

Dirk Niefanger

Hugo von Hofmannsthals Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893)

Hofmannsthals Essay *Gabriele D'Annunzio* ist zuerst 1893 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen. Eine Buchausgabe kam erst posthum in der Sammlung *Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal* (1930) heraus. Dieser erste *D'Annunzio*-Essay von Hofmannsthal *praktiziert* und *thematisiert* einen spezifischen Umgang mit historistischem Zeichenmaterial, den man als 'produktiven Historismus' bezeichnen kann.¹ Er reflektiert die historistische Situation als essentielle Voraussetzung der Moderne und seines eigenen Verfahrens. Der 'produktive' Historismus des *D'Annunzio*-Essays *überwindet* also nicht die historistische Situation. Er nutzt sie, indem er das mit allem Ernst und allem optimistischen Pathos vorgetragene Interesse am historischen Stoff, wie es der traditionelle Historismus favorisiert, in ein Spiel mit historischen Partikeln umwandelt, das von dem, fast pessimistischen Gedanken getragen wird, „nichts als ein sentimentales Gedächtnis“² zu haben. Ein solches Gedächtnis ermöglicht erst das im folgenden beschriebene Textverfahren, es gestaltet den 'produktiven' Historismus.

Der *D'Annunzio*-Essay läßt sich in zwei Textteile gliedern: in allgemeinere Ausführungen über die Situation der Moderne ist eine längere Passage eingefügt, die sich explizit mit den Werken des italienischen Dichters Gabriele D'Annunzio befaßt. Der Text präsentiert sich zum einen als Rezension der *Römischen Elegien*,

¹ Die folgende Fallstudie ist zum Teil eine überarbeitete Zusammenfassung meiner früheren Analysen des *D'Annunzio*-Essays von Hofmannsthal; vgl. Niefanger, Dirk: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne* (Tübingen: Niemeyer 1993). S. 160-176 und Niefanger, Dirk: „Historische und historistische Textverfahren. Skizzenhaftes zu Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal im Kontext einer 'historistischen' Moderne“. Harald Tausch (Hg.), *Historismus und Moderne* (Würzburg: Ergon 1996). S. 181-190. Entsprechende Passagen habe ich kenntlich gemacht.

² Hofmannsthal, Hugo v.: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I* (Frankfurt/M.: Fischer 1979). S.174.

zum anderen als diagnostischer Blick auf die Moderne und ihr Verhältnis zur überlieferten Vergangenheit. Vor allem als solcher interessiert er bei der Analyse des hier zur Diskussion stehenden Zusammenhangs von Historismus und literarischer Moderne.³

Die „Formulierungen am Beginn und am Schluß des Aufsatzes“ bezeichnet Aspetsberger als „Rahmen [...], der zeigt, daß [...] D'Annunzio als ein Exponent der Zeit“ zu sehen sei.⁴ Die *Römischen Elegien* des italienischen Dichters Gabriele D'Annunzio erscheinen geeignet, generell über die literarische Moderne nachzudenken. D'Annunzio ist lediglich *eine* – wenn auch wichtige – Symbolfigur der Moderne unter anderen.

Neben diesem, ersten Essay über D'Annunzio hat sich Hofmannsthal in den 90er Jahren immer wieder sowohl mit dem italienischen Autor⁵, als auch mit der Situation der Moderne⁶ auseinandergesetzt. So ist der hier zur Diskussion stehende *D'Annunzio*-Essay zwar besonders gut geeignet, die historistischen Verfahren und die spezifische Auseinandersetzung mit dem Historismus zu analysieren; er ist aber nicht der einzige Text, an dem sich diese Phänomene zeigen ließen. Ein anderes Beispiel wäre sein Brief vom 6. September 1892 an Edgar Karg von Bebenburg. Dort findet sich ein ähnlicher Zusammenhang von historistischem Denken und poetischer Tätigkeit dargestellt:

³ Zum Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne vgl. folgende ausführliche Monographie: Baßler, Moritz, Brecht, Christoph, Niefanger, Dirk und Wunberg, Gotthart: *Historismus und literarische Moderne* (Tübingen: Niemeyer 1996); vgl. auch Niefanger, *Produktiver Historismus*, besonders S. 24-40 und 160-176, Niefanger, „Historische und historistische Textverfahren“, S. 181-190. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Historismus vgl. jetzt auch: LeRider, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende* (Wien: Böhlau 1997).

⁴ Aspetsberger, Friedbert: *Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert* (Frankfurt 1987). S. 47 (Vgl. das Kapitel: „Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus“).

⁵ Vgl. die Essays „Gabriele D'Annunzio“ (1894) und „Der neue Roman von D'Annunzio“ (1895), in: Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 198-202 und 206-213.

