

ACHIM AURNHAMMER

„Zur Zeit der großen Maler“

Der Renaissancismus im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal

«Zur Zeit der großen Maler». Der Renaissancismus im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal^{*}

von Achim Aurnhammer

Die deutsche Literatur entdeckt die italienische Renaissance nicht erst im neunzehnten Jahrhundert. Bereits Klingers *Zwillinge* (1776) und Heinses *Ardingbello* (1787) verknüpfen das «Ideal des unumschränkten Individuums»¹ mit dem Zeitalter der italienischen Renaissance. Doch erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bildet sich eine regelrechte Vorliebe für die Renaissance aus: Sie manifestiert sich insbesondere im Drama, der literarischen Gattung, die sich für das Historisieren am empfänglichsten erweist; ihr quantitativer Höhepunkt ist zwischen 1890 und 1910 anzusiedeln. An diesem Renaissance-Kult in der deutschen Literatur um 1900, für den sich der von der Conrad-Ferdinand-Meyer-Forschung geprägte Begriff des «Renaissancismus» eingebürgert hat², haben neben vielen Minderdichtern auch bedeutende Autoren Anteil: Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. Im Hinblick auf ihr gesamtes Schaffen stellt der Renaissancismus jedoch jeweils nur eine kurze Phase im Jugendwerk dar.

* Für Rat und freundliche Unterstützung danke ich herzlich Herrn Dr. Rudolf Hirsch (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am M.).

¹ W. BRECHT, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance*, Berlin 1911, S. VII.

² «The barbarous name of 'Renaissancismus'» (W.K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of interpretation*, Cambridge Mass. 1948, S. 180) stammt von F.F. BAUMGARTEN, *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, München 1917. Baumgarten definiert den «Renaissancismus» als «eine Erscheinungsform des Historismus des neunzehnten Jahrhunderts, eine Traditionswahl des konventionsuchenden und formgrüblerischen Geistes des XIX. Jahrhunderts» (*ibidem*, S. 6).

Mehrere literaturwissenschaftliche Arbeiten haben sich um eine differenziertere Sicht dieses Phänomens verdient gemacht³. Neben Walther Rehms maßgeblicher Studie zum Renaissance-Kult um 1900⁴ sei hier nur auf die neuere Dissertation von Michael O'Pecko zum Renaissancismus im deutschen Drama der Jahrhundertwende hingewiesen⁵, zumal sie in der neuesten Studie zu demselben Thema von Gerd Uekermann unerwähnt bleibt⁶. Diesen Forschungsarbeiten sind vor allem zwei Ziele gemeinsam: Zum einen versucht man, den Renaissancismus auf seine geistigen Väter zurückzuführen: Jacob Burckhardt und Walter Pater, Nietzsche und Gobineau. Wegen allzu starker Beschränkung auf inhaltliche Analogien und Parallelen gerät dabei jedoch die ästhetische Differenz der poetischen Umsetzungen kaum in den Blick. Dabei böte sich hier – etwa C.F. Meyer als Leser Burckhardts – durchaus ein lohnendes Feld⁷. Zum anderen hat man immer wieder versucht, der ästhetischen Vielfalt des Renaissancismus in einer Typisierung gerecht zu werden. So unterscheidet Walther Rehm – in Anlehnung an Kategorisierungen des Fin-de-siècle selbst – drei Spielarten: 1. einen naturalistischen, 2. einen impressionistischen und 3. – im Sinne eines hypertrophen Schönheitskults – einen

³ Dabei dominieren stoff- und motivgeschichtliche Arbeiten; übergreifende Darstellungen sind die Ausnahme: M. VELTZÉ, *Gobineaus Renaissance und ihr Einfluss auf das deutsche Renaissancedrama der Folgezeit*, Phil. Diss., Wien 1936; L. RITTER-SANTINI, *Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. BAUER u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35), Frankfurt am M. 1977, S. 170-205.

⁴ W. REHM, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, in „Zeitschrift für deutsche Philologie“, 54, 1929, S. 296-328. Wieder in W. REHM, *Der Dichter und die neue Einsamkeit, Aufsätze zur Literatur um 1900*, hrsg. von R. HABEL, Göttingen 1969, S. 34-77. Ich zitiere im folgenden nach diesem Neudruck.

⁵ M.T. O'PECKO, *Renaissancism and the German drama, 1890-1910*, Phil. Diss., John Hopkins University, Baltimore 1976.

⁶ G. UEKERMANN, *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker, 84), Berlin-New York 1985.

⁷ Ein guter Überblick über Meyers Studium der Werke Burckhardts und die dadurch angeregten Gedichte findet sich in C.F. MEYER, *Sämtliche Werke* (Hist.-Krit. Ausg.), hrsg. von H. ZELLER - A. ZACH, Bern 1967, 3: *Gedichte. Apparat zu den Abteilungen III und IV*, hrsg. von H. ZELLER, S. 239 ff.

«hysterischen» Renaissancismus⁸. Diese Typologie dynamisiert O'Pecko, indem er den Renaissancismus zwischen 1890 und 1910 in drei Phasen gliedert: einem ästhetischen Renaissance-Kult der neunziger Jahre folge um die Jahrhundertwende ein vitalistischer, während sich im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts ein politischer Konservatismus der Renaissance bemächte⁹. Uekermann versucht eine nationalspezifische Differenzierung des Renaissancismus in Deutschland und Österreich mit der unterschiedlichen Nietzsche-Rezeption zu begründen: Während die starke Wirkung Nietzsches in Deutschland einen «hysterischen» Renaissancismus gezeitigt habe, sei in Österreich die ästhetische Renaissance-Sicht maßgeblich gewesen, die einen impressionistischen Renaissancismus gefördert habe¹⁰. Die trotz gewisser Verschiedenheiten auffällige Interferenz dieser Typologien zeigt sich desweiteren in dem gemeinsamen Urteil, daß der Renaissancismus mit dem Ersten Weltkrieg und dem Ende der Monarchien seine Bedeutung verliere.

Bei den erläuterten Kategorisierungen werden die einzelnen poetischen Texte meist zu Beispielen oder Belegstücken reduziert¹¹. Das interpretatorische Defizit kommt dann zum Tragen, wenn Dynamik, Varianz, Anfang und Ende des Renaissancismus

⁸ Dieser Dreigliederung liegt ein vager Prüfstein zugrunde; nach W. REHM, *Der Renaissancekult*, S. 50, seien die drei Spielarten «durch einen jeweils verschiedenen Grad der inneren seelischen Anteilnahme an der Renaissance, ... der wirklich wesenhaften Berührung bedingt». Rehms Kategorien lehnen sich solchen Versuchen des Fin de siècle an. So unterscheidet etwa H. BAUER, *Renaissance der Renaissance*, in «Kunstwart», 8, 1894-95, 7, S. 97-100, drei ähnliche Varianten der zeitgenössischen Renaissance-Mode. Der Begriff der «hysterischen Renaissance» stammt aus Heinrich Manns Roman *Die Göttinnen* (1903), sein Bruder Thomas Mann nimmt ihn in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) auf.

⁹ Vgl. M.T. O'PECKO, *Renaissancism*, «Conclusion», S. 234-238.

¹⁰ Vgl. G. UEKERMANN, *Renaissancismus und Fin de siècle*, «Ergebnisse», S. 279-283.

¹¹ In dieser Hinsicht ist das vernichtende Urteil berechtigt, das P. SZONDI in *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. von H. BEESE (Studienausgabe der Vorlesungen, 4), Frankfurt am M. 1975, S. 22-29, über den von R. HAMANN und J. HERMAND verfaßten Band *Impressionismus* (aus der Reihe: Deutsche Kultur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart) fällt. Die Geringschätzung des Kunstwerks, die Szondi am Beispiel von Hofmannsthals *Gestern* beanstandet, läßt sich auch in den klassifikatorischen Bemühungen erkennen, mit denen einzelne Kunstwerke Renaissancismus-Kategorien zugeordnet werden.

nicht aus dem Werk selbst erklärt werden können, sondern mit außerliterarischen Faktoren begründet werden müssen.

Die recht schematischen Klassifikationen zeigen ihre heuristische Unschärfe im Falle Hofmannsthals etwa daran, daß er unterschiedlichen Kategorien des Renaissancismus zugeordnet wird. Die Hofmannsthal-Forschung hat zwar Einzelinterpretationen der renaissancehaltigen Stücke vorgelegt, ohne jedoch den Aspekt des Renaissancismus eigens ausführlich zu würdigen.

Im folgenden soll versucht werden, den Renaissancismus im Werk Hofmannsthals in textnahen Interpretationen zu bestimmen; das Drama *Gestern* wird im Mittelpunkt stehen. Unter Berücksichtigung kritischer wie kunsttheoretischer Schriften Hofmannsthals und der Jung-Wiener soll der Renaissancismus auf ein ästhetisches Programm bezogen werden, um ein angemessenes Erklärungsmodell für die spezifische Eigenart und die kurze Lebensdauer des Wiener Renaissancismus zu gewinnen.

Der Renaissancismus ist ein Spezifikum des Frühwerks Hofmannsthals. Diese «lyrische Phase» läßt man im allgemeinen spätestens mit dem fingierten *Brief* des Lord Chandos an den Lordkanzler Bacon aus dem Jahre 1902 enden. Die Renaissance steht somit am Ende des Frühwerks; sie gibt aber vor allem die Handlungszeit für Hofmannsthals dramatische Anfänge ab, die seinen frühen Ruhm begründen: In den Jahren 1891-1892 entstehen die beiden Einakter *Gestern* und *Der Tod des Tizian* sowie die Fragment gebliebene, auf fünf Akte angelegte Renaissance-Tragödie *Ascanio und Gioconda*. Diese Reihe ergänzt das 1897 entstandene lyrische Renaissance-Drama *Die Frau im Fenster*.

