

JÖRG SCHUSTER

»WELLENSCHLAG DER OBERFLÄCHE«

Harry Graf Kesslers Tagebuch vor dem Ersten Weltkrieg

TAGEBUCH EINES GRENZGÄNGERS

Harry Graf Kesslers autobiographisch-historiographisches Werk diene bislang vor allem als Steinbruch für Forschungen unterschiedlicher Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte, der Literatur- und Kulturgeschichte. Diese Reduktion des Kesslerschen Œuvres auf eine Fundstelle für Zitate und Belege ist nicht ohne Berechtigung, bleibt Kessler in der Moderne der Jahrhundertwende und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts doch weitgehend auf die – nicht zu unterschätzende – Rolle eines kongenialen Rezipienten und Virtuosen des Vermittelns beschränkt. Der Reiz und zugleich die Gefahr seiner Persönlichkeit besteht in seinem Grenzgängertum: Er war ein Kosmopolit, der als Sohn eines Hamburger Bankiers und einer irischen Adligen Schulen in Frankreich, England und Deutschland besucht hatte und in Paris oder London ebenso zu Hause war wie in Berlin oder Weimar; ein im wilhelminischen System verwurzelter Aristokrat und Reserveoffizier, der sich nach dem Ersten Weltkrieg dennoch vehement für Demokratie, Pazifismus und den Völkerbund einsetzte; ein Grenzgänger zwischen Kunst, Politik und Diplomatie, der, sieht man von der ehrenamtlichen Leitung des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar von 1903 bis 1906 sowie einem kurzen diplomatischen Intermezzo in den Jahren 1916 bis 1918 ab, zeit seines Lebens ohne offiziellen Auftrag war und eine feste Anstellung aufgrund seines ererbten Reichtums auch nicht nötig hatte; ein Grenzgänger schließlich auch zwischen den Künsten, der Bildenden Kunst, der Literatur, dem Theater und der Musik, mit einem sich daraus herleitenden Faible für die Idee des Gesamtkunstwerks, etwa im Ballett oder in der Buchkunst – ein umtriebiger Dilettant (im besten Sinne des Wortes), der nur wenige seiner unzähligen Projekte abschloß und kein eigenes größeres Werk veröffentlichte.¹

¹ Zu Kesslers Lebzeiten erschienen als selbständige Publikationen lediglich die *Notizen über Mexico* (1898), die Biographie *Walther Rathenau. Sein Leben und sein Werk* (1928)

Erst seitdem Kesslers Tagebuch, der wohl bedeutendste Teil seines autobiographisch-historiographischen Œuvres, als Ganzes überschaubar ist,² erregt es als eigenständiges Werk Aufmerksamkeit. Bemerkenswert ist zum einen bereits die reine Textmasse – die Notate erstrecken sich ohne größere Unterbrechungen von 1880 bis 1937 und füllen über 10.000 handschriftliche Seiten in mehr als 50 Bänden – vom Schulheft bis zum in Saffianleder gebundenen Goldschnittband; die Namen von etwa 12.000 Personen finden darin Erwähnung. Kesslers Diarium nimmt zum anderen aber auch qualitativ eine Sonderstellung innerhalb der Gattung »Tagebuch« ein:³ Es steht nicht in der Tradition der empfindsamen autobiographischen Literatur, es besitzt gerade nicht den Charakter eines Seelenbekenntnisses, eines »journal intime«, ihm fehlt beinahe vollständig das Moment der Introspektion, der Erforschung des eigenen Ich. Kesslers Tagebuch ist ganz nach außen gerichtet, es beschränkt sich – neben politischen, zeit- und kulturgeschichtlichen, ästhetischen und philosophischen Reflexionen – weitgehend auf die Schilderung des sinnlich Wahrgenommenen – so in den eindrücklichen Reiseschilderungen oder den scharfen Porträts der illustren Zeitgenossen, mit denen Kessler verkehrte.

sowie der erste Teil der Autobiographie *Gesichter und Zeiten* (1935). Den exaktesten Überblick über Kesslers Leben und Tätigkeit gibt noch immer Peter Grupp, Harry Graf Kessler. Eine Biographie, München 1995; vgl. ferner Burkhard Stenzel, Harry Graf Kessler. Ein Leben zwischen Kultur und Politik, Weimar, Köln, Wien 1995; Laird McLeod Easton, Der Rote Graf. Harry Graf Kessler und seine Zeit, Stuttgart 2005.

² Mit dem von Wolfgang Pfeiffer-Belli herausgegebenen Band Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937, Frankfurt/M. 1961, lag bislang nur eine unzuverlässige Auswahlgabe des Zeitraums nach dem Ersten Weltkrieg vor. Seit 2004 sind die ersten vier von insgesamt neun Bänden der Gesamtausgabe der Tagebücher (im folgenden zitiert unter Angabe des Tagesdatums) sowie eine CD-Rom mit einer vorläufigen Wiedergabe des gesamten transkribierten Textes erschienen: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch 1880-1937, hrsg. v. Roland S. Kamzelak u. Ulrich Ott, Bd. 2, 1892-1897, hrsg. v. Günter Riederer u. Jörg Schuster, Stuttgart 2004; Bd. 3, 1897-1905, hrsg. v. Carina Schäfer u. Gabriele Biedermann, Stuttgart 2004; Bd. 4, 1906-1914, hrsg. v. Jörg Schuster unter Mitarb. v. Janna Brechmacher, Stuttgart 2005; Bd. 6, 1916-1918, hrsg. v. Günter Riederer unter Mitarb. v. Christoph Hilde, Stuttgart 2006. Die folgenden Überlegungen beschränken sich auf das der Öffentlichkeit erst jetzt zugängliche, in (gattungs-) ästhetischer Hinsicht besonders interessante Tagebuch der Vorkriegszeit.

³ Eine historisch fundierte Gattungstypologie ist noch immer ein Desiderat; den ersten Versuch einer gattungstheoretischen Grundlegung hat nun Arno Dusini unternommen: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München 2005; an älterer Literatur vgl. Peter Boerner, Tagebuch, Stuttgart 1969; Ralph-Rainer Wuthenow, Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung, Darmstadt 1990.

MITTELBARKEIT, ÄSTHETIZITÄT, OBERFLÄCHLICHKEIT –
DAS TAGEBUCH ALS KUNSTWERK?

Kessler selbst erklärt diese Eigenheit in einer theoretischen Reflexion durch »die Verschiedenheit zwischen dem Inhalt des bewussten Denkens, dem hastigen, lauten Wellenschlag der Oberfläche, der sich der Wahrnehmung aufdrängt, und den stillen, dunklen Abgründen, die von gewaltigen, ewig unveränderlichen Strömungen durchzogen, sich dem Bewußtsein entziehen« (17.12.1894).⁴ Die Formulierung vom »Wellenschlag der Oberfläche« kann als – wenn auch überspitzte – Beschreibung des Tagebuchs angesehen werden, in dem die sinnliche Wahrnehmung gegenüber dem Bereich der Introspektion und der Emotion völlig dominiert.

