

Gerd Uekermann
Renaissancismus

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

Begründet von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Neue Folge
Herausgegeben von
Stefan Sonderegger

84 (208)



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1985

Renaissancismus und Fin de siècle

Die italienische Renaissance in der deutschen
Dramatik der letzten Jahrhundertwende

von
Gerd Uekermann



Walter de Gruyter · Berlin · New York

1985

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig - pH 7, neutral)

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Uekermann, Gerd:

Renaissancismus und Fin de siècle : d. ital. Renaissance in d. dt.
Dramatik d. letzten Jahrhundertwende / von Gerd Uekermann. —
Berlin ; New York : de Gruyter. 1985.

Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der
germanischen Völker ; N. F., 84 = 208)

ISBN 3-11-010276-5

NE: GT

© 1985 Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Druck: Hildebrand, Berlin

Buchbindearbeiten: Lüderitz & Bauer, Berlin

Printed in Germany

VORWORT

Die vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 1979 bis 1982. Der Deutsche Akademische Austauschdienst finanzierte mir die Materialstudien in London; der Studienstiftung des Deutschen Volkes danke ich für die großzügige Unterstützung durch ein Graduiertenstipendium.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Ernst L. Offermanns, der während der langen Entstehungszeit die Arbeit trotz der großen räumlichen Distanz zwischen Berlin und London im Auge behielt und mir in vieler Hinsicht durch gezielte Empfehlungen und konstruktive Kritik behilflich war.

Das umfangreiche Material wäre ohne Beistand kaum aufzuarbeiten gewesen. Für zahlreiche Anregungen und hilfreiche Unterstützung danke ich vor allem Prof. Herbert Anton, Alf Bold, James A. Brister, Hans Henning Grote, Prof. Ursula Hennig, Charles Hind, Hans Christian Hjort, Dr. Hans-Günther Klein, Thomas Kolberg, Jeremy Maule, Prof. Norbert Miller, Dr. Ulrich Seelbach und Dr. Michael Worbs.

London, im Mai 1985

Gerd Uekermann

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	V
Einleitung	1
I. Das Problem des "Renaissancismus"	3
1. Begriff	3
2. Die Architektur der "Neorenaissance"	7
3. Die Renaissance in der Literatur der Gründerzeit	14
4. Die Entdeckung der Renaissance um die Jahrhundertwende	19
5. Das "Renaissancedrama"	30
6. Zur Forschungslage	34
Zusammenfassung (1)	40
II. Geistesgeschichtliche Voraussetzungen	42
1. Die verspätete Burckhardt-Rezeption	42
2. Nietzsches Renaissancebild	55
3. Andere Einwirkungen	67
a. Gobineau: "Die Renaissance"	69
b. Gabriele d'Annunzio	75
c. Maurice Maeterlinck: "Monna Vanna"	81
d. Ältere Werke	88
Zusammenfassung (2)	98
III. Die "hysterische Renaissance"	100
1. Begriff	100
2. Der "Renaissancemensch"	103
a. Rudolf Herzog: "Die Condottieri"	106
b. Josef Viktor Widmann: "Jenseits von Gut und Böse"	114
c. Claus Thalheim: "Cesare Borgia"	119

VIII

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung (3)	124
IV. Italienische Renaissance und deutsches Kaiserreich	128
1. Identifikationsmuster einer Verfallszeit	128
2. Thomas Mann und die "Überwindung" des Renaissancismus	138
3. Untergangsvisionen der neuen Medici	148
4. Tagespolitik im historischen Kostüm	156
5. Italienische Renaissance und deutscher Nationalismus	162
Zusammenfassung (4)	171
V. Das Junge Wien und die Renaissance	174
1. Die österreichische "Renaissance"	174
2. Die italienische Renaissance im englischen "Aesthetic Movement"	185
3. Das Renaissancebild des Impressionismus	201
a. Hugo von Hofmannsthal	210
b. Arthur Schnitzler	229
Zusammenfassung (5)	238
VI. Auswüchse und Ende des Renaissancismus	242
1. Der Ausverkauf eines Genres	242
2. Das Lächeln der Gioconda	254
Zusammenfassung (6)	277
Ergebnisse	279
Exkurs: Renaissancedramen in England	285
Anhang	290
1. Renaissancedramen im deutschsprachigen Raum zwischen 1870 und 1930	293
2. Renaissancedramen in England zwischen 1870 und 1920	315
3. Renaissancestoffe in Prosawerken im deutschsprachigen Raum 1890-1930	321

Literaturnachweis	327
1. Werk-Gesamtausgaben, Sammlungen und Einzelausgaben literarischer Texte, Opernlibretti, Autobiographien, Tagebücher und Briefe	328
2. Allgemeine literaturwissenschaftliche Untersuchungen und Feldtexte	345
3. Untersuchungen und Feldtexte zu einzelnen Personen	350
4. Untersuchungen, Quellen und Feldtexte zur Renaissance-Forschung und -Rezeption	360
5. Stoff- und motivgeschichtliche Untersuchungen zur literarischen Renaissance-Rezeption	363
6. Untersuchungen und Feldtexte zur Architektur und bildenden Kunst	365
7. Bio- und bibliographische Hilfsmittel	367
8. Untersuchungen und Feldtexte zur politischen, Kultur- und Sozialgeschichte	368
9. Periodika	369
Abkürzungen	373
Register	375

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit behandelt ein literarisches Genre, das von der Germanistik bisher nahezu unbeachtet geblieben ist, das geradezu noch auf seine eigentliche "Entdeckung" wartet. Vereinzelt Untersuchungen haben gelegentlich mit dem Begriff gearbeitet, aber in keinem literaturwissenschaftlichen Sachwörterbuch, in keiner Geschichte des Dramas hat sich das "Renaissancedrama" als Schlagwort eingebürgert. Wir bezeichnen mit dem Terminus hier nicht Bühnenwerke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (in diesem Sinne ist der englischen Philologie das "Renaissancedrama" geläufig) und auch nicht allein eine präziser bestimmte Kategorie des Historiendramas (das seinen Stoff aus der Renaissance entnimmt oder aber seine fiktive Handlung und ihre Charaktere in dieser Epoche ansiedelt), sondern ein ganz eigenständiges Genre, das fast drei Jahrzehnte lang die deutschsprachige Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mitbestimmt hat.

Ein Großteil der hier behandelten Texte ist heute nicht nur vergessen, sondern auch sehr schwer zugänglich. Inhaltsangaben und Zitate sind daher oft bewußt ausführlich und detailliert; um etwa den Einfluß Nietzsches und Burckhardts auf die zeitgenössischen Dramatiker näher zu bestimmen, häufen sich Nachweise gelegentlich in einem ungewöhnlichen, aber für die Darstellung des Sachverhalts notwendigen Maße. In vielen Fällen wurde im Interesse der Lesbarkeit und Einheitlichkeit der Arbeit eine weitergehende Ausführung eines Gedankenganges unterdrückt und auf manche Zusammenhänge in den Fußnoten nur hingewiesen; der Charakter dieser Untersuchung ist daher vor allem der einer systematischen und grundsätzlichen Darstellung eines bisher nicht einmal annähernd erforschten Phänomens, die den größten und repräsentativen Teil des relevanten Mate-

rials aufarbeiten und präsentieren und möglichen vertiefenden Einzelarbeiten den Weg weisen möchte.

I. DAS PROBLEM DES "RENAISSANCISMUS"

1. Begriff

Der Terminus "Renaissancismus" ist relativ jung: Er wird erstmals 1917 in Franz Ferdinand Baumgartens Buch über Conrad Ferdinand Meyer¹ benutzt. Dieses von Thomas Mann sehr geschätzte Werk enthält die erste und zugleich einzige (zumindest im Ansatz systematische) Darstellung des Phänomens "Renaissancenkult" oder "Renaissancemode" und ist für einige der grundlegenden Mißverständnisse verantwortlich, welche die Forschung zum Teil noch heute weiterträgt.

"Renaissancismus" ist für Baumgarten "eine Erscheinungsform des Historismus des XIX. Jahrhunderts, eine Traditionswahl des konventionsuchenden und formgrüblerischen Geistes des XIX. Jahrhunderts."² Er ist durch "Hoffnungslosigkeit"³, durch eine "unorganische Kultur"⁴ und durch "Ästhetikunst"⁵ gekennzeichnet: "die historischen Kulturen werden theatralische Kostüme."⁶

Der Renaissancismus macht Form und Gehalt, Stilidee und Weltanschauung der Renaissance zum Vorbild; er verherrlicht die Renaissance als Zeit eines heroischen Lebens und einer Kunst von hoher Idealität: die Renaissance wird die norm- und formschaffende Führerin, die Idealepoche, die einst die Antike ge-

1 Franz Ferdinand Baumgarten: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. München 1917.

2 a.a.O., S. 6.