⁶ Vgl. insbesondere die Essays und Reden „Zur Physiologie der modernen Liebe“ (1891), „Maurice Barrès“ (1891), „Poesie und Leben“ (1896) und „Im Hause des Grafen Lanckoronski“ (1902), in: Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 13-25, 93-98, 118-126.

Ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum 'Dichter' gemacht.⁷

Und auch etwa die *Lanckoronski*-Ansprache macht auf die historistische Situation in einem poetologischen Kontext aufmerksam:

Und so tritt eine unendliche Forderung an uns heran, dem inneren Gleichgewicht höchst bedrohlich: die Forderung, mit tausendfachen Phantomen der Vergangenheit uns abzufinden, die von uns genährt sein wollen.⁸

1.

Hofmannsthal's *D'Annunzio*-Essay zeigt sich nicht nur über seine literarischen Verfahren als Äußerung im historistischen Diskurs der Moderne, er positioniert sich mit seiner Krisendiagnose der Moderne ebenfalls in einem historistisch denkenden Kontext. Auch wenn die Verfahren im Zentrum der folgenden Analyse stehen, ist eine kurze Rekonstruktion des historistischen Diskurses⁹ am Ende des 19. Jahrhunderts notwendig. Ohne sie wäre die Machart und der Skopus des Essays nicht begreifbar.

Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte mit Karl Marx, Friedrich Nietzsche und Wilhelm Dilthey eine breite und kritische – keineswegs auf die Universitäten beschränkte – Historismus-Diskussion eingesetzt. Wie in Hofmannsthal's *D'Annunzio*-Essay steht das Verhältnis von Geschichtswissen und Leben im Zentrum der Auseinandersetzungen. Schon 1852 hatte Marx in *Die 18te Brumaire des Louis Bonaparte* einprägsame Worte gefunden, die zumindest sinngemäß bei Hofmannsthal wiederkehren. Gegen die lähmende Bindung des Be-

⁷ Hofmannsthal, Hugo von, Bebenburg, Edgar Karg von: *Briefwechsel*. Hg. v. Mary E. Gilbert (Frankfurt 1966). S. 19.

⁸ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 24; vgl. S.20-25.

⁹ Vgl. hierzu u. a. Wittkau, Annette: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems* (Göttingen: Vandenhoeck 1992) und Niefanger, Dirk: „Historismus“. Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3 (Tübingen: Niemeyer 1996). Sp. 1410-1421. Zur neueren Historismus-Forschung vgl.: Oexle, Otto Gerhard: *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen: Vandenhoeck 1996; Fulda, Daniel: „Historismus in allen Gestalten. Zu einigen kulturwissenschaftlichen Problemgeschichten der Moderne“. *Rechtshistorisches Journal* 16 (1997), S. 188-220.

wußtseins an die „Geister der Vergangenheit“ und gegen die „weltgeschichtlichen Totenbeschwörungen“ richtet sich Marx. „Die Tradition aller toten Geschlechter“ laste – so heißt das bekannte Zitat – „wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden.“¹⁰ Leben und Vergangenheitsbezug bleiben die zwei zentralen Koordinaten der Historismus-Diskussion bis in die 20er Jahre.

Zwei hiermit zusammenhängende Aspekte werden zudem wichtig: zum einen das Objektivitätsproblem, die Frage nach den „Bedingungen [...] der Möglichkeit historischer Erkenntnis“¹¹, und zum anderen der historische Relativismus, die sich aus der Gleichwertigkeit der Erkenntnisobjekte ergebende Infragestellung überzeitlicher Werte und Normen. In seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) hat Friedrich Nietzsche auf die Verknüpfung dieser beiden Aspekte hingewiesen: Die Forderung nach Objektivität provoziere nicht nur einen lebensfernen Positivismus, sondern auch ein „Unbeteiligtsein“¹² des Forschers am – relativ gewordenen – Gegenstand.¹³

Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln, wie es im Märchen heißt. Durch dieses Rumpeln verrät sich die eigenste Eigenschaft dieses modernen Menschen: [...] Das Wissen, das im Übermaße ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen.¹⁴

Im chaotischen, nicht mehr ästhetisch vermittelten Nebeneinander der Wissens-elemente deutet sich der Historismus als Problem der Darstellung an. „Man sagt dann wohl“, heißt es in Nietzsches Schrift, „daß man den Inhalt habe und daß es nur an der Form fehle.“¹⁵ Dieses ‘formlose’ Verfahren des Historismus’ beschreibt Nietzsche dann im *Fall Wagner* (Turiner Brief von 1888), orientiert an Paul Bour-

¹⁰ Marx, Karl, Engels, Friedrich: *Werke*. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus (Berlin: Dietz ⁸1972), Bd.8, 115.

¹¹ Oexle, Otto Friedrich: „Von Nietzsche zu Max Weber: Wertproblem und Objektivitätsforderung der Wissenschaften im Zeichen des Historismus“. *Rättshistoriska Studier / Lund* (1990), S. 97.

