

Matthias Löwe

Moderne als Décadence

Konfigurationen einer Idee beim jungen Hugo von Hofmannsthal (insbesondere in *Elektra*)

Im Titel dieses Bandes wird ein Zustand »nach der Kulturgeschichte« beschworen. Abhängig davon, in welchem akademischen Milieu man (oft mehr oder minder zufällig) sozialisiert wurde, wird man diesen Titel als wirklichkeitsferne Annaßung oder als frommen Wunsch empfinden oder man versteht einfach die ganze Aufregung nicht und wendet sich schulterzuckend ab. Eines ist der Titel »nach der Kulturgeschichte« meines Erachtens aber nicht: eine Tatsachenbeschreibung vom Zustand der Literaturwissenschaften. Kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturforschung ist institutionell fest verankert, durch entsprechend denominierte Lehrstühle, Zeitschriften, Drittmittelprojekte und ganze Institute. Sie ist institutionell vielleicht sogar fester verankert, als andere Paradigmen es jemals waren.

Wenn im Folgenden daher das Modell eines ideengeschichtlichen Zugriffs auf literarische Texte konturiert wird, dann verbindet sich damit kein ›postistischer‹ Ersetzungsanspruch, keine Aufhebungsphantasie in Bezug auf kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft, sondern lediglich die Überzeugung, dass auch eine ideengeschichtliche Kontextualisierung literarischer Texte kaum ersetzbare Erklärungspotentiale besitzt. Dies gilt insbesondere für die Literatur einer als Makroepoche verstandenen ästhetischen Moderne, die seit dem späten 18. Jahrhundert unter dem Schlagwort ›Autonomie‹ für Kunst einen eigenständigen Modus der Wirklichkeitsbeobachtung reklamiert. Zu den Grundzügen dieser modernen Literatur gehört die Überzeugung vom Selbstzweck, vom »monarchische[n] Zug«¹ des Kunstwerks, das nur nach seinen eigenen Gesetzen beurteilt sein will. Um ihre Autonomie nicht zu gefährden, übersetzen moderne Kunstwerke daher in der Regel nicht einfach Theoriegebäude, Diskursformationen oder Wissensbestände in ästhetische Strukturen. Außerliterarische Theorien, Diskurse oder Wissensbestände haben für moderne Dichter vielfach primär Anregungscharakter, sind als Kontexte von Literatur eher in verkürzter, ausschnitthafter oder verdichteter

¹ Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis. In: Peter Szondi: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a.M. ²1970, S. 9–34, S. 22.

Matthias Löwe, Jena

ter Form relevant, zum Beispiel als »[s]edimentierte Grundannahmen, Denkmotive, theoretische Gesten [...] und Modewörter«². Genau diese Phänomene aber umschreibt und erforscht die anglo-amerikanische Tradition der *intellectual history* unter dem Stichwort ›Idee‹.

Verfahren der *intellectual history* in die Literaturwissenschaft zu importieren, also ›sedimentierte Grundannahmen‹, ›Denkmotive‹, ›theoretische Gesten‹ oder ›Modewörter‹ als Kontexte von Literatur in den Blick zu nehmen, erfordert jedoch einen spezifischen theoretischen Zuschnitt – erfordert es, Ideengeschichte als Textanalyse zu betreiben, also die ästhetische Verfasstheit von Literatur ernst zu nehmen, sie nicht auf einen bloßen Ideenträger zu reduzieren. Ideenkontexte, das hat Dirk Werle gezeigt, manifestieren sich in literarischen Texten eben zumeist nicht in Form leicht identifizierbarer Begriffe oder Modewörter, sondern als ›semantische Einheiten‹, etwa in Form von Topoi, Motiven oder Metaphern.³ Eine ideengeschichtlich orientierte Literaturforschung, die beispielsweise aus literarischen Motiven Ideenbezüge ableiten will, müsste daher einen stark rekonstruktiven bzw. explikativen Zug besitzen, müsste Ideeninhalte metasprachlich beschreiben, um ermessen zu können, wo diese Inhalte in anderer Form ebenfalls auftauchen. Eine wesentliche Vorarbeit von ideengeschichtlich orientierter Literaturforschung besteht also darin, historische Wörter und Begriffe, die man als Ideen versteht, so zu erläutern, dass sie sich zugleich als metasprachliche Beschreibungskategorien eignen, als heuristische Schlüsselbegriffe, die zwar quellsprachlichen Charakter besitzen, aber zugleich ein ›Upgrade‹ in den Status von Analyseterminologie erhalten. Wenn dies plausibel gelingt, dann lassen sich auch Bezüge herstellen zwischen begrifflich verfassten Ideen und Motiven, Metaphern oder Figuren von literarischen Texten, in denen diese Ideen begrifflich gar nicht auftauchen.

Demonstrieren möchte ich dieses Vorgehen an einer besonders schillernden Idee des späten 19. Jahrhunderts, am Konzept der *Décadence*, das in philosophischen, weltanschaulichen, poetologischen u. a. Texten um 1900 als Begriff und Modewort Verwendung findet, sich in der Literatur des *Fin de siècle* aber zugleich jenseits der Begriffsebene, in Gestalt spezifischer *Décadence*-Motive oder als *Décadence*-Stil materialisiert. Ich möchte an diesem Beispiel zeigen, inwiefern sich gerade eine explikative Ideengeschichte, die historische Semantiken metasprachlich rekonstruiert, als besonders leistungsfähiges Verfahren

² Andreas Mahler, Martin Mulsow: Einleitung: Die Vielfalt der Ideengeschichte. In: Andreas Mahler, Martin Mulsow (Hg.): *Texte zur Theorie der Ideengeschichte*. Stuttgart 2014, S. 9–50, hier S. 17.

³ Dirk Werle: *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)*. Frankfurt a.M. 2014, S. 21.

erweisen kann, um Zusammenhänge zwischen divergenten Phänomenbereichen wie Begriff, Motiv und Stil herzustellen. Konkreter Untersuchungsgegenstand ist das Frühwerk Hugo von Hofmannsthals, für das die historische Idee der Décadence als ein zentraler Kontext gelten kann. Nach der Rekonstruktion des historischen Décadence-Konzepts widme ich mich abschließend Hofmannsthals Antikendrama *Elektra* und zwar – das mag überraschen – als einem Beispiel für literarische Décadence. Die Erkenntnispotentiale des hier vorgestellten ideenhistorischen Zugriffs lassen sich, so meine Hoffnung, an diesem Text besonders effektiv unter Beweis stellen, denn gerade für Hofmannsthals berühmten Einakter *Elektra* wurde die Décadence-Idee als zentraler Kontext bislang kaum wahrgenommen.

1 Décadence als Differenzierungssemantik

Die Ideengeschichte des Décadence-Konzepts ist weitgehend bekannt.⁴ Dennoch soll sie im Folgenden noch einmal neu perspektiviert werden und zwar hinsichtlich der Frage, wie mit Décadence-Semantik gesellschaftliche Modernisierung beobachtet wird. Der hier vorgestellte ideengeschichtliche Zugriff auf die Décadence-Semantik des späten 19. Jahrhunderts wird also so präsentiert, dass er sinnvoll mit einer sozialgeschichtlichen Kontextualisierung ergänzt oder vermittelt werden kann.

Décadence ist eine Idee »französischer Provenienz«⁵, die der aufklärerischen Geschichtsphilosophie entstammt und den Niedergangsprozess des späten Römischen Reichs umschreibt, besonders prominent im Titel von Montesquieus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). Noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von dem französischen Literaturhistoriker Désiré Nisard in dessen *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* auf diese geschichtsphilosophische Verfallsdeutung zurückgegriffen.⁶ Nisard verwendet die Décadence-Idee jedoch nicht nur zur Charakterisierung spätrömischer Kultur, sondern bezieht sie in kritischer Absicht auch auf ästhetische Aspekte der zeitgenössischen Literatur, unternimmt eine »Parallelisie-

⁴ Vgl. zuletzt die luzide Darstellung bei Jens Ole Schneider: *Aporetische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis* (1890–1910). Frankfurt a.M. 2020, S. 197–218.

⁵ Dieter Borchmeyer: *Décadence*. In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen ²1994, S. 69–76, hier S. 69.

⁶ Vgl. ebd., S. 70.

rung der spätlateinischen Dichtung mit der romantischen Poesie seiner Zeit«⁷. Gegen diese Herabwürdigung zeitgenössischer Literatur wiederum richtet sich Mitte des 19. Jahrhunderts Charles Baudelaires begriffspolitische Umdeutung der Décadence-Idee: In den *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) vollzieht Baudelaire eine wirkmächtige Rehabilitation des Décadence-Begriffs. Baudelaire gilt daher als »Vater der Décadence«⁸, als ein Künstlertypus, der Verfalls- und Auflösungsmotive, Krankes und Hässliches ästhetisch aufwertet. In besonders drastischer Form geschieht dies in seinem Gedicht *Une charogne* (Ein Aas) aus den *Fleurs du mal*.⁹ Diese Vorliebe für Phänomene des Verfalls kann fraglos als provokative Gegenreaktion auf bestimmte Modernisierungserfahrungen und ein damit im öffentlichen Bewusstsein verbundenes Fortschrittsnarrativ verstanden werden.¹⁰

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Décadence-Idee von verschiedenen Intellektuellen aufgegriffen, wobei neben Baudelaires positiver Aufwertung des Verfallskonzepts auch die negativen Untertöne weiterhin erhalten blieben, denn das dekadente »Bekenntnis zur Lust am Untergang«¹¹, die »Liebe zum Verfall«¹² enthält fraglos ein starkes Irritationsmoment. Wolf Dietrich Rasch hat daher betont, dass der Décadence-Begriff im 19. Jahrhundert »oft weder eindeutig positiv noch eindeutig negativ, sondern ambivalent verstanden wird«¹³. Es sind vor allem zwei europäische Intellektuelle, deren ambivalente Auseinandersetzung mit Décadence wesentlich zur inhaltlichen Schärfung und Verbreitung dieses Konzepts beigetragen haben: Paul Bourget und Friedrich Nietzsche. Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* (1883) unternehmen eine kritische Analyse zeitgenössischer französischer Schriftsteller und im Essay über Baudelaire entwickelt Bourget eine einflussreiche »Theorie der Dekadenz«¹⁴. Dabei werden in einer berühmten Passage enge Bezüge zwischen einer ästhetischen Aufwertung der Verfallsthematik, dem zeitgenössi-

7 Ebd.

8 Dieter Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 2004, S. 15.

9 Vgl. Wolf Dietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986, S. 27.

10 Vgl. Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin, New York 1973, S. 66.

11 Rasch: *Die literarische Décadence um 1900* (s. Anm. 9), S. 26.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Die bislang einzige, allerdings mitunter sehr freie deutsche Übersetzung von Bourgets *Essais* erschien kurz nach der Jahrhundertwende (Paul Bourget: *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Aus dem Französischen übersetzt von A. Köhler. Minden 1903). Die zwei berühmtesten Passagen der *Essais*, jene über Décadence und jene über den Dilettantismus (s. Anm. 28), wurden von Rudolf Brandmeyer für das Hofmannsthal-Jahrbuch neu übersetzt

schen Degenerations-Diskurs¹⁵ und Erfahrungen gesellschaftlicher Modernisierung hergestellt:

