

## DIE ERFINDUNG UND VERABSCHIEDUNG EINES ZEITALTERS

ZUR RENAISSANCE BEI HUGO VON  
HOFMANNSTHAL, RAINER MARIA  
RILKE UND HEINRICH MANN

**I**n der Galerie subalterner Gestalten, die Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* antreten lässt, um die wahre – wenn auch dämonische – Größe des Adrian Leverkühn herauszustreichen, verdient die des Dr. Institoris, eines Kunsthistorikers, in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit. Helmut Institoris, ein Privatdozent an der örtlichen Technischen Hochschule, war

kein starker Mann – was sich auch in der ästhetischen Bewunderung erkennen ließ, die er für alles Starke und rücksichtslos Blühende hegte [...]. Hinter der goldenen Brille blickten die blauen Augen mit zartem, edlen Ausdruck, der es schwer verständlich – oder vielleicht eben gerade verständlich – machte, daß er die Brutalität verehrte, natürlich nur, wenn sie schön war. Er gehörte dem von jenen Jahrzehnten gezüchteten Typ an, der, wie Baptist Spengler es einmal treffend ausdrückte, 'während ihm die Schwindsucht auf den Wangenknochen glüht, beständig schreit: Wie ist das Leben so stark und schön!' Nun, Institoris

Hans Richard  
BRITTNACHER  
(Freie Universität Berlin)

### **Zusammenfassung**

Der Beitrag fragt nach den Gründen für die 'Entdeckung' der Renaissance in der Historiographie des 19. Jahrhunderts und für die ästhetische Besetzung des Themas zumal in der Dekadenzliteratur. Gerade die Erfahrung der eigenen Krisen, die historisch, ästhetisch oder erotisch unterschiedlich erfahren werden, lässt die Zeitgenossen anfällig werden für den mit der Renaissance assoziierten Kult von Kraft und Größe, eines hemmungslosen Individualismus und einer ruchlosen Amoral. An drei charakteristischen Texten des Fin de siècle lassen sich die Konjunkturen des Renaissancismus, aber schließlich auch seine zynische Verabschiedung dokumentieren.

schrie nicht, er sprach vielmehr leise und lispelnd, wenn er die italienische Renaissance als eine Zeit verkündete, die 'von Blut und Schönheit geraucht' habe.<sup>1</sup>

Was Thomas Mann hier, mit dem bösen Blick des *décadence*-Hassers, der seine eigenen Dämonen erfolgreich ausgetrieben hat,<sup>2</sup> an der Gestalt des so jämmerlichen wie bedauernswerten Gelehrten vorführt, ist ein im *Fin de siècle* so charakteristischer wie verbreiteter Kompensationsmechanismus: »Der Renaissancekult ist die Kehrseite des Dekadenzbewußtseins und des Leidens an der Häßlichkeit und Banalität des Daseins und empfängt seinen stärksten Antrieb von der Sehnsucht, dem Alltag und der eigenen Schwäche zu entgehen.«<sup>3</sup> Die epidemische Verbreitung der Renaissanceschwärmerei,

<sup>1</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. 1980, S. 385f.

<sup>2</sup> Zu dem bis an die Grenze philologischer Erschöpfung eruiertem Thema 'Thomas Mann und die Dekadenz' vgl. summarisch Günter Rohrmoser: *Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums*, Bietigheim 2005. Charakteristisch für Thomas Manns Aversion gegen den Renaissancismus ist etwa auch Tonio Krögers übelgelaunte Verwerfung alles Südlichen in seinem Gespräch mit Lisabeta Iwanowa: »Gott, gehen sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig. [...] Sammetblaue Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit! [...] ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch all diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit ihrem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen [...].« Nach dieser moralischen Verwerfung einer für Jahrhunderte verbindlichen Sehnsucht Europas nach dem Süden kann Krögers Entscheidung nicht weiter verwundern: »Nein, ich gehe nun ein bischen nach Dänemark.« Zum Renaissancismus – und gegen Nietzsche – heißt es einige Seiten zuvor: »Denken sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia. Ich halte nicht das Geringste auf ihn und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren kann.« Thomas Mann: *Tonio Kröger*. In: *Frühe Erzählungen*. Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. 1981, S. 273–341, hier S. 308 u. S. 304. Vgl. auch Manns kritische Repliken auf die vom Modethema des Renaissancismus infizierten Arbeiten seines Bruders Heinrich (insbesondere die *Göttinnen*-Trilogie) sowie seinen eigenen Beitrag zum Genre, das Drama *Fiorenza* – es ist Thomas Manns einziges Drama geblieben – das indes zu seiner Zeit bestenfalls als Fleißarbeit reüssierte. Alfred Kerr nannte es eine »Philologenarbeit«, eine andere Rezension sprach maliziös von einer »Seminarübung über die Medici«. Vgl. *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*, hg. mit einem Nachwort und Erläuterungen von Klaus Schröter. Hamburg 1969, S. 61 u. 63. Allerdings kann auch Manns ressentimentgeladene Darstellung der Renaissance sich nicht ganz deren Sog entziehen: Savonarola, Manns Identifikationsfigur gegen den Renaissance-Asthetizismus, folgt in seinem Handeln – der Entscheidung zu kompromissloser Askese als Reaktion auf die Abweisung seiner Liebe – dem gleichen Kompensationsmechanismus, wie er für die Renaissanceschwärmerei üblich ist. Vgl. zu Thomas Manns Renaissanceverhältnis die Aufsätze von Pikulik und Kraft: Lothar Pikulik: *Thomas Mann und die Renaissance*. In: *Thomas Mann und die Tradition*, hg. von Peter Pütz, Frankfurt a. M. 1971, S. 201–129, sowie Hanno-Walter Kraft: *Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann*. In: *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, hg. von August Buck. Tübingen 1990, S. 89–97.

