

# „Siehst du die Stadt?“

## Hugo von Hofmannsthals Topographie des Ästheteten

Li Shuangzhi  
(Nanjing)

### 1. Einleitung

Die Jahrzehnte zwischen 1890 und dem Ersten Weltkrieg in Europa, die literaturgeschichtlich gerne mit dem Begriff *Fin de siècle* bezeichnet werden, sind einerseits durch die rasante Modernisierung bzw. Urbanisierung gekennzeichnet, andererseits durch die kaleidoskopischen geistigen und ästhetischen Strömungen, die unterschiedlichsten Ismen, die trotz ihrer konzeptionellen Heterogenität fast immer mit der Großstadt als Kulisse und Schauplatz auftreten. Die entscheidende Bedeutung des Großstadtraums, wo die Modernisierung und ihre positiven wie negativen bis krisenhaften Folgen am besten repräsentiert werden, für die Genesis und Gestaltung einer modernen Kultur im allgemeinen, einer modernen Ästhetik, insbesondere Literatur im Konkreten, wird sowohl durch die theoretische Auseinandersetzung (zu nennen wäre etwa Georg Simmel) als auch durch die vielfache literarische und künstlerische Thematisierung bestätigt.<sup>1</sup> Alte und neue europäische Metropolen wie London, Paris, Berlin, Wien finden zwar nicht erst zu dieser Zeit ihren Weg in die Lyrik und Prosawerke, werden aber nun in einem zuvor nie erreichten Ausmaß in den Vordergrund der Narration gerückt, mit Faszination und/oder Skepsis bzw. Ablehnung. Für letztere stehen Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) als ein exemplarisches Beispiel in der deutschen Literatur.<sup>2</sup> In diesem Roman wird die Großstadterfahrung des Protagonisten in Paris durch und durch von der Entfremdung und Entindividualisierung geprägt, womit eine negative Ästhetik in der modernen Literatur artikuliert wird. Anders als bei Rilke findet man bei Hugo von Hofmannsthal, dessen Name schon immer im Zusammenhang mit den Ismen im *Fin de siècle* wie Ästhetizismus, Dekadenz, Impressionismus, Symbolismus genannt wird, kaum eine Auseinandersetzung mit der von der Modernisierung und Urbanisierung geprägten Großstadterfahrung. Als der brillianteste Repräsentant des Jungen Wien scheint er gerade seiner Umwelt der boomenden modernen Wiener Metropole um die Jahrhundertwende den Rücken zu kehren, um in einem Kunst-

<sup>1</sup> Vgl. Dorothee Kimmich u. Tobias Wilke, Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006, bes. S. 19-24. Thomas Steinfeld u. Heidrun Suhr (Hg.), In der großen Stadt: die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt a. M. 1990, bes. S. 41-69.

<sup>2</sup> Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann, Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003, S. 84-93.

paradies einem ästhetizistischen Dasein zu frönen. Bei genauerem Hinsehen kann man sich aber nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß der Stadtraum dennoch eine Rolle bei Hofmannsthal spielt, und zwar gerade im Zusammenhang seiner ambivalenten Haltung gegenüber dem Ästheten-Dasein, d.h. in seiner Ästhetizismuskritik. Obwohl das Stadtbild hier immer noch aus der Perspektive eines Ästheten konstruiert wird und dadurch anstatt der modernen Urbanisierung eine Projektionsfläche seiner Sehnsucht nach dem Leben darstellt, macht diese im Text erarbeitete Topographie ein für das Fin de siècle typisches Dilemma des Ästheten nur desto deutlicher. Besonders mit dem am Stadtrand, sei es im Garten oder im Landhaus, stehenden, melancholisch auf die jenseitige Stadt und das Stadtleben hinüberschauenden Ästheten schafft Hofmannsthal sein eigentümliches, ja unverwechselbares Sinnbild für eine literarische und ästhetische Auseinandersetzung mit der europäischen Modernisierung um 1900.

