

ANDRIAN OG *DER GARTEN DER ERKENNTNIS*.
EN STUDIE MED HENBLIKK PÅ ULIKE
KOMMUNIKASJONSFORMER
FOR DILETTANTISME I WIENER MODERNE

Cathrine Theodorsen

Innledning

‘Dilettant’ og ‘dilettantisme’ har i dag stort sett en snever og negativ betydning, men begrepshistorien avdekker store variasjoner. Grovt sett finnes to hovedbetydninger: den opprinnelige, som synonymt med *Liebhaber* betegner en musikk- eller kunstelsker i opposisjon til mesteren og yrkeskunstneren, og en utvidet betydning i fin de siècle der dilettantisme går inn i et semantisk felt med begrep som dekadanse, dandyisme og estetisisme. En tendens i forskningslitteraturen omkring dilettantisme har vært at man har tatt for seg én av disse to kategoriene. Jeg vil her åpne blikket og ikke søke en fastspikret definisjon, for nettopp å kunne fange opp nyansene i den kompliserte og til tider uklare bruken av begrepet rundt århundreskiftet. Denne teksten konsentrerer seg om Leopold Andrian (1875-1951), en av de sentrale aktørene i Jung-Wien,¹ og hans eneste fortelling *Der Garten der Erkenntnis* (1895, heretter bare *Der Garten*), som hos den yngre generasjonen var et av de mest populære verkene. I debatten om dilettantisme har Andrian og *Der Garten* hittil ikke spilt noen sentral rolle, sannsynligvis fordi begrepet forekommer sjeldent hos ham, og fordi det har vært mye mer nærliggende å fokusere på andre wiener moderne-aktører som Hugo von Hofmannsthal og Hermann Bahr, eller i tysk litteratur den unge Heinrich og Thomas Mann. Ved nærmere ettersyn viser det seg imidlertid at Andrian og hans tekst er spesielt interessant i denne sammenhengen og at ‘dilettantisme’ i Wiener Moderne hadde en enda større virkningsfelt og variasjon enn det som hittil har kommet fram.

¹ Betegnelse på den yngre generasjons forfattere i Wien i 1890-årene, skrives ofte også *Das Junge Wien*.

Begrepshistorisk oversikt

Ordet dilettant stammer fra det italienske verbet *dilettare*, avledet av latinsk *delectare* som betyr å forlyste eller fornøye seg, finne behag ved. Hvorvidt man definerte en dilettant som aktivt skapende eller passivt nytende, varierte fra felt til felt (se Vaget 1970:134), men innenfor musikken er det ingen tvil om at dilettantene i store deler av Europa spilte dominerende rolle fra 1500- og ut på 1800-tallet, også som aktivt utøvende og komponister. De fleste av disse tilhørte aristokratiet, og deres finansielle uavhengighet gav dem muligheten til å beskjeftige seg med musikk eller kunst uten å måtte gjøre det til sitt levebrød. Også forbausende mange av Europas monarker deltok i musikklivet ved hoffet:

Musikausübung, ja Komposition war unter der hohen Adelsschicht weit verbreitet. Regierende Fürsten strebten als musikalische Dilettanten es den Musikern gleichzutun, die bei ihnen beschäftigt waren (Schieder 1986:431).

På denne måten signaliserte begrepet både økonomisk og symbolsk kapital, og ikke uten stolthet tilføyde adlige komponister i 15-, 16- og 1700-tallets Italia komposisjonene sine betegnelsen *dilettante*. Det var dertil dilettantenes bedømmelser innenfor kunst og musikk man vektla – ikke yrkesmusikernes (se Dahlhaus 1968:162). På samme vis ble dilettanten i England på 1600- og 1700-tallet sett på som egentlig virtuos² og begrepet gikk inn i et semantisk feltet med bl.a. gentleman og lærd. Dette dannelsesideal tar utgangspunkt i den italienske hoffmannslitteraturen med Baldesar Castigliones *Libro del Cortegiano* fra 1528 (Castiglione 1907) som det best kjente eksempel. Her propageres mangfold i dannelsen av personlighet, der også kunstutøvelse blir en

² De engelske virtuosi på 16- og 1700-tallet var representanter “einer geselligkeitsstiftenden, unpedantischen Gentleman-Kultur” (Federhofer 2001:166), en betydning av *virtuoso* som nærmest er stikk motsatt av den som blir dominerende i løpet av 1700-tallet: en teknisk fortreffelig, spesialisert utøver. Angående begrepet *virtuoso*, se også Houghton 1949 og Federhofer 1994.

viktig del³. I bunnen til denne tankegangen ligger den klassiske-greske oppdragelsesetikken.⁴ Aristoteles framhever fire aktiviteter som er viktig i oppdragelsen av de unge borgerne, deriblant musikk og tegning. Et viktig poeng hos Aristoteles er også det harmoniske element: idealet er likevekt og samspill mellom aktivitetene. Spesialiserte virtuoser og de som må utøve kunst som lønnsarbeid ansees som “banausisch” (Aristoteles 1981:284).

Også innenfor det vitenskaplige området spilte diletantisme en avgjørende rolle. Brockhaus sitt konversasjonsleksikon fra 1811 definerer f.eks. diletantan som “Liebhaber von Kunst und Wissenschaft” (Schulz 1996:35). I motsetning til kunstfeltet er det imidlertid her svært vanskelig å skille vitenskapsmannen fra amatøren, fordi spesialiseringen av fagene ennå ikke hadde konsolidert seg. Det var i mange tilfeller faktisk dilettanter som drev forskningen fram, samlet naturvitenskaplige objekter og som gjorde oppdagelser (Federhofer 2001:22). Likeledes var de en del av det kommunikative nettverket av lærde og vitenskapsmenn. For å ta et eksempel fra Norge viser brevkontakten presten Jacob Nicolaj Wilse (1735-1801) – innenfor meteorologien tok han del i “et av de mest ambisiøse vitenskapelige prosjekter på den tiden” (Federhofer 2002:101) – hadde med sekretæren i det kongelige vitenskapelige akademi i Berlin, Samuel Formey (1711-1797), og andre vitenskapelige institusjoner, hvordan en dilettant var en del av de lærdes brevkultur, som er så typisk for opplysningstiden (ib.:93).

På slutten av 1700-tallet og utover 1800-tallet, parallelt med den kulturelle konstitueringen av borgerskapet, utviklet dilettantismen seg nærmest til en sosial bevegelse, noe utbredelsen av diverse kunst-, teater- og vitenskaplige foreninger samt dilettantorkestre vitner om (se Schulz 1996:34f). Dannelsesstanken fra opplysningstiden, ønsket om selvutvikling og -utfoldelse er bærende motiver for denne utviklingen. Spesielt viktig var de mange salongene, hvor samfunnets borgerlige og aristokratiske elite møttes i sosialt samvær. Her inngikk musikk som en

³ Se von Schultendorff 1999:9-17. Von Schultendorff mener også at betegnelsen i dag i det engelske språk ikke har den negative konnotasjonen som i de andre europeiske språkene.

⁴ I avsnittet *The History of Systems of Values* skriver Burke oversiktlig om denne tradisjonen (Burke 1996:8-18), jf. også Dahlhaus 1968:161f og Kemp 1979:57.

naturlig del av det selskapelige livet, og spesielt “die schönen Dilettantinnen” (Gradenwitz 1991:185) spilte en viktig rolle. Som Carl Gottlieb Küttner beretter i brev fra 1799 om kvinnelige dilettanter i Wien, var flere av disse på høyde med de profesjonelle: “Es gibt Clavierspielerinnen und Sängerinnen, die man, wenn sie von Profession wären, in den Rang der Virtuosen setzen würde” (sit. fra ib.:187).

Allerede ved første registrerte anvendelse av begrepet dilettantisme i det tyskspråklige rom ser vi et sterkt element av polemikk (se Stenzel 1974). I takt med en negativ utvikling generelt av det musikalske nivået – forflatning innenfor komposisjonskunsten, forfallet av kirkemusikken (se Hanson 2001:23) – som den utbredte dilettantismen delvis var skyld i, får også begrepet i økende grad negative konnotasjoner, og den polemisk bruken blir stadig mer framtrædende. Men et eksempel på at begrepet ennå på 1800-tallet ble brukt i en svært positiv betydning er Stendhals biografi om den italienske operakomponisten Rossini fra 1824. Stendhal omtaler dilettantene – et kompetansespekkt publikum som fungerer som musikkritikere, musikkdommere og også utøvere – med stor respekt, noe følgende sitat viser. Etter å ha skrevet en analyse av *Barbereren i Sevilla* viser Stendhal teksten sin til en ‘dilettante’⁵, for at denne skal rette opp feil og mangler. Han leser og henvender seg så til Stendhal:

Ist das die Analyse des Barbiers, die Sie uns versprochen haben? Das ist doch nur Schlagsahne. Ich kann mir an diesen filigranen Sätzen nicht zu schaffen machen. Machen Sie sich doch erst einmal ernshaft an die Arbeit, schlagen wir die Partitur auf, ich werde Ihnen die wichtigsten Arien vorspielen; machen Sie eine bündige und vernünftige Analyse (Stendhal 1992:156).⁶

⁵ Man kan merke seg at den tyske oversettelsen beholder det franske ordet dilettante – muligens fordi den tyske formen på den tiden ga andre assosiasjoner enn den franske. Forøvrig viser en fransk etymologisk ordbok til en definisjon av de Brosses fra 1740 der “dilettante” faktisk defineres som “amateur de musique italienne” (Art. *dilettante* 1964:236).

⁶ “Er dette analysen av Barbereren som De lovet oss? Det likner mer på pisket fløte. Jeg kan ikke bli klok på disse filigran-setningene Deres. Gjør nå heller først en skikkelig innsats, la oss slå opp i partituret, jeg skal spille de viktigste ariene for Dem;

Det finnes to perioder der dilettantisme-diskusjonen har vært spesielt intensiv: i forkant av Weimar-erklæring, altså på slutten av 1700-tallet, og i fin de siècle. Vaget ser grunnen til dette i at kunsten i disse periodene inntok en særstilling (Vaget 1970:131), noe som oppfordret aktørene til å diskutere fenomenet dilettantisme. Sentrale i diskusjonen i 1790-årene var Goethe og Schiller, som sammen planla en avhandling om dilettantismens nytte og skade for ulike kunstarter (se von Wiese 1968) – et kampskrift med ett mål for øyet: å avgrense den sanne kunstner fra dilettanten, altså geniet fra amatøreren. Dette skriftet, som aldri ble fullført, viser imidlertid den polemiske funksjonen begrepet hadde, og i hvor stor grad de ulike konnotasjonene må tolkes i sammenheng med aktørens posisjoner og kamp om posisjoner i det sosiale rom hhv. i det spesifikke feltet. F.eks. viser Goethe seg, som selv var dilettant på mange områder innenfor naturvitenskapene, i større grad positivt innstilt til dilettantisme enn Schiller, men ikke uavhengig av egen posisjon: Når det gjelder dikterkunsten uttaler Goethe seg som etablert kunstner og vil avgrense seg tydelig fra de han mener ikke er verdig kunstnertittelen. Når det gjelder naturvitenskapene er Goethe selv dilettant, og på dette område kritiserer han de profesjonelles avgrensning, spesielt i forhold til dilettantene (se Hesse 1998:67).