¹² Nietzsche, Friedrich: *Werke*. Hg. v. Karl Schlechta (Frankfurt: Hanser / Ullstein ⁶1969), Bd. I, S. 249.

¹³ Zum historischen Relativismus bei Nietzsche vgl. Oexle, „Von Nietzsche zu Max Weber“, S. 130f.

¹⁴ Nietzsche, *Werke*, Bd. I, S. 232.

¹⁵ Nietzsche, *Werke*, Bd. I, S. 232.

gets Begriff der *Décadence*,¹⁶ als Kennzeichen der Literatur des späten 19. Jahrhunderts:

Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen.¹⁷

Nietzsches Bild barbarischer, lebensferner Stoffhuberei wird fortan zur Ikone der krisenologischen Beschreibung der historistischen Moderne. Diese nimmt auch Dilthey in seinen Schriften war. Schärfer vielleicht noch als Nietzsche sieht er das „Messer [...] des historischen Relativismus, welches alle Metaphysik und Religion gleichsam zerschnitten hat.“¹⁸ Der Relativismus „zerstört [...] den Glauben an die Allgemeingültigkeit irgendeines der philosophischen Systeme“¹⁹. Die *transzendente Obdachlosigkeit* (Lukács), die er hinterläßt, zeigt sich als tiefe Krise modernen Bewußtseins, die es zu bewältigen gilt.

Dieser Schmerz der Leere, dies Bewußtsein der Anarchie in allen tieferen Überzeugungen, diese Unsicherheit über die Werte und Ziele des Lebens rufen die verschiedensten Versuche in Dichtung und Literatur hervor, die Fragen nach Wert und Ziel unseres Daseins zu beantworten.²⁰

Auch für Hugo von Hofmannsthal ist die Diagnose der historistischen Lebensferne mit dem Namen Bourget verbunden. Er sieht 1891 in seinem Essay über Paul Bourgets *Physiologie de l'amour moderne* die Lebensfremdheit seiner Generation als Folge der „Epidemie des Historismus“. Mit ihr habe die Avantgarde „diese Sehnsucht, hinauszuflüchten aus der verknöcherten Schablonenleidenschaft der Gegenwart“²¹, gemein. Der Historismus vermittele, daß das eigentliche *Leben* nur in der Vergangenheit zu empfinden sei, während sich heute nur ein indirekter Zugang zu großen Gefühlen biete: „à sentir sentir“ (ein Gefühl zu fühlen).²² Die vielbeschworene Krise der Moderne – später formuliert als Sprachskepsis, Wirk-

¹⁶ Vgl. Elrud Kunne-Ibsch: *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft* (Tübingen 1972), S. 193ff.

¹⁷ Nietzsche, *Werke*, Bd. II, S. 917.

¹⁸ Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften* (Berlin 1922), Bd.8, S. 232, vgl. S. 197f.

¹⁹ Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, S. 121.

²⁰ Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, S. 198.

²¹ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 97.

lichkeitsverlust oder Wertrelativismus – steht, so gesehen im Kontext eines durch den Historismus problematisch gewordenen Verhältnisses zur Vergangenheit. Die „Überwindung des Historismus“²³ wird dementsprechend als zentrale Parole der Zeit ausgegeben.

Als „*Höhepunkt* der Historismus-Diskussion in Deutschland“²⁴ können dann die Auseinandersetzungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, die mit Max Webers Beiträgen zur Wissenschaftstheorie (1904, 1918) einsetzen und mit *Der Historismus und seine Probleme* (1922) von Troeltsch fortgeführt werden; darauf antworten gewissermaßen Hintzes *Troeltsch und die Probleme des Historismus* (1927), Heussis *Die Krisis des Historismus* (1932) und verschiedene Arbeiten von Friedrich Meinecke, besonders *Die Entstehung des Historismus* (1936).

Mit ähnlichen Worten wie Nietzsche hat Weber schon im Objektivitätsaufsatz von 1904 – in Anlehnung an Friedrich Theodor Vischers – die „Stoffhuber“ und „Sinnhuber“ angegriffen.

Der tatsachengierige Schlund der ersteren ist nur durch Aktenmaterial, statistische Folianten und Enqueten zu stopfen [...]. Die Gourmandise der letzteren verdirbt sich den Geschmack [...] durch immer neue Gedankendestillate.²⁵

Als Webers Antwort auf den Historismus ist der Entwurf einer *Wissenschaft als Beruf*²⁶ lesbar, der erstens die Angewiesenheit der Wissenschaft auf das Leben und gleichzeitig die Lebensferne jeglicher Wissenschaft mitreflektiert und der zweitens bemerkt, daß man Forschung praktiziere, um selbst von neuerer Forschung überwunden zu werden. Sinn der Wissenschaft sei insofern zu veralten. In dieser Einsicht der eigenen Begrenztheit liege aber gleichzeitig die *Möglichkeit* von Wissenschaft. Eine „objektiv gültige“²⁷ Beschreibung von Kultursystemen sei

²² Paul Bourget, zitiert nach: Hofmannsthal: *Reden und Aufsätze I*, S. 97.

