

„Dekadent und Dekadenz-Kritiker in einem“: Zur narzisstischen Körper-Ästhetik bei Nietzsche und Thomas Mann

Li Shuangzhi
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: In der philosophisch-poetologischen Thematisierung der Dekadenz bei Nietzsche und Thomas Mann lässt sich eine Kontinuität dahingehend beobachten, dass beide eine kritische Selbstreflexion in Zusammenhang mit der Zeitdiagnose der Moderne entwickeln. In meinem Beitrag betrachte ich die paradoxe Verbindung von Dekadenzgefühl und -kritik im Kontext des Körperdiskurses um 1900 und versuche zu rekonstruieren, wie die Selbstbeobachtung und -darstellung der Dekadenzproblematik einen ausschlaggebenden Faktor für Nietzsches und Thomas Manns Werkgenese bildet. Dabei werden auch die Differenzen zwischen der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Ich und der literarischen Inszenierung der Ich-Erfahrung hervorgehoben.

Einleitung:

Dass Nietzsche als Erzieher, Mentor, Prophet und Ikone Generationen von Dichtern und Künstlern fasziniert, bewegt, inspiriert, ja, auf unterschiedliche Weise herausfordert, ist Teil einer ebenso bezeichnenden wie vieldeutigen Rezeptionsgeschichte, die nicht nur Nietzsche selbst als Philosophen mit dem Hammer und zugleich Virtuose in der Dichtkunst beleuchtet.¹ Diese Begeisterung lässt sich auch mit der zentralen Sorge um eine mögliche Daseinsform in der Moderne erklären, für die Nietzsche einen ganz neuartigen Horizont der Gedanken und Anschauungen eröffnet, an den seine Verehrer und Nachfolger dann künstlerisch und intellektuell anknüpfen können. Dabei wird kein Denksystem aufgebaut und verfeinert, sondern eine Reihe neuer Konzeptionen von Leben, Kunst, Geschichte, Leib etc. in Konstellation gesetzt und präsentiert. Bemerkenswert ist hierbei, wie Nietzsche die kritische Sicht auf die neuzeitliche Welt und ihre moderne Entwicklung zunehmend mit der Selbstvorstellung als Träger und Überwinder der Modernitätsprobleme verbindet. Das individuelle Ich samt seinen körperlichen Lebensrealitäten wird dadurch als Medium der Weltreflexion und -interpretation funktionalisiert. Einer der ausgeprägten Knotenpunkte zwischen der Zeitdiagnose und der

¹ Zur Nietzsche-Rezeption in der Literatur und besonders in der deutschsprachigen Literatur vgl. Bruno Hillebrand, Nietzsche und die deutsche Literatur. München 1978; Bruno Hillebrand, Nietzsche: Wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000.

Selbstbeobachtung ist das Phänomen der *décadence*, aus dessen semantischem Umfeld auch Begriffe wie Verfall, Degeneration und Entartung in Nietzsches Kulturkritik Anwendung finden. Auch sein Entwurf des Willens zur Macht bzw. des Übermenschen nimmt Impulse vom Dekadenz-Gedanken auf.² Tatsächlich ist festzustellen: „[d]as Problem der *décadence* beschäftigt ihn von seinem ersten Werk *Die Geburt der Tragödie* bis zu seinen letzten Schriften wie *Der Fall Wagner*, *Götzendämmerung* und *Ecce homo*.“³ Aus der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Nietzsches Schriften seit den 1890er Jahren tritt nun Thomas Mann nicht zuletzt hinsichtlich dieser Thematik als eine Schlüsselfigur hervor, die nicht nur in der literarischen Praxis, sondern auch in der poetologischen Auseinandersetzung Nietzsches Dekadenz-Vorstellung mit dem Selbstbezug übernimmt und fortschreibt. Aber nicht nur Repetition, Affinität und Parallele, sondern auch Differenz, Variation und Adaption findet man im von Nietzsche und Thomas Mann getragenen Dekadenz-Diskurs⁴, wobei sie jeweils auf eigene eigentümliche Weise von sich selbst als Dekadenz-Denker und Dekadenz-Dichter ausgehen können.

1.

In seinem Buch *Betrachtungen eines Unpolitischen*, das der Historiker Joachim Fest ganz zu Recht als „das genaueste [...] Selbstporträt, weniger Zeit- als Lebensdokument und der unentbehrliche Schlüssel zu jedem genaueren Verständnis von Person und Gesamtwerk Thomas Manns“⁵ bezeichnet, führt dieser das Thema der Dekadenz zur Charakterisierung seines Selbstbildes als Schriftsteller ein:

Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren.⁶

² Zur semantischen Interferenz um die Dekadenz in Nietzsches Werken vgl. Anette Horn, Nietzsches Begriff der *décadence*. Kritik und Analyse der Moderne. Frankfurt a.M. 2000.

³ Meindert Evers, Das Problem der Dekadenz. Thomas Mann & Nietzsche, in: Hans Ester; Meindert Evers (Hg.), Zur Wirkung Nietzsches. Würzburg 2001, S. 51-98, hier S. 52.

⁴ Zur Diskursgeschichte der *décadence*/Dekadenz vgl. Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland*. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 2004.