Ein biographischer Hintergrund für dieses Ausklammern des Emotionalen ist Kesslers am Ideal des Gentleman orientierte Erziehung im englischen Internat Ascot von 1880 bis 1882 – der Zeit, in der er beginnt, sein Tagebuch (zunächst auf Englisch) zu führen. Dieses Ideal bestand, wie Kessler in seiner Autobiographie *Gesichter und Zeiten* schildert, vor allem darin, »in keiner Lage [...] die Haltung, die Spannkraft des Willens und die Herrschaft über sich selbst zu verlieren.«⁵ Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Kontrolle der Gefühle: »Überhaupt wurden beim Gentleman sichtbare Gemütsbewegungen nicht gern gesehen; er sollte seine Gefühle, soweit er solche hatte, nach Möglichkeit für sich behalten und sogar nächsten Freunden und Verwandten, Vater oder Mutter nur verschleiert zeigen. Sein Gefühlsleben unterlag so einem fortgesetzten Druck, einem Netz von Hemmungen, durch die es gedrosselt, erstickt oder in unergründliche Tiefen getrieben wurde.«⁶ Als Pose, die in Zeiten des Niedergangs der Aristokratie das elitäre Bewußtsein, die Distanz gegenüber der Mitwelt garantiert, geht diese Haltung auf die Figur des Dandy über, als der Kessler

⁴ Die Passage trägt deutliche Spuren von Kesslers *Zarathustra*-Lektüre. Nietzsche verwendet dort die Antithese von Oberfläche und Tiefe zur Illustration von Geschlechterstereotypen: »Oberfläche ist des Weibes Gemüth, eine bewegliche stürmische Haut auf einem seichten Gewässer. Des Mannes Gemüth aber ist tief, sein Strom rauscht in unterirdischen Höhlen«. (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., 1. Bd., Berlin 1968, S. 82.)

⁵ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, in: *Gesammelte Schriften in drei Bänden*, hrsg. v. Cornelia Blasberg u. Gerhard Schuster, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988, S. 113; vgl. hierzu besonders Philip Mason, *The English Gentleman. The Rise and Fall of an Ideal*, New York 1982, S. 147ff.; vgl. ferner David Castronovo, *The English Gentleman. Images and Ideals in Literature and Society*, New York 1987.

⁶ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, a.a.O., S. 113.

häufig gesehen wird⁷ und als der er dem Betrachter in Edvard Munchs ganzfigurigem Porträt von 1906 entgegentritt. Für Baudelaire zeichnet sich der Dandy durch »l'air froid« aus, »qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner.«⁸ Im Falle Kesslers dürfte die Tabuisierung der eigenen Gefühle ferner mit dem Problem der eigenen Homosexualität verbunden sein, auch wenn sie sich nicht auf diesen erotischen Bereich beschränkt, sondern Gefühlsregungen – etwa auch gegenüber Familienangehörigen – aus dem Tagebuch grundsätzlich ausgeschlossen bleiben.

Der Bereich des Intimen ist für Kessler nur dann ein Thema, wenn er ihm bei anderen als Gegenstand der Beobachtung dient. So protokolliert der Diarist etwa exakt, wie der Freund Gaston Colin, das Modell zu Maillols von Kessler in Auftrag gegebener Statue *Le Cycliste*, zu dem er eine Liebesbeziehung unterhielt,⁹ »neulich gegen die kleine O. war, die bei ihm im Bett lag und schmollte, weil er ihr am Vorabend einen Stoss versetzt hatte: zuerst hingebeugt über sie, liebkosend, dann, als sie sich wendete, brutal, aber ohne Gemeinheit, dann wieder in der reizendsten Weise liebkosend: Mischung von Liebreiz und Härte, eine Art von Noblesse in beiden Haltungen, Don Juan, wie wir ihn in Deutschland nie verstehen oder haben könnten, d.h. ohne Selbstberäucherung seiner Gefühle (sans la fatuité de ses sentiments), ohne die Selbsttäuschung, dass er »das Ewig Weibliche« oder die »einzige, ideale Geliebte« suche, sondern mit einer Art von Scham gegen das Süsse und Weiche, das in ihm aus der Sinnlichkeit hervorquillt, einer Art von intimer Keuschheit im Erotischen (Metaphysik macht schamlos) und trotzdem oder gerade deshalb mit einer Kunst nicht nur des Verführens sondern auch des Festhaltens, die das Gegenteil von gemein ist, die nicht lügt, die nur Etwas Unbeschreibliches in Blicken, Gesten, see-

⁷ Vgl. Dagmar Lohmann-Hinrichs, Dandy- und Flaneur-Tendenzen in den Tagebuchtexten Harry Graf Kesslers, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 26, 1996, H. 101, S. 152-157. Auch weitere Eigenschaften wie Eleganz, Ungebundenheit und Berufslosigkeit sprechen für eine Charakterisierung Kesslers als Dandy. Dem widerspricht allerdings in gewisser Weise sein (kultur-) politisches und diplomatisches Engagement, vor allem nach dem Ersten Weltkrieg.

⁸ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in: *CŒuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1976, S. 712; vgl. Hiltrud Gnüg, *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart 1988.

⁹ Daß es sich bei der Beziehung zu diesem jungen französischen Mechaniker und Radrennfahrer um ein Liebesverhältnis handelte, geht bezeichnenderweise nicht aus dem Tagebuch, sondern nur aus den knapp 60 unveröffentlichten Briefen, Postkarten und Telegrammen Colins an Kessler hervor, die sich im Nachlaß Harry Graf Kesslers im Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden.

lischen Nüancen, im Glanz und der Pracht der sinnlichen Erregung ist. Die hinter der Sinnlichkeit wie hinter einer Maske verhüllten intimeren, abstrakteren Gefühle wirken um so stärker, je weniger sie ausgesprochen sind; das macht die Tiefe dieser Art von Verführung aus.« (14.7.1911) Die Passage demonstriert eine für das Tagebuch charakteristische Grundstruktur: Kessler beobachtet und beschreibt sehr genau, um dann, auch durch Assoziationen aus dem Fundus seiner universalen Bildung, von der konkreten Situation zu abstrahieren und zu allgemeinen Aussagen über die Formen der Erotik und der Sinnlichkeit in Frankreich und Deutschland zu gelangen, die wiederum in das Credo vom Nicht-Aussprechen und Verhüllen der Gefühle münden.

Spricht Kessler über eigene Gefühle, so müssen sie gewissermaßen in einen anderen Aggregatzustand übergegangen sein, wie dies etwa im Anblick einer Landschaft der Fall ist, mit der sich bestimmte Erinnerungen verbinden: »Eine Landschaft, in deren Stimmung für uns irgendein vergangenes Glück oder Leid mitverwoben ist, rührt uns mit der Zeit mehr noch als die Personen selbst, denen wir das Leid oder Glück verdankt haben. Sie bleibt, wie sie war, während Menschen selbst die liebsten fortwährend älter werden, anders werden, sich verwandeln. Von Dungen, wie er war, lebt für mich heute schon fast mehr im eigenartigen Potsdamer Licht und Himmel und Wasserschimmer als in ihm selber, wenn ich ihn mit Frau und Kindern wiedersehe.« (24.6.1906)¹⁰ In der Landschaft ist das Gefühl ästhetisch gebannt und zeitlos aufgehoben, es ist verfügbar und kann ohne die Unannehmlichkeiten, die das reale Leben mit sich bringt, genossen werden – ein Gedanke, der sich in ähnlicher Weise bereits etwa in Schillers Rezension *Über Matthissons Gedichte* findet: »die einfache, stets sich selbst gleiche Natur um uns her [bewahrt] die Empfindungen, zu deren Vertrauten wir sie machen, und in ihrer ewigen Einheit finden wir auch die unsrige immer wieder.«¹¹

¹⁰ Bei Otto von Dungen handelt es sich um einen Regimentskameraden, mit dem Kessler während seiner militärischen Ausbildung in Potsdam eine homoerotische Freundschaft verband. Ein noch höheres Maß an Abstrahierung und Sublimierung findet sich bezeichnenderweise in der »öffentlicheren« Gattung des Briefes: Den im Tagebuch entwickelten Gedanken-gang teilt Kessler am 30.7.1906 Hugo von Hofmannsthal mit, ohne die konkrete Person Otto von Dungen zu erwähnen: »Potsdam ist für mich aus gewissen Erinnerungen und Empfindungen heraus fast ein heiliger Ort. In der Landschaft lebt Etwas, ein junges Wesen, das nicht mehr jung ist und das sich verändert hat. Das aber in dieser Landschaft noch immer für mich *da* und *jung* ist und ich fühle mich, wenn ich hier bin, in einer undefinierbaren Weise ein Andrer und freudigerer Mensch.« (Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Briefwechsel 1898-1929, hrsg. v. Hilde Burger, Frankfurt/M. 1968, S. 125).