²³ Vgl. Köhn, Lothar: „Die Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933. *DVjs* (1974), S. 704-766, *DVjs* (1975), S. 94-165.

²⁴ Oexle, „Von Nietzsche zu Max Weber“, S. 127f.

²⁵ Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* [1904] (Tübingen 1968), S. 214.

²⁶ Vgl. Max Webers *Wissenschaft als Beruf* [1918 / 1919].

²⁷ Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 184.

allerdings „ein Unsinn in sich“²⁸. *Objektivität* könne die Erfahrungswissenschaft nur erreichen, konstatiert Weber skeptisch, indem sie ihre Gegenstände nach Kategorien erfasse, „welche in einem spezifischen Sinn subjektiv [...] und an die Voraussetzung des Wertes derjenigen Wahrheit gebunden sind, die das Erfahrungswissen allein [...] zu geben vermag.“²⁹

Max Webers Überlegungen zu einer neuen Erfahrungswissenschaft von 1904 sind in einem spezifischen Punkt an Hofmannsthals Diagnose der Moderne im *D’Annunzio*-Essay anschließbar. Mit ihnen teilt Hofmannsthal die gleichzeitige Skepsis gegenüber der eigenen und der historisch überlieferten Erfahrung. Webers Sinn für eine andere nicht naturwissenschaftliche ‘Objektivität’ in den Erfahrungswissenschaften findet in Hofmannsthals Darstellung in gewisser Weise ein literarisches Pendant, wenn dieser eine zeitlose und deshalb haltlose Moderne zwischen Vergangenheit und aufbruchsbereiter Zukunft zeichnet. Der Geltungsbereich der eigenen Erfahrungen ist dort bestimmt durch ihre Relation zur Historie und ihre Bestimmbarkeit als spätere Vergangenheit. Denn erst „aus der Perspektive des Nachlebenden“ entschlüsseln sich die „verworrenen Bestrebungen“ der eigenen Zeit.³⁰ Das, was diese „modern[e]“ Zeit ausmacht, „läßt sich“ in der Gegenwart „leichter fühlen als definieren“.³¹

2.

Die Verwandtschaft von wissenschaftlichem und literarischen Diskursen gilt nicht nur für das Verhältnis zur Historie und zur eigenen Erfahrung; es bestimmt auch die Darstellungen der Texte. Viele literarische Phänomene um 1900 lassen sich aus Verfahren des (wissenschaftlichen) Historismus’ ableiten, die – zumindest im ‘fremden’ Medium Literatur – verschiedene Grade der Isolierung von Lexemen

²⁸ Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 184.

²⁹ Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 213.

³⁰ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 176.

³¹ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 175.

und Lexemgruppen erzeugen.³² Kataloge, detaillierte Beschreibungen, digressive Essayistik oder *name-dropping* sind – könnte man sagen – einige literarische Varianten historistischer Verfahren.

Hugo von Hofmannsthal hat vor allem in seinen Essays das *name-dropping* zur Perfektion getrieben. Im Kontext des Historismus' erscheint es als ein Verfahren, das die einzelnen Elemente des Textes entwertet. Bereits im genannten *Bourget*-Essay analysiert Hofmannsthal eine *lebensferne* Lektüre; Bücher wie Bourgets *Physiologie de l'amour moderne*, die „Schatzkammer psychologischer Detailbeobachtungen“, würden nur eine reduzierte Lesart zweiter Hand zulassen. Sie diene der „Sehnsucht, hinauszuflüchten aus der verköcherten Schablonenleidenschaft der Gegenwart.“³³

Wenig später, im *D'Annunzio-Essay* leitet er das „Rotwelsch“ der Avantgarde aus dieser „Sehnsucht“³⁴ ab. Wieder steht der Name „Bourget“ für die Aufgabe des Ganzen zugunsten des Details, für „das Zerschneiden von Atomen“ und „die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels.“ Üblicherweise wird diese Passage als Hinweis auf die Psychologisierung der Literatur gelesen. Achtet man aber auf die deutlichen Akzentuierungen der Textverfahren in jenem Konzept, das Hofmannsthal im Essay als „Möbelpoesie“ kennzeichnet, wird man die Zergliederung und Rekombination von Elementen vor allem als literarisches Verfahren identifizieren können. Die Literatur spiegelt nicht mehr eine „Kette von Handlungen“, heißt es, sondern reiht „Zustände“. Dieses Verfahren wird als „Grundzug“ des Lebensverhältnisses der „gegenwärtigen Literatur“ beschrieben.³⁵ Die „Flucht aus dem Leben“, bestimmt der Essay als modernes literarisches Verfahren der Entsemantisierung globaler Zusammenhänge. Der Verlust der Perspektive auf das Ganze ist als jene „instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen“ zu lesen, die Hofmannsthal „modern“³⁶ nennt.