«Sie verehren die Tradition»¹². Diese Charakterisierung der Jung-Wiener durch Hermann Bahr, Wortführer der österreichischen Moderne, trifft besonders auf den frühreifen Hofmannsthal zu. Bereits als Jugendlicher kennt er die Klassiker der Weltliteratur im Original und versteht sich als spätgeborenen Geisteserben, der die Riesenschultern der Tradition kennt.

Der materielle Wohlstand und das mitteleuropäische Gepräge

¹² H. BAHR, *Das junge Österreich (1894)*, in *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, ausgew., eingel. und erl. von G. WUNBERG (Sprache und Literatur, 46), Stuttgart (usw.) 1968, S. 141-158, hier 145.

seiner Familie haben das Bildungs- und Traditionsbewußtsein des jungen Hofmannsthal sicher begünstigt. Er bewundert an seinem Großvater, einem kunstsinnigen Fabrikanten, dessen

«zärtliche Liebe... zu seinen kleinen Besitztümern: den Bildern, die er auf dem Mailänder Markt zusammengekauft hatte, chinesischen Vasen, alten Stoffen, Schnitzereien... Er war der Erwerber dieses ganzen Gewebes von Gefühlen, Begierden, Zärtlichkeiten, Behaglichkeiten. Mein Vater erbte dieses Ganze und trug es in sich noch verschönert durch die Erinnerung an seinen Vater... In mir ist dies alles auch, zum zweitenmal vererbt»¹³.

Aus eigener Anschauung lernte Hofmannsthal die Kunstdenkmäler der italienischen Renaissance kennen. In den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts unternimmt er mehrere Italienreisen: 1892 besucht er auf der Rückreise aus Südfrankreich Genua und Venedig; 1895 reist er nach Venedig; 1897 unternimmt er eine Radtour über Verona, Brescia nach Varese, wo er drei überaus produktive Wochen verlebt; 1898 reist er nach Bologna, Florenz und Venedig, das er auch im folgenden Jahr besucht; 1902 kommt er nach Rom und wieder nach Venedig. Briefe und Aufzeichnungen Hofmannsthals bezeugen sein kunsthistorisches Interesse auf diesen Reisen. Doch es ist auffällig, daß die entscheidende renaissancecistische Phase im Frühwerk Hofmannsthals in die Jahre 1891-92 fällt, also vor der Zeit seiner Italienreisen liegt. Aus dem Jahrzehnt 1892 bis 1902 stammen lediglich *Die Frau im Fenster* und das Fragment *Das Kind und die Gäste* (1897). Dieser Befund läßt die Annahme zu, daß Hofmannsthals spezifische Faszination für die Renaissance nicht aus dem «Genuß der Kunstwerke Italiens» (Jacob Burckhardt)¹⁴ resultiert, denn der renaissancecistische Schwung nimmt mit der eigenen Anschauung eher ab.

Hofmannsthal war aber schon früh mit der italienischen Renais-

¹³ H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnung vom 23. Oktober 1904*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von B. SCHOLLER in Beratung mit R. HIRSCH (= GW), X: *Reden und Aufsätze III (1925-1929) / Aufzeichnungen*, Frankfurt am M. 1980, S. 457 f.

¹⁴ Flüchtling und oberflächlich ist die Skizze von H. WOCKE, *Hugo von Hofmannsthal und Italien*, in «Romanistisches Jahrbuch», 4, 1951, S. 374-392. In ganz ähnlicher Weise wie bei Hofmannsthal schwächt sich die Italiensehnsucht auch bei anderen Autoren der Jahrhundertwende durch Reisen und Betrachten der Kunstschätze eher ab; dies gilt etwa für Thomas Mann. Vgl. dazu L. PIKULIK, *Thomas Mann und die Renaissance*, in *Thomas Mann und die Tradition*, hrsg. von P. PUTZ, Frankfurt am M. 1971, S. 101-129, hier 101 f.

sance durch Lektüre ihrer literarischen Zeugnisse vertraut. In seiner Bibliothek, die heute im «Freien Deutschen Hochstift» in Frankfurt verwahrt wird, finden sich unter anderem Ariost, Bandello, Machiavelli, Straparola und Tasso. Erstaunlich zahlreich vertreten sind auch die Dramatiker der elisabethanischen Renaissance, die selbst schon in ihren Stücken das Bild eines ruchlosen und schönheitstrunkenen Italien beförderten – ein Renaissancismus in der Renaissance¹⁵.

Zum anderen läßt aber die Struktur der Bibliothek Hofmannsthals noch weitere Prägekräfte seines Renaissance-Bildes erkennen: Er kannte wohl die wichtigsten geistes-, kultur- und kunstgeschichtlichen Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts zur Renaissance.

Dazu gehören die Studien Jacob Burckhardts, neben dem *Cicerone* und der *Kultur der Renaissance* auch dessen *Baukunst der Renaissance in Italien*, Robert Vischers *Signorelli*-Monographie (1879) und wohl auch die *Tizian*-Biographie von Crowe und Cavalcaselle, die seine Vasari-Lektüre ergänzten. Außerdem besitzt er mehrere Bildbände – etwa *Correggio* und *Botticelli* – aus der populären Reihe der «Künstler-Monographien»¹⁶. Hofmannsthals Vorliebe für die Renaissance-Kunst sei anekdotisch bekräftigt: Für sein Haus in Rodaun fordert Hofmannsthal bei einem Münchener Kunsthändler «einen genauen Abguß in Farben des Weihbrunnens

¹⁵ Einen guten Überblick über Hofmannsthals Bibliothek im «Freien Deutschen Hochstift» gibt M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht*, in «Euphorion», 55, 1961, S. 15-76. In vielen der ca. dreitausend Bände finden sich nicht nur handschriftliche Lektürenotizen, sondern regelrechte Werkentwürfe. – Über den Renaissancismus der elisabethanischen Dramatiker handelt V. LEE (d.i. Violet Paget), *The Italy of the Elizabethan Dramatists*, in *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance*, London 1899⁴, S. 57-108. Daß der junge Hofmannsthal diese Studie kannte, geht etwa aus Aufzeichnungen der 90er Jahre zur Renaissance hervor (H V B 10.3, bzw. 10.7^a). Shakespeare und dessen Zeitgenossen (Webster, Ford, Massinger, Dekker, Jonson) gehörten nicht nur zu seinen Lieblingsautoren, sie haben auch Hofmannsthals Schaffen beeinflusst. Siehe dazu M. PROSKE, *Shakespeares Nachwirkung auf das dramatische Schaffen Hugo von Hofmannsthals*, in «Shakespeare-Jahrbuch», 95, 1959, S. 143-165.

¹⁶ Jacob Burckhardts Name findet sich schon sehr früh (wohl noch vor 1900) auf einer Lektüreliste Hofmannsthals (unbez. Notizblatt Houghton Library, Harvard).

in Santa Maria novella zu möglichem Preis, 400-600 Lire»¹⁷.

Hofmannsthal war überhaupt wohl weniger am historischen Zugang zur Renaissance als an ihrer ästhetischen Aneignung gelegen. Insofern interessierten ihn vor allem die mehr subjektiv gehaltenen und selbst ins Dichterische übergehenden Arbeiten aus dem Umkreis der englischen Malerdichter, der Präraffaeliten. Mit John Ruskin, Walter Pater und Vernon Lee setzt sich Hofmannsthal schon in jungen Jahren eingehend auseinander¹⁸.

Für Hofmannsthals Renaissance-Bild sind aber vor allem die renaissancezeitliche Dichtung und Malerei des neunzehnten Jahrhunderts von entscheidender Prägekraft. Sein Interesse für die Renaissance zu Beginn der neunziger Jahre fällt mit der Lektüre der Werke Alfred de Mussets und Victor Hugos sowie Poes, Keats', Swinburnes und Brownings zusammen. Wie verschieden bei diesen Autoren auch ihre Verachtung der Stillosigkeit des eigenen Jahrhunderts ist, allen gemeinsam ist ihnen und ihrer literarischen Produktion eine mehr oder weniger starke Flucht in die Renaissance. Und gerade deren renaissancehaltigen Stücke haben den jungen Hofmannsthal besonders angezogen, wie aus Lektürenotizen und Anstreichungen in seinen Handexemplaren zu schließen ist¹⁹. In diesem Zusammenhang ist auch seine frühe Wertschätzung der englischen Präraffaeliten zu sehen.

¹⁷ Brief an Hans Schlesinger vom 31. Oktober 1900, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe*, II: (1900-1909), Wien 1937, S. 38 f., hier 39.

¹⁸ Hofmannsthal hat sich schon in den 90er Jahren mit Ruskin auseinandergesetzt. In den 90er Jahren notiert er sich: 'lesen: Ruskin fons clavigera' (H V B 10.7°), vgl. M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek*, S. 35 f. Die vielbändige Ausgabe der Werke Ruskins findet sich in seiner Bibliothek. – Mit Vernon Lee beschäftigte sich Hofmannsthal früh und eingehend (vgl. Anm. 17) und Walter Pater behandelt er 1894 in einem wichtigen Essay (*Walter Pater*). Vgl. dazu P. GOFF, *Hugo von Hofmannsthal und Walter Pater*, in 'Comparative Literature Studies', 7, 1970, S. 1-11, und W.F. WEISS, *Ruskin, Pater, and Hofmannsthal*, in 'Colloquia Germanica', 1973, S. 162-170.

