

Sehnsucht nach dem Paradies: Jugendstil, Reformbewegung und Dekadenz

Hans Richard Brittnacher
(Berlin)

Die Kultur- und Literaturgeschichtsschreibung der Jahre um 1900 konzentriert sich zumeist, wenn sie nicht den Naturalismus und seine Konzentration auf die 'soziale Frage' zu ihrem Thema macht, auf die Melancholie in Lyrik, Prosa und Dramatik der Literatur der Zeit, etwa der des Jungen Wien, auf die Erfahrung von Sprach- und Bewusstseinskrisen, auf den Geschlechterkampf und auf die zunehmende Dekadenzerfahrung angesichts der allmählichen Erosion der drei europäischen Kaiserreiche. Dabei gerät aus dem Blick, dass in der gleichen Zeit Literatur und Künste auch gerne und intensiv von einem schöneren und besseren Dasein träumten. Der von Nietzsche proklamierte Begriff des ‚höheren Lebens‘ verwandelte sich der nachfolgenden Generation geradezu zu einer prägenden Sehnsuchtsmetapher und steht im krassen Gegensatz zum überwiegend deprimierten Selbstverständnis dieser Generation.¹ Als spätgeboren, als überfeinert und degeneriert hat sie sich erfahren, als kraftlos trotz allen Reichtums, beklemmenden Ahnungen von Untergang und Verfall ausgeliefert, „Der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung“, befand Hugo von Hofmannsthal 1893 in seinem ersten D'Annunzio-Essay, einem der programmatischsten Texte der vorletzten Jahrhundertwende, „wir haben gleichsam keine Wurzeln in Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.“²

Hofmannsthals bekümmerte Einsicht gehört zur Vorgeschichte jener gesamteuropäischen Emphase, die nur wenige Jahre später die Jugend als Träger neuer Hoffnungen im Zeichen von Tagesanbruch und Sonnenglanz entdeckte. Die Moderne beginnt hier, schon in den Jahrzehnten vor dem ersten Weltkrieg spielen Literatur und Kunst Szenarien einer parareligiösen Gegenkultur durch, wenn auch mit zumeist noch deprimiertem Ausgang. Angesichts der Erosion der mitteleuropäischen Dynastien, im Hintergrund die übermächtige Welt der Väter, das unheimliche Anschwellen verelendeter Massen vor Augen, fühlte sich die Generation Hofmannsthals um ihre Geschichtsmächtigkeit gebracht.³

¹ Norbert Reichel, *Der Traum vom höheren Leben. Nietzsches Übermensch und die *Conditio humana* europäischer Intellektueller von 1890 bis 1945*. Darmstadt 1994.

² Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, in: Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, hg. von Rudolf Hirsch, Anne Bohnenkamp, Mathias Mayer u.a. Frankfurt a.M. 2015, Bd. XXXII, S. 99-107, hier S. 98.

³ Unter dem von Hofmannsthal entlehnten Begriff „Merkworte der Epoche“ – das sind *Décadence*, *Synästhesie*, *Dilettantismus*, *Neurotiker*, *Symbolismus*, *Renaissance*, *Im-*

Hier haben die großen Krisenerfahrungen ihren Platz, die endgültige Entmachtung der Religion, der Nietzsche mit dem Donnerwort vom Tode Gottes das Stichwort geliefert hatte, die Krise der Sprache und der Wahrnehmung, der Hofmannsthal mit seinem Chandosbrief zu funkelnder, Mauthner mit seinem Sprachskepsis zu etwas nüchternerem Ausdruck verholfen hatte, die Krise des Ich, die Hermann Bahr mit seiner Ernst Mach entlehnten Formel "Das Ich ist unrettbar" popularisiert hatte,⁴ und schließlich die Krisen der männlichen Identität, die in den Phantasien, die Otto Weininger 1903 in seiner von den Zeitgenossen intensiv rezipierten Schrift *Geschlecht und Charakter* über das erotisch unersättliche Naturwesen Weib ausgebreitet hatte, reiche Nahrung fanden.

Während Teile der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Intelligenz die soziale Frage zu ihrer Sache machten, stilisierte die *leisure class* den Anachronismus ihrer Existenz und legte sich Nervosität und Effeminiertheit als Eigenheiten eines neuen Habitus zu. Statt nach Vitalität zu trachten, kultivierte sie ihre Kraftlosigkeit, richtete sich in Plüsch und dunklen Farben ein, gedachte mal schwermütig, mal gleichgültig, dahingegangener Macht und vorenthaltenen Glücks.

Die Verse, die der junge, eben 20jährige Hugo von Hofmannsthal 1895 schrieb, dokumentieren die larmoyante Seelenverfassung seiner Generation:

Manche freilich müssen drunten sterben
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
Anderer wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen mit immer schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Anderen sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.
Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden.

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten

pressionismus, Fin de siècle, Tod, Satanismus, Moderne, Leben – hat eine wichtige Anthologie markante Positionsbestimmungen von Hermann Bahr, Marie Herzfelde, Max Burckhardt, Hugo von Hofmannsthal u.a. versammelt: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 215-278.

