

Entartung **Zur Genealogie des fatalen Begriffs bei Max Nordau¹**

Hedvig Ujvári

1. Einleitung

Der Begriff *Entartung* ist seit dem Nationalsozialismus zu einem fatalen Schlagwort geworden. Der Arzt, Kulturkritiker und Zionist Max Nordau (eigentlich Südfeld, 1849, Pest – 1923, Paris), der seit 1880 in Paris lebte und seinerzeit zu den meistgelesenen Publikumsautoren Deutschlands gehörte, ist daran mit seinem Werk *Entartung* (2 Bände, 1892/93)² sicher nicht unschuldig, denn die absteigende Phase eines gesellschaftlichen Zyklus setzt er mit der Abweichung vom Gesunden, Natürlichen, Normalen gleich. Der Begriff eignet sich dadurch bestens für eine biologistisch bedingte Betrachtungsweise, die anstelle der sozialen Natur des Menschen und deren besonderer Gesetze einen *Volkskörper* unterstellt. Nordau jedoch lag es fern, seinen 'Entartungs-Begriff' völkisch oder rassistisch zu verstehen, allein durch seine Abneigung gegenüber jeglichem Irrationalismus und Mystizismus, sein Wüten gegen Nietzsche und Wagner diskreditiert er sich als Vorläufer faschistischer Theorien. In diesem Sinne ist das Ziel der vorgelegten Studie nicht zu untersuchen, inwiefern der Begriff *Entartung*, mit dem Nordau den wissenschaftlichen Anspruch seiner Sichtweise zu unterstützen versuchte, überhaupt erst durch sein Hauptwerk eingeführt und propagiert worden ist,³ vielmehr soll das Werk selbst, das infolge von Nordaus zweifelhaften Thesen ganz der Vergessenheit anheim gefallen ist, in den Mittelpunkt unserer Betrachtung gerückt werden.

¹ Es wird ausdrücklich festgehalten, dass sich dieser Beitrag vor allem das Ziel setzt, auf die inhaltliche Vielfalt des Nordau'schen Werkes einzugehen und die fatalen Positionen des Autors möglichst ausführlich darzustellen versucht.

² Nur um ein Beispiel zu nennen: *Entartung* erlebte in Kürze allein in Deutschland mehrere Auflagen, erschien 1895 auf Englisch, erlebte bis 1902 neun Auflagen, 1894 wurde es ins Französische übersetzt, 1902 ins Spanische, und die italienische Ausgabe erlebte zwischen 1893 und 1903 vier Auflagen. Bei der vorgelegten Studie wurde verwendet: Max Nordau: *Entartung*. 2 Bde. Berlin: Duncker 1896. Im Folgenden werden Band- und Seitenzahl im Fließtext angegeben.

³ Angemerkt werden soll, dass der Begriff *Dekadenz*, der eine ähnliche Bedeutung hatte, keine vergleichbare Diskreditierung erlebte.

Max Nordau ist mit seiner *Entartung* „einige Jahre vor Freud der erste Denker, der die gesamte Kultur des Fin de Siècle aus der Perspektive des Psychopathologen betrachtet“.⁴ Er wollte „weder eine Literatur-Geschichte schreiben, noch landläufige ästhetische Kritik üben, sondern den ungesunden Geisteszustand der Urheber literarischer Moderichtungen nachweisen“ (II, 458), die mannigfaltigen Verkörperungen zeigen, „welche die Entartung und Hysterie in der Kunst, Dichtung und Philosophie der Gegenwart annehmen“ (II, 519).⁵ Seine Grundthese hat er in einer Art offenen Briefes dem Buch vorangestellt. Er richtet sich an den Kriminologen Cesare Lombroso (1836-1909), dessen Methoden Nordau auf das Gebiet der Kunst und des Schrifttums übertrug und mittels derer er die zeitgenössische Kunst als *entartet* brandmarkte, denn „[d]ie Entarteten sind nicht immer Verbrecher, Prostituierte, Anarchisten und erklärte Wahnsinnige. Sie sind manchmal Schriftsteller und Künstler“ (I, S. VII). Demgemäß formuliert Nordau die Ziele seines Unterfangens folgendermaßen:

Ich habe es nun unternommen, die Moderichtungen in Kunst und Schriftthum möglichst nach Ihrer Methode zu untersuchen und den Nachweis zu führen, daß sie ihren Ursprung in der Entartung ihrer Urheber haben und daß ihre Bewunderer für Kundgebungen des stärker oder schwächer ausgesprochenen moralischen Irrsinns, des Schwachsinn und der Verrücktheit schwärmen. (I, S. VIII)

Die Untersuchung der Erscheinungsformen von Entartung gilt sowohl dem Arzt als auch dem Schriftsteller Max Nordau als Aufgabe. Der Arzt, hier als Bahnbrecher der Psychopathologie, fällt seine Diagnose, auch bei Zivilisationsphänomenen: Gesund oder krank, normal oder anormal, jede Abweichung von der Norm wird als krank oder entartet gehandhabt, wobei Zivilisation und deren Erkrankungen (z.B. Unmoral) als Grundlage aller Entartungsmerkmale fungieren.

Zwischen Lombroso und Nordau besteht jedoch ein markanter Unterschied. Während der Italiener keineswegs die Bedeutung der Werke der mit neurotischen, psychopathischen und degenerativen Zügen behafteten Genies in Frage stellt, ist für Nordau Genie nicht in Verbindung mit Neurose, sondern nur in höchster geistiger und körperlicher Verfassung,

⁴ Christoph Schulte: *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 129. Siehe auch S. 201-252.