Mit dem Wort ›Dekadenz‹ bezeichnet man gemeinhin den Zustand einer Gesellschaft, die eine zu große Anzahl von Individuen hervorbringt, die für die Aufgaben des Lebens in Gemeinschaft ungeeignet sind. Eine Gesellschaft ist mit einem Organismus zu vergleichen. [...] Das Individuum ist die soziale Zelle. Damit der gesamte Organismus mit Energie funktioniert, ist es notwendig, dass die Organismen, die seine Bestandteile bilden, mit Energie funktionieren, aber mit einer untergeordneten [...]. Wenn die Energie der Zellen unabhängig wird, so hören ebenso die den ganzen Organismus bildenden Organismen auf, ihre Energie der gesamten Energie unterzuordnen, und die Anarchie, die sich dann einstellt, bedeutet den Verfall des Ganzen [la décadence de l'ensemble]. Der soziale Organismus entgeht diesem Gesetz nicht und beginnt dekadent zu werden [il entre en décadence], sobald sich das Leben des Einzelnen unter dem Einfluss des erworbenen Wohlstands und der Vererbung übermäßig entwickelt hat.¹⁶

In Bourgets Décadence-Begriff verbinden sich soziale und medizinische Bedeutungsaspekte. Dabei wird ein Bezugsproblem erkennbar, auf das sich die Reflexion über Szenarien des Auseinanderbrechens beziehen lässt: Mit Décadence werden hier auch Phänomene beschrieben, die man soziale Differenzierung nennen könnte, die Pluralisierung der Meinungen, das Abhandenkommen zentraler Sinnmonopole, aus denen sich die überindividuelle Einheit der Gesellschaft ableiten lässt. Gesellschaftliche Teilbereiche und Wertsphären differenzieren sich aus wie autonome Zellen und konkurrieren miteinander um die Deutung der Wirklichkeit. Modernisierung wird mit dem Décadence-Begriff aber nicht in der nüchternen Form von Niklas Luhmanns Differenzierungsterminologie beschrieben, sondern dramatisierend, als biologische ›Degeneration‹ eines ursprünglich gesunden Organismus. Das medizinische Schlagwort der ›Degeneration‹ – im deutschsprachigen Diskurs spricht man oft von ›Entartung‹ – meint den »biologisch-geistigen Verfall des Individuums und seiner Nachkommen«¹⁷ und geht zurück auf den französischen Arzt Bénédicte Augustin Morel. In seiner Schrift *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) beschreibt Morel ein Modell des biologisch-psychischen Verfalls von Familien über mehrere Generationen hinweg: Im Sinne der zeitgenössischen Vererbungslehre nach Lamarck werden erworbene Pathologien wie Reizbarkeit oder

und werden hier nach dieser Neuübersetzung zitiert: Paul Bourget: *Théorie de la décadence*. Hg. und übersetzt von Rudolf Brandmeyer. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 23 (2015), S. 253–263.

¹⁵ Vgl. dazu die instruktiven Hinweise bei Philip Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin 2009, S. 177–190.

¹⁶ Bourget: *Théorie de la décadence* (s. Anm. 14), S. 257.

¹⁷ Ajouri: *Literatur um 1900* (s. Anm. 15), S. 179.

Nervosität an die nachfolgende Generation weitervererbt und dabei weiter verschlimmert. Diese lamarckistische Theorie der ›Degeneration‹ bildet den Hintergrund für Bourgets Einführung von Moderneerfahrung und körperlichem Verfall, von Soziologie und Medizin.¹⁸ Der zeitgenössischen Degenerations- und Vererbungslehre zufolge konnten »Kultur und Biologie schnell ineinander übergehen«¹⁹. Mit dem Stichwort ›Vererbung‹ spielt Bourget explizit darauf an: Bestimmte Moderneerfahrungen – das Hervortreten des modernen Individualismus, eine gesteigerte Subjektivität und Reizbarkeit – werden als erworbene Eigenschaften direkt an die folgende Generation weitergegeben und dabei weiter ins Pathologische gesteigert. Bourgets *Décadence*-Konzept artikuliert die Erfahrung sozialer Modernisierung also in Form einer Geschichtsphilosophie zunehmenden Kränkerwerdens. Schließlich stellt er auch Analogien zum Literatursystem her:

Genau dieses Gesetz beherrscht die Entwicklung und die Dekadenz dieses anderen Organismus – der Sprache. Ein Stil der Dekadenz ist dort gegeben, wo die Einheit des Buches sich auflöst, um der Unabhängigkeit der Seite Platz zu machen, wo die Seite sich auflöst, um der Unabhängigkeit des Satzes Platz zu machen, und der Satz, um der Unabhängigkeit des Wortes Platz zu machen. In der gegenwärtigen Literatur gibt es im Überfluss Beispiele, die diese fruchtbare Wahrheit vor Augen führen.²⁰

Die Rede von einem ›Stil der Dekadenz‹ meint hier eine Autonomisierung des sprachlichen Materials. Die Leistung von Bourget besteht in der Verknüpfung von *Décadence* als ästhetischem Begriff und als Konzept kulturkritischer Moderne-Deutung. Bourget kann nicht nur als zentraler Theoretiker der *Décadence* gelten, sondern besitzt auch als »Vermittler des *Décadence*-Begriffs nach Deutschland«²¹ große literaturgeschichtliche Bedeutung. Es war vor allem Nietzsche, in dessen Werk das ›Echo‹ von Bourgets *Décadence*-Theorie widerhallte. Nietzsche gilt daher als »Diskursivitätsbegründer der *Décadence* im deutschsprachigen Raum«²². Berühmtheit hat jene *Décadence*-Definition erlangt, die er in der letzten von ihm selbst veröffentlichten Schrift, *Der Fall Wagner* (1888), entwickelt:

Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des

¹⁸ Zum Zusammenhang von Degenerations- und *Décadence*-Diskurs vgl. ebd., S. 179–182.

¹⁹ Ebd., S. 181.

²⁰ Bourget: *Théorie de la décadence* (s. Anm. 14), S. 257.

²¹ Kafitz: *Décadence in Deutschland* (s. Anm. 8), S. 47.

²² Ebd., S. 66.

Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, [...] ›Freiheit des Individuums‹, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert ›gleiche Rechte für Alle‹. Das Leben [...] in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest arm an Leben. [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.²³

Die Anleihen, die Nietzsche bei Bourget nimmt, sind offensichtlich: Er adaptiert nicht nur dessen Überlegungen zum ›Stil der *Décadence*‹ als Emanzipation der Ausdrucksseite von Kunstwerken, sondern erweitert den *Décadence*-Begriff ähnlich wie Bourget. Dekadent sind neben einem Stil, der auf der Autonomisierung des künstlerischen Materials basiert, auch zentrale Entwicklungen sozialer Modernisierung wie die allmähliche Durchsetzung des Rechtes auf Gleichheit vor dem Gesetz. Nietzsche gilt die aus der Aufklärung und Französischen Revolution stammende Gleichheitsidee als Indiz für einen pathologischen Grundzug der Moderne, für ihre Dekadenz, wie er auch an anderer Stelle ausführt:²⁴ »Der Kampf um gleiche Rechte ist sogar ein Symptom von Krankheit: jeder Arzt weiss das.«²⁵ Auch bei Nietzsche umschreibt der *Décadence*-Begriff demnach Aspekte sozialer Ausdifferenzierung – das ›Leben‹ wohnt nicht mehr im ›Ganzen‹ –, die jedoch mit negativer Wertung versehen, als Verlust körperlicher Vitalität, als ›verarmtes‹ Leben gedeutet werden. *Décadence* wird bei Bourget und Nietzsche, so kann man resümieren, zur geschichtsphilosophisch-biologisch-ästhetischen Diskursschnittstelle.

Die Jahrhundertwende-Forschung hat aus der *Décadence*-Idee, wie sie etwa bei Bourget und Nietzsche begrifflich artikuliert wird, ein Arsenal zusammenhängender *Décadence*-Motive abgeleitet, mittels derer diese Idee Eingang in die Literatur des *Fin de siècle* findet:²⁶ Ein Motiv literarischer *Décadence* ist etwa

23 Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 6, S. 9–53, hier S. 27.

24 Vgl. Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung* (= Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, Bd. 6.1). Berlin, Boston 2012, S. 110.

25 Friedrich Nietzsche: Ecce homo. Wie man wird, was man ist. In: Nietzsche: Sämtliche Werke (s. Anm. 23), Bd. 6, S. 255–374, hier S. 306.

26 Genau genommen lassen sich in der Germanistik zwei gegensätzliche Auffassungen zum Phänomen ›*Décadence*‹ unterscheiden: In den Arbeiten von Wolfdietrich Rasch oder Dieter Borchmeyer etwa wird *Décadence* primär als Inhaltsphänomen von Literatur verstanden, das sich anhand spezifischer *Décadence*-Motive manifestiert: vgl. Rasch: Die literarische *Décadence* um 1900 (s. Anm. 9), S. 38–133; Borchmeyer: *Décadence* (s. Anm. 5). – Dagegen hat Gotthart Wunberg ein Verständnis von *Décadence* als Formverfahren zu etablieren versucht, das sich an der Rede von einem ›Stil der *Décadence*‹ orientiert: »Die Bezeichnung ›*Déca-*

die Thematisierung psychophysischen Krankseins. »[Ü]berfeine Nerven« (SW²⁷ XXXII, 99), von denen Hofmannsthal spricht, sind ein Symptom dekadenter Psychologie. Als deren Ursache gilt bei Bourget der moderne Meinungspluralismus. Moderne Menschen zeichnen sich für ihn durch »Dilettantismus« aus. Gemeint ist damit eine »Geisteshaltung, [...] die uns den verschiedenen Gestalten des Lebens von Fall zu Fall geneigt macht und uns dahin führt, sich ihnen zuzuwenden, ohne sich allerdings einer ganz hinzugeben.«²⁸ Diese Haltung wird von Bourget sozialgeschichtlich erklärt, als

notwendige Hervorbringung unserer gegenwärtigen Gesellschaft. [...] Besteht nicht eine Gesetzmäßigkeit unserer Zeit darin, dass sich allseits die Ideen mischen und dass sich in

