

Zsuzsa Bognár (*Piliscsaba*)

Die ironische Struktur in den d'Annunzio-Essays von Hofmannsthal

1. Hofmannsthal und die Tradition des deutschen Essays

Beim Nachvollziehen der Essaytradition im Hinblick auf Hofmannsthal soll vor allem auf das frühromantische Erbe hingewiesen werden. Die Idee der Verknüpfung von Frühromantik und literarischer Moderne taucht in der Literaturwissenschaft mehrmals auf.¹ Dass die Annahme der Kontinuität in Bezug auf das Literaturkonzept, insbesondere was den literaturkritischen Essay betrifft, durchaus berechtigt ist, soll hier im Späteren am Beispiel seiner d'Annunzio-Essays bewiesen werden.²

Zwar wird in der Hofmannsthal-Forschung immer mehr anerkannt, der Dichter habe „eine Auffassung von der Kritik als einer imaginativen Prosa von ästhetischem Eigenwert“,³ dennoch herrscht keine Übereinstimmung, was eine solche Deutung der frühromantischen Ästhetik betrifft. Ernst-Otto Gerke, der als erster den essayistischen Texten von Hofmannsthal eine ästhetische Qualität zugesprochen hatte und ihre „Kunstform“ untersuchte, knüpfte Hofmannsthals kritische Ansichten an die als verwandt empfundene Theorie von Friedrich Schlegel über die „poetische Kritik“ an.⁴

Von Anette Simonis, die mit ihrer vor kurzer Zeit erschienenen repräsentativen Monographie über den Ästhetizismus um die Jahrhundertwende wohl den neueren Stand vertritt, werden Frühromantik und *Fin de Siècle* nicht nur im Bereich der künstlerischen Praxis, sondern auch in dem der Kunsttheorie und Kunstkritik

¹ Als eine logische Fortsetzung der Frühromantik erscheint die literarische Moderne zum Beispiel bei Mennemeier, Franz Robert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäische Literaturtendenzen 1870-1910*. Bd I. u II. Bern, Frankfurt a. M., New York: Peter Lang, 1985, 1988, S. 12.

² Auch Schärf setzt eine „direkte Beziehung“ zwischen Schlegels, mit Einschränkungen Novalis' und Nietzsches Essayismus, wobei der letztere als generelles Vorbild für die ganze literarische Moderne gelten kann. Vgl. Schärf, Christian: *Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 176.

³ Gerke, Ernst-Otto: *Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*. Lübeck, Hamburg: Matthiesen, 1970 (Erträge der Forschung 236), S. 42.

⁴ Ebd.

voneinander abgegrenzt.⁵ Sie behauptet, um die Jahrhundertwende bestehe eine neue, von dem frühromantischen Konzept offensichtlich abweichende Auffassung von der Literaturkritik. Sie bestimmt die Differenz zu dem früheren Kritikbegriff – wobei sie allerdings Schlegel mit Lessing auf einen Nenner bringt –, in der „fast völligen Aussparung polemischer Tendenzen“ und hält an Stelle dieser die schöpferische Aneignung des Primärtextes und die Identifizierung mit demselben für die zeittypischen Verhaltensmuster des modernen Kritikers.⁶

Diese These von Simonis, die generelle Abhebung des Ästhetizismus der Jahrhundertwende scheint jedoch fragwürdig. Sie impliziert nämlich die Behauptung, das Beobachten zweiter Ordnung, also das Problematisieren der direkten Wahrnehmung durch das Kunstwerk, werde vor dem Ästhetizismus kaum in den Vordergrund gerückt, was mit dem Hinweis auf das literaturtheoretische Konzept von Friedrich Schlegel widerlegt werden muss. Im berühmten 116. Athäneumsfragment heißt es über die romantische Poesie:

Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann sie am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.⁷

Nicht nur dieses Fragment, sondern eine überwiegende Mehrzahl der verschiedensten Äußerungen und zudem auch die literarische Produktion bezeugen, dass das frühromantische Literaturkonzept ohne das Phänomen der Reflexion unvorstellbar ist: Reflektiert wird über die Kunst und die Theorie der Kunst, auch in dem Kunstwerk selbst, bis hin zur Reflexion über die Reflexion. Walter Benjamin

⁵ „Die [...] ‚intertextuelle‘ Offenheit der symbolistischen Schreibhaltung führt im ausgehenden 19. Jahrhundert ferner zur Ausbildung eines eigenen Genres, das in der ästhetizistischen Epochenströmung einzigartig ist, einer speziellen Form des kunsttheoretischen Essays, die weder als ‚Kritik‘ im Sinne Friedrich Schlegels oder Walter Benjamins aufgefaßt werden kann, noch erreicht sie das Niveau der kunstphilosophischen Abhandlung.“ Simonis, Anette: *Literarischer Ästhetizismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000, S. 229.

⁶ Ebd., S. 230.

⁷ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* Hg. v. Ernst Behler. Bd. 2. München-Paderborn-Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas Verlag, 1967, S. 182f. [im Weiteren: KFSa 2]

geht es in seiner berühmten Abhandlung über die frühromantische Kunstkritik darum, darzustellen, „welche Tragweite die Auffassung der Kunst als eines Reflexionsmediums für die Erkenntnis ihrer Idee und ihrer Gebilde sowie für die Theorie dieser Erkenntnis hat“.⁸ Wenn Kunst als Reflexionsmedium apostrophiert wird, sind Kunst, Reflexion und Kunsttheorie untrennbar, was der Idee der Selbstbezüglichkeit der Kunst, wie sie durch den Ästhetizismus verkündet wird, entspricht. Der Kunstkritik wird in dieser Konstellation auferlegt, die Erkenntnisse des Kunstwerks zu vermitteln, daher nennt Benjamin sie dessen „Selbsterkenntnis; sofern sie es beurteilt, ist sie dessen Selbstbeurteilung.“⁹ Die Kritik geht in dieser Interpretation in dem Kunstwerk völlig auf, sie wird ihre Selbstreflexion. Benjamin zitiert in seiner Studie mehrere Stellen für die Identität von Kunstwerk und Kritik von Frühromantikern; er geht sogar noch einen Schritt weiter, Schlegels Beispiel erwähnend, der in seinem Brief an Schleiermacher von der eigenen Wilhelm-Meister-Besprechung als ‚Übermeister‘ spricht, was nun Benjamin dazu anregt, die romantische Kritik als eine „Bewußtseinssteigerung“ des Kunstwerkes zu sehen.¹⁰

Das „Polemisieren“, wie es oben von Simonis als ein Charakterzug der Kritik des 18. Jahrhunderts herausgestellt wurde, lag sicher nicht im Zentrum der frühromantischen Kunstkritik. Höchstens in der Hinsicht konnte es eine wesentliche Funktion erhalten, dass letzten Endes jede Reflexion auf dem Moment des Entgegensetzens beruht. Dieses ist tatsächlich das konstitutive Element einer besonderen Erscheinungsform des reflektierenden Verhaltens, die in der Frühromantik ganz besonders in den Mittelpunkt gerückt wurde. In Friedrich Schlegels Konzept von der romantischen Ironie erhielt die Gegenüberstellung der verschiedenen Sachverhalte ihre spezifische Ausprägung.

2. Ironiekonzepte

In ihrer langen Geschichte erreicht die Ironie in der Frühromantik ihre höchste Bedeutung, insofern sie über eine Verhaltensweise hinaus einen Wirklichkeitsbezug von philosophischer Relevanz bezeichnet. Seit ihren nachweisbaren Anfängen steht die Verwendung des Wortes in der Nähe von Täuschung und Betrug. Bereits in der antiken Rhetorik wird von einer uneigentlichen Redeweise

⁸ Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. I. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 62.

⁹ Ebd., S. 66.

¹⁰ Ebd., S. 67.