⁵ Vgl. Fischer, Jens Malte: *Dekadenz und Entartung. Max Nordau als Kritiker des Fin de siècle*. In: Roger Bauer (Hg.): *Fin de siècle*. Frankfurt am Main: Klostermann 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhundert, Bd. 35), S. 93-111, hier S. 95 und William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1974, S. 337-366, hier S. 365.

fortschrittlich und einzigartig denkbar. Als Vorbild betrachtet er Goethe, dagegen lehnt er die geistig und körperlich Gestörten, wie die Mystiker (u.a. Verlaine, Tolstoi, Maeterlinck), den Diaboliker Baudelaire, den Ästhet Oscar Wilde, den Sadisten und Ich-Süchtigen Nietzsche, den als Masochisten bezeichneten Wagner streng ab; ihnen wird das Schaffensvermögen abgesprochen, und sie werden schlichtweg als Geisteskranke und Entartete abgestempelt. Angesichts des Katalogs der Entarteten kann angenommen werden, dass es sich dabei um keine spezifisch jüdische Zivilisationskrankheit des Fin de Siècle handelt.⁶

Nordaus Unternehmen erstreckt sich darauf, „einen Großteil der künstlerischen Produktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert [...] als die Hervorbringung von physisch und psychisch Degenerierten zu entlarven, die nur ein verführtes, hysterisches Publikum als Genies mißverstehen könne“.⁷ Dieses Vorhaben findet seine Entfaltung in den fünf Bänden von *Entartung*.

2. Fin de Siècle

Nordau liefert in seinem ersten Band der *Entartung* eine ausführliche Zusammenfassung der Grundstimmung der Zeit, er beschreibt die Lebensumstände, Gewohnheiten, Neigungen des Fin de Siècle-Menschen. Die vorherrschende Stimmung bezeichnet er als die „eines Untergehens, eines Erlöschens“ (I, 5), ein „Weltuntergangs-Grauen“ (I, 6) soll die Geister erfasst haben. Die Bekleidungsitten betreffend bemerkt er, dass er den Eindruck habe, auf einem Maskenfeste zu sein, denn die Menschen kleiden sich nicht nach dem eigenen Geschmack, sondern versuchen eher etwas darzustellen, was sie gar nicht sind. Dazu suchen sie Ideale, Vorbilder aus der Kunst. Bei den Einrichtungsgegenständen sieht er einen ständigen Widerspruch zwischen ihrer Form und ihrem Zweck, sie sind „zugleich Theaterdekorationen und Rumpelkammern, Trödelbuden und Museen“, Hauptsache ist, dass sie die Nerven erregen und kitzeln, dass ihre Fremdartigkeit verblüfft (I, 19ff). Freude an der Musik bereiten nicht mehr die geschlossenen Formen, der Kontrapunkt; applaudiert wird im Konzertsaal für César Franck, in der Oper für Richard Wagners *Tristan und Isolde*, sowie den mystischen *Parsifal*. Das Vortäuschen von religiöser Andacht oder die Verwirrung durch eine eigenartige Form wird als Kriterium der Musik angegeben. Über die zeitgenössische Literatur äußert sich Nordau ebenfalls herablassend. Zolas Werke u.a. bezeichnet er als „Koth-Dichtung“, und die Bücher, die das breite Publikum erreichen wollen,

⁶ Schulte, S. 210.

⁷ Fischer, S. 98.

müssen vor allem „dunkel“ sein. Bevorzugt werden Gespenstergeschichten, esoterische Romane, gehüllt in eine wissenschaftliche Schale.

Die Diagnose der Zeiterscheinungen beschreibt Nordau mit den Begriffen Degeneration und Hysterie. Nach Morel gibt er folgende Erklärung:

Wir müssen uns die Entartung als eine krankhafte Abweichung von einem ursprünglichen Typus vorstellen. Diese Abweichung, auch wenn sie anfänglich noch so einfach wäre, schließt übertragbare Elemente von solcher Beschaffenheit in sich, daß derjenige, der ihren Keim in sich trägt, immer mehr und mehr unfähig wird, seine Aufgabe in der Menschheit zu erfüllen, und daß der geistige Fortschritt, der schon in seiner Person gehemmt ist, sich auch bei seinen Nachkommen bedroht findet. (I, 31f)

Die Entartung verrät sich durch körperliche und geistige Stigmata wie das Fehlen des Sinnes für Sittlichkeit und Recht, Emotivität, Selbstsucht, geistige Kraft- und Mutlosigkeit, Pessimismus, Menschenscheu, Widerwille gegen sich selbst, Abneigung gegen alles Handeln, leere Träumerei, Anpassungsunfähigkeit, Fehlen von Selbstbeherrschung, Willensschwäche, Weltverbesserungspläne. Als ein Hauptstigma des Entarteten gilt der Mystizismus, die beständige Beschäftigung mit mystischen und religiösen Fragen, die übertriebene Frömmigkeit. Betroffen sind vor allem die oberen Schichten, die Arbeiter- und Bürgerschichten bleiben eher verschont von den Symptomen dieses Seelenzustandes.

Als Ursachen der Zeitkrankheiten werden mehrere Gründe angegeben. Erstens wird die Vergiftung durch verdorbene Nahrungsmittel, durch organische Gifte erwähnt, die auch für die entarteten Nachkommen verantwortlich seien. Der Aufenthalt in der Großstadt ist ein weiterer Faktor, denn die ungünstigen Einflüsse verursachen die Verminderung der Lebenskraft: Die rapide Entwicklung der Verkehrs- und Kommunikationsmittel, die Informationsflut, die Beschleunigung der Lebensverhältnisse überfordern die Menschen. Anders formuliert: Die Stadt ist das Sammelbecken möglicher Zivilisationskrankheiten sowohl körperlicher als auch seelischer Natur (Nervenschwäche, Hysterie, Nervosität).

Die Folgen der Entartung und Hysterie äußern sich in der Entstehung neuer Richtungen. Der Realismus oder Naturalismus, die Decadence und der weit verzweigte Neomystizismus sind als Ergüsse dieses Prozesses zu betrachten.

3. Der Mystizismus

Das Wort bezeichnet einen Geisteszustand, in welchen man unbekannte und unerklärliche Beziehungen zwischen den Erscheinungen

wahrzunehmen und zu ahnen glaubt, in den Dingen einen Hinweis auf Geheimnisse erkennt und sie als Sinnbilder betrachtet, durch welche eine dunkle Gewalt allerlei Wunderbares zu enthüllen oder doch anzudeuten sucht, das man sich, meist vergebens, zu errathen bemüht. (I, 85f)

Am Ende des zweiten Bandes greift Nordau die Definition noch einmal auf, indem er die Erscheinung als „Ausdruck des Unvermögens zur Aufmerksamkeit, zu klarem Denken und zur Beherrschung der Emotionen“ charakterisiert (II, 519) Konkreter wird er anschließend, als er die Erscheinungsformen dieses Hauptmerkmals der Entartung in den zeitgenössischen Kunstrichtungen nachzuweisen versucht. Dabei bemerkt er, dass der Charakter und Bildungsgrad des Degenerierten und Hysterikers auf den Inhalt des mystischen Denkens Einfluss habe.