¹⁹ In Hofmannsthals Bibliothek finden sich Ausgaben Mussets und Hugos; letzteren behandelt Hofmannsthal 1901 in seiner Habilitationsschrift, *Über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*. – Zwei Ausgaben (von 1877 und 1898) von Brownings Dichtungen haben sich in Hofmannsthals Bibliothek erhalten; davon eine aus dem Besitz von Rudolf Kassner, vgl. M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek*, S. 50 f. Da sich Hofmannsthal aber schon früher eingehend mit Browning beschäftigt hat, sind nur bedingt Rückschlüsse aus den vorhandenen Leseexemplaren möglich. Immerhin finden sich unter den angestrichenen Gedichten Renaissance-Dichtungen

Um die bildungs- und geschmacksgeschichtlichen Voraussetzungen des Renaissancismus beim jungen Hofmannsthal zu resümieren, dürfen wir festhalten, daß er nicht nach einem historisch getreuen Abbild trachtete; seine Sicht der Renaissance konstituierte sich durch ästhetisch vermittelte Renaissance-Bilder, die er vornehmlich in der englischen und französischen Literatur und Malerei des neunzehnten Jahrhunderts fand. Diese Hypothese wollen wir in Interpretationen der Stücke *Gestern* und *Der Tod des Tizian* auf die Probe stellen.

Die 1891 erschienene «dramatische Studie» *Gestern* umfaßt nicht einmal 700 Verse. Hermann Bahr hat sie als epochemachend gepriesen²⁰. Hauptperson ist der jugendliche Müßiggänger Andrea: Er handelt nicht, sondern führt ein ästhetisches Leben zwischen seinen Freunden und Kunstgegenständen.

Die Folge der zehn Szenen zeigt eine symmetrische Struktur: Die erste und zehnte Szene geben jeweils einen Dialog zwischen Andrea und seiner Geliebten Arlette wieder, die zweite und neunte Szene haben jeweils ein Gespräch Andreas mit einem Vertrauten zum Inhalt: seinem früheren Jugendfreund Marsilio und seinem neuen Dichterfreund Fantasio. Diese zyklische Struktur und die Handlungsarmut sind typisch für Hofmannsthals Lieblingsform jener Zeit: das Proverb in Versen; dessen Charakteristik hat

wie *Paracelsus*, *In a Gondola*, *Fra Lippo Lippi*, *Andrea del Sarto*, u.a.m. – Auf einem Entwurfsblatt der 90er Jahre notiert Hofmannsthal neben Notizen zu Renaissance-Kunstwerken: «E.A. Poe: Politian» (H V B 10.7^b). – Auf dem Vorsatzblatt seiner Keats-Ausgabe (*The Poetical Works*, 1892) hat Hofmannsthal Vertreter der Renaissance und des Renaissancismus zusammengestellt: «Palladio, Burckhardt, Semper». – Swinburnes Renaissancismus wiederum hat er 1892 in einem Essay (*Algernon Charles Swinburne*) eingehend gewürdigt.

²⁰ Die lyrischen Dramen zitiere ich im folgenden nach H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke* (= SW), Kritische Ausgabe, hrsg. von R. HIRSCH u.a., III: *Dramen 1*, hrsg. von G.E. HUBNERT - K.G. POTT - C. MICHEL, Frankfurt am M. 1982. Auf sie beziehen sich die eingeklammerten Seitenangaben im Text. – Hermann Bahrs Kritik vom Januar 1892 in der «Freien Bühne» gipfelt in dem Satz: «Ich werde einen zuversichtlichen Instinkt nicht los, daß mit ihm [d.i. Loris bzw. Hofmannsthal] die zweite Periode der Moderne beginnt, die das Experimentieren überwinden und uns, an denen sich die erste entwickelt hat, ihrerseits nun als die 'Alten' behandeln wird». Vgl. H. BAHR, *Loris* (1894), in *Zur Überwindung des Naturalismus*, S. 158-163, hier 163.

er seiner Freundin Marie Herzfeld unter Bezugnahme auf *Gestern* wie folgt erläutert:

«Im Anfang stellt der Held eine These auf (so wie: das Gestern geht mich nichts an), dann geschieht eine Kleinigkeit und zwingt ihn, die These umzukehren (mit dem Gestern wird man nie fertig)»²¹.

Die Kleinigkeit, die geschieht, ist, daß Andrea erfährt, daß Arlette ihn «gestern», nämlich in der Nacht unmittelbar vor Beginn der Bühnenhandlung, mit Lorenzo, seinem besten Freund, betrogen hat. Außerdem erkennt Andrea, daß ihn Arlette auch schon zuvor unbewußt mit Lorenzo verwechselt hatte – während einer Schifffahrt bei Gewitter und stürmischer See. Der passive Ästhet Andrea reagiert nicht mit stürmischen Renaissance-Gefühlen; er schickt Arlette fort, um am Ende des Stücks mit seiner Resignation allein zu sein.

Die psychologische, unhistorische Handlung scheint, wie schon Richard Alewyn moniert hat, mit dem dekorativen Renaissance-Kostüm in keinem engen Bezug zu stehen²². Eine solche Bewertung setzt aber eine genauere Bestimmung des Renaissance-Rahmens voraus, wie ihn Personenverzeichnis und Bühnenbild präsentieren. Alewyn nennt zwar die Personen des Stücks «lebende Bilder, Charaden, aus denen man erraten soll, welches Kapitel der 'Kultur der Renaissance' sie illustrieren»²³; doch ist dieser vagen Identifikation mit Burckhardts Typenreihe entgegenzuhalten, daß die Namen der Personen zum großen Teil sprechende Namen sind, die Hofmannsthal aus der Renaissance- oder der renaissancistischen Literatur bekannt waren: Den Parasiten Mosca und den Schauspieler Corbaccio kannte er aus Ben Jonsons *Volpone or the Fox*²⁴, Andrea, Fortunio, Fantasio und Sèr Vespasiano stammen aus

²¹ Brief an Marie Herzfeld vom 5. August 1892. Vgl. H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe an Marie Herzfeld*, hrsg. von H. WEBER, (Poesie und Wissenschaft, 1) Heidelberg 1967, S. 29 f., hier 29.

²² R. ALEWYN, *Hofmannsthals Anfang: 'Gestern'*, in *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1958, S. 46-63, hier 47.

²³ *Ibidem*, S. 48.

²⁴ Hofmannsthal zitiert auch bei seiner Neukonzeption der *Hochzeit der Sobeide* (1898) aus Ben Jonsons *Volpone*; vgl. M. MULLER, *Zwei unbekannte Quellen zu Hugo von Hofmannsthals 'Die Hochzeit der Sobeide'*, in «Hofmannsthal-Blätter», 23-24, 1980-81, S. 84-93, hier 87 f.

Mussets *Proverbes comédies*²⁵, die ja auch das formale Vorbild für Hofmannsthals lyrische Dramen sind.

Gerade diese sprechenden Phantasienamen und ihr literarisches Vorleben bezeugen, daß Hofmannsthal eine artifizielle, keine historische Renaissance-Gesellschaft präsentiert. Die ästhetisch-literarische Vermitteltheit dieser Renaissance kommt auch darin zum Ausdruck, daß von den im Drama erwähnten Namen außer Savonarola nur die Künstlernamen historisch beglaubigt sind: Palma, Giotto, Giorgione, Correggio.

Der Handlungsort, die Stadt Imola, gehört übrigens zu den Städten, die Burckhardt im Vorwort seines *Cicerone* ausdrücklich aus seiner Beschreibung ausklammert. Warum sich Hofmannsthal auch für das nicht so renaissance-typische Imola entschieden haben mag – vielleicht weil hier das Genie und der Tyrann für kurze Zeit vereint waren: Leonardo stand hier in den Diensten Cesare Borgias²⁶ – an geographischer Genauigkeit ist ihm nicht gelegen. Er verlegt die Landstadt Imola kurzerhand ans Meer: von Möwen, Klippen, stürmischer Seefahrt und Landungssteg ist die Rede, und auch die übrigen geographischen Namen, die im Drama erwähnt werden – Perugia, Padua, Ostia, Trevi –, haben allenfalls atmosphärische Wirkung²⁷.

Daß es Hofmannsthal bei Personen und Orten nicht auf geschichtliche Exaktheit ankommt, scheint im Widerspruch mit der naturalistischen Detailliertheit des Bühnenbildes zu stehen. Übereinstimmungen mit Kunstgegenständen, die Burckhardt in seiner *Baukunst der Renaissance in Italien* anführt²⁸, tragen zum

²⁵ Vgl. die Nachweise in H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 327. Die Gruppe der in der ersten Szene erwähnten Namen – Palla, Strozzi, Lorenzo – stammt aus Mussets *Lorenzaccio*.

²⁶ Vielleicht wußte Hofmannsthal dies von Marie Herzfeld, die davon in der Einleitung der von ihr übersetzten Schriften des *Leonardo da Vinci*, Jena 1906², S. 1xxviii, berichtet. Diese zweite Auflage findet sich in Hofmannsthals Bibliothek.

²⁷ Wie wenig sich Hofmannsthal diesbezüglich um historisch-geographische Treue kümmerte, zeigt seine Antwort auf Marie Herzfelds symbolisches Verständnis des Seesturms in *Gestern*; dem hält Hofmannsthal entgegen, er habe den Sturm überhaupt nur eingeführt, weil ich gern vom Schifferfahren spreche. Vgl. den Brief an Marie Herzfeld vom 15. Mai 1892, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe*, S. 27.

²⁸ So erörtert J. BURCKHARDT, *Gesammelte Werke*, II: *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (1867 und 1878), Basel 1955, «Hängelampen» (S. 281), «Majoliken» (S. 287 ff.), «Intarsien» (S. 236 ff.), «Stukkaturen» (S. 271 f.) und «Grotesken» (S. 272

authentischen Anschein bei:

•In Andreas Haus zu Imola: Zur Zeit der großen Maler.

Gartensaal im Hause Andreas. Reiche Architektur der sinkenden Renaissance, die Wände mit Stukkaturen und Grottesken geziert. Links und rechts je ein hohes Fenster und je eine kleine Tür mit Vorhängen, darauf Darstellungen aus der Aeneis. Mitteltür ebenso, dahinter eine Terrasse, die rückwärts mit vergoldeten Efeugittern abgeschlossen ist, links und rechts Stufen zum Garten hat. In der linken Ecke von Wand zu Wand eine dunkelrote Hängematte an silbernen Ringen. An den Pfeilern geschnitzte Truhen zum Sitzen. In der Mitte eine Majolikaherme des Aretino. Am Pfeiler rechts eine tragbare kleine Orgel mit freien Blasebälgen; sie steht auf einer schwarzen Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt. Darüber hängen an der Wand eine dreisaitige Geige, in einen Satyrkopf auslaufend, und ein langes Monochord, mit Elfenbein eingelegt. Von der Decke hängen Ampeln in den strengeren Formen der Frührenaissance (S. 6 f).