## 2. Spätgeborene in der Großstadt

In seinem vielleicht berühmtesten und am meisten zitierten Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893) präsentiert Hofmannsthal direkt am Anfang ein prägnantes Selbstporträt, das durch das Spätgeborenen-Bewußtsein, die Lebensunfähigkeit und die ästhetizistische Neigung charakterisiert ist:

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven.<sup>3</sup>

Bei diesem Selbstverständnis ist augenfällig, wie diese spätere Generation die Kunstwelt, d.h. die künstliche Schönheit und die raffinierte Empfindungsfähigkeit als ihre Prädestination begreift und damit an sich selbst eine introspektive, lebensunfähig-willensschwache Figur mit hohem Kunstgeschmack formt, die von den Zeitgenossen und der Nachwelt nicht ohne Recht mit Ästhetizismus und Dekadenz etikettiert wird. Dies ist in der Hofmannsthalforschung viel diskutiert worden. Viel weniger wurde nach dem Plural „Wir“ gefragt, dem gleich am Anfang des zweiten Abschnitts eine topographische Positionierung als weitere Selbstbestimmung mittels Abgrenzung zukommt:

---

<sup>3</sup> Die Werke Hugo von Hofmannsthals werden zitiert und im weiteren im Fließtext belegt nach den von Herbert Steiner herausgegebenen Gesammelten Werken Hugo von Hofmannsthals in Einzelausgaben. Frankfurt a. M. 1979: GW GD I = Gedichte und Dramen I 1891-1898; GW RA I = Reden und Aufsätze I 1891-1913. Hier GW RA I, S. 174.

Wir! Wir! Ich weiß ganz gut, dass ich nicht von der ganzen großen Generation rede. Ich rede von ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut. (GW RA I, S. 175)

Der Großstadtraum zeigt sich hier als die heimliche Stätte des bekannten dekadenten Ästheten, der „keine Wurzel im Leben“ (S. 175) hat. Und die Wurzellosigkeit relativiert die Bedeutung des Großstadtraums für die ästhetizistische Existenz, denn der Ästhet, so wie Hofmannsthal in seinem Essay über *Algernon Charles Swinburne* (1892) diesen Typus noch präziser schildert, sucht gerade eine Enklave in der Großstadt, wo er erst durch die Kunst und nur in ihr einen Kontakt mit der Welt haben will. Er steht für solche

Menschen, die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich geschmückten Wohnungen, wo kleine sensitive Kinder die Offenbarung des Lebens durch die Hand der Kunst empfangen [...]. Die Luft ihres Lebens ist die Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers [...]. Die Fenster sind mit Gobelins verhängt, und hinter denen kann man einen Garten des Watteau vermuten [...]. In Wirklichkeit aber rollt draußen das rasselnde, gellende, brutale und formlose Leben. An den Scheiben trommelt ein harter Wind, der mit Staub, Rauch und unharmonischem Lärm erfüllt ist, dem aufregenden Geschrei vieler Menschen, die am Leben leiden. Es herrscht ein gegenseitiges Mißtrauen und ein gewisser Mangel an Verständnis zwischen den Menschen in dem Zimmer und den Menschen auf der Straße. (GW RA I, S. 143-144)

Die angestrebte Isolation von „den Menschen auf der Straße“, d.h. von der Massengesellschaft als Wirklichkeit in der Großstadt, gehört zweifelsohne zu der radikalen ästhetischen Gegenbewegung mit ihrer Verachtung gegen Pöbel und Bürger und ihrer Skepsis gegen die Fortschrittsideologie. Bezeichnend ist daher der Innenraum der „künstlich geschmückten“ Wohnung, der eine zeitlose Schönheit der Kunst als Zuflucht von der banalen, beunruhigenden und verwirrenden Außenwelt verspricht. Diese Außenwelt ist nichts anderes als die Großstadt, von der sich solche künstliche und statische Gegenwelt erst abhebt und von der der Ästhet dennoch nie endgültig lassen kann oder will. Mit anderen Worten, der Ästhet sucht gerade da eine Abkehr von der als häßlich und banal empfundenen Wirklichkeit, wo er diese Wirklichkeit stets vor Augen hat und zur Abgrenzung und Selbstbestimmung braucht. Hier besteht einerseits die allgemeine Logik einer wechselseitigen Identifikation von Ich und dem Anderen, andererseits auch die geschichtlich bedingte spezifische Paradoxie des in der Großstadt geborenen Ästheten, der angesichts der abstoßenden Banalität der Wirklichkeit in die Kunstwelt fliehen will und dann unter der Geschiedenheit vom erst in jener Wirklichkeit zu findenden Leben leidet. Die Präsenz der Stadt gegenüber seiner Kunstwelt bedeutet deshalb eine doppelte Projektionsfläche: sie verstärkt sein Bewußtsein als Außenseiter und verlockt ihn zugleich zu einer

Vitalität, die er durch die Versenkung in die lebensfremde Kunst verloren hat. Diese Verlockung der Stadt für den Ästheten findet sich nicht selten in Hofmannsthal's eigenem Frühwerk, wo sich die obengenannte ambivalente Haltung des Ästheten durch die Perspektive vom Stadtrand auf die Stadt verrät.