⁵ Zit. nach Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Kommentar von Hermann Kurzke (Hg.). Frankfurt a. M. 2009, S. 143f.

⁶ Ebenda, S. 220.

Dass man die Dekadenz, den Verfall und die Lust daran, am eigenen Leib erfahren hat, wird als eine Voraussetzung für die kritische Auseinandersetzung mit und die potentielle Befreiung von der Dekadenz im eigenen Schreiben bestimmt. Thomas Mann versäumt nicht, den eigentlichen Initiator dieser Idee und der sich daraus ergebenden schriftstellerischen Praxis zu nennen: Nietzsche, der Thomas Mann vor allem als Verfallspsychologe begeistert und beeinflusst. In seiner autobiographischen Schrift *Ecce homo*, geschrieben im Jahr 1889, bezeichnet Nietzsche seine durch Krankheit und körperliche Schwäche geprägte Lebensphase mit dem damals in Deutschland noch kaum bekannten Begriff der *décadence*:

Eine lange, allzulange Reihe von Jahren bedeutet bei mir Genesung – sie bedeutet leider auch zugleich Rückfall, Verfall, Periodik einer Art *décadence*. Brauche ich, nach alldem, zu sagen, daß ich in der Frage der *décadence* *erfahren* bin?⁷

Eigentlich bestimmt Nietzsche hier den Begriff der *décadence* neu und holt teilweise die pejorative Konnotation der lebensschwächenden Krankheit zurück, denn die sogenannten französischen und britischen Dekadenz-Dichter erfinden in ihrer antibürgerlichen ästhetischen Bewegung einen Imaginationsraum jenseits der Lebenswelt, um sich gegen die Banalität des „gesunden“, normativen Daseins zu behaupten.⁸ Bei Nietzsche wird jedoch die antagonistische Beziehung zwischen Krankheit und Gesundheit ersetzt durch eine dialektische, wobei das Ich nun als eine Synthese vorgestellt wird:

Abgerechnet nämlich, daß ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz. [...] Als *summa summarum* war ich gesund, als Winkel, als Spezialität war ich *décadent*.⁹

Deshalb steht Nietzsche mit seiner Dekadenz-Auffassung mit einer doppel-schichtigen Ich-Struktur keineswegs bloß auf der Gegenseite von dekadenten Dichtern. Vor allem ist sein Verständnis von „Kranksein als ein energisches *Stimulans* zum Leben“¹⁰ nicht ganz entfernt von der dekadenten Suche nach dem Reizwert im Verfall, nur wird bei Nietzsche der Verfall erst in der Überwindung zur elementaren Facette seines Ichs. Die kritische Selbstreflexion über die eigene Dekadenz und ihre Genesung macht aus dem Ich das Doppelwesen, *décadent* und dessen Gegensatz. Darauf weist Nietzsche selbst am

⁷ Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI 3. Berlin 1969, S. 263, (kursiv vom Autor).

⁸ Zur Begriffsgeschichte der Dekadenz vgl. Wolfgang Klein, Dekadent/Dekadenz, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart; Weimar 2001, S. 1-41, insbesondere S. 11-26.

⁹ Nietzsche Werke. Bd. VI 3., a.a.O., S. 264.

¹⁰ Ebenda (kursiv vom Autor).

Ende der Passage über seine eigene Dekadenz emphatisch hin: „Wohlan, ich bin das Gegenstück eines *décadent*: denn ich beschrieb eben *mich*.“¹¹

Die Konzentration auf das Ich führt also bei Nietzsche paradoxerweise zum Durchbruch des Ich-Gefängnisses der Dekadenz, so dass sich der egozentrische Ich-Kult als Kennzeichen des dekadenten Fluchtraums nun zu einem positiven Narzissmus mit der Neuorientierung am Leben umwandelt. Dies geschieht in Form einer Kurve, die aus einem Niedergang der Dekadenz in die Tiefe und einem Aufstieg zum Gegensatz der Dekadenz, zum Leben besteht:

So in der That erscheint mir jetzt jene lange Krankheits-Zeit: ich entdeckte das Leben gleichsam neu, mich selber eingerechnet, ich schmeckte alle guten und selbst kleinen Dinge, wie sie Andre nicht leicht schmecken könnten, – ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum Leben, meine Philosophie ...¹²

Beachtenswert ist, dass Nietzsches Lebensphilosophie, so wie er sie hier konstatiert, von einem Selbstbezug der doppelseitigen Körpererfahrung der Krankheit und Gesundheit stark geprägt ist. Sieht der Philosoph Bernhard Waldenfels im Bewusstsein vom Eigenleib gerade wegen des reflexiven Selbstbezugs eine anthropologische Vorbedingung der geistigen Weltkonstruktion¹³, so gibt Nietzsche ein spezielles Exemplar für die „Phänomenologie des Leibs“ im Zeichen der Dekadenz, die wohl mit seinem eigenen Begriff der Physiologie zu beschreiben ist:

Mit Hilfe der physiologischen Erkenntnisse löst Nietzsche die binäre Opposition zwischen „Körper“ und „Seele“ auf, indem er den Körper als eine Beziehung von aktiven und reaktiven Kräften sieht, zu denen die Seele und der Geist gehört.¹⁴

Tatsächlich entwickelt Nietzsche die Denkfigur der Dekadenz und darüber hinaus den Überwindungsmodus der Über-Menschheit stets im Rahmen einer Körperdimension, womit er die ganze Philosophie des Geistes um- und neuschreiben will. Seine narzisstische Selbstbeobachtung setzt eine sinnliche Wahrnehmung des Ichs frei und macht den fühlbaren Körper zum Ausgangspunkt der Philosophie, der Reflexion über die Menschheit und ihre Überwindung als Weltgeschichte. Nietzsche selbst macht diesen Zusammenhang klar:

¹¹ Nietzsche Werke. Bd. VI 3., a.a.O., S. 265, (kursiv vom Autor).