Als erstes Objekt der Betrachtungen werden die Präraphaeliten herangezogen. Ursprünglich diente der Begriff zur Bezeichnung eines in England ins Leben gerufenen Malerbundes, dehnte sich aber später auch auf die Dichter aus. Nordau bezeichnet die Strömung als „ein Enkel der deutschen und ein Sohn der französischen Romantik“ (I, 139). Ihr wesentliches Merkmal sieht er in der Vorliebe für das Mittelalter, mit Rafael beginnt für sie der Verfall der Kunst. In England nahm die Entartung eine religiös angehauchte Form an, laut Ruskin soll die Kunst eine Form des Gottesdienstes annehmen, in der übersinnliche Gedanken primär sind. Näher wird auf die Dichtungen von Rossetti, Swinburne und Morris eingegangen. Rossetti, der sich mit Dante so sehr identifizierte, dass er sogar seinen Namen annahm, ist für Nordau der Schwachsinnigste unter ihnen. In seinen Gedichten erkenne er nur ein Gemisch aus Übersinnlichkeit und Wollust, sein schattenhaftes Denken sowie die Verknüpfung einander ausschließender Vorstellungen offenbare sich darin. Swinburne sei bereits ein „höherer Entarteter“, stehe geistig viel höher als Rossetti, sei weniger emotiv. Er formuliere zwar klare und zusammenhängende, aber falsche Gedanken. Im Gegensatz zu Rossettis paradiesischem und gottseligem Mystizismus wirkten seine Gedichte verbrecherisch und wesentlich verdorbener. Die Ursache erkennt Nordau in Baudelaires, Gautiers, Rossettis und Viktor Hugos Einfluss. W. Morris wird als geistig gesünder bezeichnet als die bisher besprochenen Dichter. Ihm mangle es an Eigennatur, weiters wird ihm übermäßiger Nachahmungstrieb (Chausers und Dantes Wirkung) vorgeworfen.

Nordau betont den Einfluss bzw. die weiteren Auswirkungen der Präraphaeliten auf die französischen Symbolisten und die englischen Ästhetiker. Egon Friedell deutet den Präraphaelismus als „selbstmörderischen Versuch“, der von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, weil er den

Versuch unternimmt, „das einzig wirkliche Leben, nämlich das der Gegenwart, in die verstorbenen Formen eines früheren Daseins zu füllen“.⁸

Der französische Symbolismus verdankt seine Entstehung auch der Gruppenbildung junger Leute, die aber nach Nordau kein klares ästhetisches Ziel und keine gemeinsamen Kunstgrundsätze formulierten, ihr einziges Bestreben sei es, „Lärm in der Welt zu machen“ (I, 180). Ihre wesentlichsten Charakteristika seien maßlose Eitelkeit und Selbstüberschätzung, starke Emotivität, verworrenes, unzusammenhängendes Denken, Schwatzsucht, vollkommene Unfähigkeit zu ernster, anhaltender Arbeit, tiefe Unwissenheit. Für menschenwürdig hielten sie nur das Träumen und Erraten, sowie die Intuition; systematisches Lernen werde abgelehnt. Ihre Künstlernatur hindere sie auch daran, eine bürgerliche Beschäftigung zu ergreifen. Ihre Werke seien dunkel, oft unverständlich und fromm. Zur Bezeichnung dieser Gruppe diene zuerst der Name „Hydropathen“, dann wurden sie von einem Kritiker als *décadents* bezeichnet, und Moreau erst apostrophierte sie als „Symbolisten“. Mallarmé versuchte das Wesen der Symbolisten folgenderweise zu erfassen:

Einen Gegenstand nennen heißt drei Viertel des Genusses an einem Gedichte unterdrücken, der aus dem Glücke besteht, nach und nach zu errathen. Den Gegenstand suggeriren, das ist der Traum. Die vollkommene Anwendung diese Geheimnisses bildet das Symbol: allmählig einen Gegenstand heraufbeschwören, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder, umgekehrt, einen Gegenstand wählen und aus ihm durch eine Reihe von Entzifferungen einen Seelenzustand herauszuschälen. (I, 208f)

Nordau hegt aber seine Zweifel:

[...] der Psycholog hört doch aus ihrem Lallen und Stammeln deutlich heraus, daß sie unter einem `Symbol` ein Wort oder eine Wortfolge verstehen, die nicht eine Thatsache der Außenwelt oder des bewußten Denkens, sondern eine vieldeutige Dämmer-Vorstellung ausdrückt, die den Leser nicht zum Denken zwingt, sondern ihm zu träumen gestattet, also keine Denkvorgänge, sondern Stimmungen vermittelt. (I, 215)

Als den großen Dichter und ein bewundertes Vorbild der Symbolisten bezeichnet Nordau Paul Verlaine, in ihm seien „alle leiblichen und geistigen Brandmarken der Entartung“ – seine körperliche Erscheinung, Lebensgeschichte, Vorstellungswelt, Ausdrucksweise, sein Denken zu finden (I, 215). Die Nebelhaftigkeit seiner Gedichte betrachtet er als Verlaines grundsätzli-

⁸ Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. Bd. II. München: dtv 1991, S. 1191.

che Methode, die aber manchmal doch zu außerordentlich schönen Resultaten führen könne (I, 227).

Bei den Symbolisten wird noch auf ein wesentliches Merkmal, nämlich auf die Musikalität, hingewiesen. Schon bei der Titelwahl werden diejenigen, die musikalische Vorstellungen erwecken, bevorzugt. Die „Instrumentisten“ gehen noch weiter, denn für sie soll der Laut mit einer bestimmten Farbempfindung gepaart sein, das Wort soll also sowohl musikalische als auch farbliche Emotionen erwecken; „Farbenhören“ wurde als eine Folge von Ideen-Assoziation empfunden. Als bekanntestes Beispiel dieser Dichtung wird Verlaines Sonett über die Vokale bezeichnet.