dence« ist ein Mißverständnis und falsch, wenn sie materialiter gemeint auf Inhalte tendiert. [...] *Décadence*, kann man sagen, ist für die Literatur die Summe aller objektiven Unmöglichkeiten konsistenter, inhaltslogischer Darstellung.« (Gotthart Wunberg: *Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle*. Zum *Décadence*-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Zum 70. Geburtstag des Autors hg. von Stephan Dietrich. Tübingen 2001, S. 55–84, hier S. 77). Gemeint ist damit eine Literatur, die ihre Artifizialität und Fragmentarizität ausstellt, das Partikulare akzentuiert oder mit intendierter Unverständlichkeit operiert, um sich dem Entwurf eines Gesamtsinns zu entziehen. Wunbergs Schüler Moritz Baßler hat dieses Verständnis von *Décadence* als Verfahren aufgegriffen und damit jenen Strang moderner Literatur beschrieben, der mit den Mitteln der Fragmentierung, des Anti-Realismus und der Unverständlichkeit eine »asemantische Textur« zu erzeugen versucht, die sich der Wirklichkeitsdarstellung verweigert und eine Autonomisierung des künstlerischen Materials proklamiert (Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950: Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin 2015, S. 173). Gegen ein moralisch leicht angreifbares Verständnis von *Décadence* über inhaltliche Komponenten aus dem Themenfeld von Krankheit und Verfall dient die Fokussierung auf Formverfahren bei Wunberg und Baßler einer Aufwertung der *Décadence* als sprachartistischem Konzept. – Jedoch zeigen schon die *Décadence*-Definitionen von Bourget und Nietzsche, dass die geschichtsphilosophisch-biologische Deutung von Moderne als Verfall und die ästhetischen Verfahren der *Décadence* semantisch eng miteinander verbunden sind: Autonomisierung des Sprachmaterials, ästhetische Fragmentierung und Kohärenzverweigerung implizieren häufig auch eine Deutung von Moderne als Auseinanderbrechen eines ursprünglichen (Sinn-) Ganzen. Der schillernden Mehrdeutigkeit historischer *Décadence*-Semantik kann man meines Erachtens daher nur Rechnung tragen, wenn man sie als geschichtsphilosophisch-biologisch-ästhetische Diskursschnittstelle, d. h. sowohl als Inhalts- wie als Formphänomen auffasst und als eine Weltanschauung im Zeichen des Verfalls.

27 Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp [seit 2004]. Frankfurt a.M. 1975 ff. – Zitate aus dieser Ausgabe werden künftig im Fließtext mit der Sigle SW sowie unter Angabe der Bandnummer (mit römischen Ziffern) und der Seitenzahl belegt.

28 Paul Bourget: *Du dilettantisme*. Hg. und übersetzt von Rudolf Brandmeyer. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 24 (2016), S. 133–151, hier S. 137.

allen Köpfen der Widerstreit der von den verschiedenen Rassen entworfenen Vorstellungen des Universums abspielt?²⁹

›Dilettantismus‹ ist also die Fähigkeit, sich anderen Standpunkten ›von Fall zu Fall‹ anzupassen, in Rollen zu handeln, ohne einen Standpunkt zu verabsolutieren. Erwähnt wird allerdings auch, welchen Preis der moderne ›Dilettant‹ dafür bezahlen muss, nämlich eine »Schwächung des moralischen Bewusstseins«³⁰, also ethischen Relativismus.

Zur Décadence-Idee gehört zudem skeptische Selbstbeobachtung, die Aufspaltung des Ichs in Beobachtungssubjekt und -objekt. Bourget hat dafür den Begriff des ›Dédoublement‹³¹ geprägt und Hofmannsthal spricht von der »unheimliche[n] Gabe der Selbstverdoppelung« (SW XXXII, 99) bei modernen Intellektuellen. Diese Skepsis ist im Décadence-Diskurs ein ambivalentes Phänomen: Sie schafft ironisches Rollenbewusstsein, bedroht jedoch die Einheit des Ichs und geht mit der Gefahr einher, alle festen Normen zu zergliedern. Hier liegt auch die Schnittstelle zwischen dem Décadence-Diskurs und dem Deutungssystem des Historismus: Der Décadent erscheint als Intellektueller mit gesteigertem historischen Bewusstsein, mit einem analytischen, historisierenden und darum relativierenden Blick auf die Wirklichkeit, der alles in seinem Gewordensein und seiner Veränderbarkeit sieht und zergliedert, der kein endgültig feststehendes Vokabular mehr besitzt.³² Um 1900 wird die analytische, skeptische und historische Wahrnehmung des Décadents daher häufig mit der mythologischen Gestalt der Medusa in Zusammenhang gebracht, deren Blick alles Geschaute versteinert und abtötet.³³ Der analytische Blick des Décadents ähnelt dem abtötenden Blick der Medusa, weil er Wahrheiten skeptisch hinterfragt und sich primär auf das Gemacht- und Gewordensein sowie die Vergänglichkeit aller Werte fokussiert. Es ist der ›entzaubernde‹ Blick einer postmetaphysischen Hal-

²⁹ Bourget: Du dilettantisme (s. Anm. 28), S. 143.

³⁰ Ebd., S. 151.

³¹ Vgl. Alexander Michael Fischer: Dédoublement. Wahrnehmungsstruktur und ironisches Erzählverfahren der Décadence (Huysmans, Wilde, Hofmannsthal, H. Mann). Würzburg 2010.

³² Zum Historismus des 19. Jahrhunderts und zur Historismuskritik vgl. Herbert Schnädelbach: Philosophie in Deutschland 1831–1933. Frankfurt a.M. 1983, S. 51–87; zum Verhältnis von Historismus und literarischer Moderne vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg: Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs. Tübingen 1996.

³³ Vgl. etwa die Analyse des Medusa-Motivs im Werk Hofmannsthals bei Ethel Matala de Mazza: Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. u. a. 1995, S. 125–133; zum Medusa-Motiv im europäischen Ästhetizismus insgesamt vgl. die ältere Studie von Ralph-Rainer Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt a.M. 1978.

tung, die der Décadent an den Tag legt und die im Décadence-Diskurs mit einer Bildlichkeit versteinern den ›Abtötens‹ von ›lebendigem‹ Sinn umschrieben wird. In motivischer Hinsicht begegnet man in Texten der literarischen Décadence daher auch einer Hochschätzung der Künstlichkeit und es besteht zudem ein enger »Zusammenhang von totaler Naturfeindschaft und Ablehnung der Fortpflanzung«³⁴. Dies kann entweder mit Schopenhauer entlehnten Askese-Idealen bzw. einer ›Verneinung‹ naturhafter Lebenstribe einhergehen oder mit der Darstellung spezifischer »Formen dekadenter Erotik«³⁵: Flüchtige, selbstzweckhafte erotische Bindungen und häufiger Partnerwechsel – wie in Arthur Schnitzlers *Reigen* –, Inzest oder das Begehren einer unerreichbaren *Femme fatale*. Gemeinsamer Fluchtpunkt all dieser Formen dekadenter Erotik ist »die Entwertung der auf Dauer angelegten biologischen Funktion der Liebe im Zeugen und Gebären.«³⁶

Eine weitere Konsequenz dieses dekadenten Wahrheitsagnostizismus ist das Motiv des »gelähmten Willen[s]« (SW XXXII, 99), der Unfähigkeit zum Tätigsein: »Ich kann nichts wollen«³⁷, klagt der junge Hanno in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Der analytische Blick auf die Nichtigkeit der Realität erzeugt beim Décadent ›hamletischen‹ Ekel vor dem Tätigsein, denn er durchschaut alle Handlungsziele als trügerische Illusion. Es ist Nietzsche, der diesen Zusammenhang präzise beschrieben hat: Bei Décadents wie Hamlet entsteht aus »zu viel Reflexion«³⁸ eine »asketische, willenverneinende Stimmung«³⁹. Sie »haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; [...] Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion«⁴⁰. Hamlet galt um 1900 daher als Ikone dekadenter Lebenshaltung.

Die Semantik der Décadence geht auch mit einem ausgeprägten Exklusivitäts-habitus einher, mit dem Wissen um die unüberbrückbare Differenz zwischen dem Décadent und der vermeintlich naiven, gesunden Mehrheitsgesellschaft. Hofmannsthal etwa behauptet, dass zur Décadence nur »zwei- bis dreitausend Menschen« (SW XXXII, 100) zählen, die »in den großen europäischen Städten verstreut« (SW XXXII, 100) leben. Die dekadente Absage an Ganzheitsideen ermö-

34 Rasch: Die literarische Décadence um 1900 (s. Anm. 9), S. 52.

35 Ebd., S. 67–74.

36 Ebd., S. 68.

37 Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 1.1: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie. Hg. von Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main 2002, S. 819.

38 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Nietzsche: Sämtliche Werke (s. Anm. 23), Bd. 1, S. 9–156, hier S. 57.

39 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (s. Anm. 38), S. 56.

40 Ebd., S. 56 f.

glicht aber zugleich eine »außerordentliche Steigerung der Sensibilität, d[ie] Empfänglichkeit für seltene künstlerische Werte und Nuancen, für Reize und Feinheiten«⁴¹. Diese erhöhte Sensibilität ist wiederum zentrale Quelle für den ›Stil der Décadence‹, der das künstlerische Material gegenüber Vorstellungen eines ideellen ›Werkganzen‹ aufwertet.

Die Forschung hat all diese literarischen Motive, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts um das Décadence-Konzept anlagern, minutiös rekonstruiert, dabei aber zumeist die Frage vernachlässigt, wie all diese Teilaspekte zusammenhängen. Ich meine, dass das Grundmotiv von Décadence als Weltanschauungsidee und ästhetischer Formation in einer *Anzeige von Ganzheitsverlust* besteht. Als Fluchtpunkt all der genannten Motive erweist sich die Auseinandersetzung mit einem spätzeitlichen Zustand, bei dem das ›Leben‹ nicht mehr im ›Ganzen‹ wohnt, und dies bezieht sich offenkundig auch auf soziale Modernisierungsprozesse, wie an den Décadence-Definitionen von Bourget und Nietzsche deutlich wird. Annette Simonis hat passend dazu gezeigt, dass die Décadence-Idee auch als »Ausdruck und Reflexionsphänomen von funktionaler Ausdifferenzierung«⁴² zu verstehen ist. Bei Simonis leitet sich diese These aus der Beobachtung ab, dass das *décadence*-typische Interesse an auseinanderbrechender Ganzheit und pluraler Identität um 1900 gerade von Akteuren der neu entstehenden Kulturwissenschaften und der frühen Soziologie wie Georg Simmel, Max Weber und Ernst Cassirer aufgegriffen und produktiv weiterentwickelt wurde, auch weil sie zum Teil mit Vertretern einer Décadence-Ästhetik wie Stefan George in Kontakt standen.⁴³ Auch Caroline Pross hat darauf verwiesen, dass im Diskurs der Décadence die

wenig später als ›klassisch‹ kanonisierte[n] Modernebefunde wie Kontingenz und Werden, Differenzierung und Fragmentarisierung oder die Selbstbezüglichkeit symbolischer Ordnungen und Formen ein erstes Mal *diskursiviert* und so überhaupt erst in den Bereich des Denkbaren und Sagbaren gerückt werden.⁴⁴

Diese Thesen von Simonis und Pross sind äußerst bedenkenswert, aber auch ergänzungsbedürftig: Ausdifferenzierungsprozesse, so meine ich, werden durch das Décadence-Konzept zwar reflektiert, aber mit wertender Färbung. Die dekadente Akzentuierung des Partikulären gegenüber dem Ganzen enthält zwar durchaus Komponenten, die als Beschreibung von Differenzierungserfahrungen

⁴¹ Rasch: Die literarische Décadence um 1900 (s. Anm. 9), S. 62.