¹¹ Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. 2. durchges. u. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Kröner, 2003, S. 353.

gesprochen, wenn man das Gegenteil dessen sagt, was man meint oder denkt.¹¹ Bei Sokrates gewinnt die Verstellung einen positiven Sinn: Indem sich der Meister seinem Schüler gegenüber unwissend stellt, kann er diesen unmerklich zur Einsicht der Unrichtigkeit seines ursprünglichen Standpunktes führen. Die Aufklärung des Dialogpartners erfolgt also durch Konfrontierung: Dies ist das Moment, das Friedrich Schlegel in seiner Theorie über die romantische Ironie, sich auf Sokrates berufend, aufgreift. Bei ihm erscheint aber das Polarisieren als ein endloser Prozess: Dadurch, dass es jeder Auflösung oder Synthese, letzten Endes jeder Aufklärung ausweicht, ist es eine Widerspiegelung der uneinlösbaren geschichtsphilosophischen Intentionen der Frühromantiker. Aufbewahrt bleibt also der dialogische Bezug als Kommunikationsform, verloren geht aber die Realisierung einer endgültigen Mitteilung und Wahrheit.¹² In dem unbegrenzten Vorgang der Reflexivität ist die Schlussfolgerung die Unfixierbarkeit, das Chaos, das aber bezeichnenderweise bei den Frühromantikern nicht unbedingt negativ konnotiert wird. Zwar heißt es in den Athäneumsfragmenten an einer Stelle, „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“¹³, gleich danach wird das aber als Ursprung der Schöpfung gekennzeichnet: „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.“¹⁴ Damit gewinnt die Ironie eine ontologische Bedeutung. Wenn sie ursprünglich eine sprachlich-rhetorische Formel (*ironia verbi*) und behrendes Verhalten bzw. Geisteshaltung (*ironia vitae*) repräsentierte, bezieht sie sich jetzt „auf das Seiende im Ganzen“ (*ironia entis*).¹⁵

Es ist nicht der Ort, Nietzsches Verhältnis zur romantischen Ironie tiefgehend zu verfolgen, aber zweifellos bediente auch er sich der unendlichen Reflexion, indem er sich von Grund auf weigerte, eine letzte Lehre, einen letzten Sinn anzuerkennen. Für seine Denkweise war der „radikalisierte Perspektivismus“

¹² „Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Kunstphilosophie und Naturphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.“ KFSa 2, S. 160.

¹³ KFSa 2, S. 263.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Schanze: *Romantik-Handbuch*, S. 357.

kennzeichnend,¹⁶ der sich in seinen Texten in der häufigen Verwendung von widersprüchlichen Äußerungen geltend machte. Die Aphorismen der Bücher *Morgenröte* und *Die fröhliche Wissenschaft* erscheinen als kurze Essays, in denen alles durch die wechselnde Optik des Perspektivismus dargestellt wird. Auch wenn Nietzsche die Schlegelsche Ironie explizite nicht behandelte, wird von der Forschung festgestellt, dass er das utopische Fernziel der frühromantischen Kritik, die unerreichbare Idee der absoluten Kunst als Schein betrachtete, er „radikalisiert also das Prinzip der Ironie“:¹⁷

Nein, dieser schlechte Geschmack, dieser Wille zur Wahrheit, zur „Wahrheit um jeden Preis“ – ist uns zu verleidet: dazu sind wir zu erfahren, zu ernst, zu lustig, zu gebrannt, zu tief... Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht; wir haben genug gelebt, um dies zu glauben. Heute gilt uns als eine Sache der Schicklichkeit, dass man nicht Alles nackt sehn, nicht bei Allem dabei sein, nicht Alles verstehn und „wissen“ wolle.¹⁸

Paul de Man behauptet, dass sich in Frankreich erst mit Baudelaire „ein Schlegel ebenbürtiger Theoretiker der Ironie“ gemeldet habe.¹⁹ Im Folgenden wird die Reihe der Ironiedarstellungen mit seiner Interpretation fortgesetzt, denn bei ihm kommt ein neues Moment zu den bisherigen Versuchen zur Klärung des Begriffes hinzu. Er nähert sich der Ironie von ihrem Ursprung her. In dem Essay *De l'essence du rire* ließe Baudelaire das ironische Bewusstsein durch die Spaltung des Subjekts entstehen, indem dieses sich in ein empirisches, in der Welt befangenes und in ein rein sprachliches, in der Sprache existierendes Ich entzweit, das sich durch die Sprache zu identifizieren versucht. Das empirische Ich befindet sich im Zustand der Selbsttäuschung, wenn es sich seine Situation in der Welt als gesichert vorstellt, und wird darüber erst durch die ironische Konfrontierung mit seinem Pendant aufgeklärt, indem es diese Sicherheit als bloße Vorstellung lächerlich macht. Der Verlust der Illusionen bedeutet allerdings keinen positiven Ausgang für das Subjekt, „denn eine fehlende Authentizität zu durchschauen garantiert noch keine Authentizität.“²⁰ Das ironische Bewusstsein schafft und vernichtet zugleich seine eigene Freiheit: „Sie [die Ironie – Zs. B.] ist die freieste

¹⁶ Schärf: Geschichte des Essays, S. 163.

¹⁷ Rölli, Max: Die romantische Ironie als Übergangsform von Hegel zu Nietzsche. In: www.sicetnon.cogito.de.

¹⁸ Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 3. Neuauflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 352.

¹⁹ de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 107.

²⁰ Ebd., S. 112.

aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig" – wie es bei Friedrich Schlegel heißt.²¹

„Für Baudelaire ist die Bewegung des ironischen Bewusstseins jedenfalls alles andere als beruhigend“,²² stellt Paul de Man daher lakonisch fest; auch wenn bei ihm das Ironische eine Art Lächerlichkeit darstellt, sogar noch mehr, das absolut Komische hervorruft. Der ironische Mensch ist zwar ein zur Einsicht gekommener, weiser Mensch, aber bei weitem nicht ein glücklicher. Paul de Man spricht sogar von einem „unglücklichen Bewusstsein“, „das danach strebt, über sich hinaus und aus sich heraus zu gelangen“.²³

Die Baudelaire'sche Erklärung für die Abstammung der Ironie kann man auch für die Grundsituation der Moderne geltend machen. Wie bei Baudelaire die unabschließbare Pendelbewegung zwischen entgegengesetzten Standpunkten aus der Subjektsplaltung heraus entsteht, so ist die Integrität des Ichs auch um die Jahrhundertwende vielfältig gefährdet. Als strukturelles Äquivalent für die Krise des Ichs kann die ironische Form aufgefasst werden, die in den Kunstwerken vor allem durch Fragmentariertheit, Paradoxität bzw. Ambiguität der Textsemantik manifest wird. Dass diese Textmerkmale, die für die literarischen Prosatexte sowohl der Frühromantik als auch der Moderne charakteristisch sind, sich auch in dem kritischen Werk von Hofmannsthal bemerkbar machen, wird im Folgenden anhand der drei d'Annunzio-Essays aus den Jahren 1893 bis 1895 gezeigt.

3. Hofmannsthals Essays um die Jahrhundertwende

Die Literaturhistoriker sind sich einig darüber, dass die literaturkritischen Schriften Hofmannsthals vor allem aus dem Bedürfnis heraus entstanden sind, das poetologisch-ästhetizistische Selbstverständnis des Dichters zum Ausdruck zu bringen, sie sind also erst in zweiter Linie Auseinandersetzungen mit konkreten Werken und Künstlern. Indem sie die Prioritäten und Annäherungsweisen des Ästhetizismus problematisieren, signalisieren sie zweifellos, nach der Luhmann'schen Terminologie, die Umstellung von der Beobachtung erster Ordnung auf die Beobachtung zweiter Ordnung. Sie sind daran interessiert, in anderen Werken komplizierte, subtile Wahrnehmungsprozesse und raffinierte Ausdrucksmittel aufzuspüren. Dagmar Lorenz nennt treffend die Art und Weise, wie durch die Hofmannsthal-Essays die zeitgenössischen Werke behandelt werden, ein „iden-

²¹ KFSA 2, S. 160.