Bei der Auseinandersetzung mit dem *Tolstoismus* wird dieser Richtung jegliche künstlerische Wirkung abgesprochen, Nordau sieht seine Stärke in der Ausübung des sittlichen Einflusses. Die Richtung enthalte also keine ästhetische Theorie, wohl aber eine Weltanschauung, die mit dem *Tolstoismus* gleichzusetzen ist. Für den Verfasser ist diese eine Form von geistiger Verirrung, eine Erscheinungsform von Entartung. Die Erläuterung des Phänomens geschieht auf drei Ebenen: Tolstois Philosophie, Sittenlehre sowie seine Gesellschafts- und Wirtschaftslehre werden verfolgt.

Den Philosophen Tolstoi erklärt Nordau gegenüber dem Dichter für „unvergleichlich wichtiger“ (I, 265), bezeichnet seine Werke nicht als dichterische Schöpfungen, sondern als „auslegende oder kritische Schriften“ (I, 259). Ein Grundgedanke lasse sich kaum oder gar nicht erkennen, sei oft mystisch verschwommen. Weiterhin werden ihm Weitschweifigkeit, starke und tiefe Emotionen vorgeworfen, seine Romane – *Krieg und Frieden* inbegriffen – seien „eine Fülle wunderbar genauer Einzelheiten“, die wegen mangelnder Aufmerksamkeit nicht verknüpft werden können. Als Vorteil seiner Werke wird deren Einbildungskraft gepriesen. Im Mittelpunkt seiner Philosophie stehe die Anschauung von der Stellung des Menschen in der Welt, von seinem Verhältnis zur Gesamtmenschheit und vom Zweck seines Lebens:

[...] der einzelne Mensch ist nichts, die Gattung ist alles; das Individuum lebt, um seinen Mitmenschen Gutes zu erweisen; Denken und Forschen sind das große Uebel; die Wissenschaft ist das Verderben; der Glaube ist das Heil. [...] ›Endlich hatte ich den Einfall, zuzusehen, wie die ungeheure Mehrheit der Menschen lebt, die, welche sich nicht wie wir, die sogenannten höheren Klassen, dem Grübeln und Forschen hingibt, sondern arbeitet und leidet und dennoch ruhig und über den Zweck des Lebens im Klaren ist. Ich begriff, daß man wie diese Menge leben, zu ihrem einfachen Glauben zurückkehren müsse. (I, 266)

Nordau beurteilt Tolstois Fragestellung „Wozu lebe ich?“ als fehlerhaft und oberflächlich und bringt folgende Gegenargumente: Glaubte man an

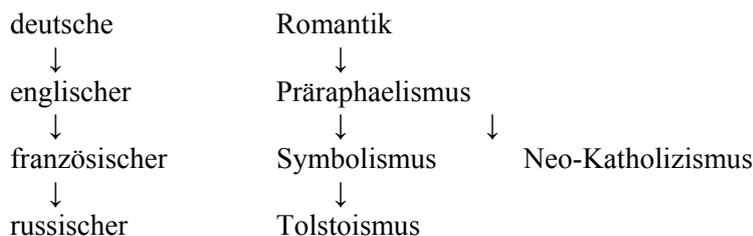
einen Gott, so ist die Frage gar nicht erst berechtigt. Den Optimismus der Mehrheit führe er auf ihren Glauben zurück, was für ihn von rein mystischer Bedeutung sei, denn er erklärt es mit einem mechanischen Gesetz, und zwar mit der Empfindung von Wonnen und Schmerzen. Sind erstere primär, so komme es zur Befriedigung organischer Triebe, die im gesunden Organismus vorherrschend seien. Gesundheit sei die Quelle des Optimismus, der für ausreichende Lebenskraft und vorhandenes Anpassungsvermögen Sorge. Gewinnen aber die Schmerzen die Oberhand, führe es zum vergeblichen Streben nach Befriedigung, und im krankhaft gestörten Organismus komme es zur Vorherrschaft der Schmerzen, das Dasein werde als Übel empfunden. Pessimismus, unzulängliche Lebenskraft sowie fehlendes Anpassungsvermögen sind auf die Krankheit zurückzuführen.

Tolstoi betone nach Nordau seine Moralvorstellungen weit mehr als seine Philosophie. Sein wichtigstes Gebot lautet: „Sich dem Bösen nicht widersetzen, Unrecht leiden und mehr thun, als die Menschen fordern, also nicht richten und nicht richten lassen. [...] Sich rächen lehrt nur sich rächen.“ (I, 277) Für Nordau beinhalte diese Sittenlehre „gänzliche Unvernünftigkeit“, jedoch erkenne er die positiven Seiten dieser Moral: die Nächstenliebe, die Opferbereitschaft. Allerdings versteht er den Begriff „Nächstenliebe“ mit einer Bemerkung. Für Tolstoi sei sie selbstlos, befähige den Menschen, in die Haut des anderen zu schlüpfen, soll zur Verminderung des Leides und Vermehrung des Glücks des anderen beitragen. Für Nordau ist ein Grad der Nächstenliebe reine Selbstliebe, die zur Verminderung des Schmerzes und zur Steigerung der eigenen Lustgefühle führen soll. Zur Untermauerung des Widerspruchs bringt Nordau Werkanalysen. Eine Besonderheit seiner Sittenlehre bedeute die Verneinung des Fleisches: Geschlechtsverkehr, sogar die Ehe werden für unrein erklärt.

Bei Tolstois Philosophie ist bereits zitiert worden, dass er die Wissenschaft als den großen Feind der Menschheit bezeichnete. Den Weg zum Glück sah er in der Abkehr von der Wissenschaft, im Verzicht auf die Vernunft und in der Rückkehr zum natürlichen Leben, d. h. zum Ackerbau. Bei der Fortsetzung des Gedankenganges lassen sich meiner Ansicht nach Keime des Kommunismus deutlich erkennen: „Wahr ist auch, daß der Ackerbau sehr viel Menschen gesund und nützlich beschäftigen könnte als gegenwärtig, wenn der Boden Eigentum der Gesamtheit würde [...]“ (I, 291) Nordau nach würde die Befolgung dieses „Rückkehr-zur-Natur“-Aufrufes den Verfall der Menschheit bedeuten, den Lebensunterhalt auf das Niveau einer Urgesellschaft zu degradieren. „Die Heilung des Menschenelends“ sieht er „in der vernünftigen Organisation unseres Kampfes gegen die Natur“ (I, 293).