3 a.a.O., S. 11.

4 ebd.

5 ebd.

6 ebd.

wesen. (1)

Er ist somit jedoch eine rein epigonale und unschöpferische Erscheinung und dadurch auch "nicht die repräsentative Leistung der Zeit; die große Kunst der Jahrhundertmitte ist der Realismus."²

Baumgarten bleibt fast durchweg auf dieser abstrakten Ebene und arbeitet mit ebenso plausibel klingenden wie letztlich vagen Begriffen ohne zureichende Definitionen. Kaum einmal werden Namen oder Daten genannt, die eine ungefähre Orientierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts ermöglichen könnten oder zumindest verraten, von welchen Autoren und Werken überhaupt die Rede ist. Stendhal, erfahren wir, hatte "bereits 1817 der Renaissancbewunderung das Losungswort gegeben: *Le seul siècle, qui ait eu à la fois de l'esprit et de l'énergie.*"³ Er sei der erste Künstler des Renaissancismus, denn er

verherrlicht die Leidenschaftlichkeit und Aufrichtigkeit der Renaissance als lichte Gegenbilder der Eitelkeit und Galanterie und des verlogenen Ehrbegriffs des anciens régime, die den Mann im Herrendienst und Frauendienst zum Sklaven gemacht hatte. Auf diesen von Stendhal festgelegten Grundzügen baut sich das Renaissanceempfinden auf. Auch [...] die Darstellung Burckhardts hat hier die Wurzeln. (4)

Als nächster Anhaltspunkt zur möglichen Festmachung des Phänomens wird dann schon Nietzsche genannt, der "leidenschaftlichste Kündler der Renaissance als Kampfideal"⁵.

Schließlich definiert Baumgarten den Renaissancismus etwas überraschend als Phänomen der Architektur des 19. Jahrhunderts, das quasi als Komplementäerscheinung die

1 a.a.O., S. 12.

2 a.a.O., S. 13.

3 a.a.O., S. 27.

4 a.a.O., S. 18 f.

5 a.a.O., S. 20.

aktuelle Geistesströmung der Literatur und Malerei begleitet habe: "Die klassizistische Kunst begleitete den Klassizismus, die Neugotik die Romantik, der Renaissancecismus den Realismus"¹. Lediglich in der Architektur nennt er konkrete Beispiele der Renaissance-Imitation, deren Anfänge er in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts sucht.² Im Mittelpunkt der deutschen Renaissancebewegung steht seiner Meinung nach Gottfried Semper (1803-1879)³; Baumgarten zählt jedoch noch weitere Beispiele aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, zum Teil etwas pauschal:

Neben und nach ihm [Semper] sind Friedrich Hitzig (Börse Berlin, 1859-63, Reichsbank Berlin, 1871-76), Paul Wallot (Reichstagsgebäude Berlin, 1884-94), Gottfried Neureuther (Kunstakademie München, 1874-85), August von Siccardsburg und van der Nüll (Hofoper Wien, 1861-69) und Karl Hasenauer (Hofburgtheater Wien, 1880-86, nach Sempers Plänen) Vertreter dieser Richtung. (4)

"In Frankreich verebte die Renaissancenachahmung und Begeisterung Ende der sechziger, in Deutschland Ende der achtziger Jahre."⁵ Zum Schluß erreiche sie jedoch im deutschsprachigen Raum noch einmal einen letzten, bisher unerreichten Höhepunkt - diesmal wieder auf dem Gebiet der Dichtung, im Werk Conrad Ferdinand Meyers.

Meyer ist der Dichter des Renaissancismus. [...] In Deutschland schafft Meyer die nachwirkendsten und reichsten Symbole der Renaissancenachahmung. Er ist der Gestalt gewordene Gipfelpunkt der Bewegung: der repräsentative Mann dieser Geistigkeit. (6)

1 a.a.O., S. 31.

2 a.a.O., S. 21.

3 a.a.O., S. 24.

4 a.a.O., S. 25.

5 a.a.O., S. 37 f.

6 a.a.O., S. 3.

Selbst die "kleine Gemeinde"¹ um Jacob Burckhardt, vermutet Baumgarten, "dürfte ihren Weg zum Teil über Meyers Werk genommen haben."² Nur Nietzsche läßt er neben Meyer noch als "Führer zur Renaissance gelten"³, im übrigen stellen Meyers Werke die "höchste Leistung"⁴ des europäischen Renaissancismus überhaupt dar.

Baumgartens Ausführungen zum "Renaissancismus" sind durchweg thesenhaft und stützen die oft vorschnellen Verallgemeinerungen nur selten durch Fakten. In Anlehnung an seine Andeutungen über die Architektur des 19. Jahrhunderts ist der Begriff "Renaissancismus" als Kennzeichnung vor allem der bildenden Kunst, aber auch der Literatur der Epoche, für welche sich inzwischen die Bezeichnung "Gründerzeit" eingebürgert hat, meist unbefragt übernommen worden. Wallace K. Ferguson bezeichnet unter Berufung auf Baumgarten in seinem Buch "The Renaissance in historical thought" (1948) die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als "the high tide of Renaissancism"⁵; die Vorstellung von der Gründerzeitarchitektur als Domäne der "Neo-renaissance" findet sich in Richard Hamanns und Jost Hermands Standardwerk über die Kunst dieser Epoche (1965)⁶ und wird auch im Katalog der Berliner Ausstellung "Aspekte der Gründerzeit" (1974) propagiert, hier mit der sozialpsychologischen Erklärung, daß diese Epoche "in Erinne-

1 a.a.O., S. 5.

2 ebd.

3 ebd.

4 a.a.O., S. 4.

5 Wallace K. Ferguson: The Renaissance in historical thought. Boston 1948. S. 195.

6 "So berief sich die Monumentalkunst der Romantik auf die Gotik, die Kunst der Gründerzeit auf die Renaissance, der Expressionismus auf das frühe Mittelalter." (Richard Hamann u. Jost Hermand: Gründerzeit. München 1971. S. 8.)

rung an die Macht des städtischen Bürgertums zur Zeit der Renaissance und der Reformation"¹ ganz bewußt "zur demonstrativen Repräsentation von Selbstbewußtsein und Wohlhabenheit des liberal-konservativen Bürgertums verwendet"² worden sei. Eine eingehendere Untersuchung der Architektur der 1870er bis 1890er Jahre dürfte diese These zumindest relativieren.

2. Die Architektur der "Neorenaissance"

Die Anfänge der Neorenaissance-Architektur (der Begriff "Renaissance" ist dabei erst dem späteren 19. Jahrhundert geläufig) liegen schon bald nach 1800: Gottfried Semper, der laut Sedlmayr "die Renaissance zur Basis einer umfassenden Stilbildung"³ machte, steht nicht am Beginn dieser Bewegung. Das früheste Beispiel einer Imitation italienischer Renaissancearchitektur ist Leo von Klenzes (1784-1864) 1816 begonnenes Palais für den Herzog von Leuchtenberg in München.⁴ 1841 entschloß sich Ludwig I. von Bayern, die Münchner Feldherrnhalle nicht nach Klenzes klassizistischem Entwurf, sondern entsprechend den

1 Aspekte der Gründerzeit. Ausstellung in der Akademie der Künste [...]. Berlin 1974. S. 155.

2 ebd. - Die Vorstellung von der Gründerzeit als Domäne der Neorenaissance findet sich auch in Rolf Linnenkamps eher populärwissenschaftlichem Buch über die Epoche: "Die Renovierungsbewegung bemächtigte sich der tradierten Stile in Art einer Springprozeßion: Ungefähr 1870 setzte neben Neo-Gotik, Neo-Barock sozusagen auf der dritten Bahn die Neo-Renaissance an, im großen Gesellschaftsspiel, dem Spiel der großen Gesellschaft mitzumachen." (R. L.: Die Gründerzeit 1835-1918. München 1976. S. 106.)

3 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Salzburg 4. Aufl. 1971. S. 72.

4 Vgl. Oswald Hederer: Leo von Klenze. München 1964. S. 210 ff.; ders.: Die Ludwigstrasse in München. München 1942. S. 31 f.