⁴² Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000, S. 1.

⁴³ Vgl. Simonis: Literarischer Ästhetizismus (s. Anm. 42), S. 379–471.

⁴⁴ Caroline Pross: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne. Göttingen 2013, S. 11.

zu verstehen sind. Dieser Beschreibungsaspekt ist im *Décadence*-Konzept aber durch einen Wertungsindex überformt, weil Ausdifferenzierung im Modus der *Décadence* als Verfall und Auseinanderbrechen wahrgenommen wird und weil die moderne Gesellschaft sowie das moderne Individuum damit an der normativen Idee eines ursprünglichen ›Ganzen‹ gemessen werden. Eine positive oder negative Einstellung zur *Décadence* macht sich um 1900 nicht daran fest, ob die moderne Gesellschaft tatsächlich als auseinanderbrechendes Ganzes angemessen beschrieben sei – das bleibt weitgehend unzweifelhaft –, sondern lediglich an der Frage, wie man sich gegenüber diesem Vorgang des Auseinanderbrechens verhält: ablehnend oder bejahend. *Décadence* ist daher nur als ›dichter Begriff‹⁴⁵ zu verstehen, in dem beschreibende und wertende Aspekte unauflösbar verschmelzen.

2 »Wir schauen unserem Leben zu«: Hofmannsthals *Décadence*

Wie kommt man von der *Décadence*-Idee zur Literaturgeschichte, zu Hofmannsthal? Indem man fragt, wie dieser Autor *Décadence* als wertende Perspektivierung des Sozialen literarisiert: Wird jener spätzeitliche Zustand der Moderne, bei dem das ›Leben‹ nicht mehr im ›Ganzen‹ wohnt, affirmiert oder wird auf eine Überwindung der *Décadence* gehofft? Folgt man meinem Vorschlag und versteht *Décadence* als Differenzierungssemantik, dann heißt dies, dass die zeittypische Sehnsucht nach einer Überwindung der *Décadence* auch auf eine Aufhebung von Ausdifferenzierung zielt. Jahrhundertwendliche *Décadence*-Kritik reagiert demnach nicht nur auf ästhetizistische Kunst, sondern implizit oder explizit auch auf den modernen Meinungspluralismus, auf die Ausdifferenzierung konkurrierender Wertsphären, die durch eine ›Überwindung der *Décadence*‹, mittels einer »Aufhebungssemantik«⁴⁶ rückgängig gemacht werden soll. Eine besonders pro-

⁴⁵ Im Anschluss an Bernard Williams bezeichnet man mit dem Terminus ›dichter Begriff‹ (›thick concept‹) in der Philosophie das unauflösbare Verwoben-Sein von deskriptiven und normativen Aspekten in einem Ausdruck, der sich deshalb weder als reine Beschreibung noch als reine Wertung auffassen lässt, sondern nur als »union of fact and value« (Bernard Williams: *Ethics and the Limits of Philosophy*. Cambridge, Massachusetts 1985, S. 129). Das trifft genau auf das historische *Décadence*-Konzept zu, das einerseits Modernisierungsprozesse der Ausdifferenzierung beschreibt, diese aber andererseits mit Wertungsindizes wie denen des Verfalls, der Krankheit oder des Auseinanderbrechens versieht.

⁴⁶ Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995, S. 63.

minente ›Aufhebungssemantik‹, die im gesamten frühen 20. Jahrhundert kursiert, ist die Semantik des gesunden, allverbindenden ›Lebens‹, in das man aus der krankmachenden Décadence der Moderne zurückkehrt. Die enormen Prestigegewinne, die das Konzept des allverbindenden ›Lebens‹ bei Intellektuellen um 1900 erzielt, machen deutlich, dass damit vor allem eine »Suche nach Ganzheit«⁴⁷ gestillt, das Leiden an einer als dekadent wahrgenommenen, ›auseinanderbrechenden‹ Moderne beseitigt werden soll.⁴⁸

Der Begriff des ›Lebens‹ hat um 1900 verschiedene Ursprünge: Bei Nietzsche, Bergson, Dilthey oder Simmel sind damit je andere Dinge gemeint.⁴⁹ Zwei Aspekte scheinen aber für alle diese Konzepte zentral: Erstens hat ›Leben‹ um 1900 die diskursive Funktion, »für das Ganze stehen zu können«⁵⁰. ›Leben‹ stellt eine ›Aufhebungssemantik‹ zur Verfügung, mithilfe derer sich Ausdifferenzierungs- und Pluralisierungserfahrungen als ›dekadenter‹ Verlust einer ›eigentlichen‹ Ganzheit stigmatisieren und zugleich als reversibel imaginieren lassen. Ein zweites zentrales Charakteristikum des Lebenspathos liegt in seiner »vehementen Diesseitigkeit«⁵¹. Das Lebenspathos ist entschieden immanenzphilosophisch: »Vom Leben pathetisch sprechen, das bedeutet, in ihm selbst seinen einzigen Sinn sehen, keine Sinngabe des Daseins anzunehmen, die von irgendeiner Instanz außerhalb des Lebens selbst ausgehen könnte.«⁵²

⁴⁷ Zur ›Suche nach Ganzheit‹ bei Intellektuellen des Fin de siècle vgl. Anne Harrington: Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren: Vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung. Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Klockmann. Reinbek 2002, insb. S. 63–73.

⁴⁸ Angela Sendlinger hat besonders präzise umrissen, inwiefern sich das Konzept der Décadence *ex negativo* auf den Begriff des ›Lebens‹ bezieht: »[S]o sehr die [...] dekadente Lebenshaltung bejaht und als ästhetisch reizvoll betrachtet wird, so sehr besteht gleichzeitig ein Leiden unter dieser Existenzform, ein Drang nach Überwindung der Décadence und eine positive Orientierung an verlorenen Werten. Diese Werte verdichten sich im Begriff des Lebens, der damit gerade auch für die Décadence zum Zentralbegriff wird. Das Streben aus der Position der Schwäche und Isolation heraus, der Wunsch nach Entgrenzung der Individualität, nach Lebenssteigerung und schließlich nach einer Einheit mit dem Leben wird daher kennzeichnend für die Décadence« (Angela Sendlinger: Lebenspathos und Décadence um 1900. Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels. Frankfurt a.M. 1994, S. 4 f.).

⁴⁹ Vgl. Schnädelbach: Philosophie in Deutschland 1831–1933 (s. Anm. 32), S. 172–196.

⁵⁰ Ajouri: Literatur um 1900 (s. Anm. 15), S. 76.

⁵¹ Wolfdieter Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900 [1967 zuerst erschienen]. In: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hg. von Viktor Žmegač. Königstein im Taunus 1981, S. 18–48, hier S. 29.

⁵² Rasch: Aspekte der deutschen Literatur (s. Anm. 51), S. 29.

Mit diesen Funktionen wird der Lebensbegriff auch beim jungen Hofmannsthal gebraucht. ›Leben‹ avanciert bei ihm zum »Metaphysik-Ersatz«⁵³, zum »säkular gewordene[n] Absolutum«⁵⁴, zur »Sinnstiftungsvokabel, mit der man [...] die normative Funktion der ›alten‹ dualistischen Kategorien ›Gott‹, ›Geist‹ oder ›Ratio‹ ersetzt.«⁵⁵ Dort, wo Hofmannsthal sich philosophisch äußert, ist er in erster Linie als Lebensphilosoph zu verstehen, das haben Monika Fick und Wolfgang Riedel gezeigt.⁵⁶ Unter ›Leben‹ versteht er keine transzendente Instanz, sondern eine monistische Idee, die auf Überwindung des Dualismus zwischen Transzendenz und Immanenz zielt. ›Gott‹, so zeigt eine Notiz aus dem Jahr 1895, bezeichnet bei ihm nichts Jenseitiges, sondern »die Welt« (SW XXXVIII, 325) selbst.⁵⁷ Ein besonders drastisches monistisches Bekenntnis, das bei Fick und Riedel nicht erwähnt wird, findet sich in einem Aufsatz Hofmannsthals über den Roman *Der begrabene Gott* (1905) von Hermann Stehr:

Wer umgrenzt einen Menschen? Denn eines Menschen Wesen und eines Menschen Leib, wo ist die Grenze? Eines Menschen Leib und der Natur Weben und Leben, wo ist die Grenze? Eines Menschen Reden, Denken, Fühlen, und der anderen Menschen Reden, Denken, Fühlen, wo ist die Grenze? Ein Mensch und ein Gott, wo ist die Grenze? Alle Grenzen verwischt.⁵⁸

(SW XXXIII, 69)

Hofmannsthals Vorstellung von einem immanenten Monismus des ›Lebens‹ bezieht sich also auf die Idee einer ›All-Einheit‹ auf mehreren Ebenen, auf eine Einheit von Transzendenz und Immanenz, von Bewusstsein und Körper, Den-

⁵³ Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, S. 8.

⁵⁴ Wolfgang Braungart: *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen*. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. 2: um 1900. Hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch. Paderborn u. a. 1998, S. 15–29, hier S. 17.

⁵⁵ Jens Ole Schneider: ›Leben‹ als säkulare Ersatzreligion? Monistischer Weltdeutungsanspruch und perspektivisches Sprechen in Hugo von Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten*. In: *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweise, Medien*. Hg. von Tim Lörke, Robert Walter-Jochum. Göttingen 2015, S. 255–275, hier S. 256.

⁵⁶ Vgl. Fick: *Sinnenwelt und Weltseele* (s. Anm. 53), S. 335–353; Wolfgang Riedel: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Studienausgabe. Würzburg 2011 (zuerst 1996), S. 36–46.

⁵⁷ Zitiert nach Fick: *Sinnenwelt und Weltseele* (s. Anm. 53), S. 349.