Nordau rät im Fazit dieses Abschnittes zur Enthaltung vom Tolstoismus. Er bezeichnet den weltweit gelesenen Schriftsteller als einen höheren Entarteten, in dem zwei Menschen leben, von denen der eine die Ausschweifungen, die Fehler der Theorien des anderen bemerkt. Die Tolstoi'schen Werke fanden aber Verbreitung auf der ganzen Welt. In England war die Lehre der Keuschheit hoch angesehen, in Frankreich fand seine Wirtschaftslehre positiven Widerhall, in Deutschland wiederum sein verschwommener Sozialismus und die Sittenlehre.

Am Eingang des Richard-Wagner-Kapitels wird auf einen Kreislauf hingewiesen, dessen Ausgang und Ende in Deutschland wurzelt. Grafisch dargestellt:



Die gesamte mystische Bewegung fand also ihren Ursprung in der deutschen Romantik, mündete im russischen *Tolstoismus*. In Deutschland entstand erneut ein Phänomen, nämlich die „Richard-Wagnerei“. Nordau führt sie ein als den

deutschen Beitrag zum modernen Mysticismus und er wiegt weitaus Alles auf, was die übrigen Völker zu diesem geliefert haben. [...] Der eine Richard Wagner ist allein mit einer größern Menge Degeneration vollgeladen als alle anderen Entarteten zusammengenommen, die wir bisher kennen gelernt haben. (I, 307)

In dem Kapitel behandelt Nordau Wagner als Dichter und Musiker, wobei ihm vor allem seine Dichtungen und nicht seine Musik, lediglich das Konzept des Musikdramas, zum Vorwurf gemacht wird.

Wagners Geistesverfassung betreffend diagnostiziert Nordau Verfolgungswahn und Größenwahn. Wagner sei überzeugt gewesen, die Juden hätten sich gegen ihn verbündet, um der Aufführung seiner Opern im Wege zu stehen. Diese Wahnvorstellung sei zur Basis seines Antisemitismus geworden. Seine Schriften, mündlichen Äußerungen, gesamte Lebensführung seien Zeugnisse seines Größenwahns, der durch Wagners Umgebung noch zusätzliche Steigerung, z.B. durch die *Bayreuther Blätter*, erfuhr. Seine *Gesammelten Schriften* bezeugten auch alle Merkmale der Grafomanie.

Nordau gibt als wesentlichste Attribute „Zusammenhanglosigkeit“ und „Gedankenflucht“ an. Als Hauptwerk werde *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) angesehen. Die hier festgehaltenen Gedanken beschäftigten Wagner sein ganzes Leben lang, seine anderen Werke seien nur „Umschreibungen und weitläufigere Ausführungen einzelner Stellen“ (I, 307ff). Nach Wagners Vorstellung basiert das echte Kunstwerk auf folgenden Elementen:



Das Kunstwerk der Zukunft wird demnach definiert als

ein Drama mit Musik und Tanz, das sich in einem Landschaftsgemälde abspielt, eine Meisterschöpfung der auf den dichterisch-musikalischen Zweck gerichteten Baukunst zum Rahmen hat und von Mimen dargestellt wird, die eigentlich Bildhauer sind, ihre plastischen Eingebungen durch ihre eigene körperliche Erscheinung verwirklichen (I, 310).

Die Architektur sei für den Bühnenbau erforderlich, die Malerei zur Darstellung der Landschaft menschlicher Handlungen, die Schauspielerei sei „die eigentliche, lebendig bewegte und fließende Bildhauerei“. Alle Künste scharten sich um das Drama, es verschmelze sie zu einer einzigen Kunst, zum echten Kunstwerk: zum Musikdrama (I, 310).

Nordau lehnt die These ab, dass sich historisch eine Kunstform aus der anderen entwickelt habe. Er bestreitet die ursprüngliche Wechselbeziehung von Gesang, Tanz und Dichtung nicht, trennt jedoch die Entfaltung der Baukunst, Malerei und Bildhauerei von der Dichtung und ihrer dramatischen Form. Das Zusammenwirken der Künste und das Aufgeben ihrer Selbstständigkeit zur Steigerung der eigenen Ausdrucksfähigkeit lehnt er auch strikt ab. Nach Wagners Vorstellungen sollte das Kunstwerk neben Emotionen auch Vorstellungen und Gedanken wachrufen, also eine höhere Hirntätigkeit erzeugen. Nordau sieht aber diese nicht verwirklicht, weil es durch das Zusammenwirken der Künste zur Zersplitterung der Aufmerksamkeit des Zuschauers kommt, einzeln kämen sie besser zur vollen Entfaltung.

Nordau sieht Wagner trotz der großen Anzahl an Bühnenwerken als einen völlig unfruchtbaren Dichter ohne schöpferische Kraft an. Quelle seiner Werke seien die „eigenen krankhaften mystisch-erotischen Emotionen“ und seine Leseerlebnisse (I, 342). Seine Gestalten seien keine Menschen, sondern Götter, Halbgötter, Dämonen und Gespenster. Demzufolge könnten die Wagner'schen Werke auch keine menschlichen Handlungen und Beweggründe aufweisen, denn das Leben der Übernatürlichen wird von Flügen, Weissagungen, Schicksals- und Zaubergewalten sowie geheimnisvollen Verhältnissen umspinnen. An der Form der Dichtungen wird die Ausdrucksweise kritisiert: Platitude, Unbeholfenheit der Verse, unpassende Worte. Zu Wagners Vorteil wird die „malerische Einbildungskraft“, die großen Anteil an der Wirkung seiner Werke hat, erhoben. Nordau sieht in ihm einen „Historienmaler allerersten Ranges“ und erklärt, dass er als gesundes Genie sicherlich ein solcher geworden wäre (I, 346, 348).

