastian der Sieger in Bezug auf Désirée ist, denn sowohl Meinewelt, der Redakteur, als auch Sulzwasser, der Chemiker und Sprengstoffexperte hegen Gefühle für Désirée. Die Tatsache des „Sieges“ von Sebastian scheint auch von Sulzwasser registriert worden zu sein, denn am Anfang des nächsten Kapitels erzählt Sebastian Meinewelt, was ihm Sulzwasser alles gesagt hat:

„Über Parsifal sprach er, ich konnte nicht ausnehmen in welchem Zusammenhang, Parsifal und Conduiramour, von Orpheus und den Mänaden ... ich verstand kein Wort, doch schien mir Geist in all dem zu liegen, was er sagte. Mein

²²⁸ Christiane Schenk interpretiert folgende Werke aus der deutschsprachigen Literatur aus der dekadenten Venedig-Perspektive: Hugo von Hofmannsthal: Der Tod des Tizian, Heinrich Mann: Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy, Thomas Mann: Der Tod in Venedig, Conrad Ferdinand Meyer: Jürg Jenatsch-Gedichte, Friedrich Nietzsche: Briefe-Ecce homo-Die fröhliche Wissenschaft, Isolde Kurz: Nekropolis, Gerhart Hauptmann: Buch der Leidenschaft-Der Venezianer- Und Pippa tanzt-Ein Glashüttenmärchen, Richard Dehmel: Punta della Salute, Rainer Maria Rilke: Tagebücher-Briefe-Gedichte-Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig-Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Theodor Däubler: Das Nordlicht-Wir wollen nicht verweilen-Hymnen an Italien-Die Selbstdeutung, Hermann Hesse: Gedichte-Lagunenstudien, Georg Trakl: In Venedig

Gott, weshalb ist mir so widerwärtig? Unter anderem nannte er Orpheus den ersten Décadent, dann sagte er, du hättest sehr wohl daran gethan, mich gerade in dieses Schauspiel zu führen, es gäbe kein zweites, in dem der Zuschauer sich dem Helden so nah' verwandt fühlen dürfte...“ (VB,93)

Sulzwasser scheint die Konzeption des „Bildungsreisenden“ im Sinne seines Autors wiederzugeben: er, Sebastian, ist gleichzeitig Parsifal und Orpheus; Orpheus ist jedoch der erste Décadent, weil er in die Unterwelt hinabgestiegen ist (siehe Kapitel 1.1.); am Ende dieses Kapitels hat Sebastian die oben erwähnte Venedig-Vision und damit bewahrheitet sich die „Voraussage“ Sulzwassers und die Konzeption des Autors geht auf: aus dieser Perspektive gesehen stellt Venedig nichts anderes dar als die Unterwelt; sie präfiguriert auch die Villa von Désirée. Zu erörtern wäre noch, auf welche Art Venedig beschrieben wird.

In der ersten Vision wird Venedig als ein romantischer Ort dargestellt, jedoch bei gleichzeitiger Betonung des Sich-Auflösens in dionysischer Schwelgerei, mit einem kleinen Hinweis auf Zeitlosigkeit und Vergessenheit:

„(...) kein anderes Gefühl haben von der Gegenwart der Welt als die Musik der Wellen im Ohr, mit dem Ruf des Poppe, der melancholisch und melodiös sein soll, hingeleiten durch jahrelange Abendstunden hin, wunschlos dahingleiten, endlos...“ (VB,97)

Hier wird ein höchst „quietistisches“ Venedig beschworen; diese Vorstellung erinnert unter anderem unwillkürlich an die Gefühle, die Gustav von Aschenbach befallen, als er sich in Venedig zum Hotel des Bains gondolieren läßt:

*„Wie weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte! Hatte er nicht gewünscht, daß die Fahrt lange, daß sie immer dauern möge? Es war das klügste, den Dingen ihren Lauf zu lassen, und es war hauptsächlich höchst angenehm. Ein Bann der Trägheit schien auszugehen von seinem Sitz, von diesem niedrigen, schwarzgepolsterten Armstuhl, so sanft gewiegt von den Ruderschlägen des eigenmächtigen Gondoliers in seinem Rücken.“*²²⁹

Das Bild wird jedoch noch dekadenter, als diese Venedig-Imagination Sebastians mit „Leben“ erfüllt wird; es erscheint ein Trupp italienischer Pilger, die weinend einen Todkranken besuchen gehen; daraufhin schmeißt Meinewelt „eine Handvoll Kupfer- und Nickelmünzen unter die Leute.“ (VB,100) Meinewelt bringt sich und Sebastian in Sicherheit

„(...) während die Italiener bei dem Klange der aufspringenden, zwischen die Füße des Priesters und der Ministranten durcheinander hüpfenden und rollenden Münzen alles, Kreuz, Tod und Segen vergaßen, auf den Knien, wie eine Schar Wilder brüllend, im Knäuel über-, untereinander kollerten, um die Nickel und das Kupfergeld zu erhaschen (...)“ (VB,100)

Diese Italiener, die an die Bänkelsänger²³⁰ aus Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ erinnern, sorgen für die Zweideutigkeit, die im Zusammenhang mit Venedig assoziiert wird. Hier wird das Venedig der Schauspielerei, des Komödiantentums und der Lasterhaftigkeit beschworen, denn diese Stadt ist zwar die Stadt der Kunst, gleichzeitig

²²⁹ Thomas Mann: Der Tod in Venedig, S. 22.

²³⁰ vgl. ebd., S. 54.

aber auch die „der Krankheit und des Verbrechens.“²³¹, der gesetzlosen Liebe wegen berüchtigt.²³²

Erst nach den Venedig-Visionen gerät Sebastian in den unheilvollen Wirkungsbereich Désirées; in dieser Hinsicht entpuppen sich die in ihrer dekadenten Ausprägung fast klassisch zu nennenden Venedig-Assoziationen als unheilvolle Vorausdeutung auf Sebastians Bildungsweg. Dies bestätigt noch eine andere wichtige Venedig-Reminiszenz: zu Anfang des Romans, als Désirées Haus beschrieben wird, unterläßt es Holitscher nicht „einen altvenezianischen Spiegel“ (VB, 28) zu erwähnen, welcher jedoch „erblindet war; er schien mit seinem Rahmen eine begrenzte, untergegangene Welt einzufassen.“ (ebd.)

Jedoch bietet auch „Isar-Athen“ Bilder, die an Verfall gemahnen. Als Sebastian mit Désirée bricht, um sie dann jedoch wieder aufzusuchen, bezieht er eine Wohnung in der Münchener Innenstadt und in diesem Punkt erweist sich Holitschers Roman passagenweise im „klassischen“ Sinne modern. Es wird ein München evoziert, welches aus der Perspektive der Eindrücke, die es auslöst betrachtet, ein Archetyp der Stadt Paris darstellt, wie sie uns zehn Jahre später im wichtigsten Großstadttroman²³³ der deutschen Moderne entgegentritt: die Rede ist von Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“²³⁴. In dieser Hinsicht ist es durchaus legitim, zu behaupten, daß die toten Städte und lebensfeindlichen Welten des Fin de siècle Vorformen der Großstädte bilden, die in der Literatur der (klassischen) Moderne als Abbild für die Negativität dieses Zeitalters stehen. Es ist bezeichnend, daß es ausgerechnet Baudelaire war, welcher das Bild der Großstadt als Vorhölle prägte²³⁵: daraus ist zu folgern, daß die Moderne dieses Motiv von der

²³¹ C.A.M. Noble: S. 121.

²³² vgl. Walter Pabst: Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante, in: Euphorion, 49, 1955, S. 335.

²³³ vgl. Silvio Vietta: S. 305: Neben Rilkes Malte stellt auch Döblins Berlin Alexanderplatz für Vietta eines der wichtigsten Prosatexte der deutschen Literatur des 20. Jahrhundert, „die sich am Thema Großstadt abarbeiten.“

²³⁴ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt a.M., 1982.

²³⁵ vgl. Mario Praz: „Sein (Baudelaires, N.K.) geliebtes Paris, dem er eine Reihe von Gedichten gewidmet hat, scheint nur aus Krankenhäusern und Bordellen, aus Hölle, Fegefeuer und Gefängnissen zu bestehen:

dekadenten Tradition übernommen und zu ihrem ureigensten Derivat modifiziert hat. An der Häßlichkeit der Städte erfreut sich auch Joris-Karl Huysmans:

*„(...) ihm [Huysmans, N.K.] gefällt die durch brutale Eingriffe verunstaltete Landschaft, die 'banlieue (Vorstadt), die vom Übel der Auszehrung ständig bedroht scheint, während ihr volkstümliches Gesicht sich in einem schlaffen Ausdruck, in eine schmerzliche Miene verwandelt'“*²³⁶

Die in diesem Zitat beschworenen Attribute von Huysmans passen auch zu den Eindrücken, die Malte Laurids Brigge in Paris sammelt:

*„Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von pommes frites, nach Angst. Alle Städte riechen im Sommer. Dann habe ich ein eigentümlich starblindes Haus gesehen, es war im Plan nicht zu finden, aber über der Tür stand noch ziemlich leserlich: Asyle de nuit.“*²³⁷

Es sei nochmals auf Venedig und seinen „fauligen Geruch“ in Thomas Manns Venedig-Novelle verwiesen.