<sup>3</sup> Lothar Pikulik, *Thomas Mann und die Renaissance*, a.a.O., S. 103.

die »ein Wesentliches und Durchgängiges in der Zeit um 1900« darstellt,<sup>4</sup> gibt darüber hinaus auch eine plausible Erklärung für die Orientierung der Dekadenzliteratur an Bildern exzessiver, oft auch exquisiter Gewalt:<sup>5</sup> demzufolge ist es gerade die eigene, bis an die Grenze von Melancholie und Verzweiflung empfundene physische und psychische Schwäche, die dazu animiert, sich Phantasien von Macht und Gewalt als Erlösung vom depleurablen Zustand der eigenen Erschöpfung hinzugeben. »Unter dem Purpur der Renaissance«, so hat Peter Szondi die Verklärung der Frühen Neuzeit in der Literatur der Jahrhundertwende treffend charakterisiert, »schimmert [...] das müde Lila des *Fin de siècle* durch«.<sup>6</sup> Für diesen Mechanismus, der an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert bevorzugt auf das Zeitalter der Renaissance zurückgreift – sei es in der Thematisierung der Epoche selbst, sei es im expliziten Vergleich der eigenen Zeit mit der Renaissance – hat sich der nicht schöne, aber doch zutreffende Terminus *Renaissancismus* eingebürgert. Erstmals wird er von Friedrich Haack in seiner 1904 erschienen Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts gebraucht,<sup>7</sup> das Phänomen jedoch, das er – schon zum Zeitpunkt der Erstbenennung in pejorativer Absicht – bezeichnet, ist älter und auch heute, über hundert später, keineswegs erledigt.<sup>8</sup> Während sich zwischen 1870 und 1890 ungefähr 50 *Renaissancedramen* nachweisen lassen, hat sich die Zahl entsprechender Texte im eigentlichen *Fin de siècle*, also zwischen 1890 und 1910, vervierfacht – und das betrifft nur die Dramen, nicht die Fülle romanhafter und novellistischer Aneignungen der Epoche, die zumal im Bereich des eher trivialen Schrifttums deutlich höher gelegen haben dürfte.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Walter Rehm: *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung* [1929]. In: W. Rehm: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*, hg. von Reinhardt Habel. Göttingen 1969, S. 34–77, hier S. 35.

<sup>5</sup> Ausführlicher habe ich diesen Zusammenhang dargelegt in meiner Monographie: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*, Köln, Weimar, Wien 2001.

<sup>6</sup> Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen Bd. 4, hg. von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1975, S. 181.

<sup>7</sup> Vgl. dazu August Buck: *Einführung*. In: *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, hg. von August Buck, a.a.O., S. 1–4, hier S. 2.

<sup>8</sup> Im letzten Jahr haben im deutschen Fernsehen zwei Mehrteiler – aus internationaler Produktion – einem neuaufgelebten Interesse an der Renaissance entsprochen. Mit dem suggestiven ästhetischen Appell an Phänomene wie freizügige Sexualität, Machtmissbrauch, Hedonismus, Korruption, hemmungsloser Narzissmus und mafiöse Strukturen erschien die Renaissance als eine pittoresk drapierte Gegenwart.

<sup>9</sup> Vgl. dazu das Standardwerk von Gerd Uekermann: *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der Jahrhundertwende*. Berlin, New York 1985, S. 32. Eine Liste der in Frage kommenden Dramen (in deutscher Sprache) findet sich auf S. 293–314, der Prosawerke auf S. 321–326.

Bevor es zur literarischen Renaissance der historischen Renaissance kommen kann – wobei der Begriff zur Zeit der Jahrhundertwende immer und ausschließlich die italienische Renaissance meint, die sich in der damaligen Wahrnehmung etwa vom frühen 13. Jahrhundert bis zum Tode Leos X. und dem *sacco di roma* 1527 erstreckt –, also zu einer die eigene kulturelle und historische Situation im Medium vorgeblicher Erinnerung perspektivierenden *mise en scène* einer früheren Epoche, musste diese bereits als besonders erinnerungswert ins Bewusstsein der Zeit gerückt sein. Mit anderen Worten: der literarischen Renaissance einer vergangenen historischen Zeit war die Entdeckung dieser Zeit bereits im Medium anderer Diskurse vorangegangen. Diese pluridiskursive Präparation eines Zeitalters, die ihrerseits bereits alle Merkmale einer Konstruktion, d. h. einer von aktuellen Impulsen und Befindlichkeiten motivierten Beschwörung aufwies, entwickelte sich, mit unterschiedlicher Akzentuierung und doch in seltener Einmütigkeit, in der englischen, französischen und deutschsprachigen Kunstwissenschaft, Geschichtsschreibung und Philosophie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hier wurde noch vor der literarischen Eroberung der Renaissance ein Zeitalter entdeckt – mit seinem besonderen Flair, der sich dem Selbstverständnis einer kulturellen und politischen Bewegung zwischen dem 14. und 16. Jahrhunderts verdankte, »die sich in Opposition zu ihrer unmittelbaren Vergangenheit als eigenständige Epoche im Zeichen der wiedergeborenen Antike verstand. Im Medium der Antike sollten [...] alle Tätigkeitsbereiche des menschlichen Geistes erneuert werden. Literatur, bildende Künste, Architektur, Musik, Wissenschaft und Politik.«<sup>10</sup>

Die Protagonisten dieser eher leidenschaftlich beschworenen als nüchtern erforschten Epoche waren Gestalten, die nicht nur auf dem Gebiet der Kunst, der Wissenschaft und der Politik, sondern auch auf dem der eigenen Lebensgestaltung Außerordentliches geleistet hatten – weil, dies ist eine der entscheidenden Implikationen, sie nicht länger von den Fesseln der Moral eingeschnürt waren. Der kraftvolle Individualismus der Renaissance, darin stimmen die ansonsten so unterschiedlich argumentierenden und urteilenden Theoretiker überein, verdankt sich einer amoralischen Aufsässigkeit, die mit der selbstverständlichen Geltung etablierter Autoritäten brach. Neben Michelangelo Buonarroti oder Leonardo da Vinci gehörten eben auch Söldner wie Bartolomeo Colleoni<sup>11</sup> oder Machtmenschen wie Cesare Borgia zur Renaissance, neben dem schönheitstrunkenen und gewissermaßen pastellfarbenen Quattrocento prägt auch das schwüle und

<sup>10</sup> August Buck, *Einführung*, a.a.O., S. 1

<sup>11</sup> Verocchio's Reiterstandbild von Colleoni in Venedig gilt als prototypische Darstellung des Renaissancemenschen.

schwere Rot des ausgehenden, bereits dekadent gewordenen Zeitalters die Wahrnehmung der Epoche bei ihren dekadenten Propagandisten um 1900.