¹² Ebenda.

¹³ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt a. M. 2000. Waldenfels raffinierter Unterscheidung zwischen dem Körper und dem Leib folge ich im vorliegenden Aufsatz allerdings nicht.

¹⁴ Anette Horn, *Nietzsches Begriff der *décadence**, a.a.O., S. 155.

Und kurz gesagt: es handelt sich vielleicht bei der ganzen Entwicklung des Geistes um den Leib: es ist die *fühlbar* werdende Geschichte davon, daß ein höherer Leib sich bildet. Das Organische steigt noch auf höhere Stufen. Unsere Gier nach Erkenntniß der Natur ist ein Mittel, wodurch der Leib sich vervollkommen will. [...] Zuletzt handelt es sich gar nicht um den Menschen: er soll überwunden werden.¹⁵

Diese Formel Erleben-Erfahren-Überwinden markiert Nietzsches leibhafte Selbststilisierung und -inszenierung, die ihrerseits ein neues Verständnis des Philosophen in der Moderne kennzeichnet, dessen Prototyp er selbst ist. Im polemischen Aufsatz *Der Fall Wagner* wird der Zusammenhang besonders deutlich ausgedrückt. Denn Nietzsches Dekadenzkritik, die hier als Wagnerkritik formuliert wird, geht auch von einem ambivalenten Selbstbild aus:

Wohlan! 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.¹⁶

Der Philosoph Nietzsche rettet den *décadent* Nietzsche, führt ihn aus der Dekadenz heraus, die wiederum als Wagner, als Krankheit, will sagen als Modernität bezeichnet wird.

Mein grösstes Erlebniss war eine Genesung. Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten.

Nicht dass ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte. Wenn ich mit dieser Schrift den Satz aufrecht halte, dass Wagner schädlich ist, so will ich nicht weniger aufrecht halten, wem er trotzdem unentbehrlich ist – dem Philosophen. Sonst kann man vielleicht ohne Wagner auskommen: dem Philosophen aber steht es nicht frei, Wagner's zu entzathen. [...] [M]an hat beinahe eine Abrechnung über den Werth des Modernen gemacht, wenn man über Gut und Böse bei Wagner mit sich im Klaren ist. – Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt „ich hasse Wagner, aber ich halte keine andre Musik mehr aus“. Ich würde aber auch einen Philosophen verstehen, der erklärte: „Wagner resümirte die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein ...“¹⁷

Verwendet Nietzsche hier auf metaphorische Weise das gleiche Begriffspaar Krankheit und Genesung wie in *Ecce homo*, verbirgt sich in seiner Auseinandersetzung mit Wagners Musik auch eine Körperimagination mit Selbstbezug. Die Modernitätsproblematik wird so in Gestalt des unausweichlichen Einflusses des Dekadenz-Künstlers Wagner wortwörtlich „am eigenen Leibe“ wahrnehmbar, ja fühlbar und in der kritischen Selbstbeobachtung

¹⁵ Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VII 1. Berlin 1977, S. 697f. (kursiv vom Autor).

¹⁶ Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI 3., a.a.O., S. 3.

¹⁷ Ebenda, S. 4.

sichtbar. In der anderen polemischen Schrift *Nietzsche contra Wagner* erklärt Nietzsche bezeichnenderweise seine intensive, kritische Beschäftigung mit Wagner mit seinem körperlichen Bedarf nach Musik:

Und so frage ich mich: was will eigentlich mein ganzer Leib von der Musik überhaupt? Denn es giebt keine Seele ... Ich glaube, seine Erleichterung: wie als ob das eherne, das bleierne Leben durch goldene zärtliche ölgleiche Melodien seine Schwere verlieren sollte. Meine Schwer-muth will in den Verstecken und Abgründen der Vollkommenheit ausruhn: dazu brauche ich Musik. Aber Wagner macht krank.¹⁸

Dass die narzisstische Besichtigung des eigenen Körpers erst die paradoxe Selbstvorstellung vom Dekadenten und dessen Gegensatz in einem ermöglicht, kennzeichnet eine Selbstinszenierung, die von der individuellen Lebenserfahrung die gerade deswegen scharfsinnige Einsicht in die allgemeine Krise des modernen Weltbegreifens ableiten will. Hierin besteht Nietzsches Selbstverständnis als Philosoph: philosophiert er über die Dekadenz und ihren Paradigma-Künstler Wagner, versucht er also im gleichen Zug eine neue Definition des Philosophen in der Dekadenz-Erfahrung herauszuarbeiten, den Philosophen als Modernitätskritiker, der nur noch als ein Selbstüberwin-der vorstellbar ist.