Es gibt noch einige Entartungsmerkmale, die in den Schriften besser zum Vorschein kämen als in der Musik. Nordau behauptet, im Mittelpunkt des Wagner'schen Geisteslebens stehe das Geschlechtliche, „alle seine Vorstellungen drehen sich um das Weib“ (I, 322). Ein anderes Merkmal sei die Idee der „Erlösung“, die ihn sein Leben lang als eine Zwangsvorstellung verfolgte. Für Wagner jedoch sei der Begriff ohne jeglichen theologischen Wert, ohne deutlich erkennbaren Inhalt, diene „nur zur Bezeichnung von etwas Schönerem und Größerem“, das nicht näher definiert wird (I, 327f). Wagner, selbst ein Grafomane, schwärmte für alle Grafomanen (u.a. Nietzsche, Wolzogen). „Die wichtigste Beziehung dieser Art aber war die zum unglücklichen König Ludwig II. Hier fand Wagner die Seele, die er brauchte. Hier traf er auf das volle Verständnis aller seiner Lehren und Schöpfungen.“ (I, 367) Der Werdegang der Wagner'schen Musik sei von hier aus linear ableitbar:

Wagners Musik + Ludwig II. = königliche bayrische Musik
+
Zeithysterie
▼
kaiserlich deutsche Musik

Als Gründe für die Zeithysterie (z.B. Massenhysterie, Zuwachs der Gewalttaten, erhöhte Reizbarkeit) gibt Nordau die geringe Entwicklung des Großgewerbes, das Fehlen eigentlicher Großstädte sowie die Auswirkungen von Kriegen an. Das deutsche Volk hegte aber in seiner Mehrheit keine

Kunstinteressen, so konnte „die deutsche Hysterie keine künstlerisch-ästhetische sein.“ (I, 372) „Die deutsche Hysterie gibt sich im Antisemitismus kund, dieser gefährlichsten Form des Verfolgungswahnsinns, in welcher der sich für verfolgt Haltende zum wilden, jedes Verbrechens fähigen Verfolger wird.“ (I, 372) Das deutsche Volk finde in Wagner alle ihre Zwangsvorstellungen verkörpert, „seine Musik nahmen sie bloß mit in den Kauf. Die weitaus größere Mehrheit der Wagner-Fanatiker verstand nichts von ihr“ (I, 375). Allerdings erzeugte sie durch ihre starke Orchester-Wirkung hypnotische Zustände, durch die Erotik in seinen Werken gewinne er hysterische Frauen als Publikum.

Der Mystizismus-Abschnitt und gleichzeitig der erste Band der *Entartung* wird mit den Parodieformen der Mystik abgerundet. In diesem Kapitel erfolgt die ausführliche Behandlung von Spiritismus, Okkultismus, Sektenstiftung, Hypnose, da diese Erscheinungen neben England, Frankreich und den Vereinigten Staaten auch in Deutschland Eingang gefunden haben. Näher wird auf Josephine Peladan, Maurice Rollinat, Maurice Maeterlinck und Walt Whitman eingegangen. Maeterlinck sei „ein Beispiel der gänzlich kindisch gewordenen, blödsinnigen unzusammenhängenden Mystik“ (I, 404), Peladan denke über sich, ein Abkömmling assyrischer Magier und Könige zu sein, was Nordaus Diagnosen als fast berechtigt erscheinen.

4. Die Ich-Sucht

Im zweiten Band der *Entartung* steht die Ich-Sucht im Fokus der Betrachtungen. Gleich eingangs wird darauf hingewiesen, dass diese nicht mit Selbstsucht, die nicht als Krankheit, sondern als Erziehungsfehler definiert wird, gleichzusetzen ist. Die Ich-Sucht wird als eine Degenerationserscheinung behandelt, die in der Überschätzung der eigenen Beschäftigung zum Vorschein komme. Die Ich-Sucht bezeichnet Nordau als „eine Folge schlecht leitender Sinnesnerven, stumpfer Wahrnehmungszentren, der Verirrung der Triebe aus Begierde nach genügend starken Eindrücken und des starken Ueberwiegens der organischen Empfindungen über die Vorstellungen“ (II, 519). Zu den Hauptmerkmalen der Ich-Süchtigen gehörten moralischer Irrsinn, d.h. sie empfinden das Sittengesetz nicht, fänden Freude am Verbrechen, am Bösen, weiterhin Willensschwäche, Mangel an Einsicht und Selbstbeherrschung, Mangel an Anpassungsfähigkeit, Unfähigkeit, sich nach einer gegebenen Decke zu strecken. Die Folgen dieser Verhaltensweise seien Unzufriedenheit, Mangel an Mitgefühl mit den Mitmenschen sowie Zerstörungsdrang.

In den Gedichten der Parnassier und Diaboliker, u.a. Th. Gautier, Leconte de Lisle, erkennt Nordau Gefühle wie Freude, Begeisterung und

Schmerz, aber diese befassten sich ausschließlich mit den eigenen Zuständen und Erlebnissen, ihr Ich sei der einzige Inhalt, von Mitgefühl sehe er keine Spur. Betont wird außerdem nicht der Inhalt, sondern die Form der Verse. Als das geistige Oberhaupt und Vorbild wird Baudelaire betrachtet. Über ihn äußert sich Nordau besonders negativ, als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen stehe der Band *Die Blumen des Bösen*. Seine Vorwürfe lauten: Hass des Lebens und der Bewegung, Verabscheuung der Natur, Bevorzugung des Künstlichen, nicht zuletzt der Unbeweglichkeit. Er sei unfähig, äußere Eindrücke richtig zu empfinden, betrachte die Welt und das Leben mit tiefem Pessimismus, leide an beständigen Angstvorstellungen, beschäftige sich zu sehr mit den Gerüchen, die ihn anregten und in ihm allerlei Empfindungen und Ideen-Assoziationen weckten; sonst habe er nur finstere Vorstellungen, traurige und ekelhafte Bilder und Ideen, nur das Schlechte könne ihn anregen (Mord, Blut, Lüge, Eiterwunden, nebeliges Herbstwetter, Satan, Hölle), letztendlich bete er sich selbst an.