⁴ Hermann Bahr, Das unrettbare Ich, in: *Die Wiener Moderne* (wie Anm. 3), S. 147.

Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie all das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.⁵

Überreizung der Nerven, historische Erschöpfung und ästhetische Ermüdung verbinden sich in diesen Versen zum Psychogramm der Schwermut. Wenn in der letzten Strophe sich dem lyrischen Ich die Worte entringen, es könne die Müdigkeit ganz vergessener Völker nicht von seinen Lidern streifen, wird das ungebrochene Bewusstsein sozialer Distinktion deutlich, das die *décadents* bei aller schmerzlichen Einsicht in die Kalamitäten ihrer dahindämmenden Epoche nie wirklich verloren haben. Dem lyrischen Ich ist in seinem martyrologischem Selbstverständnis aufgegeben, exemplarisch zu leiden – auch für jene „ganz vergessnen Völker“, also wohl die an der Peripherie des „Völkerkerkers“ Habsburg leidenden Slowenen, Bosnier und Serben. In Wien blieb kein Auge trocken, wenn es den Rebellen am Rand des Reiches an den Kragen ging.

Sehr viel peinlicher als die Larmoyanz Hofmannsthals aber ist ein anderer Sachverhalt. Literarische Strategien zum Verschweigen oder Überspielen sozialer Konflikte hinterlassen oft peinliche stilistische oder grammatische Fehler.⁶ Denn mit einer kaum merklichen Auswechslung der Indefinitpronomen suggeriert das lyrische Ich eine mythische Überlegenheit der *happy few*, die ihre soziale Privilegierung auf immer festschreibt: „Manche freilich müssen drunten sterben, andere wohnen bei dem Steuer droben.“ (Meine Hervorhebungen, HRB) Die Topographie der sozialen Ordnung ist nachvollziehbar: Unten wird geschuftet, oben wird gelebt, unten gerudert, oben navigiert, unten darben die mit den schweren Gliedern, oben sitzen auf komfortablen Stühlen die mit den leichten Händen. Verschwiegen, genauer gesagt: gelehnet wird dabei die demographische Realität. Denn eigentlich müsste es heißen: Viele müssen drunten sterben, wenige wohnen oben; viele, ganz viele, liegen im Bauch der Schiffe und der Fabriken und Städte, nur wenige, ganz wenige haben die Möglichkeit, sich die Zeit mit Sibyllen und Königinnen zu vertreiben.

Von dieser Überheblichkeit zehren auch die vielen Passionsgeschichten der Zeit, von einer eigentümlichen Form sozialer Kälte, die experimentell in

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 54.

⁶ Vgl. Robert Vilain, „Wer lügt, macht schlechte Metaphern“ Hofmannsthal's „Manche freilich...“ and Walter Pater, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), S. 717-754.

trostlosen Sozialisationsgeschichten erprobt wird, etwa in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht*, in seinem Fragment gebliebenen Roman *Andreas oder die Vereinigten*, in Gabriele D'Annunzios Roman *Il Piacere*, in Leopold Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis*, oder in Oscar Wildes Roman über den buchstäblich bildschönen Dorian, der, ergriffen von der eigenen Schönheit wie der mythische Narziss, sich malen lässt und dessen Porträt zum Anlass eines Lebens im Laster und phantastischem Tod wird: *The Picture of Dorian Gray*.

Die von dem Dandy Lord Henry und seinem Protegé Dorian Gray gerne und zungenfertig expektorierte Verachtung der Welt, die apokalyptischen Verwünschungen, die der Graf des Esseintes, der Held aus Huysmanns Epochenbuch *À Rebours*, gerne ausstößt, dass doch endlich die alte Gesellschaft in sich zusammenstürzen möge, die vielen apokalyptischen Texte und Bilder, die um 1900 ausgebrütet werden, sind zugleich auch der Boden für Phantasien der Emanzipation, der Befreiung oder gar der Erneuerung – Phantasien ganz anderer Art, die freilich nur verständlich sind, bedenken wir das seelische Elend, dem sie abgewonnen wurden, die verkrusteten Strukturen, die sie überwinden wollen. Anders gesagt: Die Suggestionen der Gewalt, die den Untergang befeuern, begleiten auch die messianischen Phantasien der Befreiung.

Das Bewusstsein aufgebrauchter Lebenskraft, die tiefe Ermüdung, die nicht nur die Gesten der Zeitgenossen prägt, auch ihre Werke, ihre gelegentlich melancholischem, mitunter auch zynische Spätzeitästhetik – eben diese Stimmung irgendwo zwischen Überheblichkeit, Lebenskel und Verzweiflung ist es auch, die einen neuen Menschen und eine neue Welt hervorbringen will und ein neues Denken, jenseits von Philiströsität und Utilitarismus, mit sich führen soll.