5 Vgl. a.a.O., S. 66 ff.

Vorstellungen Friedrich Gärtners (1792-1847) als Nachbildung der Florentiner Loggia degli Lanzi zu bauen.¹ Die Neorenaissance begann in Deutschland als durchaus feudaler, aristokratischer Baustil, der später von bürgerlichen Auftraggebern im Bestreben der Imitation fürstlicher Repräsentierbauten übernommen wurde. Klenze weigerte sich bezeichnenderweise zunächst, die Fassaden von Wohnhäusern in der Ludwigstraße in diesem Stil auszuführen: "München ist nicht Rom und Herr Meier, für den das Haus errichtet wird, kein Farnese oder Pitti."² Die Architektur der bürgerlichen Mäzene nach 1871 ist, wie Hamann und Hermand feststellen, "durchaus unbürgerlich, gewollt fürstlich"³, und die Neorenaissance ist ein Ausdruck dieses feudalen Geistes.

In Wien wird 1857 von Kaiser Franz Joseph I. der Ausbau der Innenstadt eingeleitet; ein durchaus bürgerliches Unternehmen, das von Bankiers, Großhändlern und Industriellen getragen wird.⁴ Die Architektur der Ringstraße ist jedoch weniger ein Monument bürgerlichen Stolzes als ein Ausdruck fehlenden Klassenbewußtseins: die Baustile feudaler Epochen werden zunächst in eklektizistischer Mischung und später in strengerem Historismus imitiert; die vom Geldadel in Auftrag gegebenen Palais sind bewußte Anlehnungen an den traditionellen Palast-Typus und die "Wohn- und Repräsentationsbauten hochgestellter Persönlichkeiten"⁵. Renate Wagner-Rieger verfolgt in ihrem oben zitierten Beitrag zur Geschichte der Architektur in Wien,

1 Vgl. a.a.O., S. 66 ff.

2 Zit. nach Hederer, Leo von Klenze, a.a.O., S. 214.

3 Hamann/Hermand, a.a.O., S. 25.

4 Vgl. Fred Hennings: Ringstrassensymphonie. Bd 1. München 1963.

5 Renate Wagner-Rieger: Vom Klassizismus bis zur Sezession. - In: Geschichte der Stadt Wien. Neue Reihe. Bd VII,3. Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Wien 1973. S. 79-262. Zitat S. 188.

wie sich im Zuge eines chronologischen Nachvollziehens der bisherigen Baustile¹ in den 1860er Jahren ein "Interesse für die Renaissancearchitektur"² verbreitet. Auch Henry-Russell Hitchcock verzeichnet "a rather rich High Renaissance mode"³ in der Wiener Architektur der 1850er bis 1870er Jahre. Lediglich für das neue Rathaus wählte der Architekt Friedrich von Schmidt bezeichnenderweise nicht den Stil des italienischen Quattrocento, der Zeit der ersten frühbürgerlichen Emanzipation, sondern orientierte sich an älteren flandrischen Vorbildern, um "so die Assoziation zum freien Bürgerstolz mittelalterlicher Städte"⁴ wachzurufen.

Aus den vereinzelt unkoordinierten Untersuchungen wie etwa Bentmann und Müllers Buch über die Villa des 19. Jahrhunderts⁵ ergibt sich kein ähnlich zusammenhängendes

1 Renate Wagner-Rieger unterscheidet in ihrem oben zitierten Beitrag die folgenden Strömungen in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts: Um 1830 setzt der "romantische Historismus" (S. 134 ff.) ein, der in den 1860er Jahren "als offizielle Kunst zu Ende ging" (S. 173) und klassizistische, gotische und romanische Elemente "zu einer neuen schöpferischen Synthese" (S. 134) verband. Es folgt die Periode des "strengen Historismus" (S. 177 ff.), die "durch die korrekte Übernahme und zugleich schöpferische Anpassung idealtypischer Formen an neue Aufgaben" (S. 177) gekennzeichnet ist. Um 1880 beobachtet die Verf. einen fließenden Übergang in den "Späthistorismus" (S. 219 ff.), in welchem beispielsweise Renaissance-Elemente "durch manieristische oder barocke Formen abgelöst" (S. 220) werden. "Denn wie im 17. Jahrhundert, so tritt auch in der Nachfolge Sempers das Bestreben auf, durch übergreifende Formen und pathetische Instrumentation die Würde eines Baues besonders herauszustellen." (ebd.) Diese Einstellung ist nicht auf Österreich beschränkt, sondern hat etwa "in der deutschen Architektur zum sogenannten Wilhelminischen Barock geführt" (ebd.).

2 a.a.O., S. 189.

3 Henry-Russell Hitchcock: *Architecture. Nineteenth and twentieth centuries.* Harmondsworth 1958. S. 148.

4 Wagner-Rieger, a.a.O., S. 211.

5 Reinhard Bentmann u. Michael Müller: *Die Villa als Herrschaftsarchitektur.* Frankfurt a.M. 2. Aufl. 1971.

und einheitliches Bild für die deutsche Architektur. Eine Arbeit über Fassaden von Münchner Bürgerhäusern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹ impliziert eine ähnliche Folge von Neo-Stilen wie in Österreich, die sich ebenfalls an der Chronologie der Schulen von der Antike bis etwa zum Rokoko orientieren, so wie Renate Wagner-Rieger die Entwicklung der Wiener Architektur aufgezeigt hat.² Die Neorenaissance der Gründerzeit wäre somit eine konsequente Phase, die planmäßig die Imitationen antiker, romanischer und gotischer Architektur ablöst, und auf die der Neobarock folgt. Der Begriff "Neorenaissance" umfaßt jedoch zwei durchaus verschiedene Richtungen: die Orientierung an der italienischen und die Nachahmung der nord-europäischen Renaissance.

Etwa gegen 1870 taucht in Deutschland das Schlagwort "Deutsche Renaissance" auf, dessen Verkünder einen nationalbewußten, historisch orientierten Baustil propagieren.³ 1870 erscheinen die ersten Lieferungen einer "Sammlung von Gegenständen der Architectur, Decoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen" mit dem Titel "Deutsche Re-

1 Heinrich Habel u.a.: Münchener Fassaden. Bürgerhäuser des Historismus und des Jugendstil. München 1974.

2 Habel setzt die Neorenaissance etwa zwischen 1860 und 1900 an. Sie sei eine Entwicklungsstufe der "klassischen Richtungen" (S. 271; im Gegensatz zur "unklassischen", "malerischen" oder "romantischen" sowie zur "unhistorischen bzw. reduziert historischen Richtung") und folge einer antikisierenden klassizistischen Phase (mit Leo von Klenze als wichtigstem Vertreter), die bis ca. 1840 andauere. Eine bis etwa 1870 anhaltende Periode habe bereits Elemente der italienischen Renaissance aufgenommen, diese Periode gehe dann "allmählich in die Neurenaissance" (ebd.) über. In der Frühzeit (1860/70) präsentiere sie sich zunächst mit antikisierendem Einschlag bzw. in klassizistischer Tradition" (ebd.), orientiere sich schließlich vor allem an der Hochrenaissance (um 1500) und dem Manierismus und ende konsequent "seit Ende der 1880er Jahre bis etwa 1905" (ebd.) im Neubarock. Diese Einordnung entspricht weitgehend Renate Wagner-Riegers Schema.

3 Vgl. C. Schnaase: Die deutsche Renaissance. - In: Zeitschr. f. Bildende Kunst 9 (1874) S. 203-214.

naissance", herausgegeben von August Ortwein; ab 1877 veröffentlicht Georg Hirth eine ähnliche Reihe:

Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung [...] aus den Werken der Dürer und Holbein, Vischer, Altdorfer, Aldegrevier, Beham, Burgkmair, Flötner, Hopfer, Solis, Hirschvogel, Mielich, de Bry, Amman, Jamnitzer und anderer Meister. (1)

Bezeichnenderweise werden keine italienischen Namen aufgeführt.