Der Gartensaal präsentiert sich in seiner Ausstattung, die sich wie das Inventar einer Kunstsammlung ausnimmt, als wirklicher Kunst- raum. Dazu trägt vor allem die Verschiedenheit der Gegenstände bei. Sie stammen aus unterschiedlichen Zeiten: Die Architektur aus der s i n k e n d e n R e n a i s s a n c e, die Ampeln aus der F r ü h r e n a i s s a n c e. Dieser Spannungsbogen wird durch die figürlichen Darstellungen noch erweitert. In ihnen ist nicht nur die Renaissance-Gegenwart in Gestalt der Majolica-Herme des Aretino vertreten²⁹, auch die Antike ist mit mythologischen (Tritonen, syrinxblasende Faune) und literarischen (Aeneis) Bild- themen gegenwärtig. Somit wird bereits im Bühnenbild der Neurenaissance des Fin-de-siècle die Renaissance des 16. Jahr- hundert selbst – vor allem in ihrem Antikisieren – als eklektisch präsentiert. Diese doppelte Brechung im Renaissancismus ist nicht zufällig; sie hat Methode. Darauf läßt eine Äußerung Hofmanns- thals schließen, in der er den Renaissance-Stil des Fin-de-siècle mit dem Stil vergleicht, «den die Menschen des fünfzehnten Jahr-

f.). – Im Erstdruck (*Moderne Rundschau*, 1891) ist das Bühnenbild zwar ähnlich detailliert, weist aber Unterschiede in den Requisiten auf; vgl. Variantenverzeichnis in H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 307.

²⁹ Die Büste des großen Spötters, unter der der galante Kardinal sitzt (S. 18), kontrastiert stumm mit den sentenziösen Worten Andreas: «Und es ist nichts verächtlicher auf Erden, / Als dumm betrügen, dumm betrogen werden» (S. 20). Denn das als Szenenanweisung folgende fröhliche Einverständnis zwischen Corbaccio und dem Kardinal unter Aretinos spöttischem Patronat decouvriert Andrea als gehörnten Liebhaber: («Corbaccio und der Kardinal sehen einander verstoßen an und lachen. Andrea sieht sich einen Augenblick fragend um») (S. 20).

hundreds schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten»³⁰. Im Gartensaal werden also nicht nur Innen und Außen, Natur und Kunst, sowie Vergangenheit und Gegenwart vermittelt; darüber hinaus wird der Ästhetizismus als typische Lebensform dem Klassizismus zugeordnet.

Auffällig ist, daß die kunsthandwerkliche Verzierung und Ausschmückung der Gegenstände ihre jeweilige Zweckbestimmung überlagert. Vorhänge, Möbel und Musikinstrumente sind weniger Gebrauchs- als Kunstgegenstände, die ein bestimmter individueller Kunstgeschmack verbindet. Um aus dem Sammelsurium ein Ensemble werden zu lassen, bedarf es des Sammlers. Doch bei Andrea geht die Funktionsverschiebung seiner Dinge über das Ästhetische weit hinaus. In seinem ästhetischen Selbstbezug sind für ihn Dinge und Menschen als mögliche Reizquellen gleichwertig. Diese Austauschbarkeit illustriert er unter deiktischem Hinweis auf Degen und Geige (S. 11), indem er sie mit seinen Freunden unter dem *Tertium comparationis* des *D i n g s* vereint. Und als gleichrangige Stimmungsträger parallelisiert er Degen und Orgel mit Vespasiano und Mosca:

«(Den Degen in die Hand nehmend)
Du hier mein Degen, bist mein heller Zorn!
(Auf die Orgel zeigend)
Und hier steht meiner Träume reicher Born!
Der Vespasiano ist mein Hang zum Streit,
Und Mosca... Mosca meine Eitelkeit!» (S. 26)

Doch Andreas Wunsch, sich in Rausch- und Reizzuständen zu verlieren, um dem eigenen Deutungszwang zu entgehen, bleibt nur ein Vorhaben. Der Vielzahl voluntativer Absichtserklärungen steht der isolierte Klageruf eines Einsamen gegenüber: «Oh, wie ich sie beneide um ihr Wollen!» (S. 23). Er zeigt, daß Andrea seine ästhetische Lebensferne als beklagenswert ansieht. Im häufigen leisen a-parte-Sprechen Andreas zeigt sich seine Vereinzelung. Schon die dramatische Form der These Andreas, die dem dramatischen Proverb zugrundeliegt, konterkariert den ästhetischen Immoralismus:

«Und wenn du mich betrögest und mein Lieben
Du wärest für mich dieselbe doch geblieben!» (S. 10)

³⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Gabriele d'Annunzio*, in *GW*, VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt am M. 1979, S. 198-202, hier S. 198.

Denn die *Consecutio temporum* ist in diesem hypothetischen Satzgefüge gestört: der Hauptsatz wird zur unmöglichen Folge des Nebensatzes. Auf den *Potentialis* (Konjunktiv Imperfekt) des Konditionalsatzes folgt der *Irrealis* des bedingten Hauptsatzes. Damit rückt Andrea einen Treuebruch Arlettes in den Bereich der Unmöglichkeit. Die mangelnde Kongruenz hebt gewissermaßen das Bekenntnis zur moralischen Gleichgültigkeit in Liebesdingen auf. Andreas ästhetisches Lebensprogramm entspricht somit einer Bewegung, die die eigene Trägheit schon in sich birgt.

Im Bühnenbild ist die Problematik des ästhetischen Menschen schon angelegt: Für Andrea gibt es nichts außer dem Dekor. Er hält sich mit der Kunst das Leben vom Leibe, erkennt aber auch den Selbstbetrug, der diesem ästhetischen Selbstbezug inneohnt. Dieser ästhetisch-moralische Doppelsinn verleiht dem kunstreichen Gartensaal auch eine allegorische Deutung: eine Lebensbühne voller Vanitas-Symbolen. Seiner Neigung zur Allegorie hat Hofmannsthal bei Andreas Geistesverwandtem Claudio, dem Tor angesichts des Todes, stärker nachgegeben. Claudio charakterisiert seine Kunstkammer als

«... Rumpelkammer voller totem Tand,
Wodurch ich doch mich einzuschleichen wähnte,
Wenn ich den graden Weg auch nimmer fand
In jenes Leben, das ich so ersehnte.» (S. 65)

Andreas Leben krankt an ästhetischer Mittelbarkeit. Deshalb sind Vergleich und Metapher seine bevorzugten sprachlichen Ausdrucksformen, weil sie alles vermitteln können. Er hat sich «so an Künstliches verloren» (Der Tor und der Tod, S. 66), daß er Leben und Natur nur in Kunstvergleichen stilisiert aushalten kann. Die Verschränkung von Natur und Kunst zeigt sich etwa gehaltlich in Andreas Antwort auf Arlettes Frage, was sie denn anziehen solle:

«Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Zentifolien;
Heut nimm dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche...» (S. 13)

Zunächst werden Kunst und Natur in einem syntaktischen Parallelismus in zwei sich jeweils reimenden Verspaaren einander gegenübergestellt. Der dritte Paarreim, der das anaphorische Kontrastmittel, das «Heut», aufnimmt, drängt Kunst und Natur in

Gestalt von Kleid und Rosen in ein Verspaar zusammen und bringt sie in schönen Einklang.

Wie sehr Andreas Stimmungs- und Augenblicksbezogenheit durch Kunst geprägt ist, zeigt besonders seine Rechtfertigung vor seinem Malerfreund Fortunio, dem er erklärt, warum er dessen Gemälde (mit dem Schwan der Leda) durch einen Palma ersetzt habe. Denn die Vielfalt des Trieblebens und der Stimmungen, mit der Andrea seinen Geschmackswandel begründet, illustriert er mit verschiedenen Kunststilen: Giotto, Tizian, Giorgione. Dabei sind wieder Kunst und Triebleben jeweils in einem Paarreim verquickt. Darüber hinaus annulliert der Eklektizismus Andreas die Chronologie der Stile.

«Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft
So Menschentum wie Tier, kentaurenhaft?
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
Da will der eine in Askese beben,
Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,
Der andere will des Lebens reife Farben,
Des Meisters von Cadore heiße Farben,
Des dritten tolle Laune wird verlangen
Nach giorgioneskem Graun, Dämonenbängen;
Der nächste Tag wird Amoretten wollen,
Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen,
Und übermorgen brauch ich mystisch Sehnen
Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen...
Ich will der freien Triebe freies Spiel,
Beengt von keinem, auch nicht – deinem Stil!» (S. 17 f.)

Mit der historistischen «Aufhebung der inneren Schranken zwischen Vergangenheit und Gegenwart»³¹ wird die geschichtliche Abfolge der Kunststile in einen überzeitlichen Stilpluralismus überführt. Mittels dieses Stilarsenals kann die eigene Stillosigkeit eklektisch kompensiert werden. Somit spiegelt sich in Andreas Stilsynthese Hofmannsthals Renaissancismus wider. Dessen doppelte Brechung ist von der Forschung meines Wissens nicht erkannt worden; sie liegt zum einen in der Wahl einer selbst schon historistischen, nämlich antikisierenden Epoche, und zum anderen im Rückgriff auf deren künstlerische Verarbeitung durch

³¹ Vgl. F. MEINECKE, *Werke*, hrsg. von H. HERZFELD - C. HINRICHS - W. HOFER, IV: *Zur Theorie und Philosophie der Geschichte*, hrsg. und eingel. von E. KESSEL, Stuttgart 1959, S. 92.

das neunzehnte Jahrhundert.