⁵⁸ Zu den monistischen Tendenzen bei Hermann Stehr, von denen sich Hofmannsthals euphorische Rezension offenbar anstecken ließ, vgl. Horst Thomé: *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*. Tübingen 1993, S. 256–273.

ken und Handeln, von Ich und Welt, von Vergangenheit und Gegenwart. Benjamin Specht hat daher gezeigt, dass »Hofmannsthals ›Leben‹ [...] nicht dasselbe wie Nietzsches ›Willen‹« meint, sondern »[s]eine Vorstellung liegt weit näher an dem Konzept von Wilhelm Dilthey, dessen Werk Hofmannsthal nachweislich während seines Philologie-Studiums rezipiert hat«. ⁵⁹ ›Leben‹ bezeichnet bei Dilthey »die vorgängige Totalität der physischen und psychischen Bezüge des Menschen« ⁶⁰, dieser Begriff fungiert bei ihm als »Ausdruck eines rein immanenten Zusammenspiels der Phänomene« ⁶¹, das im Modus des ›Erlebens‹ schöpferisch-rezeptiv erfahren wird. Das Konzept des ›Erlebnisses‹ wiederum

stellt Dilthey dezidiert den überkommenen Dualismen der Erkenntnistheorie und Ästhetik – Subjekt und Objekt, Welt und Bewusstsein, Wahrnehmen und Empfinden, Form und Inhalt, etc. – entgegen und behauptet eine elementare Einheit von innerer und äußerer Erfahrung. ⁶²

Trotz Hofmannsthals unleugbarer Nähe zu solchen monistisch-lebensphilosophischen Ideologemen lässt sich dieser Autor dennoch nicht als Repräsentant einer literarischen Lebensreform verstehen. Der Begriff des ›Lebens‹ fungiert bei Hofmannsthal zwar als Vokabel, die durchaus die Funktion der Religion als oberstes Sinnmonopol ersetzen soll. Dennoch ist eines der zentralen Themen von Hofmannsthals Frühwerk nicht die Erfahrung des immanenten Lebens oder das Aufgehoben-Sein im ›Leben‹, sondern – im Gegenteil – gerade das Ausgeschlossen-Sein des Individuums aus der All-Einheit des ›Lebens‹. Dies zeigt sich vor allem in Hofmannsthals erstem Essay über Gabriele D’Annunzio, wo die Distanz zum ›Leben‹ als Signum von Moderne verstanden wird: »Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben« (SW XXXII, 100). Es geht Hofmannsthal dabei vor allem um den inneren Zusammenhang dieser beiden Operationen: Die (skeptische) Analyse des ›Lebens‹ durch moderne Décadence-Intellektuelle führt zum Verlust der Lebensunmittelbarkeit, zum Verlust eines Glaubens an das ›Leben‹ als metaphysischem Totalitätsideologem, sprich: zur ›Flucht aus dem Leben‹. Hofmannsthals erster Essay über D’Annunzio gilt heute nicht zu Unrecht als einer seiner besten, denn dem Autor gelingt es darin auf einprägsame Weise, die postmetaphysische Verluststimmung der Jahrhundertwende in suggestiver Prosa einzufangen:

⁵⁹ Benjamin Specht: ›Wurzel allen Denkens und Redens‹. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 271.

⁶⁰ Specht: Wurzel allen Denkens (s. Anm. 59), S. 236.

⁶¹ Ebd., S. 272.

⁶² Ebd., S. 235.

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn [...] der Becher, den uns das Lebeninhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verloren geht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.

(SW XXXII, 99 f.)

Mit Topoi wie Lebensflucht oder Lebensferne und mit Bildern wie dem außenstehenden Zuschauer des Lebens, der gekappten Verwurzelung im Leben oder dem undichten Lebens-Becher nimmt Hofmannsthal hier auf die *Décadence*-Idee Bezug. Unverkennbar stellt sich Hofmannsthal mit seinem Essay über D'Annunzio in jene Deutungstradition, die *Décadence* als Distanz zur metaphysischen All-Einheit des ›Lebens‹ und zugleich als wertende Beschreibung moderner Ausdifferenzierungsprozesse versteht.⁶³ In einer Notiz aus dem Jahr 1892 bringt er seinen *Décadence*-Begriff, wahrscheinlich unter dem Eindruck seiner Bourget-Lektüre, besonders präzise auf den Punkt: »Decadenz: das Auseinanderfallen des Ganzen; die Theile glühen und leuchten, die Leidenschaften genießen sich. Die Anomalien setzen sich durch« (SW XXXVIII, 153). Der Gegensatz zwischen der All-Einheit des ›Lebens‹ und der Lebensferne der *Décadence*, zwischen »Weltflucht und Lebensglaube«⁶⁴, kann daher als vibrierende Grundspannung verstanden werden, aus der die Themen und Motive von Hofmannsthals Frühwerk im Wesentlichen hervorgehen. Mit dem Konzept der *Décadence* verbinden sich bei ihm vor allem Erfahrungen der Distanz, Künstlichkeit und Substanzlosigkeit.

Plastisch zeigt sich dies in dem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*, den Hofmannsthal im Winter 1906 in verschiedenen deutschen Städten hält. Hier werden zentrale Moderne-Erfahrungen artikuliert:⁶⁵ Gegenwärtig lebe man in einer Epoche, so Hofmannsthal, deren Wesen »Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit« (SW XXXIII, 132) sei. Die Moderne »kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten. Ein leiser chronischer Schwindel vibriert [daher] in ihr« (SW XXXIII, 132). Moderne wird hier als vieldeutige Pluralität der Meinung beschrieben, der die ›Festigkeit‹ fehlt, weil alle Vokabulare und Wahrheitskonzepte zunehmend als

⁶³ Zum *Décadence*-Verständnis in Hofmannsthals Frühwerk vgl. Corinna Jäger-Trees: Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerkes. Bern, Stuttgart 1988, S. 1–21.

⁶⁴ Vgl. Christiane Barz: Weltflucht und Lebensglaube. Aspekte der Dekadenz in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne um 1900. Leipzig, Berlin 2003.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Katharina Meiser: Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne. Heidelberg 2014, S. 141–162.

veränderbar wahrgenommen werden. In einem Brief an Marie Herzfeld spricht Hofmannsthal 1893 explizit vom »Mangel eines Centrums, einer Weltanschauung, die trägt und formt«⁶⁶. Mit dem Konzept der Décadence, dem »Auseinanderfallen des Ganzen«, verbinden sich also bei Hofmannsthal keineswegs nur wahrnehmungspsychologische oder stilistisch-ästhetische Aspekte, sondern auch Aussagen zu gesellschaftlicher Modernisierung, zum Prozess sozialer Ausdifferenzierung, der als Verlust eines »Centrums« erlebt wird. Besonders deutlich zeigt sich dies in einem späteren Text Hofmannsthals, in seinem Aufsatz *Grillparzers politisches Vermächtnis* (1915). Hier wird explizit über soziokulturelle Entwicklungen gesprochen, die man als Ausdifferenzierung autonomer gesellschaftlicher Teilbereiche wie Wirtschaft und Politik beschreiben könnte. Hofmannsthal versucht diese Entwicklung bezeichnenderweise mithilfe einer ästhetischen Kategorie zu fassen, mit der aus dem Décadence-Diskurs stammenden Formel *l'art pour l'art*, die er metaphorisch auf außerästhetische Phänomene überträgt:

Man spricht nicht selten von einer gewissen Kunstgesinnung, wofür *L'art pour l'art* das Schlagwort ist und die man mit lebhaftem Unmut ablehnt, ohne sich immer ganz klar zu sein, was darunter zu verstehen ist; aber man darf nicht vergessen, daß eine ähnliche Gesinnung auf allen Lebensgebieten sich beobachten ließe, überall gleich unerfreulich: der Witz um des Witzes willen, das Geschäft um des Geschäftes willen, das Faktiöse um des Faktiösen willen, die Deklamation um der Deklamation willen. Es gibt ein gewisses *L'art pour l'art* der Politik, das viele Übel verschuldet hat [...]. (SW XXXIV, 156)

Modernisierung wird hier mithilfe von Décadence-Semantik gedeutet, als Autonomisierung gesellschaftlicher Teilbereiche zu Wertsphären mit je eigenem *l'art pour l'art*. Hofmannsthal nimmt diesen Prozess eher unter negativen Vorzeichen wahr, als etwas »Unerfreuliches«. Auch im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* wird die »Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit« der Moderne als Zustand erlebt, der »Schwindel« verursacht und mit erheblichen Risiken verknüpft ist. Verbunden ist Modernisierung in diesem Vortrag vor allem mit der Gefahr radikaler Exklusion: In einer funktional differenzierten Gesellschaft, die zwischen Individuum und sozialer Rolle unterscheidet, verliert Identität ihren Selbstverständlichkeitsstatus, kann nicht wie in vormodernen Gesellschaften durch die Zugehörigkeit zu einem Stand oder einer Familie bestimmt werden. Stattdessen wird das »Aussinnen der individuellen Identität«⁶⁷ zu einer Aufgabe, die jeder privat für sich selbst lösen muss. Damit einher geht das Risiko eines

⁶⁶ Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967, S. 36.

⁶⁷ Horst Thomé: Das Ich und seine Tat. Überlegungen zum Verhältnis von Psychologie, Ästhetik und Gesellschaft im Drama der Jahrhundertwende. In: Karl Richter, Jörg Schönert, Mi-

völligen Scheiterns der selbstverantworteten Identitätssuche. Genau darüber wird in Hofmannsthals Vortrag gesprochen: Hier ist es der Typus des Dichters, an dem sich diese Gefahr besonders radikal zeigt: »So ist der Dichter da, wo er nicht da zu sein scheint, und ist immer an einer anderen Stelle als er vermeint wird. Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet« (SW XXXIII, 136f.). Der Dichter sei »ohne Amt in diesem Haus, ohne Dienst, ohne Recht, ohne Pflicht, als nur zu hungern und zu liegen« (SW XXXIII, 137). Der Dichter ist der paradigmatische Décadent, an dem sich die Herausforderung moderner Identitätsfindung besonders drastisch zeigt.

Was Hofmannsthals Werk also besonders auszeichnet, ist die Tatsache, dass er zwar an Moderne-Deutungen des Décadence-Diskurses partizipiert und Ausdifferenzierungsprozesse sowie die Herausforderung moderner Identitätsfindung eher negativ wahrnimmt. Aber dennoch suchen seine Texte nicht den schnellen Ausweg aus dieser Problemlage, sie bringen keine neuen Ganzheits-Ideologeme wie das ›Leben‹ zu unmittelbarer Anschauung: Im Frühwerk wird gerade nicht gezeigt, wie eine ›Überwindung der Décadence‹, wie eine ins ›Leben‹ integrierte Existenzform aussehen könnte. ›Leben‹ dient vielmehr als immer wieder neu aufgerufener Grenzbegriff für eine monistische All-Einheit und Differenzlosigkeit, die sich jeder Repräsentation entzieht. Gerade Hofmannsthals Frühwerk ist daher durch eine charakteristische Spannung geprägt: Die immanente All-Einheit des ›Lebens‹ fungiert zwar als zentraler Sehnsuchtstopos, zugleich vermitteln seine Texte ihren Lesern aber auch ein deutliches Bewusstsein von der Unmöglichkeit, das sich immer wieder entziehende ›Leben‹ zu positivieren. Diesen prägenden Grundtenor seines Frühwerks zeigt plastisch das nachgelassene Gedicht *Als sich das Gewitter zertheilte* (um 1890). Hier ist von der Erwartung eines reinigenden Gewitters die Rede, das jedoch vorbeizieht, ohne sich zu entladen:

Sollt ein Gewitter kommen
Wir haben s wohl gefühlt
Das hätt uns den Zweifel genommen
Das Misstrau'n weggespült.