Det var den franske forfatteren og kulturkritikeren Paul Bourget (1852-1935) som la grunnlaget for den nye forståelsen av dilettantisme i fin de siècle med sitt essay *Du Dilettantisme* i *Essais de psychologie contemporaine* fra 1883 samt romanene *Le disciple* (1889) og *Cosmopolis* (1893). Bourget, som etterhvert ble strengt katolsk og reaksjonær, er i dag heller ukjent, men var faktisk en av de mest leste forfattere rundt århundreskiftet. Siden Klaus Schröters studier om Heinrich Mann (Schröter 1965) har germanistikken i større grad blitt oppmerksom på Bourgets innflytelse på tyskspråklig litteratur. Det var imidlertid Wiener Moderne-forfatterne Hermann Bahr, den unge Hugo von Hofmannsthal og Leopold Andrian som mest intensivt resiperte Bourgets verk så tidlig.⁷

skriv så en sammenhengende og fornuftig analyse". Min oversettelse. Dette gjelder forøvrig alle sitater som er oversatt til norsk.

⁷ Allerede 1893 tok imidlertid Hofmannsthal avstand fra Bourget. I et brev til Felix Baron Oppenheimer kaller han ham "flach und fast verlogen" (Hofmannsthal 1935:90), et syn som sannsynligvis påvirket Andrian. I sin dagbok, 1893, skriver han:

De kjente seg igjen i hans interesse for det psykologiske aspektet i litteraturen og ble fascinert av hans dristige personanalyser. Hans posisjonering innenfor dekadansen og den symbolistiske tradisjonen passet også til Jung-Wienernes egne etableringsprosjekt.⁸ Sentrale i denne kommunikasjonen var nettopp Bourgets kulturkritiske essays, som fanget opp og formulerte sentrale strømninger i tiden under begrepene dilettantisme og dekadanse.

Den franske forfatteren Ernst Renan (1823-1892) er Bourgets utgangspunkt for det han beskriver som dilettantisme: en sinnrik, analytisk og skeptisk holdning til kunsten og livet generelt. Dilettanten karakteriseres som en som midlertidig kan tilpasse seg ulike livsuttrykk uten å ta stilling, som er uten ankerfeste, som pga. hangen til å analysere og forstå alt, blir viljesvak og ute av stand til å handle. En dilettants drøm er å ha en "sjel med tusen speilflater" (Bourget 1903:55). Samtidig identifiseres dilettantisme som et karakteristisk trekk ved tiden. Retorisk spør han: "Er ikke alt i dag svært mangfoldig? Inviterer ikke alt dette oss til å gjøre vår sjel om til en mosaikk av mangfoldige følelsesinntrykk?" (ib.:61). Bourget er både fascinert av dilettantismen, men samtidig ser han farene ved den, særlig fordi tiden også så sterkt preges av fenomenet. Når det gjelder berømte dilettanter – ifølge Bourget – som Cäsar, Leonardo da Vinci, Montaigne og Shakespeare, fløt de ennå på en skaperkraft overført fra århundrer tilbake, men etterhvert som sivilisasjonen utvikler seg til mer moderne uttrykk – dekadanse med andre ord – tapes denne kraften, og forfattere som Renan blir resultatet: med bevegelig fantasi, full av motsetninger, overflatisk, men samtidig utrustet med sensibilitet og forståelse. Denne blandingen av fascinasjon og kritikk overfor dilettantisme finner vi igjen også hos Wiener Moderne-forfatterne.

Betegnende nok begynner Bourget sitt essay om dilettantisme med

"Nachher, wie ich etwas Bourget citire, sagt er [Hofmannsthal]: 'Der liegt dir nicht, man darf den eben nicht von Worth anziehen'" Renner 1987:7; og i et brev til Hofmannsthal fra 1894: "Voriges Jahr um die Zeit war ich verliebt in die Bourgetschen Gedichte [...]" Perl 1968:28. Se forøvrig også Stoupy 1993:5-45; 1996:172-202.

⁸ Som Bauer beskriver var det viktig for den unge antinaturalistiske generasjonen å vise slektskap med de franske dekadansedikterne, se Bauer 1991:156.

den samme observasjonen som går igjen i hele forskningslitteraturen: “Det er lettere å forstå meningen med ordet dilettantisme, enn å gi en nøyaktig begrepsdefinisjon av det” (ib.:51). Ikke uten betydning er sjangren Bourget velger her: ikke det vitenskaplige traktatet, men essayet, som i sin åpne, søkende, allsidige form står nært en dilettantisk posisjon. Essayet er et forsøk, som signaliserer en utprøvende, ikke fastspikret holdning (se Federhofer 2001:190-222). Bourget, kan vi si, leker med ordet. Han gir det ikke et helt nytt innhold: han bygger på den klassiske betydningen av begrepet, men han utvider enkelte komponenter slik at begrepet framstår svært forskjellig fra det opprinnelige. Visse logiske semantiske forbindelser finnes det fortsatt mellom anvendelsesområdene. F.eks. representerer både 1700-tallets musikalske dilettant og fin de siècle-dilettanten motpoler til pedanten og den ensrettete spesialiserte eksperten.

Spor av denne prosessen, der begrepet går fra å være noenlunde entydig i betydningen Liebhaber til å framstå som mer og mer komplekst, finner vi bl.a. hos den sveitsiske musikkteoretikeren og musikkforlagsmannen Hans Georg Nägeli (1773-1836), som i sin bok *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* fra 1826, understreker i hvilke uendelig mange former (mottakende, betraktende, nytende, givende, meddelende, utøvende) dilettantisme gjør seg gjeldende. Til tross for dette standpunktet forsøker han å klassifisere dilettantene ved å innordne dem etter deres motiv for å beskjeftige seg med musikk eller kunst. På nederste nivå befinner de seg som søker kunsten for avvekslingens skyld, så kommer de som vil fordrive tiden, og en tredje klasse utgjør de som fryder seg over variasjon: “lese et dikt idag, i morgen i teater, om formiddagen i kunstgalleri, om ettermiddag på konsert” (Nägeli 1983:8). Den fjerde klassen dilettanter består av de nysgjerrige, som hele tiden søker noe nytt. Symptomatisk nok flyter Nägelis klassifikasjoner over i hverandre, nettopp fordi bildet – altså definisjonsobjektet – begynner å bli mangetydig og uoversiktlig, noe som peker framover mot dilettantismebegrepet rundt århundreskiftet. Nägeli forblir innenfor feltet musikk og kunst, men hans forståelse av ‘dilettant’ har mye til felles med fin de siècle-dilettanten.

Rundt århundreskiftet finner vi altså ordet brukt i mange forskjellige betydningsvariantene, som hver seg kan ha både negative og

positive konnotasjoner. På sett og vis nærmer begrepet seg en tilstand av "Unbegrifflichkeit" som den tyske filosofen Hans Blumenberg (Blumenberg 1996) tilegner metaforen. Selv vil jeg holde fast ved at dilettantisme er et åpent begrep hvis objekt er vagt. Det kan la seg fange inn av en bruksmåtebeskrivende definisjon, men å tvinge det inn i en regelgivende definisjon ville være et ufruktbart prosjekt. Betegnende er at ordet brukes med en type selvfølgelig inneforståthet, uten at det nødvendigvis er helt klart hva forfatteren akkurat i den konteksten mener med det. Undersøker man tekstsamlingen *Das Junge Wien*, som omfatter resensjoner, artikler og essays fra 1880 til 1910 (Wunberg 1976), finner man begrepet brukt ca. 50 ganger med ulikt innhold og som oftest uten forsøk på definisjoner eller ordforklaringer. Og i de tilfeller ordet blir definert er det ikke alltid særlig opplysende. Et eksempel på dette er når Rudolf Lothar (1865-1943), som i årene 1889-1898 var Feuilletonist⁹ i *Neue Freie Presse* i Wien, i sitt essay om litteraturkritikken i Frankrike forklarer 'dilettantisme' som ikke egentlig noen strømning, men heller bare et produkt av bølger som kommer igjen og igjen. Ifølge ham er dilettantisme en "moderne arbeidsmetode, et kjennetegn på tidsånden, men ikke en strømning i denne tidsånden" (Wunberg 1976, Bd. I:212). Men til tross for dette ser det ut til at fin de siècle-forfatterne ut fra sin kulturelle kapital forstod de ulike betydningene av ordet uten nødvendigvis å kunne eller ville gi en eksakt definisjon. Tvert i mot virker det som åpenheten og vagheten hadde en forlokkende virkning.

Definisjonsspørsmålet har i den senere forskningen omkring dilettantisme også vært et sentralt punkt på det viset, at få har unnlatt å understreke umuligheten av en fyllestgjørende definisjon, men samtidig har dette problemet aldri blitt gjenstand for en grundig diskusjon. Det bemerkes at begrepet blir både vagere og mer komplekst rundt århundreskiftet (Vaget 1970:150); Jens Malte Fischer snakker om det «Schillernd-Vieldeutige» (Fischer 1978:69) ved begrepet, og mener at det hos Bourget og Joris-Karl Huysmans kommer til en sammensmeltning av dilettanten og dandyen slik at en ny kategori oppstår: "diledandyen"

⁹ Med Feuilleton menes her en type sakprosatext i essayistisk, underholdende, populærvitenskaplig stil. I Wiener Moderne hadde denne sjangeren en helt spesiell status og utvikling (se Lorenz 1998:26-30). For å markere forskjellen fra den norske betydningen av ordet føljetong, brukes det tyske ordet.

(ib.).¹⁰ Werner betviler at en tilfredsstillende studie om fin-de-siècle-dilettantisme overhodet er mulig, fordi den impliserer en så stor grad av mangetydighet og i tillegg kommer den uoverskuelige bruken av ordet i en større europeisk kontekst (Werner 1972:318, fotnote 299). Wieler trekker inn 'dekadanse' i sin framstilling og mener at grunnen til at det er så vanskelig å gripe fenomenet dilettantisme, er at ordet ikke lar seg avgrense fra dekadanse (Wieler 1996:24). Han forsøker å omgå problemet ved å føre inn en ny komponent: Dilettantisme er lengselen og søken etter det hele mennesket gjennom om- og avveier. Den er en formal bestemmelse som bevisst gir avkall på innholdsmessige fikseringer (ib.:21), en definisjon som ikke gjør saken mer oppklarende.

At det ikke alltid var lett å navigere i etikettejungelen i denne tiden er den tyske utgaven av Bourgets *Cosmopolis* et eksempel på. I originalutgaven lyder overskriften på det første kapittelet, der bl.a. Dorsenne, hovedperson og dilettant blir introdusert: *Un dilettante et un croyant* (Bourget 1894a:1). I den tyske utgaven er dette oversatt med: *Ein Aesthetiker und ein Gläubiger* (Bourget 1894b:3). Og litteraturhistorikeren Albert Soergel beskriver fin de siècle-litteratene bl.a. slik: "Man ist Ästhet oder Dandy oder Dilettant". Mens "Ästhet" og "Dandy" får stå ukommentert, fant Soergel det nødvendig å forklare begrepet dilettant, så han legger til: "d.h. Liebhaber alles Erlesenen, man ist 'sublim', man ist 'differenziert'" (Soergel 1911:396). Denne forklaring er med på å understøtte påstanden om at begrepet dilettant var mye brukt, men at ingen var helt sikker på hvordan. Soergel bygger her på den klassiske definisjonen, der dilettant brukes synonymt med Liebhaber, men knytter den sammen med typiske element i forståelsen av dilettantisme i fin de siècle. Man er ikke lenger Liebhaber av en kunstart, men av alt som er ekstravagant og sublimt.