³² Vgl. hierzu: Baßler, Brecht, Niefanger, Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*.

³³ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S.97.

³⁴ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S.175.

³⁵ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 177.

³⁶ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S.176.

In seinen späten Aufzeichnungen (etwa 1922) hat Hofmannsthal – zumindest der Sache nach – diesen Zusammenhang von historischem Material und historistischen Verfahren noch einmal aufgegriffen. Anlässlich der ‘Welttheater’-Konzeption bemerkt er: „Es ist kein Arrangement, es ist neu und alt: so alle meine Sachen.“³⁷ Das ‘Neue’ schafft keine geschlossenen Arrangements. Das überlieferte Material steht in seiner „Pluralität“ zur Verfügung, um rekombiniert zu werden. Als „Kombination von Elementen“³⁸ zeigt sich Hofmannsthals Textverfahren als ‘historistisches’ im genannten Sinn. Den Totalitätskonzepten der „Präexistenz“ steht „die kubistisch futuristische Infektion“³⁹ gegenüber.

Die Isolierung des historischen Sprachmaterials und die historistische Kombinationstechnik sei konkret anhand einiger Passagen des *D'Annunzio*-Essays erläutert. Fast wie eine bloße Spielerei mit historistischen Versatzstücken, der es nicht darum geht, irgendwelchen der vielen genannten Kunstwerke, Künstlernamen oder Motiven – auch nicht D'Annunzio selbst – gerecht zu werden, liest sich der Essay. Leopardi wird neben Offenbach, Bourget neben Tizian, Goethe neben Spenser, Homer neben Machiavelli oder Botticelli neben Brandes genannt. Alles scheint sich mit allem zu vertragen. Der historistische Kontext rechtfertigt die genannten „verworrenen Bestrebungen“ unübersichtlich geordneter Signifikanten.

Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schöneren Geschöpfen eines künstlichen Daseins, mit den schlanken Engeln und Pagen des Fiesole, mit den Gassenbuben des Murillo und den mondänen Scherinnen des Watteau.⁴⁰

Das ästhetische Empfinden erfaßt Hofmannsthal hier mit für sich genommen sehr unterschiedlichen Gestalten aus der Malerei verschiedener Zeiten und Stile. Die zierlich-gestaltlosen Engel und Heiligenminiaturen auf den Bildern des spätmittelalterlichen Fra Angelico aus Fiesole, die Kinderdarstellungen auf den Werken des spanischen Malers Bartolomé Murillo und die ‘galanten’ Gestalten in den Land-

³⁷ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*, S. 569.

³⁸ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*, S. 599.

³⁹ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen*, S. 599.

⁴⁰ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 174. Zur folgenden Analyse vgl. Niefanger, *Produktiver Historismus*, S. 162f.

schaften und Theaterszenen des französischen Malers Antoine Watteau haben so gut wie nichts gemein.

Hofmannsthals Zuordnung der Epitheta und die Auswahl der Bildmotive verringern die Distanz der genannten Werke nicht, sondern vergrößern sie eher. Ein kleiner 'historistischer Katalog'⁴¹ entsteht so, der die genannten Bilder als Lexeme mehr nebeneinander anordnet, als zusammenfügt: Fra Angelicos Heilige bezeichnet der Text mit dem Begriff 'Pagen', den man gewöhnlich nicht für Heilige verwendet. Ihn würde man eher den Figuren auf profanen Bildern zuordnen, die als Staffage der Zentralfiguration dienen. Die schlanken Engel Angelicos werden zwar in der Kunstwissenschaft immer wieder gelobt, können aber kaum als Hauptmotiv des Malers bezeichnet werden. Der Begriff 'Gassenbuben' paßt wenig zu Murillos ländlichen Motiven. Der Text bezieht sich hier wahrscheinlich auf das Bild 'Trauben und Melonenesser', das Hofmannsthal aus München kennt.⁴² Die galanten Damen und Herren auf Watteaus Bildern könnte man schließlich viel eher weltabgewandt als mondän nennen. Fast alle Gestalten Watteaus flüchten: in eine Kunst- und Theaterwelt, in die Musik oder – worauf Hofmannsthal hier wohl auch anspielt – nach Kythera.⁴³

Hätten Weltflüchtige, Kinder und Heilige vielleicht noch etwas Verbindendes, besonders wenn man bedenkt, daß es in der zitierten Passage durchaus um das Motiv des Flüchtens aus dem Alltäglichen in eine Glücks- und Schönheitswelt geht, so wird mit den charakterisierenden Begriffen Engel, Pagen, Gassenbuben und mondäne Schäferinnen viel eher etwas Trennendes betont. Erst die Akzentuierung der an sich gar nicht so fernen Signifikanten forciert also ihre syntagmatische Isolierung und damit die semantische Unklarheit der Passage.