Die Entdeckung der Renaissance als eines vitalisierenden Tonicums, als eines Hilfsmittels gegen eine selbstmitleidige Kultur der Schwäche und Müdigkeit kann sich dabei im wesentlichen auf vier theoretische Stichwortgeber berufen: auf Walter Pater und sein Werk *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* von 1873, sodann auf Joseph Arthur Comte de Gobinau und seine *La Renaissance. Scènes historiques* von 1877, auf den Schweizer Jacob Burckhardt, dessen Schrift *Kultur der Renaissance in Italien* bereits 1859 erschienen war und nach zögerlichen vier Auflagen zwischen 1860 und 1885 plötzlich zum Bestseller avancierte und in rascher Folge 1896, 1897, 1899, 1901, 1904 und 1908 immer wieder neu aufgelegt wird.<sup>12</sup> Burckhardt hat wohl seinen Kollegen an der Basler Universität, Friedrich Nietzsche, maßgeblich in seinem Verständnis der Renaissance geprägt, wie es in *Jenseits von Gut und Böse*, in *Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in *Menschliches, Allzumenschliches* und im *Antichrist* als eine Kultur ruchloser Vornehmheit gegen die 'Kleine-Leute-Philosophie' seiner Zeit verkündet wird.

Für Walter Horatio Pater war die Renaissance vor allem eine Epoche der kompromisslosen Suche nach reiner Schönheit. In der Bereitwilligkeit des Renaissancemenschen, diese Schönheit unbeschwert zu genießen, erkannte er einen sozusagen unbeschwerten Amoralismus. Paters Werk hier so prononciert als zentralen Impulsgeber der Renaissancebegeisterung der Jahrhundertwende herauszustellen, entspricht kaum der historischen Dignität seiner Einsichten, nicht einmal seinem tatsächlichen Erfolg beim lesenden Publikum, wo seine Kunstgeschichte im Schatten des weitaus populäreren und historisch auch zuverlässigeren, siebenbändigen Werks *Renaissance in Italy* von John Addington Symonds stand. Aber gerade Paters um historische Realien unbekümmerte, fast trancehafte Beschwörung der Renaissance als eines Zeitalters von Größe, von Ruchlosigkeit und von angewelkter Schönheit, das dem eigenen Verdämmern ungerührt, in einer fast heiteren, enigmatischen Entrücktheit zusieht, verhalf Pater etwa bei dem in mancher Hinsicht seelenverwandten Hugo von Hofmannsthal zu besonderer Bedeutung und verlieh seinem Werk eine poetologische Schlüsselstellung für den Ästhetizismus des *Fin de siècle*. Hofmannsthals Essay über Pater reproduziert in seinem gelegentlich fast onirischen Tonfall den evokativen Gestus, mit dem Pater die Renaissance nachgerade nekroman-

<sup>12</sup> Vgl. das Kapitel *Gebrochenes Purpur der Renaissance*, in: Rolf-Peter Janz, Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, S. 80–84, hier S. 83.

tisch beschworen hat. Seine dem Wortlaut nach freie, der Sache nach aber durchaus angemessene Übersetzung von Paters ergriffener Darstellung der Mona Lisa Leonardos kann verdeutlichen, wie eine Bildbeschreibung zum programmatischen Schlüsseltext einer ästhetischen Bewegung avancieren konnte:

Wir alle kennen das Gesicht und die Hände dieser Frau, auf ihrem marmornen Stuhl, von einem phantastischen Felsenkreis umgeben, in einem matten Licht wie auf dem Grund des Meeres, das Wesen, das so rätselhaft da neben dem Wasser aufgetaucht ist und dasitzt, ist der konzentrierte Ausdruck dessen, wonach die Menschen während tausend Jahren sich zu sehnen gelernt haben. Es ist [...] der langsame Niederschlag [...] von seltsamen Gedanken, phantastischen Träumerein und adeligen Leidenschaften. Stellen Sie dieses Wesen einen Augenblick neben eine jener weißen Göttinnen oder schönen Frauen der Antike; wie würden sie verwirrt von dieser Schönheit, die von der Seele und all ihren Krankheiten durchtränkt ist. Alle Erfahrung und alles Denken der Welt hat hier daran geformt und gefeilt [...] die vegetative Naivetät von Griechenland, die römische Orgie, die Sehnsucht und die asketische Ehrsucht und die platonische Liebe des Mittelalters. Das Wiedererwachen des Heidentums und die Sünden der Borgia. Sie ist älter als die Felsen um sie; wie ein Vampir war sie mehr als einmal schon tot und kennt das Geheimnis des Grabes [...] und immer schwebt davon um sie dieses fahle Licht...<sup>13</sup>

Da Vincis Gioconda zeigt sich bei Pater, und davon lässt Hofmannsthal sich offensichtlich beeindrucken, eher als ein Ungeheuer denn als Porträt einer wohlhabenden Patrizierin und die Beschreibung dieser vom Tod gebannten Empuse verrät mehr über die Unterwerfungssehnsüchte eines Mannes als über den erotischen Zauber einer unbekanntem Schönen der Vergangenheit. Mona Lisa lächelt, weil sie Männer in den Untergang gehen sieht und dabei eine unergründlich-schauerliche Lust empfindet. Freuds Diktum vom dunklen Kontinent der Frau wie Otto Weiningers theoretische Panikattacken angesichts der panerotischen Unersättlichkeit der Naturkraft Weib finden in Paters fiebrigen Angstschauern und in Hofmannsthal sympathetischer Übersetzung den Gründungstext des Zeitalters, den sie auf ihre Art entziffern bzw. weiterschreiben und dabei den sexualpathologischen Subtext des Ästhetizismus formulierten.