Darum vor allem soll es im folgenden gehen – nicht so sehr um die marode Befindlichkeit des Subjekts, die in den kultur- und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen der letzten beiden Jahrzehnte in wahrlich erschöpfendem Ausmaß bilanziert wurde,⁷ sondern um die Rettungsunternehmen, die ihre Vitalität aus der maroden Verfassung ihrer Zeit bezogen. Die Lebensreform gibt den Anstoß zu einer umfassenden Umwertung aller Lebensbereiche:⁸ Der Auszug aus den Akademien in die freie Natur, die Absage an die Etikette der Kleiderordnung, die Emanzipation der Frauen, die mit dem Korsett auch die Rollenzuweisung der Passivität verabschieden, die Veränderung von Ernährung, die Entdeckung des Körpers, frühe ökologische Bewegungen, die das Barfußlaufen, die Wolle, die Sonne, die Kokosnuss, die makrobiotische Ernährung feiern, die im Nudismus die Vorzüge

⁷ Hans Richard Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Köln, Weimar, Wien 2001.

⁸ Vgl. dazu Karl Braun, *Avantgarden der Biopolitik: Jugendbewegung, Lebensreform und Strategien biologischer "Aufrüstung"*. Göttingen 2017.

des „Lichtkleides“ entdecken und im freien Tanz die Möglichkeit erkennen, sich in die Bewegungsgesetze des Kosmos einzuschwingen. Angewidert von der modernen Erfahrung der Vermassung und Mediokrisierung, angeödet vom autoritären Gestus der Tradition, suchen neue Bewegungen ihr Heil in lebensreformerischen Programmen, in Sonnenbaden, Nudismus und vegetarischer Ernährung. Freilich konvergieren diese Erlösungshoffnungen, das ist denn auch die zentrale These meiner Ausführungen, oft genug mit den chiliastischen Phantasien der Dekadenzästhetik.

Während für die Lebensreformer der neue Mensch durch Prozeduren körperlicher und seelischer Läuterung, durch Fasten, Pflanzenkost, weitgeschnittene Reformkleidung, Nacktheit und dergleichen mehr sich bildet, schafft er sich für die Chiliasten im heroischen Akt einer dezisionistischen Setzung selbst. Für alle Lebensreformer ist das zentrale Symbol des neu angestrebten Lebens die Sonne:⁹ Wer auch immer zu ihr strebt, Anarchist oder Wollapostel, Wandervogel oder Kommunarde, Umstürzler oder Naturgläubiger – alle sind sie durchsonnte Lichtgestalten und Höhenmenschen, die sich über philiströsen Mief, zugeknöpfte Kleidung, verstaubte Zeiten erheben und erodierte politische Ordnungen hinter sich lassen wollen. Die Sonnenanbeter reißen sich den Kragen vom Hals und die Kleidung vom Leib, begrüßen, symbolisch gehäutet und seelisch gereinigt, in der aufgehenden Sonne den Frühlingsodem einer neuen Zeit. Entsprechend verheißen die Titel der in Hunderten zu zählenden Bilder, Gedichte und Erzählungen *Frühlingsodem*, *Tagesanbruch*, *Sonnenglanz*, *Sommertag* oder *Frühlingswerben*.¹⁰ „Hab' Sonne im Herzen“, lautete das Motto in Cäsar Fleischleins seinerzeit außerordentlich populärem Künstlerroman *Jost Seyfried* (1905).

Die Philosophie eines von der Sonne beschienenen, heliotropen Lebens, das sich nach der Sonne richtet nicht anders als *helianthus annuus*, die Sonnenblume, blüht in Jugendgemeinschaften. Nur von der Jugend kann die Idee des Menschen glaubwürdig vertreten werden. Verjüngung tut not, denn die Väter, Repräsentanten der alten Ordnung, sind die natürlichen Feinde einer neuen Welt der Söhne. Gert Mattenklott hat vor Jahren im Rahmen eines Bandes über Fidus gespottet, dass es, wenn anderswo Revolutionen stattgefunden haben, in Deutschland immer nur Jugendbewegungen gab: erstmals im Sturm und Drang, dann zu Zeiten des jungen Deutschland, ein andermal im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.¹¹ Erst die Jugendbewe-

⁹ Ausführlicher dazu Hans Richard Brittnacher, Sonnenopfer und Lichtgebet. Sonnenkult in Dekadenz und Jugendstil, in: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft Bd. 24: Der Sonnenkult. Bodenheim 1999, S. 88-100.

¹⁰ Vgl. dazu Jost Hermand, Lyrik des Jugendstils, in: Jost Hermand (Hg.), Jugendstil. Darmstadt 1971, S. 402-412.