²² de Man: Die Ideologie des Ästhetischen, S. 112.

²³ Ebd., S. 121.

tifikatorisches" Aneignen.²⁴ Diese Bezeichnung deutet darauf hin, dass der Essayist seine Position gegenüber dem Werk nicht stabil genug festsetzen kann. Sein Herangehen ist zum größten Teil ein intertextuelles Weiterschreiben, Ergänzen und Vollenden der fremden Vorlage; anstatt eindeutige Aussagen zu treffen und klare Urteile über das fremde Werk zu fällen, geht die Kritik in ihm an mehreren Stellen auf. Diese kritische Attitüde kann man auch bei dem englischen Vorbild Hofmannsthal, John Ruskin, entdecken, dessen Kritik der junge österreichische Rezensent selbst als „ein Nachleben, ein dithyrambisches und hellichtiges Auflösen und Wiederschaffen" charakterisierte.²⁵

Die Eigenart der Hofmannsthal'schen Literaturkritik besteht in der Unfixierbarkeit der essayistischen Position, die mit der ironischen Struktur der kritischen Texte korreliert. Die Ambivalenzen dieser Texte entstehen einerseits aus der Konfrontierung verschiedener poetologischer Ansichten, andererseits aus der Pendelbewegung zwischen dem eigenen kritischen und dem neugeschaffenen fremden Text.

Der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio wurde seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre immer bekannter und beliebter im Kreise der deutschsprachigen Autoren, nachdem Stefan George einige Gedichte von ihm für seine *Blätter für die Kunst* übersetzt hatte und der Roman *Il piacere* als Dokument der italienischen Dekadenz aufgenommen worden war.²⁶ Hofmannsthal wurde von ihm mehrmals dazu angeregt, in Auseinandersetzung mit seinem Werk über die Literatur der Moderne schlechthin zu reflektieren. Sein erster d'Annunzio-Essay, der 1893 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, gibt einen Überblick über das ganze Schaffen des italienischen Dichters. Diesem Aufsatz folgten noch zwei weitere, beide in *Die Zeit*, Ende 1894 bzw. Anfang 1896 veröffentlicht. Dem Genre des traditionellen literarischen Essays entspricht der erste Text am ehesten, insofern hier Werturteile noch kaum gefällt, sondern vielmehr poetologische Probleme erörtert werden. Im Vergleich zu diesem Essay konzentrieren sich die zwei letzt genannten Texte jeweils auf ein Werk, wobei sie über dieses auch ein Urteil abgeben und ästhetische Fragen nur mittelbar berühren.

3.1. Gabriele d'Annunzio (1893)

Der Essay ist im Kontext des Ästhetizismus verwurzelt, indem anhand des literarischen Phänomens von d'Annunzio das Thema der Suche nach Schönheit auf-

²⁴ Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler, 1995, S. 52.

²⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979, S. 144.

²⁶ Lorenz: Wiener Moderne, S. 55.

gegriffen wird. Diese Suche umfasst den Text als eine Art Rahmen. Am Anfang beklagt der Essayist die Entleerung bzw. Unzulänglichkeit der vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel: „Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schönen Geschöpfen eines künstlichen Daseins [...]“.²⁷ Dieses Bild wird am Ende beinahe wörtlich wiederholt, wodurch ihm ein besonderer Nachdruck verliehen wird. Man kann folgern, es sei nicht bloß als dekoratives Ornament aufzufassen, sondern vielmehr als eine Diagnose der zeitgenössischen Kunst zu bewerten: Auf den Spuren der flüchtigen Schönheit wird der Künstler zu den Requisiten eines „künstlichen Daseins“ geführt, die das Vergangene bzw. Kunstwerke vergangener Zeiten reflektieren.

Die erste d'Annunzio-Rezension thematisiert im Wesentlichen das Verhältnis der ästhetizistischen Literatur zur Vergangenheit, und der italienische Dichter wird als Paradebeispiel moderner Schreibweise angesehen. Der erste Teil des Essays charakterisiert unter diesem Aspekt die Situation der neuen Kunst, der zweite beschäftigt sich mit d'Annunzios bisherigem Schaffen aus der gleichen Sicht. Die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart wird gleich am Anfang expliziert: Die moderne Kunst erscheint als Erbschaft der vorangegangenen Generationen der „Väter“ und „Großväter“, die auf ihre Nachkommen „hübsche Möbel“ und „überfeine Nerven“ tradierten. Diese Dinge besitzen gleichsam eine zeitliche Dimension: „Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige.“²⁸ Der moderne Künstler befindet sich im Zustand der Zerrissenheit, die also aus der Faszination durch die Vergangenheit einerseits und andererseits aus der durch den modernen Nerven kult bedingten Tatlosigkeit auf der anderen Seite resultiert. Diese Zerrissenheit lässt zudem weitere Ambivalenzen entstehen, was ein vollendetes Ausschöpfen des Daseins unmöglich macht:

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn, wie neulich Bourget so schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorenght; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, helllichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen Kindern des Lebens umher.²⁹

Die grundlegende Ambivalenz der Zeitlichkeit erscheint in dem Essay ins Ästhetische transponiert, insofern im Weiteren die semiotisch kohärenten Ebenen der

²⁷ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 174.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 175.

Vergangenheit bzw. Gegenwart mit künstlerischen Attitüden und Ausdrucksweisen Korrelate bilden. Die Zeichen dieses Vergangenheitsbezugs sind im Text: „Flucht aus dem Leben“, dann „hübsche Möbel“, „alte Möbel“ und der „Schönheitstrieb“, der als „Trieb nach dem Vergessen“ angesehen wird.³⁰ Diesen Elementen der Vergangenheitsachse stehen jeweils entsprechend die der Gegenwartsachse gegenüber: „überfeine Nerven“, „Analyse des Lebens“, „junge Nervositäten“ und der „Experimentiertrieb“, der nun als „Trieb nach dem Verstehen“ aufgefasst wird.³¹ Was von dem Essayisten von vornherein als Problem der Zeitlichkeit durch die Konfrontierung von Vergangenheit und Moderne hingestellt worden ist, zeigt sich in der Gegenüberstellung der beiden semiotischen Achsen im Wesentlichen als Problem der Kontingenz künstlerischen Herangehens bzw. der angemessenen Ausdrucksmittel.

Im zweiten Teil des Essays scheinen d'Annunzios Texte in der Darstellung Hofmannsthals Widerspiegelungen der im ersten Teil durchgeführten Oppositionen zu sein. Während die Prosa im Zeichen der „Anatomie des [...] Selenlebens“ besprochen wird, wodurch die Tendenz der Gegenwartsbezogenheit aufrecht erhalten bleibt, beschwört die Darstellung des lyrischen Schaffens d'Annunzios die klassische Tradition der Liebeslyrik, ihre „Traumbilder“³² und imaginäre Gestalten herauf, die als kunsthistorische Reminiszenzen in einer unüberschaubaren Vielfalt herbeizitiert werden. Hier sind die ursprünglichen Quellen des dichterischen Potentials, der Traum und die Phantasie wirksam.