Gobineau schließlich, angewidert vom Hass auf die egalitären und nivellierenden Tendenzen der Moderne, sah in der Renaissance vor allem

<sup>13</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Über moderne englische Malerei. Rückblick auf die internationale Ausstellung Wien 1894*. In: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I: 1891–1913*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979, S. 546–552, hier S. 550.

die Epoche großer Männer, der *uomini universali*, die keine ihrer Anlagen verkümmern ließen und in der allseitigen Ausbildung schöpferischer und praktischer Begabungen der eigenen, von Dekadenz und Schwäche gezeichneten Zeit als leuchtende Vorbilder dienen konnten. In den fünf Kapiteln seines Werks, das mit großem Erfolg in deutscher Übersetzung bei Reclam erschienen war, stellt er den fanatischen Prediger Savonarola, Cesare Borgia, die Päpste Julius II. und Leo X. und schließlich den Universalkünstler Michelangelo Buonarrotio als repräsentative Typen der Renaissancezeit vor, wobei sich im Kapitel zu Michelangelo bereits der politische Verfall und der Niedergang der Kunst zum Manierismus andeutet. Bei Gobineau spricht der sterbende Michelangelo am Vorabend seines Todes seiner Epoche das Requiem, das zuvor schon der alt gewordene, verbitterte Macchiavelli, der erleben muss, dass der Pöbel nach der Herrschaft greift, auf die Formel gebracht hat: »Ich sterbe, und die italienische Welt wird leben, aber völlig entehrt.«<sup>14</sup>

Der unstreitig wichtigste Stichwortgeber, der Gobineau wie Nietzsche nachhaltig beeinflusst hat, jedoch ist Jacob Burckhardt. Für ihn ist der Individualismus der alles beherrschende Grundzug der Renaissance. Erst mit ihm erhebt sich in Italien »mit voller Macht das Subjektive, der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches«<sup>15</sup> Vor dem Hintergrund des »finsternen Mittelalters« (Mommsen) und des im Kollektiv gebundenen Menschen versteht sich die Renaissance in ihrem Rückgriff auf die Antike auch als Absage an die christlich-patristische Zeitenlehre des Mittelalters und ihr Menschenbild.<sup>16</sup> Mit der völligen Neubewertung der Individualität verlieren auch die christlichen Wertmaßstäbe ihre Geltung; damit können die Humanisten zu einem »neuen Element der bürgerlichen Gesellschaft«<sup>17</sup> werden. Zugleich aber hat Burckhardt die Renaissance – v. a. im Kapitel *Sitte und Religion* – auch als die *aetas aurea* der großen Frevler der Epoche gerühmt: der jede moralische Restriktion verachtende Immoralismus eines Cesare Borgia oder die herrischen Capricen einer Lucrezia Borgia galten ihm als durchaus bewundernswerter Ausdruck der von keiner äußeren Gewalt mehr zu bändigenden Kraftnaturen.

Daran konnte schließlich auch Nietzsche sein Modell eines – so hat Walter Rehm in einer wichtigen Studie zum Thema es genannt – »hysterischen

<sup>14</sup> Joseph Arthur de Gobineau: *Die Renaissance. Fünf »historische Szenen«*, Leipzig 1904, S. 351.

<sup>15</sup> Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, durchgesehen von W. Goetz, Stuttgart 1952, S. 123.

<sup>16</sup> Vgl. dazu August Buck: *Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 41.

<sup>17</sup> Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, a.a.O., S. 185.

Renaissancismus« entfalten,<sup>18</sup> für den ein zuchtloser Immoralismus den höchsten Wert darstellte und der im Willen zur Macht und zum Genuss Nietzsches Übermenschen vorwegnimmt. Schon in *Jenseits von Gut und Böse* erkennt Nietzsche in Cesare Borgia »das Raubthier«,<sup>19</sup> zugleich aber auch einen »Typus höchster Wohlgerathenheit«,<sup>20</sup> der sich weit besser zum Vorbild eigne als Parsifal.<sup>21</sup> Allerdings warnt Nietzsche vor einer voreiligen Identifikation mit den Kraftnaturen der Renaissance: »unsere Nerven hielten jene Wirklichkeit nicht aus, nicht zu reden von unseren Muskeln«. <sup>22</sup> Für den Philosophen mit dem Hammer ist es vor allem die rabiate antichristliche Haltung der Renaissance, die Bewunderung und Nachahmung verdient. Im *Antichrist* begreift Nietzsche die Renaissance als »Umwertung der christlichen Werthe, der Versuch, mit allen Mitteln, mit allen Instinkten, mit allem Genie unternommen, die *Gegen-Werthe*, die *vornehmen Werthe* zum Siege zu bringen«. <sup>23</sup>