2.

Was Nietzsche in der Beobachtung seiner eigenen Wagner-Erfahrung, d.h. Dekadenz-Erfahrung findet und erfindet, kommt bei Thomas Mann in variiert Form hervor. Im oben aufgeführten Zitat übernimmt er von Nietzsche genau die Verbindung des *décadents* und dessen Gegensatz in einem Ich-Körper zur Selbstbestimmung. An einer anderen Stelle desselben Buches spricht er nachdrücklich seine Faszination für Nietzsches kritische Reflexion über die Dekadenzproblematik aus:

Wenn aber eben diese Grundstimmung mich zum Verfallspsychologen machte, so war es Nietzsche, auf den ich dabei als Meister blickte; denn nicht so sehr der Prophet irgend eines unanschaulichen "Übermenschen" war er mir von Anfang an, wie zur Zeit seiner Modeherrschaft den meisten, als vielmehr der unvergleichlich größte und erfahrenste Psychologe der Dekadenz ...¹⁹

Nietzsches prägender Einfluss auf Thomas Mann gerade in Hinsicht der Dekadenz-Problematik ist in der Forschung schon seit langem ein Gemeinplatz. Eine der frühesten Studien darüber, die noch zu Thomas Manns mittlerer

¹⁸ Ebenda, S. 417.

¹⁹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, a.a.O., S. 87.

Phase der literarischen Produktion verfasst wurde und daher als Abrechnung zu seinem Frühwerk gilt, legt bereits seine Nietzsche-Rezeption im Zusammenhang mit dem Künstlertum-Problem aus und hebt vor allem „die drei Grundelemente seines Seins: Musik-Romantik-Pessimismus“ hervor.²⁰ Zahlreiche weitere Arbeiten haben auch die „Literarisierung der Dekadenz“ und den „*style de décadence*“ bei Thomas Mann nicht zuletzt in Bezug auf seine Nietzsche-Rezeption untersucht.²¹ Neben den von Nietzsche charakterisierten Merkmalen des Dekadent-Künstlers à la Wagner und der sozusagen „dekadenten“ Formsprache in Thomas Manns Werken verdient aber auch eine Anregung auf der Meta-Ebene des Schreibens Beachtung und genauere Betrachtung: wie Thomas Mann Nietzsches narzisstische Selbstbeobachtung in der Körper-Dimension als kritische Selbstüberwindung in eine Schöpfungsästhetik mit der „Ironie nach beiden Seiten hin, etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als auch“²² transformiert und dabei eine „Körpersprache“ als Träger seiner bei Nietzsche erlernten Dekadenzkritik findet. Hier ist sowohl der philosophisch-ästhetische produktive Narzissismus (anders als eine egozentrische Persönlichkeitsstruktur im psychoanalytischen Sinne)²³ als auch das für Nietzsche typische „leibliche Imaginäre“²⁴ als Prinzip des Dichtens zu verstehen.

Sucht Nietzsche eine Genesung von seiner eigenen Wagner-Krankheit durch die direkte Konfrontation mit Wagners Dekadenz-Ästhetik, so gewinnt Thomas Mann interessanterweise eine introspektive Sicht auf seine eigene Dekadenz-Neigung durch seine Aneignung von Nietzsches Wagner-Kritik, wie in der Forschung bereits konstatiert wurde:

Für ihn ist Nietzsche immer ein „sittlich-geistiges Korrektiv“ für das allzugroße Schwelgen in Musik, Korrektiv für seine Sympathie mit dem Tode, die in Schopenhauer und in Wagner verkörpert ist. Wagners und Schopenhauers Einflüsse waren „seelischer“ Art, Nietzsches Wirkung dagegen geistig-künstlerischer Art. Nietzsche war das Korrektiv der Fixierung auf die zu große, gefährliche Liebe zu Tod und Verfall, auf das mitreißende, erotisch geprägte Schopenhauer- und Wagner -Erlebnis.²⁵

²⁰ Vgl. Gerhard Jacob, Thomas Mann und Nietzsche zum Problem der *Décadence*. Leipzig 1926, passim.

²¹ Vgl. Jens Ole Schneider, Dekadenz, in: Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2015, S. 289-290.

²² Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen. a.a.O., S. 100.

²³ Zur genaueren Auseinandersetzung mit dem Terminus vgl. Li Shuangzhi, Ästhetischer Narzissismus in der deutschen Literatur um 1800 und 1900. *LiLi* (2016) 46, S. 55-68.

²⁴ David E. Wellbery, Das leibliche Imaginäre. Goethe, Nietzsche, Musil. Konstanz 2016, passim.

²⁵ Meindert Evers, Das Problem der Dekadenz. Thomas Mann & Nietzsche, a.a.O., S. 58.