Die Wolken sind verschwommen
Die Luft bleibt schwül und trüb
Der Sturm ist nicht gekommen
Und Zweifel, Misstraun blieb.

(SW II, 32)

Artikulierte wird hier die Sehnsucht nach einem ›gewitterhaften‹ Durchbruch zum ›Leben‹, nach einer Überwindung der skeptischen Décadence, die aber nicht stattfindet, weil das ›Leben‹ zugleich als etwas Unerkennbares gilt, zu dem man nicht durchbrechen kann, das sich dem Zugriff des Ichs entzieht. 1893 schreibt Hofmannsthal an Marie Herzfeld:

Ich bin alles Feinen, Sübtilen, Zerfaserten, Impressionistischen, Psychologischen recht müde und warte, daß mir die naiven Freuden des Lebens wie Tannenzapfen derb und duftend von den Bäumen herunterfallen. Leider Gottes ist der Baum des Lebens ungeheuer headstrong und läßt sich nicht schütteln.⁶⁸

Es ist diese Spannung zwischen der Sehnsucht nach einer Überwindung der Décadence und dem gleichzeitigen Bewusstsein von deren Unüberwindbarkeit, dem sich wohl der besondere ästhetische Reiz von Hofmannsthals Frühwerk verdankt.

3 »Wer denkt bei Elektra an Hamlet!« – Hofmannsthals *Elektra* und die Décadence

1903 gelang Hofmannsthal mit dem Einakter *Elektra* (1903) der Durchbruch als Theaterautor. Der Schluss dieses Dramas gilt in der Forschung mitunter als Beleg dafür, dass Hofmannsthal die Décadence seines Frühwerks zu Beginn des 20. Jahrhunderts überwinde (vgl. Abschnitt 4). Demgegenüber soll im Folgenden gezeigt werden, inwiefern die Décadence-Idee auch für dieses Drama als ein zentraler Kontext verstanden werden kann, der sich in der Gestaltung von Handlung und Figuren manifestiert.

Textvorlage von Hofmannsthals Antikendrama ist die Sophokleische Tragödie *Elektra*. Bei Sophokles ist der Mythos als figurales Deutungssystem weitgehend intakt: Die Figuren äußern keinen Zweifel an ihrer Einbettung in eine Wirklichkeit, die von Gottheiten garantiert wird. Statt Skepsis gegenüber dem mythischen Denken steht eher die Frage nach der adäquaten Handhabung des Mythos im Zentrum von Sophokles' Tragödie. Dargestellt wird, dass fanatische Figureninteressen jene Ordnung gefährden können, die sich dem mythischen Denken verdankt.⁶⁹ Aber selbst in den Auswüchsen des figuralen Fanatismus

⁶⁸ Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld (s. Anm. 66), S. 37.

⁶⁹ Vgl. Markus Janka: »Muttermord und gute Laune« oder Die unheile Welt der Vergeltungsspirale. In: Sophokles: *Elektra* (Griechisch/Deutsch). Übersetzt und hg. von Kurt Steinmann (mit einem Nachwort von Markus Janka). Stuttgart 2013, S. 167–196, hier S. 193.

zeigt sich, so der Altphilologe Markus Janka, »dass alle *dramatis personae*, ob Schurken oder Helden, intersubjektiv die Gültigkeit der durch Zeus symbolisierten gerechten Ordnung bestätigen.«⁷⁰ Von einer solchen grundsätzlichen Intaktheit und Gültigkeit des mythischen Denkens kann in Hofmannsthals freier Bearbeitung der sophokleischen *Elektra* keine Rede mehr sein. Stattdessen sind die Götter hier nur als vage Ahnung der Figuren präsent. Werner Frick hat daher von einer »Enttheologisierung« des Geschehens⁷¹ bei Hofmannsthal gesprochen. In keinem einzigen Blankvers dieses Dramas wird eine Gottheit der griechischen Mythologie namentlich benannt. So artikuliert etwa Orest nur einmal die vage Ahnung einer göttlichen Sendung, aber ohne seinen Auftraggeber benennen zu können: »Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur: / sie haben diese Tat mir auferlegt, / und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre« (SW VII, 103). Symptomatisch für diesen Geltungsverlust, den das Deutungssystem des Mythos in Hofmannsthals Textwelt erleidet, ist auch das verloren gegangene religionspraktische Wissen Klytämnestras, wie Juliane Vogel gezeigt hat: Hofmannsthals Klytämnestra kennt »die heilungsversprechenden Formen des richtigen Opfern nicht mehr.«⁷² Weil ihr »das nötige Wissen abhanden gekommen«⁷³ ist, weil sie nicht mehr die Routine des mythischen Denkens besitzt, reagiert sie mit unbeholfener Panik. Auch an Klytämnestras defizitärem religionspraktischen Wissen manifestiert sich also ein fundamentaler Geltungsverlust mythischen Denkens in Hofmannsthals Drama.⁷⁴ Ein nur noch vage ahnendes Verhältnis zu den mythischen Göttern findet sich schließlich auch bei Elektra selbst, etwa wenn sie gegenüber ihrem Bruder gesteht: »Ich hab' die Götter nie gesehn, allein / ich weiß, sie werden da sein, dir zu helfen« (SW VII, 102). Gegen Ende schließlich postuliert sie rigoros: »Es sind keine / Götter im Himmel!« (SW VII, 106). Im Unterschied zur sophokleischen Vorlage transponiert Hofmannsthal das dargestellte Geschehen – zumindest in dieser Hinsicht – also in eine scheinbar »götterferne«, skeptische Spätzeit, in der das Weltbild des Mythos bereits abhandenkommt. Dafür spricht auch die zeitliche Handlungs-

70 Janka: Muttermord (s. Anm. 69), S. 195.

71 Werner Frick: »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen 1998, S. 125.

72 Juliane Vogel: Priesterin künstlicher Kulte. Ekstasen und Lektüren in Hofmannsthals *Elektra*. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hg. von Elsbeth Dangel-Pellocquin. Darmstadt 2007, S. 100–119, hier S. 111.

73 Vogel: Priesterin künstlicher Kulte (s. Anm. 72), S. 112.

74 »Statt Sophokleischer Opferökonomie, als deren Meisterin die antike Klytämnestra auftrat, artikuliert sich [bei Hofmannsthals Klytämnestra] ein irreversibel entdifferenziertes Opferwesen, das keine Unterscheidungen, keine Adressierungen und keine symbolischen Formen mehr kennt« (ebd., S. 112).

gestaltung: Während Sophokles' Tragödie in den frühen Morgenstunden, bei Sonnenaufgang, beginnt, setzt die Dramenhandlung bei Hofmannsthal erst am späten Nachmittag ein, so dass die Figuren im Dämmerlicht und in zunehmender Dunkelheit agieren.⁷⁵ Passend dazu, so meine These, wird auch die Figurenkonzeption Elektras mithilfe typischer Décadence-Motive gestaltet:

Elektra firmiert als Fanatikerin des Erinnerns, vertritt also einen ›dekadenten‹ Historismus. Sie ist nicht bereit, Klytämnestras Mord an Agamemnon zu vergessen, sondern erinnert unermüdlich daran. Sie kann ihre Gegenwart nicht als reine Präsenz, sondern nur in ihrem Gewordensein wahrnehmen: »Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen? / Das Vieh schläft ein, von halbgefressener Beute / die Lefze noch behängt, das Vieh vergißt sich / [...] ich bin kein Vieh, ich kann nicht / vergessen!« (SW VII, 71f.) Zuletzt hat Antonia Eder darauf hingewiesen, dass an der Figurenkonzeption Elektras starke Bezüge zu Nietzsches Historismuskritik erkennbar werden, dass Elektra jene Haltung eines »historischen Menschen«⁷⁶ vertritt, die bei Nietzsche kritisiert wird.⁷⁷ Für eine Beschäftigung mit Nietzsche während der Arbeit an der *Elektra* gibt es zwar keine Zeugnisse, aber Positionen nietzscheanischer Historismuskritik finden sich bereits in Hofmannsthals Frühwerk.⁷⁸ Tatsächlich lässt sich die Figurenkonzeption der Elektra mit vielen Motiven von Nietzsches historismuskritischer Programmschrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* erklären: Schon bei Nietzsche wird die Fähigkeit zu vergessen und »unhistorisch«⁷⁹ zu leben, als anthropologisches Kriterium verstanden, durch das sich das Tier vom Menschen unterscheidet. In Abgrenzung vom glücklichen Dasein der »unhistorisch« lebenden Tiere beschreibt Nietzsche das negative Zerrbild eines Men-

⁷⁵ Vgl. auch ebd., S. 103f.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: Nietzsche: *Sämtliche Werke* (s. Anm. 23), Bd. 1, S. 243–334, hier S. 255.

⁷⁷ Antonia Eder: *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ›zerstörendes Zitieren‹ von Nietzsche, Bachofen, Freud*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2013, S. 134–150.

⁷⁸ Zur Nietzsche-Rezeption des frühen Hofmannsthal vgl. H. Jürgen Meyer-Wendt: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1973; Hans Steffen: *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals*. In: Hans Steffen (Hg.): *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Göttingen 1974, S. 65–90; zu Hofmannsthal und dem Historismus vgl. die umfangreiche Studie von Jacques Le Rider: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende* (Aus dem Französischen übersetzt von Leopold Federmaier). Wien, Köln, Weimar 1997; zur Wirkung, die Nietzsches Thesen über die ›Lügen‹ der historistischen Moderne bei Hofmannsthal entfalten, vgl. Mathias Mayer: *Die Rhetorik der Lüge. Beobachtungen zu Nietzsche und Hofmannsthal*. In: Christine Lubkoll (Hg.): *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*. Freiburg i.Br. 2002, S. 43–63.