¹¹ Friedrich Schiller, *Über Matthissons Gedichte*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22. Vermischte Schriften, hrsg. v. Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 281.

Bisweilen scheint es sogar, als setze der Diarist Kessler die sinnliche Schilderung beispielsweise einer Landschaft bereits an die Stelle einer gerade aktuellen Empfindung: »Nach Clermont Ferrand Gaston [Colin] besuchen. Die Nacht im Royal. In den Büschen dicht an dem Fenster schlug eine Nachtigall. Die Nacht war ganz hell, das Thal in Mondschein und leichten Nebel gebadet. Der Viadukt der Eisenbahn« (14.6.1913).

Ein weiteres Beispiel dafür, daß im Tagebuch die sinnliche Wahrnehmung an die Stelle einer – möglichen – Empfindung tritt, sind die Aufzeichnungen nach dem Tod des Vaters im Mai 1895. Kessler berichtet an keiner Stelle darüber, was ihm dieser Verlust bedeutet. Exakt beschrieben wird dagegen der Blick auf die Großstadt, der sich vom Friedhof aus bietet: »Nachmittags auf dem Père-la Chaise; die Aussicht vom Grabe an diesem klaren, warmen Frühjahrstage ergreifend; um Einen die Gräberreihen, die dunklen Alleen, die grosse Stille des Kirchhofs und unten in der Ebene die geschäftige, rauchende Stadt, bis zu den blauen Hügelreihen am Horizonte weit sich hinstreckend.« (6.6.1895) Auch bei seiner Besichtigung französischer Kathedralen in den folgenden Wochen ist im Tagebuch nicht die Rede davon, daß Kessler dort Ruhe oder Trost gesucht hätte; detailliert berichtet er dagegen über die Architektur und einzelne Skulpturen, so etwa über die Stille, die von den frühgotischen Skulpturen in Reims ausgeht. Kessler schließt diese Betrachtung mit dem Hinweis: »Um einen grossen Kummer in der Einsamkeit zu mildern müsste man nach Reims oder Bamberg gehen; die alten Bildwerke würden Einen mit ihrer menschlich-lieblichen Hoheit besser trösten als alle Bücher, besser sogar als die heitere, aber allzu göttliche Herrlichkeit der Parthenonskulpturen.« (13.7.1895) Unpersönlicher als mit diesen Konjunktiven und dem »man« als Subjekt läßt sich kaum schreiben. Sechs Wochen nach dem Tod des Vaters reflektiert Kessler *in* Reims im scheinbar kühlen Ton des kundigen Ratgebers darüber, daß »man« *nach* Reims gehen müßte, um Trost für einen großen Kummer zu finden.

Über seine Empfindungen läßt der Tagebuchautor Kessler den Leser – und möglicherweise sich selbst – im Unklaren. Die Aussparungen, die Neigung, sein Innerstes nicht preiszugeben, sondern allenfalls, dem Ideal des Gentleman-Dandy folgend, »verschleiert«, auf dem Umweg über allgemeine Reflexionen oder über sinnliche Schilderungen darzustellen, diese Techniken der mittelbaren Darstellung tragen – neben der sprachlichen Souveränität und der Genauigkeit der Beobachtung – wesentlich zum ästhetisch-literarischen Charakter von Kesslers Tagebuch bei. Auch für das Tagebuch gilt jene Definition von Kunst, die Kessler selbst im Hinblick auf die Malerei gibt: »Immer ist zu beachten, dass alle Kunst darin besteht, *Etwas an die Stelle von Etwas Andreem* zu setzen: Etwas Äusseres an die

Stelle von Etwas Innerem, z.B. Linien an die Stelle einer Stimmung.« (29.8. 1908)¹² Das Tagebuch erscheint so als ein bewußtes Artefakt, nicht als Protokoll des unmittelbaren Erlebens. Es steht damit in enger Verbindung mit der Ästhetik der Jahrhundertwende, wie sie Kessler selbst 1895 in seinem Grundzüge einer modernen Rezeptionstheorie entwickelnden Essay über Henri de Régnier beschreibt: »Verschiedene Umstände begünstigen heute in der Kunst die Neigung, bloß anzudeuten, bloß anzuspieren, und Alles andre der individuellen Phantasie zu überlassen.«¹³ In der Tat ist für den literarischen Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende das Verfahren der Allusion, des Andeutens konstitutiv. Mallarmé gibt die Maxime aus: »*Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*«¹⁴

Das Ersetzen von Gefühl durch Reflexion und sinnliche Beschreibung, das Verfahren, »Etwas Äusseres an die Stelle von Etwas Innerem« zu setzen, führt dabei genau zu jenem Eindruck von Oberflächlichkeit, jenem die »stillen, dunklen Abgründe« des Inneren übertönenden »Wellenschlag der Oberfläche«, als der sich das Tagebuch auffassen läßt. Auch dabei handelt es sich um ein Symptom für den Ästhetizismus der Jahrhundertwende mit seinem »Kult der Oberfläche«,¹⁵ wie ihn bereits Friedrich Nietzsche – un-

¹² Hervorhebungen in Kesslers Tagebuch, auch im folgenden, immer durch Unterstreichungen.

¹³ Harry Graf Kessler, Henri de Régnier, in: PAN 1, 1895/96, H. 4, S. 243-249, hier S. 247; zur in Kesslers Régnier-Aufsatz enthaltenen Theorie der Rezeptionsästhetik vgl. Jörg Schuster, Beginn einer ästhetischen Existenz: Kesslers Tagebuch der Moderne, in: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 2, a.a.O., S. 38-68, hier S. 59-68.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret), in: Œuvres complètes, Paris 1945, S. 869; vgl. Paul Hoffmann, Symbolismus, München 1987, S. 16.

¹⁵ Annette Simonis, Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne, Tübingen 2000, S. 6; vgl. zur Ästhetik der Oberfläche ferner: Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995, S. 250-257 sowie Dorothee Rabe, Die »Oberfläche des Lebens«: Zur Poetik des physiognomischen Blicks in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Studien zur Germanistik 8, 2002, S. 131-161. Mit dem Ausdruck »Wellenschlag« findet sich in Kesslers Formulierung gleich noch ein zweites Schlagwort der Epoche, war doch die Welle – und generell das Bild des Meeres – in der Kunst und Literatur um 1900 das vielleicht entscheidende Symbol für den zentralen, monistisch konzipierten Begriff des »Lebens«, das als »ewige[r] Strom des Werdens und Vergehens« (Wolfdietrich Rasch, Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils, in: ders., Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1967, S. 186-220, hier S. 201) aufgefaßt wurde: »Bewegung, Welle ist Leben«, formulierte Hugo von Hofmannsthal 1892 (Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen aus dem Nachlaß [1889-1929], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 10, Frankfurt/M. 1980, S. 343).

ter Berufung auf die griechische Antike – verherrlichte: »Oh diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu *leben*! Dazu thut noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehn zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe* ... [...] Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – *Künstler*? ...«¹⁶ Auch Kessler stellt – am Beispiel Barbey d’Aurevillys – diesen Zusammenhang zwischen Oberflächlichkeit und Kunst her, allerdings – wie bereits in der Gegenüberstellung von »Wellenschlag der Oberfläche« und »stillen, dunklen Abgründen« des Inneren – mit einer pejorativen Tendenz: »Durch diesen Verzicht auf jede eigene Tiefe konzentriert sich die Sensibilität auf die Oberfläche, auf den Vordergrund des Lebens, insofern fördert er den Künstler. Aber zugleich beschränkt er sein Gebiet; und vielleicht kann eine Kultur nicht dauernd so jedes Hinabgehen unter die Oberfläche vermeiden.« (8.9.1911)

