



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ästhetizismus im Vergleich

Walter Pater und der frühe Heinrich Mann“

Verfasserin

Ulrike Putz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 393
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Das Wesentliche an der Kunst bleibt ihre Daseins- *Vollendung*, ihre Hervorbringung der Vollkommenheit und Fülle; Kunst ist wesentlich *Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins*...¹

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts²

¹ Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Eine Auslegung alles Geschehens. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1923 (=Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe Ergänzungsband) S. 291

² Shakespeare, William: As You Like It. In: Ders.: The Complete Works. Hrsg. Arthur Henry Bullen. London. CRW Publishing, 2005 S. 357–375 hier S. 363

Übersicht

<i>I. Einleitung</i>	7
<i>II. Ästhetizismus – Werteverfall oder Kunstreligion? – im viktorianischen England und wilhelminischen Deutschland</i>	11
<i>III. Walter Pater</i>	24
aestheticism	29
<i>The Renaissance</i>	33
Apollo und Dionysos, Pater und Nietzsche	40
Imaginary Portraits	46
Chapter I. A Prince of Court Painters	49
Chapter II. Denys l'Auxerrois	56
Chapter III. Sebastian van Storck	64
Chapter IV. Duke Carl of Rosenmold	69
Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas	79
<i>IV. Heinrich Mann – die frühen Jahre</i>	97
Ästhetizismus und Renaissanceismus	104
Ästhetizismus bei Heinrich Mann?	104
Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche	106
Der Künstler als/und der Komödiant	108
Der Renaissancismus und der Übermensch der Renaissance	111
Künstlernovellen	116
Pippo Spano	117
Schauspielerin	127
Die Branzilla	133
Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy	140
<i>V. Resümee – ein abschließender Vergleich</i>	172
<i>VI. Bibliographie</i>	182
<i>Anhang</i>	190

I. Einleitung

Die Person und das Werk Walter Paters sind im deutschsprachigen Raum heute so gut wie in Vergessenheit geraten. Doch im England des ausgehenden 19. Jahrhunderts stand der Autor für den Ästhetizismusbegriff und die ästhetische, kontemplative Lebenshaltung. Seine Ansichten prägten die Autoren der Jahrhundertwende und fanden ihre Weiterentwicklung in übersteigerter Form in der englischen Dekadenz- und Dandybewegung. Das Werk und das Wesen Paters durchzieht eine immerwährende Ambivalenz. Obwohl er für den Ästhetizismus, für das Lebensgefühl der Antike und der Renaissance stand, wird bei näherer Auseinandersetzung mit seinen theoretischen Schriften und seinem belletristischen Werken erkennbar, welcher Zweifel seinem Lebenswerk eigentlich innewohnt. Der herrschende rigide Viktorianismus wurde von Pater nicht akzeptiert, die Geisteshaltung der Zeit entsprach nicht seinen Ansichten, dennoch war er sich im Klaren, dass eine erneuerte Renaissance im ausklingenden 19. Jahrhundert nicht möglich war. Er versuchte diese Lebensgröße durch die Kunst und die Kunstbetrachtung herzustellen. Anders als etwa die Dekadenten und Dandys, die sich in seine Nachfolge stellten, lebte Pater seine Ansichten in der Kunst und Kontemplation aus, nicht im eigentlichen Handeln. Ihm war die unmögliche Realisierbarkeit der ästhetizistischen Anschauungen im realen Leben bewusst, somit verlegte er sie in die Kunst. Er protestierte gegen den Verfall der geistigen Werte, den immer stärker werdenden Materialismus und die Institutionalisierung der Kunst.