Leopold Andrian: aristokrat, kosmopolitt, dilettant

Hos Leopold Andrian forekommer ordene dilettant eller dilettantisme meg bekjent bare to steder i hans dagboknotiser og da i betydningen

¹⁰ Også Stanitzek: «Im Fin de siècle deutet sich die literarische Décadence selber im Zeichen des Dilettantismus. Dabei rückt einerseits die Figur des Dilettanten in die Nähe des Dandy und wird positiv gewertet» (Stanitzek 1997:366). Se dertil Sørensen 1969:255.

ikke-kunstner (Renner 1987:7, 37). Som før nevnt kan dette være grunnen til at Andrian ikke har vært sentral i forskningslitteraturen om dilettantisme, noe som – til tross for manglende funn av selve ordet – er litt underlig med tanke på hans posisjon innenfor feltet Jung-Wien og den sentrale rollen dilettantismeproblematikken spilte der. Jeg mener at Andrian både habituellt og gjennom *Der Garten* kommuniserte ulike former for dilettantisme.

Andrian var av adelig familie og hans fulle navn var Leopold Reichsfreiherr Ferdinand von Andrian zu Werburg. Før *Der Garten* hadde han offentliggjort noen få dikt i *Blätter für die Kunst*, det elitære tidsskriftet til Stefan George, den tyske symbolistiske *l'art pour l'art*-lyrikeren. Andrian ble kjent med Hugo von Hofmannsthal i 18 års alderen og gikk for å være like bråmoden intellektuelt og litterært som han. Sammen med Hofmannsthal, Hermann Bahr, Felix Salten, Arthur Schnitzler og Beer-Hofmann var han del av den litterære gruppen Jung-Wien. Andrians debutbok fikk straks kultstatus hos den yngre generasjon, og samtiden knyttet store forventninger til den videre karrieren. Andrian greide imidlertid ikke å skrive noen fortsettelse av boka som planlagt. Han studerte juss og valgte en karriere innenfor diplomatiet. I et tilbakeblikk (i dagboknotiser fra 1923/24) forklarer han:

Das Ende der Jünglingsperiode coincidiert ungefähr mit meinem Eintritt in die diplomat. Carrière – oder vielmehr mit dem Fallenlassen meines Planes ausschließlich Dichter u. Schriftsteller zu werden [...], ein Entschluss der allmählich und sans effort gefasst wurde, nicht bloss, weil Pa[pa] drängte u. drohte, sondern auch weil die dichterische Inspiration immer spärlicher wurde, – u. ich nicht nur kein Gedicht mehr producierte, sondern auch offensichtlich die verschiedenen Bücher, die ich mit Notizen vollschrieb [...] mich keinem neuen dichterischen Werk näher brachten (Renner 1981:29)¹¹.

¹¹ “Slutten av ynglingsperioden sammenfalt omtrent med begynnelsen på min diplomatiske karriere – eller rettere sagt med at jeg gav opp mine planer om å bli dikter og forfatter [...], en avgjørelse som ble fattet skrittvis og uten besvær, ikke bare fordi pa[ppa] maste og truet, men også fordi den dikteriske inspirasjonen ble svakere og svakere, – og ikke bare produserte jeg ingen flere dikt, men åpenbart brakte heller

Høydepunktene i Andrians yrkeskarriere ble stillingen som genralkonsul i Warzava før første verdenskrig og medvirkningen ved fredsforhandlingene med Russland i Brest-Litowsk i 1917. Han holdt hele tiden en viss kontakt til det litterære feltet gjennom Hofmannsthal, og helt mot slutten av krigen ble han ansatt som indendant ved hoffteatrene i Wien, sannsynligvis etter sterk pådriving fra Hofmannsthal. Da nederlaget var et faktum og Habsburgerrike stod for fall, sa han fra seg denne stillingen og trakk seg tilbake fra alt offentlig virke. Som Privatier beskjeftiget han seg med religiøse og politiske spørsmål, noe som munnet ut i flere artikler og to tykke kuriøse bøker (Andrian 1930 og 1937). Disse kommuniserer hans sterke katolisisme, monarkisme og tro på standsstaten, som han ser forent i det tradisjonelle Habsburgerrike. Hans sterke lojalitetsfølelse overfor Habsburgermonarkiet kom forøvrig også til uttrykk i hans skifte av statsborgerskap til Liechtenstein. Etter at Østerrike ble republikk og Habsburgermonarkiet historie var nemlig det lille fyrstedømme det eneste gjenværende adlig regjerte landet som hadde hatt kontakt med Habsburgerne. I tillegg gir han uttrykk for en utpreget demokratiforakt samt forestillingen om proletariatet som et tradisjons- og kulturløst vesen (Andrian 1937:240) – en posisjon som bringer ham svært nær den østerrikske fascismen (austrofascismen). Etter Anschluß måtte Andrian flykte. Etter å ha vekslet bosted flere ganger – noe av eksiltiden tilbrakte han i Sør-Amerika – døde han i Sveits i 1951.

Som vi ser er det mulig å hevde at Andrian selv var dilettant på to forskjellige måter. For det første i negativ betydning ikke ekte kunstner, fordi han ikke klarte å beholde sin posisjon som aktør i det litterære feltet. Karl Kraus, som i sitt berømte essay *Die demolierte Literatur* fra 1896 tok et kraftig oppgjør med Jung-Wien-forfatterne¹² og den litteraturen de representerte, karakteriserte Andrian som dilettant. Satirisk kaller han Andrians tekst "Der Kindergarten der Unkenntnis", og han fortsetter:

ikke de ulike bøkene som jeg fylte med notater, [...] meg nærmere noe nytt dikterisk verk."

¹² Kraus tilhørte Jung-Wien i begynnelsen av sin karriere, men så tidlig som i 1893 rettet han et polemisk-satirisk angrep mot Hermann Bahr med essayet *Zur Ueberwindung des Hermann Bahr* (Wunberg 1976, Bd. I:391-400). Tittelen er en ironisk henspilling til Bahrs gjentatte postulat om at naturalismen var overvunnet, samt hans essaysamling *Die Überwindung des Naturalismus* fra 1891 (se Bahr 1968).

Kein Wunder, dass sie dem Entdecker [Hermann Bahr] gefiel. Er stellte den Autor neben Goethe, den neuerlich zu feiern er Gelegenheit fand, und freute sich, dass ihm das Verständnis für den ihm unbekanntem Meister aus der Ueberschätzung des ihm bekannten Dilettanten so schön aufgegangen war (Wunberg 1976, Bd. I:652).¹³

Men like gjerne er det mulig å karakterisere ham som dilettant i kraft av sin posisjon som kosmopolitisk, aristokratisk Privatier, som beskjeftiget seg med litterære, kulturelle, religiøse og politiske spørsmål uten å gjøre det til sitt yrke, det Hofmannsthal kaller "im alten hübschen Sinn dilettanti" (Hofmannsthal 1979a:97).¹⁴ Andrian uttrykte nemlig så vidt meg bekjent - i motsetning til Hofmannsthal - aldri noe ønske om å leve av sin diktning. F.eks. påtok han seg trykkekostnadene på den første utgaven av *Der Garten* selv.¹⁵ Interessant i denne sammenhengen er også at Andrian etter århundreskiftet drev på med tegning og maling - for øvrig uten større suksess (Renner 1981:29) - en kunstart som ble ansett som sentral i utdannelsen av unge adlige menn fra 1600-tallet. Henry Peacham, som i 1606 utgav den første trykte tegnelæreboka for dilettanter, anbefalte med henvisning til Aristoteles (Peacham 1970) tegning som beskjeftigelse i frie stunder - i tysk oversettelse: "Beschäftigung der Mußestunden".¹⁶ Tegning eller annen praktisk kunstutøvelse gjaldt dessuten ved siden av å samle og drive eksperimenterende naturvitenskap som den viktigste aktiviteten til den engelske virtuosi (Kemp 1979:61). Også Castiglione mente at enhver

¹³ "Ikke noe under at oppdageren likte den. Han stilte forfatteren ved siden av Goethe, som han nylig fant anledning til å feire og frydet seg over at forståelsen for mesteren, som han ikke kjente, hadde kommet til ham ut fra overvurderinga av dilettanten, som han kjente."

¹⁴ Vi ser at Hofmannsthal velger den italienske formen av ordet, sannsynligvis for å understreke at han her med dilettant mener Liebhaberen.

¹⁵ Dette var noe han i og for seg var tvungen til fordi Samuel Fischer Verlag i Berlin ikke anså boken som særlig salgbar (Andrian 1970:65). Når det gjelder mangelen på forlagsvesen i Wien og hvilke muligheter Jung-Wien hadde til publisering, se Rieckmann 1986:69-89.

¹⁶ Her sitert fra Kemp 1979:62.

hoffmann, altså en ung adelsmann tilknyttet hoffet, måtte kunne beherske tegne- og malerkunsten (Castiglione 1907, Bd. I:103-105).

I en dagboknotis fra 1948, altså svært sent, uttaler Andrian seg imidlertid negativt om diletantisme: han kaller det "det styggeste skjellsordet i det tyske språk" (Renner 1987:37). En av grunnene til denne holdningen kan kanskje føres tilbake til en sårhet over ikke å ha lykkes innenfor kunsten og angsten for å skulle framstå som en fuser. Svært tidlig gjorde denne tvilen seg gjeldende - i 1894 skriver han:

Ich darf nicht vergessen, daß ich ein Künstler bin. Der Zweifel ist so auf dem Grund meines Wesens, daß ich mir wie ein falscher Graf vorkomme, der sich denkt: Ich muß recht nobel sein, sonst könnten sie's merken (Renner 1987:12).

Han var imidlertid ikke den eneste, for et av de store temaene til Jung-Wien er nettopp kunsten og kunstnerrollen (se Pollack 1997). Som Carl E. Schorske også påpeker ble det helt nødvendig å bestemme kunstnerrollen på ny (Schorske 1994:265), noe som henger sammen med den spesifikke autonomiseringsprosessen av det litterære feltet Jung-Wien. I brevene mellom aktørene vrir det av performative utsagn: gjensidige forsikringer om at man er kunstner.¹⁷ Det er nærmest som i myten om den ærekjære Psaphon fra Libya,¹⁸ som lærte opp fugler til å si ordene "den store guden Psaphon", og slapp dem ut i det fri slik at de kunne spre meldingen og lære opp andre fugler. Da de andre libyerne hørte dette, tok de det som et bud fra himmelen og behandlet Psaphon som en gud (Hederich 1996:2113f.). Men angsten for plutselig å finne ut at man tross alt allikevel ikke er kunstner lurte bak forsikringene. Til Richard Beer-Hofmann skriver Hofmannsthal i 1898: "Sind wir am Ende doch Dilettanten, denn Künstler sein setzt doch eine gewisse Kraft, sich zusammenzuhalten voraus", hvorpå Beer-Hofmann svarer: "

Ob wir "am Ende doch Dilettanten" sind, oder "Künstler" - darum brauchen wir uns, glaube ich, nicht zu sorgen. [...] Dichter - oder

¹⁷ I brev, se Perl 1968:25, 27, 29, 30, 32f, 35, 42, 46, 50, 83, 116, 122 og Weber 1972:80-82, men også i dagboknotiser og opptegnelser, se Hofmannsthal 1980 og Renner 1987.