Entscheidend ist nun, daß die für Kesslers Tagebuch spezifische Ästhetik der Oberflächlichkeit nicht auf den persönlichen Bereich beschränkt ist, sondern sich auch auf einen seiner wichtigsten Aspekte, die Darstellung zeit- und kulturgeschichtlicher Phänomene erstreckt. Ein Beispiel ist die Beschreibung der durch die Hinrichtung des spanischen Anarchisten Francisco Ferrer Guardia ausgelösten Straßenkämpfe vor der spanischen Botschaft in Paris am 13. Oktober 1909, die Kessler als Schaulustiger, als Berichterstatter für das eigene Tagebuch beobachtet: »Ich fuhr im Auto hin. [...] Zunächst war Nichts zu bemerken als die ungewöhnliche, unheimliche Dunkelheit der Strassen. Die Laternen brannten nicht; statt dessen lohte in der Ferne ein Feuerschein und beleuchtete schwach schwarze Menschengruppen und die blanken Helme einer Schwadron Garde de Paris zu Pferde. [...] Auf der Strasse lagen Laternenpfähle, entwurzelte junge Bäume, halbverkohlte, noch glühende Reste von Omnibussen, die die Menge umgestürzt und angesteckt hatte; dazwischen allerlei Hausrat, Körbe, Hüte wüst durcheinandergeworfen. [...] Eine grosse, aber in losen Gruppen zerstreute Menschenmenge gieng und stand auf dem Boulevard im flackernden Lichtschein. Plötzlich kam eine Schwadron der Garde de Paris im Galopp mit gezogenem Säbel auf sie ingeritten. [...] Ein Mann von etwa fünfzig Jahren neben mir, anständig angezogen: Strohhut und schwarzer Überzieher, erhielt einen Hieb über den Kopf, dass ihm gleich das Blut über Stirn, Gesicht und Überzieher herunterlief. Viele fielen hin.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., 3. Bd., Berlin 1969, S. 437; Hervorhebungen im Original durch gesperrten Druck.

Es war ein Kampfgewühl, auf das dann ganz plötzlich wieder das äusserlich ruhige Herumwandeln der schwarzen Menschenmassen im Feuerschein folgte.« (13.10.1909)

Der Detailreichtum und die Virtuosität der Beschreibung, etwa im künstlerischen Blick für Lichteffekte, wirken in der Schilderung der blutigen Szene merkwürdig. Der Blick des Beobachters bleibt auch in dieser Situation kalt, es wird ein Bild gezeichnet, nicht über Empfindungen, über Angst oder Mitleid berichtet. Auch die drohende Kriegsgefahr, die Kessler bewußt wird, als er im Mai 1912 in Paris auf der Fahrt zu einer Vorstellung der Ballets Russes in einen von großem Publikum erwarteten militärischen Aufmarsch gerät, wird als Bild wahrgenommen: »Von der Place de l'Opéra bis zum Boulevard Sébastopol fuhr der Wagen durch dichtgedrängte Menschenmassen hindurch, die den Zapfenstreich erwarteten; sie säumten rechts und links die Strassen wie dunkle Kriegswolken.« (25.5.1912) Die Kriegsgefahr scheint, wiederum beinahe emotionslos, aber mit dem Resultat größter ästhetischer Wirkung für einen Augenblick als Bild auf. Nach dem Ersten Weltkrieg wird die Realität, werden historische Ereignisse dann bezeichnenderweise nicht mehr nur als Bild, sondern explizit auch als Film wahrgenommen, so etwa am Revolutionstag des 9. November 1918, als sich Kessler Zugang zum Reichstag verschafft: »Unter den Säulen der Wandelhalle liegen und stehen auf dem mächtigen roten Teppich Gruppen von Soldaten und Matrosen; Gewehre sind zusammengestellt, hier und da schläft Einer auf einer Bank lang hingestreckt. Ein Film aus der russischen Revolution, Taurisches Palais unter Kerenski.« (9.11.1918) Drei Tage später bemerkt Kessler: »Die ungeheure welterschütternde Umwälzung ist durch das Alltagsleben Berlins kaum anders als ein Detektiv Film hindurchgeflitzt.« (12.11.1918)¹⁷

»EIN SELTSAMES BALLETT,
IN DEM ÜBER DIE PHYSIONOMIE DER ZEIT BESTIMMT WIRD«

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür, wie eng Kesslers Zeitdiagnostik und seine ästhetische Form der Wahrnehmung miteinander verbunden sind, ist der Eintrag vom 26. November 1907. Hier wird eine Modenschau, die er zusammen mit seiner Schwester Wilma in Paris besucht, ästhetisch als Ballett rezipiert – als ein Ballett, aus dem der Diarist den

¹⁷ Vgl. Günter Riederer, Zwischen Fronteinsatz, Propagandakrieg und Diplomatie – Harry Graf Kessler und sein Tagebuch in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs, in: Harry Graf Kessler, Das Tagebuch, Bd. 6, a.a.O., S. 9-66, hier S. 62.

Charakter der Zeit abzulesen vermag: »Schöne Mädchen in den neusten Moden gehen langsam vorüber, kehren um, wenden sich nach allen Seiten, verschwinden. Das byzantinisch orchideenhafte der jetzigen Abend Mode, die weichen, schleierartigen Gewänder, die seltenen, raffinierten, blassen Farben stehen diesen schlanken, blassen Mädchen gut. Man sitzt wie vor einem seltsamen Ballett, in dem über die Physionomie der Zeit bestimmt wird. Zwischen den Traumgewandungen für den Abend werden unvermittelt knappe, fescche Strassenkleider gezeigt, Stoffe und Linien genau berechnet auf Regennasse Strassen, Eisenbahnen, Yachting, Automobil, eine Art von eleganten Ingenieur Arbeiten. In diesem *Gegensatz* zwischen einem bis zum Perversen gehenden Esoterismus und einer schmucklosen aber eleganten Nützlichkeit scheint mir der Charakter der jetzigen Mode und vielleicht der Zeit selbst zu bestehen [...]. Das Besondere ist weder dieses Raffinement noch das ausschliesslich Praktische, sondern das *gleichzeitige Ja und Neinsagen* zur modernen Wirklichkeit; *Ja und Nein* gehören zum Zeitcharakter wie zur modernen Mode: sie sind die zwei Seiten der Modernität. Vandeveldel hat Unrecht, wenn er bloß das Ja als ›modern‹ gelten lässt. Die eine Achse der Modernität geht vom brutal Praktischen bis zur Eleganz, die andre vom brutal Protzigen bis zur Mystik; unten findet man den Autobus und den Kaiser, oben Vandeveldel oder Whistler und Baudelaire oder Monticelli. Die Zeit umfasst Byzanz und Chicago, Hagia Sophia und Maschinenhalle; man versteht sie nicht, wenn man bloß die eine Seite sehen will.« (26.11.1907)

Es handelt sich um einen Eintrag, der wiederum paradigmatisch für Kesslers Art des Tagebuchschreibens ist. Der Diarist begibt sich bewußt in eine bestimmte Situation, er nimmt an einer kulturell-sozialen Praxis, in diesem Fall einer Modenschau, teil, um sie exakt zu beobachten und anschließend in einer brillanten sinnlichen Beschreibung im Tagebuch festzuhalten. Die Schilderung hat in ihrem parataktischen Stil, ihrer asyndetischen Reihung wie das Defilee der schönen, blassen Mädchen selbst etwas Rhythmisches und dadurch Leichtes, Schwebendes. Sofort erfolgt dann aber eine Abstraktion von der konkreten Situation. In der aktuellen Mode sieht Kessler die Gegensätze der Zeit verkörpert, er sieht in ihr die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Miteinander von Esoterisch-Überfeinertem auf der einen, wilhelminischer Protzigkeit und modernem Utilitarismus auf der anderen Seite. Erst das Miteinander der Gegensätze ergibt dabei ein vollständiges Bild der Zeit.