Als vergleichbaren deutschen Autor möchte ich Heinrich Mann heranziehen. Sein Frühwerk ist durchdrungen von Ästhetizismus, einem Skeptizismus gegen die Geisteshaltung des wilhelminischen Deutschlands und gleichzeitig einer Kunstauffassung, die die Kunst über das reale Leben zu stellen scheint. Stark beeinflusst von Nietzsches Konzeption der geistigen Aristokratie als Antwort auf den Werteverfall und die Dekadenz in Deutschland, suchte Mann nach dem Ausdruck des großen Lebensgefühls, eines „höheren“ Lebens scheinbar in der Kunst. Jedoch war auch ihm diese Unmöglichkeit bewusst. Seine Schriften zielten darauf ab, eine Versöhnung des Künstlers mit der Welt zu erreichen und die Problematik von Kunst

und Künstler in den Vordergrund zu rücken. Heinrich Manns Frühwerk ist durchdrungen von Protagonisten, die auf der Suche sind, auf der Suche nach einem Sinn, nach dem Leben, nach sich selbst. So wie es auch Paters Figuren sind. Diese Suche baut auf der Erfüllung und der Erlösung durch die Schönheit und den Genuss, die hauptsächlich durch die Kunst gewonnen werden sollten, auf.

Es wird die Aufgabe der folgenden Arbeit sein, die beiden Autoren in ihrer Auffassung des Ästhetizismusbegriffs zu vergleichen, besonders die Ähnlichkeiten ihrer Ansichten hervorzuheben. Dies wird anhand eines typologischen Vergleichs von statuen gehen, der sich auf ausgewählte Werke Walter Paters und Heinrich Manns stützen wird. Zur allgemeinen Einführung zum Thema des Ästhetizismus im viktorianischen England und wilhelminischen Deutschland wird ein kurzes theoretisches Kapitel dienen, in dem die Strömung selbst, ihre Hauptvertreter und die gesellschaftliche Situation, in der sie entstand, kurz dargestellt werden. Anschließend erfolgt eine genauere Betrachtung der beiden zu vergleichenden Autoren. In einer kurzen Darstellung der Biografie, soll besonders auf das soziale Umfeld und die zeitspezifischen Gesinnungen Paters und Manns eingegangen werden, um die anschließend besprochenen Werke in einen Kontext bringen zu können. Bei Walter Pater handelt es sich um sein gesamtes Leben, das schon früh von ästhetizistischen Auffassungen geprägt war, bei Heinrich Mann wird nur die Zeit seines Frühwerks, etwa bis 1907, genauer betrachtet, da sich danach eine Wende in seinem Schaffen vollzog. Nach den biografischen Informationen werde ich bei Walter Pater einen genaueren Blick auf seine theoretischen Schriften und seine Konzeption des *aestheticism* werfen, die bei Heinrich Mann in der Form, als explizit theoretische Ausformung, nicht vorhanden ist. Im Vordergrund wird hier Paters *Renaissance* stehen. Die Konzeptionen beider Autoren decken sich zum Teil mit Nietzsches Ansichten. Die kulturelle Kritik Nietzsches findet Eingang in Heinrich Manns Werk. Der Autor stützt seine ästhetizistischen Anschauungen stark auf Nietzsches Bestimmung des Künstlers und Artisten, die Charakterisierung des Übermenschen der Renaissance und auf die geistige Aristokratie zur Überwindung der Dekadenz. Paters Entwurf eines klassischen und romantischen, zentrifugalen und zentripetalen Prinzips erinnert stark an Nietzsches Apollinisches und Dionysisches Prinzip. Darum soll auch ein kurzer Blick auf die Beziehung der Autoren zu Nietzsches Schriften

geworfen werden. Bei Walter Pater werde ich auch näher auf sein Verhältnis zur deutschen Literatur und die Rezeption seiner Werke im deutschen Sprachraum eingehen. Da Heinrich Manns frühes Schaffen erst nach der eigentlichen Wirkungszeit Paters anzusetzen ist und Mann offensichtlich nie in direktem Kontakt mit den Schriften des englischen Ästhetizisten stand, gibt es hier keine direkte Beeinflussung. Der eigentliche Vergleich erfolgt auf typologischer Basis anhand der kurzen Erzählungen *Imaginary Portraits* und des Romans *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas* von Walter Pater und Heinrich Manns „Künstlernovellen“ und der Romantrilogie *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy*.