Nach dieser historiographischen und kulturhistorischen Wieder-Entdeckung der Frühen Neuzeit, die natürlich, wie wir es mit differenzierterem methodischen Bewusstsein heute wissen, keine wirkliche Entdeckung, vielmehr eine veritable Erfindung der Renaissance war, kommt es nun über den Prozess einer Filterung der historiographischen und ästhetischen Vorgaben zu einer Apotheose der Renaissance in der Literatur und Bildenden Kunst der Zeit. Der Verlauf dieser Bewegung lässt sich als Parabel zeichnen: an seinem Beginn steht die Berufung auf die Renaissance als ein Zeitalter, das sich aus religiöser Bevormundung löste und in seiner Kunst das Gesetz einer Lebenserfahrung zu formulieren suchte, dem noch das Wissen um die Vergänglichkeit zu unvergleichlicher Kraft verhalf – als eine Orientierung für das an Erschöpfung bis auf den Tod erkrankte Zeitalter, in einem agonalen Aufschwung den Verlust historischer und politischer Macht ästhetisch zu parieren. Auf dem Höhepunkt des Renaissancismus steht die Evokation einer Vergangenheit, in dem eine gesteigerte Sensibilität für die Bedeutung von Gesten und Worten als Remedium gegen die drohende Profanierung des Zeitalters empfohlen wird. Die zuvor noch als

<sup>18</sup> In Heinrich Manns *Göttinnen*-Trilogie ist es der Maler Jakobus Halm, der den Begriff »hysterische Renaissance« prägt. *Gesammelte Werke*, hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Bd. 2, Berlin, Weimar 1969, S. 359. Vgl. Walter Rehm, *Der Renaissancekult um 1900*, a.a.O., S. 47.

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1968 ff. (im folgenden: KA) KA 6, Bd. 2, S. 119

<sup>20</sup> KA 6, Bd. 3, S. 298

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 130f.

<sup>23</sup> KA 6, Bd. 3, S. 248. Hervorhebungen i. O.



politische oder energetische Ermunterung, gewissermaßen als Blutauffrischung instrumentalisierte Renaissance erscheint jetzt eher als Schwester eines dekadenten Ästhetizismus, dem bereits der Gedanke an Widerstand vulgär erscheint. Und am Ende steht die Bestätigung eines in der Literatur hundertfach variierten Musters: wenn eine ästhetische Formel endgültig ausgereizt ist, kann sie ein letztes Mal noch nützlich sein – als Parodie ihrer selbst. Hier nun erscheint die Renaissance-Orientierung als lächerliche Anstrengung bedauerlicher Versager, die sich für die eigene Schwäche an historischen Exempeln spektakulärer Kraftdemonstrationen schadlos halten wollen.

Ein Beispiel für die erste Phase der fast unbeschränkten Zustimmung, die vor allem Paters Plädoyer für den Schönheitskult der Renaissance folgt, ist Hofmannsthals lyrischer Einakter *Der Tod des Tizian*, das unter Hofmannsthals Pseudonym Loris als Bruchstück in Georges *Blättern für die Kunst* erschien. Das Stück »spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzig-jährig starb. Die Szene ist auf der Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig«. <sup>24</sup> Der unfassbar alte Maler, ein Monument seiner selbst, ist in jeder Szene gegenwärtig, obwohl er selbst nicht die Bühne betritt. Tizian wird als Inbegriff eines Künstlers vorgeführt, der mit seinem Pinsel eine ganze Welt erschuf. Aber er hinterlässt vor allem Epigonen – die Spiegelung der eigenen Krisenerfahrung in die Vergangenheit ist überdeutlich –, die durch den Tod des Meisters führungslos zu werden drohen: »Der Tizian sterben, der das Leben schafft! / Wer hätte dann zum Leben Recht und Kraft?« <sup>25</sup> Tizian »lebt nicht das Leben als Kunstwerk, sondern er erweckt das Seiende im Kunstwerk zum Leben«, <sup>26</sup> während die Generation, die ihm folgte, sein Sohn Tizianello und seine Schüler, dem Ästhetizismus erlegen sind und das Leben zum Kunstwerk depotenzieren. Sie haben sich kraftlos und müde in einem künstlichen Paradies, das alle äußere Wirklichkeit auf kontemplative Distanz hält, eingeschlossen: nur in dem jungen, androgynen Gianino, einem Vertreter der Enkelgeneration, in dem unschwer auch ein alter ego von Loris zu erkennen ist, lebt die außerordentliche Suggestibilität Tizians für das Schöne fort – und auch die Kraft dessen, der sich noch angesichts des Todes dem Leben ausliefert. Des sterbenden Tizians Worte, »Es lebt der große Pan« <sup>27</sup> deuten auf eine Ästhetik, die sich in Einheit mit dem mythischen Vollzug des Lebens weiß.

<sup>24</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. In: *Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen I 1891–1898*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979, S. 245–259, hier S. 246.

<sup>25</sup> Ebd., S. 249.

<sup>26</sup> Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, a.a.O., S. 227.

<sup>27</sup> Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, a.a.O., S. 250.

Nur dem Enkel Gianino teilt sie sich mit, in einer grandiosen Vision der Nacht, die das Zentrum von Hofmannsthals stimmungsvollem Einakter bildet: es ist die Wahrnehmung eines Bacchanals der Natur, die erotische Vision einer Alleinheit, in dem der Himmel die Erde beglückt. Desiderios Warnungen vor den hässlichen Implikationen des äußeren Glanzes – »Allein in diesem Duft, dem Ahnungsvollen / da wohnt die Hässlichkeit und die Gemeinheit«<sup>28</sup> – charakterisieren den Dünkel des Ästhetizismus, der sich immunisieren will gegen die Erfahrung des Lebens und eben deshalb – wie Hofmannsthal später in seiner Parabel *Das Märchen der 672. Nacht* ausgeführt hat – ihm zum Opfer fällt. In Gianino hingegen, der sich dieser Erfahrung öffnet und angesichts ihrer Fülle seine bisherigen Einsichten zu relativieren vermag, lebt die vitale Größe des alten Tizian fort.