Stefan Muthesius sieht die "deutsche Renaissance" als Ablösung der Semperschen Phase der Anlehnung an italienische Vorbilder, auf die dann am Ende des 19. Jahrhunderts der Neobarock folgt.² Lorenz Gedon baut 1872 mit dem Palais Schack in München das erste Beispiel dieser Richtung³; Hitchcock nennt die "deutsche Renaissance" die bevorzugte Stilisierung in der deutschen Architektur der 1870er Jahre.⁴ Hirth reflektiert später die Zeit der "ersten Renaissance-Begeisterung (1876-80)"⁵, die eine "antiquarische"⁶ Besinnung des Kunstgewerbes auf die deutsche Renaissance gebracht habe. Ausgangspunkt war die Münchner Gewerbeausstellung von 1876, die keineswegs allgemein "den Durchbruch der Neorenaissance in Deutschland"⁶ signalisierte, wie behauptet worden ist. Der Be-

1 Titelblatt von Bd 1 (1877).

2 Stefan Muthesius: Das englische Vorbild. München 1974. S. 88 ff.: Die deutsche Renaissance; von Seidl und Hirth.

3 Vgl. a.a.O., S. 89.

4 Hitchcock, a.a.O., S. 153.

5 Georg Hirth: Kleinere Schriften. 1. Bd: Wege zur Kunst. München 2. Aufl. 1902. S. 472.

6 a.a.O., S. 473.

7 Aspekte der Gründerzeit, a.a.O., S. 152. - Vgl. dazu Hirth, a.a.O., S. 122-136: "Die schöne Marietta und der Berliner Detektive. Ein Beitrag zum Kunstgefängniswesen der Gegenwart."

griff "Renaissance" ist in der Gründerzeit noch nicht, wie um die Jahrhundertwende, auf die entsprechende Epoche der italienischen Geschichte verengt; zwischen "deutscher" und "italienischer" Renaissance wird vielmehr streng unterschieden, da beide Richtungen politische Implikationen haben, die sich mit den Jahren zusehends verschärfen.¹ In den 1880er und 1890er Jahren geht die strengere Renaissance-Imitation zu Ende²; die von Baumgarten genannten Beispiele angeblicher Semper-Nachfolge stammen aus einer Übergangszeit und sind sehr unterschiedlich klassifiziert worden. Die Schwierigkeiten der Kunsthistoriker mit einer einheitlichen Terminologie spiegeln wohl auch die Konfusion der Stile in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wieder, als der Historismus seine eklektizistischsten Blüten trieb. Hans Makarts Atelier³

1 Vgl. dazu Fritz Uding: Gotik und Renaissance. - In: KW 4 (1890/91) H. 16, S. 241-243. Hier hat sich die Auseinandersetzung zugespitzt; nationalbewußte Kreise verlangen nach einer neuen Neogotik als Beispiel einer spezifisch "deutschen" Architektur. Uding schlägt die "deutsche Renaissance" als Kompromiß vor. Vgl. auch in der vorliegenden Arbeit Kap. IV, Abschn. 5.

2 Vgl. dazu etwa die von Hugo Licht herausgegebene Reihe "Architektur der Gegenwart" (5 Bde, Berlin 1886-1900).

3 "Das war kein kleines Museum [...], noch ein Sammelsurium von echtwertigen Kunstwerken und Pasticci, ein Raritätenladen im Sinne landläufiger Liebhaber. Wohl geriet man auch hier vom Hundertsten ins Tausendste und schienen sich alle Zeiten und Völker ein kosmopolitisches wie synchronistisches Stelldichein gegeben zu haben.

Da begegnet man auf reichornamentierter, deutscher Renaissance-truhe einem chinesischen Idol oder einem hellenischen Anathema aus Terrakotta; unter einem Baldachin, getragen von zwei spätrömisch gewundenen Säulen, die Armatur eines Geharnischten; in einem Spinde altitalienischer Art prunkt eine Kollektion gold- und perlenbesetzter, orientalischer Hauben; von einem hohen, kaminartigen Aufsätze grüßt aus phantastisch in Holz geschnittenem Encadrement ein weibliches Brustbild nieder, das zwei flott modellierte Allegorien flankieren; Smyrnaer und Gobelins verkleiden die Wände, von denen sich eine Anzahl guter Kopien nach alten Italienern und Niederländern wirksam absetzen; abenteuerlich geformte Kronen, Ampeln, Lüsterweibchen lassen den Blick zum mächtigen Deckengetäfel emporschweifen; antikes und mittelalterliches Gewaffen ziert hier einen Türsturz, füllt dort eine Ecke. Und auf

repräsentiert dieses bunte Stilgemisch, oder das folgende Gedicht aus dem Jahre 1887:

DIE MODERNE VILLA.

1. Hier ist mein Heim; wir sind am Ziele.
Nun, werther Freund, was sagen Sie?
Noch hat die Kunst der Meister viele,
Und meiner ist ein Urgenie!
Daß mir den Mann das Schicksal sandte,
Macht mich doch recht von Herzen froh;
;;; 's ist ein Iktinos, ein Bramante,
Ein Erwin, ein Palladio! ;;;

2. Betrachten Sie zuerst vor allen
Dies schöne Renaissance-Portal;
Auch diese goth'schen Vorhaushallen
Gibt's in der Stadt kein zweites Mal.
Jetzt lenken wir, mein Herr, die Schritte
In das barocke Treppenhaus;
;;; Dies Glasbild in der Fenstermitte
Nimmt sich doch ganz romanisch aus. ;;;

3. Zwei Stile sind verwendet worden
Im ganzen ersten Stocke nur:
Vorn alles hochmodern, im Norden
Ist Alles à la Pompadour.
Den allergrößten Fleiß verwandte
Mein Künstler auf das Ornament.
;;; Sie seh'n an dieser Stukko-Kante,
Was man bei mir Antike nennt. ;;;

4. Kein Plätzchen ist des Schmuckes ledig,
Auf Kunst und Stil ruht stets der Blick.
So inkrustiert man in Venedig,
Und maurisch ist dies Mosaik.
- Nun, Ihre Meinung? Freund, ich sehe,
Sie schau'n sich noch bewundernd um.
;;; Ich weiß, ich weiß, des Genius Nähe
Macht jede große Seele stumm. ;;;

Edwin Bormann. (1)

Boulemöbeln und Intarsiengestühl sitzend, umgeben von Büsten, Tierskeletten, Mumien, Oleanderbäumen und Musikinstrumenten, kommt man erst allgemach dazu, in der scheinbar wüst durcheinander wogenden Herrlichkeit die künstlerischen Einklänge zu entdecken." (Robert Stiassny: Hans Makart und seine bleibende Bedeutung. Leipzig 1886, S. 13 f. Zit. nach Hamann/Hermand, a.a.O., S. 24.)

1 AKC 12 (1888) Nr. 51, S. 1268.

3. Die Renaissance in der Literatur der Gründerzeit

Ein ähnliches Bild wie die "moderne Villa" bietet die Literatur der 1860er bis 1880er Jahre. Jost Hermand konstatiert: "Ägyptische Königstöchter stehen neben Nibelungenrecken, frühchristliche Märtyrer neben syphilitischen Vampiren der Renaissance."¹ Was immer er unter der zuletzt genannten Kategorie verstehen mag, in der Literatur der Gründerzeit wird sich dafür kaum ein Beispiel finden lassen. Gemeint sind offenbar die Charaktere der unter dem Einfluß von Nietzsches dämonisiertem Renaissancebild entstandenen Werke, welche die Dekadenzliteratur des Fin de siècle hervorgebracht hat, und die einen der Gegenstände dieser Untersuchung darstellen. Von diesem sehr spezifischen Renaissancebild ist in den einschlägigen literarischen Werken der Bismarck-Ära jedoch noch kaum eine Spur zu finden. Das Italien der Renaissance ist dort noch ein beliebig auswechselbarer Hintergrund für die Behandlung "allgemein menschlicher" Probleme: exemplarisch ist Martin Greifs (1839-1911) Verarbeitung des Francesca da Rimini-Stoffes, den der Dramatiker selbst wohl noch als ein mittelalterliches Sujet aufgefaßt haben dürfte. Sein Drama, 1878 entstanden und erst 1892 im Zuge des verstärkten Interesses an Renaissancestoffen veröffentlicht und uraufgeführt, begnügt sich mit minimalen Anspielungen auf die konkrete historische Situation und deutet den politischen und kulturgeschichtlichen Rahmen der Geschichte nur an, um gerade das Übergeschichtliche ihrer Motive (die Frau zwischen zwei Männern und die feindlichen Brüder) herauszustellen. Nur die Protagonisten des Dreiecksverhältnisses haben den Dichter interessiert; der Konflikt zwischen Rimini und Pisa wird nur kurz angesprochen und dient lediglich dazu,

1 Hamann/Hermand, a.a.O., S. 190.

die Heldin vor die traditionelle und tragödienübliche Entscheidung zwischen Pflicht und Neigung zu stellen: "Weh' uns, die nicht der Herzen Wahl erforscht Und Pflicht gefordert, wo die Neigung fehlte!"¹ klagt Francescas Mutter an der Leiche ihrer Tochter. Es ist kaum ein größerer Abstand zwischen zwei Verarbeitungen desselben Stoffes vorstellbar als die Diskrepanz zwischen Greifs Francesca-Drama und beispielsweise den Stücken Gustav Renners (1909) oder Gabriele d'Annunzios (1902).