Der Eintrag besitzt jedoch noch eine weitere, für Kesslers Diaristik entscheidende Implikation. Die Modenschau erscheint dem zeitdiagnostischen Blick des Beobachters als eine ästhetische Vorführung der Gegensätze der Zeit; eine solche ästhetische Vorführung ist jedoch auch das Tagebuch

selbst, es gleicht selbst einem Ballett, an dem die Physiognomie der Zeit ablesbar ist. Der Diarist ist zugleich eine Art Choreograph, der im gesellschaftlichen Bereich Situationen arrangiert, Ereignisse und vor allem Begegnungen inszeniert. Henry van de Velde schildert diese artifizielle Praxis folgendermaßen: »Chacun des déjeuners ou des thés de Harry Kessler était préparé de manière consciencieuse et délicate. Chacune de ces réunions se déroulait selon un programme dont aucun des acteurs ne soupçonnait qu'il était l'exécutant, selon un cérémonial dont l'atmosphère aurait été troublée par la moindre parole ou le moindre geste déplacés. Tous les personnages en vue de la société, ceux du ›dernier bateau‹, aspiraient au privilège de pouvoir s'asseoir à la table de cette salle à manger, devant le tableau de Seurat, ou d'être invités à prendre le thé dans les petits salons décorés d'œuvres de Cézanne, de Bonnard, de Gauguin, de Van Gogh.«¹⁸ In ähnlichem Sinne nennt Hugo von Hofmannsthal Kessler einen »Künstler in lebendigem Material: verschafft Seelen einen Anblick, führt Erscheinungen einander zu.«¹⁹ In der Tat sind die Versuche, Konstellationen herbeizuführen, Menschen miteinander in Beziehung zu setzen, oft auch, um sie zu künstlerischen Projekten zu motivieren, als Grundstruktur von Kesslers gesellschaftlich-mäzenatischer Existenz anzusehen. Das Gelingen solcher Versuche, etwa im Rahmen der bibliophilen Ausgaben der von Kessler geleiteten Cranach-Pressse,²⁰ ist dabei kulturgeschichtlich ebenso interessant wie das Mißlingen, etwa im Fall der mit Hofmannsthal und Aristide Maillo unternommenen Griechenlandreise im Jahr 1908, die das Gespräch zwischen Dichter, Bildhauer und gebildetem Mäzen ermöglichen und die Reisegefährten zum eigenen Schaffen aus dem unmittelbaren Erlebnis der antiken Kunst und Kultur heraus inspirieren sollte, die aber in wiederholten Nervenzusammenbrüchen Hofmannsthals und schließlich in dessen vorzeitiger Abreise endete. Entscheidend ist dabei, wie aus den Äußerungen van de Veldes und Hofmannsthals hervorgeht, daß die von Kessler arrangierten Situationen und Begegnungen sich durch Bewußtheit und Künstlichkeit, durch eine »manière consciencieuse et délicate« auszeichnen. Kessler erscheint als ein virtuoser und souveräner Regisseur, der nicht

¹⁸ Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, Bd. 2, 1900-1917, hrsg. v. Anne van Loo in Zusammenarbeit mit Fabrice van de Kerckhove, Paris, Brüssel 1995, S. 56.

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1903-1905*, in: *Gesammelte Werke in zehn Bänden, Reden und Aufsätze III 1925-1929*. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929, hrsg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt/M. 1980, S. 448.

²⁰ Vgl. Renate Müller-Krumbach, *Harry Graf Kessler und die Cranach-Pressse in Weimar*, Hamburg 1969; John Dieter Brinks (Hrsg.), *Das Buch als Kunstwerk. Die Cranach Pressse des Grafen Harry Kessler*, Laubach, Berlin 2003.

eine Bühnenhandlung, sondern die Wirklichkeit inszeniert. Treffend hat Gerhard Neumann diese Praxis als »Experimentanordnung«,²¹ als Prinzip des »bestochenen oder inszenierten Augenblicks, der die Physiognomie der Zeit allererst lesbar macht«,²² beschrieben. Kessler führt Situationen und Konstellationen bewußt herbei, um sie zu beobachten und anschließend in seinem Tagebuch beschreiben zu können. Nicht nur das Tagebuch als Text erscheint folglich als ein Artefakt, das vom »unmittelbaren Erleben« weit entfernt ist, auch das Leben, über das geschrieben wird, erscheint bereits als eine Inszenierung: Die Artifizialität der Erfahrung antizipiert die Ästhetizität und Oberflächlichkeit des Tagebuchtexes.

Das Prinzip der bewußt herbeigeführten Situation gilt dabei nicht nur, wenn Kessler Begegnungen arrangiert. Wie die im November 1907 besuchte Modenschau oder die Straßenkämpfe in Paris im Oktober 1909 wirken viele der im Tagebuch geschilderten Erfahrungen, als habe Kessler sie bewußt gesucht, um Dinge beobachten und beschreiben zu können. Und wie bei der geschilderten Modenschau geht es dabei vor allem um das Erfassen von Verschiedenartigem, Gegensätzlichem, das zusammen erst ein vollständiges Bild ergibt. Kessler besucht mondäne Empfänge und Diners ebenso wie ärmliche Künstlerateliers, er tingelt durch kleine französische Provinzmuseen und kauft Bilder in den exklusivsten Pariser Kunstgalerien, Opern-, Konzert- und Theateraufführungen interessieren ihn im gleichen Maße wie Boxwettkämpfe. Griechische Tempel und gotische Kathedralen stehen auf seinem Besichtigungsprogramm neben der Flugmaschine Wilbur Wrights oder den Hochöfen und dem »riesigen Getriebe der Maschinen« (13.5.1911) der Kruppschen Stahlwerke in Rheinhausen – der manische Beobachter hat das Nebeneinander von »Hagia Sophia und Maschinenhalle« (26.11.1907) wirklich erlebt. In Banyuls, dem katalanischen Heimatort Aristide Maillols, findet er ein noch »absolut antike[s] Wesen von Rasse, Sitten und Landschaft« (31.1.1913), während er bei einer Fahrt auf der Berliner Heerstraße eine beinahe futuristische Vision erfährt: »Rückfahrt auf der Heerstrasse bei einbrechender Dämmerung: die endlose Lichtecke der grossen elektrischen Bogenlampen zu beiden Seiten der schnurgeraden sanft fallenden Strasse spiegelte sich im blanken Asphalt wie in Eis; darauf die Rollschuhschlittehläufer die nach Berlin zurückkamen, die Radfahrer, die sausenenden Automobile, eingefasst von den gleichmässigen Fassaden und Fensterreihen, die in die bläuliche Dämmerung hinauftraten: Alles zusammen wie eine Vision aus einer Zukunfts-

²¹ Gerhard Neumann, Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist, in: Gerhard Neumann, Günter Schnitzler (Hrsg.), Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne, Freiburg 1997, S. 47-107, hier S. 67.

²² Ebd., S. 105.

welt.« (12.3.1911) Im Kaleidoskop der Vorkriegszeit fehlen schließlich auch nicht die bizarren Elemente wie etwa der Schriftsteller Robert de Montesquiou, der in seiner privaten Kuriositätensammlung eine Badewanne Ludwigs XIV., ein Nachthemd der Gräfin Castiglione und ein Monokel Gabriele D'Annunzios verwahrt, oder der Bankier Albert Kahn, der Kessler in Boulogne durch seinen Garten führt, in dem er jeden Morgen Blumen, Sträucher und Bäume ausgraben und »nach seinen Angaben, nach seiner neuen Laune« (8.6.1911) anordnen läßt. Mit dieser merkwürdigen Wiedergeburt barocker Gartenkunst aus dem Geist der *Décadence* kontrastieren wiederum avantgardistische Happenings wie ein futuristischer Vortrag *Marinettis* mit anschließender Saalschlacht oder die Skandal-Uraufführung von Strawinskis *Sacre du Printemps* in Paris im Mai 1913.