Die Arbeit bezieht sich sehr stark auf die fiktionalen Texte beider Autoren. Die genaue themenorientierte und kulturell-geisteswissenschaftliche Analyse der Texte und vor allem der Protagonisten der Werke bildet die Grundlage für den anschließenden Vergleich der Ästhetizismusauffassungen beider Autoren. Unbestritten war Walter Pater Vertreter, wenn nicht Begründer der ästhetizistischen Strömung im viktorianischen England in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei Heinrich Mann ist es schon schwieriger, eine ästhetizistische Gesinnung aufzuzeigen. Obwohl sich die Forschung zum großen Teil auf sein Schaffen als politisch engagierte Autor bezogen hat, möchte ich sein Frühwerk einer genaueren Betrachtung unterziehen und die ästhetizistischen Ansätze, die es bei Heinrich Mann wohl gibt, in den Vordergrund stellen. Obgleich sich die Autoren in ihren Ansichten und Werken stark unterscheiden, gibt es erstaunlich viele Ansatzpunkte für einen Vergleich, der auf typologischer Basis sehr interessant ist. Es geht mir bei diesem Vergleich darum, die grundlegenden Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in den Werken und Ansichten Paters und Manns aufzuzeigen, nicht die in großer Zahl ebenfalls vorhandenen Unterschiede herauszustreichen. Durch die Behandlung beider Autoren und ihrer Werke im Einzelnen, sollte schon ein guter Eindruck davon gewonnen werden, im Resümee möchte ich die wichtigsten Punkte noch einmal zusammenfassen. Sucht man bei Pater nach einem vergleichbaren Autor im deutschsprachigen Raum, so stößt man unweigerlich auf Hugo von Hofmannsthal, der Paters Schriften rezepte. Doch hat bereits 1997 Ulrike Stamm in ihrer Studie *„Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“ Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters* einen solchen Vergleich durchgeführt. Da es auch in Deutschland ästhetizistische Strömungen gegeben hat – wenngleich nicht in dem Ausmaß und in der Weiterentwicklung, wie sie

sich in England vollzogen –, so fanden sie ihren Ausdruck ebenfalls in den Werken Heinrich Manns. Darum halte ich einen Vergleich der beiden Autoren für durchaus adäquat und aufschlussreich.

II. Ästhetizismus – Werteverfall oder Kunstreligion? – im viktorianischen England und wilhelminischen Deutschland

Der Ästhetizismus war und ist ein viel umstrittenes Thema. Er wird als reine Blasphemie, Werteverfall und Dekadenz verteufelt, oder als neue (Kunst)Religion, als neues Lebensgefühl mit der Hingabe an das Schöne gefeiert. Es ist eine Flucht aus dem kargen Alltag, hinein in eine Welt, die vom Ästhetischen, von der Kunst bestimmt wird, der sich alle Bereiche des täglichen Lebens, Moral, Sittlichkeit, Wissenschaft, ja sogar Religion unterzuordnen haben. Ist es eine Flucht, ein Neubeginn, der die schönen Seiten des Lebens an die Oberfläche bringen möchte und das unnütze Schöne höher schätzt, als den tristen Alltag oder ist es lediglich Eskapismus, der die irrealen Kunstwelt über die Realität stellt und so alle realen Aspekte des Lebens vollkommen ausblendet? Eskapismus, Kunstreligion, Kultus des Unwahren, oder doch Neubeginn auf den ästhetischen Säulen einer Kultur, deren höchste Moral sich auf der Schönheit der Kunst gründet – was ist nun der Ästhetizismus?

Neigungen zum Ästhetizismus gab es vor allem in der Renaissance, hier insbesondere in Italien. Dies ist ein Grund, warum sich der Ästhetizismus der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert vermehrt auf eben jene italienische Renaissance bezieht. Der Ästhetizismus des *fin de siècle* kommt insbesondere in der Dekadenz und in der Bewegung des *l'art pour l'art* zum Ausdruck, was mit ein Grund ist, warum die Meinungen über den „Schönheitskult“ nicht immer die besten sind.