⁴¹ Vgl. Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916* (Tübingen: Niemeyer 1994), S. 136ff.

⁴² Bartolomé Esteban Perez, gen. Murillo: 'Trauben und Melonenesser', 1645-55, Alte Pinakothek, München. Vgl. auch Bartolomé Esteban Perez, gen. Murillo: 'Würfelspielende Buben', 1670-75, Akademie der bildenden Künste, Wien.

⁴³ Antoine Watteau: 'Einschiffung nach Kythera', 1717, Louvre, Paris und 1717, Staatliche Museen, Berlin.

Es gibt im *D'Annunzio*-Essay viele Beispiele einer ähnlichen Schreibweise. Das Überangebot an – von ihren Signifikaten in wichtigen Nuancen gelösten – Signifikanten, die in scheinbar willkürlich zusammengesetzten Kontexten stehen, ergeben so den historistischen Verfahren vergleichbare Lexem-Kataloge.

In D'Annunzios *Römischen Elegien* finden sich Landschaftsbeschreibungen, die Hofmannsthal 'additiv' durch Referenzen auf immer neue Namen beschreibt: Goethes *Erotica Romana* gestalten diese „fast Tischbeinsche Landschaft“ unter der „Sonne Homers“, die an das „Gärtchen des Horaz, die Hütte des Tibull [...] und die Spatzen des Properz“ erinnert; diese Landschaft Goethes nehme D'Annunzio und male sie mit den Farben Tizians, so daß die Gestalten der Elegien „durch die Laubengänge der mediceischen und farnesischen Villen“ wandeln, während „weiße Frauen im Stil des Botticelli auf langen Harfen“⁴⁴ musizieren. Auch hier bringen die zur Charakterisierung der Landschaft evozierten Namen keinen wirklichen Bedeutungszuwachs; der Unterschied zwischen 'Tibull' und 'Horaz' scheint fast nur noch klanglich zu bestehen, ihre Semantik ist wesentlich reduziert. D'Annunzios Landschaften verändern sich in der Schilderung des Wieners zum übervollen Inventar eigener Assoziationen. Die *Römischen Elegien* werden zu einem Beispiel Hofmannsthalscher 'Möbelpoesie' umgeschrieben. Der Text D'Annunzios lasse die „faszinierenden Abenteuer der Vergangenheit [...] aus einem tiefen Brunnen [...] aufschweben“ und mache sie zu einer „Märchenwelt“.⁴⁵ Die Assoziationen tendieren in ihrer unspezifischen Häufung zum historistischen Katalog; die 'Möbelpoesie' ordnet sie nicht mehr unter spezifische Begriffe, sondern stellt Stimmungsbilder (antikisierte Landschaft, weltflüchtiges Szenario usw.) her.

Die inflationäre Häufung von Signifikanten ruft indes nur höchst vage und instabile Assoziationen und 'Stimmungen' hervor. Kaum hat man den Vergleichspunkt des einen Signifikanten begriffen, muß man nach dem Bezugspunkt des nächsten verzweifelt suchen. Oft ist es nur der Klang der Worte, der einzelne Le-

⁴⁴ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S.180.

⁴⁵ Beide Zitate: Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 182.

xeme oder Lexemgruppen in den Text eingeschrieben hat: „Tanagrafigürchen und Terrakottareliefs“.⁴⁶ Mal ist es der Nimbus einer Zeit, einer Epoche: wenn etwa das „Plätschern der Renaissancefontänen“⁴⁷ evoziert wird. Ein weiteres Beispiel:

Im Triumphzug der Isaotta [von D'Annunzio] gehen die Horen mit Feuerlilien in der Hand, hinter ihnen Zefirus, Blumenduft hauchend, gehen Flos und Blancheflos, Paris und Helena, Oriana und Amadis, Boccaccio und Fiammetta, geht der Tod, kein Gerippe, sondern ein schöner heidnischer Jüngling mit den Gelüsten und Träumen als valets de pied.⁴⁸