¹⁸ Når det gjelder denne sammenlikningen, se Bourdieu 1997:86-102.

Dilettanten –, das sind Namen, die uns andere geben werden (Weber 1972:80-82).

Solidariteten mellom aktørene i Jung-Wien når det gjelder dette spørsmålet var forbløffende, men litteratursosiologisk sett (se Bourdieu 1997) er det en vanlig strategi innenfor kunstneriske felt som propagerer den rene kunst og dømmer verkene etter graden av kunstnerisk renhet. I streben etter kunstnerisk autonomi distanserer man seg fra publikum og underbygger en være-seg-selv-nok-holdning. Pierre Bourdieu bygger denne analysen bl.a. på den tyske litteratursosiologen Schücking og det han kaller “gjensidige beundringsskoler” (Schücking 1961:35): avgrensningen fra samfunnet går hånd i hånd med intensiveringen av forholdet kunstnerne seg i mellom. Andre aktiviteter med liknende funksjon er tilegnelser (f.eks. tilegnet Hermann Bahr sin essaysamling *Renaissance* (Bahr 1897) Hofmannsthal og Andrian); omtaler (man omtaler hverandres verk i avisspaltene, essays osv.) og selvfølgelig blir kunstnerisk slektskap kommunisert gjennom de litterære verkene (enten direkte som Hofmannsthals dikt *Mit Handschuhen für Leopold Andrian* (Hofmannsthal 1979b:167) hvor Andrian forøvrig blir titulert som dikter, eller indirekte gjennom allusjoner, sitater o.l.).

Der Garten der Erkenntnis: desorientering, dilettantisme, Anempfindung

Der Garten, som raskt fikk status som kultbok – det fortelles at Stefan George kunne deler av boka utenat (Andrian 1970:XII) –, ble allerede i samtiden ansett som svært generasjons- og tidstypisk. Hofmannsthal skriver om Andrians bok like etter utgivelsen (1895) at i den finnes “wundervolle Augenblicke wo sich eine ganze Generation in verschiedenen Ländern im gleichen Symbol findet” (Hofmannsthal 1980:398), og i sin tale om Hofmannsthal i 1905 tillegger forfatteren Rudolf Borchardt (1877-1945) Andrians tekst stor verdi for Hofmannsthal og hans generasjon. Samtidig betegnes den som “halbverschollen[...]” (Borchardt 1955:93), noe som også er karakteristisk, for både teksten og forfatteren ble mer eller mindre oversett av både lesere og

litteraturarbeidere inntil 70-årene.¹⁹ Eksempelvis nevnes ikke Andrian i det hele tatt i kapittelet om Jung-Wien i Albert Soergels store litteraturhistorie fra 1911.

I sekundærlitteraturen har *Der Garten* stort sett blitt tolket ut fra de kjente motivene og temaene rundt århundreskiftet som estetisisme, dekadanse, solipsisme, narsisisme, språk- og erkjennelseskrise, fremmedgjøring, det eller den fremmede, døden, homoerotikk osv. Den biografisk-psykoanalytisk og/eller sosiohistoriske innfallsvinkelen har dominert. Stoupy (1996) karakteriserer forsøksvis hovedpersonen i boka, Erwin, som dilettant i Bourgets forstand. At *Der Garten* kommuniserer andre elementer ved dilettantisme er ikke blitt undersøkt.

Teksten forteller livshistorien til fyrstesønnen Erwin fra barndom til hans tidlige død i en alder av 20 år. Som 12-åring blir han sendt på kostskole, han avlegger Matura, og etter en del reiser begynner han å studere. Det strukturerende elementet i teksten er Erwins prosjekt, som går ut på å finne erkjennelse. Om teksten er preget av lite handling er også hovedpersonen det. Erwin betrakter verden med den samme analytiske distanse som han betrakter seg selv og dør etter et brutalt møte med den virkelige verden – før han har rukket å erkjenne noe som helst. Betegnende nok tematiserer et av de tre mottoene Andrian innleder boka med, lidelsen ved å handle. Sitatet, skrevet på gresk, stammer fra en ikke navngitt "Orphiker"²⁰: "Und deswegen handelt er, damit er erleidet,

¹⁹ Walter H. Perl, som kjente Andrian personlig, fikk ansvaret for hans Nachlass i 1952 etter Andrians død (se Perl 1970). Han gav ut Andrians ungdomsdikt, brevvekslingen med redaksjonen i *Blätter für die Kunst* (Perl 1960 og 1972) og Hofmannsthal (Perl 1968), samt *Der Garten der Erkenntnis* på ny sammen med en del dokumenter som brev og de første bokomtalene (Andrian 1970). Den første monografien om forfatteren kom i 1967 (Schumacher 1967). Etter Perls første offentliggjøringer – og den økende interessen for Wiener Moderne generelt – har *Der Garten* blitt omhandlet rimelig ofte i sekundærlitteraturen, om enn ikke særlig variert. Se imidlertid Paetzke 1992, Sorg 1996, Stoupy 1993 og 1996. Den mest omfattende analysen av *Der Garten* er fortsatt Renners (1981).

²⁰ Orphiker er en tilhenger hhv. medlem av en religiøs-filosofisk hemmelig gruppering i den greske antikken.

was er erleidet, weil er gehandelt hat.”²¹ Sitatet knytter lidelse og handling til hverandre i en slags lukket sirkelformasjon: Han handler fordi han skal lide seg gjennom det han lider seg gjennom fordi han har handlet. I utgangspunktet virker det temmelig kryptisk, men sett i sammenheng med et av de sentrale elementene i fin de siècle-dilettantismen, nemlig handlingslammelse, gir det mer mening. Andrian selv skilte mellom “Seh-Menschen” og “Nicht-Seh-Menschen” eller “Handelnde” (Renner 1987:30). Erwin framtrer som en typisk seer, ute av stand til å velge ett ståsted eller ett standpunkt. Han blir gestaltet som en passiv passasjer i sitt eget liv, en tilskuer, noe også Hermann Bahr peker på i sin anmeldelse: “Selber steht er [Erwin] noch vor dem Leben mit der Bewunderung eines Zuschauers vor einem Schauspiele” (Andrian 1970:82).

I sin søken etter åpenbaring forsøker Erwin ulike innfallsvinkler: først står kirken med sine mediterende “Patres” og milde “Kongreganisten” (Andrian 1990:10, heretter bare sidetall) for ham som det rette stedet å lete, og han ønsker å bli prest. Det er imidlertid ikke det religiøse aspektet som tiltrekker ham, men roen kirken utstråler, skjønnheten og sermoniene. I og med at han ikke mister blikket for den verdslige skjønnheten, forestiller han seg eksistensen som en kamp mellom kirken og verden: “Aber seine Gedanken gaben diesem Zweikampf eine so vielfältige Höflichkeit, ein so erhabenes Zeremoniell, so gesuchte Formen, daß er fast zu einer Parade wurde [...]” (11).²² Det er altså det ytre aspektet han framhever: høfligheten og de utsøkte formene. Vi hører ikke mer om hans ønske om å bli prest, men prestens høflige, vennlige, kloke og rolige habitus faller sammen med hans egen og forblir et trekk ved ham og måten han møter verden på. Allerede som barn trives han best sammen med prester og huslærere på spaserturer. Faktisk kan man si at så lenge han holder seg innenfor dette habituelle rommet, er han trygg. Når han beveger seg utenfor, befinner han seg i fare. Leker han ute blant andre barn blir han overfalt av “fiendene” (12), dvs.

²¹ Oversatt i etterordet skrevet av Paetzke (Andrian 1990:68). Renner oversetter det slik: “Tu deswegen etwas, damit du es erleidest, man erleidet das, was man getan hat” (1981:198).

²² “Men hans tanker ga denne tvekampen en slik mangesidig høflighet, et slikt opphøyd seremoniell, slike utsøkte former, at den nesten ble til en parade [...]”

medelever: han får snø i nakken og blir liggende i lungebetennelse. I sin søken etter erkjennelse oppsøker han også det såkalt virkelige livet, folkelivet i forstedene til Wien. Der treffer han den fremmede, en tiltrekkende men samtidig skremmende ukjent.

Etter at disse møtene med dette vitalistiske elementet ikke fører til erkjennelse, snur han sin søken mot seg selv igjen, sin egen fortid og sine erindringer. Men alt skjer i en slags hemmelighetsfull tilbaketrucken posisjon som betrakter. Egentlig føler han seg fram, og alt han ser er av like stor verdi. Mangfoldet er rikt, og: "Alles hatte seine sinnreiche Schönheit" (31). Som en rastløs kosmopolitt reiser han fra sted til sted innenfor det gedigene Habsburgerriket, "um in ihrer [der Welt] Mannigfaltigkeit seine Stelle zu finden" (52).²³ Men allerede mens han er på reise, lengter han etter andre, nye reiser. Etter det tredje og siste møtet med den fremmede – der denne også blir karakterisert som "fiende" (55) – blir han syk og dør alene i sin seng.

Å ta inn over seg uendelig mange inntrykk uten å være i stand til å begrense seg, er et annet sentralt trekk ved fin de siècle-dilettantismen. Den tidlige Hofmannsthal bruker f.eks. det kunstig sammensatte ordet 'Anempfindung' synonymt med 'dilettantisme' ved flere anledninger.²⁴ Dermed utvides det semantiske feltet som dilettantisme inngikk i ved århundreskiftet, for Anempfindung brukes nettopp i betydningen å føle seg inn i, gå opp i, leve seg inn i – uten å fordype hhv. spesialisere seg. Denne egenskapen hos Erwin ble også kommentert av andre Wiener Moderne-forfattere. Salten skriver: "Es ist keine Handlung darin, weil die Phantasie des Jünglings noch durch alle Weiten irrt und den Spuren des Einzelnen zu folgen nicht Fassung genug hat" (Andrian 1970:85).²⁵ Forfatteren selv, Andrian, får også den samme karakteristikken:

Er wandelt und betrachtet das Leben seines Helden, nicht mit der

²³ Når det gjelder dilettantismens funksjon innenfor Habsburger-myten, se Theodorsen 2001.

²⁴ Hofmannsthal 1979a:102;154. Jf. også Bogosavljević 1987. Anempfinden eller Anempfindung er ikke oppslagsord i Duden, men dukker bl.a. opp i tekster som omhandler dilettantismeproblematikken rundt århundreskiftet.

²⁵ "Det finnes ingen handling der, fordi den unge mannens fantasi roter vidt omkring og har ikke nok besinnelse til å følge sporene til det ene."

sicher wägenden Ökonomie des Künstlers, der etwas zeigen will, sondern mit den unstet wandernden Augen des Suchenden. [...] Aber wo Andrian von den Menschen weg zur Tausendfältigkeit der Dinge sich wendet, zeigt er das offene, sehnsüchtig forschende Auge des Jünglings, der das Leben anblickt (ib.:86f).²⁶

Spesielt det følelsesmessige aspektet dominerer i *Der Garten*.²⁷ Løyefallende ved selve teksten er den hyppige forekomsten av det man kan kalle epistemeord: Erkenntnis, Offenbarung, Bedeutung, erkennen, verstehen, wissen, osv. Man kunne også peke på at Erwins søken etter erkjennelse i og for seg er et intellektuelt foretakende. Men metoden Erwin tar i bruk for å søke kunnskap på underbygger ikke et slikt syn. Den kjennetegnes heller av en intuitiv, følelsesmessig, 'anempfindische' framgangsmåte. Den er fragmentarisk og essayistisk: veien blir til mens han går. Den er narsistisk-psykologisk motivert og av privat karakter. I det hele tatt forstår Erwin lite og erkjenner enda mindre. Verden synes ham fullstendig ubegripelig, og *Der Garten* framstår som et godt eksempel på det Engel kaller "Desorientierungstexte" (1986:46): Kameratene "forblir hans sjel fremmed", ordene deres forvirrer ham fullstendig (8), og livet fremstår som "eine fremde Arbeit" (9). Riktignok begynner han å studere, men det er i ubestemt form: "die Wissenschaften" (54), og dette bringer ham heller ikke nærmere sitt mål om erkjennelse.