¹¹ Gert Mattenklott im Vorwort zur Neuausgabe von Janos Frecot, Johann Friedrich Geist, Diethart Kerb, Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München 2001, S. XXVI.

gung von 1968 ist dann gesamteuropäisch geworden. Die Bedingungen dafür, dass eine biologische Lebensspanne einem kulturgesellschaftlichen Wandel die symbolischen Formen leihen kann, sind durchaus handfester Art. Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz und Frank Trommler haben sie auf den Begriff zu bringen versucht:

Dass die Jugend sich selbst zu entdecken beginnt und Erwachsene die Jugend zu ihrer Sache machen, ist in Prozessen der Industrialisierung und des technischen Fortschritts begründet. Sie bringen es mit sich, dass die Zeitspanne, die der Erziehung und Ausbildung vorbehalten war, verlängert werden mußte, dass die Berufe der Väter nicht länger fraglos von den Söhnen übernommen werden konnten und daß Jugendliche, um Arbeit zu finden, vorzeitig als früher die Familien verließen.¹²

Allein die Jugend, das ist ein Konsens der Reformbewegung um 1900, ist unbelastet von der Fäule der Vergangenheit. In einer idiosynkratisch auf Alter und Verfall reagierenden Zeit nehmen die Lebensphasen, die dem Erwachsenenendasein vorangehen, zwangsläufig einen auratischen Charakter an. Mit fast sakraler Inbrunst werden Adoleszenz und Kindheit als Schutz vor dem Verderben der Zivilisation beschworen. Der Sehnsucht nach der Vitalität der Jugend korrespondiert die Vitalität des Heiligen, die als „vagierende Religion“ (Nipperdey), ohne noch in den Kanon einer bestimmten Religion eingebunden zu sein, die Jugend als Aura umgibt. Sonnenkult meint ja nicht die Anbetung der Sonne als mythischer Gottheit, mag es das auch gegeben haben, sondern vor allem die Feier des Selbst, die große Weltbejahung, ein kompromissloses Verlangen nach Geltung, das Einschwingen in den Rhythmus der Schöpfung, die Lichtkinder und Sonnenanbeter huldigen einem Gestirn, dessen unbezwingliche Macht der Gewalt des eigenen Wunsches nach einem intensiven Lebensgefühl entspricht. Die neue Theosophie des natürlichen Lebens hat zwar die Götter der Hochreligionen verabschiedet, aber nützt deren bewährte liturgische Rezepte mit nur geringfügigen Veränderungen – statt den Mittelgang der Kirche entlang führt die neue Eucharistie die Gläubigen ums Lagerfeuer: „Wer je die flamme umschritt / Bleibe der flamme trabant.“¹³

Das bisherige Idiom müder Verachtung, das Ansprüche auf Intensität und Lebenserfahrung nur mit Apathie oder zumindest Geringschätzung bedachte, weicht nun einem Pathos der Verkündigung, die schiere Größe des Vorhabens, einer neuen Generation die Zukunft anzuvertrauen, verleiht ihm bereits sakrale Bedeutung und adelt die an ihm Beteiligten zu den Gläubigen

¹² Thomas Koebner, Rolf-Peter Janz, Frank Trommler, Vorwort, in: Dies. (Hg.), „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt/Main S. 9-13 hier S. 9

¹³ Stefan George, Sämtliche Werke Bd. 8. Stuttgart 1987, S. 83.

einer neuen Religion, die zwar Gott verloren haben mochten, aber Zuflucht bei neuen Hohepriestern fanden. Nach Jahrzehnten der Paralyse wird das Wort ‚Tat‘ zu einem fast magischen Laut, dessen bloße Rezitation schon Einbindung in einen über alle Individualität erhabenen Sinnzusammenhang verheißt. Seinen Zauber borgen sich Maler, Architekten und Literaten aus; ‚Tat‘ nennt sich eine der tonangebenden Zeitschriften des ersten Jahrhundertdrittels, in Runen gemeißelt soll die Inschrift „Tat“ die Fassade einer von Fidus‘ Tempelphantasien (Tempel der Erde, 1895/96) zieren, und *Tat* lautet der Titel einer Erzählung des deutsch-polnischen Dekadenzliteraten Stanislaw Przybyszewski, die allen Ernstes insinuiert, bei dem Mord an einer kleinen Prostituierten durch einen Bohémien handele es sich bereits um eine messianische Heilstat.

In der Berufung auf die Sonne als sakrale Instanz, als Kraftquell und Emblem konvergieren die gewaltberauschten *décadents* mit den Adepten unzähliger reformerischer Sekten, Kreise und Bünde. Die einen halten sich an den unverdorbenen Primitivismus der Gewalt, die anderen an die Unschuld der Natur: Nur Destruktion und Eskapismus, Zerstörung der Zivilisation oder Flucht aus ihr garantieren den Neubeginn. Ohne vorangehenden Kollaps des Alten ist das Neue nicht zu haben. Die spätrousseauistische Utopie vom zivilisationsfernen Leben ebenso wie das chiliastische Bewusstsein vom Erlösungscharakter der Gewalt vertrauen sich der Symbolik der Sonne an. Fand das ausgehende 19. Jahrhundert sein Abbild im Intérieur des Salons oder im ästhetischen Historismus einer im Museum aufgebahrten Vergangenheit, feiert das aufkommende neue Jahrhundert seine Geburt unter freiem Himmel, mit ‚Lichtkleid‘ statt Kleidung, mit Leibesertüchtigung statt müder Gebärden. Max Nordau, der scharfzüngige Zionist, der seiner Zeit den Begriff der Entartung aufgeprägt hatte, durfte nun auf den „Muskeljuden“ hoffen.¹⁴