Um die Gemeinsamkeit zwischen Maltes Paris-Eindrücken und Sebastians München-Impressionen besser zu unterstreichen, sei die Passage aus Holitschers Roman hiermit wiedergegeben:

Wo alle Ungeheuerlichkeiten wie Blumen blühen...

(...)

Ich wollte mich an der gewaltigen Hure berauschen,/deren höllischer Reiz mich unablässig verjüngt.../Ich liebe dich, du schändliche Weltstadt! Kurtisanen/ und Banditen, ihr verschafft oft Freuden,/welche die Alltagsmenschen nicht begreifen“, S. 65.

²³⁶ ebd., S. 272.

²³⁷ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt a.M., 1982, S. 9.

„Obzwar das Haus nur wenig Schritte weit von Frau Hempels Wohnung lag, bot die Stadt an diesem Punkte doch ein völlig verändertes Bild; Sebastians Fenster ging auf eine riesige unbebaute Fläche, welche ganz fern am Rand von den Feuermauern einiger Neubauten abgegrenzt war. Nachts stachen dort senkrechte punktierte Linien durch die Finsternis, die beleuchteten Hinterstiegen oder Klosettfenster. Auch sonst war auf dem Grunde nicht vieles Anmutige zu sehen. An einer Stelle schienen vor langer Zeit Grundmauern für ein kleines Haus gelegt worden zu sein, doch hatte man die Arbeiten augenscheinlich sehr bald eingestellt, denn die dünne verwitterte Ziegelmauer ragt kaum gürtelhoch, aber hoch genug, damit sich nachts ein Haufen von verdächtigem Gesindel um sie herumtreibe.“
(VB, 306, 307)

Der Effekt, mit dem Malte Laurids Brigge konfrontiert wird („Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war.“²³⁸), bleibt Sebastian nicht erspart:

„Er [Sebastian, N.K.] vermeinte gewisse Körperteile scharf umgrenzt, bloßgelegt und der Haut beraubt in der freien Luft herumzutragen, so die Füße, die Brust und Rippen, die Stirn und Schläfen unterhalb des Hutrandes. (...) Flecken, Streifen und Wellen von nie gesehenen Farben beschmierten, zerrissen und zersägten alle Erscheinungen, ergossen sich über Kleider, Gesichter und Hände der Menge, einsetig steigender Taumel, Turbulenz, Wollust ungeheuren Unbehagens peitschte die Welt und ließ Sebastian

²³⁸ ebd., S. 10.

*aufschreien unter unzähligen, hart sich folgenden
Geißelstacheln.*“ (VB, 312)

Vietta bezeichnet in Bezug auf Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ das Schreien „als Zeichen einer geistigen Not der Moderne.“²³⁹

Wie schon so oft ist hier der Beweis erbracht worden, daß die Motive der klassischen Moderne, welche die Literatur des 20. Jahrhunderts prägen, ein Erbe der literarischen *Décadence*-Literatur darstellen. Zugespitzter formuliert kann gesagt werden: die *Décadence*-Literatur stellt nichts anderes dar, als eine „Postklassik“²⁴⁰ des 19. Jahrhunderts im Sinne unserer heutigen Postmoderne; somit bildet sie die Brücke zwischen dem epigonenhaft-idealistischen 19. Jahrhundert und der Moderne. Frappierende Ähnlichkeiten zwischen der von mir als „Postklassik“ bezeichneten Epoche und der aktuellen Postmoderne stechen ins Auge: das zeichnet höchstwahrscheinlich Übergangsepochen aus.²⁴¹

Als eine Flucht aus dem Übergang zur Moderne (*Décadence*) zurück zum Epigontum des 19. Jahrhunderts ist Sebastians Flucht aus München nach Brügge aufzufassen. Der Ort wird namentlich zwar nicht genannt, aber aus den Beschreibungen ist zu schließen, daß Brügge gemeint ist.²⁴²

²³⁹ Silvio Vietta: S. 312.

²⁴⁰ Der von mir kreierte Begriff „Postklassik“ ist folgendermaßen aufzufassen: Die Devise der Klassik „Edle Einfalt und stille Größe“ erfährt in der *Décadence* eine derartige Steigerung, daß sie sich umkehrt und lebensfeindliche Züge annimmt, z.B. wie die der totalen Verdrängung der Natur, die Welt des Kristallinen und Künstlichen usw. usf. Nach meiner Auffassung konnte die Romantik an dieser Maxime der Klassik nicht rütteln, so daß ich so weit gehe und behaupte, daß der Geist der Klassik das ganze 19. Jahrhundert hindurch latent vorhanden war. Parallel zu der fortschreitenden Industrialisierung und Verschandelung der Natur entmythologisierte sich die Klassik selbst und wurde selbst zu einer Sklavin ihrer Gebote, die nicht mehr zeitgemäß waren. Die klassischen Götter mußten den positiven Wissenschaften das Feld räumen. Die „Rache“ der Götter äußert sich in der Fortschrittsfeindlichkeit bei gleichzeitiger Naturfeindschaft der *Décadence*, denn ein Zurück zur chthonischen Natur war im Sinne einer ausgeglichenen Natur wie sie die klassische Naturauffassung fordert nicht mehr möglich. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die *Décadence* eine in die Ecke gedrängte, extrem nihilistische Klassik darstellt.

²⁴¹ Die gegenwärtigen Pendanten zu den Problemen der „Postklassik“ bilden: Globalisierung, Cyber-Space und Informationszeitalter, Spannungen zwischen extremistischen Polen wie Regionalismus und Globalisierung, Fundamentalismus usw. usf.

²⁴² vgl. Jens Malte Fischer (1978): S. 211.

Georges Rodenbachs kleiner Roman „Das tote Brügge“²⁴³ wirkte auf die meisten Autoren der Décadence. In diesem Roman erscheint Brügge als eine tote Stadt²⁴⁴, deren Macht und Atmosphäre aus dem Helden Viane einen Mörder macht. Nach dem Tod seiner über alles geliebten Frau zieht sich Viane in das belgische Brügge zurück. Hier begegnet er einer Schauspielerin, die seiner Frau auf das Äußerste ähnlich ist. Er heiratet sie, muß aber feststellen, daß Schein und Sein überhaupt nicht kongruent sind. Als die Schauspielerin mit dem Haarzopf der Frau Vianes, welcher in einem Kästchen aufbewahrt ist, Schabernack treibt und somit ein Sakrileg begeht, wird sie eben mit diesem Haarzopf von Viane erdrosselt. Wichtig in diesem Roman ist die Darstellung Brügges und die Macht, die es auf Viane ausübt: Eine mit Beginenklöstern und vielen mittelalterlichen Kirchen ausgestattete Stadt bietet in diesem Sinne ein prächtiges Ambiente für diesen Roman, dessen Wirkung auf die Décadence-Literatur des Fin de siècle nicht hoch genug einzuschätzen ist. In dieses stille vom Mittelalter und von dem epigonenhaften 19. Jahrhundert beherrschte Brügge zieht sich also auch Sebastian Sasse zurück. Bezeichnend ist, daß er nach diesem Exil sich von Désirée lösen kann, d.h. es ist eben noch das idealistische 19. Jahrhundert, welches ihn von München und seiner repräsentativen femme fatale retten kann. München und die Villa Désirées bilden den „vergifteten Brunnen“ der Moderne. Das Bild, das ihm Désirée nach seiner Ankunft aus Brügge in München bietet ist das einer „abgetakelte(n) Venus“²⁴⁵.

„Denn dort war vor Sebastians erkalteten, schmerzenden, träumeentwöhnten Augen das Bild der Wirklichkeit in harten, unauslöschlichen Umrissen erschienen: hatte ihm unter der unvergleichlichen Krone des schweren, rotgoldenen Haares ein fahles, sehr gealtertes, von Schlaflosigkeit wie von

²⁴³ Georges Rodenbach: Das tote Brügge, Stuttgart, 1986, erschienen 1892 in Paris unter dem Titel Bruges-la-morte.

²⁴⁴ vgl. Hans Hinterhäuser (1977): S. 45-51.

²⁴⁵ Jens Malte Fischer (1978): S. 209.

abtötenden Giften gedunsenes Anlitz gezeigt, welches er erkannte, und ein schwimmendes, vages, erloschenes Augenpaar, welches aus der Wagenecke ins Freie, nach seiner Seite, starrte, starrte ohne zu sehen, und das er nicht wiederzuerkennen vermochte.“ (VB, 419)



4.2. Hermetisches Perle

Schon im Titel des Romans von Kubin wird auf die Bedeutung des Schauplatzes hingewiesen: „Die andere Seite“, also der Ort der Geschehnisse bestimmt wie in keinem anderen der in dieser Arbeit behandelten Werke den Gang der Ereignisse. Allein schon dem Motiv der Reise fällt in diesem Roman eine viel gewichtigere Rolle zu: Über die Fahrt des Helden von Holitscher, Sebastian Sasse, nach München ist im Roman nichts verzeichnet; die Helden Przybyszewskis machen nichts anderes als eine Reise in die *und* den Tiefen ihres Bewußtseins. Allein die ausführliche und detailfreudige Darstellung der Übersiedlung des Protagonisten und seiner Frau in die „andere Seite“, also ins Traumreich mit der Hauptstadt Perle, ist bedeutungsvoll.