Es ist kaum die Renaissance Nietzsches, sondern eher die Walter Paters und gewiss auch Burckhardts Lob der Individualität, die in Hofmannsthal lyrischem Einakter ihre Resonanz gefunden haben: »Kunstbegeisterung und Lebensfülle, die sich gegen zweckrationale Lebenspraxis und gegen moralische Konventionen ins Feld führen ließen.«<sup>29</sup> Diese Tendenz zu einem Kult erlesener Schönheit, der sich trotzig gegen die profane Nivellierung des Lebens stemmt, setzt sich auch noch im Beispiel für die zweite Phase, in Rilkes Einakter *Die weiße Fürstin* fort, verliert hier aber sein Vertrauen in die Lebensmacht der Kunst. Nicht zufällig erinnert dessen Fabel an zwei andere, verwandte Dramolette, an Hofmannsthals *Die Frau im Fenster* und an Gabriele D'Annunzios *Sogno d'un mattino di primavera*. In allen drei Texten geht es um das gleiche Thema: eine Frau nützt die Abwesenheit ihres brutalen Gemahls, um einen Liebhaber zu treffen. Bei D'Annunzio und Hofmannsthal lassen die fragilen Frauen, präraffaelitische Schönheiten, die unter dem Gewicht ihrer Haarpracht erdrückt zu werden drohen, ihren Liebhabern seidene Leitern herab, die jedoch in den Händen ihrer brutalen Ehemänner zu Mordwerkzeugen werden, mit denen sie die ehebrüchigen Frauen erdrosseln. Bei Rilke ist von dieser ohnehin schon kargen Szene nur noch eine Pantomime übriggeblieben: Die Handlung seines Einakters spielt zur Zeit einer der Pestepidemien in den oberitalienischen Stadtstaaten.<sup>30</sup> Monna Vanna, die weiße Fürstin des Titels, wartet während der Abwesenheit ihres verhassten Ehemanns auf den Liebhaber

<sup>28</sup> Ebd., S. 253.

<sup>29</sup> Janz, Laermann, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 83.

<sup>30</sup> Das Drama liegt in zwei von Rilke autorisierten Fassungen vor – der frühen Version, die 1898 konzipiert und 1900 veröffentlicht wurde, und einer zweiten aus dem Jahre 1904. In der zweiten Fassung hatte Rilke durch eine stärkere Konzentration auf das Motiv der Pest dem Stück stärkere soziale Konturen zu verleihen gesucht. Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher: *Die Frau, die Insel und das Meer. Zu Rainer Maria Rilkes »Die weiße Fürstin«*. In: *Das Schöne und das Triviale*, hrsg. von Gert Theile (Weimarer Editionen), München 2003, S. 93–114.

und vertreibt sich die Zeit mit präziösen Gesprächen, die sie mit dem alten Diensthofen und der jüngeren Schwester führt. Als sich ein Kanu nähert, das möglicherweise den ersehnten Geliebten bringt, erscheinen im Park der Villa zwei schwarze Büssermönche, deren Aufgabe es üblicherweise ist, die Pesttoten aus den verlassenen Villen zu bergen. Mit einem weißen Tuch winkt die weiße Fürstin dem entschwundenen Liebesglück hinterher. Rilkes Stück besteht vor allem aus Pausen und aus Gesten, deren Bedeutung sich nur dem erschließt, der in den Code eines vornehmen Sprechens in exaltierten Gebärden eingeweiht ist. Hier ist die Orientierung an Gobineaus Wertschätzung der sublimen Geste, die der große Haufe nicht versteht, überdeutlich. Hofmannsthal hatte sein Seelendrama von der unglücklichen Ehebrecherin noch mit einer pointierten Choreographie illustriert: hier der brutale Messer Braccio, der die seidene Leiter wie eine Garotte in den Händen hält, dort eine Dianora, die noch im Tod in ekstatischer Gestik die Größe der Liebeserfahrung gegenüber ihre profanen Erniedrigung körpersprachlich beglaubigt: »*Sie schwingt wie eine Trunkene ihre offenen Arme vor seinem Gesicht, wirft sich dann herum, mit dem Oberleib über die Brüstung, streckt die Arme gegen den Boden; ihr Haar fällt vorüber.*«<sup>31</sup> Auf derlei Ostentationen, die einen seelischen Konflikt körpersprachlich und stimmungsästhetisch veranschaulichen, will Rilke verzichten: er vertraut auf die Selbstverständlichkeit der schönen Geste, die sich selbst genügt und bedeutsam ist, auch wenn sie nicht verstanden wird.

Spätestens hier ist deutlich geworden, wie der Renaissancismus bereits zum Zitat seiner selbst erstarrt ist. Seine Zutaten: die präraffaelitische schöne und unverstandene Frau, deren Bereitschaft zur Hingabe ein Mysterium ist, das von profanen Naturen nicht erfasst werden kann, das erotische Drama von Verlangen und Gewalt, das dem Frevel des Begehrens, aber auch der Autorität des Verbots sinnvolle Rollen im Drama des Lebens zuweist und damit der Erfahrung der Liebe über das öde Schicksal einer umfassenden Vergleichgültigung hinweghilft, der Glaube an die Lebensmacht des Schönen, der zum banalen Kult präziöser Worte und Gesten verkommen ist – all das zeigt den Verfall des renaissancistischen Versprechens eines Junktims von Schönheit und Kraft.

Die dritte Phase, die Travestie, lässt sich an Heinrich Manns Erzählung *Pippo Spano* veranschaulichen, auf die ich im Folgenden etwas ausführlicher eingehen werde. Heinrich Manns Novelle entstand 1903 und erschien 1905 in der Sammlung *Flöten und Dolche*. Mario Malvolto, der Held der Erzählung, leidet an einer unheilbaren Entfremdung vom Leben. Deshalb hat er den titelgebenden Pippo Spano, einen Renaissancecondottiere, der die

<sup>31</sup> Hofmannsthal: *Die Frau im Fenster*. In: *Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen I*, a.a.O., S. 341–361, hier S. 360.