Aber anders als Nietzsche, der einen philosophischen Narzissmus, d.h. Selbstanalyse als Zeit- und Weltdeutung vor allem in *Ecce homo* konsequent durchführt, setzt Thomas Mann seine Selbsterkenntnis und Ich-Erfahrung der Dekadenz in der Gestaltung einer Reihe von Figuren von Detlev Spinell, Tonio Kröger, Thomas/Hanno Buddenbrook bis hin zu Gustav Aschenbach um. Er übernimmt die Rolle des Chronisten und Analytikers der *décadence* in erster Linie als Autor der Verfallsgeschichten und wandelt dadurch die geistig-künstlerische Nietzsche-Inspiration in Produktionskraft um. Jedoch versteht er sein Schreiben als ein Selbstpreisgeben des Künstlers, der seine eigene Lebensrealität in eine mit literarischer Einbildungskraft erbaute Textwelt transponiert:

„Der Künstler,“ hat ein Dichter und Denker gesagt, „der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht.“ Das ist unsterblich wahr. Wie aber kann ich mein ganzes Selbst preisgeben, ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist? Meine Vorstellung, mein Erlebnis, mein Traum, mein Schmerz? Nicht von Euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröster, sondern von mir, von mir...²⁶

Mit Äußerungen über die eigene dichterische Arbeit wie diese knüpft Thomas Mann ganz bewusst an den Traditionsstrang der Selbstdeutung seit Goethe an, der in seinem autobiografischen Werk *Dichtung und Wahrheit* von seinem Geschriebenen als „Bruckstücke[n] einer großen Konfession“²⁷ spricht. Die fiktiven Texte wirken gewissermaßen wie die Wasser-/Spiegelfläche im Narziss-Mythos und geben das transformierte Selbstbild des Autors zu erkennen. Das von Thomas Mann ausgerufene Ich ist allerdings kein biographisches Ich mehr, sondern eine Miniatur der von der Dekadenz-Erfahrung gekennzeichneten Welt. Ebenso wie Nietzsche sein persönliches Dekadenz-Problem zum Modernitätsproblem avanciert und darüber philosophiert, befasst Thomas Mann sich durch seine Selbstbeobachtung und -inszenierung hindurch mit der Lebensform des Ästhetizisten als einer Existenzmöglichkeit in der Moderne. Dafür treibt er die Darstellung der Dekadent-Figuren und ihre Schwierigkeiten, im Leben eine Heimat zu finden, auf die Spitze. Und das Schreiben selbst gilt dabei, mit Manns eigenen Worten, als Experiment, das beispielhaft die fatalen Folgen der Dekadenz bis zum bitteren Ende, zum Tod ohne jegliche verklärende Schönheitsaura hervorbringt.

Indem Thomas Mann in seinem Erzählen der Verfallsgeschichte Dekadenz als reizvolle und zugleich problematische Daseinsform des Künstlers/Ästheteten exponiert, entwickelt er für sich selbst die Kurve vom Erleben und Erfahren zur Überwindung der Dekadenz. Anstelle der Polemik und des Übermenschen-Entwurfs entwickelt er die Ironie als Erzählstil, um seinen

²⁶ Thomas Mann, *Essays I. 1893-1914*. Frankfurt a. M. 2002, S. 110.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München 1982, S. 306.

Versuch einer Absage an die Dekadenz auf der Ebene des kommentierenden Erzählers zu verdeutlichen:

Die Erzählungen [in Thomas Manns Frühwerk] greifen einschlägige Positionen des ästhetischen Diskurses ihrer Entstehungszeit auf, stellen aber mit Hilfe von Ironie die Begrenztheit und Einseitigkeit dieser Positionen dar.²⁸

Die ironische Haltung des Erzählers gegenüber den erzählten Figuren, den Dekadenten, kennzeichnet also den Erzählakt an sich als eine Verbindung der Dekadenz mit ihrem Gegensatz. Thomas Manns Überwindungsversuch erfolgt in seiner narrativen, kommentierenden Darstellung der Dekadenz als fragwürdiger Daseinsform. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass die Problematisierung der Dekadenz im gleichen Maße wie die Entfaltung der ästhetischen Reize der Dekadenz durch die Ironie in der Schwebelage gehalten wird. Thomas Mann als großer Ironiker hält in seiner Dekadenz-Dichtung an der Mitte zwischen Bejahung und Verneinung der Dekadenz fest. Und der Schauplatz seiner Balance-Kunst ist eben der Körper, der schon bei Nietzsche als Schauplatz der Auseinandersetzung mit Dekadenz funktioniert.

Während Nietzsche seine körperlichen Erfahrungen der Krankheit und Genesung in eine philosophische Rede über die Dekadenz-Problematik umformuliert, veranschaulicht Thomas Mann am Leitfaden des Körpers die Dekadenz häufig als Krankheit zum Tod, ohne die Möglichkeit einer Genesung auszuführen. Der Fatalismus und die Willensschwäche werden körperlich ausgedrückt, was die ernüchternde, analytisch-kritische Sicht des Erzählers/des Autors und damit seine Distanzierung von der Dekadenz wahrnehmbar macht.

Der letzte männliche Stammhalter der Familie Buddenbrook, Justus Johann Kaspar genannt Hanno, den Thomas Mann selbst als „de[n] kleine[n] Verfallsprinz und Musikexzedent“²⁹ bezeichnet, steht beispielsweise für einen lebensunfähigen Dekadenten. Sein feiner, kränklicher und schwacher Jünglings-Körper mit dem verdorbenen Zahn ist genauso ein hochstilisiertes Sinnbild für die Dekadenz im Sinne der physiologisch-familiären Degeneration wie seine Sensibilität und seine Neigung zur Wagner-Musik ein Kennzeichen für die ästhetische Qualität der Dekadenz. Diese Physiognomie hat wenig zu tun mit der „leibhaftigen Dekadenz“ von Huysmans' und Wildes Art³⁰ und weist sich anstatt durch provokative körperliche Sinnlichkeit durch das Symptom des Verlusts der Lebensenergie aus, ganz gemäß Nietzsches negativer Definition der Dekadenz. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Sterbe-

²⁸ Jens Ewen, Ironie, in: Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2015, S. 308-310, hier S. 308.