Allerede et av mottoene for boka peker i retning av at følelser gjelder som redskap og ledetråd: "Je erhabener und vollkommener eine Seele ist, desto mehr fühlt sie in jedem Ding das Gute und Böse" (Dante-sitat, oversatt av Paetzke 1990:68). Ikke fornuften eller et moralfilosofisk utgangspunktet danner grunnlag for å skille mellom godt og ondt, men

²⁶ "Han forandrer og betrakter livet til heltene sine, ikke med den sikre overveide økonomi til kunstneren som vil vise noe, men heller med de usikre vandrende øynene til en søkende. [...] Men der hvor Andrian vender seg bort fra menneskene til tingenes tusenfoldighet, viser han det åpne, lengselsfulle, forskende øye til en yngling som betrakter livet."

²⁷ Etter min mening kan *Der Garten* innordnes i den tradisjonslinjen - fra Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774), Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) til Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) - York-Gothard Mix betegner som den "empfindsame" (Mix 2001:195).

sjelen og følelsen. For Hofmannsthal er det dette punktet som framstår som “das Hauptproblem dieser sehr merkwürdigen Epoche”, nemlig, “daß Poldy [d.i. Andrian] vollständig [...] das Reale übersah: er suchte das Wesen der Dinge zu spüren” (Hofmannsthal 1980:626).

“Künstlergarten” versus “Dilettantergarten”

Den eneste av de samtidige som knytter Andrians bok direkte til begrepet dilettantisme er Hermann Bahr, som selv er en sentral dilettantisme-forfatter.²⁸ Han sammenlikner Andrians helt med Maurice Barrès’ helter: alle trekker de seg tilbake fra livet i en type “kontemplativ dilettantisme” (ib.:80). Andre samtidige kritikere innordner fortellinga under det mer allment utbredte begrepet dekadanse-litteratur²⁹.

Men i Hofmannsthals opptegnelser fra mars 1894, altså i den tiden Andrian arbeidet som mest intenst på *Der Garten*, finner vi følgende interessante notis: “Dilettantergarten, Künstlergarten: 2 Allegorien” (Hofmannsthal 1980:380). En måned senere utdyper Hofmannsthal denne opposisjonen:

Künstlergarten. Am Eingang steht der Kenner mit dem Spiegel. Ihre Gesichter (über spiegelndem Weiher) völlig durchgeistigt, ganz Sinn, Notwendigkeit, Symbol des Inhalts [...]. Ihre Reden: Ton gewordene Seele, konzis wie Terzinen Dantes.

Der Dilettantergarten in feuilletonistischem Geist. Wie sie das Wehen des Zeitgeists ahnen aus gleichzeitigen geheimnisvoll zusammenhängenden Produkten. Flüchtig weht sie die Ahnung latenter Harmonien an (ib.:381).³⁰

²⁸ Bahr formidlet i stor grad fransk litteratur, særlig Bourget, til den unge generasjonen Wiener forfattere. Flere av hans litterære tekster er preget av Bourgets dilettantismekonsept, se Sørensen 1969:254f og Stoupy 1996:70-119.

²⁹ Se Pauli 1895:662 og Merian 1895:1136. Forøvrig viser Bauer til at man ikke kan snakke om en dekadansebevegelse i Wien i 1890-årene, men heller om en “vorübergehende[s] Kokettieren”, noe Karl Kraus tidlig observerte og i kjent ironisk stil betegnet som “Gänsefüßchendekadence” (Bauer 1985:22).

³⁰ “Kunstnerhage. Ved inngangen står kjenneren med speilet. Deres ansikter (over speilende tjern) fullstendig gjennomåndet, helt mening, nødvendighet, symbol på innhold [...]. Deres tale: sjel blitt til tone, konsis som Dantes tersetter./ Dilettanthagen i feuilletonistisk ånd. Hvordan de værer tidsåndens milde vind ut fra samtidige

Dette er som nevnt notater Hofmannsthal ikke fulgte videre opp, noe som gjør en detaljert tolking tvilsom. Jeg vil imidlertid knytte noen kommentarer til det overordna tema, nemlig motsetningen mellom dilettant og kunstner. For til tross for det fragmentariske og foreløpige ved denne teksten samt den hermetiske billedbruken framstår denne opposisjonen som klar. Rent romlig er kunstnerhagen utstyrt med et strukturerende element, som dilettanthagen mangler: inngangen. Her står kjenneren med et speil, og man må gå ut fra at han søker tilgang til kunstnerhagen. I den musikalske diskursen fra midten av 1700-tallet opptrådte kjenneren i begrepspar med Liebhaber, en sammensetning som pekte tilbake på opposisjonen mellom connoisseur og amatør i fransk kunstteori (Reimer 1974:1). Betegnelsene klassifiserte ulike publikumstyper: en rasjonell-lærd og en emosjonell-ulærd (ib.)³¹, men man kunne like godt utvide begrepsparet til en triade "Künstler, Kenner und Liebhaber" (Schering 1932:12) – en sammenstilling med en klar hierarkisk struktur, der kjenneren befinner seg i en mellomstilling mellom kunstneren og Liebhaberen hhv. dilettanten.

Hos Hofmannsthal er kjenneren utstyrt med speil, og man kan spørre seg om han i speilbildet søker den samme aura som kunstnerne er omgitt av. For "ihre Gesichter" må vel peke tilbake på kunstnerne som befinner seg inni hagen ved tjernet – det er deres ansikter som er "gjennomåndet" og som speiles i tjernet. Kunstnerens ansikt utstråler mening, nødvendighet og innhold, altså manifeste kategorier som språklig lar seg uttrykke og videreformidle. Får ikke kjenneren tilgang fordi han har stivnet i sin narsistiske positur? Eller kanskje er han så opptatt av sitt eget speilbilde at han ikke ser mulighetene for innpass? Hvordan disse spørsmålene enn lar seg besvare, sitter man igjen med et inntrykk av at det i alle fall finnes kriterier for kunstnerhagen, og at den er omgitt av en definerbar ramme.

hemmelighetsfullt sammenhengende produkter. Flyktig driver aningen om latente harmonier mot dem.

³¹ Jf. f.eks. Kochs definisjon fra 1802: "Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben" (Koch 2001:828).

Derimot assosieres dilettantene med et spekter av upresise flytende attributter: det feuilletonistiske, anelsen, det hemmelighetsfulle, det skjulte og flyktige. Omtrent alle ordene i dette avsnittet signaliserer en opposisjon til det manifeste. Begrepet "Zeitgeist" f.eks. innebærer nettopp skiftet av moteaktige strømninger i tiden, som raskt blir avløst av andre. Det upresise, vage og flytende kommer enda sterkere fram ved at "de", altså dilettantene, bare aner (man kunne også sagt:empfinden) denne tidsåndens blaff (Wehen). De produktene som formidler denne tidsånden til dem inngår i en sammenheng, men den er tilfeldig og gåtefull.

Igjen ser vi hvordan ulike betydninger til termen flyter over i hverandre. På den ene siden opprettholdes den gamle motsetningen mellom kunstner og dilettant, på den andre siden utvides forståelsen av dilettant til å gjelde allmenne trekk i tiden. Spesielt gjennom betegnelsen feuilletonistisch kommer dette fram. Hofmannsthal toppe sammen med Hermann Bahr lista over Jung-Wien-forfattere som skrev flest nonfiksjonale prosatekster – kritikker, Feuilletons, essays – for aviser, tidsskrifter o.l. (se Steinecke 1983). Det var Bahr – med utgangspunkt i Bourgets og Jules Lemaîtres kritikerstil – som programmatisk formulerte ideen om den moderne, nye kritikeren: Han skulle være en "forvandlingskunstner", en "gummimann", et "åndelig slangemenneske" (Wunberg 1976, Bd. I:152), preget av bevegelighet, innlevelsessevne, sensitivitet. Han skulle være "nervøs" i betydningen mer var overfor inntrykk.³² Ja, Bahr gikk sogar så langt som å påstå at kritikeren ikke skulle skrive for kunstnerens eller publikums skyld, men for sin egen: "um den eigenen Genuss zu vermehren" (ib.:421). Også betegnelsen impressionistisk ble etterhvert brukt for å beskrive denne type kritiker, som av Rudolf Lothar i sin omtale av Lemaître (fra 1891) direkte knyttes til begrepet dilettantisme: "Lemaître neigt zu dilettantischer Methode, weil er Impressionist ist" (ib.:212).

Tatt i betraktning tidspunktet for Hofmannsthals opptegnelser (1894) og det intense vennskapet – både kunstnerisk og personlig –

³² Kanskje er det dette punktet Bauer bygger på når han innordner vokablene "Nerven" og "Nervösität" til samme "Bedeutungsfeld" som dekadanse og dilettantisme (Bauer 1985:21).

mellom de to på den tiden, samt den litt uvanlige bruken av *Garten* i denne sammenhengen, bør man kunne se Hofmannsthals tanker i sammenheng med Andrians verk. At Hofmannsthal velger en allegorisk innfallsvinkel til temaet er i tråd med hele hans forfatterskap (se Schings 1967:548). I hans opptegnelser noe senere (1894-95) finner vi notater til en ny hage-allegori, som tar opp et annet stort tema, nemlig forholdet mellom livet og døden:

Garten des Lebens. – Schon beim Eintreten dunkelt es, am Ende verwirren sich in der gelben Dämmerung die Gesichter so sehr, daß es Angst macht. In einer kahlen Ecke ein Rudel Frauen, die alle aussehen und leise anrufen mit aller sehnsüchtigen Bitternis des Versäumten. Mit diesem Gefühl tritt er hinaus, die Tür fällt hinter ihm zu, er steht an dem schwarzen Wassergraben, jenseits sitzt der Tod und wirft ihm mit einem Blick die unnennbare Angst ins Herz. Alles versinkt hinter ihm, er weiß aber nicht, ob er in das Wasser hinein muß oder anders sterben. [...] Vielleicht den Triumph der Künstler unserer Zeit danebenstellen (Hofmannsthal 1980:389f).³³

Schings knytter dette utkastet direkte til Andrians *Der Garten* og mener det var planlagt som “eine Art Idealkonkurrenz” (Schings 1967:550) til denne. Dette ble det ikke noe av, men *Das Märchen der 672. Nacht* (Hofmannsthal 1986) overtok rollen som replikk til *Der Garten*.³⁴ I *Märchen* dreier det seg også om en ung mann, en kjøpmannssønn, som

³³ “Livets hage. – Allerede idet man kommer inn blir det mørkt, til slutt fordreier ansiktene seg i den gule demringen så mye, at man får angst. I et nakent hjørne en flokk kvinner, som alle ser ut og anmoder stille med lengselsfull bitterhet pga det forsømte. Med denne følelsen går han ut, døren slår igjen bak ham, han står ved den svarte vanngraven, på den andre siden sitter døden og kaster et blick mot ham som gir ham uutsigelig angst. Alt forsvinner bak ham, men han vet ikke om han må i vannet eller dø på en annen måte. [...] Muligens stille kunstnerens triumf i vår tid ved siden av”.