Wie in der Modenschau, die als Ballett die Spannungen der Zeit austrägt, sind die ungeheuren Gegensätze der Zeit bisweilen an einem Abend und auf engem Raum gedrängt präsent. Im Juli 1913 etwa, ein Jahr vor Beginn des Ersten Weltkriegs, arrangiert Kessler, der eben nicht nur Ästhet und *homme de lettres*, sondern auch Reserveoffizier des 3. Garde-Ulanen-Regiments ist, abends nach einem Manöver in seinem Quartier in Potsdam für einige Militärkameraden und deren Frauen eine Privataufführung des Melodrams *Die Auswanderer* des mit ihm befreundeten Komponisten Oscar Fried: »Bülow spielte die Begleitung, und Fried deklamierte dazu die Worte; so aufgereggt, dass ihm der Schweiß herunterlief. Eine merkwürdige Stimmung entwickelte sich in dem winzigen Raum, den der Flügel allein schon fast füllte; in der etwas mangelhaften Beleuchtung: die Uniformen, Garde Ulanen und Garde du Corps, Fried davor wie ein neuer Lassalle sein revolutionäres Lied deklamierend, die für den Raum viel zu kolossale Rhetorik der Musik, die etwas rätselhafte Erscheinung der Gräfin Suboff, einer Abenteurerin neben der kleinen, reinen und naiven Stolberg auf dem Sofa, lauter äusserste Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachheit der Nerven entwickelten.« (16.7.1913)

Die Formel von den »äussersten Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachheit der Nerven entwickelten«, könnte als Motto über dem Tagebuch der Vorkriegszeit stehen. Den Befund der Heterogenität, der mangelnden Einheit teilt Kessler mit vielen seiner Zeitgenossen; so schreibt Robert Musil in seinem Tagebuch rückblickend: »Der geschlossene Zug löste sich [...] auf und mit einemmal stand jeder allein den nicht gelösten Problemen gegenüber. Das war dann die geistige Situation vor dem Krieg; sie war ohne innere Direktion.«²³ In den Zeugnissen

²³ Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1955, S. 253; vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, *Multiziplität der Kultur und Einheit des*

weniger Zeitgenossen dürften die Spannungen jedoch mit einer ähnlichen »Überwachtheit der Nerven« registriert worden sein wie in Harry Graf Kesslers Tagebüchern. Kessler lebt die Gegensätze der Zeit gewissermaßen. Gegenüber Hofmannsthal, der ihm sein »gespanntes Dasein« vorhält, spricht Kessler davon, »daß ich diese Kontraste [...] nicht entbehren kann, mögen sie Nahrung oder Gift sein.«²⁴ Mit seiner Affinität und seinem Gespür für Gegensätze wird Kessler zu einem Seismographen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Oft in wöchentlichem Rhythmus zwischen Weimar, Berlin, Paris und London pendelnd, hetzt er durch Europa von einem seiner so häufig scheiternden Projekte und von einem seiner von Hofmannsthal bespöttelten »zehntausend Bekannten«²⁵ zum nächsten. Gerade durch sein hektisches Reiseleben, seine Umtriebigkeit und seine »geradezu erschreckende[...] Nervosität«,²⁶ durch sein fortwährendes Arrangieren von gesellschaftlich-künstlerischen Ereignissen und Begegnungen wird jedoch sein weitaus gelungenstes Werk, das Tagebuch, zu einem einzigartigen Zeugnis für die Spannungen der Zeit. Die Kehrseite dieser Existenzweise, ihr »Gift«, ist jedoch der Verlust der Einheit des eigenen Lebens. Einheit wird gestiftet durch die »gewaltigen, ewig unveränderlichen Strömungen«, die jedoch vom »hastigen, lauten Wellenschlag der Oberfläche« übertönt werden. In einer noch drastischeren Schilderung benennt Kessler dieses Problem folgendermaßen: »Ich habe Zeiten, in denen mein Interesse an meinem Gesamtleben, an aller Zukunft und Vergangenheit, auf Null steht, während die Augenblicksinteressen ebenso lebhaft anziehen wie jemals; die Existenz verläuft dann in einer Aufeinanderfolge von Anregungen ohne Zusammenhang; galvanisierte Froschschenkel. Fragmentarisches Aufblodern der Lebenslust auf einem eintönig grauen Untergrunde.« (10.9.1900)

Lebens. Über ein Fin-de-siècle-Motiv in Musils »Mann ohne Eigenschaften«, in: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.), *Fin de siècle*, München 2002, S. 321-373.

²⁴ Brief vom 21.7.1913, in: Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Briefwechsel, a.a.O., S. 365.

²⁵ Brief von Hugo von Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 14.4.1913, in: Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt, hrsg. v. Marie Therese Miller-Degenfeld, Frankfurt/M. 1986, S. 262.

²⁶ Brief von Eberhard von Bodenhausen an Hugo von Hofmannsthal vom 14.11.1907, in: Hugo von Hofmannsthal, Eberhard von Bodenhausen, Briefe der Freundschaft, Düsseldorf 1953, S. 100.

»ILLUSION EINER EINHEIT«: KESSLERS TAGEBUCH UND DAS
 INTERIEUR DES JUGENDSTILS

Erscheint das Problem der Diskontinuität, der Heterogenität als existentielles Problem Kesslers, so kann es nicht verwundern, daß mit seiner Sensibilität und Affinität für die Gegensätze der Zeit ein komplementäres Moment untrennbar verbunden ist: So wenig er die »Kontraste entbehren« kann, so sehr sehnt er sich andererseits nach ihrem Gegenpol, nach Einheit, nach einer homogenen Kultur und Gesellschaft. Auch darin erscheint Kessler als ein typischer Vertreter der Zeit um die Jahrhundertwende, die sich durch die »Suche nach der verlorenen Einheit«,²⁷ durch eine »Hochkonjunktur von ästhetischen und philosophischen Totalitätskonzepten [auszeichnet]. Das Faszinosum der Einheit bietet ein wirkungsvolles Remedium gegen die Unüberschaubarkeit immer komplexer werdender gesellschaftlicher Strukturen und Beobachtungsoptionen.«²⁸

Die erstrebte Einheit ist eines der großen Themen Kesslers in diesen Jahren. Ob es sich um Kunstwerke, Personen oder Gesellschaftsformen handelt, Kesslers Urteil steht und fällt mit der Antwort auf die Frage, ob sie eine Einheit bilden oder formlos in Teile zerfallen. Seine Maxime lautet: »Alles unter dem Gesichtswinkel des Lebens, der Form des Daseins, zu der es in Beziehung steht, ansehen; es bewerten, je nachdem das Leben, in das es sich einreihet, geschlossen ist oder auseinanderflattert, (ohne Rücksicht auf ein ›Ziel, sondern rein morphologisch im Hinblick auf die in der Zeit sich abzeichnende Form: ob die verschiedenen Momente einander widersprechen oder nicht, d.h. einander schwächen oder nicht ob es eine Einheit oder eine Vielheit ist.)« (2.10.1908) Antithetisch stellt Kessler in diesem Zusammenhang Kultiviertheit und Barbarei einander gegenüber: »Kultiviertsein heisst Herr *Werden*« (1.1.1903); »Barbarei« definiert er als einen »Reichtum, dessen man nicht Herr wird. [...] In der Kunst ist jede Wirkung, die sich nicht rhythmisch oder harmonisch ganz dem Werk einordnet, barbarisch. Diese Definition ist der Kontrastbegriff zu dem der Kultur als Ordnung, Harmonie, Rhythmus. Er erklärt zugleich, *warum* Kultur zu wünschen ist.« (1.1.1903)

Die Gesellschaft der Vorkriegszeit – besonders im wilhelminischen Deutschland – zeichnet sich für ihn jedoch gerade durch den völligen Mangel an Einheit und Harmonie aus, da sie sich, wie bereits anlässlich der Pariser Modenschau 1907 bemerkt, durch das Miteinander von Überfeinerung, Protzigkeit und Utilitarismus auszeichnet: »Woran wir in Deutschland

²⁷ Annette Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, a.a.O., S. 383.