Türken vernichtend besiegte, in den Rang eines Idols erhoben. Mit einem Konterfei des Kriegshelden, das über seinem Schreibtisch hängt, pflegt er beständige Zwiesprache. Da Malvolto sich seiner »schmalen Brust«<sup>32</sup> und seiner »schmächtigen Gestalt«<sup>33</sup> schmerzlich bewusst ist, hält er es – wie der Dr. Institoris in Thomas Manns *Doktor Faustus* – in Gedanken mit der Stärke. Das Gemälde Pippo Spanos – aus mehreren Hinweisen im Text ist ersichtlich, dass es sich um das Bild von Andrea Castegna handelt – stellt den Parahelden der Renaissance dar, dem Malvolto es gleichzutun will: Er ist einer jener »condottiere des Lebens, die in einer einzigen Stunde ihr ganzes Leben verschlingen und glücklich sterben«.<sup>34</sup> Inbegriff der moralisch so zwielichtigen wie existenziell überlegenen Lebenshaltung des Renaissancecismus ist das unergründliche Lächeln Pippo Spanos, in dem Malvolto »ein Übermaß grausamer Selbsterkenntnis«<sup>35</sup> zu erkennen meint. Es liegt nahe, Malvoltos Verzücktsein von Pippo Spanos Lächeln mit jenen fast schon sexuellen Sprachexerzitien zu vergleichen, die Walter Pater anlässlich des Lächelns von Leonardos Mona Lisa anstimmt. Die Faszination des kleinmütigen Malvolto gilt dem »stählernen Daseinskämpfer«,<sup>36</sup> der sich kurzerhand genommen hat, was jener sich erst erkämpfen muss. In Malvoltos Tagträumen werden die Ängste und der Kleinmut einer Generation von Epigonen offenbar, der »Spätgeborenen«, wie es in Hofmannsthals Essay über Gabriele d'Annunzio heißt, in dem er die Merkworte der Epoche synthetisiert hat.<sup>37</sup>

Zu den Sehnsüchten der Intellektuellen um 1900, die keinen Platz im Leben haben, »hellsichtigen und doch tagblinden Schatten, zwischen den Kindern des Lebens«<sup>38</sup> zählt der Traum von einer Wiederkehr der Renaissance als eines goldenen Zeitalters:

Die Renaissance ist, bereit zum Angriff, zurückgekehrt ... Das muss man sagen, und darf nichts ahnen von meinen schwarzen Ängsten, von der Demütigung, die mir jede Frau, jedes große Kunstwerk, jeder gesunde Mann zufügt; nichts davon, dass ich für eine meiner Seiten, worin das

<sup>32</sup> Heinrich Mann: *Pippo Spano*. In: *Flöten und Dolche. Novellen*. Mit einem Nachwort von Heide Eilert. Hg. von Peter-Paul Schneider, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–59, hier S.16

<sup>33</sup> Ebd., S. 11.

<sup>34</sup> Ebd., S. 64.

<sup>35</sup> Ebd., S. 21.

<sup>36</sup> Ebd., S. 16.

<sup>37</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Gabriele D'Annunzio*. In: *Reden und Aufsätze I*, a.a.O., S. 174–184.

<sup>38</sup> Ebd., S. 175.

Leben rauscht mit reichem Blut, halbe Tage seelischen Jammers und hygienischer Übungen bezahle.<sup>39</sup>

In die kultische Verehrung seines Vorbildes, des Renaissancesöldners, mischt sich der Neid dessen, der schmerzlich seine sexuelle Inadäquatheit empfindet:

Da stehst du, aufgereckt, die eisernen Beine gespreizt, das riesige Schwert quer darüber in den Händen, die aus Bronze sind. Du hast schmale Gelenke, bist leicht, bereit zu Sprung, Jagd, hitzigen Umarmungen und kalten Dolchstößen, zu Wein und Blut.<sup>40</sup>

Geplagt von Versagensängsten, betrachtet Malvolto seine Kunst als ein kriegerisches Unterfangen, dazu bestimmt, ihm zu all jenen Genüssen der Eroberung und Unterwerfung zu verhelfen, die den Condottieri ihr kriegerisches Gewerbe verschaffte. Fand der kriegerische Ruhm der Renaissancehelden seine Entsprechung in Berichten über legendäre Potenz und wüste sexuelle Ausschweifungen, muss Malvolto trotz seines literarischen Erfolgs immer wieder sein Scheitern eingestehen. Zumeist tröstet er sich mit Sottisen, die geradewegs aus Weiningers *Geschlecht und Charakter* stammen könnten, über seine Erfolglosigkeit: »Die Frau und das Buch, das sind Feinde.«<sup>41</sup> Die Frauen, die er dank seiner Kunst erobert, sind ihm lediglich dekorative Objekte und haben den Wert von Schmuckstücken, die er nach Art eines Auktionators, nicht eines Geliebten beurteilt. Das bewunderte Bild Pippo Spanos vor Augen steigert er sich in die Phantasie, nicht anders als der ruchlose Renaissancesöldner über Frauen zu verfügen und sie, als Ausweis seiner Größe, schließlich auch zu opfern:

So aber will ich leben! Ich will verschwenden; innerhalb meiner kurzen Jahre soll meine Kunst mir ein zweites, mächtigeres Leben schaffen. Nichts will ich wissen von mir, dem Schwachen [...]. Ich will fremde Schönheiten erleben, fremde Schmerzen. Recht fremde. Geopferte Frauen [...]. In ihr Leben dring ich ein, wie in eine mit Dornenhecken umstellte, üppigere und jähere Welt, wo Gewalt geübt wird und trunkene Hingabe, wo namenlose Unterwerfung ausgekostet werden und unfassbare Herrlichkeiten; wo man ganz lebt und auf einmal stirbt.<sup>42</sup>

In Malvoltos Worten verbindet sich die Deflorationsymbolik der überwundenen Dornenhecken mit der Fertilitätsmetaphorik einer üppigen

<sup>39</sup> Mann, *Pippo Spano*, a.a.O., S. 16.

<sup>40</sup> Ebd., S. 20.

<sup>41</sup> Ebd., S. 13.

<sup>42</sup> Ebd., S. 22.