Bei dem Traumreich handelt es sich um ein künstliches Reich, welches, dem Geschmack Pateras entsprechend, aus dem Boden gestampft wurde. Das Vorbild für das Traumreich Kubins bildet die Geschichte „des Alten vom Berge“²⁴⁶. Parallel zu dieser sagenhaften Überlieferung gestaltet Alfred Kubin das Hermetische, welches dem Traumreich anhaftet.

Nachdem dem Ruf aus dem Traumreich Folge geleistet wird, reist also das Ehepaar nach Perle, der Hauptstadt von Pateras Reich. Bezeichnend ist, daß diese Reise in östliche Richtung weist; für Werner Wille stellt allein die Richtung schon eine schicksalsschwangere Vorausdeutung dar, denn

²⁴⁶ dazu Hellmuth Petriconi: „(...) der 'Alte vom Berge' - das geistlich-weltliche Oberhaupt der Ismaeliten - habe in einem nicht näher bezeichneten Tal seines Reiches einen herrlichen Paradiesgarten angelegt und seinen Zugang durch eine starke Festung gesichert. In diesem Garten habe es jegliche Art von Früchten gegeben, in offenen Leitungen sei Wasser, Wein, Milch und Honig geflossen, und in zierlichen Palästen seien die lebenswürdigsten Mädchen versammelt gewesen. Dorthin habe der Alte vom Berge von ihm ausgesuchte junge Männer bringen lassen, die zuvor durch ein Opiat betäubt worden seien und nach ihrem Erwachen nun alle Seligkeit des vom Propheten verheißenen Paradieses gekostet hätten. Nach einiger Zeit und in einer abermaligen Betäubung seien sie wieder herausgebracht worden und hätten daraufhin keinen anderen Wunsch gehabt, als in das vermeintliche Paradies zurückzukehren. Sie seien aus diesem Grunde bereit gewesen, unbedenklich ihr Leben zu wagen, und der Alte vom Berge habe in ihnen die verwegenen Meuchelmörder zu Diensten gehabt, die, wo auch immer, seine Feinde aus dem Wege geräumt hätten. Schließlich habe der Khan von Persien seiner Schreckenherrschaft ein Ende bereitet, die Festung am Eingang des Tals sei eingenommen und der Paradiesgarten zerstört worden...“, S. 98f.

seiner Auffassung zufolge kommt vom Westen die Bewegung, während der Osten im allgemeinen den Quietismus darstellt²⁴⁷ und rückt damit in auffällige Nähe zu der Thomas Mann'schen Auffassung von Ost und West - vor allen Dingen, wie er sie in seinem Roman „Der Zauberberg“ zur Sprache gebracht hat: Der Zweck dieser Exkursion in Richtung „Zauberberg“ hat seine bestimmten Gründe: wir sind der Auffassung, daß die Grundkonzeptionen des Traumreichs sich der des vierzehn Jahre später erschienen „Zauberbergs“ auf frappierende Weise ähneln. Kurzke vertritt die Ansicht, daß der Westen in Thomas Manns Roman bürgerliche Form, das Flachland (also die „normale“ Welt), Gesundheit, Aufklärung und Disziplin symbolisiere, während der Osten - antithetisch dazu - unbürgerliche Form, das Sanatorium (der dekadent - hermetische Bereich dieses Romans), Krankheit, Dämmerlicht und Finsternis sowie das Sichgehenlassen repräsentiere²⁴⁸. Aus diesen Gegensatzpaaren resultiert gezwungenermaßen die Polarisierung apollinisch - dionysisch: interessant zu beobachten, daß dieser Gegensatz wiederum auf Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ hinweist. Diese Novelle erscheint 1912, d.h. zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans von Alfred Kubin; nicht vergessen werden sollte die Tatsache, daß „Der Zauberberg“ anfänglich als ein satyrisches Gegenstück zu „Der Tod in Venedig“ konzipiert worden war²⁴⁹. Wäre es eine Anmaßung zu behaupten, daß der Roman Alfred Kubins Thomas Mann die Ost-West-Thematik geliefert haben könnte, in welche der „Großschriftsteller“ dann im Rahmen des Nietzsche-Einflusses den Gegensatz²⁵⁰ Apollon (mythische Repräsentanz des Westens) - Dionysos ('Quietismus' und Mystik des Ostens) hineinprojizierte? Von Thomas

²⁴⁷ vgl. Werner Wille: Studien zur Dekadenz in Romanen um die Jahrhundertwende, Greifswald, 1930, S. 201.

²⁴⁸ vgl. Hermann Kurzke: S. 198.

²⁴⁹ vgl. ebd., S. 193.

²⁵⁰ Hans Joachim Sandberg ist der Auffassung, daß Dionysos in den Augen Thomas Manns „der fremde Gott“ (nämlich aus dem Osten!) wäre und stellt eine Affinität zwischen demselben und der sich in der Novelle „Der Tod in Venedig“ ausbreitenden Cholera fest; vgl. ders.: „Der fremde Gott“ und die Cholera. Nachlese zum *Tod in Venedig*, in: Eckhard Heftrich u.a. (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt a. M., 1991, S. 66-110.

Mann behaupten seine kompetentesten Kenner, daß er eine Neigung zum „höheren Abschreiben“ besaß²⁵¹.

Es ist hier nicht der Ort, zu hinterfragen, ob „Die andere Seite“ Thomas Mann eventuell als Motivvorlage gedient haben könnte; Thomas Mann und seine Werke wurden nur hinzugezogen, damit folgende Interpretation der „anderen Seite“ eine gewisse Prägnanz erfährt und auf besseres Verständnis stößt.

Bei dem Oberhaupt des Traumreiches, Patera, handelt es sich um den ehemaligen Schulkameraden des Ich-Erzählers. Er bekommt durch seinen Boten eine Einladung, in sein Land einzuwandern; nach einigem Zögern willigt der namenlose Künstler ein. Der Bote charakterisiert schon von Anfang an das Traumreich als eines, welches fortschrittsfeindlich ist:

„Patera hegt einen außerordentlichen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissenschaftlichem Gebiet.“ (AS,11)

Somit erfolgt schon auf den ersten Seiten die Abgrenzung zu den fortschrittlich gesonnenen, sich mitten in der heftigsten Industrialisierung befindenden *westlichen* Nationen einerseits und eine Affinität zum statischen Osten, d.h. Asien andererseits. Desweiteren wird berichtet, daß das Traumreich hermetisch von der Außenwelt durch starke Umfassungsmauern, ein einziges Tor, durch welches Ein- und Austritt möglich ist und eine scharfe Grenzkontrolle abgeriegelt ist. Diese Hermetik erinnert ebenfalls an die hermetischen Züge des Sanatoriums Berghof, welche erst durch den „Donnerschlag“, d.h. den ersten Weltkrieg gesprengt wird (Z, 747). Auch das Haus des „schönen Kaufmannsohnes“²⁵² in Hugo von Hofmannsthal's „Das Märchen der 672. Nacht“ bildet eine Welt für sich, die von der Außenwelt hermetisch

²⁵¹ vgl. Eckhard Heftrich: Vom höheren Abschreiben, in: ebd., S. 1-20.

²⁵² Hugo von Hofmannsthal: Das Märchen der 672. Nacht,

abgeriegelt ist. Was bedeutet nun dieses „hermetisch“ eigentlich. Nach Sandt steht dieser Begriff für etwas „vollständig Abgeschlossenes, luftdicht Verschlossenes, Konserviertes“²⁵³. Der Inhalt ist somit „der Zeit entzogen und vor ihr hermetisch abgesperrt“²⁵⁴ und verdirbt z.B. nicht. Naphta, dem Jesuiten aus dem Zauberberg-Roman, zufolge ist das Grab

„die Stätte der Verwesung, sie ist der Inbegriff aller Hermetik, nichts anderes als das Gefäß, die wohlverwahrte Kristallretorte, worin der Stoff seiner letzten Wandlung und Läuterung entgegengezwängt wird“ (Z,538)

Aus allen diesen Aussagen kann folgendes rekonstruiert werden: Hans Castorp, der sieben Jahre auf dem „Zauberberg“ verbringt, war genauso der Zeit entzogen, wie der Kaufmannssohn in Hofmannsthals obengenannter Erzählung. Dasselbe trifft jedoch nun auch auf das Traumreich zu und die Katastrophe ist schon vorprogrammiert, wenn man sich vor Augen hält, daß sobald die Hermetik aufgehoben ist, die spurlos vorübergegangene Zeit in Sekundenschnelle nachgeholt wird, d.h. unweigerlich in den Tod führt. Sowohl Hans Castorp als auch der Kaufmannssohn werden sterben. Der Untergang des Traumreiches sollte daher nur aus dieser Perspektive interpretiert werden; deswegen auch die Fortschrittsfeindlichkeit, denn das Reich ist der Zeit im wahrsten Sinne des Wortes entzogen, sie geht spurlos an ihr vorbei. Symbolisch äußert sich diese Tatsache an dem Sachverhalt, daß Sonne, Mond und Sterne - das Zeitmaß der Alten - nie zu sehen ist:

„nie schien die Sonne, nie waren bei Nacht der Mond oder Sterne sichtbar. (...) Ich habe tatsächlich während dieser Jahre die Sonne nicht ein einziges Mal gesehen.“ (AS,51)

²⁵³ Lotti Sandt: S.225.