³⁴ Forholdet mellom de to tekstene er gjentatte ganger kommentert i sekundærlitteraturen. Jf. likeledes følgende sitat fra Hofmannsthals *Aufzeichnungen*: “Fragment: ‘Innere Feste’/ Meine eigene Produktion in der Poldyzeit [Poldy d.i. Andrian]/ Das eigene in einem geheimnisvollen Spiegel anschauen (‘Märchen der 672. Nacht’)./ Narcissusmotiv [...], welch ein Garten der Erkenntnis” (Hofmannsthal 1980:410, se også s. 398).

lever avsondret i en slags estetisistisk, narsisistisk tilværelse kun omgitt av sine tjenere. Som Erwin dør han etter et traumatisk møte med det virkelige liv. Selv om mange motiv og tema er felles ved disse to tekstene, er forskjellene store. En av dem ligger i kommunikasjonen av diletantisme, som ikke er tilstedet i *Märchen* som i *Der Garten*. Hofmannsthals tekst er delt i to deler, der den første beskriver kjøpmannssønnen og hans tilbaketrunkne tilværelse. I del to brytes isolasjonen ved at han får et anonymt brev, hvor det blir framsatt grove beskyldninger mot hans yndlingstjener. I angst over å miste en av sine nærmeste (foreldrene er døde, venner eller slektninger totalt fraværende), beslutter han å ordne opp og begir seg så ut på en skjebnesvanger ferd: han drar alene inn til byen, der han etterhvert roter seg inn i fattigkvarterene. Alle menneskene han møter – arbeidere, soldater, prostituerte – er uvennlige og hatske. En hage forekommer også, men her dreier det seg om en konkret grønnsakshage (ib.:21) med drivhus, hvor han dertil får en grusom opplevelse: et barn stirret olmt og livløst på ham gjennom ruten (ib.:22), han prøver å komme seg ut, men først må han få åpnet en stengt dør, så komme seg forbi barnet som prøver å stoppe ham. Hagen viser seg å være et farefullt, grusomt sted. Etter flere traumatiske opplevelser i denne delen av byen som mer og mer framstår som en uhyggelig labyrint, blir han til slutt sparket av en ond hest, slept inn i et skittent rom, der han dør “mit verzerzten Zügen [...] und eine[m] fremden, bösen Ausdruck” (ib.:30). Kontrasten til hans tidligere forestilling om døden som noe “Feierliches und Prunkendes” (ib.:10) er tenkbart grotesk. *Märchen* har på mange måter eventyrets struktur (heltens prosjekt, hjelpere, motstandere osv.), men må vel heller karakteriseres som et moderne anti-eventyr. Fra det øyeblikk kjøpmannssønnen forlater sitt hjem, drives han skritt for skritt uavvendelig i døden. Slik sett er denne fortellingen på det narrative plan mye mer stringet enn *Der Garten*, og kjøpmannssønnen drar ut i verden med et klart definert og konkret prosjekt for øye. Når han ikke lykkes, henger det mer sammen med omverden og alle hindringene han støter på enn manglende handlekraft eller vilje hos hovedpersonen.

Med henblikk på Hofmannsthals triumferende kunstner ved siden av døden i “Garten des Lebens” og hans opposisjon mellom “Künstlergarten” og “Dilettantengarten” kan man spørre seg om Erwin

skal forstås som kunstner eller dilettant. Renner (1981:143) understreker at Erwin nettopp ikke er kunstner fordi han er passiv-kontemplativ, produserer ingenting og derfor fullstendig ukunstnerisk. Pollak ser imidlertid ut til å ta det som en selvfølge at hovedpersonen til Andrian er kunstner, idet han betegner ham som det uten noen nærmere forklaring (Pollak 1997:180). Klart er det at Erwin ikke kan ansees som kunstner i yreksmessig forstand. Erwin kjennetegnes nettopp av ikke å ha noe yrke eller planer for framtiden, og som eneste sønn av en fyrste er han finansielt sikret. Ser vi på hva han gjør, finner vi heller ingen spor etter kunstnerisk aktivitet i tradisjonell forstand. Men tar vi teksten på alvor, kan man si at den forsøker å etablere en annen forståelse av begrepet kunstner og ikke nødvendigvis som en produktiv utøver av kunst:

Denn es schien ihm die königliche Verschwendung des Daseins und die unsagbare Erhabenheit der Seele in solchen Begegnungen zu liegen; es war wunderschön, daß der einsame Tod, welcher das Leben ist, uns nicht verhindern kann, eine fremde Schönheit, die wir nicht verstehen, die sich uns nicht enthüllen und uns nichts geben wird, nur weil sie schön ist, zu bewundern; es war wunderschön, daß wir, obwohl Menschen dennoch Künstler sind, Künstler wiederum darin, daß wir nicht einmal klagen, wenn uns diese Schönheit entgleitet, sondern sie grüßen und über sie jubeln, weil uns ein Schauspiel mehr wie unser Schicksal ist (40).³⁵

Stikkordet her er "Schönheit" hhv. "schön", som forøvrig utgjør noen av de hyppigst forekommende ordene i teksten. En kunstner nærmer seg

³⁵ "For det syntes ham at det i slike møter [med ansiktene til ulike, ukjente mennesker] lå en kongelig sløsing av tilværet og en uutsigelig sjelelig herlighet; det var fantastisk, at den ensomme døden, som er livet, ikke kan forhindre oss i å beundre en fremmed skjønnhet bare fordi den er vakker, en skjønnhet vi ikke forstår, som ikke avslører sin mening for oss og som ikke kommer til å gi oss noe; det var fantastisk at vi, selv om mennesker tross alt er kunstnere, kunstnere derfor, at vi ikke engang klager, når denne skjønnheten blir borte for oss, men hilser den og jubler over den, fordi et skuespill er for oss mer som vår skjebne." Den siste bisetninga er uklar: menes her "mer som", eller faktisk "mer enn"? I sammenhengen virker "mer enn" logisk, men jeg har altså holdt meg strengt til grammatikken og oversatt det med "mer som".

mennesket som er mottakelig for skjønnheten, nærmere bestemt den interesseløse skjønnheten. Det ser altså ut til at Andrian vil oppheve distinksjonen mellom kunstner og dilettant: de to kategoriene flyter over i hverandre. Hofmannsthal vil imidlertid beholde den gamle opposisjonen, og det virker som om Hofmannsthal i sine opptegnelser vil prøve ut en definisjon – i et allegorisk bilde – av den kunstnerposisjonen han selv forsøker å innta. At opposisjonen kunstner – dilettant ikke er et entydig bilde hos Hofmannsthal, og at han tydelig kommuniserer en usikkerhet angående disse spørsmålene³⁶, viser et sitat fra essayet hans om Walter Pater som er skrevet i samme år (1894). Her forfekter nemlig Hofmannsthal en liknende holdning som Andrian:

Ästhetische Menschen, Menschen, die von der Phantasie und für die Phantasie leben, deren Daseinswurzel das individuelle Schöne ist, die Art Menschen, die mit dem eigenen Leben schon das selber tun, was ein darstellender Künstler mit dem Leben der “Menschen im Leben” tut, also Künstler oder dem Künstler nahestehende Dilettanten kann der Kritiker als ein ganzes erfassen und suggestiv herausbringen (Hofmannsthal 1979a:196).³⁷

Før jeg går videre, vil jeg kort komme med noen betraktninger angående utdraget fra *Der Garten* ovenfor, for midt i sitatet skjer en perspektivforskyvning fra “ihm”, altså Erwin, til “wir”. “Vi” mennesker forstår ikke skjønnheten, vi får ikke tak på den, men beundrer den og jubler over den like fullt, for et skuespill ansees mer som livet – en oppfatning som forøvrig peker tilbake på Bourgets definisjon av dilettanten (jf. Paetzke 1992:35). Idet perspektivet flytende veksler fra historienivå til diskursnivå endres også tekstens modalitet: kommunikasjonssituasjonen forteller – tekst – leser endres og vi kan

³⁶ Paetzke påpeker Hofmannsthals usikkerhet angående å finne en posisjon mellom “Lebensbegriff” og “Ästhetizismus” (1992:47).

³⁷ “Estetiske mennesker, mennesker som lever av og for fantasien, hvis rot i tilværelsen er det individuelle skjønnne, den type mennesker, som allerede med sitt eget liv gjør det selv, som en skuespiller gjør med livet til ‘menneskene i livet’, altså kan kritikeren tolke kunstneren eller dilettanten som står nært kunstneren, som en helhet og bringe dem fram suggestivt.”

snakke om en interesseforskyvning bort fra Erwin, som i hovedsak har synsvinkelen, til leser – fortellerkollektivet, og den eksterne fortellerkommentaren får nærmest en programmatisk karakter. Denne bruken av “vi” er imidlertid både inkluderende og ekskluderende. Det er ikke menneskeheten som sådann Andrian forsøker å si noe om, men de som er sensible nok til å ta inn over seg denne typen kunst. For å si det med Bahr: “Man muß nämlich empfängliche und empfindliche Nerven haben, die leisen Winken gleich gehorchen; sonst kann diese Kunst nicht wirken” (Bahr 1968:113). Et raskt blick på andre liknende perspektivforskyvninger som finnes i boka, forsterker inntrykket av at teksten henvender seg med inneforståthet til en spesiell gruppe lesere. Som Felix Salten kommenterer i sin resensjon er det som om “Andrian [...] zu Bekannten von Bekannten redet” (Andrian 1970:86), og disse “bekjente” er unektelig den unge generasjonen av Wiener forfattere. På den ene siden fremhever overgangen til vi og vår det østerriksk-patriotiske elementet (jf. Theodorsen 2001:57f): “die tönenden Inschriften an unseren Monumenten” (21), “vom Jahre 59, in dem wir verraten wurden, und von unserem glücklosen Kampf mit den Preußen (47), “unser aller Vaterland” (52) og “nahe von unserer Grenze” (53). På den andre siden viser Andrian sitt ønske om å kommunisere med de som søker seg mot den nye symbolistiske litteraturen gjennom den svært hermetiske³⁸ stilen han etterstreber: det fortetta billedlige, lyriske språket, de mange fargemetaforene, de kryptiske mottoene foran i boka som er skrevet på italiensk hhv. gresk og en fremmedgjøring av helt dagligdagse ting til noe skremmende og truende. Teksten spiller på det hemmelighetsfulle, gåtefulle, vage og upresise. Andrians forbilde var den franske symbolismen, hvis vesentlige egenart – ifølge Jean Moréas – bestod i aldri “å begrepsfeste eller direkte å uttrykke en idee” (Engel 1986:89). En symbolistisk kunstner “ønsker mer å suggerere fram en stemning enn å bli forstått” (Refsum 1997:245). At den eldre generasjonen forfattere ikke var helt med på notene, bevitner brevet den østerrikske, realistiske forfatteren, Ferdinand von Saar (1833-1906), skrev til Andrian etter lektyren av *Der Garten*. Samtidig som von Saar innrømmer at han

³⁸ Angående begrepet Hermetismus, se Mattenklott 1970:305-317.

ikke forstår Andrians tekst, formulerer han dog presist den virkningen symbolistene ønsket å oppnå med sin teknikk:

Ich habe das Büchlein nun zweimal mit voller Hingebung gelesen – und es hat mich jedesmal tief ergriffen wie die Klänge einer räthselhaften Musik. Ich sage räthselhaft: denn es ist mir nicht gelungen, in den Sinn vollständig einzudringen, ganz herauszufinden, *was* Sie eigentlich in Ihrem Werke haben aussprechen wollen. Die Schuld liegt jedenfalls an *mir*, dem diese Art der Darstellung fremd und ungewöhnt ist. Fände sich auch nur die Spur einer Handlung [...]: ich würde mich daran weitergetastet, würde zum Schlusse gewiß ‘erkannt’ haben. So aber kann ich nur die Fülle der Stimmungen und Empfindungen, der Farben und Töne bewundern, die Sie geboten (Andrian 1970:66).