Von den Prosawerken werden zuerst einige Novellen kurz skizziert, dann der zuletzt erschienene Roman *L'innocente* eingehender vorgestellt. Dabei ist auffallend, dass der Rezensent bei Letzteren vieles ausspart, was man gewöhnlich bei der Beschäftigung mit erzählerischen Texten nicht ignoriert: Er lässt Inhalt, Handlung, Aufbau unberücksichtigt, erwähnt auch die Grundproblematik der Hauptfigur, seine krankhafte Eifersucht mit keinem Wort. Über die Aussage des Romans sagt er Folgendes: „Es ist das Plädoyer eines Kindesmörders.“³³ Die Motivation für den Kindesmord scheint belanglos zu sein. Was sein Interesse erregt, ist der „raffinierte Verismus der Seelenzergliederung“.³⁴ In der Schilderung der Hauptfiguren beginnt die Rezension, indem sowohl das Werk als auch seine Kritik „jenes Erleben des Lebens nicht als eine Kette von Handlungen, sondern von Zuständen“ wiedergeben, in dem rezensierten Text völlig aufzugehen.³⁵

Der Kritiker tritt in die Romanwelt ein und zwar mit einer Einfühlung, die nur aus einer intimen Nähe möglich ist, beobachtet er das Ehepaar, insbesondere

³⁰ Alle Zitate ebd., S. 176.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 178.

³⁴ Ebd., S. 179.

³⁵ Ebd., S. 177.

die eigenartige, beinahe wortlose Kommunikation der Ehepartner, die er deshalb in Gestik und Mimik, also in der Körpersprache zu erfassen strebt:

[...] das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme; alle Qual und alle Güte, die sich in ein besonders betontes Wort, in eine rechtzeitig gefundene Anspielung legen läßt; das Erraten des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und Hände.³⁶

Wie im Roman, überwiegen auch in der Besprechung die bildhaften Darstellungen. Die schwüle Atmosphäre des Romans schwebt über der Beschreibung der Ehefrau auch in der Rezension, und so scheint ein rührendes Bild ihr „graziöses Märtyrertum“ wiederum adäquater zu veranschaulichen als das Heraufbeschwören schwerer Konflikte. Es ist offenbar, dass der Essayist die Konfiguration des d'Annunzio-Romans weiterdenkt, mit Hilfe der eigenen Einbildungskraft sogar vertieft. Insbesondere von der Kontingenz visueller Effekte angeregt, bereichert er – mit den Begriffen der Filmtechnik ausgedrückt –, durch Detailaufnahmen und Halbtotalen sein Szenarium. So unterbleibt nicht nur die argumentative Sprechweise des ersten Teils, es fehlt auch die Erklärung der spezifischen „neuropathischen Logik“ des Werkes.³⁷ Seine Präsentation spitzt sich in einem Bild zu, das sich verselbständigt und nun zu einem abgesondertem Kunstwerk, zu einem Gemälde erweitert:

Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingerahmt, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max –, so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt.³⁸

Im Verlauf der Lektüre evoziert bald die zum Kunstwerk gewordene, liegende Frauengestalt einen Vergleich zwischen den poetischen Texten des italienischen Dichters und seines klassischen Vorbilds, Goethe, anhand des Gedichtbandes *Römische Elegien*. Die tragenden Oppositionen des literarischen Essays verdoppeln sich: Nicht nur klassische und moderne Liebeslyrik werden einander gegenübergestellt, sondern auch sollen die Ausdrucksmittel der poetischen Werke von d'Annunzio eine Art Gegensatz zu denen seiner Prosatexte darstellen.

Wenn bisher die prosaischen Werke als „psychopathische Protokolle“ erschienen sind, werden jetzt die Gedichtbände als „Schmuckkästchen“ in ihren „fieberhaften Farben und Stimmungstrunkenheit“ erfasst.³⁹ Beim Belauschen der

³⁶ Ebd., S. 178.

³⁷ Ebd., S. 178.

³⁸ Ebd., S. 179.

³⁹ Alle Zitate ebd., S. 176.

schlafenden Geliebten in den *Römischen Elegien* dominiert zwar noch die vollplastische szenarische Darstellung, ähnlich wie in der Besprechung des Romans *L'innocente*, sonst zersplittert aber der Essay, von nun an in die Requisiten der „Möbelpoesie“.

Zunächst entsteht aber eine Opposition durch die intertextuelle Bezugnahme d'Annunzios auf Goethe: Über das Nachweisen der paratextuellen Beziehung hinaus bieten die *Römische Elegien* beider Dichter dem Essayisten eine Gelegenheit, zwischen der Liebeserfahrung der Klassik und der ästhetizistischen Epoche einen Vergleich zu ziehen.

Während bei Goethe ein „sicheres Umspannen des Besitzes“⁴⁰ den Geliebten völlig glücklich machen kann, entsteht für den Mann beim Betrachten der schlafenden Geliebten bei d'Annunzio keine Idylle, vielmehr Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht. Wie der Essayist diesen Unterschied kommentiert, signalisiert die genuine Unerfüllbarkeit der Liebe dem modernen Dichter das Verlorengehen des Vertrauens auf Leben und Gefühl, „bei immerwährendem Anwachsen des Problematischen und Inkommensurablen“.⁴¹ Was im Existentiellen als Verlust erlebt wird, erscheint in der Interpretation von Hofmannsthal im Ästhetischen zugleich als Gewinn. So geht d'Annunzio aus dem Vergleich als Sieger hervor: „Gegenüber diesem ekstatischen Auffliegen der Liebe, dieser uneingeschränkten mystischen Hingabe an die Stimmung, wie nüchtern bei Goethe die weise Beschränkung, wie simpel, wie antik!“⁴²

Die vergleichende Lektüre der gleichbetitelten Gedichtbände führt also den Essayisten zu der Einsicht, dass die Kompliziertheit der modernen Liebeserfahrung eine Umgestaltung und Verfeinerung des künstlerischen Potentials erfordert. Diese Erkenntnis des Textes veranlasst Anette Simonis in ihrer früher schon zitierten *Ästhetizismus-Monographie* zu der Feststellung, Hofmannsthals d'Annunzio-Kritik konstatiere die Umstellung auf die Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst der Moderne.⁴³

⁴⁰ Ebd., S. 181.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S.182.

⁴³ „Hofmannsthals Besprechung diagnostiziert eine epochentypische Umbruchsituation, die für das moderne ästhetizistische Selbstverständnis kennzeichnend ist. Sie verweist indes nicht allein auf das Vorhandensein einer solchen Zäsur vom Format einer Epochenschwelle, die das l'art pour l'art von den klassisch-romantischen Prätexten trennt, er versucht vielmehr auch, seinen Lesern geeignete Kriterien an die Hand zu geben, um die beobachteten Veränderungen im einzelnen zu erfassen. Die Besonderheiten des ästhetizistischen Epochenstils, wie ihn Hofmannsthal vor der Folie der klassischen Tradition zu bestimmen sucht, lassen sich demnach als Veränderungen von Beobachtungen begreifen, die den Texten eingeschrieben sind.“ Simonis: *Literarischer Ästhetizismus*, S. 168.

Schon in dieser Gegenüberstellung von Dichtern und Epochen zeigte sich die Vorliebe des Essayisten für das Heraufbeschwören von kunsthistorischen Reminiszenzen, was dann in dem übrigen Teil vorherrschend wird. Der „Trieb nach dem Verstehen“ wird vertauscht durch den „Trieb nach dem Vergessen“, anstelle von Seelenanalyse bekommt man „Möbelpoesie“, nach der inhärenten Logik der ironischen Struktur gewinnt der Vergangenheitsbezug die Oberhand. Im Falle der *Römische Elegien* wurden nur noch auf dem einen Pol das antike Rom und Landschaften in klassizistischer Klarheit abgebildet, auf dem anderen das Renaissance-Atelier von Tizian und die Frauen von Botticelli. Beim Behandeln des Gedichtbands *Isottèò* dagegen, wuchern aber die Assoziationen aus der Kunstgeschichte schon in einem Maße, das die Bezauberung durch die Vergangenheit einem „Haschischrausch“ ähneln lässt.⁴⁴ Das eigenartige Verfahren Hofmannsthals in Bezug auf das Verfügbar-Machen des kulturhistorischen Potentials in seinem Text macht es notwendig, auf das Phänomen des Historismus einzugehen, das um die Jahrhundertwende weit und breit viele Anhänger hatte.