²⁵⁴ ebd.

Die Zeit scheint förmlich stillgestanden zu sein: Der Zeitpunkt des Stillstandes - so könnte er wenigstens interpretiert werden - wird im Text genannt; der verwunderte Eingewanderte aus München kommentiert die Kleidung der Traumstädter:

„Ganz unmoderne geschweifte Zylinder, farbige Leibröcke, Kragenmäntel - so waren die Herren angezogen. In Krinolinen und seltsam altmodischen Frisuren, mit Häubchen und Umschlagtüchern, stolzierten die Damen einher. Wie ein Maskenscherz wirkte das! Doch auch wir erregten Aufsehen und waren daher schon nach einigen Tagen gezwungen, uns anzupassen. Meine Frau bequeme sich zu einer kleinen Halbkrinoline, ich trug mit Anstand einen Taillenrock, eine weit ausgeschnittene geblümete Weste und Vatermörder à la 1860.“ (AS,57)

Im Traumreich herrscht ständig ein Geruch, welcher an „eine leichte Mischung von Mehl und getrocknetem Stockfisch“ (AS,70) erinnert; zudem ist das, „was man im Traumreich zu Gesicht bekam, (...) matt und stumpf“ (AS,70). Das dekadente Reich erlebt seinen alptraumhaften Untergang in dem Moment, in welchem die Hermetik, durch die es abgeschirmt wurde, nicht mehr vorhanden ist und die Außenwelt quasi auf - im wahrsten Sinne des Wortes - apokalyptische Art und Weise einbricht - nämlich in der Gestalt des Amerikaners (Westen!) Herkules Bell, der eine Gesellschaft gründet um Patera zu stürzen; diese Gesellschaft wird von ihm „Luzifer“ genannt. Luzifer bedeutet jedoch „Lichtbringer“; in dieser Hinsicht bildet Herkules Bell eine Parallelgestalt zu Settembrini aus dem „Zauberberg“, welcher ja die „Aufklärung“ vertritt - und das in seiner Eigenschaft als Gegenpol zu Clawdia Chauchat, die - wie könnte es anders sein - den Osten repräsentiert. Auch der Nachname dieses Amerikaners kann - in Bezug auf die „Zeitlosigkeit“ - in diesem Sinne erläutert werden: Er läutet nicht nur den Untergang des Traumreichs ein; er führt schlicht und einfach,

wie ein Wecker, die Zeit bzw. den Zeitbegriff wieder ein. Wie wir jedoch oben in Bezug auf die Hermetik des Traumreichs gesehen haben, zeitigt diese Wiedereinführung der Zeit - allgemein als Aufhebung der Hermetik aufzufassen - für diesen Staat höchst negative Folgen: es „läuten die Glocken“ (Bell!) für Patera und seine Schöpfung - Manifestation dieses Phänomens ist die Tatsache, daß alle Uhren in Perle stehenbleiben, d.h. Uhren, die bis jetzt nur „Unzeit“ angezeigt haben - und dieselbe zerfällt genauso wie eine Mumie, die aus dem Zustand des Vakuums herausgeholt wird, in Zeitraffertempo zu Staub. Charakteristisch für diesen Vorgang ist das Phänomen der sogenannten „Zerbröckelung“:

„Sie ergriff alles. Die Bauten aus so verschiedenem Material, die in Jahren zusammengebrachten Gegenstände, all das, wofür der Herr sein Gold hingegeben hatte, war der Vernichtung geweiht. Gleichzeitig traten in allen Mauern Sprünge auf, wurde das Holz morsch, rostete alles Eisen, trübte sich das Glas, zerfielen die Stoffe. Kostbare Kunstschatze verfielen unwiderstehlich der innern Zerstörung, ohne daß sich ein zureichender Grund dafür angeben ließ.“ (AS,177)

„Das unfaßbare Weben des Todes“ (AS,186) geht solange weiter, bis sich das ganze Traumreich im wahrsten Sinne des Wortes ganz in Schlamm verwandelt und gleich einem Lavastrom fließt „die Phalanx des Untergangs“ (AS, 230) durch Perle.

Expressionistisch-apokalyptisch ist der Untergang des ohnehin dekadenten Traumreiches: Erst die Öffnung des hermetischen „Schutzschildes“ durch Herkules Bell steigert diese Dekadenz zum Fin de siècle-Tableau, im Text als „Apotheose Pateras“ (AS,230) bezeichnet.

Das Hermetische gehört in der Dichtung der Décadence zu den wichtigsten Topoi, denn erst unter seinem „vakuumartigen“ Schutz kann ein dekadentes Reich gedeihen; ein Reich, in dem die Zeit stillsteht und an

welcher die Entwicklung der verhaßten „Außenwelt“ spurlos vorbeigeht. Erwähnenswert ist die Bezeichnung, welche die Bewohner des Traumreichs für Bewohner der normalen Welt haben: sie werden verächtlich die „da draußen“ (AS, 130) genannt; im „Zauberberg“ heißen sie die „da unten“ (Flachland) (vgl. Z, 453). Jedoch ist eben das, was hermetischen Schutz genießt von vorneherein für den Tod prädestiniert; diese Reiche stellen eine Vorhölle dar, die jeden Moment grandiose Untergänge zu befürchten haben. Sie bilden unter anderem aber auch - wie in diesem Roman Alfred Kubins - eine ideale Kulisse für die Verwirklichung einer Fabel und einer Konzeption, welche schon auf den Expressionismus vorausweisend und mit surrealistischen Zügen ausgestattet die literarische *Décadence* des *Fin de siècle* parodiert.



4.3. Tote Landschaften und Städte bei Przybyszewski

Die Landschaften Przybyszewskis erinnern die in ihnen existierenden Protagonisten sowohl an ihre Einsam- als auch an ihre Nichtigkeit. Sie sind aber auch der Ausdruck der Seelenlandschaft derselben. Der Ort des Geschehens bildet bei Przybyszewski nicht die Kulisse; eher kann behauptet werden, daß das Geschehen und das Bewußtsein der agierenden Charaktere die Umgebung modelliert. Eine Rose, die der Ich - Erzähler in „Vigilien“ findet, löst in ihm folgende Assoziationskette aus:

*„Ich weiß nicht, welchen Engels Hand sie mir zugeworfen,
ich weiß nicht, welcher Lebenssturm sie mir zugeweht hatte.
Ist sie auf Gräbern im Schatten düsterer Trauerweiden
geboren? Ist sie aus bleichen Strahlen längst erstorbener
Welten gesponnen? Floß sie zu mir her auf silbernen
Todeswellen weicher Nebeldünste? Auf den weiten Acker
meiner Seele ist die blasse Rose gefallen.“ (V,70)*

Der weite Acker der Seele stellt eine Todeslandschaft dar; sie ist die Versprachlichung des Inneren des Décadent: Der Todestrieb und der Wille zum Untergang kommt in diesen Landschaftsdarstellungen zur Sprache. Alexander Ritter ist der Auffassung, daß

*„(...) die Verfasser (...) die Landschaft als Funktionselement
der Dichtung (begreifen), zum Beispiel, wenn auf den
Zusammenhang von geschildertem atmosphärischen Zustand
und seelischer Verfassung des Helden hingewiesen wird.“²⁵⁵*

In der Tat: im Gegensatz zu anderen Autoren der Décadence ist Przybyszewski der obigen Maxime verpflichtet. In seiner Erzählung

²⁵⁵ Alexander Ritter: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt, 1975, S. 4.

„Sonnenopfer“ manifestiert sich der Todestrieb des Lichtsohnes - und damit die Tatsache, daß es sich bei ihm um einen Décadent handelt - in der Liebe zu der Prinzessin aus dem Land, in welchem die Sonne nicht wärmt und nur wie ein riesiger Topas glänzt (vgl. S,77). Diese Liebe hat Konsequenzen, denn die Sonne, die durch ihren Sohn Beleidigung erfährt, rächt sich an ihm, indem sie das Königreich des Lichtsohnes ausdörft, die Flüsse vertrocknet, wodurch sich die Pest ausbreitet (vgl. S,84); dies deutet auch auf den Fatalismus, der in den meisten Werken Przybyszewskis präsent ist; ganz unabhängig davon, wie sich der Prinz entschieden hätte, sein Inneres würde auf jeden Fall das Bild einer Todeslandschaft bieten, denn wäre er der Prinzessin in ihre Heimat gefolgt, hätte er ewige Mittsommernächte erlebt; sorgt er dafür, daß die Prinzessin bei ihm bleibt, verwandelt sich sein Reich in eine Hölle. Erst mit dem Tode der Prinzessin hört der Spuk auf, und sein Land kann sich regenerieren.