“Der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens”

I et brev til Hofmannsthal 1898 ramser Andrian opp de seks forfattere som han setter høyest og som han mener har hatt mest innflytelse på ham. Nietzsches navn nevnes først – faktisk nevnes ikke Bourget i det hele tatt (Perl 1968:104). Nå er dilettantisme hos Nietzsche ikke noe hyppig begrep, men hans kultur- og historiekritikk inneholder helt sentrale momenter som noen år senere går inn definisjonen av bl.a. dekadanse og dilettantisme.³⁹ Nietzsche og Bourget kan sees på som nærmest konkurrenter når det gjaldt å beskrive, formulere og kritisere den kulturelle utviklingen og idehistoriske tendenser i tiden. Når det gjelder dekadansebegrepet førte Nietzsches Bourget-lektyre – han ble voldsomt påvirket av Bourgets essays – til et omslag i hans bruk av det og en ny interesse for denne problematikken. Nietzsche begynte å bruke begrepet dekadanse i 1876 (jf. Andersen 1992:126), men først etter å ha lest de kulturkritiske essays av Bourget blir begrepet i større grad “meningsladet og fasettert [...] med sentral betydning for hele [hans] tenkning” (ib.).

³⁹ Innenfor dilettantisme-forskningen blir Nietzsche betraktet som svært sentral, uten at noen har analysert hans bruk av begrepet inngående. Se imidlertid Bogosavljevic’ 1987, Stoupy 1996 og Wieler 1996.

I sin artikkel fra 1983 peker Rieckmann på Nietzsches betydningen for Andrian, og han analyserer *Der Garten* på bakgrunn av Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*. Et hovedpoeng her er hans analyse av den fremmede som dionysosfigurasjon (Rieckmann 1983). Jeg vil her trekke fram en annen tekst, som jeg ser på som vel så interessant i forbindelse med *Der Garten*, nemlig *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* fra 1874 (Nietzsche 1972). Et punkt Nietzsche kritiserer her, er menneskets manglende evne til å begrense sin horisont. En for analytisk holdning svekker viljen til handling, og uten å være i stand til å “glemme” kan man heller ikke leve:

Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann [...], der wird nie wissen, was Glück ist [...]. Zu allem Handeln gehört Vergessen. [...] Es ist [...] unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben (Nietzsche 1972:246).⁴⁰

Erwin framstår i min interpretasjon som en av de ungdommene Nietzsche henvender seg til med en oppfordring om å oppgi “den villedende ferden på mørke fremmede hav”, finne ankerfeste, for selv den “verste nødhavn er bedre enn atter en gang å snuble tilbake til den håpløse skeptiske uendeligheten” (ib.:320). Nietzsche beskriver også i polemiske ordelag hvordan samtiden nærmest er overforet på historie og teksten kommuniserer forbløffende mange av de samme komponentene til det fenomenet Bourget noen år senere vil definere som diletantisme og som går inn i diletantismekonseptet til Wiener Moderne: rastløs kosmopolitisme, mangel på evne til å ta stilling, begrense seg samt treffe valg; mangel på perspektiv; en utbredt passivitet samt en nytelsessyk holdning, som fører til svekkelse av personligheten og blaserthet; i det hele tatt: en ironisk eksistens.

Det er imidlertid ikke mye ironi i *Der Garten der Erkenntnis*, selv om tittelen⁴¹ faktisk kunne bli oppfattet som ironisk i og med at Erwin ikke

⁴⁰ “Den som ikke kan slå seg til ro ved inngangen til øyeblikket og glemme all fortid [...], den vil aldri vite, hva lykke er [...]. Til all handling hører glemsel [...]. Uten glemselen er det umulig å leve”.

⁴¹ Arbeitstitler på boka var først “Das Fest des Lebens” hhv. “Das Fest der Jugend” (Renner 1981:71 og 1987:34), en tittel som han gikk tilbake til ved fjerde opplag: *Das*

finner erkjennelse. Men historien hans blir fortalt med utpreget alvor, og hovedpersonen mangler det elementet av spill, kjølig analyse og selvbevisst skeptisisme, som preger mange av de andre diletantene i litteraturen i 1890-åra.⁴² Man kan si at ved århundreskiftet går dilettantens tradisjonelle aristokratiske habitus sammen med dandyens. Men Erwin er ingen dandy-type à la Oscar Wilde. Mer iøyefallende er Nietzsches metaforiske utsagn om “der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens” som lever i “[der] bequemen Abkehr vom Leben und von der That” (Nietzsche 1972:241) Ikke bare kan tittelen på Andrians bok ansees som en Nietzsche-allusjon⁴³, men også kan Erwin sies å være en litterær gestaltning av Nietzsches Müßiggänger. I dag er forestillingen om lediggang skremmende, som ordspråket “Müßiggang ist aller Laster Anfang” tydelig signaliserer, men opprinnelig var det et tegn på sosial overlegenhet. Etymologisk henger ordet müßig (uvirksom) sammen med Muße (ledig stund og indre ro til å gjøre noe man interesserer seg for av fornøyelse), som Aristoteles anså som “der Angelpunkt, um den sich alles dreht” (Aristoteles 1981:284f). For ham var et liv “in Muße” langt å foretrekke et liv i arbeid, men selvfølgelig var det ikke likegyldig hva man bedrev eller hvorfor: gjør man noe for sin egen dannelse, for sine venner eller for sin dygd, da er man verdig et liv som fri mann, og: “Die Muße [...] scheint Lust, wahres Glück und seliges Leben in sich selbst zu tragen” (ib.:285). Det semantiske feltet dilettant – dandy – estetisist kan således utvides med både Müßiggänger og en annen nærliggende kategori: flanøren.

Når Nietzsche skriver “Garten des Wissens” kan det forstås som en ironisk henspeiling til datidens borgerlige dannelsestradisjon og dens forhold til historie, historieskriving og vitenskapen, som han i *Vom Nutzen und Nachtheil* går i rette med: den moteriktige “Gelehrtheit” er

Fest der Jugend, des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte (Andrian 1919). I forordet til denne utgaven forklarer han skiftet av tittel til *Der Garten der Erkenntnis* med sin egen modningsprosess (ib.:8).

⁴² F. eks Welkamp i Heinrich Manns *In einer Familie*, Dorsenne i Bourgets *Kosmopolis*, Hofmannsthals Claudio i *Der Tor und der Tod* og Andrea i *Gestern*.

⁴³ En annen nærliggende allusjon, som jeg her ikke kan komme inn på, er selvfølgelig der Garten Eden og Baum der Erkenntnis.

das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwuth, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen. [...] und alles, was einmal war, stürzt auf die Menschen zu. [...] ins Unendliche hinein sind auch alle Perspektiven verschoben (Nietzsche 1972:264; 268).⁴⁴

Hagen (sammen med park) er antakelig et av de hyppigst brukte motiv, symbol hhv. "allegoriske sceneri" (Mattenklott 1970:313) i litteraturen i fin de siècle.⁴⁵ Den signaliserer en introvert tilbaketrukkenhet, en avstandstaken fra det dagligdagse livet og det øvrige samfunnet, ja også fra naturen, som første strofe av Stefan Georges dikt *Mein garten* fra *Algabal*-syklusen demonstrerer:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme.
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut (George1968:47).

Hagen var stedet der den intellektuelle elite – folkeparkene hadde ennå ikke etablert seg som offentlig rom for massene – kunne trekke seg tilbake fra støyen og larmen, beskytte sin egen verdighet og vie seg helt til seg selv og sine egne tanker. Nietzsches formulering "[der] bequemen Abkehr vom Leben und von der That" henger altså tett sammen med hagesymbolikken. I *Der Garten* knyttes den konkrete hagen sammen med skjønnhet, kunst, selvdyrkelse og derav isolasjon, men samtidig fungerer den som lokalkoloritt, for ofte er det snakk om kjente Wiener hager (ev. parker) som Prater, Schönbrunn, Laxenburg eller Volksgarten⁴⁶. Her

⁴⁴ "et ekkelt skuespill av blind samlemani, en rastløs sammenrasking av alt som har vært. [...] og alt som engang var, styrtes mot oss [...] ut i det uendelige er også alle perspektiver forskjøvet."

⁴⁵ Også i romantikken var hagen et yndet motiv, se Koebner 1978.

⁴⁶ Navnet Volksgarten kan misforståes. Det var nemlig ikke en hage for folket, for den ligger i 1. Bezirk i Wien ved Ringstraße, der høyborgerskapet holdt til. Folkeparkene lå lengre ut i forstedene, og var selvfølgelig ikke like velholdte som de beregnet på borgerskapet, men i *Der Garten* blir alle betegnet som vakre: "[...] und alle Gärten waren schön, die festlichen Gärten der Schlösser mit Statuen, Trophäen und viereckigen Teichen und die öffentlichen Gärten voll Blumen und Musik und die

spaserer Erwin helst alene mens han resiterer Bourgets vers, eller i stille samtale med de eldre kloke menn. Erwins mor, som er en perifer skikkelse både i teksten og i Erwins liv, sammenlikner selve livet med hagen: “wir gehen durch unser Leben wie durch die Lustgärten fremder Schlösser, von fremden Dienern geführt” (50). Slik understrekes det kunstige elementet i tilværelsen, det introverte og det narsisistiske, men samtidig det passive. Etter denne samtalen med sin sønn om livets hemmeligheter, hvor denne replikken faller og der de begge innser at de ikke kan hjelpe hverandre, forsvinner hun ut av fortellingen:

Etwas müder kehrte die Mutter zu ihren Edelsteinen, ihren kostbaren Stoffen und gestickten Seiden zurück und zu den Schauspielen und zu den Folgen der Länder und den Kunstwerken der Künstler und zum wechslenden Mond und zu den gleichbleibenden Sternen und zum großen Aufgang und zum großen Untergang der großen lebenden, für sie toten Sonne (51).

Som Paetzke påpeker blir i *Der Garten* “zitiert [...], was um 1900 modern war”, og: “Gerade in der Vielzahl der Anspielungen, in der bloßen Aneinanderreihung unterschiedlichster Positionen, zeigt sich deren relative Beliebtheit” (Paetzke 1992:32). Det mangfoldet dette gir mener hun er et utslag av nettopp den orienteringsløsheten og mangel på “Weltanschauung” som er så typisk for denne tiden (Andrian 1990:66). For å bruke fagtermen fra 1890-årene: dilettantisme.