Ernst von Wildenbruchs 1881 veröffentlichte Novelle "Francesca von Rimini" transponiert das Geschehen in das Preußen der Gegenwart: Franziska von Maienberg liebt Paul von Gartenhofen, den Bruder ihres ungeliebten älteren Gatten. Für sein Drama "Der Fürst von Verona" (1886) wählt Wildenbruch einen Stoff aus der italienischen Frührenaissance, der ihm Gelegenheit gibt, im Finale dem Haus Hohenzollern seine Reverenz zu erweisen: Konradin, der "letzte Stauffer", kann zwar die private Tragödie der schönen Salveggia, die von den Führern der beiden feindlichen Parteien begehrt wird, nicht verhindern, aber sein Erscheinen bringt zumindest den Ausgleich zwischen Ghibellinen und Guelfen und somit der Stadt Verona den Frieden.

Cesare Borgia ist in den Historiendramen der Gründerzeit noch nicht das dämonische Raubtier Nietzsches, der Prototyp des ruchlosen "Übermenschen", sondern ein eher konventioneller Theaterbösewicht, wie etwa in dem Drama von Ernst Grua (1878). In G. Conrads spätem Schauspiel "Raphael Sanzio" (1896) spürt man neben den Elementen einer naiven, "romantischen" Schauerdramatik (die Erscheinung von Cesares Geist bei Donner und Blitz) jedoch schon eine neue Sicht auf die Figur: Cesare und Raphael sind beide "Künstler" in einem erweiterten Wortsinn, bei-

1 Martin Greif: Francesca da Rimini. Tragödie in fünf Akten. Leipzig [1892]. S. 103.

de gleichberechtigte Manifestationen des Genies, beide mit übermenschlichen Fähigkeiten begnadet. Im allgemeinen versagen sich die Autoren der Gründerzeit aber auch in ihren späteren Werken dem Renaissancismus des Fin de siècle. Paul Heyses "Fornarina" (1896) und Rudolf Gottschalls Aretino-Drama "Der Götze von Venedig" (1901) folgen nur äußerlich, in der Stoffwahl, der aktuellen Mode. Die ältere Generation hat überdies den Begriff "Renaissance" für das Tre- bis Cinquecento oft noch gar nicht übernommen: Richard Voß (1851-1918) versieht beispielsweise sein Buch "Unter den Borgia" (1897) mit dem Untertitel "Eine Erzählung aus dem römischen Mittelalter".

In diesem Zusammenhang soll ein oft benutztes, scheinbar stichhaltiges Indiz für die angebliche Renaissance-Begeisterung unter den Literaten der Gründerzeit genauer untersucht werden, das Baumgarten allerdings noch nicht zur Verfügung stand. Es ist ein vielzitiertes Brief Hofmannsthal's an Richard Strauss, in welchem die Renaissance-Mode offenbar souverän in die Bismarck-Ära verlegt wird. Als Strauss seinen neuen Librettisten 1906 um "einen schönen Renaissancestoff"¹ als Vorlage für eine neue Oper bat - "So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht!"² -, lehnte dieser sehr dezidiert ab.

Sie sprachen von einem Stoff aus der Renaissance. Lassen Sie mich Ihnen darauf, verehrter Herr, offen antworten: ich glaube, daß nicht nur ich, sondern jeder dichterisch schaffende Mensch unserer Zeit keine Epoche mit so präziser Unlust, ja mit sicherem Widerwillen aus seinem Schaffen ausschließen wird, wie diese Epoche. Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerschrockensten Maler und die Federn der unglücklich-

1 Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hrsg. v. Franz u. Alice Strauss. Bearb. v. Willi Schuh. Zürich 1952. S. 15.

2 ebd.

sten Dichter in Bewegung zu setzen. Trotz umlaufender Phrasen - die übrigens seit ein paar Jahren schon mehr im Verstummen sind - glaube ich, daß uns keine Epoche in ihrem Lebensinhalt so völlig fern ist als diese - , und daß sogar keinem Kostüm auf der Bühne eine geringere Suggestionskraft innewohnt (nicht einmal der Allongeperückenzeit) als der bis zum Grausen abgebrauchten Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre: Renaissance! (1)

Diese Einordnung eines an sich kompetenten Zeitgenossen und Vertreters des Renaissancismus läßt sich nicht aufrechterhalten. Untersucht man beispielsweise die Dramatik der "sechziger bis achtziger Jahre", so findet man als "Lieblingsdrapierung" keineswegs die Renaissance. Rudolf von Gottschalls (1823-1909) einziges Renaissancedrama, der oben erwähnte "Götze von Venedig", entstand erst nach der Jahrhundertwende; Martin Greif schrieb zwischen 1873 und 1899 unter insgesamt zwölf Dramen nur zwei, die Renaissancestoffe behandeln; Heinrich Kruse (1815-1902), Albert Lindner (1831-1888) und selbst die beiden fruchtbarsten Dramatiker der Epoche, Adolf Wilbrandt (1837-1911) und Ernst von Wildenbruch (1845-1909), schrieben je nur ein einziges Renaissancedrama. Im Oeuvre aller dieser Autoren ist die italienische Renaissance nur als eine von vielen beliebigen historischen Kostümierungen vertreten; die Auswahl reicht von Antiken- bis zu Gegenwartsdramen, wobei jedoch eindeutig Stoffe aus der deutschen Geschichte bevorzugt werden.²

1 a.a.O., S. 17 (Brief vom 27. April 1906).

2 Rudolf von Gottschall: König Karl XII. (1863)
 Die Diplomaten (1865)
 Der Nabob (1865)
 Katharina Howard (1866)
 Herzog Bernhard von Weimar (1871)
 Die Welt des Schwindels (1871)
 Maria von Padilla (1889)
 Der Götze von Venedig (1901)

Martin Greif: Korfiz Ulfeldt (1873)
 Nero (1876)
 Marino Falieri (1878)

Francesca da Rimini (1878)
 Prinz Eugen (1879)
 Heinrich der Löwe (1887)
 Die Pfalz im Rhein (1887)
 Konradin (1889)
 Ludwig der Bayer (1891)
 Agnes Bernauer (1894)
 Hans Sachs (1894)
 General York (1899)

Heinrich Kruse: Die Gräfin (1868)
 Wullenwever (1870)
 König Erich (1871)
 Moritz von Sachsen (1872)
 Brutus (1874)
 Marino Falieri (1876)
 Das Mädchen von Byzanz (1877)
 Rosamunde (1878)
 Der Verbannte (1879)
 Raven Barnekow (1880)
 Witzlav von Rügen (1881)
 Alexei (1882)
 Arabella Stuart (1888)
 Hans Waldmann (1890)
 Nero (1894)
 Heinrich VII. (1898)

Albert Lindner: Brutus und Collatinus (1864)
 Stauf und Welf (1866)
 Katharina II. (1867)
 Die Bluthochzeit oder Die Bartholomäusnacht (1870)
 Friedrich Wilhelm der Kurprinz (1871)
 Don Juan d'Austria (1875)
 Marino Falieri (1875)
 Der Reformator (1883)

Adolf Wilbrandt: Der Graf von Hammerstein (1869)
 Grachus der Volkstribun (1870)
 Giordano Bruno (1871)
 Arria und Messalina (1872)
 Nero (1874/75)
 Kriemhild (1876)
 Robert Kerr (1879)
 Der Meister von Palmyra (1885)
 Markgraf Waldemar (1888)
 Kaiser Otto und Stephanie (1889)
 Gräfin Mathilde (1890)
 Der Königsbote (1894)
 Die Eidgenossen (1895)
 Der Herzog (1898)
 Timandra (1900)
 König und Kronprinz (1907)
 König Teja (1907)
 Siegfried der Cherusker (1910)

Weder die Architektur noch die Literatur der Gründerzeit rechtfertigen die Anwendung des Begriffs "Renaissancismus" im Sinne Baumgartens als allegemeinere Lebenshaltung, welche die italienische Renaissance zur "norm- und formschaffenden Führerin" der Gegenwart macht, auf diese Epoche. Hofmannsthals Einschätzung der Renaissance als "Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre" trifft ebenfalls nicht zu. Mit dem Terminus "Renaissancismus" muß vielmehr ein späteres Phänomen bezeichnet werden: die vielfache literarische Verwertung der italienischen Renaissance um die Jahrhundertwende, die Zeit der eigentlichen Popularisierung dieser Epoche.