Aber Przybyszewski liebt eben diese apokalyptische Landschaft:

„(...) es gibt keine größere Schönheit als die tote Pracht, vom Spinngewebe umspinnen, als alte rostzerfressene Kronen und den fahlen Glanz, den abgestorbene Dinge strahlen.“

(H,89)

Die „Abgestorbenheit“ wird durch die besonderen Tage, an denen diese Landschaften gesehen, beschrieben und in dieser Weise auch „geschrieben“ werden, unterstrichen; „So traurig sah ich einmal die schwarzen Felder am *Allerseelentag*.“ (H,87), „(...) des ewigen Bewußtseinsfriedens im Wahnsinn, des öden, toten Friedens der Novemberfelder am *Allerseelentag*“ (V,70) oder „Aus der Tiefe blühte in ihm auf ein weites Brachfeld, öde; traurig, schwer gebreitet wie das Stöhnen der Glocken in der Abenddämmerung des *Gründonnerstags* (...)“ (A,106): bei den besonderen Tagen handelt es sich immer um diejenigen, an denen man den Verstorbenen gedenkt (Allerseelen) oder um den Tag

vor Karfreitag, also - Gründonnerstag. Die Heraushebung dieser Tage verstärkt den Effekt der toten Landschaften - auf diese Art sind sie nicht nur rein äußerlich leblos, sondern auch in ihrem Wesen und in ihrem Einfluß auf den Beschauer zeugen sie von endloser Trauer und Vergänglichkeit und erheben diese Landschaften damit von einer rein geographischen Wirklichkeit in eine religiös-metaphysische Sphäre.

Im Werk Stanislaw Przybyszewskis existieren aber nicht nur diese traurigen Landschaften des Todes, sondern auch Welten, die einen kosmischen Untergang erleben, wie sie von Petrus in der Endzeitkatastrophe beschworen werden:

*„Es wird aber des Herrn Tag kommen wie ein Dieb in der Nacht, an welchem die Himmel zergehen werden mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen, und die Erde und die Werke, die darauf sind, werden verbrennen.“*²⁵⁶

Jens Malte Fischer ist der Auffassung, daß Przybyszewskis Werk von Allmachtsphantasien durchzogen ist, die das Gegengewicht zu seinem weltanschaulichen Nihilismus bilden²⁵⁷. Der folgende Auszug scheint diese Annahme zu bestätigen:

„Alle Schönheit dieser Erde hab ich gesehen. Im Schoß der Ewigkeit hab ich die ungeheuere Sonne liebend umfassen, als sie in die nackte Erde das flammende Blut des Feuers goß; die Wunder des Edens hab ich durchlebt und mich in dem Glanz gesonnt, den meine Königskrone von einem Pol zum andern in die Welt strahlte. Pyramiden hab ich gebaut und auf tausende von Meilen das Wasser der Meere in die Wüsten geleitet“ (H, 88)

²⁵⁶ Die Bibel, Stuttgart, 1953, 2. Petrus 3.10, S. 256.

²⁵⁷ Jens Malte Fischer (1978): S. 225.

Wieder ist Nietzsche mit seinem Übermenschen gegenwärtig; Przybyszewski kann mit diesem Auszug als größtenwahnsinniger Phantast bezeichnet werden; er erlebt nicht nur die Wonnen grenzenloser Macht, sondern auch grandiose Bilder schrecklichsten Untergangs:

„(...) ich habe die grausige Schönheit des Ozeans gesehen, als er sich über die Himmelränder in den Weltraum zu ergießen schien, und die Erde sah ich sich aufreißen und das All in kochender Sintflut versinken, -“ (H,88)

Diese groteske Exorbitanz löst sich in einem - anders kann es nicht ausgedrückt werden - absurden Nichts auf, wenn auf diese apokalyptischen Sätze ein Vergleich wie dieser folgt:

„aber was ist mir alle Schönheit und alle Macht gegen Deinen Blick“ (H,88)

Aus dieser Perspektive gesehen verwundert es nicht, wenn Fischer von Przybyszewski sagt, daß sogar ein Kuß für ihn ein apokalyptisches Ereignis darstellt²⁵⁸.

In der Erzählung „Androgyne“ kulminiert die Darstellung von toten Landschaften; hier findet auch eine tote Stadt Erwähnung. In einer seiner Visionen findet sich „er“, der auf der Suche nach dem Mädchen ist, welches ihm Blumen gebracht hat, in einem Alkazar wieder

„(...) und blickte auf die seltsame Stadt hinab, die ihm seine Vorfahren vor Tausenden von Jahren erbaut hatten. Es war Mondnacht und in dem gespenstischen Licht schreckten Formen und Konturen dieser Stadt, die sich in einer seltsam

²⁵⁸ ebd., S. 224.

gebrochenen Dächerfläche zu seinen Füßen breitete.“

(A,137)

In der Beschreibung dieser Stadt hat die Forschung das spanische Toledo erkannt²⁵⁹, welche nach Hinterhäuser eine tote Stadt im Sinne des Fin de siècle par excellence darstellt²⁶⁰. Die Stadt wird als das „neue Syon“ und „Jerusch-Halaim“ bezeichnet und dies weist - typisch für Przybyszewski - in religiöse Bereiche. Man ist versucht, anzunehmen, daß Przybyszewski mit dieser seiner Privatmythologie versucht, literarisch das Christentum zu überwinden, dem er jedoch eben aus diesem Grund viel verpflichteter bleibt als so mancher andere Autor des Fin de siècle: In dieser besagten toten Stadt soll

„(...) in dem geheimen Zauber der Todesdämmerung sich noch ein größeres Wunder vollbringen (...)“ (A,137)

Das gemeinte Wunder ist die im Kapitel über die dekadente Erotik erwähnte Vereinigung zum Androgyn. Die Verzweiflung des Protagonisten, in diese Stadt gekommen zu sein, trägt existentialistische Züge:

„Und es gab niemanden, der ihm den Weg weisen könnte, denn die Stadt war tot. In unsagbarer Trauer sah er die Stadt an, die ihm nur Schreck und Angst einjagte. (...) Jäh erfaßte ihn ein entsetzliches Grauen vor diesem ungeheuerlichen Mitternachtsspek zu seinen Füßen, und mit der ganzen Seele sehnte er sich nach seiner Heimat zurück“ (A, 138)

Bezeichnenderweise erinnern ihn die Falten der Basaltsäulen auf der Insel, auf die er in einer anderen Vision versetzt wird, an die „hieratischen Falten auf den Gewändern byzantinischer Heiligen“ (A, 139). Wie schon erwähnt,

²⁵⁹ ebd., S. 230.

²⁶⁰ vgl. Hans Hinterhäuser: S. 56ff.

zählt Byzanz zu den vom Fin de siècle am meisten bevorzugten Leitmotiven im Sinne eines Arkadiens.

Wie ersichtlich, drücken die abgestorbenen Landschaften und toten Städte bei Przybyszewski drei Hauptmotive aus: zum einen die Trauer und die Einsamkeit des Décadent, der gleichzeitig diese Tatsache als eine angenehme empfindet; mit religiösen Motiven verflochten wird dieses Allein- und Verlorensein ins Metaphysische gesteigert. Die Landschaft ist aber auch Mittel zum Zweck, wenn es darum geht die Leidenschaften und Triebe des Helden auszudrücken: je nach Art der Leidenschaft sind die Visionen im Sinne des Nietzscheanischen Übermenschentum ins hyperbolische gesteigert - und aus diesem Grund genauso lebensfeindlich oder in grandiosen Untergangssequenzen werden die Gefühlsregungen des Protagonisten wiedergegeben. Das dritte Hauptmotiv ist die Beschwörung eines dekadenten Arkadiens, in welche der ahnungslose Held hineingerät, jedoch nicht so leicht wieder herausfindet. Dieser letzte Topos gehört zu den typischsten der literarischen Décadence des Fin de siècle.

Ausblick

Werke von sehr unbekanntem Autoren (Holitscher, Przybyszewski) wurden im Rahmen der literarischen *Décadence* des *Fin de siècle* mit denen von sehr bekannten Nobelpreisträgern (Thomas Mann) verglichen. Dabei stellte sich heraus, daß die Werke dieser literarhistorischen Epoche immens im Rahmen der Intertextualität miteinander verkettet sind.

Die Möglichkeiten der Darstellung sind auf keinen Fall auf „dekadenten Stil“ zu reduzieren, ja Koppen bemerkt sogar folgendes - und das mit Recht:

*„eine poetica del decadentismo ist ein Unding.“*²⁶¹

Daraus ist zu folgern, daß sich literarische *Décadence* mit den für sie so typischen Motiven äußert. Das bestätigt auch die Ansicht, die besagt, daß Joris-Karl Huysmans Zeit seines Lebens dem naturalistischen *Stil* treu geblieben ist. Ja, Przybyszewski hatte seinen Erfolg mit seinem Essay „Zur Psychologie des Individuums“ begründet. Er wendet sich zwar gegen die Verwissenschaftlichung und Verflachung durch den Naturalismus und deren ideologische Unterstützung durch die Naturwissenschaften, aber er benutzt einen naturalistischen Diskurs: Viele erkannten Przybyszewskis Originalität gerade in der Anwendung einer naturwissenschaftlichen und medizinischen Perspektive für die Beschreibung künstlerischer Phänomene.²⁶² Das jedoch ist unmittelbar naturalistisches Erbe. Die Vertreter der *Décadence* empfanden den Naturalismus nur hinsichtlich seiner Motivik und Anliegen als vulgär und zu sehr dem Positivismus verpflichtet.

Die wissenschaftliche Betrachtung des Phänomens der *Décadence* kam niemals los von ihren Vorurteilen; mit dieser Perspektive konnte die Wissenschaft die *Décadence* auch nicht adäquat bewerten: wenn über sie

²⁶¹ Erwin Koppen: S. 64.