Dirk Niefanger unterscheidet zwei Vorgehensweisen des Historismus. Im engeren Sinne bedeutet Historismus eine Anlehnung an geschichtliches Material, wobei die kulturellen Formationen der Vergangenheit „jeweils individuell begriffen und deshalb möglichst unabhängig von Bezügen zur Gegenwart erforscht werden müssen“.⁴⁵ Während dieser Aspekt ein geschichtliches Verstehen ermöglicht, bedeutet Historismus im umfassenderen Sinne die Anwendung der Methoden der historistischen Wissenschaften in Bezug auf die Gegenwart.⁴⁶ Niefanger hält dieses historistische Verfahren für den d'Annunzio-Essay besonders charakteristisch, insofern man bei der Vorstellung des *Isottèò* einer bunten Kavalkade der kunstgeschichtlichen Gestalten und Stoffe begegnet. Das ruhige Verweilen bei der minutiösen Beschreibung einzelner Szenen, wie es noch die Besprechung des Romans gekennzeichnet hatte, wird jetzt mit einem losen Anhäufen und Nebeneinanderordnen kunstgeschichtlicher Gegenstände, imaginärer und mythologischer sowie kulturhistorischer Figuren in einem sich steigernden Schreibtempo vertauscht:

Freilich, die toten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terrakottareliefes, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir

⁴⁴ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 182.

⁴⁵ Niefanger, Dirk: Historische und historistische Textverfahren. In: Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne. Würzburg: Ergon, 1996, S. 182.

⁴⁶ „Wissenschaftliche Systematisierungstechniken wären etwa zu nennen oder Aufzählungsverfahren, detaillierte Kataloge, Formeln, Tabellen, encyclopädische Darstellungen, Anmerkungen, Fußnoten und verschiedene Arten von Paratexten.“ Ebd., S. 186.

haben auch Homer geerbt, auch den „Principe“ des Machiavell und den „Hamlet“ des Shakespeare. Aber Oriana und Amadis? aber Lancelot und Ginevra? aber die Frühlingsnympfen des Botticelli? aber die „Fecnkönigin“ des Spenser, die „Trionfi“ des Lorenzo Medici, die Zaubergärten des Ariosto?⁴⁷

Wie offensichtlich, entbehren diese Aufzählungen eines immanenten Sinnzusammenhangs, in ihrer Zusammenstellung könnten die akustische Wirkung der einzelnen Wörter sowie der Rhythmus und die Melodie ihrer Verbindung eine größere Rolle gespielt haben als ihre Bedeutung oder der geschichtliche Kontext, auf den sie sich beziehen sollten. Wie der Essayist selbst zugibt, inszeniert das herbeizitierte kulturhistorische Ensemble bloß „Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit“,⁴⁸ und das gilt nicht nur für den rezensierten Gedichtband, sondern in diesem Augenblick vielmehr für den kritischen Text, in dem diese Konstellationen und Klangwirkungen erst entstanden sind. Wie bei der Darstellung des Romans, vollzieht sich auch hier ein produktives Weiterführen des fremden Textes, wobei dessen literarisches Potential sogar eine Steigerung erfährt.

Das historistische Verfahren erscheint im zweiten Teil des Essays durch die „Zergliederung und Rekombination von Elementen vor allem als literarisches Verfahren“,⁴⁹ die „Entsemantisierung“ der einzelnen Lexeme lässt die schönheitsbezogene, ästhetizistische Schreibweise triumphieren. Die Vergangenheit dient also als verwertbares Motiv- und Figureninventar, eine hermeneutische Beziehung zu ihr wird jedoch nicht hergestellt. Demnach scheint die anfangs postulierte Verankerung der Moderne in der Vergangenheit wie auch die grundlegende Opposition zwischen Gegenwart und Moderne ein Missverständnis zu sein, das sich aus der vorläufigen Unsicherheit des poetologischen Selbstverständnisses ergibt.

Dass die Problematik der Zeitlichkeit letzten Endes ins Poetologische mündet, beweist auch der abschließende Absatz des Essays. Hier sollte ein prominenter Literat der Antike, der römische Dichter Menenius Agrippa, die geflüchteten

⁴⁷ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 183.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Niefanger: Historistische und historistische Textverfahren, S. 189. Vgl. noch: „Die Selbstthematization des artifiziellen Moments der literarischen Texte wird [...] im Kontext des Fin de siècle mitunter soweit getrieben, daß sie zu einer weitgehenden Entsemantisierung, zum nahezu vollständigen Bedeutungsverlust der verwendeten Lexeme führt. Hofmannsthal entdeckt eine solche semantische Entleerung der Ausdrucksformen in der Lyrik d'Annunzios. [...] Der Rezensent [...] knüpft an sie und integriert sie als wirkungsvolles Stilmoment in seine literarische Kritik.“ Simonis: Literarischer Ästhetizismus, S. 231.

Schönheits- und Glücksgedanken aus der Vergangenheit in die Gegenwart heimlocken, wie einst das ausgezogene Volk Roms in die Stadt wiederkam. Er erscheint als „ein weltkluger großer Herr“, „auf den wir alle warten“; eine Garantie dafür, dass er auch kommen wird, gibt es freilich nicht.⁵⁰ Das Heraufbeschwören seiner versöhnenden Tat aus der Vergangenheit ist eine paradoxe Geste. Sie bezieht sich auf eine Aufgabe, die in einer Zeit der Kunsterneuerung – im Zeichen der „Sezession“ – nur die eigene Parodie darstellen würde.⁵¹ Das Werk des römischen Dichters, die Harmonisierung der Konflikte, steht am Ende des Essays höchstens als utopistisches Fernziel vor der ganzen Generation Hofmannsthals; in diesem Sinne signalisiert seine Gestalt die generelle Unauflösbarkeit der ironischen Struktur.

3.2. Gabriele d'Annunzio (1894)

Der zweite d'Annunzio-Aufsatz thematisiert das Problem des Ästhetizismus par excellence, den Konflikt zwischen Künstlichkeit und Lebensbezug, der zugleich den ideellen Hintergrund für das Jugendwerk Hofmannsthals bildet.

Seit langem herrscht in der Forschung die Auffassung vor, die Literaturkritik von Hofmannsthal präge die Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, und insbesondere die d'Annunzio-Rezensionen seien als Dokumente der Kritik am Ästhetizismus zu bewerten.⁵² Eine differenziertere Annäherung an Hofmannsthals kompliziertes Verhältnis zu der zeitgenössischen Kunst kann man bei Dagmar Lorenz erfahren, die feststellt, dass „zumindest in der ersten Hälfte der neunziger Jahre die sympathetische Art der Aneignung der europäischen Décadence-Literatur selbst bei Hofmannsthal und Bahr überwog“.⁵³ Generell wird der fehlende Lebensbezug als Angelpunkt der Ästhetizismus-Kritik bei Hofmannsthal hervorgehoben,⁵⁴ meistens bleibt es aber nicht dabei, sondern man

⁵⁰ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 184.

⁵¹ Vgl. den Nachweis über die kulturhistorischen Parallelen: Niefanger, Dirk: Hugo von Hofmannsthals Essay Gabriele D'Annunzio (1893). In: www.phil.uni-erlangen.de/~p2gerlw/ede/hofmanns.pdf

⁵² Vgl. Raponi, Elsa: Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Milano: Vita e Pensiero: 2002. IV. Kapitel: Hofmannsthals D'Annunzio-Aufsätze: Kritik am Ästhetizismus.

⁵³ Lorenz: Wiener Moderne, S. 54.