²⁸ Ebd.

leiden, ist nicht der Mangel an Kultur, sondern die *Lückenhaftigkeit* unserer Kultur. Überall sitzt bei uns hart neben dem Verfeinerten und Charaktervollen das Rohe und Formlose [...]. In andren Ländern breitet sich eine weite Klasse des Geformten und Kultivierten um die eigentlichen Träger der Schönheit und der Kultur: bei uns ist der Absturz immer jäh, selbst innerhalb einer und derselben Person.« (11.12.1908)²⁹ Den Grund hierfür sieht Kessler in der rasanten ökonomischen Entwicklung, die in Deutschland in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg zu einer großen Zahl oft aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammender Parvenüs sowie zur gänzlich neuen gesellschaftlichen Schicht des Proletariats geführt hatte, die beide über keine eigene kulturelle Tradition verfügten, während andererseits der kulturelle Einfluß jener Kreise, die Kessler als Kulturträger ansieht, »Landadel, Offiziere, altes Bürgertum« (10.2.1911) schwand. Gerade durch die mangelnde Einheit, die kulturelle Lückenhaftigkeit, den schroffen Gegensatz zwischen dem »Verfeinerten« und dem »Rohen und Formlosen« erscheint Kessler die deutsche Vorkriegsgesellschaft barbarisch, unkultiviert, unzivilisiert.

Kessler reflektiert dieses Problem in einem größeren kulturgeschichtlichen Rahmen; er sieht die Gesellschaft seit dem Ende des Mittelalters einem Zerfallsprozeß ausgesetzt: »Die Gesellschaft des Mittelalters war politisch eine Aristokratie, geistig eine Demokratie; seitdem geht die Tendenz immer ausgesprochener auf eine politische Demokratie unter einer geistigen Aristokratie. [...] Denn die Kluft zwischen dem Volksschüler und einem Nietzsche oder Delacroix ist grösser als die zwischen einem ›vilain‹ und einem Montmorency oder Rohan. – Problem der *Universalität*. Man fühlt, dass in dieser Zeit (Romanik, Gothik) die Massen an der Kultur teilhatten, oder, anders, dass die Kultur *universal* war. [...] Die Kultur hat sich seit dem Mittelalter immer mehr zusammengezogen, ist immer weniger Seelen adaequat geworden; mit dem Steigen ihrer Komplexität hat sich die Zahl der Barbaren immer mehr vergrößert, bis die Kultivierten nur noch eine Insel sind. Die Gothik, das Christentum haben dieses Problem *gelöst vollkommen* gelöst für die Elite und die Masse ihrer Zeit. Die ›Provinz‹ ist z.B. eine Erscheinung, die dem Mittelalter ganz fehlt. *Überall* war die Gemeinde durch die Kirche mit der höchsten Kultur ›de plein pied.‹ Wie werden wir dieses Problem lösen? Werden wir es lösen? [...] Das ist die schöne Harmonie dieser Zeit, die die Möglichkeit der Universalität aufthat: das

²⁹ Ein Beispiel für eine Person, die diese Gegensätze in sich vereint, ist für Kessler Richard Strauss: »Strauss vereinigt übrigens die Gegensätze in seiner eigenen Person, das Kindlich-Brutale, kindlich Abgeschmackte Protzige Geschmacklose und die zart schillernde Farbenpracht der neuen Seele.« (5.6.1913)

damalige Inventar der Seele fand ganz in der Kirche Platz. Wir haben noch kein genügendes Gebäude wiedergefunden.« (11.9.1908)³⁰

Kessler ist sich bewußt, daß dieses Problem in der Moderne nicht zu lösen ist, daß das reale Deutschland der Jahrhundertwende von nichts weiter entfernt ist als von einer »universalen«, homogenen Kultur und Gesellschaft. Er ist sich dessen um so mehr bewußt, als er das Problem der mangelnden Einheit, der Zerrissenheit am eigenen Leibe erfährt. Für den rastlos durch Europa hetzenden Kessler, der sein Leben oft genug in eine »Aufeinanderfolge von Anregungen ohne Zusammenhang« zerfallen sieht, ist nicht nur die Einheit der Kultur, sondern allein schon die Einheit des eigenen Ich unerreichbar. Immerhin gibt es jedoch ein »genügendes Gebäude«, das Kessler für seine eigene Existenz gefunden hat: Seine von van de Velde gestaltete Weimarer Wohnung ist für ihn »der Hintergrund meines Lebens, eine Art von mythischem Hintergrund, ungefähr wie das ›Himmelreich‹ für den Christen; und ich habe es auch nie sehr eilig, hinzukommen. Aber wenn dieses ruhige Haus voll Bücher und Bilder nicht dahinstünde, wäre der Anblick meines Lebens für mich doch anders, zerrissener, sprunghafter, unsicherer, während dieser Hintergrund mir wenigstens die Illusion einer Einheit giebt.« (10.12.1908) Im Weimarer Haus findet Kessler eine Kompensation für die eigene Zerrissenheit, eine Einheit, die sich allerdings als ästhetische »Illusion« entpuppt. Nach dem Ersten Weltkrieg erscheint ihm dieses Haus vollends als ein »Schlösschen aus Tausend und Einer Nacht« (17.8.1918), das ihm zurückblickend zum Symbol für den »Schwebezustand« (ebd.) der eigenen ästhetischen Existenz der Vorkriegszeit wird, »der wie eine Seifenblase plötzlich platzte« (ebd.).

Welche Bedeutung die ästhetische Gestaltung der alltäglichen Umgebung, das von Jugendstilarchitekten wie Henry van de Velde entworfene Interieur in der Krisensituation der Jahrhundertwende besaß, hat Kessler knapp 30 Jahre später in seiner Autobiographie *Gesichter und Zeiten* ge-

³⁰ Von zentraler Bedeutung innerhalb dieses Problems der gesellschaftlichen Heterogenität ist für Kessler erneut ein rezeptionsästhetischer Aspekt. In seinem – an André Gides 1903 auf seine Initiative hin am Weimarer Hof vorgetragene Überlegungen *De l'importance du public* anschließenden – Vortrag *Kunst und Publikum* stellt er die These auf, in den Epochen der Antike und der Gotik habe ein »mitschaffendes Publikum« existiert, das durch das Herausbilden neuer Gefühlsqualitäten einen Nährboden für die Kunst bereitet habe. Das moderne Publikum, »eine unendliche Fülle loser, durcheinanderwogender, kaum ephemerer Kreise« (Harry Graf Kessler, *Kunst und Publikum*, in: *Die Neue Rundschau* 17, 1906, H.1, S. 112-116, hier S. 113), biete dem Künstler dagegen keine Orientierung für sein Werk. Gerade deshalb solle es »in dem bewegten Chaos unseres Publikums [...] Kreise geben, die *bewußt* ihre Sinne und sinnlichen Gefühle üben [...] ihr Auge [...] mit Fleiß *tränieren*.« (Ebd., S. 115; Hervorhebungen im Original durch gesperrten Druck.)