²⁹ Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen. a.a.O., S. 624.

³⁰ Vgl. Wanda G. Klee, Leibhaftige Dekadenz. Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde. Heidelberg 2001.

Szene des Jungen, wo Thomas Mann gleichsam die dekadente Lebensmüdigkeit als seelisch-körperliches Phänomen bis zum tödlichen Endpunkt eskalieren lässt.

Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt.

Der Mensch fühlt eine seelische Mißstimmung in sich entstehen, die sich rasch vertieft und zu einer hinfälligen Verzweiflung wird. Zu gleicher Zeit bemächtigt sich seiner eine physische Mattigkeit, die sich nicht allein auf Muskeln und Sehnen, sondern auch auf die Funktionen aller inneren Organe erstreckt, und nicht zuletzt auf die des Magens, der die Aufnahme von Speise mit Widerwillen verweigert.³¹

Die geradezu naturalistisch wirkende detaillierte Beschreibung des Zusammenbruchs des organischen Körpersystems geht einher mit einer Selbstentfremdung, die eben ex negativo die Körperlichkeit des menschlichen Daseins betont: das Verschwinden des Bewusstseins des eigenen Leibes ist ein zentrales Anzeichen des Nichtswerdens des individuellen weltlichen Lebens.

In der dritten Woche ist die Schwäche auf ihrem Gipfel. Die lauten Delirien sind verstummt, und niemand kann sagen, ob der Geist des Kranken in leere Nacht versunken ist, oder ob er, fremd und abgewandt dem Zustand des Leibes, in fernen, tiefen, stillen Träumen weilt, von denen kein Laut und kein Zeichen Kunde giebt. Der Körper liegt in grenzenloser Unempfindlichkeit. - Dies ist der Zeitpunkt der Entscheidung ...³²

Die Fokussierung des Körpers im Sterbeprozess unter der Wirkung des Typhus, zu dessen Darstellung Thomas Mann, so gibt er selbst an, „den betreffenden Artikel eines *Konversationslexikons* ungeniert ausschrieb“,³³ bezweckt jedoch nicht eine realitätstreue Wiedergabe der tödlichen Krankheit. Vielmehr geht es um eine Körper-Sprache als Ausdrucksform der Dekadenz-Problematik, nämlich die Lebensverneinung als Wesenszug der unmöglichen, dekadenten Existenz. Sieht Nietzsche noch in der körperlichen *décadence* ein mögliches Stimulans für das Leben, verschärft Thomas Mann den Gegensatz zwischen Dekadenz und Leben, indem er Hannos Abkehr vom Leben im Fiebertraum ausführlich darstellt:

Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt:

In die fernen Fieberträume, in die glühende Verlorenheit des Kranken wird das Leben hineingerufen mit unverkennbarer, ermunternder Stimme. Hart und frisch wird diese Stimme den Geist auf dem fremden, heißen Wege erreichen, auf dem er vorwärts wandelt, und der in den Schatten, die Kühle, den Frieden führt. Aufhorchend wird der Mensch

³¹ Thomas Mann, Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt a. M. 2002, S. 828.

³² Ebenda, S. 829f.

³³ Zit. nach: Thomas Mann, Buddenbrooks. Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2002, S. 414 (kursiv vom Autor).

diese helle, muntere, ein wenig höhnische Mahnung zur Umkehr und Rückkehr vernehmen, die aus jener Gegend zu ihm dringt, die er so weit zurückgelassen und schon vergessen hatte. Wallt es dann auf in ihm, wie ein Gefühl der feigen Pflichtversäumnis, der Scham, der erneuten Energie, des Mutes und der Freude, der Liebe und Zugehörigkeit zu dem spöttischen, bunten und brutalen Getriebe, das er im Rücken gelassen: wie weit er auch auf dem fremden, heißen Pfade fortgeirrt sein mag, er wird umkehren und leben. Aber zuckt er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, die er vernimmt, bewirkt diese Erinnerung, dieser lustige, herausfordernde Laut, daß er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und sich vorwärts flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat ... nein, es ist klar, dann wird er sterben. –³⁴

Die Schilderung des von der Krankheit heimgesuchten sterbenden Körpers läuft letztendlich auf eine Phantasie voller Symbolkraft für die kritische Dekadenz-Reflexion hinaus. Dabei nimmt der Erzähler die Position des nüchternen Beobachters ein und gibt eine Diagnose von einem prädestinierten Tod des Dekadenten-Jünglings ab. Für den Autor Thomas Mann ist der Tod seiner stark autographisch geprägten Figur Hanno Buddenbrook auch als Ergebnis der Verarbeitung seiner eigenen Dekadenz-Erfahrung mittels nietzscheanischer Selbstüberwindung zu sehen. Durch die gestaltete Entfaltung und anschließende Vernichtung eines dekadenten Körperwesens im Roman macht er seine narzisstische Selbstbeobachtung fruchtbar für eine Literarisierung der Dekadenz-Problematik.