4. Die Entdeckung der Renaissance um die Jahrhundertwende

Die "Italienische Reise", seit Winckelmann und Goethe bald auch in Deutschland - wie in England die "Grand

-
- Ernst von Wildenbruch: Spartakus (1869)
 Harold (1875/1881)
 Der Mennonit (1877)
 Die Karolinger (1878)
 Väter und Söhne (1880)
 Christoph Marlow (1883/84)
 Das neue Gebot (1885)
 Der Fürst von Verona (1886)
 Die Quitzows (1886/88)
 Der Generalfeldoberst (1888/89)
 Der neue Herr (1889)
 Herzog Bernhard von Weimar (1892)
 Heinrich und Heinrichs Geschlecht (1893/94)
 Der Junge von Hennersdorf (1895)
 Jungfer Immergrün (1895)
 Gewitternacht (1897)
 Die Tochter des Erasmus (1899)
 König Laurin (1899/1902)
 Die Lieder des Euripides (1904)
 Ermanarich der König (1903, 1906, 1908)
 Die Rabensteinerin (1905)
 Der deutsche König (1906, 1908)

Titel- und Jahresangaben nach Renate Richter: Studien über das Drama des Historismus (1850-1890). Diss. Rostock 1935. S. 79 ff.

Tour" - ein Statussymbol der aufstrebenden bürgerlichen Klasse, erhält in den 1880er und 1890er Jahren neuen Auftrieb. Gerhart Hauptmann, Wilhelm Weigand, Stefan George, Wilhelm Uhde, Max Halbe, Rilke, Emil Ludwig, Heinrich und Thomas Mann, Schnitzler, Hofmannsthal und zahllose andere Autoren reisen zwischen ca. 1890 und 1910 mindestens einmal nach Italien. Die Schwerpunkte des touristischen Interesses haben sich seit der Klassik jedoch verlagert: nicht mehr die Aneignung der Antike steht im Vordergrund, die Bildungsreisenden der Jahrhundertwende halten sich bevorzugt in den Zentren der Renaissance auf. Goethe hatte Florenz seinerzeit unbeachtet gelassen, um so bald wie möglich nach Rom und zu den Schätzen des Altertums zu gelangen¹; für Thomas Mann ist die Stadt der Medici der Ort, wo er den "Traum meiner Seele"² verwirklichen will. Gerhart Hauptmann kritisiert Goethe in seinem eigenen Tagebuch der Italienreise von 1897:

Man muß es aussprechen: Goethe ergriff zumeist nur mit Liebe, was ihm Behagen machte. Seine Reise hierher, ins Italienische, ist durch und durch behaglich. Da ward denn das Tragische überall übersehen [...]. (3)

In Hauptmanns kritischen Anmerkungen verrät sich der Wandel des Antikenbildes durch Schopenhauer und Nietzsche:

1 "Den dreiundzwanzigsten früh, unserer Uhr um zehne, kamen wir aus den Apenninen hervor und sahen Florenz liegen, in einem weiten Tal, das unglaublich bebaut und ins Unendliche mit Villen und Häusern besät ist.

Die Stadt hatte ich eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue, mir unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will. Der Garten Boboli liegt köstlich. Ich eilte so schnell heraus als hinein." (Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. 11. Bd: Die italienische Reise. Die Annalen. Zürich 1950. S. 122.)

2 Thomas Mann - Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Berlin u. Weimar 2., erw. Aufl. 1969. S. 11 (Brief vom 29. Dezember 1900).

3 Gerhart Hauptmann: Italienische Reise 1897. Berlin 1976. S. 99 f.

Der "glückliche Himmel" Italiens, Griechenlands: das ist die ewige Autosuggestion, schon seit Winckelmann. [...] Wo aber ist mehr Ernst, ja Schwere, als in dem einheimischen Buonarotti, wo mehr furchtbare Greuel, Grauen, Schrecken und finstere Schicksalsgewalt als in den griechischen Tragikern? (1)

Es ist bald nicht mehr das Land der Griechen, das die Italienreisenden in den römischen Kopien mit der Seele suchen. Die Zeugnisse der Antike werden im Rahmen des obligatorischen Programms pflichtschuldigst besichtigt und bestaunt; bei den Kunstwerken der Renaissance verspürt man jedoch noch den Entdeckergeist, mit dem die deutschen Klassiker einst das Altertum aufspürten. Der Kunsthistoriker Hermann Uhde-Bernays (1873-1965), der 1902 nach Florenz reist, weiß im entsprechenden Abschnitt seiner Autobiographie fast nur vom Italien des Quattrocento zu erzählen:

Die Schönheit und Klugheit der Menschen, die Bedeutung der Museen, Kirchen und Paläste erfüllten uns trotz dem Nebelgrau des Himmels mit beglückender Freude; schon hatte mich der Zauber des Südens ergriffen und erneut der Wunsch sich eingestellt, für längere Zeit in diesem Lande und an den Weihestätten der Kunst zu verweilen. Masaccio, Botticelli, Filippo und Filippino Lippi, Ghirlandajo, Donatello wurden glaubhaft in ihren Heiligendarstellungen. Wenn wir dann vor dem Tryptichon mit der Anbetung der Hirten des Hugo van der Goes eine unbewußte Scheu empfanden, vor den Werken des Michelangelo die einsame Größe dieser Schöpfung erahnend erkannt hatten, suchten wir zu dem Ernst der Kunst den Frieden in der Landschaft auf. [...] Eine kraftvolle Unmittelbarkeit des Lebens trat ein, und die Stimmung der Umgebung der Arnostadt übertrug sich von den Wundern, die wir geschaut, auf unsere Zukunft. (2)

1 a.a.O., S. 100.

2 Hermann Uhde-Bernays: Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880-1914. München 2., überarb. Aufl. 1963. S. 249. - Vgl. auch Max Halbe: Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens. 1893-1914. Danzig 1935. S. 249 ff.; Emil Ludwig: Geschenke des Lebens. Ein Rückblick. Berlin 1931. S. 244 ff.; Rainer Maria Rilke: Das Florenzer Tagebuch. - In: R. M. R.: Tagebücher aus der Frühzeit. Frankfurt a.M. 1973. S. 13-120; Wilhelm Uhde: Von Bis-

Für Rilke sind auf der Italienreise 1898 die Arbeiten Peruginos, Giorgiones, Michelangelos, Raffaels und Botticellis die "mächtigsten und furchtbarsten Eindrücke"¹. Martin Machatzke beschreibt in seinem Nachwort zu Hauptmanns Reisetagebuch die Renaissancebegeisterung der Italienfahrer:

Scharen von Dichtern und Künstlern brechen über die Alpen auf, um sich dem Studium der Renaissance zu widmen, in der Hoffnung, es möchten die exotischen Bäume der Vergangenheit noch einmal grünen. Viele lassen sich in Florenz nieder. "Die meisten begnügen sich, wie überall, nachzustammeln, frei oder unfrei zu kopieren [...] auf Jahre hinaus werden die Kopierplätze vergeben", bei Raffaels Madonna della sedia im Palazzo Pitti "muß heute einer volle zwölf Jahre warten, um an die Reihe zu kommen", weiß Julius Meyer-Graefe in der "Zukunft" vom 20. Februar 1897 aus Florenz zu berichten. (2)

Die poetischen Früchte dieser Reisen sind, wie zu erwarten, Verarbeitungen von Renaissancestoffen, und zwar in den überwiegenden Fällen Dramen: Emil Ludwig, Max Halbe und Wilhelm Weigand werden in Italien zu solchen Stücken angeregt, während beispielsweise Thomas Mann seine Reise unternimmt, um an Ort und Stelle weiteres Material und die Inspiration für seinen schon in Deutschland gefaßten Plan eines Savonarola-Dramas zu finden. Die Renaissance-novellen Conrad Ferdinand Meyers, die Baumgarten als Höhepunkt und Vollendung des Renaissancismus auffaßte ("Die Hochzeit des Mönchs", 1884; "Die Versuchung des Pescara", 1887; "Angela Borgia, 1891) stehen vielmehr am Beginn einer mehr als drei Jahrzehnte lang anhaltenden literarischen Mode in Deutschland, deren Domäne das Theater dar-

marck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Zürich 1938. S. 84 ff.; Wilhelm Weigand: Welt und Weg. Aus meinem Leben. Bonn 1940. S. 80 ff.