Vegetation zur rauschhaften Phantasie sexueller Gewalt. Und wie aufs Stichwort erscheint nach diesem schwärmerischen Stoßgebet an die Gewalt die sechzehnjährige Gemma Cantoggi, eine geradezu paradigmatische Jugendstilschönheit, die sich, gesteigert durch den Reiz ihrer Unschuld, dem liebeshungrigen Malvolto im Mondlicht darbietet:

Von ihrer kleinen, schmalen Gestalt, von Schultern und Nacken lösten sich gestickte Silberblumen bei jedem ihrer Atemzüge; sie lebten mit ihrem Atem. Sie hob ihren Arm zum Vorhang an der Tür – und der Ärmel aus lauter Blütenkelchen fiel auseinander in viele blasse Blätter. Ihr Arm stand darin als Blütenstempel, schillernd von Mond.<sup>43</sup>

Eine Blüte, die solcherart ihre Gebrechlichkeit ausstellt, will, daran kann kein Zweifel bestehen, gebrochen werden. Malvolto, der dichtet, um Frauen zu erobern, aber zugleich alle Frauen verachtet, die sich erobern lassen, wird jetzt zum Opfer im unschuldigen Liebesspiel mit einem Mädchen, das nichts von den emotional abgebrühten und theatralischen Liebesbeziehungen Malvoltos zu seinen Leserinnen weiß. »Da war es, da war das Wunder.«<sup>44</sup> Gemma erklärt Malvolto ihre vorbehaltlose Liebe, sie bewährt sich, ganz ähnlich wie Olimpia in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* als ideale Leserin, deren Wortlosigkeit dem Dichter Beleg ihrer verständigen Lektüre ist.

In dem Maße freilich, in dem sich Gemma in ihrer Naivität und Hingabe von den von Malvolto verachteten Frauen unterscheidet, gewinnt sie unversehens auch unheimliche Züge, verwandelt sich gar zu einer bedrohlichen femme fatale. Schließlich erscheint sie dem eingeschüchterten Malvolto, der mit der Erfüllung seiner sinnlichen Wünsche zunehmend seine literarische Produktivität einbüßt, als ein ihn verschlingender Dämon. Sie bedenkt den Geliebten mit gefährlichen Blicken, »vor Leidenschaft düster und haltlos [...]. Sie zog ihn hinein in ihr gewalttätiges Reich, zwischen Sträucher voll roter Blüten, die alle bluteten und nickten bei den Fall der ineinander Verschlungenen«.<sup>45</sup>

Malvolto, der glaubte, mit der Eroberung der süßen Jugend selbst zum Condottiere des Lebens zu werden, ist tatsächlich selbst das Opfer seiner Phantasien. Nicht er, sie trägt jetzt, nach der Niederlage des Dichters, das geheimnisvolle Lächeln Pippo Spanos auf den Lippen, »ein zweideutiges Lächeln, süß und grausam«. Gemma selbst bietet eine Lösung des Problems an, die Malvolto gerne aufnimmt: Da sie ihre Kompromittierung fürchtet, aber von Malvolto nicht lassen kann und will, überzeugt sie den Dichter,

<sup>43</sup> Ebd., S. 22f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 25.

<sup>45</sup> Ebd., S. 23.

mit ihr gemeinsam in den Tod zu gehen, Malvolto behauptet, gerne mit Gemma sterben zu wollen, aber will in Wahrheit töten, was ihm ein Leben geschenkt hat, das ihm seine Kunst raubte. Die Kindfrau, das Opfer des starken Mannes, hat sich als Domina eines verzagten Mannes entpuppt, als phallische Frau, als eine »kindliche Judith [...] und um einen ihrer blütenhaften Finger schlang sich eine Locke, daran hing ein Kopf; sein Kopf«. <sup>46</sup> Es liegt durchaus nahe, hier nicht nur an die biblische Geschichte der Judith zu erinnern, die dem Holofernes nach der Liebesnacht den Kopf abschlug und über die Belagerungsmauer warf, sondern auch an die zur Zeit der Jahrhundertwende grassierenden Bilder der Judiths und Salomé, man denke etwa an Klimts Bild einer mit Raubtierkrallen bewehrten Salomé, die den Kopf des enthaupteten Mannes wie einen Indianerskalp an ihrer Seite schlenkert.

Diesen einen blütenhaften Finger, an dem sein Kopf baumelt, muss Malvolto seiner jungen Geliebten nehmen, um ihre phallische Macht zu brechen. Die Ermordung Gemmas ist daher zu gleichen Teilen die von ihr gewünschte und von ihm nur zögernd erbrachte Penetration und die von ihm gewünschte und schließlich entschlossen durchgeführte Kastration.

Den Kopf träumerisch im Nacken, mit einem unsicheren Lächeln der Wollust, führte sie den Dolch, dem zaudernd seine Hand folgte, zu sich hin, ihrem Leibe zu, in den er eindringen wollte; und ihre heldenhafteste Gebärde war von der begehrliehen Anmut ihrer unkeuschesten. Da stieß er, die Lider eingedrückt, drauflos [...]. Aber ein Stückchen weißes Fleisch rollte ihm gegen den Magen. Was war das? Das Glied eines Fingers. Er hatte ihr einen Finger abgeschnitten. <sup>47</sup>

Wohl niemand hat die Illusionen des Renaissancismus erbarmungsloser seziiert als Heinrich Mann. Er, der mit seinem dreibändigen Romanzyklus *Die Göttinnen* einen repräsentativen Beitrag zum Renaissancekult geliefert hat, der, wenn auch nicht gänzlich unkritisch, doch schwelgerisch alle Vorgaben des Renaissancismus auskostete, revozierte diesen ästhetischen Irrtum in seiner sarkastischen Erzählung, die einen fast hämischen Abgesang auf einen so anmaßenden wie lächerlichen Kult der Größe feiert.

<sup>46</sup> Ebd., S. 52.

<sup>47</sup> Ebd., S. 55.