Sowohl hinsichtlich der Körperdarstellung als auch mit Blick auf den ästhetischen Narzissmus als Produktionsprinzip ist unter Thomas Manns Werken die Künstlernovelle *Tod in Venedig* charakteristisch für seine Verbindung der Dekadenz-Erfahrung und -kritik.³⁵ Dass es hier um eine vielschichtige Gestaltung der narzisstischen Ich-Erfahrung geht, beweist schon die Menge von Untersuchungen unter dem Stichwort Narzissmus.³⁶ Tatsächlich lässt sich die vielzitierte Feststellung „Es war das Lächeln des Narziss“³⁷ in der Novelle auch auf der poetologischen Ebene als Anspielung auf ein selbstbezogenes Schreiben deuten. Oliver Jahraus weist auf „eine prozessuale Inszenierung von Autorschaft [...], die ihrerseits wiederum auf die Knabenliebe als charak-

³⁴ Thomas Mann, Buddenbrooks, a.a.O., S. 831f.

³⁵ Für die Thematik sind freilich noch *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus* nennenswert. Die genauere Textanalyse der beiden Romane würde aber den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen. Im *Zauberberg* liegt das Gewicht eher auf einer entschiedenen Überwindung der dekadenten Todesromantik und im *Doktor Faustus* findet sich kaum noch eine so augenfällige autobiographische Tönung.

³⁶ Vgl. Susanne Widmaier-Haag, *Es war das Lächeln des Narziß: die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des „Tod in Venedig“*. Würzburg 1999.

³⁷ Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893 - 1912*. Frankfurt a. M. 2004, S. 562.

teristisches Merkmal abgehoben hat“ und „eine Funktionalisierung des Motivs für diese Form der Selbstinszenierung“³⁸ hin. Vor allem kann der Protagonist Gustav von Aschenbach „als Figur und mithin als artifizielles Instrument zum Medium der Diagnose der eigenen Problemkonstellation als Schriftsteller“³⁹ gelten. Markiert Hanno Buddenbrooks früher Tod eine von Thomas Manns Selbstreflexion abgeleitete und dann zugespitzte fatalistische Dekadenzvorstellung, verkörpert nun Gustav von Aschenbach in Analogie dazu ein Experiment des Autors, das Dekadenz-Motiv zurückzuholen und bis hin zur tödlichen Konsequenz zu entfalten. Diesmal kennzeichnen aber vor allem die Schönheitssehnsucht und die damit verbundene Homoerotik die von Manns künstlerischer Selbsterkenntnis geprägte Dekadenz, die jedoch nur zum Tod führen kann, wodurch Manns ironische Einstellung zur Dekadenz ebenfalls zum Ausdruck gebracht wird. Das Platon-Zitat, das Aschenbach im Tagtraum vor sich hin murmelt, lässt sich als Zusammenfassung des Kernkonzepts der Novelle samt der Selbstreferenzen des Autors lesen:

Aber Form und Unbefangenheit [...] führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevell, [...] führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie.⁴⁰

Die begehrte Schönheit und der von ihr verursachte Untergang werden beide durch den Körper beschrieben. Hier geht es nicht nur um eine „Hieroglyphe des vollkommenen Leibes“⁴¹, sondern um eine bedeutende Parallelstruktur: der ikonisch als Idealbild der Schönheit vorgeführte Körper des Knaben Tadzio und der alternde, unter Nervenproblemen leidende und endlich von der tödlichen Epidemie angefallene Körper von Aschenbach werden stets in Wechselbeziehung gesetzt. Je mehr sich der beobachtende Schriftsteller vom beobachteten schönen Jugendkörper angezogen fühlt, desto bewusster ist er seiner körperlichen Realität einschließlich der Begierde und Schwäche. Und je tiefer er in der „leiblich-seelischen Phantasie“⁴² sinkt und allmählich nur von der „Unzucht und Raserei des Untergangs“⁴³ träumen will, desto stärker weist sein Körper auch die Symptome der indischen Cholera auf.

Thomas Manns Ironie als narratives Werkzeug zur Verbindung von Dekadenzdarstellung und -kritik sticht besonders in dem Moment hervor, wo

³⁸ Oliver Jahraus, Die Geburt des Klassikers aus dem Tod der Figur. Autorschaft diesseits und jenseits des Textes Der Tod in Venedig von Thomas Mann, in: Michael Ansel; et al (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Berlin 2009, S. 219-236, hier S. 232.

³⁹ Ebenda, S. 228.

⁴⁰ Thomas Mann, Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 589.

⁴¹ Stefan Pegatzky, Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg 2002, S. 464.

⁴² Vgl. Manfred Dierks, Der Tod in Venedig als leiblich-seelische Strukturphantasie, in: Ortrud Gutjahr (Hg.): Thomas Mann. Würzburg 2012, S. 81-100.