²⁶² vgl. Gabriela Matuszek: „Der geniale Pole?“. Stanislaw Przybyszewski, Paderborn, 1996, S. 12.

debattiert wird, wird der avantgardistische Moment gerne übersehen oder gar nicht zur Kenntnis genommen. In der *Décadence* liegen die Wurzeln der Probleme des vereinsamten Individuums auch des ausgehenden 20. Jahrhunderts, also der Postmoderne. Die Literaten der *Décadence* nahmen mit ihren „Umwertungsbestrebungen“ den Wertezwergfall des hochindustriellen Zeitalters vorweg. In dieser Hinsicht erweist sie sich wahrlich nicht als Dekadenz, sondern als Aszendenz.

Es ist in vielerlei Hinsicht auffallend, wie sehr sich gewisse Phänomene des *Fin de siècle* mit denen der gegenwärtigen Postmoderne decken: der extreme Individualismus bei gleichzeitiger Vernetzung mit der ganzen Welt im „Cyberspace“ erinnert frappierend an den einsamen „Gesellschaftslöwen“ von einst, den Dandy. Deswegen sollte man die Jahrhundertwende u.E. mit „Postklassik“ benennen, wobei unter „Klassik“ das Zeitalter von der Antike bis zum Beginn der Industrialisierung zu verstehen ist: die Grenzscheide wird geprägt von der Verlagerung des Schwerpunktes, die auf der „Gemeinschaft“ ruhte, auf die des sich vom Ganzen abspaltenden Individuums. Gegenwärtig erleben wir den Übergang (oder haben wir ihn schon hinter uns?) von der Phase der Industriegesellschaften in das Zeitalter der Information, Multimedia usw. usf. Hier erfolgt ein scheinbarer Weg zurück von der Abspaltung in die Gemeinschaft, wie gesagt nur scheinbar; jetzt ist das Individuum allein inmitten von Millionen anderer Individuen, die in Cybercafés sitzend, versuchen, Kontakte zu knüpfen. Das wiederum assoziiert die Einsamkeit von Klaus Patera in seinem Traumreich. Die (anti-)utopische Nuance der *Décadence*-Literatur ist nicht zu übersehen.

Besonders kongruent sind die okkultistischen Züge der Postklassik und der Postmoderne. Daß der Okkultismus dabei scheinbar neue, nie dagewesene Formen entwickelt, war im Grunde genommen nur zu erwarten: fungiert er doch als Gegenpol zum Unbehagen an der jeweils vorherrschenden Kultur. Man muß es zugeben: heute darf nicht mehr von

der Neuromantik, aber dafür um so mehr von der „Neuro-Mantik“²⁶³ gesprochen werden. Die Rede ist vom Zeitalter des „New Age“, die Schlagworte lauten Esoterik, Astrologie, Buddhismus, Datenautobahn und Science Fiction; sie bilden die Mythen unseres Zeitalters. Vor allem zeigt sich der gegenwärtige Satanismus in den Sekten, die wie Pilze aus dem Boden schießend, egal, ob in den Vereinigten Staaten, Deutschland oder in der Türkei, den ganzen Erdball überschwemmt haben.

Alle Gründe zu apokalyptischen Endzeiterwartungen gibt es auch: kein Wunder, daß der französische Seher Nostradamus in den achtziger und neunziger Jahren unseres Jahrhunderts eine wahre Renaissance erlebt hat. Dem Exotismus frönt der Westen in nie dagewesenen Maßen, ja der Tourismus wird mittlerweile auch als moderne „Völkerwanderung“ bezeichnet. Die konglomerathaften Züge der *Décadence* (sie schöpfte aus der Renaissance, aus dem dekadenten Rom, aus Venedig...) sind heute auch zu sehen; der Puls der Welt schlägt durch die sich in ungeheuren Maßen verschärfte Osmose einfach schneller und ein Gefühl der Entwurzelung erfaßt - wieder einmal handelt es sich um ein Jahrhundertende, diesmal sogar noch „beängstigender“, denn es ist gleichzeitig eine Jahrtausendwende (oder besser gesagt: Jahrtausendende?) die uns, dem postmodernen Menschen bevorsteht - allen Menschen aller Nationen. Vielleicht will die Menschheit zurück in eine beruhigte Ganzheit (ein klassischer Traum), aber die Welt ist kleiner geworden bei gleichzeitiger Betonung des Andersartigen in jeglicher Hinsicht und es handelt sich in diesem Rahmen nicht einmal um Individualismus, sondern um das schizophrene Gefühl bei viel mehr, ja unzähligen Reizen in ein kleines Zimmer eingesperrt zu sein und von denen jeder einzelne unsere Aufmerksamkeit verlangt. Und womit kennzeichnet sich denn eigentlich die *Décadence*?

²⁶³ Zum Begriff der „Neuro-Mantik“: Richard Hamann/Jost Hermand: *Impressionismus*, München, 1972, S. 308.

„Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem 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.“ (W, 196)

Das „Schlimme“ für den heutigen Menschen ist, daß es sich bei dem Ganzen, welches sich im obigen Zitat „auflöst“, um gar kein Ganzes mehr handelt... Als bemerkenswertestes literarisches Beispiel für die „postmoderne Décadence“ kann Patrick Süskinds „Das Parfum“ fungieren; interessant zu beobachten, daß Süskinds Roman genau ein Jahrhundert nach Joris-Karl Huysmans „Gegen den Strich“ erscheint. Jahrhundertenden scheinen zu solcher Art von Literatur zu neigen.

Es wird langsam Zeit, daß das „klassische“ Bild von der Décadence revidiert wird und das was des Kaisers ist, dem Kaiser gegeben wird: Sie stellt meines Erachtens nach eine etwas unsanfte „Roßkur“ dar, die den Menschen in Zeiten der Umbrüche auf das neue Unbekannte, Beängstigende vorbereitet. Nicht anders war es im alten Rom, nicht anders war es mit dem Hellenismus, nicht anders war es im Fin de siècle und nicht anders wird es sein in der Postmoderne. Oder wird man wirklich nichts gegen das Ozonloch erfinden können...?

Erwähnenswert erscheint mir noch der Hinweis auf die intertextuelle Vernetzung der literarischen, philosophischen, kulturellen und naturwissenschaftlichen Werke des Fin de siècle untereinander. Sie hat nicht nur die moderne Weltliteratur des 20. Jahrhunderts geprägt, sondern gebärdet sich auch in ihrem Verfahren mit den Quellen sehr „postmodern“, oder handelt es sich vielleicht bei unseren Autoren um die Fin de siècle-haften? Hier liegt auch eine der Hauptursachen für die besagte falsche Einstufung der Décadence; man nähert sich ihr immer unter dem pejorativen Vorzeichen des verfallenden Rom und spricht von Gebrechlichkeit, Krankhaftigkeit und Todessehnsüchteleien; es ist angebracht, sich von diesen Auffassungen zu distanzieren und von einem

„postklassischen Sturm und Drang“ zu sprechen. Ein sehr passender Begriff wäre auch - so paradox es klingen mag - der des „Jungen Europa“. Tatsächlich hat die ganze Décadence eine etwas pubertäre Färbung, vor allem, wenn man sich die Biographien der Décadents vor Augen hält. Nach ihrer dekadenten Zeit, die sich als eine „Phase“ der pubertären Haltlosigkeit und des Protestes erweist, wenden sich diese Autoren gänzlich anderen Bahnen zu:

*„Arthur Holitscher sucht Bindung und Halt im Kommunismus bolschewistischer Prägung, Richard Beer-Hofmann im Judentum, Przybyszewski wird zum Polenschwärmer par excellence.“*²⁶⁴

Streitschriften und Debatten über die literarische Décadence gab es auch in der damaligen türkischen Literatur. Das ist jedoch der Gegenstand einer anderen Untersuchung.

²⁶⁴ Jens Malte Fischer (1978): S. 91

Literaturverzeichnis

a) Primärliteratur:

Holitscher, Arthur: Der vergiftete Brunnen, Paris u.a., 1900.

Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich, aus dem Französischen von Hans Jacob, Zürich, 1981.

Huysmans, Joris-Karl: Tief unten, aus dem Französischen von Gustav Gugitz, Zürich, 1987.

Huysmans, Joris-Karl: Magie im Poitou, aus dem Französischen von August Döppner, München, 1996.

Kubin, Alfred: Die andere Seite, Hamburg, 1994.

Mann, Thomas: Der Zauberberg, Frankfurt a.M., 1986.

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner, in: Das Hauptwerk, Band 4, München, 1990.

Przybyszewski, Stanislaw: Totenmesse,

Vigilien,

Introibo,

Sonnenopfer,

Am Meer,

Helle Nächte,

Androgyne,

Pro domo mea,

De profundis, in: Studienausgabe in acht Bänden

und einem Kommentarband, Band 1: Erzählungen 1, Paderborn, 1990

Przybyszewski, Stanislaw: Zur Psychologie des Individuums, Studienausgabe, Band 2: Erzählungen 2, Essays, Paderborn, 1990.

Przybyszewski, Stanislaw: Auf den Wegen der Seele,
Die Synagoge des Satans, in: Studienausgabe, Band
6: Kritische und essayistische Schriften, Paderborn, 1990.

b) Sonstige Primärliteratur:

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, in: Schriften zur Literatur 1, Kritik (= Band 9/1 der von Paul Michael Lützeler herausgegebenen kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a.M., 1975.