⁵⁴ Vgl. Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Bd. I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989, S. 497-511.

fordert die Ergänzung des ästhetischen Bereichs durch das Ethische, was als das Hauptanliegen der Hofmannsthal-Essays angesehen wird.⁵⁵ Einer der gründlichsten unter der frühen Kritikern, Ernst-Otto Gerke, plädiert für das Vorhandensein des harmonischen Ausgleichs beider Bereiche bei Hofmannsthal.⁵⁶ Das ist nicht nur für das hermeneutische Herangehen Gerkes an die frühe Essayistik des Dichters durchgängig kennzeichnend, sondern gilt sozusagen als Axiom der einschlägigen Forschung. Trotz der Postulierung der Auflösbarkeit des Gegensatzes zwischen Ethischem und Ästhetischem ist Gerke bereit anzuerkennen, dass in Hofmannsthals kritischen Texten bezüglich des Ästhetizismus eine „Ambivalenz“ wahrnehmbar ist, die sich „in der Gleichzeitigkeit von Faszination und Befremdung, in dem stetigen Wechsel von suggestiver Einfühlung und kritischer Distanzierung“ äußert. Was Gerke und mit ihm andere für eine Aufhebung des Mangels an Lebenswirklichkeit halten und als positives Ergebnis hinstellen, kommt bei Hofmannsthal eigentlich nur auf der konzeptionellen Ebene vor, die Aufhebung dieses Mangels scheint aber in der kritischen Praxis weitgehend problematisch zu sein.

Der Essay aus dem Jahre 1894 ist die kürzeste von den drei d'Annunzio-Rezensionen und auch viel konzentrierter als die ein Jahr früher veröffentlichten. Der Rezensent spricht nicht mehr im Namen einer Künstlergeneration, seine Urteile klingen apodiktisch und scheinen allein den italienischen Dichterkollegen zu treffen. Trotz der Fokussierung des kritischen Blicks eröffnet der Text einen Diskurs, der besonders in seiner ersten Hälfte poetologische Probleme von symptomatischer Bedeutung behandelt. Der Essay gliedert sich fast symmetrisch in zwei Teile. Im ersten wird d'Annunzio als Prototyp des ästhetizistischen Dichters beschrieben, im zweiten versucht der Rezensent anhand des kurz davor erschienenen Romans *Triumph des Todes* an dieser ästhetizistischen Haltung Kritik zu üben. Der erste Teil steht unter dem Zeichen einer Schönheit, die mit Künstlichkeit korreliert, der zweite im Zeichen eines Lebens, das auf die Unausweichlichkeit und Rauheit der Realität aufmerksam machen soll. Die ironische

⁵⁵ Sehr stark akzentuiert bei Schärf, der allerdings in seiner monographischen Darstellung die Betonung bei Hofmannsthal auf den späteren „kulturkonservativen“ Essay legt. Schärf: Geschichte des Essays, S. 197.

⁵⁶ „Während der Dichter auf das ethische Moment in der ästhetischen Sphäre hinweist, indem er die Unaufgebbarkeit des Lebensbezuges für alle Kunst betont, hebt der Essayist das ästhetische Moment im ethischen Bereich hervor, indem er ‚schöne‘ Darstellung auch für die reflektierenden Aussagen fordert. Deutlicher lässt sich die Personalunion von Dichter und Essayist bei Hofmannsthal kaum demonstrieren. Es ist eine Einheit, die auf der inneren Geschlossenheit seiner ethisch-ästhetischen Grundanschauung beruht.“ Gerke: Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal, S. 54.

Struktur entsteht dadurch, dass der Rezensent von beiden Polen gleichermaßen angezogen scheint, was sich zugleich auf die Textgestaltung, wie schon im früheren d'Annunzio-Essay, auswirkt, auch wenn das Aufgehen im fremden Text diesmal nur an einer einzigen Stelle nachweisbar ist.

In der Darstellung Hofmannsthals lässt sich d'Annunzio ausschließlich von „künstlichen Dingen“ inspirieren: Die Natur interessiere ihn nur „stilisiert angeschaut“, und Gefühle, Gebärde und Mimik habe er „unvergleichlichen Kunstwerken“ entlehnt. Dabei versteht er als Kunstwerke nicht nur Gemälde und klassische Texte „von den großen Rhetoren und Stilisten und von den großen Psychologen der verschiedenen Epochen“ – solche kulturhistorischen Reminiszenzen gab es schon in der ersten Rezension –, sondern auch die Sprache: diese wird von dem Rezensenten sogar als „das größte Kunstwerk“ apostrophiert.⁵⁷ Der Suggestion durch die Sprache kann er sogar selber nicht widerstehen, wenn seine Darstellung der zu beanstandenden Schreibweise d'Annunzios in eine Verteidigungsrede der Wortkunst mit einem durchpoetisierten Aufwand von rhetorischen Stilfiguren mündet:

Zug um Zug hat er sich berauscht an der Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter uns wohnt, an der Schönheit der Renaissance-Kunst und an der Schönheit einiger Bücher, in welchem einige Menschen unserer Zeit ihre nicht ganz equilibrierte und gerade darum dämonisch anziehende Vision der Welt niedergelegt haben.⁵⁸

Die Faszination durch die „Schönheit der Worte“ wird mitunter soweit gesteigert, dass sie sich auch hier, wie im Essay des vorigen Jahres, in ihrer Entsemantisierung zugunsten der Klangwirkung zuspitzt: Die Worte werden als schön bezeichnet „wie blasse Frauen und große weiße Hunde, schön wie das Jungsein und wie das Sichsehnen, oder wie Weihrauch, oder wie hagere lichte Gärten im ganz frühen Frühling am Morgen“.⁵⁹ In dieser Reihe von Vergleichen erreicht der Essay bereits eine solche Stufe von Rhetorizität, dass er, von der Diskursivität des Textes ablenkt und die ästhetizistische Poetik, die er ursprünglich bekämpfen wollte, zumindest in der ersten Hälfte der Kritik nur bestätigt.

„Aber das Leben ist doch da“ – dieser lakonisch formulierte Satz soll im Text einen Wechsel markieren.⁶⁰ Der Gegenpol, das Leben mit „seinem bloßen oppressiven unentrinnbaren Dasein“, wird von dem Rezensenten in nur einem Absatz kurz, aber desto eindrucksvoller, durch die paradoxe Figur eines

⁵⁷ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 198f.

⁵⁸ Ebd., S. 198.

⁵⁹ Ebd., S. 199.

⁶⁰ Ebd., S. 200.

Scharfrichters mit zwei Keulen personifiziert,⁶¹ um den Roman des italienischen Dichters auf seine Lebenskonzeption hin zu befragen.

Zwar wurden auf der poetologischen Ebene direktes und vermitteltes Erfassen der Dinge, Lebensbezogenheit und Ästhetizismus, Beobachtung erster und zweiter Ordnung, als tragende Oppositionen der Kritik gegenübergestellt, trotzdem scheint ihre Anwendbarkeit auf das Werk von d'Annunzio fraglich. In der Darstellung Hofmannsthals wird der Protagonist mehrmals mit den „Verkleidungen“ des Lebens konfrontiert, immer „wieder wendet er sich [aber] schauernd vor dem Ungeheueren, Rohen ab“.⁶² Indem der Kritiker den Protagonisten wegen seiner Unentschlossenheit tadelt, übergeht er allerdings, dass d'Annunzio, wie er selbst es ihm einige Sätze früher vorgeworfen hat, „von Künstlichem zuerst herkommt“.⁶³ D'Annunzios Schaffen ist unter der Ägide der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden, folglich kann in der imaginären Welt des Romans von einer unmittelbaren Lebenserfahrung der Hauptfigur auch keine Rede sein; wirklich bedeutungsvoll kommt ihr vielmehr die Begegnung mit den eigentlichen Gegenständen der künstlichen Welt vor. Der suggestiven Wirkung dieser künstlichen Welt kann sich auch der Kritiker nicht erwehren: Wie er das getadelte selbstbezügliche Inventar aus antiken Trümmern aufzählt und dabei nicht zum Schluss kommen kann, scheint er für einen Augenblick die eigenen Prinzipien vergessen zu haben:

Aus diesem „Triumph des Todes“ ist mir eine sehr schöne Metapher im Gedächtnisse geblieben. Einmal an einem mystischen, frühlinghaften Septemberabend schaut der Held in den Thermen des Diocletian auf die schwarzen, starren, zerrissenen alten michelangelesken Zypressen, und in ihrer tiefen, grausamen Traurigkeit berühren sie ihn wie ein Bild der Nutzlosigkeit alles Widerstehenwollens und Begreifenwollens: ringsum aber zwischen Myrtenbüscheln liegen und leuchten am Boden Trümmer von schönem und sinnlichen antiken Marmor: zarte, anmutige Hände, die den Fetzen einer Chlamys halten, herkulische Arme mit wütend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend, eine Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenen auf Urnen eingegraben, auf weißen Sarkophagen die Tänze von Mädchen und das Lachen von Masken, und Kränze von Blumen und Früchten ...⁶⁴

Man kann es als eine richtige Einsicht Hofmannsthals bewerten, wenn er am Ende der Rezension das Leben nicht mehr als Bezugspunkt der Kunst hinstellt. Eine Versöhnung der Gegensätze im Schaffen von d'Annunzio wird trotzdem noch versucht. Der Ausklang ist dabei aber insofern ebenso utopisch wie im

⁶¹ Ebd.

⁶² Alle Zitate ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 201.

ersten Essay, als die Postulierung der Vollendung in eine unbestimmte Zukunft verschoben wird: Der Dichter ist ja „noch jung und seine Gaben und Kräfte sind sehr groß“.⁶⁵ Immerhin kommt das Versprechen einer Synthese bei einem älteren, daher reiferen d'Annunzio unerwartet, und auf der Grundlage seiner bisherigen Beurteilung auch kaum einlösbar vor; man kann diesen Ausklang vielmehr als eine rein rhetorische Geste auffassen, und so ist der eigentliche Sieger „das größte Kunstwerk“, die Sprache.

Ein gewisses Missverständnis liegt in dem d'Annunzio-Essay aus dem Jahre 1894 allerdings insofern vor, dass der Rezensent das Poetologische mit dem Imaginären vermischt, indem er für das lebensscheue Verhalten seines Protagonisten die ästhetizistische Kunstauffassung des Autors verantwortlich macht. Das Prinzip des unverzichtbaren Lebensbezugs kann jedoch auf die Werke, die auf der Grundlage der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden sind, nicht mehr gültig sein. Da sie nicht die Funktion haben, Abbilder der Realität zu sein, muss auch die ihnen eigene Kategorie des Lebens den Wirklichkeitsbezug schon eingebüsst haben. Als authentisch soll demnach tatsächlich vielmehr das Erlebnis, das man in dem Roman von Kunstgegenständen gewinnt, angenommen werden. Dieses Dilemma zeigt sich letzten Endes darin, dass die theoretischen Auslegungen der Rezension zugunsten einer rein ästhetizistischen, mit dem Terminus von Luhmann, autopoietischen Textgestaltung mehrmals unterbrochen werden.⁶⁶

3.3. *Der neue Roman von d'Annunzio (1895)*

Der dritte Essay knüpft direkt an den vorangehenden an: Der Rezensent erklärt gleich am Anfang die Absicht, seine frühere, vorwiegend negative Meinung über den italienischen Dichter jetzt zu präzisieren, und zwar auf Grund von verschiedenartigen Erfahrungen, unter denen der ästhetischen Lehre von Aristoteles eine besondere Bedeutung zukommt. Im Laufe des Essays wird im Spiegel dieser Lehre konstatiert, d'Annunzio hätte in seinem jüngsten Roman die Lebensabgewandtheit überwunden, somit würde seine ästhetizistische Poetik eine positive Richtung einschlagen. Diese Aufwertung beruht allerdings, wie es sich zeigen wird, auf einer Missdeutung des Werks.⁶⁷

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 254ff.

⁶⁷ Vgl. Pulver, Elsbeth: Hofmannsthals Schriften zur Literatur. Bern: Verlag Paul Haupt, 1956, S. 51.

Durch das Aristoteles-Studium ergeben sich die konträren Begriffe von Tun und Anschauen, die auf der expliziten Ebene des kritischen Textes die ironische Struktur steuern. Ihre tragende Opposition entsteht jedoch durch die Gegenüberstellung von Theorie und Lektüre, theoretischen Überlegungen und konkretem Leseerlebnis, wobei sich schließlich das Letztere als stärker erweisen wird. Während im ersten, poetologische Probleme erörternden Teil der frühere, ästhetizistische d'Annunzio immer noch abgelehnt wird, zieht die Kritik über seinen neuesten Roman *Die Jungfrauen von Felsen*, die jetzt als zweiter Teil des Essays von dem ersten sogar getrennt wird, schon eine positive Bilanz.

Es scheint, als ob der junge Kritiker in dem inzwischen vergangenen Jahr zu dem Dilemma Künstlichkeit-Lebensbezogenheit nach entsprechender theoretischer Hilfe gesucht und diese erst bei Aristoteles gefunden hätte. Der andere Lehrmeister, der nicht benannt wird, muss Nietzsche sein. Nicht nur, dass seine eifrige Lektüre in dieser Zeit in Hofmannsthal's Briefwechsel nachweisbar ist,⁶⁸ er wird auch von d'Annunzio selber als Vorbild anerkannt und propagiert. So steht wohl mehr Nietzsche als Aristoteles hinter der hier entworfenen neuen poetologischen Konzeption des Kritikers, wenn jetzt Tun und Handeln als normative Verhaltensweisen gelten. Als Bezugspunkt kommt immer noch „das Leben“ vor. Sogar dreimal wird unterstellt, d'Annunzio wisse zwar „um die Zeichen des Lebens“, aber es fehle ihm, „was an dem allen daran ist“, seine Weisheit erschöpfe sich vollständig im „Anschauen“, das eine teilnahmslose Distanzierung von der Welt zur Folge habe.⁶⁹ Mit dieser Bestimmung der Autorposition liefert der Rezensent insofern eine genaue Definition für die Beobachtung zweiter Ordnung, dass von ihm ganz besonders die Unmittelbarkeit der Lebenserfahrung als das wichtigste Kennzeichen des modernen Dichters ausgeklammert wird. Schon wieder wird auch den Helden von d'Annunzio dieselbe Haltung generell vorgeworfen, und damit kommt man zum Kernpunkt der Kritik: Der Poetik der Passivität und Schwäche wird die Forderung nach Kraft und Willen entgegengehalten, aus der Einsicht heraus, es hänge „aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tuen.“⁷⁰ Der erste Teil schließt mit der Verheißung, der italienische Dichter habe mit seinem neuen Buch dieser Erkenntnis ein Denkmal gesetzt.

Was man jedoch im zweiten Teil der Rezension über den Roman erfährt, kann die Erwartungen bezüglich der erlösenden Tat kaum erfüllen. Über die Charakterisierung des Protagonisten hinaus werden die Landschaft, die den Schauplatz bildet und die Lebensverhältnisse der Prinzessinnen beschrieben, die als Titel-

⁶⁸ Vgl. die Frühphase seines Briefwechsels mit Marie Gomperz. Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Marie Gomperz 1892-1916. Freiburg: Rombach, 2001.

⁶⁹ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, S. 206f.