### 3. Der Stadtrand als Standpunkt zwischen Entzug und Hinwendung

Anders als in seinem literaturkritischen Essay bezieht sich Hofmannsthal in seiner eigenen Literarisierung des Ästheten-Typus kaum auf die zeitgenössische Großstadt. Das Stadtbild erscheint abstrahiert von allen zeitgeschichtlichen und lokalen Einzelheiten und stellt nichts anderes als ein gleichsam kontrapunktisches Gegenbild zur von dem Ästheten erbauten und genossenen Kunstwelt dar. Hier herrscht die zeitlose, stille, dem Menschen beliebig verfügbare schöne Kunst. Dort die Unruhe des Lebens, dem an Häßlichkeit und Qualen nichts fehlt. Daß eine solche Gegenwelt überhaupt in den Blick des Ästheten kommen kann, ergibt sich daraus, daß er sich nicht ganz weg von der Stadt in die Natur zurückgezogen hat, sondern sich am Stadtrand angesiedelt hat. So wie der Meister Tizian und seine Schüler in *Der Tod des Tizian* (1892), die sich in Tizians Villa nahe der Stadt Venedig befinden, als Tizian stirbt, und über seinen nahen Tod und den dadurch hervorgerufenen Sinnverlust eines Ästhetendaseins trauern. Einer der Schüler, der sechzehnjährige Gianino, erzählt sein Erlebnis in der eben vergangenen Nacht, d.h. seine durch die Wahrnehmung gewonnene Stadterfahrung:

Ich war in halbem Traum bis dort gegangen,  
Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht,  
[...]  
Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen,  
Vom blauen Strom der Nacht emporgespült,  
Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen,  
[...]  
Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual,  
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.  
Das Leben, das lebendige, allmächtige –  
Man kann es haben und doch sein vergessen!... (GW GD I, S. 253)

Der Anblick der Stadt in der Nacht wird im gleichen Atemzug mit der Ahnung des Lebens verbunden, das wiederum durch den expliziten Bezug auf die dionysische Ekstase („Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen“, „der Rausch“) beschworen wird. Dabei geht es nicht um die Wirklichkeit der Stadt, sondern paradoxerweise selbst um eine Ästhetisierung der Stadt mit ihrer eingebildeten Sinnlichkeit und Lebendigkeit. Diese Einbildung erregt

sofort den Widerspruch eines Genossen, Desiderio, der ein anderes Stadtbild aufstellt:

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht?  
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut  
Und rosig helles Gelb und helles Grau,  
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,  
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit?  
Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen,  
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,  
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;  
Und was die Ferne weise dir verhüllt,  
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt  
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen  
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen...  
Denn unsre Wonne oder unsre Pein  
Hat mit der ihren nur das Wort gemein... (GW GD I, S. 253)

Häßlichkeit, Gemeinheit, Ekel – alles artikuliert die geläufige Negativ-Attitüde gegenüber einem Leben in der Außenwelt, von dem abzugrenzen der Ästhet sich ständig bemüht. Die Wasserscheide ist die Schönheit, die angeblich von denjenigen in der Außenwelt nicht erkannt und nur von dem Ästheten durch die Kunstgegenstände erreicht und besetzt wird. Diese Abgrenzung wird durch die räumliche Trennung nachdrücklich festgelegt:

Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,  
Den Garten, den der Meister ließ erbauen,  
Darum durch üppig blumendes Geranke  
Soll man das Außen ahnen mehr als schauen. (GW GD I, S. 254)

Daß die Stadt mit einer durch „hohe“ Gitter ausgeschlossenen Welt als Antipode der „Schönheit“ betrachtet wird, korrespondiert mit dem in Hofmannsthal's Essay beschriebenen Mißtrauen des Ästheten gegen die durch die Fensterscheibe von ihm getrennte Straßenwelt, wo „das rasselnde, gelende, brutale und formlose Leben“ herrscht. Aber in dem Drama wird mehr als ein Standbild eines solches Ästheten gezeigt. Im Bewußtsein der lebensfremden, gefährlichen Sterilität einer abgeschlossenen Kunstwelt versucht Hofmannsthal hier vor allem die Krise des Ästhetendaseins zu veranschaulichen. Die Gestaltung der Krise wird in erster Linie durch den Tod des Tizian, des „Künstler[s] und Lebendge[n]“ (GW GD I, S. 259) veranschaulicht, denn dieser Tod bedeutet eine manifeste Orientierungskrise, ja, den totalen Sinnverlust für die Ästhetenschüler:

Er aber hat die Schönheit stets gesehen,  
Und jeder Augenblick war ihm Erfüllung,  
Indessen wir zu schaffen nicht verstehen

Und hilflos harren müssen der Enthüllung...  
Und unsre Gegenwart ist trüb und leer,  
Kommt uns die Weihe nicht von außen her. (GW GD I, S. 259)

Interessanterweise kehrt gerade Desiderio, der vorher die Außenwelt als etwas Abstoßendes verurteilte, nun angesichts der Bedrohung des Öde- und Leerwerdens dieser Innerwelt zu einer „Weihe von außen“ um. Gianinos Wahrnehmung des „übermächtigen“ Lebens in der Stadt erweist sich als eine Vordeutung der gleichsam zwangsläufigen Wende: während früher der große Künstler durch seine Kunst „dem Leben Leben gab“ (S. 258), scheint sich das Leben des Ästheten nun lediglich in der Stadt, wo „das Leben wacht“ (S. 253), vor der Sinnlosigkeit retten zu lassen. Nur ist diese Wende, womöglich auch wegen des fragmentarischen Charakters des Stücks,<sup>4</sup> noch nicht realisierbar. Die Ästheten bleiben noch im Garten am Stadtrand, wo sie sich dem häßlichen und gemeinen Stadtleben entzogen geglaubt haben, jetzt aber gerade mit der Perspektive auf die Stadt eine neue Offenbarung des sinnvollen Lebens wünschen.

#### 4. Der Blick als Medium der unerfüllbaren Sehnsucht

Auch am Anfang des Dramas *Der Tor und der Tod* (1893), „ein aussagekräftiges Dokument in der Diskussion um die kritische Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem Ästhetizismus“,<sup>5</sup> sitzt der prototypische dekadente Ästhet Claudio am Fenster und schaut auf die Landschaft und die Stadt in der Ferne.

Das letzte Licht durch ferne Bäume blinkt,  
Jetzt atmet roter Rauch, ein Glutenwall  
Den Strand erfüllend, wo die Städte liegen,  
Die mit Najadenarmen, flutenttaucht,  
In hohen Schiffen ihre Kinder wiegen,  
[...]  
So seh ich Sinn und Segen fern gebreitet,

---

<sup>4</sup> Nach dem Vorhaben Hofmannsthals „sollte diese ganze Gruppe von Menschen (die Tizianschüler) mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden. Es lief auf eine Art Todesorgie hinaus. Das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel – alle diese jungen Menschen stiegen dann, den Meister zurücklassend, in die Stadt hinab und erlebten das Leben in der höchsten Zusammendrängung“. Vgl. Brief an Walther Brecht vom 20.2.1929. Zit. nach Rolf Tarot, Hugo von Hofmannthal: Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970, S. 57. Auch in dem Vorhaben spielt die Stadt eine zentrale Rolle. Aber in der fragmentarischen Form werden die Krise des Ästheten und seine Schwierigkeit, aus der Kunstwelt auszubrechen, gerade deutlich gemacht.

<sup>5</sup> Gisa Briese-Neumann, Ästhet – Dilettant – Narziß: Untersuchung zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals. Frankfurt a. M. 1985, S. 133.

Und starr voller Sehnsucht stets hinüber,  
Doch wie mein Blick dem Nahen näher gleitet,  
Wird alles öd, verletzender und trüber;  
Es scheint mein ganzes so versäumtes Leben,  
Verlorne Lust und nie geweinte Tränen,  
Um diese Gassen, dieses Haus zu weben  
Und ewig sinnlos Suchen, wirres Sehnen.