Wie sehr in diesem doppelten Historismus der eigene epigonale Standpunkt mitbedacht ist, läßt sich an der Handlungszeit des Stückes ablesen: «Zur Zeit der großen Maler». Diese für eine Regieanweisung merkwürdige Wendung – von der Hofmannsthal-Forschung bisher nicht näher ins Auge gefaßt – ist ein abgewandeltes Zitat aus Ferdinand von Saars Trauerspiel *Tempesta* (1881)³². Titelheld dieses Künstlerdramas ist der holländische Marinemaler Pieter Mulier aus dem 17. Jahrhundert, dem die italienische Wahlheimat wegen seiner Vorliebe für düstere Seestürme den Beinamen 'Tempesta' gab.

In Saars Drama findet der jähzornige und eifersüchtige Maler, der wegen eines in Rom begangenen Eifersuchtmordes mit seiner Frau auf der Flucht ist, Asyl auf der Isola bella im Lago Maggiore beim Grafen Borromeo. Da für den argwöhnischen Tempesta die Gönnerschaft des Grafen ein Grund zur Eifersucht ist, flüchtet er in einer Gewitternacht überstürzt – geradewegs den Häschern in die Arme. Einen späten Rettungsversuch des Grafen mißversteht Tempesta als Falle und er erdolcht seine Frau vor den Augen des vermeintlichen Nebenbuhlers. Im dritten Akt sucht der Graf den Maler auf, der «ein sehr schönes – aber auch sehr düsteres Bild malt – es ist ein Seesturm»³³. In einem Kunstgespräch äußert der Graf seine Bedenken gegen die einseitige Vorliebe des Malers, denn sie «erscheint mir fast wie eine Beschränkung, die Sie Ihrem Talente selbst auferlegen»³⁴. Tempesta verteidigt sich mit folgenden Worten:

«Das mag sein. Aber ich halte dafür, daß jetzt in der Kunst Beschränkung not tut. Die Zeit der großen Maler, die alles darstellen durften, weil sie es konnten, ist vorüber. Wir Späteren müssen froh sein, wenn wir uns ein Stückchen dieser Welt erobern, aber bis ins kleinste beherrschen»³⁵.

³² Die erste Fassung – in Versen – aus den Jahren 1859-60 trug den Titel *Ein Borromäer*. Die umgearbeitete Prosafassung, erschienen im Jahre 1880 (im Druckvermerk 1881), wird im folgenden nach der maßgeblichen Werkausgabe zitiert: F. VON SAAR, *Tempesta*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. MINOR, VI: *Dramen 2*, Leipzig o.J. (ca. 1909), S. 95-161.

³³ *Ibidem*, S. 128.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Hier wird der Standpunkt des Spätgeborenen deutlich, da «die Zeit der großen Maler» aus der historischen Distanz der «Späteren» elegisch verklärt wird. An die Stelle des 'uomo universale' in Gestalt des Universalgenies ist der Spezialist getreten, der nur mehr über einen Weltausschnitt verfügt und deswegen Seestürme malt. Indem Hofmannsthal «die Zeit der großen Maler» aufruft, erweist er zwar Ferdinand von Saar seine Reverenz; doch gleichzeitig setzt er sich selbst mit der Vergegenwärtigung der großen Kunstepoche über die historische Distanz und den Respekt des Epigonen Saar hinweg. So nähert sich Hofmannsthal als 'Post-Epigone' über das Zitat Saars der «Zeit der großen Maler» an. Um sich aus dem schmerzlich verspürten Epigonentum zu lösen, wählt sich Hofmannsthal ein überwindliches Vorbild³⁶. In ihrem Selbstverständnis als 'Post-Epigonen' unterscheiden die Jung-Wiener und Hermann Bahr folgerichtig «die alten 'Alten' von den neuen

³⁶ Wie sehr sich der junge Hofmannsthal seines Epigontums bewußt war, zeigt sich auch daran, daß er mit einem Selbstzitat aus seinem *Epigonen*-Sonett Fantasio Dichterbekennnis begründet. Läßt Hofmannsthal im Sonett den «Epigonen», denen er sich selbst zurechnet, «richtend... entgegendröhnen»: «Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern! / Gewandelt seid ihr z w i s c h e n den Geschlechtern, / Den Vätern fremd und fremd den eignen Söhnen». (H. VON HOFMANNSTHAL, *GW*, I: *Gedichte, Dramen I (1891-1898)*, Frankfurt am M. 1979, S. 119), so deutet in *Gestern* Fantasio diesen Vorwurf in ein Mitleids- und Selbstbekenntnis um. Dabei wird die Charakterisierung der «Epigonen» zunächst auf die Büßerschar und Andreas Jugendfreund Marsilio bezogen, die das schöne Leben dem Erkennen opfern: «Die meisten sind durchs Leben hingegangen, / Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern, / Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern» (S. 29). K. MOMMSEN, *Loris und Nietzsche. Hofmannsthals 'Gestern' und frühe Gedichte in neuer Sicht*, in «GLL», 34, 1980-81, S. 49 – 63, hier 59, hat darauf hingewiesen, daß diese Kritik am Impressionismus sowie das Bekenntnis zum «Epigontum» und dessen Aufwertung auf Nietzsche zurückgehen. «Zur Zeit der Arbeit an 'Gestern' hat Hofmannsthal sich intensiv mit Nietzsches 'Menschliches, Allzumenschliches' beschäftigt» (*ibidem*, S. 53), wo folgender Abschnitt den Dichtern und Epigonen gewidmet ist: «Die Dichter... wenden den Blick entweder von der mühseligen Gegenwart ab oder verhelfen der Gegenwart durch ein Licht, daß sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben. Um diess zu können, müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein: so dass man sie als Brücken zu ganz fernen Zeiten und Vorstellungen, zu absterbenden oder abgestorbenen Religionen und Culturen gebrauchen kann. Sie sind eigentlich immer und notwendig E p i g o n e n». (F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches I*, 148, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.*, hrsg. von G. COLLI - M. MONTINARI, II, München 1980, S. 143).

‘Alten’); die Emanzipation «von diesen Alten zweiter Güte»³⁷ ist in deren Inanspruchnahme als Vorbilder schon angelegt. Saar selbst scheint sich seiner fragwürdigen Rolle eines transitorischen Vorbilds für die Jung-Wiener bewußt gewesen zu sein; darauf läßt wenigstens folgende Selbstcharakterisierung schließen: «Ich bin der Übergang zu euch, ich bin der Übergang von den Alten zu den Jungen»³⁸.

Der moderne Ästhet deutet das Phänomen der Stillosigkeit als Stilfreiheit, die sich im souveränen Umgang mit Stilen gefällt. Um die eigene Stilvielfalt auszuzeichnen, sucht er die klassische Kunstepoche der Renaissance auf, da er sie – in ihrem Rückgriff auf die Antike – als wahlverwandt begreift. Ein derart reflektierter Renaissancismus stellt die Ursprünglichkeit in Frage und erhebt das Epigonentum zur Voraussetzung künstlerischer Meisterschaft. Aus dem Blickwinkel des «Enkels», des zweiten Erben

³⁷ Vgl. H. BAHR, *Die Alten und die Jungen (1891)*, in *Zur Überwindung des Naturalismus*, S. 38-44, hier 40.

³⁸ M. MOROLD, *Ferdinand von Saar (1899)*, in *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Ausg., eingel. und hrsg. von G. WUNBERG, II, Tübingen 1976, S. 1017-1020, hier 1019. – H. Bahr hatte in seiner Abhandlung über *Das junge Österreich*, S. 145, als Vorbilder Marie von Ebner Eschenbach und Ferdinand von Saar genannt. Doch hinter der Bewunderung, die die Jung-Wiener für ihre Vorbilder aufbringen, ist auch die Lösung und Befreiung davon schon vorgezeichnet, durch die eine neue Dichtergeneration ihren eigenen Standort zu finden sucht: «Die Werke der Ebner und des Saar wirken wunderbar auf sie. Was in diesen Werken ist, ist alles auch in ihren Gefühlen... Aber nicht Alles, was in ihren Gefühlen ist, ist in diesen Werken. Es bleibt ein Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen, der doch auch Verkündigung möchte. Wenn es ihnen später einmal gelänge, aus diesem Reste von neuen Trieben ein Werk zu holen, das sich den Thaten des Saar, der Ebner nähern dürfte, dann wäre die stolzeste Begierde der ganzen Gruppe erlöst». Die Wirkung Saars auf die Wiener Moderne ist noch keineswegs erschöpfend behandelt. Hingewiesen sei auf eine Studie zu Schnitzlers Saar-Rezeption von W. NEHRING, *Vergänglichkeit und Psychologie. Der Erzähler Ferdinand von Saar als Vorläufer Schnitzlers*, in *Ferdinand von Saar: Ein Wegbereiter der literarischen Moderne*, Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen, hrsg. von K. POLHEIM, Bonn 1985, S. 100-116. – In einem Brief an Hofmannsthal vom 25. März 1893 greift Saar im Spiegel der Konstellation von Vergil und Dante selbstironisch die ihm zugedachte Rolle des Vorbilds und der Leitfigur auf, die die Nachahmer zu überwinden trachten: «Und nun drücke ich Ihnen im Geiste die Hand und hoffe, daß wir im Mai unter den Wipfeln des Wertheimstein'schen Gartens in Döbling wandeln werden. Wie Dante u. Virgil; der letztere bin natürlich ich». Vgl. R. HIRSCH, *Ferdinand von Saar und Hugo von Hofmannsthal*, *ibidem*, S. 272-288, hier 275.