⁷⁰ Ebd., S. 208.

figuren eine schicksalhafte Begegnung für den Helden bedeuten könnten, wenn sie zum Schluss des Romans nicht aneinander vorbeigehen würden. Der Rezensent spürt in allen drei thematischen Bereichen schlummernde Kräfte auf. Der Held sei auf der Suche und seine Beweggründe werden folgendermaßen gedeutet: „Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die Tat suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann.“⁷¹ In der Landschaft könne man lauter zurückgedrängte Naturkräfte erahnen: „Es ist ein gigantisches Heranschwanken, Sichaufbäumen, Emporklimmen, Zudringen; ein übermässiges Wollen und Können, das plötzlich starr und stumm geworden ist.“⁷² Schließlich sollten die Prinzessinnen die „sittliche Schönheit“ mit ihrem wunderbaren Ausharren verwirklichen „und handeln dadurch, dass sie da sind und lächeln und hinter ihrer Schönheit ihre Verzweiflung verbergen.“⁷³ Dominierend ist hier jedoch dieselbe schwüle Atmosphäre, auf die es in jedem Prosawerk d'Annunzios besonders ankommt und es bleibt alles beim Alten. Der Rezensent selbst muss zugeben: „Somit ist es wieder zu keiner Tat gekommen, und man könnte glauben, es sei wenig gewonnen.“⁷⁴ Die Wiedergabe der handlungsarmen Geschichte kann nicht aufzeigen, dass in diesem Roman irgendein Durchbruch erfolgt wäre; es ist allein der Rezensent, der hier zum Schluss einen „wundervollen Umschwung“ erblickt, indem er behauptet, der Dichter fange mit diesem Werk an, „den Mächten, die binden, gerecht zu werden“.⁷⁵

In dem positiven Ausklang spielen also nicht die immanenten Werte des d'Annunzio-Romans eine Rolle, sondern die bewusste oder unbewusste Missdeutung des Werkes durch den Kritiker. Erst mit Hilfe dieses Widerspruchs zu dem von ihm früher Gesagten kann die ethisch fundierte Aristotelische Theorie gerechtfertigt werden. Das war aber nicht die letzte Pointe des Essays von Hofmannsthal. Bis zu diesem Punkt hatte es den Anschein, es ginge ihm in erster Linie um die – auf die klassische Lehre von Aristoteles gestützte – Rechtfertigung seiner poetologischen Ansichten, um die moralische Widerlegung des reinen Ästhetizismus. Als wolle er beweisen, dass sogar das Werk eines so ausgewiesenen ästhetizistischen Autors wie des italienischen Dekadenten Gabriele d'Annunzio, im Interesse des poetologischen Ziels missverstanden, umgedeutet werden kann. Diese, im Grunde genommen sogar „edle“ poetologische Intention gewinnt aber im vorletzten Absatz des Essays einen neuen Sinn, wenn sich jetzt der strenge Kritiker und konsequente Theoretiker als Leser entpuppt:

⁷¹ Ebd., S. 210.

⁷² Ebd., S. 211.

⁷³ Ebd., S. 212.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd., S. 213.

Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, daß mir unter dem Lesen wirklich manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Land entgegen, als käme Rom näher heraufge-rückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne stärker hernieder.⁷⁶

Letztlich wird also die Lesesituation – wie der Kritiker das Werk liest und sich dabei vollständig fasziniert fühlt – rekonstruiert, was bereits eine neue Unterscheidung, die Vorwegnahme der Beobachtung dritter Ordnung bedeutet.⁷⁷ Aus dieser Perspektive gesehen, kann nämlich durchaus das Leseerlebnis als das Primäre und die Theorie, das poetologische Bedürfnis als das nachträglich Hinzugefügte bezeichnet werden. Immerhin kann man ihre Relevanz an diesem Punkt des Textes nicht mehr entscheiden; die Missdeutung von d’Annunzio kann auch als Zeichen der Ambivalenz dieser Konstellation aufgefasst werden.

Als besonders artifizielles Moment zeigt sich in dem letzten d’Annunzio-Essay nicht mehr die Sprache, es ist eher die Ereignishaftigkeit der Kritik, die die Diskursivität zu durchbrechen vermag. Wenn man im Text nicht nur die poetologischen Erörterungen und die kritischen Werturteile bemerkt, sondern auch das spätsommerliche oder herbstliche Venedig – der Essay ist im Dezember geschrieben – sowie den unter den Arkaden sitzenden, sich beim Lesen vergessenden Kritiker, den performativen Hintergrund des Textes, wahrnimmt, dann erkennt man die entworfene Lesesituation als Erzählsituation schlechthin, woraus folgt, dass man sich schließlich und endlich inmitten einer Erzählung befindet.

4. Die Folgen der ironischen Struktur für die kritische Intention

Die ironische Struktur in den Essays über d’Annunzio entstand durch die Wechselwirkung von Gedankenstruktur und Textgestaltung. Auf der konzeptionellen Ebene wurden hierarchisch abgestufte Oppositionen durchgespielt, von denen das eine Glied nach der ursprünglichen Absicht des Essayisten als Schlussfolgerung aus der Gedankenführung die Oberhand zu gewinnen hätte. Dies wurde aber auf der Ebene der Textgestaltung durch die Wechselbewegung zwischen Kritik/Theorie und Lektüre, zwischen diskursiven Aussagen und durchpoetisierten Textstellen stets verhindert. Das theoretisierende Bestreben wurde durch das überwältigende Leseerlebnis sowie durch das unwillkürliche Weiterschreiben des Gelesenen, also von dem Kontext des primär Literarischen

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 158f.

kontrapunktiert. Zu einer Synthese, zu einer Auflösung der polarisierten poetologischen Absichten konnte es auf diese Weise nicht kommen, der Abschluss erscheint in allen drei Texten als unvorbereitet und wirkt pointenartig.

Unentschieden bleibt deshalb, worauf der Essayist eigentlich hinaus wollte. Der überbetonte Schönheitskult von d'Annunzio stellt ein Gegenkonzept zu der eigenen Ästhetik von Hofmannsthal dar. Wäre es für ihn in erster Linie darum gegangen, seine eigenen poetologischen Ansichten der faszinierenden Schreibweise des italienischen Dekadenten entgegenzusetzen, so hätte er ihn entschlossener und eindeutiger ablehnen müssen. Aus den behandelten Essays sind jedoch Inkonsistenzen und Widersprüche herauszulesen: Eine unwiderrufbare negative Kritik an d'Annunzio wurde nur in der Rezension zu seinem Roman *Triumpf des Todes* formuliert, aber auch hier wird deren Schärfe durch die identifikatorische Redeweise, wie es die Textanalyse gezeigt hat, zunehmend zurückgenommen. Die Beurteilung von d'Annunzio bleibt also widersprüchlich: Trotz seiner von Hofmannsthal prinzipiell abgelehnten Kunstauffassung erfolgt in den Essays eine uneingestandene Rechtfertigung d'Annunzios.

Dieser Widerspruch resultiert aus der zwiespältigen Situation des Essayisten. Hofmannsthal fühlte sich als verantwortungsvoller Dichter einer Poetik verpflichtet, die sowohl auf dem Schönen als auch der Moralität beharrt. Andererseits konnte er sich als moderner Dichter auch der Faszination der neuen Wahrnehmungsweisen und Darstellungsmöglichkeiten, der Kontingenz der Beobachtung zweiter Ordnung nicht entziehen. Dass diese letztere zwar einen Gewinn im Ästhetischen, aber zugleich auch einen Verlust, nämlich den des direkten Lebensbezugs, bedeutet, war eine schmerzhaft poetologische Grunderfahrung seiner Generation. Indem die essayistischen Texte mit ihren Aporien bei Hofmannsthal auf paradoxe Weise Ganzheitsentwürfe⁷⁸ postulieren, signalisieren sie dieselbe Identitätskrise, aus der die zeitgenössischen literarischen Texte hervorgegangen sind.

⁷⁸ Kernmayer, Hildergard: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Einige Überlegungen. In: Csáky, Moritz; Kury, Astrid; Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien Verlag, 2004, S. 211.