⁷⁹ Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil* (s. Anm. 76), S. 249.

schen, »der durch und durch nur historisch empfinden wollte«⁸⁰. Ein solcher Mensch »wäre dem ähnlich, der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Thiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen leben sollte.«⁸¹

Vor diesem Hintergrund erweckt die Figuren-Konzeption von Hofmannsthals Elektra den Eindruck, als wäre sie am ›Reißbrett‹ nietzscheanischer Historismuskritik entstanden. Elektra entspricht in einigen Punkten dem nietzscheanischen Negativ-Konstrukt eines Menschen mit übersteigertem ›historischen Sinn‹, Elektra ist die Repräsentantin einer historistischen Moderne: Wenn eine der Dienerinnen schon am Anfang des Dramas davon berichtet, dass Elektra jeden Tag zur selben Stunde »um den Vater heult« (SW VII, 63), also die Erinnerung an die Vergangenheit täglich erneuert, dann lässt dies an Nietzsches historismuskritische Rede vom modernen Menschen als einem Tier denken, das sich vom ›wiederholten Wiederkäuen‹ ernährt und dabei seine ›Lebendigkeit‹ einbüßt. Überdies leidet Elektra unter massiver Schlaflosigkeit, ganz so wie es Nietzsche einem Menschen mit ausschließlich ›historischem Sinn‹ attestiert. Während der Wiederbegegnung mit seiner Schwester macht diese auf Orest einen stark übernächtigten Eindruck, so dass er bestürzt ausruft: »Elektra! / Was haben sie gemacht mit deinen Nächten? / Furchtbar sind deine Augen« (SW VII, 100). Kurz darauf nennt Elektra die Ursache ihrer Schlaflosigkeit, nämlich ihre exzessiv betriebene Erinnerung an den toten Vater Agamemnon, ihr unentwegtes ›Wiederkäuen‹ der Vergangenheit: »Eifersüchtig sind / die Toten: und er schickte mir den Haß, / den hohläugigen Haß als Bräutigam. / Da mußte ich den Gräßlichen, der atmet / wie eine Viper, über mich in mein / schlafloses Bette lassen« (SW VII, 102). Es ist Elektras ›historischer Sinn‹, der sie nicht schlafen lässt. Zudem führt ihr bohrender, ›medusenhafter‹ Blick, der die Umwelt als zerrissen, substanzlos und nur in ihrem Gewordensein wahrnimmt, zur sozialen Isolation der Protagonistin: »[N]iemand ist hier im Haus, der ihren Blick / aushält!« (SW VII, 65), so informiert eine der Dienerinnen schon in der Eingangsszene.

Als Décadence-Figur wird die Protagonistin nicht nur durch ihren historistischen Erinnerungsfanatismus, sondern auch durch eine Reihe weiterer Attribuerungen kenntlich gemacht. Zu nennen ist vor allem die »Wortgewaltigkeit Elektras«⁸², die im Dialog mit Klytämnestra zum Tragen kommt: Während Klytämnestra ihrer Tochter mit »sprachlosem Grauen« (SW VII, 85) gegenübersteht, registriert sie zugleich mit Erschrecken und Bewunderung Elektras rhetorische

⁸⁰ Ebd., S. 250.

⁸¹ Ebd.

⁸² Mathias Mayer: Hofmannsthals *Elektra*: Der Dichter und die Meduse. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 110 (1991), Heft 2, S. 230–247, hier S. 243.

Begabung: »Wie du die Worte / hineinbringst« (SW VII, 82). Ihre nie schweigende Wortgewaltigkeit wird Elektra am Ende des Dramas jedoch zum Verhängnis, als sie Orest mit rhetorischem Eifer zum Vollzug des Muttermordes drängt, dabei aber mit ihrem Redeschwall fast den Plan vereitelt und die Aufmerksamkeit des Palast-Personals erregt, so dass Orests Begleiter sie mehrfach auffordern muss, endlich stillzuschweigen (SW VII, 105). Elektras unentwegtes Reden über die Tat verhindert diese also beinahe. Die Pointe dieser Szene bringt einen Grundkonflikt in Hofmannsthals Werk zum Ausdruck, den er 1921 in einem Brief an Anton Wildgans präzise benennt: »Es ist das Problem das mich oft gequält u. beängstigt hat [...] [,] wie kann der Sprechende noch handeln – da ja ein Sprechen schon Erkenntnis, also Aufhebung des Handelns ist.«⁸³ Durch ihre sprachliche Versiertheit charakterisiert Elektra sich als zerrissene Décadence-Figur, die zwar geschliffen reden, aber nicht handeln kann, denn rhetorische Begabung gilt bei Hofmannsthal als Indiz für Künstlichkeit und fehlende innere Ganzheit.⁸⁴ Tatsächlich zeichnet sie sich durch auffällige Handlungsblockaden aus. Obwohl sich ihre ganze Existenz auf die Tötung ihrer Mutter fixiert, ist sie am Akt der Blutrache unbeteiligt, den Orest allein vollzieht. Als der Augenblick kommt, vergisst sie sogar, ihrem Bruder jenes Beil auszuhändigen, das sie für die ersehnte Blutrache aufbewahrt hatte. Das Übermaß an Erinnerung macht Elektra unfähig zu jener Handlung, dem Muttermord, von dem sie sich zugleich Erlösung von der Erinnerungslast erhofft. Hofmannsthal hat in später entstandenen Aufzeichnungen signifikanterweise mehrfach dazu Stellung genommen und gerade die »Schwierigkeit der Tat für Elektra« (SW XXXVII, 127) zum zentralen Darstellungsgegenstand seines Dramas erklärt. Er habe »[d]as Verhältnis der Elektra zur Tat [...] mit Ironie behandelt« (SW XXXVII, 138), die sich etwa im »Vergessen des Beiles« (SW XXXIV, 311) zeige. In der Figurenkonzeption Elektras manifestiert sich mithin, was um 1900 zumeist *Velleität* genannt wird: ein Wille, der nicht zur Tat wird.

Hinzu kommt noch Elektras ausgeprägte Leib- und Sexualitätsfeindlichkeit. Gegenüber Orest bemerkt sie einmal: »[I]ch [...] lebe / und lebe nicht, hab' lan-

83 Hugo von Hofmannsthal/Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausgabe. Hg. von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971, S. 31.

84 Plastisch zeigen dies Hofmannsthals sprachkritische Bemerkungen in dem frühen Essay *Eine Monographie* (1895), dem sogenannten »Mitterwurzer-Essay«: »Alle anständigen Menschen haben von vorneherein einen Widerwillen gegen einen, der gewandt redet. Das »gut ausgedrückte« erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein. [...] Wenn die Menschen schwach geworden sind und die Worte sehr stark, so siegt der gespenstische Zusammenhang der Worte über die naive Redekraft der Menschen. Sie reden dann fortwährend wie in »Rollen«, in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein« (SW XXXII, 158 f.).

ges Haar und fühle / doch nichts von dem, was Weiber, heißt es, fühlen« (SW VII, 97). Eine der Dienerinnen berichtet am Dramenbeginn zudem von ätzenden Kommentaren, mit denen die leib- und lustfeindliche Elektra sich darüber mokiert, dass andere Frauen ein Sexualleben und gesunden Appetit haben: »Eßt Fettes und eßt Süßes / und kriecht zu Bett mit euren Männern«, schrie sie« (SW VII, 64). Auch für die Sehnsucht ihrer Schwester Chrysothemis nach einem »Weiberschicksal« (SW VII, 71), also nach Mutterschaft und einer »konventionellen Frauenrolle«⁸⁵, hat Elektra nur Verachtung übrig: »Pfui« (SW VII, 71), schleudert sie Chrysothemis entgegen. Im Sinne der *Décadence* als Lebenshaltung praktiziert Elektra also asketische ›Willensverneinung‹ und dämonisiert Körperlichkeit und Sexualität. Dem entspricht auch ihr abgemagerter und wenig vitaler körperlicher Zustand. Gegenüber Chrysothemis spricht sie von ihren »traurigen verdorrten Armen« (SW VII, 93). Trotz Elektras wiederholter Abscheu gegenüber sexuellen Handlungen, legt sie in der Begegnung mit ihrer Schwester Chrysothemis auch ein homoerotisches Verhalten an den Tag, will ihrer Schwester sogar wie eine »Sklavin« (SW VII, 94) dienen:

Du bist voller Kraft, / die Sehnen hast du wie ein Füllen, schlank / sind deine Füße, leicht
umschling' ich sie / mit meinen Armen wie mit einem Strick. / Ich spüre durch die Kühle
deiner Haut / das warme Blut hindurch, mit meiner Wange / spür' ich den Flaum auf de-
nen jungen Armen: / Du bist wie eine Frucht am Tag der Reife. (SW VII, 93)

Schließlich wird Elektra körperlich zudringlich, umfasst Chrysothemis »an ihren Knien« (SW VII, 94), preist ihren »reinen starken Mund« (SW VII, 94) sowie ihren »schlanken Leib« (SW VII, 94), an dem sie »emporschau[t]« (SW VII, 94), und küsst ihrer Schwester die »Füße« (SW VII, 95). Im semantischen System von Hofmannsthals Werk kann diese inzestuöse und homoerotische Handlung als Signal für Elektras dekadente ›Lebensferne‹ verstanden werden. In seinem Essay *Der neue Roman von d'Annunzio* (1896) hat Hofmannsthal die dekadente Haltung der ›Willensschwäche‹ und ›Lebensferne‹ immerhin mit dem homosexuellen Verhältnis zwischen zwei Frauen verglichen: »Nur wer etwas will, erkennt das Leben. Von dem Willenlosen und Unthätigen kann es gar nicht erkannt werden, sowenig als eine Frau von einer Frau« (SW XXXII, 164). Unter Anspielung auf die biblische Bedeutung des Verbs ›erkennen‹ als Bezeichnung für den Akt sexueller Penetration fungiert hier das lesbische Verhältnis zwischen zwei Frauen als Bild für die ›lebensferne‹ und ›willensschwache‹ Haltung der *Décadence*. Wenn Elektra ihrer Schwester also homoerotische Avancen macht, dann muss auch dies im Kontext von Hofmannsthals *Œuvre* als *Décadence*-Signal verstanden werden.

⁸⁵ Frick: ›Die mythische Methode‹ (s. Anm. 71), S. 131.

Elektras erinnerungsfanatisher ›Historismus‹, ihre Sprachbegabung, ihr bohrender ›medusenhafter‹ Blick und ihre homoerotischen Neigungen weisen sie im Kontext der zeitgenössischen Décadence-Semantik und im Kontext der spezifischen Décadence-Semantik von Hofmannsthals *Œuvre* mithin als Figur aus, die durch ›Lebensferne‹ charakterisiert ist. Auch die in der kulturwissenschaftlich orientierten Forschung vielfach diskutierten psychoanalytischen Kontexte des Dramas lassen sich in eine solche ideengeschichtliche Deutung integrieren:⁸⁶ Nachweislich dienten Hofmannsthal die *Studien über Hysterie* (1895) von Josef Breuer und Sigmund Freud als Anregung bei der Dramenkonzeption, vor allem die darin geschilderte Krankengeschichte der Patientin ›Anna O.‹ (d.i. Bertha Pappenheim), bei der nach dem Tod ihres Vaters eine schwere psychische Traumatisierung auftrat, die von Breuer und Freud als ›Hysterie‹ gedeutet wird.⁸⁷ Dass die Gestaltung der Elektra-Figur von diesem zeitgenössischen medizinischen Wissen inspiriert wurde, spricht indes nicht gegen eine Deutung des Dramas im Kontext der Décadence-Idee. Im Gegenteil: Gerade die Thematisierung psychischen Krankseins, das Nervenleiden moderner Individuen, ist ein typisches Motiv literarischer Décadence.