⁴³ Thomas Mann, Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 584.

der alternde Körper sich dem schönen, jugendlichen Körper angleicht und dieses Phantasiebild gleichsam auf sich zurückprojiziert. Die kosmetische Verjüngungskunst entspricht der von Nietzsche kritisierten dekadenten Kunst, die danach trachtet, „die Erschöpftesten wieder aufzustacheln, die Halbtodten in's Leben zu rufen,“⁴⁴ also den Lebensverlust durch das künstlich erzeugte Scheinbild der Lebensfülle zu verdecken. Und dies wird bei Thomas Mann durch die Beschreibung der körperlichen Verwandlung pointiert demonstriert:

Aschenbach, bequem ruhend, der Abwehr nicht fähig, hoffnungsvoll erregt vielmehr von dem, was geschah, sah im Glase seine Brauen sich unterschiedener und ebenmäßiger wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Untermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen, ein zartes Karmin erwachsen, seine Lippen, blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Crème und Jugendhauch verschwinden, – erblickte – mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling.⁴⁵

Dass diese Erscheinung des falschen Jünglings über den Kontrast zwischen dem idealen Körperbild und dem verfallenden Körper nicht hinwegtäuschen kann, wird in der folgenden Handlung deutlich. Zeigt die körperliche Schönheit stets ihre Unerreichbarkeit, bedeutet jeder vergebliche Annäherungsversuch einen weiteren Schritt zum Tod, der eben für diese verführerische und zerstörerische Kraft des dekadenten Schönheitswahns steht. Nichts belegt diese Beziehung besser als die Körperkonstellation in Aschenbachs Sterbeszene. Tadzio nimmt hier die ikonographische Geste des Seelenführers Hermes an, während die körperliche Bewegung seines Liebhabers zum letzten Mal Sehnsucht und Erschöpfung eines Dekadenten veranschaulicht. Das Sinken und Fallen des Körperteils akzentuiert das Ende der Verfallsgeschichte eines dekadenten Künstlers und damit auch die Absage an die Dekadenz seitens Thomas Mann:

Und plötzlich, wie unter einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort saß, wie er einst gegessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort

⁴⁴ Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. VI 3, a.a.O., S. 17.

⁴⁵ Thomas Mann, Frühe Erzählungen, a.a.O., S. 586.

draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebte ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. Minuten vergingen, bis man dem seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. Und noch denselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. – ⁴⁶

Fazit

In seiner Untersuchung zur literarischen Anthropologie um 1900 stellt Wolfgang Riedel die zentrale Bedeutung des Körpers in der literarischen Moderne fest:

Aus Gründen, die zu klären sind, muß die Dichtung unseres Jahrhunderts [des 20. Jahrhunderts], so bald sie vom Menschen sprechen will, von seinem Körper reden; [...] Die literarische Moderne verhandelt am Körper das Wesen des Menschen.⁴⁷

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Körper, die in der Literatur Niederschlag findet, geht tatsächlich von einem veränderten Menschenverständnis aus, das wiederum auf die zunehmend als Problem wahrgenommene Moderne zurückzuführen ist. Die Dekadenz, die spätestens seit Nietzsche als ein Kennzeichen der problematischen Modernität angesehen werden kann, findet auch bei ihm eine Körper-Sprache. Denn er legt das Dekadenz-Phänomen anhand seiner eigenen Körpererfahrung aus und stellt im gleichen Zug eine Selbstüberwindung vor. So verbindet er das Dekadenzgefühl mit der Dekadenzkritik in seiner narzisstischen Beobachtung des eigenen Körpers und avanciert das Individuelle zum Signifikanten für die moderne Menschheit. Dadurch wird er zu einem Dekadenz-Philosophen, also Träger der Dekadenzdarstellung und Dekadenzkritik.

Thomas Mann zählt als Autor, der sich ganz offen als Nachfolger Nietzsches, vor allem hinsichtlich der Beschäftigung mit der Dekadenz-Problematik, bekennt. Er setzt Nietzsches Denken und Reden über die Dekadenz fort, jedoch als Dichter. Anstatt die eigene Körpererfahrung als solche dem Leser vorzuführen, projiziert er seine eigene Neigung zur Dekadenz und zugleich seine Infragestellung der dekadenten Daseinsform auf Figuren in seinen Romanen und Erzählungen. Hierbei schreibt er keine Genesungsgeschichte als Selbstüberwindung, dafür stellt er, von der Selbstreflexion und -inszenierung ausgehend, die Fragwürdigkeit und Fatalität der Dekadenz durch die markante Körperbeschreibungen dar. Eben solche Körperbilder als Sinnbilder für

⁴⁶ Thomas Mann, *Frühe Erzählungen*, a.a.O., S. 592.

⁴⁷ Wolfgang Riedel, „Homo natura“. *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin 1996, S. 53f.

das Künstler-/ Ästhetenproblem beweisen seinen Verdienst als moderner Autor.

Die Präsentation der Dekadenz in Gestalt des Körpers bei beiden Autoren zeichnet sich durch die doppelseitige ästhetische Modellierung der Ich-Erfahrung aus und lässt sich daher als jeweils originärer Beitrag zum Körper- und Dekadenzdiskurs um die Jahrhundertwende begreifen. Sowohl Nietzsche als auch Thomas Mann prägen dabei auch ihre unverkennbare Signatur in der Philosophie- und Literaturgeschichte aus.