Broch, Hermann: Kultur 1908/1909, in: Schriften zur Literatur 1, Kritik (= Band 9/1, der von Paul Michael Lützeler herausgegebenen kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a.M., 1975.

Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein, Frankfurt a.M., 1984.

Hofmannsthal, Hugo von: Das Märchen der 672. Nacht, Frankfurt a.M., 1989.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig, Frankfurt a.M., 1957.

Mann, Thomas: Tonio Kröger,
Tristan,
Wälsungenblut, in: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden,
Band 8: Erzählungen, Frankfurt a.M., 1990.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Frankfurt a.M., 1989.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt a.M., 1982.

Rodenbach, Georges: Das tote Brügge, Stuttgart, 1986.

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray, Frankfurt a.M., 1985.

c) Sekundär- und sonstige Literatur:

Ariès, Philippe u.a. (Hrsg.): Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt a.M., 1995.

Ariès, Philippe: Paulus und das Fleisch, in: ders. u.a. (Hrsg.): Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt a.M., 1995, S. 51-54.

Asholt, Wolfgang: Nachwort zu: ders. (Hrsg.) u.a.: Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays, Stuttgart, 1993, S. 417-436.

Aytaç, Gürsel: Thomas Mann'ın „Der Zauberberg“ ve „Lotte in Weimar“ Romanlarındaki Edebi Kişiliği, Ankara, 1972.

Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht, Basel, 1948.

Bahr, Hermann: Die Décadence, in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S. 225-232.

Bataille, Georges: Krafft-Ebing, in: Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia Sexualis, München, 1993, S. 23-24.

Bauer, Roger u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M., 1977.

Bauer, Roger : Das Treibhaus oder der Garten des Bösen. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1979, Nr. 12, S. 3-22.

Bauer, Roger: „Décadence“ bei Nietzsche, in: Joseph P. Strelka (Hrsg.): Literary Theory and criticism, Festschrift presented to René Wellek in honor of his 80. birthday, Frankfurt a.M. u.a., 1984, S. 35-68.

Berg, Leo: Der Übermensch in der modernen Litteratur, München u.a., 1897.

Berg, Walter Bruno: Dekadenz und Utopie in J.-K. Huysmans' „A Rebours“, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, XXV, 1975, S. 214-229.

Bergevoet, Loes: Geschwisterinzest in der Literatur der Jahrhundertwende, in: Zeit-Schrift, 1987, S. 9-29.

Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens, Frankfurt a.M. u.a., 1983.

Borchmeyer, Dieter: Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Décadence, in: Ulrich Müller u.a. (Hrsg.): Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions, Stuttgart, 1984, S. 207-228.

Bourget, Paul: Theorie der Dekadenz, in: Wolfgang Asholt u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Erzählungen, Gedichte, Essays, Stuttgart, 1993, S. 170-174.

Cersowsky Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink, München, 1989.

Conrady, Karl Otto: Goethe. Leben und Werk, Frankfurt a.M., 1987.

Dali, Salvador: Die Liebe, eines der einleitenden Essays zu Richard von Krafft-Ebing: Psychopathia Sexualis, München, 1993, S. 37-39.

Drewermann, Eugen: Tiefenpsychologie und Exegese 2. Die Wahrheit der Werke und Worte, München, 1993.

Duden, Band 7, Herkunftswörterbuch, Mannheim u.a., 1990.

Eilert, Heide: Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M., 1977, S. 421-441.

Fähnders, Walter: Anarchismus und Literatur, Stuttgart, 1987.

Fischer, Jens Malte: Décadence, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. V: Das bürgerliche Zeitalter, Berlin, 1988, S. 559-581.

Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München, 1978.

Foucault, Michel: Der Kampf um die Keuschheit, in: Philippe Ariès u.a. (Hrsg.): Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt a.M., 1995, S. 25-39.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a.M., 1992.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, in: Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband, Frankfurt a.M., 1989, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten.

Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M., 1977, S. 442-464.

Friren, Werner: Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*, in: Dvjs, 4, 1994, S. 757-786.

Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur, Stuttgart, 1988.

Greif, Hans Jürgen: Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz, Bonn, 1971.

Haas, Willy: Die Belle Epoque, München, 1977.

Hamann, Richard/Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 3: Impressionismus, München, 1972.

Hank, Rainer: „Sanfte Apokalypse“. Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende, in: Literatur und Kritik, Jan./Feb. 1990, Nr. 241/242, S. 58-71.

Heftrich, Eckhard u.a. (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt a. M., 1991.

Heftrich, Eckhard: Vom höheren Abschreiben, in: ders. u.a. (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt a. M., 1991, S. 1-20.

Hewig, Anneliese: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, München, 1967.

Herzfeld, Marie: Fin-de-siècle, in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S. 260-265.

Hillebrand, Bruno (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse, Tübingen, 1978.

Hillesheim, Jürgen: Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches „Der Fall Wagner“ im Werk Thomas Manns, Frankfurt a.M., 1989.

Hinterhäuser, Hans: Fin de Siècle. Gestalten und Mythen, München, 1977.

Jugend in Wien: Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs, Stuttgart, 1974.

Jullian, Philippe: Mythen und Phantasmen des Fin de Siècle, Berlin, 1971.

Kahraman, Mahmure: Aspekte der Selbstbeobachtung bei Hermann Lenz und Ferit Edgü, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, unveröffentlichte Doktorarbeit, Izmir, 1992.

Kaya, Nevzat: Gesellschaftskritik in Thomas Manns „Der Zauberberg“ und Heinrich Manns „Der Untertan“, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Ankara, Ankara, 1992.

Kaya, Nevzat: Hermann Broch und die Wiener Jahrhundertwende, in: Österreichische Literatur - Literatur aus Österreich, Tagungsbeiträge des Symposiums des Österreichischen Kulturinstituts Istanbul und der Universität Istanbul, Istanbul, 1995, S. 145-155.

Koopmann, Helmut: Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976, S. 189-224.

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin u.a., 1973.

Kreuzer, Helmut: Eine Epoche des Übergangs (1870-1918), in: ders. (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976, S. 1-31.

Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 18: Jahrhundertende-Jahrhundertwende, Wiesbaden, 1976.

Kunne-Ibsch, Elrud: Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft, Tübingen, 1972.

Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia Sexualis, München, 1993.

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung, München, 1991.

Lubich, Frederick A.: Bachofens 'Mutterrecht', Hesses 'Demian' und der Verfall der Vatermacht, in: The Germanic Review 65/4, 1990, S. 150-158.

Lubich, Frederick A.: Thomas Manns *Der Zauberberg*. Spukschloß der Großen Mutter oder Die Männerdämmerung des Abendlandes; in: DVjS, Nr. 4, 1993, S. 729-763.

Mach, Ernst: Antimetaphysische Bemerkungen, in: Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992, S. 137-145.

Martini, Fritz: Deutsche Literatur zwischen 1880 und 1950. Ein Forschungsbericht, in: DVjS, Bd. 26, 1952, S. 478-535.

Marx, Jörg: Lebenspathos und „Seelenkunst“ bei Stanislaw Przybyszewski, Frankfurt a.M. u.a., 1990.

Matuszek, Gabriela: „Der geniale Pole“?. Stanislaw Przybyszewski, Paderborn, 1996.

Müller, Ulrich u.a. (Hrsg.): Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions, Stuttgart, 1984

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, in: ders.: Das Hauptwerk, Bd. 3, München, 1990.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, in: ders.: Das Hauptwerk, Bd. 3, München, 1990.

Noble, C.A.M.: Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann, Bern, 1970.

Nordau, Max: Entartung, zwei Bände, Berlin, 1896.

Pabst, Walter: Satan und die alten Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante, in: Euphorion, 49, 1955, S. 335-359.

Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität, München, 1995.

Petriconi, Hellmuth: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema, Hamburg, 1958.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München, 1988.

Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart, 1967, S. 1-48.

Rasch, Wolfdietrich: Die Darstellung des Untergangs. Zur literarischen Décadence, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XXV, 1981, S. 414-434.

Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900, München, 1986.

Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart, 1967.

Rehm, Walther: Der Dichter und die neue Einsamkeit, Göttingen, 1969.

Rehm, Walther: Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtsschreibung und zum Dekadenzproblem, Darmstadt, 1987.

Ritter, Alexander: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt, 1975.

Rosenhaupt, Hans Wilhelm: Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft, in: Viktor Zmegac: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein /Ts., 1981, S. 62-80.

Sandberg, Hans Joachim: „Der fremde Gott“ und die Cholera. Nachlese zum *Tod in Venedig*, in: Eckhard Heftrich u.a. (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt a. M., 1991, S. 66-110.

Sandt, Lotti: Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann, Bern u.a., 1979.

Schalk, Fritz: Fin de Siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hrsg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M., 1977, S. 3-15.

Schenk, Christiane: Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle, Frankfurt a.M. u.a., 1987.

Schluchter, Manfred: Stanislaw Przybyszewski und seine deutschsprachigen Prosawerke 1892-1899, Stuttgart, 1969.

Seeba, Hinrich C.: Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“, Bad Homburg u.a., 1970.

Seeber, Hans Ulrich: Englische Literaturgeschichte, Stuttgart, 1991.