– wie bei der großväterlichen Kunstsammlung – glaubt Hofmannsthal nicht an die Möglichkeit eines direkten Zugriffs auf die Renaissance, der selbst bei C.F. Meyer unfreiwillig komische Züge hat; er sucht vielmehr die ästhetische Distanz, indem er sich an künstlerische Renaissance-Bilder des neunzehnten Jahrhunderts hält. So sind in der Formel der Handlungszeit die Renaissance und das neunzehnte Jahrhundert in einer Synthese vereint, die für den jungen Hofmannsthal – entsprechend seiner Charakterisierung durch Hermann Bahr – typisch ist: «Also: Epigone und Moderner»³⁹.

Daß Hofmannsthal nicht nur in seiner bedeutsamen Zeitangabe auf Ferdinand von Saars *Tempesta* zurückgreift, erweisen auch die inhaltlich-motivlichen Parallelen zwischen beiden Stücken. Eifersucht, Fixierung auf das «Gestern» und die leitmotivische Gewittermetaphorik führen vor allem in ihren Verknüpfungen zu großen Übereinstimmungen, wie folgender Stellenvergleich belegt:

«Warum fühlte ich mich wie vom Blitz getroffen, als ich sie nebeneinander hingehen sah?»⁴⁰ (Saar)

«O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte/im Boot... im Sturm... gelehnt an seine Brust». (S. 238) (Hofmannsthal)

Bei Saar ist das Gewitter erst metaphorisch mit dem Treuebruch verknüpft, wird dann aber Bühnenwirklichkeit: *Tempesta* gerät in eine wirkliche Sturmnacht, deren malerische Qualität vom Grafen bekundet wird:

«Furchtbar prächtiges Schauspiel, zu sehen, wie Blitz auf Blitz über den See hinzuckt und die empörten Wolken fast taghell beleuchtet»⁴¹.

Dagegen wird bei Hofmannsthal die blitzartige Erhellung von Arlettes Treuebruch in eine traumhaft erinnerte Sturmnacht verlegt. Da Andrea und Arlette diese Nacht ganz verschieden erlebt haben und wiedergeben, wird die indirekte Schilderung zusätzlich perspektivisch gebrochen und damit in eine vergrößerte ästhetische Distanz gerückt. Somit zeigt sich in der gehaltlichen Nähe gleichzeitig Hofmannsthals Abstand zu seiner Vorlage.

³⁹ H. BAHR, *Das junge Österreich*, S. 151.

⁴⁰ F. VON SAAR, *Tempesta*, S. 124.

⁴¹ *Ibidem*, S. 152.

Ein weiterer Grund dafür, in Saars *Tempesta* ein Vorbild für Hofmannsthals *Gestern* zu sehen, ist die Tatsache, daß Hofmannsthal Ferdinand von Saar nicht nur ein Exemplar seines dramatischen Erstlings *Gestern* «in Ehrfurcht und Sympathie» widmet, sondern zusätzlich seinem heimlichen Vorbild mit einem eigens dafür verfaßten Gedicht huldigt⁴². Da das Widmungsgedicht, ein Sonett, hinsichtlich seines Anfangs und Endes ein ästhetisches Glaubensbekenntnis erwarten läßt, wollen wir es genauer betrachten, um vielleicht so der ästhetischen Intention von Hofmannsthals Renaissancecismus näherzukommen.

Widmung
(Für Ferdinand von Saar)

«Ich glaube, aller Dinge Harmonien
Und was von Schönheit auf dem Leben ruht,
Das ist der Dichter ausgegoss'nes Blut
Und Schönheit, die ihr Sinn der Welt geliehen:

Da schufen die aus ihres Innern Glut
Des Ringens und des Lebens Poesien, –
Und jene stillen Leidens leises Ziehen
Verklärend, was beklemmend auf uns ruht.

Doch wo des Abends zitternd zarte Töne
Unnennbar schmerzlich singen vom Entsagen,
Und wo die Dinge, die verschwimmen, tragen

Die rührendste, die nächstverwandte Schöne:
Die Stimmung nenn' ich, Herr, mit deinem Namen
Und glaube, daß du sie geschaffen. Amen»⁴³.

Die Zweiteilung, die dem Sonett sowieso schon wegen der üblichen Verschiedenheit der Reime in Quartetten und Terzetten sowie der Symmetrie der Doppelstrophen eigen ist, hat Hofmannsthal in der *Widmung* noch verstärkt: Einmal durch die parallele syntaktische Struktur der Quartette und Terzette – beide Verspaare umfassen jeweils einen Satz –, zum anderen stört

⁴² Bei R. HIRSCH, *Ferdinand von Saar*, vor S. 273, ist das Titelblatt des Widmungsexemplars abgebildet.

⁴³ H. VON HOFMANNSTHAL, *Widmung*, in *GW*, I: *Gedichte, Dramen I (1891-1898)*, Frankfurt am M. 1979, S. 136.

die «O»-Assonanz und der Doppelakzent des «Doch wo» den jambischen Rhythmus und verdeutlicht daher den Einschnitt.

Der formalen Dichotomie entspricht eine gehaltliche. Die Quartette verkünden einen Zwiespalt zwischen Leben und Schönheit. Schönheit und Harmonie wohnen nicht dem Leben inne, sie sind ein Verdienst der Kunst. Denn erst die Kunst verleiht dem Leben «Blut» und «Sinn». Der Künstler wird gar in seinem Schaffen («schufen») und Verdichten des Lebens («des Lebens Poesien») zu einem Schöpfer stilisiert, der das rohe Leben erst belebt und durch künstlerische Verklärung erträglich macht. Diesem Primat der Kunst vor dem Leben halten die Terzette die Erfahrung einer nicht kunstvermittelten Schönheit entgegen. Die zarten Töne, die von selbst singen, überbieten, wie der Unsagbarkeitstopos («unnennbar»), bezeugt, jeden Dichter; und die verschwimmenden Dinge übertreffen in ihrer superlativischen Schönheit («rührendste», «nächstverwandte») die menschliche Kunst. Doch diese Feier der göttlichen Natur ist auf einen Weltausschnitt reduziert, der von Verzicht und Vergänglichkeit geprägt ist («entsagen», «verschwimmen»). Lediglich die ästhetische Überlegenheit der göttlichen Abendstimmung wird anerkannt und mit der abschließenden Gebetsformel bekräftigt. Nur im geschwächten Übergangsstadium, dem Abend, ist das Leben, die ungeschminkte Wirklichkeit, genießbar; sonst ist die läuternde Sinnggebung im Medium der Künste notwendig.

Versuchen wir, in Hofmannsthals *Widmung* an Saar ein ästhetisches Glaubensbekenntnis des Renaissancismus zu erkennen, so ließe sich seine Konfession am ehesten als 'relativierter Ästhetizismus' bestimmen, eine paradoxe Haltung, die wir schon bei Andrea diagnostizierten: Man hält sich mit der Kunst das Leben auf ästhetische Distanz und leidet gleichzeitig an der Lebensferne; Andrea fürchtet aber die Desillusion des Lebens wie

«Ein Aug', entblößt von weich gewohnter Binde,
Dem grell die Wirklichkeit entgegenblinkt,
Das Heute kahl, das Gestern ungeschminkt!» (S. 31)

und wünscht sich nur «die starken Stimmungen der Übergänge» (S. 31)⁴⁴ herbei.

⁴⁴ Ein Tagebucheintrag vom 6. Juli 1891 und eine fast gleichlautende Passage in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom 8. Juli 1891 bezeugen Hofmannsthals Empfänglichkeit für «die wirklich starken Stimmungen der Übergänge, die wir ge-

Die an *Gestern* erarbeitete Bestimmung von Hofmannsthals Renaissancismus und Ästhetizismus sei an seinen anderen renaissance-trächtigen Stücken beispielhaft bestätigt.

Fast durchgängig läßt sich das eine Merkmal nachweisen: Die Renaissance – die klassische Kunstepoche für das neunzehnte Jahrhundert – wird aufgrund ihrer Antikenrezeption zu einer klassizistischen Epoche ausgedeutet, damit sich das Fin-de-siècle in ihrem Spiegel besser erkennen kann. Hofmannsthal betont die Präsenz der Antike in der Renaissancegegenwart etwa bei der Beschreibung eines Renaissancegemäldes von Matteo de' Pasti im fragmentarischen Festspiel *Das Kind und die Gäste* (1897); dort beschließt eine Gruppe von Dichtern den 'Triumph der Liebe': «zwischen Dante und Petrarca geht Tibull» (282). Und Ascanio liebt es, mit der klugen Gioconda «Vom Titus Livius und Macchiavell... zu plaudern»⁴⁵. Darüber hinaus wird sogar das Dekadenzbewußtsein des Fin-de-siècle in die florentinische Hochrenaissance eingespiegelt, wenn derselbe Ascanio klagt:

«Zu plaudern um des Plauderns willen, um
Der guten Kunst des leichten Plauderns willen,
Das in Florenz bald niemand mehr versteht:
Anmutig, dilettantenhaft, so wie
Die guten Herren und 'graziösen Damen
Messer Giovan Boccaccios»⁴⁶.

Auch das zweite Kennzeichen, nämlich, daß Hofmannsthal in seiner Gestaltung der Renaissance auf den Renaissancismus des neunzehnten Jahrhunderts zurückgreift, bestätigt sich in den anderen Stücken. Die indirekte Annäherung an die Renaissance wird besonders auffällig in Hofmannsthals lyrischem Drama *Die Frau im Fenster* (1897). Der Dichter des Prologs, der im florentinischen Kostüm des fünfzehnten Jahrhunderts auftritt, teilt zwar mit, daß er den Stoff zu seinem Drama nicht der berühmten Novellensammlung des Bandello verdanke, läßt aber seine Quelle im unklaren.

wöhnlich ersticken, weil wir sie für krank halten» (zit. nach H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 310).

⁴⁵ H. VON HOFMANNSTHAL, *Ascanio und Gioconda*, in *GW*, II: *Dramen II* (1892-1905), Frankfurt am M. 1979, S. 21.