1 Rilke, a.a.O., S. 87.

2 Machatzke, Nachwort zu Hauptmann, a.a.O., S. 210.

stellt; die Stoffe und Charaktere der Renaissance regen in erster Linie dramatische Arbeiten an.¹

In den 1890er Jahren reflektiert man in Deutschland mehrmals die Anfänge einer "Renaissance der Renaissance": 1894 bereitet Willy Pastor die Leser der "Neuen Rundschau" auf die deutsche Erstaufführung von Leoncavallos Oper "Die Medici"² vor und hebt dabei weniger den künstlerischen Wert des Werkes hervor als seine Bedeutung als Beweis dafür, "wie tief in Wirklichkeit dem modernen Geist die Vorliebe für jene Geschichtsepoche [die Renaissance] eingepflanzt ist, und wie unausrottbar sie immer und immer wieder zum Vorschein kommen wird."³ Für ihn ist diese Epoche weniger die Zeit der Wiedergeburt der Antike als der Rückkehr "des grossen Pan"⁴, die das Ende des jenseitsorientierten, schönheits- und lebensfeindlichen, fanatisch-religiösen Mittelalters bedeutet habe. Das wachsende Interesse an der Epoche sieht er sich während des 19. Jahrhunderts steigern und verdichten. Um 1800 sei die Renaissance noch ein Leckerbissen für "antiquarische Feinschmecker"⁵:

1 Interessanterweise schwankte Meyer zwischen der epischen und dramatischen Form für seine Novellenstoffe; während der Arbeit an der "Hochzeit des Mönchs" schrieb er am 14. Februar 1880 an Rodenberg: "Stellen Sie sich vor, wie immer ich mich geberde, es gestaltet sich mir dieser Stoff, dramatisch, unabänderlich dramatisch." (Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke. 12. Bd: Novellen II. Bern 1961. S. 246.) Aus den Jahren 1889/90 sind außerdem dramatische Entwürfe seiner letzten Erzählung, "Angela Borgia", erhalten; vgl. a.a.O., 14. Bd: Angela Borgia. Novelle. Bern 1966. S. 188-206.

2 Die Oper war als erster Teil einer Trilogie "Crepusculum" ("I Medici", "Girolamo Savonarola", "Cesare Borgia") gedacht; Teil 2 und 3 wurden nach dem Mißerfolg der "Medici" (UA 1893 in Mailand) nicht vollendet.

3 Willy Pastor: Eine Renaissance der Renaissance? - In: NR 5 (1894) H. 1, S. 72-77. Zitat S. 76.

4 a.a.O., S. 73.

5 ebd.

Mit dem Anfang unsres Jahrhunderts erwachte der Sammeleifer: dreissig Jahre später brachte das erste Werk moderner Kunstwissenschaft, Rumohrs "italienische Forschungen" [3 Bde, Berlin 1827-1831], den Beweis, dass man mit Verständnis, nicht mit blosser Neugier sammelte. (1)

Nach weiteren 30 Jahren markieren dann Burckhardts "Kultur der Renaissance in Italien" (1860), Georg Voigts "Wiederbelebung des klassischen Altertums" (Berlin 1859) und Hermann Grimms "Leben Michelangelos" (2 Bde, Hannover 1860, 1863) einen neuen Abschnitt; weitere drei Jahrzehnte später habe schließlich Nietzsche "das erlösende Wort"² gesprochen. Der große Pan sei in Gestalt des "lachenden Dionysos"³ geweckt worden; Leoncavallos Oper (in Deutschland übrigens nur mäßig erfolgreich) möchte Pastor als Fanal einer neuen Zeit deuten: "Ist es das Morgenläuten eines neuen Tags? Hält der grosse Pan endlich wieder eine Auferstehung? Eine Renaissance der Renaissance...?"⁴

1895 versucht Hans Bauer in einem Aufsatz "Renaissance der Renaissance" im "Kunstwart", die Mode darzustellen und zu erklären, die das kulturelle Leben in Deutschland erfaßt hat. "Die Renaissance war ebenso eine Wiedergeburt, wie eine Neugeburt. Und was wir heute von ihr aufnehmen, ist nicht das Wieder, sondern das Neue."⁵ Angesichts des "Naturalismus und Materialismus"⁶ des modernen Lebens

überkommt aristokratische Geister der Ekel vor dem

1 ebd.

2 a.a.O., S. 74.

3 a.a.O., S. 77.

4 ebd.

5 Hans Bauer: Renaissance der Renaissance. - In: KW 8 (1894/95) H. 7, S. 97-100. Zitat S. 97.

6 ebd.

Hordentum, vor dem blinden Instinkt der willenslosen Mehrheit. Man sehnt sich nach Heroen, man erfleht den großen Menschen, der durch seine Stärke siegt, der die Gesetze der Stärke zu Tugenden, die Folgen der Schwäche zu Lastern stempelt, man will nicht unter den Menschen, man will den Übermenschen. In der Renaissance erblickt man solche eigenwillige Naturen [...]; man klammert sich an die Beispiele der Medici und Borgia. Die Renaissance, sagt man, züchtete die großen Naturen, die vom Menschen, nicht von der Gesellschaft aus die Normen des Handelns diktieren. (1)

Bauer unterscheidet bei den Anhängern der Renaissancemode drei Kategorien: als erste die "schnaufenden Renaissance-ler"², die Jünger Nietzsches, die "Rache für den unlogischen Untergang des Individuums"³ nehmen wollen. Die zweite Gruppe bilden die "sanften Renaissanceler"⁴ und

Neo-Idealisten, die zarten Träumer und stillen Denker, die sich aus der Epoche der reinen Stofflichkeit hinaussehen in die Metaphysik der Unwirklichkeit, in das feine Seelenleben, das weltverborgen im Innersten aus den letzten Eindrücken der Außendinge und den sublimsten Stimmungen symbolischen Anklingens sich zusammenwebt. (5)

Die geistige Heimat dieser Richtung sieht Bauer in Frankreich; in Deutschland findet er ihre Vertreter im Kreis um Stefan George. Die dritte Gruppe identifiziert er schließlich als Architekten und bildende Künstler, die rein äußerlich den Stil der Renaissance imitieren.

Ganz ähnlich reflektiert Maria Brie in ihrer 1903 veröffentlichten Dissertation über ein zu ihrer Zeit sehr aktuelles Sujet, "Savonarola in der deutschen Literatur", die moderne Renaissancebegeisterung:

1 ebd.

2 a.a.O., S. 98.

3 ebd.

4 ebd.

5 ebd.

Auf die hochgespannte politische Erregung und die überschwenglichen, durch die Gründung des neuen deutschen Reiches geweckten Hoffnungen der 70er Jahre folgte ein Rückschlag der Stimmung. Eine dumpfe Enttäuschung bemächtigte sich vielfach der Gemüter. Die kirchliche Frage wurde von der sozialen abgelöst [...]. Der moderne Industriestaat gestaltete sich mehr und mehr aus; das Leben wurde ernster, nüchterner, enger, die Sorge um das tägliche Brot aufreibender. Für Pflege der Kunst und Ausbildung persönlicher Eigenart schien weder Zeit noch Platz mehr zu sein. Feiner empfindende Naturen fühlten sich angewidert von dieser steten Jagd auf Erwerb und äussere Erfolge. Sie litten unter dem Bewusstsein eigener Halbheit und Zwiespältigkeit; sie forderten daher eine grosse befreiende Kunst, grosse, reiche, allseitig entwickelte Persönlichkeiten [...]. Wie Schiller die Zeit des Pericles, den Romantikern das deutsche Mittelalter als Ideal vorsehwebte, so blicken viele unserer modernen Dichter sehnsuchtsvoll auf die Renaissance zurück, welche sie gleich Nietzsche als die letzte Geschichtsperiode betrachten, die selbstbestimmte, lebensfreudige Menschen, "Herrenmenschen" hervorgebracht hat. (1)

Hermann Hesse spricht 1904 in der Wiener "Zeit" vom "Burckhardt'schen Renaissancekultus"², der "unsere Zeit"³ kennzeichne; Emil Schaeffer stellt 1905 in einem Essay in der "Neuen Rundschau" fest, daß die Heroen und Heroinnen der Renaissance heute wieder eine starke Wirkung ausüben,

nicht auf unsere "Seele", aber auf unsere Nerven mit faszinierendem Schrecken, mit dem grausigen Reiz des Unbegreiflichen, weil unser Alltag keinen Maßstab bietet für das Riesentum dieser genialischen Frevler, die schon Burckhardt wie "Naturgewalten" empfand. (4)

"Unsere Epoche steht zu der Zeit der Renaissance in einem

1 Maria Brie: Savonarola in der deutschen Literatur. Breslau 1903. S. 76 f.

2 Die Zeit, Bd 40, Nr. 511, 16. Juli 1904, S. 31. (Rezension von Marie Herzfelds Buch über Leonardo da Vinci, Leipzig 1904.)