Der *Isottè* von Gabriele D'Annunzio ist verständlicher als seine Besprechung in Hofmannsthal's Essay. Die Überblendung des Liebespaares mit literarischen Allusionen, die kaum identifizierbar sind, dient im Essay der Evokation einer „künstlichen Schönheit der Träume“.⁴⁹ Im Diskurs der Wiener Moderne werden diese Assoziationsgeflechte *Stimmungen*⁵⁰ genannt. Sie entsprechen als Ganzheitssurrogate dem „Artefakt“ in Nietzsches zitierter *Décadence*-Analyse: „Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. –“⁵¹ Das Geflecht von Namen, das der Essay produziert, dient keiner Semiose im herkömmlichen Sinne; die Reihe der Liebespaare ist im zentralen Moment ihrer Lexik, der Identifikation zweier Personen mit eigenständiger Biographie, entwertet. Glaubt man dem Essay, zählt nämlich nichtmals mehr die vage Erinnerung an ihre *Liebesgeschichte*, die sie ausdrücken. In ihrer Eigenschaft als Liebespaar verweisen sie bloß noch auf den „berückenden Refrain von Schönheit und Liebe“ - und zwar: durch ihre *Namen*.

Das ist das, was ich den Triumph der Möbelpoesie genannt habe, den Zauberreigen dieser Wesen, von denen nichts als Namen und der berückende Refrain von Schönheit und Liebe zurückgeblieben ist.⁵²

Die jeweils individuelle Erzählung verschwindet hinter der Wiederholung einer Konstellation von Liebe und Schönheit, die durch in Beziehung gesetzte Namen

⁴⁶ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 183.

⁴⁷ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 180.

⁴⁸ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S.183; zum folgenden vgl.: Niefanger, „Historische und historistische Textverfahren“, S. 189f.

⁴⁹ Hofmannsthal, *Reden u. Aufsätze I*, S. 183.

⁵⁰ Zur Bedeutung des Begriffs 'Stimmung' um 1900: vgl. Niefanger, *Produktiver Historismus*, S. 160-176.

⁵¹ Vgl. Nietzsche, *Werke*, Bd. II, S. 917.

vermittelt wird. Nicht die jeweilige Liebeserzählung erzeugt also die Semiose sondern das Verfahren der Kombination und Reihung von Namen.

Hofmannsthals Interpretation erfaßt das genannte historistische Verfahren. Dieser historistischen Moderne ist – mit Hofmannsthal – „ein Antiquitätenladen die rechte Insel Cythera“⁵³, das heißt, der Rückgriff auf den historistischen Thesaurus mit seinen gleichwertig und kontingent ausgestreuten Namen und Namenskombinationen, seinen Bildern, seinen Verfahren und literarischen Bruchstücken ermöglicht erst die ästhetizistische Poesie der Moderne. Das Eldorado historistischer Verfügbarkeit, das hier durch einen vagen Stimmungskontext – „Tapeten“ der „toten Jahrhunderte“⁵⁴ – noch verknüpft erscheint, zeigt den Weg zur radikal-segmentierenden Textur der Avantgarde. Auch im *D'Annunzio*-Essay macht Hofmannsthal deutlich, daß das Einzige, was ihn an der Moderne wirklich noch interessiert, „die schönste, die ewig beneidete Sprache“⁵⁵ ist.

Sieht man die Rückbesinnung auf die Kunstmöglichkeit der Sprache als Skopus des Essays, verlangt der Schlußabschnitt und seine – auf den ersten Blick vielleicht überraschende – Evokation der römischen Gestalt Menenius Agrippa noch eine kurze Analyse.

Denn wie das rebellische Volk der großen Stadt hinausströmte auf den heiligen Berg, so liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Scharen von uns, fort aus dem Alltag, und schlugen auf dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager. Aber der große Dichter, auf den wir warten, heißt Menenius Agrippa und ist ein weltkluger großer Herr: der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken, daß sie wieder dem atmenden Tage Hofdienst tun, wie es sich ziemt.⁵⁶

Diese ganze Passage ist ironisch gemeint; keineswegs erscheint die Rückkehr zum Hofdienst des atmenden Tages nach dem Gesagten als Ideal, genauso wenig wie das Leiden an der ‘Möbelpoesie’ ernst gemeint ist. Die Kunst, die sich wieder an der ‘Wirklichkeit’ orientiert, popularisiert ein Rattenfänger! Der römische Name für den Kunstverführer, Menenius Agrippa, ist dem späteren römischen Consul

⁵² Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 183.

⁵³ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 183.

⁵⁴ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 183.