Literaturliste

- Per Thomas ANDERSEN, 1992: Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900, Aschehoug & Co., Oslo.
- Leopold ANDRIAN, 1919: Das Fest der Jugend des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte, Berlin.
- 1930: Die Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters, München.
 - 1937: Österreich im Prisma der Idee. Katechismus der Führenden, Graz.
 - 1970: Der Garten der Erkenntnis. Mit Dokumenten und zeitgenössischen Stimmen, hrsg. v. Walter H. Perl, Frankfurt a. M.

verstaubten Gärten der Vorstadt, in denen Soldaten und Mädchen mit offenem Mund schlafen” (32).

- 1990: *Der Garten der Erkenntnis*. Mit einem Nachwort von Iris Paetzke, Zürich.
- ARISTOTELES, 1981: *Politik*. Übers. u. mit erkl. Anm. vers. von Eugen Rolfes. Mit einer Einleitung von Günther Bien, Hamburg.
- Hermann BÄHR, 1897: *Renaissance*. Neue Studien zur Kritik der Moderne, Berlin.
- 1968: *Zur Überwindung des Naturalismus*. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. (= Sprache und Literatur 46).
- Roger BAUER, 1985: *Gänsefüßchendékadence*. Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien, i: *Literatur und Kritik*. H. 191/192. Februar/ März, s. 21-29.
- 1991: *Altes und Neues über die Décadence*, i: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, s. 149-173.
- Hans BLUMENBERG, 1996: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* [1979], i: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt, s. 438-454.
- Srdan BOGOSAVLJEVIĆ, 1987: *Der Amiel-Aufsatz: Zum Dilettantismus- und Décadence-Begriff des jungen Hofmannsthal*, i: *Hofmannsthal-Forschungen*, H. 9, s. 207-235.
- Rudolf BORCHARDT, 1955: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Marie Luise Borchardt unter Mitarbeit von R. A. Schröder und S. Rizzi. 4. Bd. *Reden*, Stuttgart.
- Pierre BOURDIEU, 1997: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M.
- Paul BOURGET, 1889: *Le disciple*, Paris.
- 1893: *Der Schüler*. Roman, Stuttgart u. a.
- 1894a: *Cosmopolis*. Alphonse Lemerre (ed.), Paris.
- 1894b: *Kosmopolis*. Roman in zwei Bänden, Stuttgart.
- 1903: *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*, Minden.
- Peter BURKE, 1996: *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Baldesar CASTIGLIONE, 1907: *Der Hofmann*. Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Albert Wesselski. Bd. I og II, München og Leipzig.
- Carl DAHLHAUS, 1968: *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*, i: *Archiv für Musikwissenschaft*, H. 25, s. 157-172.
- Art. *dilettante* 1964, i: *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, par Albert Dauzat u.A., Librairie Larousse, Paris, s. 236.
- Manfred ENGEL, 1986: *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart.
- Marie-Theres FEDERHOFER, 1994: *Kunstgenosse oder Virtuose? Zur Rezeption von Kleists "Penthesilea" durch den Berliner "Verein dramatischer Künstler" im Biedermeier*, i: *Kleist-Jahrbuch*, s. 156-176.
- 2001: *"Moi simple amateur"*. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Hannover.
- 2002: *Værtegn. Om Jacob Nicolaj Wilses (1735-1801) meteorologiske notasjonssystem*, i: *Nordlit*, Nr. 11, s. 91-102.

- Jens Malte FISCHER, 1978: *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München.
- Stefan GEORGE, 1968: *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden, Düsseldorf, München.
- Peter GRADENWITZ, 1991: *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart.
- Arlene HANSON, 2001: *Dilettantische Musikaufführungen in der Dichtung E. T. A. Hoffmanns, hovedoppgave ved Universitetet i Tromsø*.
- Benjamin HEDERICH, 1996: *Gründliches mythologisches Lexikon*, Darmstadt (Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig, Gleditsch, 1770).
- Hans Albricht HESSE, 1998: *Experte, Laie, Dilettant. Über Nutzen und Grenzen von Fachwissen*, Opladen/Wiesbaden.
- Hugo von HOFMANNSTHAL, 1935: *Briefe 1890-1901*, Berlin.
- 1979a: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.
 - 1979b: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte, Dramen I. 1891-1898*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.
 - 1980: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Aufzeichnungen 1889-1929*. Hrsg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.
 - 1986: *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, Frankfurt a. M.
- Walter E. HOUGHTON, 1949: *The english Virtuoso in the Seventeenth Century*, i: *Journal of the History of Ideas*, Nr. 3, s. 51-75 og 190-291.
- Wolfgang KEMP, 1979: *"...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen"*. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M.
- Art. *Kenner und Liebhaber*, 1992, i: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. In vier Bänden und einem Ergänzungsband, hrsg. v. Carl Dahlhaus og Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz.
- Heinrich Christoph KOCH, 2001: *Musikalisches Lexikon*. Hrsg. v. Nicole Schwindt, Kassel u. a. (Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt a. Main 1802).
- Thomas KOEBNER, 1978: *Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende*, i: *Park und Garten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Heidelberg*, s. 141-192.
- Dagmar LORENZ, 1998: *Wiener Moderne*, Stuttgart u. a. (= Sammlung Metzler; Bd. 290).
- Gert MATTENKLOTT, 1970: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München.
- Hans MERIAN, 1895: *Romane und Novellen*, i: *Die Gesellschaft*, XI. Jg., H. 8 (August).
- York-Gothart MIX, 2001: *Männliche Sensibilität oder die Modernität der Empfindsamkeit. Zu den Leiden des jungen Werther, Anton Reiser, Buddenbrooks und*

- den *Verwirrungen des Zöglings Törleß*, i: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte, hrsg. v. Günter Birtsch u. a., Bd. 13, s. 191-208.
- Hans Georg NÄGELL, 1983: Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten. Mit e. Vorw. zum Neudr. von Martin Staehelin, Darmstadt (Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart u. Tübingen, Cotta 1826).
- Friedrich NIETZSCHE, 1972: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben [1874], i: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.): Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. III. 1. Unzeitgemäße Betrachtungen I-III, Berlin.
- Iris PAETZKE, 1992: Det Ästhet als Narziß. Leopold Andrian: "Der Garten der Erkenntnis", i: dies.: Erzählen in der Wiener Moderne, Tübingen.
- Hans PAULI, 1895: Die Überwindung des Katholizismus, i: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne), VI. Jg., drittes und viertes Quartal, s. 658-664.
- Henry PEACHAM, 1970: The art of drawing with the pen [1606]. Da Capo Press, Amsterdam, New York.
- Walter H. PERL (Hrsg.), 1960: Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst, Hamburg.
- (Hrsg.), 1968: Hugo von Hofmannsthal. Leopold von Andrian. Briefwechsel, Frankfurt a. M.
 - 1970: Leopold von Andrian. Die Wiederentdeckung eines Dichters, i: Weltwoche-Magazin, Nr. 27, 3. Juli.
 - (Hrsg.), 1972: Leopold Andrian. Frühe Gedichte, Hamburg.
- Michael POLLAK, 1997: Wien 1900. Eine verletzte Identität, Konstanz (= édition discours, Bd. 6).
- Christian REFSUM, 1997: Symbolisme, i: J. Lothe, C. Refsum, U. Solberg: Litteraturvitenskapelig leksikon, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Erich REIMER, 1974: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart.
- Ursula RENNERT, 1981: Leopold Andrians 'Garten der Erkenntnis'. Literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900, Frankfurt a. M., Bern (=Literatur & Psychologie. Bd. 3).
- 1987: Leopold Andrian über Hugo von Hofmannsthal. Auszüge aus seinen Tagebüchern, i: Hofmannsthal Blätter, Jg. 35/36, s. 3-49.
- Jens RIECKMANN, 1983: Narziss und Dionysos: Leopold von Andrians *Der Garten der Erkenntnis*, i: Modern Austrian Literature, H. 2, s. 65-81.
- 1986: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle, Frankfurt a. M.
- Arnold SCHERING, 1932: Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, i: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1931, Hrsg. v. Kurt Taut, 38. Jg., Leipzig, s. 9-23.
- Theodor SCHIEDER, 1986: Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche, Berlin u.a.
- Hans-Jürgen SCHINGS, 1967: Allegorie des Lebens. Zum Formproblem von Hofmannsthals "Märchen der 672. Nacht", i: Zeitschrift für deutsche Philologie, 86.

- Bd., s. 533-561.
- Carl E. SCHORSKE, 1994: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, München, Zürich.
- Klaus SCHRÖTER, 1965: *Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerkes*, Stuttgart.
- Christiane von SCHULTZENDORFF, 1999: *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen 'dilettanti' in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Bonn.
- Andreas SCHULZ, 1996: *Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert*, i: Dieter Hein und Andreas Schulz (Hrsg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München.
- Horst SCHUMACHER, 1967: *Leopold Andrian. Werk und Weltbild eines österreichischen Dichters*, Wien (=Österreich-Reihe, Bd. 340/342).
- Levin L. SCHÜCKING, 1961: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung [1923]*, Bern.
- Bengt Algot SØRENSEN, 1969: *Der Dilettantismus des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann*, i: *Orbis litterarum*, 24, s. 251-270.
- Albert SOERGEL, 1911: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig.
- Reto SORG, 1996: *Aus dem 'Garten der Erkenntnis' in die "Gärten der Zeichen". Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein*, i: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 27, 2. Halbband, s. 239-266.
- Georg STANITZEK, 1998: *Dilettant*, i: *Verstärker. Von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen*, Jg. 3, Nr. 3, Mai.
- Hartmut STEINECKE, 1983: *"Verwandlungskünstler"? Zur Literaturkritik des Jungen Wien*, i: Benjamin Bennett, Anton Kaes, William J. Lillyman (Hrsg.): *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*, Tübingen, s. 101-116.
- STENDHAL, 1992: *Rossini*, München.
- Jürgen STENZEL, 1974: *"Hochadeliche dilettantische Richtersprüche"*. Zur frühesten Verwendung des Wortes 'Dilettant' in Deutschland, i: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 18. Jg., s. 235-244.
- Jöelle STOUPY, 1993 (Hrsg.): *Leopold Andrian. Fragmente aus "Erwin und Elmire"*. Eingeleitet und kommentiert von Stoupy, Amsterdam.
- 1996: *Maître de l'heure: Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*, Frankfurt am Main (= *Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur*; Bd. 35).
- Cathrine THEODORSEN, 2001: *Zur Rolle des Dilettantismus im Prozeß der Ausdifferenzierung einer österreichischen Literatur aus der deutschen Literatur*, i: *Nordlit*, nr. 9, s. 45-61.
- Rudolf H. VAGET, 1970: *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, i: *Jahrbuch der Schillergesellschaft*, 14. Jg., s. 131-158.

- Eugene WEBER (Hrsg.), 1972: Hugo von Hofmannsthal. Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel, Frankfurt a. M.
- Renate WERNER, 1972: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann, Düsseldorf.
- Michael WIELER, 1996: Dilettantismus - Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg (=Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 9).
- Benno von WIESE, 1968: Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus, i: ders.: Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik, Düsseldorf, s. 58-107.
- Gotthart WUNBERG, 1976: Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902. Bd. I: 1887-1896. Bd. II: 1897-1902, Tübingen.