⁴⁶ *Ibidem*.

Diese stammt aus einem renaissancistischen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, d'Annunzios *Sogno di un mattino di primavera*, wie das als Motto verwendete d'Annunzio-Zitat auch zu erkennen gibt:

«La demente: 'Conosci la storia di Madonna Dianora?'
Il medico: 'Vagamente. Non ricordo più...'»

Doch nicht nur der literarische Renaissancismus, auch die renaissancierende Malerei des neunzehnten Jahrhunderts wird in der *Frau im Fenster* verarbeitet. Stefan Schultz hat nachgewiesen, daß Madonna Dianoras Erzählung von ihrer liebtestiftenden Begegnung mit Palla eine versifizierte Bildbeschreibung ist⁴⁷. Ihr liegt das Gemälde *Isabella* des Präraffaeliten John Everett Millais zugrunde. Millais selbst rekurriert in seinem Renaissance-Bild auf eine literarische Vorlage des neunzehnten Jahrhunderts: *Isabella: or The Pot of Basil* (1818), eine Dichtung von John Keats, die ihrerseits auf eine Novelle Boccaccios zurückgeht⁴⁸. Dieser eindrucksvolle Quellenfund fügt sich gut in unser Erklärungsmodell für den Renaissancismus Hofmannsthals.

«Im Juli am Sankt Magdalenenstag,
da war Francesco Chieregatis Hochzeit:
das garstige Ding an deiner rechten Hand
ist von dem Tag, und ich weiß auch den Tag.
Wir aßen in den Lauben, die sie haben,
den schönen Lauben, an dem schönen Teich:
da saß er neben mir, und gegenüber saß
dein Bruder. Wie sie nun die Früchte gaben
und Palla mir die schwere goldne Schüssel
voll schöner Pflirsche hinhielt, daß ich

⁴⁷ H.S. SCHULTZ, *Some Notes on Hofmannsthals 'Die Frau im Fenster'*, in «Modern Austrian Literature», 7, 1974, Nr. 3-4, S. 39-57. Schon R. MÜTHER, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin 1903, S. 186, hatte Millais' *Isabella* in Zusammenhang mit Hofmannsthals *Frau im Fenster* gebracht: «Millais behandelte darin die Geschichte von Lorenzo und Isabella, die Keats aus Boccaccio übernommen hatte, und die Hugo von Hofmannsthal in der *Frau im Fenster* nachdichtete». – Das ästhetische Kalkül dieser doppelten Brechung entgeht der einseitig feministischen Perspektive von U. WEINHOLD: *Die Renaissancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R.M. Rilkes 'Die weiße Fürstin' und H. von Hofmannsthals 'Die Frau im Fenster'*, in *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von G. KLUGE, S. 235-271 (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 81), Amsterdam 1984.

⁴⁸ Vgl. Ausstellungskatalog *The Pre-Raphaelites* (The Tate Gallery 1984), London 1984, S. 68-70.



Fig. 1. John Everett MILLAIS, *Isabella* (1849), Liverpool, Walker Art Gallery

mir nehmen sollte, hingen meine Augen
 an seinen Händen und ich sehnte mich,
 demütig ihm vor allen Leuten hier
 die beiden Hände überm Tisch zu küssen.
 Dein Bruder aber, der lang nicht so dumm
 wie tückisch ist, fing diesen Blick mit seinem
 und muß erraten haben, was ich dachte,
 und wurde blaß vor Zorn: da kam ein Hund,
 ein großes dunkles Windspiel hergegangen
 und rieb den feinen Kopf an meiner Hand,
 der linken, die hinunterhing: da stieß
 dein dummer Bruder mit gestrecktem Fuß
 in Wut mit aller Kraft nach diesem Hund,
 nur weil er nicht mit einem harten Dolch
 nach mir und meinem Liebsten stoßen konnte.
 Ich aber sah ihn an und lachte laut
 und streichelte den Hund und mußte lachen⁴⁹.

Aber selbst wenn authentische Renaissance-Bilder zitiert werden – etwa Michelangelos badende Soldaten im *Kleinen Welttheater*⁵⁰ oder die Tizian-Bilder im *Tod des Tizian* – muß der Renaissancismus des neunzehnten Jahrhunderts deswegen kaum an Gewicht verlieren: Die beiden Tizian-Gemälde, die im *Tod des Tizian* über die Bühne getragen werden, stellen «die Venus mit den Blumen» und «das große Bacchanal» dar (S. 47)⁵¹. Und Tizians letztes Bild, das die dafür Modell stehenden Mädchen als Venus-Bild mit Panspuppe beschreiben, läßt sich mit Peter Szondi auf ein Gemälde aus der Tizian-Werkstatt zurückführen: «Einweihung in die Geheimnisse des Bacchusdienstes»⁵². Also allesamt Bildthemen der antiken Mythologie, genauer aus dem Umkreis des Dionysos. Aus den vagen Bildanspielungen der Tizian-Schüler lassen sich ebenfalls mythologische und dionysisch beseelte Naturbilder ablesen

⁴⁹ H. VON HOFMANNSTHAL, *GW*, I: *Gedichte, Dramen* I, S. 359 f.

⁵⁰ Vgl. H. OST, *Ein Motiv Michelangelos bei Hofmannsthal. 'Die Schlacht von Cascina' und 'Das Kleine Welttheater'*, in «Euphorion», 59, 1965, S. 173-177.

⁵¹ Es handelt sich wohl um die *Venus von Urbino* (Florenz: Uffizien) und um *Die Andrier* (Madrid: Prado); vgl. H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 394.

⁵² Vgl. P. SZONDI, *Zwei Beiträge zu Hofmannsthal. Das letzte Bild*, in *Insel-Almanach auf das Jahr 1965*, Frankfurt am M. 1964, S. 49-57, hier S. 56 f. und Abb. nach S. 64.

(Satyr, Syrinx, Nymphen, Bacchanal) (S. 47-49)⁵³. Somit wird selbst im *Tod des Tizian* eine klassizistische Renaissance vorgestellt, die vor allem von der Antike und nicht von zeitgenössischen Themen zehrt und der deshalb schon ein gewisses Epigontum anhaftet.

Zu den dionysischen Bildthemen fühlte sich das ausgehende neunzehnte Jahrhundert in seinem Neuheidentum und seiner Verehrung des Gottes Pan ebenfalls hingezogen. Hofmannsthal stellt sich in einer Aufzeichnung aus dem Nachlaß 1893 selbst die Frage:

«Ob die Farbgebung im ‘Tod des Tizian’ nicht Gustave Doré ist? In bläulichem Hintergrund der Teich mit Schwänen, weißer Mondesstreifen, der marmorweiße Faun unterm schwarzen Lorbeer – eher von Beers»⁵⁴.

Insofern ist es gar nicht erstaunlich, daß Hofmannsthal sein Künstlerdrama im Jahre 1901 als Totenfeier für Arnold Böcklin auführen lassen konnte. Dazu schrieb er lediglich einen neuen Prolog, den er mit Anspielungen auf Böcklin-Bilder versah, und bearbeitete den Schluß. Der Hauptteil konnte unverändert bleiben, weil die mythologischen Bildanspielungen ambivalent waren: beziehbar auf Bildvorlagen der Renaissance ebenso wie des neunzehnten Jahrhunderts. Der *Tod des Tizian* behandelt den Niedergang der Zeit der großen Maler im Ableben eines ihrer letzten Meister.

In Verbindung mit der Parallelisierung von Renaissance und Fin-de-siècle läßt das Künstlerthema des Stücks auch eine Selbstdeutung Hofmannsthals erwarten. Dafür spricht vor allem die Konfiguration der auftretenden Personen, die sich nach Wahrnehmungs- und Erlebnisweise sowie Generationenfolge in drei Gruppen gliedern lassen: der greise Tizian, die erwachsenen Tizian-Schüler und der Jüngling Gianino. Tizian erkennt im Sterben, daß er mit seiner Kunst das Leben verfehlt hat und versucht seiner Einsicht mit seinem letzten Bild, das dem großen Pan huldigt, Ausdruck zu verleihen. Ihm steht Gianino am nächsten;

⁵³ Auch der Kommentar der Kritischen Ausgabe sagt zu den angedeuteten Bildmotiven, daß sie «mehr als Tizians die Wirkung Böcklins erkennen lassen» (H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 395).

⁵⁴ H. VON HOFMANNSTHAL, *GW*, X: *Reden und Aufsätze III (1925-1929), Aufzeichnungen*, Frankfurt am M. 1980, S. 364. – Wer sich hinter dem Namen «Beers» verbirgt, weiß ich nicht.

sein poetischer Nachtraum ist ebenfalls mit Pan assoziiert und gipfelt in einem mystischen Erlebnis, das seine stilistische Entsprechung in der Antimetabole findet, in der die intellektuell geprägte sprachliche Wahrnehmungsweise aufgehoben ist:

«Und was da war, ist mir in eins verflossen,
In eine überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht». (S. 44)

Diese naive Erlebnisweise, die dem Leben den Vorrang vor der Kunst gibt, ist aber den Tizian-Schülern nicht mehr möglich. Im Gegenteil: Sie betonen den Gegensatz von verklärender Kunst und häßlichem Leben, das in der ästhetischen Distanz des Hintergrunds (S. 46) bleiben soll. So korrelieren mit der Generationenfolge Großvater-Sohn-Enkel auch ästhetische Haltungen, die gegensätzliche Präferenzen von Kunst und Leben trennen. In diesem Modell bringt sich der zweite Erbe, als welcher sich Hofmannsthal versteht, in einen engen Zusammenschluß mit dem Meister, während die Schüler als erste Erben in die Rolle zwar vermittelnder aber unschöpferischer Epigonen gedrängt werden. Der lebensfeindliche Ästhetizismus dieser Epigonen fungiert lediglich als ein Übergangsstadium. Damit wird aber auch dem reflektierten Renaissancismus, den wir in engem Zusammenhang mit dem Ästhetizismus gesehen haben, der theoretische Boden entzogen.