3 ebd.

4 Emil Schaeffer: Das moderne Renaissance-Empfinden. - In: NR 16 (1905) H. 7, S. 769-784. Zitat S. 783.

ganz eigenartigen Verhältnis"¹, stellt Ludwig Geiger 1907 im "Literarischen Echo" fest:

Bildende und Baukunst scheinen jene Zeit zu ignorieren, wenn nicht zu verachten: sie haben andere Formen, andere Gegenstände gewählt, wissen sich frei von jener Blüteperiode und dünken sich über sie erhaben. Anders steht es mit der Dichtkunst. Sie wählt mit Vorliebe Stoffe aus jenen vielbewegten Jahrhunderten. (2)

"Mehrere unserer jüngeren Dichter"³, bemerkt auch Wilhelm von Scholz (in einer Rezension der 1906 erstmals in Buchform erschienenen "Fiorenza" Thomas Manns),

haben heute wieder ein ganz ausgesprochenes Verhältnis zu Italien: sie empfangen von dort stärkste künstlerische Anregungen, die weit über das be rauschte Genießen hinausgehen; sie beleben italienische Geschichte und erfüllen sich mit dem Geist und den Anschauungen der Renaissance. (4)

Um die Jahrhundertwende ist das allgemeine Interesse an der bildenden Kunst und Literatur der italienischen Renaissance in Deutschland weit verbreitet. Thomas Mann beschreibt in seiner 1902 veröffentlichten Novelle "Gladius Dei" einen Spaziergang durch die Geschäftsstraßen Münchens zu dieser Zeit:

Es ist stes aufs neue ergötzlich, vor den Auslagen der Kunstschreinereien und der Basare für moderne Luxusartikel zu verweilen. [...] Überall sind die kleinen Skulpturen-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen verstreut, aus deren Schaufenstern dir die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als

1 Ludwig Geiger: Zur Renaissance der Renaissance. - In: LE 10 (1907/08) H. 6, Sp. 377-385. Zitat Sp. 377.

2 ebd.

3 Wilhelm von Scholz: Gedanken zum Drama. Neue Folge. München u. Leipzig 1915. S. 293.

4 ebd.

habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen... (1)

Blick um dich, sieh in die Fenster der Buchläden! Deinen Augen begegnen Titel wie 'Die Wohnungskunst seit der Renaissance', 'Die Erziehung des Farbensinnes', 'Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe', 'Das Buch als Kunstwerk', 'Die dekorative Kunst', 'Der Hunger nach Kunst'; - und du mußt wissen, daß diese Weckschriften tausendfach gekauft und gelesen werden, und daß abends über ebendieselben Gegenstände vor vollen Sälen geredet wird... (2)

"Wie sich einst die Untersuchungen über Rafaels Stenzen und Michelangelos jüngstes Gericht den Rang abliefen,"³ bezeugt Oscar Bie (1902 in einer Rezension von verschiedenen einschlägigen Büchern in der "Neuen Rundschau"), "so drängen sich jetzt die Behandlungen florentiner Kunst und Kultur in unabsehbarer Fülle."⁴

Das Sach- und Schlagwortverzeichnis zu Kaysers Bücherlexikon für die Jahre 1891-1894 führt nur fünf Titel über die italienische Renaissance auf: Neuaufgaben von Burckhardts "Cicerone" und "Kultur der Renaissance", Ludwig Geigers "Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland" (Berlin 1882), die ersten 24 Lieferungen der Sammlung "Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas. In historischer Anordnung unter Leitung von Wilhelm Bode hrsg. von Friedrich Bruchmann" (München 1892-1894) und die 13. bis 32. Lieferung einer von Carl Stegmann editierten Reihe "Die Architektur der Renaissance in Toscana" (München 1894).

Der Index zu den Jahren 1899-1902 verzeichnet unter dem gleichen Stichwort weitaus mehr Titel. Neben weiteren

1 Thomas Mann: Gladius Dei. - In: T. M.: Gesammelte Werke in 12 Bdn. Bd 8. Frankfurt a.M. 1960. S. 197-215. Zitat S. 198.

2 a.a.O., S. 199.

3 NR 13 (1902) H. 9, S. 1004-1006. Zitat S. 1004.

4 ebd.

Neuaufgaben von Burckhardts beiden Büchern und den nächsten Lieferungen der beiden oben genannten Sammlungen sind es:

Karl Brandi: Die Renaissance in Florenz und Rom. 8 Vorträge. Leipzig 1900.

Josef Durm: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903. (Handbuch der Architektur. Bd 5.)

Ders.: Die Kuppel der Sa. Maria dell'Umiltà in Pistoja und die Kuppel der Sa. Maria di Carignano. 2 Grossconstructions der italienischen Renaissance. Berlin 1902.

Alfred Gotthold Meyer: Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. 2. Theil: Die Blütezeit. Berlin 1900.

Walter Pater: Die Renaissance. Studien in Kunst und Poesie. Deutsch von Wilhelm Schölermann. Leipzig 1902.

Henry Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance. 1. Bd: Das Genie und die Welt. Berlin 1902.

Karl Vossler: Poetische Theorien der italienischen Frührenaissance. Berlin 1900.

Heinrich Wölfflin: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 2. Aufl. 1901.

Velhagen & Klasing vertreiben seit 1895 eine Serie von billigen "Künstler-Monographien" mit Darstellungen von Leben und Werk der berühmtesten Maler und Bildhauer, darunter Michelangelo, Raffael (1895); Botticelli, Ghirlandajo, Mantegna, Pinturicchio, Tizian, Veronese (1897); Correggio, Leonardo da Vinci (1898); Donatello (1903); Luca della Robbia (1905) und Angelico da Fiesole (1906).

Seit den späten 1880er Jahren fällt vor allem auf, wie die allgemeine Renaissance-Begeisterung in der Literatur Früchte trägt: Hier bildet sich innerhalb kürzester Zeit im Drama das eigene Genre des Renaissancismus aus.

5. Das "Renaissancedrama"

"[...] kein Gebiet der Geschichte wurde und wird so unermüdlich von den Dramatikern des Tages bebaut wie die Renaissance, insbesondere die italienische, und da wieder am meisten die Zeit der Blüte, die Hochrenaissance"¹, stellt Robert Franz Arnold 1908 in seinen Vorlesungen über das moderne Drama fest. Den Impuls dazu gaben seiner Meinung nach Conrad Ferdinand Meyer, Gobineau und Nietzsche, und schließlich

wirkten auch noch d'Annunzio, Maeterlincks "Monna Vanna" und Wilde mit ein, die deutsche Dichtung bei den Medici und Sforza so heimisch zu machen, wie sie's ehemals bei Stauf und Welf, bei den Juliern und Claudiern gewesen war. (2)

Während Hofmannsthal 1906 der Renaissance mehr als jeder anderen Epoche jegliche Suggestionskraft auf seine Zeitgenossen abspricht, verzeichnet Ludwig Geiger ein Jahr später ebenso wie Arnold gerade die wachsende Zahl von Dramen mit Renaissancestoffen:

Den Theaterleitern, die für Dekorationen und Kostüme schwärmen, ist jene farbenfrohe, leidenschaftlich erregte Zeit naturgemäß eine nie zu erschöpfende Fundgrube, aber auch die Dramatiker haben sich seit Shakespeare, der hier wie so oft die Wege gewiesen, niemals von dieser Epoche entfernt und, seitdem Maeterlinck durch seine "Monna Vanna" so ungeahnte Erfolge davongetragen, mit größerer Vorliebe wieder dorthin gewendet. (3)

In seiner Darstellung "Die dramatische Literatur der Theatersaison 1900-1901" in der Wiener "Zeit" übergeht Max Burckhard bei seiner Besprechung der Historiendramen zu-

1 Robert F. Arnold: Das Moderne Drama. Straßburg 1908. S. 294.

2 a.a.O., S. 295.

3 Geiger, a.a.O., Sp. 377.