⁵⁵ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 184.

entlehnt, dem es 494 mit der Fabel vom Magen und den Körperteilen gelang das Volk der ersten ‘Secession’ zur Rückkehr vom *mons sacer* nach Rom zu bewegen.⁵⁷ Dort hatte sich das Volk aus Protest gegen die Regierungsgewalt versammelt. Die Fabel fördert die Einsicht in die notwendige Harmonie aller Teile und die strikte Abhängigkeit der Einzelglieder vom Ganzen. Volk und Regierung seien aufeinander angewiesen. Die Teile (Volk, Regierung) sind dem Ganzen (Staat) untergeordnet. Die ‘Secession’ erreicht zwar eine Stärkung des Volkes nach seiner Rückkehr, aber keine grundsätzliche Veränderung des Staates. Überträgt man diesen Vorfall auf die hier diskutierten poetischen Probleme, ergibt sich folgende Lesart: Die isolierte Gestaltung einzelner poetischer Elemente, die tendenzielle Autonomisierung von Lexeme und Lexemgruppen, kurz die artistische Zergliederung des literarischen Textes ist – folgt man dem ausgerufenen Programm – zugunsten eines neuen Konzepts, einer ‘Harmonie’ von Form und Inhalt wieder aufzugeben. Der ‘Volkstribun’ Menenius Agrippa verheißt eine Rückkehr in die Zeit ‘funktionierender’ Kunst; er weist den Weg aus den Unverständlichkeiten der Moderne und offenbart eine Sprache ohne „Rotwelsch“⁵⁸. Diese ironisch evozierte Kunst ist bestimmbar: Die „wundervollen Rattenfängerfabeln“ nutzen die Harmonie der einfachen Töne, mit „purpurnen Tragödien“ scheinen klassische Geschichtsdramen über tragische Könige und Königinnen gemeint, und mit den düster funkelnden „Spiegeln“ erinnert der Text an einen naiven, aber verführerischen ‘Realismus’, der in der Kunst noch das Ganze (den „Weltlauf“) einzufangen meint. Man muß genau lesen, um sehen, daß der „große Dichter, auf den wir alle warten“ sich *nur* als ein „weltkluger, großer Herr“ entpuppt. „Menenius Agrippa“⁵⁹ ist vielleicht sogar eines der kaum erkennbaren poetologischen Zitate des Textes – es scheint einen bestimmten Poeten-Typus oder besser einen Poetologen zu meinen:

⁵⁶ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 184.

⁵⁷ Livius 2, 32, 8 ff.

⁵⁸ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 175.

⁵⁹ Alle Zitate: Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 184.

Die ältesten Römer müssen diese Art zu moralisieren auch geliebt haben, wie wir aus der Fabel des *Menenius Agrippa*, von dem Streite der Glieder am menschlichen Leibe sehen, womit er den aufgebrachten Pöbel besänftigte, und wieder in die Stadt brachte.⁶⁰

Der Verfasser dieser Zeilen ist ein „weltkluger, großer Herr“; er heißt Johann Christoph Gottsched, Autor der *Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit* (1734), der selbsternannte Erneuerer der deutschen Literatur am Anfang des 18. Jahrhunderts. Seine Regelpoetik beendete ‘definitiv’ das ‘wilde’ Experimentieren der galanten Poesie um 1700. Was Hofmannsthal also alludieren könnte, ist keinesfalls eine Rettung, sondern die Gefahr der Erneuerung im Geiste des Alten: die Beendigung der Formexperimente der Avantgarde, die Rückbesinnung auf einen einfachen, naiven Klassizismus, die Aufgabe der Textur-Experimente zugunsten allzu leichgewichtiger Re-Strukturierungen.

Liest man eine kunstgeschichtliche Parallele mit, bestätigt sich die Einsicht, daß die Rückkehr zu einer Hof-Kunst, die weiß, „wie es sich ziemt“,⁶¹ und sich deshalb an das Decorum klassizistischer Kunst hält, bestenfalls eine ironische alludierte Perspektive ist. 1893 erscheint der erste *D’Annunzio*-Essay von Hofmannsthal. Schon 1892 fand in München unter der Leitung der Jugendstil-Künstler Franz von Stuck und Wilhelm Trübner die ‘Münchener Secession’ statt, die Trennung der Avantgarde-Künstler von etablierten Kunst-Institutionen. Fünf Jahre später, 1897, ereignet sich die wirkungsmächtigere ‘Wiener Secession’.⁶² Eine Gruppe junge Künstler um Gustav Klimt, Josef Hofmann und Carl Moll zieht mit viel Spektakel aus dem Wiener Künstlerhaus aus und gründet einen neuen avantgardistischen Kunstverein in Österreich. Joseph Maria Olbricht entwirft das berühmte neue Ausstellungsgebäude (die ‘Secession’), auf der dann die Inschrift „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ zu lesen ist. Auch der römische Name der neuen Zeitschrift der Kunst-Avantgarde erinnert an das ironische Ende des Essays: *Ver Sacrum*. In der Geschichte der deutschen und österreichi-

⁶⁰ Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [1751] (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982), S. 438.

⁶¹ Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S. 184.

⁶² Vgl. als Überblick: Waissenberger, Robert: „Die ‘heroischen Jahre’ der Secession“. Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930 (Wien: Historisches Museum ²1985), S. 464-471.

schen Malerei beginnt mit den Sezessionen und Malern wie Stuck, Klimt, Koschka oder Schiele die 'Klassische Moderne'.