Die Kurzlebigkeit des reflektierten Renaissancismus, wie er für Hofmannsthal und das Fin-de-siècle typisch ist, läßt sich auf die Labilität seiner ästhetischen Begründung zurückführen: ein Ästhetizismus, der seine eigene Kritik mittransportiert und deshalb nur provisorisch, nicht dauerhaft sein kann.

Auf dieses Dilemma hin seien abschließend Hofmannsthals ästhetische Schriften der neunziger Jahre gemustert. So sollen seine Bewertungen Swinburnes und Walter Paters aus den Jahren 1892 und 1894 miteinander verglichen werden, um eventuelle Veränderungen der ästhetischen Haltung zu ermitteln.

Die Swinburne-Würdigung charakterisiert in unverhohlener Bewunderung die Künstlergruppe der englischen Ästhetiker als feinfühliges Eklektiker, «die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich ge-

schmückten Wohnungen»⁵⁵; ihrer Urbanität entsprechend hat für sie die Kunst Vorrang vor dem Leben: «Eine purpurne Blüte auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendeine Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung erfahren hat»⁵⁶. Hofmannsthal charakterisiert dabei die Renaissance als bevorzugte Kunstepoche, auf deren Artefakte man zurückgreift. Im «souveränen Stilgefühl» dessen, der keinen eigenen Stil hat, imitiert man «den Zauber unbeholfener Anmut, der von den gemalten Legenden des Fra Angelico ausgeht, und den Duft heißer und reifer Dinge in den Gartengeschichten Messer Giovan Boccaccios»⁵⁷. Den raffinierten Reiz dieser Technik nennt Hofmannsthal, «daß sie uns unaufhörlich die Erinnerung an Kunstwerke weckt und daß ihr rohes Material schon stilisierte kunstverklärte Schönheit ist»⁵⁸. Die Parallelen zu seinem Ästhetizismus und Renaissancismus sind augenfällig⁵⁹.

Hofmannsthal teilt auch den elitären Anspruch dieser Kunstauffassung, wenn er die Ästheten in ihrer selbstgewählten Isolation mit Eingeschlossenen in einer Kunstkammer vergleicht, bei der ein künstliches Panorama das Außen vertritt. Doch sieht er in der Unvermittelbarkeit von Leben und Kunst, die das Abschirmen von der sozialen Wirklichkeit notwendig macht, einen Mangel. Die andere Seite des Ästhetizismus, der Verlust an Vitalität, die nur dann zustandekommt, wenn man sich dem Leben aussetzt, wird durchaus erkannt.

⁵⁵ H. VON HOFMANNSTHAL, *Algernon Charles Swinburne*, in *GW*, VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt am M. 1979, S. 143-148, hier 143 f. Vgl. dazu K.G. JUST, *Formen der Rezeption. Algernon Charles Swinburne und die deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, in *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern-München 1966, S. 209-228.

⁵⁶ *Ibidem*, S. 143.

⁵⁷ *Ibidem*, S. 146 f.

⁵⁸ *Ibidem*, S. 147.

⁵⁹ Hofmannsthal «Stilverdrehungsmanie» (so der Dichter in einem Brief vom 21. März 1894 an Leopold von Adrian), die «Ineinanderspiegelung von Stilen und Stoffen», erläutert M. HOPPE, *Literatentum. Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 28), Berlin 1986, als künstlerisches Prinzip des Frühwerks.

Zwei Jahre später urteilt Hofmannsthal anlässlich Walter Paters bedeutend distanzierter. Er kritisiert dessen Ästhetizismus und Renaissancismus als hypertrophen, maßlosen Zustand und als Rauschmittel: «ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium»⁶⁰. Zudem kennzeichnet er den Ästhetizismus als ein nur übermitteltes, kein direktes Erbe, wenn er ihn «so sehr aus zweiter Hand»⁶¹ nennt.

Da dieser postepigonale Standpunkt seiner Selbstdeutung entspricht, bezieht Hofmannsthal sich in seine Darstellung mit ein, indem er vom distanzierenden «er» zum einvernehmlichen «wir» wechselt. Da er aber in den kritischen Passagen zudem vom Präsens ins Präteritum übergeht, relativiert er den Ästhetizismus als ein generations- und jugendspezifisches und damit abgeschlossenes Phänomen. Er schließt seinen Essay, indem er einem langen Katalog von Schönheiten, die sich an artifiziellen Vorbildern messen und der Kunst vergleichen, lakonisch die unvergleichliche und unsägliche Schönheit des Lebens gegenüberstellt. Bereits hier zeichnet sich die Sprachkrise ab, die im Chandos-Brief Thema wird. Der wortreiche Ästhet verstummt angesichts des wirklichen Lebens.

Auch in seiner Auseinandersetzung mit d'Annunzio im letzten Jahrzehnt des Fin-de-siècle läßt sich Hofmannsthals Hinwendung zum Ästhetizismus und seine Abkehr davon nachvollziehen. Er vergleicht den Stil d'Annunzios mit «dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten»⁶². In diesem doppelten Klassizismus erkennt Hofmannsthal die Möglichkeit und die Gefahr des doppelten Epigontums. Schließlich wirft er d'Annunzio vor, der Gefahr des bloß Artistischen in eklektischer Filigrantechnik zu erliegen und damit das Leben zu verfehlen.

⁶⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Walter Pater*, in *GW*, VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt am M. 1979, S. 194-197, hier 196.

⁶¹ *Ibidem*, S. 197.

⁶² H. VON HOFMANNSTHAL, *Gabriele d'Annunzio*, S. 198. Zu dem Verhältnis zwischen Hofmannsthal und d'Annunzio vgl. die gründliche und materialreiche Untersuchung von F. ASPETSBERGER, *Hofmannsthal und d'Annunzio. Formen des späten Historismus*, in «*Studi germanici*», NS, X, 1972, S. 425-500.

Diese Essays Hofmannsthals belegen, was wir schon an den ästhetischen Intentionen im Zusammenhang mit seinem Renaissancismus festgestellt haben: die Kunst wird als Ersatz des Lebens proklamiert im Wissen, daß sie nur ein Surrogat ist. Dieser provisorische Ästhetizismus läßt sich auch in Zeugnissen anderer Jung-Wiener nachweisen. Ihr Wortführer Hermann Bahr war nicht nur am Zustandekommen der Wiener Moderne beteiligt, er leitete auch die Überwindung der Moderne ein; so deutet er etwa in seiner Essay-Sammlung *Renaissance* (1896-97), die Hugo von Hofmannsthal gewidmet ist, wichtige Schlüsselbegriffe um. Seine Abrechnung mit dem Ästhetizismus erfolgt dabei aus dem Blickwinkel des Post-Epigonens, wie wir ihn in Hofmannsthals *Tod des Tizian* erkannt haben. Bahr wirft den dekadenten Ästheten unproduktive Lebensflucht vor:

•Sie wachsen, unselige Spätlinge, nicht mehr in der wirklichen Welt der Sinne, sondern in einer künstlichen von geborgten Träumen auf, dem Erbe von einst. Die Werke der Vergangenheit verhüllten ihnen die Dinge der Gegenwart»⁶³.

Seiner nachfolgenden Feststellung: «Die Kunst der Väter tötet das Leben der Enkel»⁶⁴ ist die Aufforderung zu entnehmen, sich aus dem Jugendepigonentum des zweiten Erben zu lösen und die klassizistischen Väter, die Tizian-Schüler, zu überwinden. Ziel ist es, den Renaissancismus⁶⁵ durch eine wirkliche Renaissance abzu-

⁶³ H. BAHR, *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*, Berlin 1897, S. 6.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Wie sehr sich Hofmannsthal später vom Renaissancismus distanziert, geht aus einem Brief vom 27. April 1906 an Richard Strauss hervor: «Sie sprachen von einem Stoff aus der Renaissance. Lassen Sie mich Ihnen darauf, veehrter Herr, offen antworten: ich glaube, daß nicht nur ich, sondern jeder dichterisch schaffende Mensch unserer Zeit keine Epoche mit so präziser Unlust, ja mit sicherem Widerwillen aus seinem Schaffen ausschließen wird, wie diese Epoche. Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen. Trotz umlaufender Phrasen – die übrigens seit ein paar Jahren schon mehr im Verstummen sind – glaube ich, daß uns keine Epoche in ihrem Lebensinhalt so fern ist, als diese –, und daß sogar keinem Kostüm auf der Bühne eine geringere Suggestionskraft innewohnt (nicht einmal der Allongerückenzeit) als der bis zum Grausen abgebrauchten Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre: Renaissance!» (*Richard Strauß – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von F. und A. STRAUSS, bearb. von W. SCHUH, Zürich 1954², S.18-20, hier S. 19).

lösen. Den meisten Jung-Wienern blieb dies versagt⁶⁶ – Hofmannsthal ist es wohl gelungen.

⁶⁶ Daß Bahrs Renaissance – zumindest gilt das für die meisten Jung-Wiener – Programm blieb und nicht verwirklicht wurde, hatte schon der Wiener Kritiker P. WERTHEIMER, *Hermann Bahrs Renaissance*, in «Die Gesellschaft», 13, 1897, S. 91-103, vermutet. Dabei spielt er Hofmannsthals «Zeit der großen Maler» gegen die ewigen Epigonen der Wiener Moderne aus: «Es ist nicht die Zeit der 'großen Maler', sondern der eifrigen Schüler: die Zeit der Carracci, welche die bereits verlorene Stileinheit wiederherzustellen suchten, dabei jedoch bereits in das Gezierte verfielen, die Blüte der fruchtbaren Eklektiker, der Albani und Guido Reni. Das ist wohl *künstlerisch* der Schatten in der sonst *persönlich* so hochrenaissancemäßig hellen Erscheinung Bahrs und der Gruppe» (S. 103).