Dem Weg aus dem Mief der Akademien in den Lichttempel der Natur entspricht der Wechsel sozialer Bindungen und Bezugsfiguren: Der unter der übermächtigen Vater-Imago geduckte Sohn verwandelt sich zum gleichberechtigten Bruder einer freigeistigen Gemeinschaft oder zum Mitglied eines hierarchischen, aber exklusiven Ordens.¹⁵ Der Berufung auf die Sonne entspricht auch eine neue Ungeniertheit des Verhaltens. Zur Sonne bekennt sich, wer sich um moralisches Urteil und *comme il faut* nicht schert: Nur

¹⁴ Vgl. dazu Gert Mattenklott, „Nicht durch Kampfmacht und nicht durch Körperkraft.“ Alternativen jüdischer Jugendbewegung in Deutschland vom Anfang bis 1933, in: „Mit uns zieht die neue Zeit“ (wie Anm.12), S. 338-359.

¹⁵ Vgl. dazu Thomas Koebner, „Der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz.“ Familiendrama und Generationenkonflikt in der Literatur zwischen 1890 und 1920, in: „Mit uns zieht die neue Zeit“ (wie Anm. 12), S. 500-518, vgl. auch Hans Richard Brittnacher, Welt ohne Väter: Söhne um 1900. Von der Revolte zum Opfer, in: Kursbuch 140: Die Väter. Berlin 2000, S. 19-31.

Meuchelmörder töten im Dunkel – Wer Licht und Sonne anbetet, schlägt am hellichten Tage zu. In der gleichgültigen und erbarmungslosen Kraft der Sonne hat der Jugendkult sein Vorbild, der Jugendstil sein Wahrzeichen gefunden: Ihr grelles Licht lässt gedeihen, was gesund, und verdorren, was schwach ist. Die Sonne vertreibt das Dunkel, setzt den Horizont in Flammen, entzündet die Welt, brennt aus, was krank ist. Ihre Gnadenlosigkeit und erhabene Kraft nimmt sich der Übermensch als Beispiel: Tod dem Alter, Tod den Alten! Tod der Krankheit, Tod dem Verfall. „Ein Blutwechsel tut der Nation gut, eine Empörung der Söhne gegen die Väter, die Ersetzung des Alters durch die Jugend.“¹⁶ So schrieb Arthur Moeller van den Bruck 1904, lange bevor er seine Überlegungen zur rassistischen Überlegenheit des deutschen Volkes unter dem Titel *Das Dritte Reich* (1924) vorlegte.

Der schwarzgalligen Epoche verlorenen Lebensmuts war im Jugendstil eine lichttrunkene Schwester entstanden; Dekadenz und Jugendstil verhalten sich zueinander wie Depression und Manie – wo jene die Symptome der Degeneration an sich wahrnimmt und den Verfall beklagt, phantasiert diese von neuer Größe und feiert die Auferstehung des schon tot geglaubten *élan vital*. Die Spätzeit findet ihre Metapher in der niedergehenden, der Jugendstil in der aufsteigenden Sonne – dass beide sich in bildlicher Darstellung kaum unterscheiden, verweist nicht allein auf die Elastizität des Motivs, sondern auch auf die Nähe in der Sache. Abschied und müde Gesten sind das lyrische Thema der *Décadence*, ihre rabiate Exekution die des vermeintlich so paradiestrunkenen Jugendstils – Sezession ist ein weiterer Begriff für den gleichen Sachverhalt. Der Jugendstil ist nicht das Andere des *Fin de siècle*, die Flucht aus der Krankheit in die gesunde Natur, sondern nur die agonale Tendenz der Dekadenz unter greller Beleuchtung. Was so zwanghaft harmonisch ist wie die *Idyllen* des Jugendstils, verschweigt seine üblen Absichten; Ornamente sind nicht nur Verbrechen, wie Adolf Loos später programmatisch festlegen wird,¹⁷ sie verbergen sie auch – die geschwungene Linie, das Erkennungszeichen des *Art Nouveau*, hat sein Urbild bekanntlich in der Peitschenschnur.¹⁸

Zu einem der prominentesten ästhetischen Leitbilder der Epoche, in dem die Ambivalenz von Gewalt und Erlösung sich dem Strahlenglanz der Sonne unterstellte, wurde eine Gestalt der spätrömischen Verfallszeit, Marcus Aurelius Antonius, genannt Heliogabal, der Sonnenkaiser. Von 218 bis 222 regierte Heliogabal (die römische Namensform von Elah-Gabal, George und andere vereinfachten zu Algalal oder Elagalal) das römische Reich, dessen Thron er als Vierzehnjähriger bestiegen hatte. Der unwirklich schöne,

¹⁶ Zit. nach Martin Doerry, *Übergangsmenschen. Die Mentalität der Wilhelminer und die Krise des Kaiserreichs*. Weinheim 1986, S. 33f.