schildert. Die eigene Generation, so Kessler, sei zunächst in jugendlichem Übermut unter dem Einfluß Nietzsches ausgezogen, einen neuen »Menschentyp« zu etablieren, »ein[en] neue[n] Mensch[en], der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne äußere, weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen wäre.«³¹ Es handelt sich um das Ideal jenes kultivierten Menschen, der aus eigener Kraft der modernen unbehaglichen Welt in ihrer ungeformten Fülle entgegenzutreten vermag. Mit leichter Resignation stellt Kessler in seiner Autobiographie jedoch fest, daß die Betonung des »Verfeinerten« und »Kultivierten« auf der Suche nach diesem neuen Menschentyp zu einer Reduktion führte: Der »neue Mensch«, so die Bilanz des Nietzsche-Kults der 90er Jahre in *Gesichter und Zeiten*, erscheint zunächst fast ausschließlich im Bereich des Ästhetischen; die im Zeichen Nietzsches angetretenen »Helden« reagierten auf die Herausforderungen »der immer schneller rasenden Zeit« zunächst einmal nur mit der Konstruktion eines Schutzraums, mit der kunstgewerblichen »Gestaltung ihrer täglichen Umgebung, ihrer Gebrauchsgegenstände, Wohnräume, Lebensatmosphäre«.³² Das Kunstgewerbe übernimmt die Aufgabe, »die neue, noch ungeschlachte Welt den Sinnen und Gefühlen an[zu]passen, den Gegensatz zwischen ihr und dem Fühlen auf[zu]heben, die Wirklichkeit lieben [zu] lehren.«³³

Kesslers Sehnsucht nach Einheit strebt visionär ins Große, ihm schwebt, an den idealisierten Epochen der Antike und des Mittelalters orientiert, eine einheitliche, zivilisierte Gesellschaft kultivierter »neuer Menschen« vor. Nicht nur dieses Ideal erweist sich jedoch als nicht zu verwirklichen, auch die »Einheit« von Kesslers eigenem Leben beschränkt sich auf die illusionäre Konstruktion eines kunstgewerblich-artifiziellen Schutzraums, der Weimarer Wohnung. Ein zweiter ästhetischer Schutzraum gegen die formlose Zersplitterung der modernen Kultur und Gesellschaft ist Kesslers 1913 gegründete Cranach-Pressen mit ihrem Anspruch, in schön gestalteten Büchern Illustration und Text zu einer Einheit zu verbinden. Ein drit-

³¹ Harry Graf Kessler, *Gesichter und Zeiten*, a.a.O., S. 210.

³² Ebd., S. 212.

³³ Harry Graf Kessler, *Die Arts and Crafts-Ausstellung in London*, in: *Kunst und Künstler* 1, 1903, H. 8, S. 312-316, hier S. 315f. Paradoxerweise wird das Ziel, »die Wirklichkeit lieben [zu] lehren«, vor allem im »Kleinen«, in der Gestaltung etwa von Interieurs, Möbeln und Gebrauchsgegenständen erreicht. Der 1911/12 unternommene Versuch van de Veldes und Kesslers, mit dem in Weimar geplanten Nietzsche-Denkmal, einem Gesamtkunstwerk und Gedächtnisort mit Tempel, Hain sowie einem Stadion für Massenveranstaltungen, das Dekorative in eine monumentale architektonische Form zu übertragen, mußte daher beinahe zwangsläufig scheitern.

ter ästhetischer Schutzraum ist schließlich das Tagebuch, das ihm seine Umwelt und das eigene Leben im Prozeß des Niederschreibens als ein mehr oder weniger kohärentes Gebilde erscheinen läßt.

Die Behauptung, Kesslers Tagebuch fingiere wie Kesslers Weimarer Wohnung oder die Bücher der Cranach-Press Harmonie und ästhetische Einheit, steht auf den ersten Blick in Widerspruch damit, daß dieses Tagebuch wie wenige andere Quellen die Spannungen und Gegensätze der Moderne erfaßt. Der scheinbare Widerspruch wird jedoch aufgelöst durch die für Kesslers Tagebuch konstitutive Ästhetik der Oberflächlichkeit. Die für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg konstitutiven »äusserste[n] Spannungen, die ein Fluidum, eine nicht unangenehme Überwachtheit der Nerven entwickelten«, sind in Kesslers Text präsent, sie bleiben aber gewissermaßen nervöse Oberflächen-Spannungen. Konflikte, Gegensätze, Gewalt und drohende Kriegsgefahr erscheinen als reine Oberflächenphänomene, als Bilder. Die wahrgenommenen Kontraste gehen nicht unter die Haut, es fehlt die Grundspannung zwischen Welt und Ich, Außen und Innen, zwischen sinnlicher Wahrnehmung und – um in diesem Metaphernfeld zu bleiben – emotionaler »Tiefe«. Kessler, wie er als wahrnehmendes Ich im Tagebuch erscheint, ist kaum je überrascht, fühlt nie Angst, Liebe oder Mitleid. Trotz der inhaltlich dargestellten Gegensätze, der sensibel wahrgenommenen explosiven sozialen, politischen und ökonomischen Heterogenität der Moderne in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg vermittelt der Text den Eindruck einer ästhetizistischen Oberfläche ohne stilistische Brüche, ohne Abgründe oder Unebenheiten, ohne Affekte und erlebbare Konflikte. Die Gegensätze der Zeit scheinen auf diese homogene ästhetizistische Oberfläche gebannt.

Wie das Kunstgewerbe und die (Innen-) Architektur des Jugendstils versucht Kesslers Text, der Welt ein einheitliches »Design« zu geben, in dem die Moderne erträglich erscheinen soll. So problematisch die Übertragung des der Bildenden Kunst entstammenden Epochenbegriffs »Jugendstil« auf die Literatur ist, so auffallend sind im Fall von Kesslers Tagebuch doch die Entsprechungen. Das Tagebuch zeichnet sich nicht nur wie die ornamentale Kunst der Jahrhundertwende durch die einheitliche Gestaltung der Oberfläche aus. Auch die Funktion des Tagebuchs als Schutzraum, die Verschränkung von Leben und Ästhetik, die fehlende Spannung zwischen Subjekt und Welt, Innen und Außen lassen sich als Analogien zum Konzept des als Gesamtkunstwerk gestalteten Jugendstil-Interieurs verstehen: »Im durch und durch gestalteten Intérieur sitzt der Mensch beschützt und gefangen wie in einem Kokon, so daß kaum auszumachen ist, ob diese Hülle Teil eines individuellen Selbstentwurfes oder umgekehrt das Menschsein Effekt dieser kunstvoll/nützlichen Hüllenkonstruktion ist.

[...] Deshalb entkommen Jugendstil-Phänomene wie das ›Heim‹ jeder subjektiven Hermeneutik, bieten sie doch nichts als gestaltete Oberfläche, nichts als ornamentale Ordnung ohne Tiefendimension.«³⁴ Die für Kesslers Tagebuch konstitutive Ästhetik der Oberflächlichkeit erlaubt es nicht nur, die Gegensätze der Zeit wahrzunehmen und gleichzeitig die eigene Textwelt als homogenes ästhetisches Gebilde zu konstruieren; sie erlaubt dem Autor Kessler, der ganz in ein ästhetizistisches Text-Leben, in das Schreiben des Tagebuchs und das ihm vorausgehende Arrangieren von Konstellationen, eingesponnen ist, auch, durch seine Art des Wahrnehmens und Schreibens seiner Persönlichkeit ästhetisch Geltung zu verleihen, ohne von ihr auch nur das Geringste preiszugeben.

³⁴ Cornelia Blasberg, Jugendstil-Literatur. Schwierigkeiten mit einem Bindestrich, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, 1998, H. 4, S. 682-711, hier S. 685f.; vgl. Dolf Sternberger, Über den Jugendstil, in: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956, S. 11-28, besonders S. 20ff.