Hofmannsthal, darauf sei abschließend hingewiesen, hat sogar selbst auf Elektras Décadence aufmerksam gemacht, denn mehrfach vergleicht er seine Protagonistin mit der Ikone der Décadence um 1900, mit Hamlet: Im Jahr 1912 etwa hebt er in einem Brief an Richard Strauss die »Ähnlichkeit zwischen Elektra und Hamlet«⁸⁸ hervor: »da sind alle Grundmotive identisch, und doch, wer denkt bei Elektra an Hamlet!«⁸⁹ Parallelen bestehen beispielsweise in ähnlichen Handlungselementen wie dem Geist des Vaters, der der Hauptfigur sowohl von Shakespeares als auch Hofmannsthals Drama erscheint. Daneben ist

86 Vgl. vor allem Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1983, S. 269–295; Maximilian Bergengruen: *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹. Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2010, S. 35–82; Eder: *Der Pakt mit dem Mythos* (s. Anm. 77), S. 104–119. Stark relativiert wird die Bedeutung der Studien Freuds und Breuers für Hofmannsthals *Elektra* dagegen von Dorothée Treiber: *Hugo von Hofmannsthals Elektra. Eine quellenbasierte Neuinterpretation*. Frankfurt a.M. 2015, S. 48–138.

87 Zentrale Bezüge zwischen Elektras Verhalten und der Krankengeschichte von ›Anna O.‹ werden im *Elektra*-Kommentar von Mathias Mayer detailliert nachgewiesen (vgl. u. a. SW VII, 476–478, 480).

88 Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Gesamtausgabe. Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. Zürich ⁴1970, S. 189.

89 Hofmannsthal/Strauss: *Briefwechsel* (s. Anm. 88).

es aber insbesondere der alles durchschauende Blick und der daraus hervorgehende ›Ekel‹ zu handeln, den Elektra mit dem ›Décadent‹ Hamlet teilt.⁹⁰

4 ›Priesterin ohne Tempel‹: Zur Deutung des Schlusses

Der Schluss der *Elektra* wird in der Forschung mitunter als Ausdruck einer paradigmatischen Überwindung jener Décadence-Stimmung verstanden, die sich in Hofmannsthals Frühwerk manifestiert. Vor allem Elektras stummer triumphierender Tanz nach vollzogener Blutrache ist als »Feier des Lebens in seiner furchtbaren Herrlichkeit«⁹¹ gedeutet worden.⁹² Zu diesem Eindruck trägt vor allem der Nebentext bei, wo davon gesprochen wird, dass Elektra sich bei ihrem Tanz »wie eine Mänade« (SW VII, 110) verhält, also wie eine verzückte Begleiterin des Gottes Dionysos. Elektras Verhalten am Schluss wird damit in die Nähe des von Nietzsche beschriebenen dionysischen Zustands gerückt, in dem eine »rauschvolle Wirklichkeit«⁹³ erfahrbar wird, die »des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht.«⁹⁴ Vor allem der Tanz ist bei Nietzsche eine Ausdrucksform, die diese dionysische Aufhebung des *principium individuationis* bewirken könne, also einen Selbstbezug mittels einer Semantik der Ich-Entgrenzung: »Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.«⁹⁵ Der Tanz fungiert daher um 1900 – gerade wegen Nietzsches dionysischer Aufladung dieser non-verbalen, rein-körperlichen Ausdrucksform – als »repräsentative Kulturäußerung der

⁹⁰ Zu weiteren Bezügen zwischen Hamlet und Elektra vgl. Maria Euchner: Of Words, Bloody Deeds, and Bestial Oblivion: Hamlet and Elektra. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 23 (2015), S. 265–289.

⁹¹ Walter Warnach: Hugo von Hofmannsthal. Sein Weg von Mythos und Magie zur Wirklichkeit der Geschichte. In: Wort und Wahrheit. Monatsschrift für Religion und Kultur 9 (1954), S. 360–377, hier S. 363.

⁹² Zur Tradition lebensphilosophischer *Elektra*-Deutungen vgl. Christian Horn: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Karlsruhe 2008, S. 180–182.

⁹³ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (s. Anm. 38), S. 30.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

Epoche«⁹⁶, mit der sich bei Intellektuellen wie Hofmannsthal die Sehnsucht nach einer »unmittelbare[n] Vitalität«⁹⁷ verbindet.⁹⁸

Das konkrete Schlussgeschehen der *Elektra* bestätigt eine Deutung dieses Dramas als Décadence-Überwindung allerdings kaum. Vielmehr exponiert das Dramenfinale das Misslingen von Elektras diesbezüglicher Hoffnung. Nach dem Mord an Aegisth spielen sich im mykenischen Königspalast euphorische Jubelszenen ab und Orest wird von seinen Anhängern umringt. Elektra, die nicht mit hineingeht, sondern »auf der Schwelle kauer[t]« (SW VII, 109), glaubt jedoch, dass die Euphorie eigentlich ihr gilt, dass man auf sie warte, damit sie als priesterliche Zeremonienmeisterin die Aufführung eines kollektiven Jubel-Tanzes anleite: »[A]lle warten sie / auf mich: ich weiß doch, daß sie alle warten, / weil ich den Reigen führen muß« (SW VII, 110). Das Reigen-Motiv fungiert bei Hofmannsthal häufig als Bild für die ersehnte Integration des Individuums in den Kreislauf und den metaphysischen Zusammenhang des ›Lebens‹.⁹⁹ In der *Elektra* wird der finale Reigen allerdings als pathogene Autosuggestion dargestellt. Elektras einsamen Tanz als »Tanz der Erfüllung«¹⁰⁰ zu verstehen, wie dies gelegentlich in der Forschung getan wurde, gelingt daher eigentlich nur unter Ausblendung markanter Textsignale, die sich gegen eine solche Deutung sperren: So zeigt Hofmannsthals Drama am Schluss lediglich eine Protagonistin, die einen Einpersonen-Tanz aufführt und dabei zu Autismus und Halluzinationen¹⁰¹ neigt: Sie nimmt Klänge und Musik wahr, die »aus [ihr] heraus« (SW VII, 109) kommen, die aber die anderen Figuren offenbar nicht hören. Der Dramenschluss stellt Elektra als solipsistisch isoliertes Ich dar, das sich selbst für den Anführer eines lebensphilosophisch konnotierten, kollektiven Jubel-Reigens hält: »Alle müssen / herbei! hier schließt euch an! Ich trag' die Last / des Glückes, und ich tanze vor euch her« (SW VII, 110). Im Nebentext wird Elektras Tanz signifikanterweise als ein Akt »angespanntesten Triumphes« (SW VII, 110)

96 Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918: Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 50.

97 Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur (s. Anm. 96).

98 Zur Semantik des Tanzes um 1900 vgl. ebd., S. 50–55 sowie Gabriele Brandstetter: Art. ›Tanz‹. In: Sabine Haupt, Stefan Bodo Würffel (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart 2008, S. 583–600.

99 Zum Reigen-Motiv bei Hofmannsthal vgl. Günther Erken: Hofmannsthals dramatischer Stil. Untersuchungen zur Symbolik und Dramaturgie. Tübingen 1967, S. 36–47; Gregor Streim: Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal. Würzburg 1996, S. 174–185 (hier bezogen auf das Drama *Der Tor und der Tod*).

100 Reinhold Schlötterer: Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Blätter 33 (1986), S. 47–58, hier S. 52.

101 Vgl. auch Frick: ›Die mythische Methode‹ (s. Anm. 71), S. 137.

charakterisiert. Bei dieser Formulierung handelt es sich, ebenso wie bei der Formulierung ›Last des Glückes‹, um Beispiele der für Hofmannsthal typischen »Oxymora«¹⁰². Die Spannungen in Elektras Figurenkonzeption bestehen offenkundig bis zum Schluss und werden nicht gelöst.

In der *Elektra* bleibt Hofmannsthal also dem Décadence-Diskurs seines Frühwerks verhaftet: der erkenntnistheoretischen Skepsis und dem Bewusstsein für unaufhebbare Differenzen. Sein Drama zeigt keine ›Überwindung der Décadence‹, keine Reintegration des Ichs in eine Metaphysik des ›Lebens‹. Stattdessen werden auf verschiedenen Ebenen die unauflösbaren Widersprüche der Protagonistin dargestellt. Dies unterstreicht Hofmannsthal, wenn er Elektra 1916 in seinen Notizbüchern als Priesterin »ohne Tempel[,] ohne Ritus« (SW XXXIV, 314) bezeichnet, also als eine Priesterin ohne Gemeinde.

Mit Elektras unerfüllter Sehnsucht nach der All-Einheit des ›Lebens‹ bringt das Drama eine Gefährdung auf die Bühne, vor die sich Hofmannsthal wohl gerade als moderner Künstler gestellt sieht: Die Legitimitätskrise von Kunst, die um 1900 mit anderen Deutungssystemen wie der Wissenschaft konkurriert, erzeugt bei vielen Intellektuellen das Bedürfnis, der Kunst etwa durch Remythisierung ein absolutes Deutungsmonopol zu verschaffen.¹⁰³ Nüchtern betrachtet, ist die begrenzte Reichweite der Kunst in der Moderne jedoch unhintergebar: Kunst ist ein Deutungssystem neben anderen. Prophetische Dichter-Priester, die hingegen auf eine universale ›Verlebendigung‹ im Namen der Kunst hoffen, ähneln daher der mänadischen Elektra, die glaubt einen kollektiven Triumph-Reigen anzuführen, dabei tatsächlich aber nur um sich selbst kreist.¹⁰⁴

¹⁰² Ebd., S. 138.

¹⁰³ Vgl. Horst Thomé: Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle. In: York-Gothart Mix (Hg.): Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890–1918. München, Wien 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7), S. 15–27, hier S. 18–20; Ajouri: Literatur um 1900 (s. Anm. 15), S. 55–68.

¹⁰⁴ Überzeugend hat auch Mathias Mayer darauf hingewiesen, dass sich die Figur der Elektra als »eine dem dichterischen Dasein analoge Gestalt« beschreiben lässt, als »Reflexionsort eines bestimmten dichterischen Selbstverständnisses« (Mayer: Der Dichter und die Meduse [s. Anm. 82], S. 240). – Mayer zeigt damit, dass Hofmannsthal die Sophokleische Elektra-Figur nutzt, um Konflikte eines Künstlers mit dekadentem Lebensgefühl zu reflektieren, also Konflikte eines Intellektuellen, der sich selbst in Distanz zum ›Leben‹ positioniert, sich aber zugleich nach dem ›Leben‹ sehnt.