¹⁷ Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908.

¹⁸ Robert Schmutzler, *Art nouveau - Jugendstil*. Stuttgart 1962. Vgl. auch Hartmut Scheible, *Literarischer Jugendstil. Kontext und Kritik*. Würzburg 2018, S. 53.

androgynen Tempeltänzer aus dem syrischen Emesa führte den syrischen Sonnenkult ein, verlangte die Anbetung eines Phallus aus schwarzem Stein, tyrannisierte die Bürger Roms und quälte seine Sklaven bis aufs Blut. Nach vier Jahren orgiastischer Herrschaft wurde er gelyncht: Der Mob riss ihn in Stücke und verstreute sie im Tiber. Wie in keiner anderen Ikone der Kunst um 1900 bündeln sich in Heliogabal die gegenstrebigsten ästhetischen Tendenzen eines siechen Zeitalters, das sich wollüstig der Ermattung überlässt und zugleich immer wieder ergriffen wird von agonalen Machtexzessen. Der Kindkaiser in seiner flirrenden geschlechtlichen Identität und maßlosen Grausamkeit verkörpert die Unschuld des Eros und den Eros der Macht, krassen Voluntarismus, aber auch den schwülen Reiz der Verkommenheit.

Jean Lombard hat mit dem Titel seines Romans *L'Agonie* (1888) den morbiden Grundton der Algalal-Dichtung vorgegeben, Louis Couperus reichernte in seinem monumentalen Roman *De Berg van Licht* (1905/06; dt.: *Heliogabal*) das historische Material mit einer immensen Fülle extravaganter erotischer Details an, Sar Péladan und Marcel Schwob haben in dem vielbändigen Epos *La Décadence latine* (1884-1925) an den Bildern des spätrömischen Verfalls eine förmliche Poetik der Endzeit entwickelt, Stanislaw Przybyszewski stimmt in seiner Erzählung *Sonnenopfer* (1896) die Register der Dekadenz auf den Fanfarenton des Untergangs, und Stefan George widmete Algalal einen gleichlautenden Zyklus von Gedichten von herrischer Intensität. Dass Algalal zerstückelt wird, bindet seine Geschichte zurück an die Mythen von Orpheus und Dionysos, während der Lynchmord den Kindkaiser in die Nähe des christlichen Opferlammes rückt. Aus dem Gottkaiser des Sonnenkults wird in der Literatur der Jahrhundertwende der Schutzheilige der Dandys. Sein Leben zwischen ästhetischem Immoralismus und Opfertod erfährt in der Literatur der Jahrhundertwende die Umdichtung zur Passionsgeschichte eines Messias des europäischen Ästhetizismus. Die Vermutung einer Identität von rebellischer und aristokratischer Attitüde und einer mehr als nur ideellen Nähe von eigener Spätzeit und römischer Dekadenz verrät sich in der Aufschrift der zweiten Auflage von Georges *Algalal*, die im Bayernkönig Ludwig II., einer durch einen geheimnisvollen Tod im Starnberger See tragisch umflorten Gestalt, den späten Nachfahren des römischen Priesterkaisers gefunden zu haben glaubt. „NUN RUFT EIN HEIL DIR ÜBERS GRAB HINAUS ALGABAL, / DEIN JÜNGERER BRUDER O VERHÖHNTER DULDERKÖNIG.“¹⁹

In einer berühmt gewordenen Anekdote verbinden sich autokratische Grausamkeit, schwüle Exotik und morbide Ästhetik zu einem *acte gratuit*, der als allegorische Darstellung der Herrschaft Algalals gelten kann: Unter einem Regen aus Blättern roter Rosen ließ der Sonnenkaiser die Gäste eines Abendmahls ersticken. Die Provokation der Anekdote liegt nicht zuletzt in

¹⁹ Stefan George, Sämtliche Werke (wie Anm. 13), Bd. II, S. 56.

der ikonischen Revision der Stiftungs- und Gedächtnisfunktion des christlichen Abendmahls. Algabals ostentative Machtentfaltung musste eine Kunst infizieren, die geradezu süchtig war nach Chiffren einer totalen Ästhetik. D'Annunzio, das ungekrönte Oberhaupt des italienischen Ästhetizismus mit einer besonderen Vorliebe für exquisite Hinrichtungen griff das Motiv in seinem Drama *La Pisanelle ou la Mort Parfumée* (1913) auf, in dem Pisanelle, das unreine Mädchen, von der eifersüchtigen Mutter Ughettos unter einem Berg scharlachroter Rosen begraben wird. Noch der niederländisch-britische Maler Sir Lawrence Alma-Tadema ließ sich bei seiner farbenprächtigen Illustration der Anekdote (*Die Rosen des Heliogabal*, 1887) vom Entgrenzungspathos der Vorlage dazu verleiten, im Winter gewaltige Mengen roter Rosen von der Cote d'Azur in sein Londoner Atelier zu ordern.