Tegtmeier, Ralph: Okkultismus und Erotik in der Literatur des Fin de siècle, Königswinter, 1983.

Tegtmeier, Ralph: Magie und Sternenzauber. Okkultismus im Abendland, Köln, 1995.

Thiele, Rita: Satanismus als Zeitkritik bei Joris-Karl Huysmans, Frankfurt a.M. u.a., 1979.

Thomalla, Ariane: Die 'femme fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf, 1972.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart, 1992.

Wedekind-Schwertner, Barbara: "Daß ich eins und doppelt bin". Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns, Frankfurt a.M. u.a., 1984.

Weinhold, Ulrike: Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenzliteratur, Frankfurt a.M. u.a., 1977.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter, München, 1980.

Wille, Werner: Studien zur Dekadenz in Romanen um die Jahrhundertwende, Greifswald, 1930.

Wilpert, Gero von: Lexikon der Weltliteratur, Bd. 1: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken, Stuttgart, 1975.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1979.

Gotthart Wunberg u.a. (Hrsg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart, 1992.

Wunberg, Gotthart: Utopie und fin de siècle. Zur deutschen Literaturkritik vor der Jahrhundertwende, in: DVjS, 1, 1969, S. 685-706.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt a.M., 1978.

Zacharias, Gerhard: Der dunkle Gott. Die Überwindung der Spaltung von Gut und Böse. Satanskult und Satansmesse.

Zmegac, Viktor: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein /Ts., 1981.



Özet

"Fin de siècle Edebiyatı Motifleri ve İfade Şekilleri"ni konu edinen çalışmanın girişinde "Fin de siècle" ve (Türkçe'ye aslında "Soysuzlaşma" diye çevirmek istemediğim) "Décadence" terimlerinin tarihi bağlamdaki anlamları üzerinde durulup tartışılmıştır.

Birinci bölümde eserlere bağlı kalarak, bu döneme özgü cinselliğin fenomenolojisine yaklaşılmaya çalışılmıştır. Burada en çok göze çarpan husus, cinselliğin edebi eserlerde kendisini iki şekilde göstermesidir: Bunlardan birincisi, dönem edebiyatının kadın imajı ile ilgilidir. Kadınlar ya erkekleri yok eden "femme fatale", ya da kırılgan, narin ve "dekadan" erkekler tarafından mahvedilmeye aday aristokrat hanımefendiler, yani "femme fragile" olarak ortaya çıkar. Cinselliğin ikinci ve daha marjinal bir ortaya çıkış biçimi ise "perversiyon"lar ile ilgilidir. Bunları edebileştirirken güdülen amaç, insanın bağlı olduğu doğayı (burada doğa ile kastedilen, insanın içindeki "hayvan"dır, yani kesinlikle romantize edilmiş bir doğa anlayışından bahsedilemez) asla inkar edemeyeceğini vurgulayıp, içindeki hayvani ve ilkel yönünü zikretmektir.

İkinci bölümde doğayı inkar eden tavır irdelenmiştir: Doğaya karşı gelmek, yapaylığı savunmak, klasik anlamda dekadans'ın en karakteristik özelliklerindendir ve kendisini sanat katında "sanat için sanat" biçiminde gösterdiği görülmüştür.

Üçüncü bölümde dekadans'a özgü mitos ele alınmıştır. Burada Nietzsche'nin öğretilerinin dekadans yazarları tarafından son derece teleolojik bir biçimde "kullanıldığı", felsefesinden (özellikle "Der Fall Wagner", "Also sprach Zarathustra" ve "Die Geburt der Tragödie" adlı eserleri) kendi amaçları doğrultusunda, Nietzsche'nin hiç tasvip etmediği dekadan bir tavırla yararlandıkları ortaya çıkmıştır. Örneğin "pervers" insanlar "üstün insanlar" olarak karşımıza çıkabilmekte, orgi'ler Dionysos estetiği bağlamında ele alınmakta, Zerdüşt ile şeytan aynı kefeye konup,

"Fin de si cle"i niteleyen unsurlardan birini teŐkil eden "ŐeytancılıĐa" (Satanismus) böylece zemin hazırlanmaktadır.

Son bölümde ise "Fin de si cle"nin apokaliptik yönlerine ıŐık tutulmuŐtur ve bu tedirginlik incelenerek, geliŐen modernitenin getirdiĐi bir fenomen olduĐu sonucuna varılmıŐtır.



- Bachofen, Johann Jakob 26; 33; 41; 43; 48
 Bahr, Hermann 6; 13; 18; 107
 Baudelaire, Charles 11; 102; 110; 113; 124;
 127; 156
 Berg, Leo 28; 113; 114
 Bourget, Paul 109; 110; 118; 124
 Broch, Hermann 6; 100; 113; 150; 151
- Dali, Salvador 16
- Flaubert, Gustave 20
 Foucault, Michel 16; 17; 49; 56
 Freud, Sigmund 16
 Frisch, Max 101
- George, Stefan 8; 13; 75
 Goethe, Johann Wolfgang von 18; 70; 138;
 139
- Hauptmann, Gerhart 8; 153
 Herzfeld, Marie 9
 Hesse, Hermann 153
 Hofmannsthal, Hugo von 6; 8; 20; 71; 109;
 112; 153; 164
 Holitscher, Arthur 22; 28; 30; 31; 41; 43;
 47; 48; 68; 83; 86; 100; 114; 115; 124;
 152; 156; 162; 175; 179
 Holz, Arno 8; 167
 Huysmans, Joris-Karl 7; 12; 16; 19; 24; 30;
 53; 54; 55; 58; 75; 85; 86; 113; 124; 125;
 126; 127; 128; 129; 130; 133; 135; 140;
 157; 175; 178
- Klages, Ludwig 144
 Kubin, Alfred 38; 43; 48; 63; 83; 86; 102;
 120; 121; 124; 142; 143; 144; 146; 162;
 163
- Louys, Pierre 89; 91
- Mach, Ernst 102
- Mann, Thomas 7; 13; 19; 25; 26; 32; 34; 35;
 45; 47; 48; 49; 51; 59; 60; 62; 63; 66; 69;
 70; 74; 87; 88; 93; 107; 108; 109; 114;
 130; 132; 133; 135; 148; 153; 155; 157;
 163; 164; 175
 Montesquieu, Charles 75
 Moreau, Gustave 30
 Musil, Robert 6; 7; 109
- Nietzsche, Friedrich 10; 12; 14; 28; 29; 40;
 72; 73; 104; 105; 107; 108; 109; 110; 111;
 113; 115; 116; 117; 118; 119; 122; 123;
 129; 153; 163; 172
 Nordau, Max 8; 116; 124; 148
- Platon 46
 Poe, Edgar Allan 11
 Przybyszewski, Stanislaw 22; 25; 26; 39; 40;
 41; 42; 44; 46; 51; 52; 53; 55; 56; 57; 68;
 83; 86; 90; 91; 93; 106; 116; 117; 118;
 119; 120; 121; 124; 128; 129; 135; 139;
 140; 141; 145; 169; 170; 172; 173; 174;
 175; 179
- Rilke, Rainer Maria 153; 156; 157
 Rodenbach, Georges 160
 Rousseau, Jean-Jacques 11; 137
- Sade, Donatien Alphonse Francoise Marquis
 de 16; 18; 53; 132; 137
 Schnitzler, Arthur 20
 Stoker, Bram 135
 Strauß, Richard 100
- Wagner, Richard 12; 13; 28; 35; 72; 73; 74;
 102; 105; 107; 108; 109; 110; 111; 115;
 116; 118; 120; 124
 Wedekind, Frank 8; 25
 Weininger, Otto 39
 Wilde, Oscar 108
- Zola, Emile 127; 128; 130; 133

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı:	Nevzat Kaya.
Doğum Tarihi ve Yeri:	13.09.1968, İzmir.
Baba Adı, Mesleği:	Mehmet, İşçi (Emekli).
Ana Adı, Mesleği:	Gülizar, Ev Kadını.
1975 - 1979:	İlkokul - Nürnberg/Almanya.
1979 - 1981:	Ortaokul - Nürnberg/Almanya.
1981 - 1985:	Lise - Nürnberg/Almanya.
1985 - 1986:	Lise 3 - İzmir Yunus Emre Anadolu Lisesi.
1986 - 1990:	Lisans Öğrenimi: Ege Üniversitesi, Edebiyat. Fak., Batı Dilleri ve Edebiyatları Böl., Alman Dili ve Edb. Anabilim Dalı.
1990 - 1992:	Yüksek Lisans Öğrenimi: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edb. Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi: "Gesellschaftskritik in Thomas Manns 'Der Zauberberg' und Heinrich Manns 'Der Untertan'".
04.08.1992'dan beri:	Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Alman Dili ve Edb. Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi.
1992'den beri:	Doktora Öğrenimi: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
Ekim 1993 - Tem. 1994:	DAAD Yıllık Bursu, Paderborn/Almanya.
26.04. - 28.04.1995:	İstanbul Üniversitesi ve Avusturya Kültür Ofisi İşbirliği ile Düzenlenen Avusturya Edebiyatı Konulu Sempozyum'a Bildiri ile Katılım. Bildiri Konusu: "Hermann Broch und die Wiener Jahrhundertwende".