Was weiß denn ich vom Menschenleben?  
Bin freilich scheinbar drin gestanden,  
Aber ich habe es höchstens verstanden,  
Konnte mich nie darein verweben. (GW GD I, S. 282-283)

Durch das Schauen in die Ferne, in das gewöhnliche „Menschenleben“ der Stadt, kommt Claudio zur Selbstkenntnis, daß er das Leben versäumt hat und daß er eine große Sehnsucht danach besitzt. Also eine Sehnsucht, das Leben samt allen gespürten Freuden und Leiden richtig zu leben. Das Stadtbild „[mit] allen Rausch- und Tränengaben“ (S. 282) wird seiner eigenen Kammerwelt gegenübergestellt, die durch den in die Nähe gelenkten Blick als „öd, verletzender und trüber“ entlarvt wird. Mit der Blickrichtung wird immer deutlicher, was dem Ästheteten verlorenggeht:

Ich habe mich so an Künstliches verloren,  
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen  
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren:  
[...]  
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,  
Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift,  
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift - [...] (GW  
GD I, S. 284-285)

Das Leben als ein Buch zu lesen, heißt, das Leben aus der Distanz anzuschauen, ohne sich in das Leben zu integrieren. Das Sehen setzt schon immer die Trennung des Sehenden und des Gesehenen voraus und erlaubt eine Beobachtung oder gar ein Verständnis ohne körperliche Berührung. Infolgedessen bleibt der Sehende als Außenseiter ohne richtige Anteilnahme. Sowohl der Blick auf das Stadtleben aus der Ferne als auch eine introspektive Sicht auf sein versäumtes Leben in der Kunstwelt beweisen nichts anderes als die Entfremdung des Ästheteten von den Menschen und vom eigenen Leben. Daß er aber nur durch den Blick einen Kontakt zum Leben draußen und drinnen bewahrt, und daß er sich dabei der Sehnsucht nach einer Anteilnahme nicht entzieht („So seh ich Sinn und Segen fern gebreitet, / Und starr voller Sehnsucht stets hinüber“), läßt sich als das Dilemma der ästhetischen und zugleich sterilen Existenz lesen, das auch den Ausgangspunkt bildet, worauf der Tod auftritt, um den Ästheteten-Tor paradoxerweise leben zu lehren („Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“ , S. 297).

## 5. Schluß

Hofmannsthal's Konstruktion des Stadtbildes in seinem Frühwerk verbindet sich zweifelsohne mit seinen Überlegungen und größtenteils Selbstreflexionen der ästhetizistischen Haltung als einer Negation der Modernisierung im ausgehenden 19. Jahrhundert, die auch in seinen literaturkritischen Essays wiederholt zur Sprache gekommen sind. Aber eine direkte Übertragung der Auseinandersetzung mit der Großstadt als Milieu der spätgeborenen Ästheten in die literarischen Werke existiert nicht. Anders als seine Zeitgenossen und Geistesgefährten wie z.B. Arthur Schnitzler mit seinem *Anatol* oder *Leutnant Gustl* und Leopold Andrian mit seinem *Der Garten der Erkenntnis* setzt Hofmannsthal in *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* vielmehr eine ihrerseits auch ästhetisierte Stadt der Kunstwelt des Ästheten entgegen, die das von dem Ästheten ersehnte und nie erreichte Leben hervorhebt. Dabei kommt es vor allem auf eine topographische Konstellation an, in der die Fragwürdigkeit der ästhetizistischen Existenz durch die Ambivalenz gegenüber der Stadt und dem vermeintlich häßlichen und gemeinen Stadtleben und das Dilemma zwischen Abgrenzung davon und Hinwendung danach veranschaulicht wird. Daß die Stadt (anstatt z. B. die Natur) überhaupt als Antipode der abgeschlossenen Kunstwelt vorgestellt werden kann, läßt sich immerhin auf Hofmannsthal's Selbstverständnis zurückführen, der als in einer europäischen Großstadt geborener „ästhetischer Mensch“ eine Sympathie für die Stadt besitzt, nicht ohne eine von seiner Wurzellosigkeit in der Stadt ausgelöste Melancholie zu kultivieren:

Siehst du die Stadt?

Siehst du die Stadt, wie sie da drüben ruht,  
Sich flüsternd schmieget in das Kleid der Nacht?  
Es gießt der Mond der Silberseide Flut  
Auf sie herab in zauberischer Pracht.

Der laue Nachtwind weht ihr Atmen her,  
So geisterhaft, verlöschend leisen Klang:  
Sie weint im Traum, sie atmet tief und schwer,  
Sie lispelt, rätselvoll, verlockend bang...

Die dunkle Stadt, sie schläft im Herzen mein  
Mit Glanz und Glut, mit qualvoll bunter Pracht:  
Doch schmeichelnd schwebt um dich ihr Widerschein,  
Gedämpft zum Flüstern, gleitend durch die Nacht. (GW GD I, S. 92)