Georges Zyklus *Algabal* verzaubert den Tod der Gäste im Rosenregen zu einem Akt grandseigneuraler Segnung, der auch Banausen in die Gnade des Schönen einschließt. Die Sterbenden empfangen einen gnädigen Tod aus der Hand des Kaisers als besondere Auszeichnung. In *Algabal*, dem herrischen und todbringenden Kaiser präfiguriert sich der lang ersehnte Präzeptor der kommenden Zeit. Zwischen Despotie und Selbstlähmung schwankend, fähig zu hochherzigen Gesten, aber auch herzloser Kälte, etwa wenn er sich gelangweilt vom Anblick des grausam ermordeten Bruders abwendet: „Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht/ Dort sickert meines teuren bruders blut/ Ich raffe leise nur die purpurschleppe.“²⁰ George preist *Algabal* als todgeweihten Repräsentanten einer verfallenden Epoche, der mit maßlosem Selbstbewusstsein – „ICH bin als einer so wie SIE als viele“²¹ – und grandioser Geste, das eigene Leben missachtend, den Untergang beschleunigt, um einem neuen Zeitalter zur Geburt zu verhelfen. *Algabal* erfüllt eine Mission, zu der das Schicksal ihn ausersehen hat. Seine notorische Grausamkeit – „Ich will dass man im Volke stirbt und stöhnt/ Ein jeder lacher sei ans kreuz geschlagen“²² – gibt an seine Untertanen nur die Schmerzen weiter, die er selbst als auserwählter Märtyrer schon erlitten zu haben glaubt: „Ich tue was das leben mit mir tut.“²³

Die Sehnsucht nach der Macht findet keinen Halt: Elias Canetti hat in seiner Studie *Masse und Macht*, einem Solitär anthropologischer Essayistik, eindringlich gezeigt, wie sich um den Machthaber herum die Leichen türmen, weil niemand seinem Misstrauen entkommt. Serenissimusöde ist der Preis, den der in seiner Macht endlich Unangefochtene für den Glanz der Majestät zu zahlen hat. Auch der Traum von der Herrschaft, der sein Bild in der Verbrüderung mit der Sonne findet, steht einer Gewalt nahe, die nach Errichtung von Kreuzen in der Mittagsglut verlang – davon erzählt

²⁰ Ebenda, S. 68.

²¹ Ebenda, S. 71.

²² Ebenda.

²³ Ebenda.

Przybyszewski in *Sonnenopfer* (1896). Diese Erzählung zeigt eine eigentümliche Verbindung der Faszination durch die Macht mit einer gewissen Scheu vor dem Pathos des Körpers, die in der Askese der vielen lebensreformerischen Programme und in den genierten bildlichen Darstellungen des Jugendstils wiederkehrt. Der Jugendstil träumt von einem „Weltreich des Narziss“²⁴, von einem ego, das sich ausdehnt, bis sein Umriss mit dem der Welt zusammenfällt. Die totalitären Implikationen dieses Traums haften nicht nur an den schwülen Visionen vom Sonnenkaiser, sie prägen auch die zartbesaiteten Träumereien des Jugendstils. Denn seine Obsessionen vom schönen Leben inmitten des bleigrauen Industriezeitalters sind gefärbt von einem unbarmherzigen Glauben an Gesundheit und Frische, an die Jugend als den Born ewigen Lebens, an eine sterile Sexualität ohne Alter und Verfall. Zwar ist die Lichtgläubigkeit der Jahrhundertwende untrennbar mit dem Nudismus verbunden, doch richtet sich ihr neutraler Blick auf eine Art Urkörper im Zustand vorzivilisatorischer Reinheit, auf engelhafte Ephebengestalten vor ihrer sexuellen Ausdifferenzierung. Der Nacktkult in den reformerischen Sekten diente eher der Entsexualisierung der Körper als einer Liberalisierung der repressiven Sexualmoral. Auch die unzähligen Akte pubertierender Jünglinge, das zentrale Thema der Bilder von Fidus, feiern einen zwar nackten, aber tendenziell geschlechtslosen Körper. Fidus – seinen *nom de plume* hat Hugo Hoepfner, wie er bürgerlich hieß, von seinem Lehrer Karl Wilhelm Diefenbach erhalten, einem berühmten Prediger des Lichts und der Sonne, der sich auf Capri Diefen-Baccho nannte und seinen Sohn Helios zum Sonnenpriester ausbildete – war der vielleicht berühmteste Maler und Buchillustrator um 1900. Seine Bilder und Zeichnungen, lange als Kitsch oder *camp* verpönt, dann wegen der ideologischen Nähe des Künstlers zu den Nazis politisch obsolet, haben dank ihrer Eignung zu universeller Verwertbarkeit politische Empörung und akademische Herablassung überdauert.²⁵

Dem Interesse des Jugendstils am asexuellen Körper entspricht die Pathosformel der Schlantheit: die Rippen des Jünglings in Fidus' *Lichtgebet* laden zum Nachzählen ein.²⁶ Der stilisierte schlanke Körper auf diesem und anderen Bildern des deutschen Jugendstils ist gewissermaßen eine Versicherung gegen die Morschheit des Sozialkörpers und gegen die jämmerliche Biologie des wirklichen Lebens. In diesen Gestalten, die aus Licht zu bestehen scheinen, den Andachtsbildern des Sonnenkults, nehmen die Phantasien

²⁴ Scheible, *Literarischer Jugendstil* (wie Anm. 18), S. 27.