Den Nachfolgern Baudelaires, den Decadentes und Ästheten wird Ähnliches vorgeworfen. Bei den Ästheten erfährt noch die Poetik des Kunstwerkes eine Erweiterung, nämlich „[d]as Aesthetische steht höher als das Sittliche. Es gehört einer geistigern Sphäre an“ (II, 140). Das Kunstwerk habe also nur schön zu sein, die Schönheit liege in der Form, nicht im Inhalt. Es wird auch zwischen dem Sinnlich-Schönen – es erwecke Lustgefühle – sowie dem Geistig-Schönen (Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken, Urteile, Emotionen; muss auch Lustgefühle erwecken) unterschieden. In dem Fazit klingt an, dass Sittlichkeit und Schönheit miteinander eng verbunden sind:

Das Kunstwerk ist sich nicht Selbstzweck, sondern es hat eine individuell organische und eine gesellschaftliche Aufgabe; es steht unter dem Sittengesetze; es muß diesem gehorchen; es hat auf Schätzung nur Anspruch, wenn es sittlich schön und ideal ist; und es kann gar nicht anders als natürlich und wahr sein, insofern es mindestens der Abdruck einer Persönlichkeit ist, die doch auch zur Natur und Wirklichkeit gehört. (II, 165)

Als Dichter der Ich-Sucht betrachtet Nordau Ibsen. In seinem *Ibsenismus*-Kapitel bestreitet er die Gleichsetzung der Ibsen'schen Größe mit Voltaire, Goethe und Victor Hugo. Die Auseinandersetzung beginnt mit der teilweise positiven Kritik seines Theaters, das „zwar nicht von ihm erfunden, aber zu großer Vollkommenheit ausgestaltet“ wurde und findet ihre Fortsetzung in punkto Wahrhaftigkeit, Wissenschaftlichkeit, Heilkunde, Geistesklarheit, Freiheitsdrang und Modernität (II, 170). Nordau erkennt drei christliche Grundgedanken (Erbsünde = „eine Strafe für die Sünden der Väter“; Beichte = „die freiwillige Öffnung einer verschlossenen Seele“

sowie Selbstopferung oder Erlösung = „die wichtigste Heiltat Christi, der Erlösung Schuldiger durch freiwillige Uebernahme ihrer Schuld“), die bei Ibsen fortwährend gegenwärtig seien und um die sich „die ganze Thätigkeit seiner dichterischen Einbildungskraft“ drehe (II, 202). Nordau spricht Ibsen jegliche Klarheit und Schärfe seiner Stücke ab, wirft ihm „schroffen Individualismus“ vor, bemängelt seine sittlichen Anschauungen in der Frau-Mann-Ehebeziehung zugunsten der Frau, bezeichnet ihn als Anarchisten, als einen Dichter, der „keinen Sinn für Zusammenhänge, für das Gesamtbild“ habe, dessen Werk voller Absurdität und Weltfremdheit sei. Nordau findet weiterhin, dass „in keinem einzigen seiner Stücke [...] ein wirklich zeitgenössische, wirklich zeitbewegender Gedanken anzutreffen“ sei (II, 284), er sei nichts weiter, als „ein böartiger, gesellschaftsfeindlicher, bühnentechnisch hochbegabter Faselhans“ (II, 286). Nordaus Fazit lautet:

Ibsen ist allerdings kein vollkommener Geisteskranker, sondern nur ein Grenzlandbewohner, ein ›Mattoide‹. (II, 261) [...] Es rechtfertigt sich aber dennoch, ihm seinen Platz bei den Ichsüchtigen anzuweisen, weil in seinem Denken die krankhafte Steigerung seines Ich-Bewußtseins doch noch auffallender ist als selbst sein Mysticismus. Seine Ichsucht nimmt die Form des Anarchismus an. Er ist im Zustande der beständigen Empörung gegen alles Bestehende. [...] und es hat nur ein Verlangen, es zu zerstören. (II, 267)

Nordau sieht in ihm nur

einen theoretischen Verbrecher, weil seine Bewegungszentren nicht kräftig genug sind, um seine anarchistisch verbrecherischen Vorstellungen in Thaten umzusetzen, und daß er nicht im Aufruhr, sondern in seiner bühnendichterischen Thätigkeit die Mittel findet, seine Zerstörungstrieb zu befriedigen (II, 272).

Wird Ibsen als Dichter der Ich-Sucht bezeichnet, so ist ihr Philosoph Friedrich Nietzsche. Nordau urteilt über ihn äußerst abwertend.

Seine Bücher [...] sind ein einziges Buch. Man kann sie während des Lesens verwechseln, man wird es nicht merken. Sie sind eine Folge unzusammenhängender Einfälle, Prosa und Leberreime durch einander, ohne Anfang, ohne Ende. Selten wird ein Gedanke ein wenig entwickelt, selten sind einige Seiten hintereinander durch eine einheitliche Absicht, durch eine folgerichtig gegliederte Beweisführung verbunden. Nietzsche hatte unverkennbar die Gewohnheit, Alles, was ihm durch den Kopf fuhr [...] aufs Papier zu werfen, und wenn er einen Haufen beisammen hatte, schickte er die Schnitzel in die Druckerei und es gab ein Buch. [...] Wenn von einem Moral-System Nietzsches gesprochen wird, so darf man sich nicht vorstellen, daß er ein solches irgendwo entwickelt hat. Es sind nur durch alle seine Bücher, vom ersten bis zum letzten, Anschauungen über

Fragen der Sittlichkeit und über das Verhältnis des Menschen zur Gattung und zur Welt zerstreut, die zusammen etwas wie eine Grundauffassung erkennen lassen. Diese ist das, was man Nietzsches Philosophie genannt hat. (II, 307ff)