²⁵ Ausführlicher dazu Jost Hermand, *Meister Fidus: Vom Jugendstil-Hippie zum Germanenschwärmer*, in: Jost Hermand, *Der Schein des schönen Lebens. Zur Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1972, S. 55-127.

²⁶ Vgl. die Beobachtungen von Rolf-Peter Janz, *Die Faszination der Jugend durch Rituale und soziale Symbole. Mit Anmerkungen zu Fidus, George, Hesse, Hofmannsthal und George*, in: „Mit uns zieht die neue Zeit“ (wie Anm. 12), S. 310-338.

von Schönheit, Perfektion und Effektivität eine fast martialische Dimension an: Keine Körperlichkeit mit ihrem lastenden Gewicht, keine verquere Sexualität, nur gertenschlanke Körper, nahe dem Ideal androgyner Vollkommenheit. Das Fasten in den Sekten und das Ausstellen seiner Erfolge auf den Postkarten, die Fidus bei seinem vornehmlich jugendlichen Publikum absetzte, fälscht das anorektische Elend des Sektenwesens zu einem triumphalen Muster körperlicher Fitness um. Seine Zeichnungen stilisieren die verschrobene Magersüchtigen, wie sie die Fotos von Monte Verità zeigen,²⁷ zu ätherischen Zwittergestalten, deren ausgehungerte Körper für Grenzerfahrungen aufgeschlossen und gegen die Anfechtungen von Erdschwere und Sexualität gefeit sind.

Die wohl berühmteste Zeichnung von Fidus ist das *Lichtgebet* – in der ersten Fassung, 1892, trug sie noch den Titel *Zu Gott*. Fidus hat das Motiv mit kleinen Abweichungen immer wieder gemalt; die populärste Version ist die 1913 auf dem Fest der Jugend auf dem hohen Meißner von ihm in Umlauf gebrachte Postkarte. Nach eigener Angabe wollte Fidus mit diesem Bild den Leib als Ebenbild Gottes heiligen. Beträchtliche religiöse Energie wird man dem *Lichtgebet* nicht absprechen können, wenn auch das Objekt des religiösen Interesses unbestimmt bleibt. Ganz im Gegenteil scheint mit der Unbestimmtheit der religiösen Adressierung die Dringlichkeit des Pathos noch zuzunehmen. Auch der Leib des Jünglings auf dieser Darstellung ist seines Körpers beraubt: er ist gewichtslos und geschlechtslos, Natur in ihrer reinsten Essenz, dem Bild der zum Licht drängenden Pflanze nachempfunden, beständig wie diese und frei von aller Moral. Keine Spur von Anstrengung ist dem lichtblonden Geschöpf anzumerken, das sich zur Höhe emporgekämpft und splitternackt die um den Gipfel lagernden Wolkenmassen durchquert hat. Der Jüngling reckt sich dem Licht entgegen, steht auf dem Felsvorsprung wie auf einer Abschussrampe, die Fersen bereits angehoben, als setze er zum Sprung an, das Firmament zu penetrieren. Die zum Gebet geöffneten Arme hält er so weit geöffnet, dass notfalls die ganze Welt darin Platz zu finden vermag.

Das Glück der Kommunarden auf dem Monte Verità und der bündischen Jugend auf dem Hohen Meißner, die Wandervogelbewegung mit ihrer Vorstellung von Freiheit und des Glücks ggfs. auch gleichgeschlechtlicher Liebe, die ungeheure ästhetische Energie, mit der der Jugendstil paradisiache Bilder glücklicher und sonnenbeschiedener junger Menschen in das Bleigrau des Industriezeitalters hineinpinselt, zeigen am Vorabend des ersten Weltkriegs in der entschlossenen Verabschiedung der Last der Tradition den entschlossenen Willen zum Selbsthelfertum als eine Möglichkeit zu ei-

²⁷ Harald Szeemann hat in einer berühmten Ausstellung das anschauliche Bildmaterial zu dieser ästhetischen Utopie zusammengetragen: Monte Verità – Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zu einer Wiederentdeckung einer neuzeitlich-sozialen Topographie. Ausstellungskatalog Venedig 1978, Berlin 1979.

ner neuen Konzeption des Menschen und eines guten, authentischen und ganzheitlichen Lebens. Im schönen Schein der Kunst schien zeitweilig möglich, was politisch niemals werden durfte.