Gegenüber Nietzsche werden weitere Vorwürfe erhoben, vor allem widerspreche er allen seiner Behauptungen: Er leugne seine Persönlichkeit, sein Ich, obwohl Nordau als Basis der Philosophie Nietzsches das Ich sieht, es als „das allein Berechtigte, ja als das allein Bestehende anerkennt“ (II, 338f). Er behaupte, der Übermensch will allein stehen, sucht die Einsamkeit, dabei findet er den Zustand des Alleinseins fürchterlich, spricht über „die Vortheile eines Gemeinwesens“ (II, 339). Die Eigenständigkeit seiner Philosophie wird angegriffen, indem die Richtung seines Denkens und die Färbung seiner Sprache die Nachäffung Schopenhauers sein soll. Nordau bezeichnet Nietzsches Verirrung „rein geistiger Art und hat ihn schwerlich jemals zu Thaten gedrängt“, er schwelge lediglich „in wollüstig betonten Grausamkeits-Vorstellungen“, die in Form des Sadismus zum Vorschein kommen (II, 358f). Das Resümee für Nordau: Die wirkliche Quelle der Lehre Nietzsches sei die „Perversion geschlechtlicher Art“ (II, 361). Nietzsche wird als „Urheber einer geistigen Seuche“ apostrophiert, „deren Verbreitung zu hemmen man nur hoffen kann, wenn man den Wahnsinn Nordaus selbst ins hellste Licht stellt“ (II, 364). Diese Wahnvorstellungen „geben ihm dauernd die Vorstellung des Lachens, Tanzens, Fliegens, Leichtseins, überhaupt lustigster, mühelosester Bewegung, des Rollens, Strömens, Stürzens ein“ (II, 373). Nordau schließt den Nietzsche-Absatz mit der Diffamierung, dass „die Thatsache, daß ein erklärter Tobsüchtiger in Deutschland für einen Philosophen gehalten werden und Schule machen konnte, immer noch eine schwere Schmach für das deutsche Geistesleben der Gegenwart“ bleibt (II, 396).

5. Der Realismus

Im Abschnitt über Zola und seine Schule spricht Nordau dem Franzosen die Berechtigung der Beschreibung des Milieus ab, diese solle in der Dichtkunst „eine Verirrung, eine Verwechslung der Gattungen“ sein (II, 422f). Zolas „Experimental-Romane“ werden mit dem Vorwurf konfrontiert, dass seine Ergebnisse „objektiv nicht vorhanden“ seien, sie wären keine Tatsachen, sondern Behauptungen, denen man Glauben schenken kann, aber auch nicht. Nordau habe Zola Menschenleben nie richtig Aufmerksamkeit gewidmet, seine Geschichten entsprängen der eigenen Phantasie, Zeitungen und Büchern. Zola wird nur das Erfinden der Begriffe „Naturalismus“ anstelle des Realismus sowie „'Experimental-Roman', das gar nichts

bedeutet, aber einen kleinen Beigeschmack von Naturwissenschaft besitzt“, zuerkannt, ansonsten sei er nur „ein Lehrling der französischen Romantiker“ (II, 431f). Über den Naturalismus fällt Nordau folgendes Urteil: „Der Naturalismus, der mit Natur und Wirklichkeit nichts zu schaffen hat, ist Alles in Allem absichtliche Pflege der Schwarzseherei und Unflätigkeit.“ (II, 441) Die Vorliebe für das Gemeine, für Flüche, schmutzige Redensarten wird hervorgehoben.

Dem naturalistischen Theater schenkt Nordau noch weniger Glaubwürdigkeit als der Operette, wirft ihm vor, dass es die Heuchelei, Scheinheiligkeit und Verstellung des Menschen übersieht. Nordau mäßigt seine Kritik bei Gerhard Hauptmann, dessen *Weber* als ein Paradestück dafür angesehen wird, dass ein Drama auch ohne Liebesthematik erschütternde Wirkung ausübt, und mit dem Ekelhaften, wenn es richtige Anwendung findet, auch „Schönheitswirkung erzielt werden kann“ (II, 499f). Nordau sieht das Werk als „überzeugendsten Widerspruch gegen die Theorie des Realismus“ an, bei der die „Abbildung des Thatsächlichen [...] nothwendig photographisch objektiv sein müsste“ (II, 501).

Im abschließenden Kapitel „Ausblick ins 'Zwanzigste Jahrhundert'“ entwirft Nordau ein sehr düsteres Bild von der Zukunft der Kunst und des Schrifttums, falls die Entartung in dem Ausmaß voranschreite.

6. Schlussbemerkungen

Nordau kann ein außergewöhnlicher stofflicher Reichtum, seine Belesenheit in der französischen Literatur nicht abgestritten werden. Fischer⁹ macht den auf romanischem Gebiet wenig bewanderten Leser darauf aufmerksam, dass als Zitate seine eigenen (!) Prosaübersetzungen fungieren, auch bei lyrischen Textteilen. Einerseits bedeutet dies die Irreführung seiner Leser, andererseits die Herabsetzung des Originals.

Nordaus Anlehnungspunkt in der kulturhistorischen Entwicklung ist die „Weimarer Genie-Periode“ (II, 460), neue Schöpfungen der Literatur, Musik und bildenden Künste werden daran gemessen und wie zu sehen war, äußerst kritisch, fast immer abwertend beurteilt. Denn: „Wir waren die Erfinder, die fremden Völker die Nachahmer. Wir versorgten die Welt mit Dichtungsformen und mit Gedanken. Die Romantik entstand bei uns und wurde erst Jahrzehnte später in Frankreich [...] literarische und künstlerische Mode.“ Er fährt noch gewagter fort: „Jede gesunde und jede krankhafte Strömung in der zeitgenössischen Kunst und Dichtung kann auf eine deutsche Quelle zurückgeführt werden.“ (II, 460)

⁹ Siehe Fischer, S. 103 und 106.

Seine Kunsteinschätzung ist auch in der Weimarer Klassik verankert, denn Kunst und Literatur könne nur so lange ihr selbständiges Terrain behalten, „solange sie Schönheit und Sittlichkeit transportiere“, ansonsten könnte ihre Aufgabe von der Wissenschaft übernommen werden.¹⁰ Nordaus Konservatismus resultiere nicht zuletzt daraus, dass er den Geschmack und die Ansprüche des deutschen Bildungsbürgertums des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertritt.¹¹

¹⁰ Fischer, S. 104.

¹¹ Ebd., S. 103.