Das 19. Jahrhundert ging einher mit großen Veränderungen, die sich durch alle Bereiche des Lebens zogen: Die Wissenschaften machten neue, grundlegende Entdeckungen, auf dem Gebiet der Psychologie kamen neue Erkenntnisse zum Vorschein, die Industrialisierung schritt mit riesigen Schritten voran, das Bürgertum emanzipierte sich. Hand in Hand mit der Neuentdeckung der Welt auf wissenschaftlicher und wirtschaftlicher Basis gingen jedoch auch Skepsis und Angst. Die Veränderungen gingen schnell und hinterließen oftmals soziale Missstände und emotionale Verwirrung. Das Materielle begann die Oberhand zu gewinnen. Das Spirituelle – Kunst und Religion – wurde an den Rand gedrängt, war nur mehr eine Nebensächlichkeit, scheinbar ein Überbleibsel aus vergangenen Tagen. Durch diese

raschen Umschwünge, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen, durch das Überhandnehmen von Wirtschaft und Industrie und durch das Eindringen der rationalen Wissenschaft in alle Lebensbereiche, musste nun die Kunst scheinbar in Opposition stehen. Neben Strömungen wie Realismus und Naturalismus entwickelten sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Dekadenz und Ästhetizismus. Wo die Dekadenz auf Verfall und Niedergang der Kultur reagierte, sich als autonome Ästhetik gegenüber einer Welt von fest gefügten Moral- und Wertvorstellungen präsentierte, in der die Kunst einen untergeordneten, instrumentalisierten Posten zugewiesen bekam, da sah die ästhetizistische Auffassung in der Kunst den höchsten aller Werte und das Ziel jeder kulturellen Entwicklung, dem sich alle anderen Bereiche unterzuordnen hatten. In der Schönheit und der Wirklichkeit der Kunst sollte die Unzulänglichkeit, die Gemeinheit des Alltags, des Lebens an sich, vergessen werden. Die Schönheit der Form hatte Vorrang vor allen realistischen oder naturalistischen Darstellungen, die die Wirklichkeit abbildeten, wie sie jeder einfache Mensch täglich erleben und ertragen musste. Gerade durch die Naturwissenschaften, durch den Fortschritt der Technik wurde die Welt entzaubert. Sie wurde ihrer letzten Geheimnisse beraubt. Jeder höhere Sinn löste sich durch die umfassenden Erkenntnisse der Wissenschaften allmählich auf und wurde unzulänglich. Es war nicht mehr Kunst, die für etwas stehen sollte, die instrumentalisiert wurde, es war die Kunst, die für sich stand. Kunst um der Kunst willen, doch auch – und vor allem – um des Lebens willen. Die Kunst bekam eine Erlösungsfunktion, ein lebenssteigerndes, vielleicht eskapistisches Moment zugesprochen.

Während sich in England eine Gruppe von repräsentativen viktorianischen Dichtern herausbildete, der Autoren wie Alfred Lord Tennyson, Robert Browning, Matthew Arnold, William Morris oder John Ruskin angehörten, die ihre Aufgabe in der moralischen und politischen Erziehung ihrer Leser sahen und sich ihrem Zeitalter und seinen Veränderungen stellten, so stellten sich auf die Gegenseite die Vertreter des Ästhetizismus, die Poeten des *fin de siècle* und der *décadence*. Autoren wie Algernon Charles Swinburne, Walter Horatio Pater, Arthur William Symonds, William Butler Yeats und Oscar Wilde vollzogen die Abwendung von den herrschenden Systemen, von der Instrumentalisierung der Kunst, hin zu einem Kult individuellen Schönheitsempfindens und Kunstverständnisses. Die Autoren verstießen in ihren

Werken zunehmend gegen die viktorianischen Konventionen und öffneten gleichzeitig die englische Literatur für den Einfluss der französischen Schriftsteller wie etwa Charles Baudelaire, Théophile Gautier und Stéphane Mallarmé, die für die englische Dekaden- und *fin de siècle*-Literatur von großer Bedeutung waren. Swinburne galt als Wegbereiter für den englischen Ästhetizismus, der mit Walter Pater seinen bedeutsamsten Vertreter fand.

Walter Pater war in frühen Jahren selbst von Autoren wie John Ruskin, Matthew Arnold und William Morris beeinflusst worden. Er publizierte seine *Studies in the History of the Renaissance* erstmals 1873, einzelne Essays daraus erschienen bereits ab 1867 in Zeitschriften. Nach eigenen Aussagen ist die *Renaissance* von Ruskins *Stones of Venice* und *Modern Painters* und Morris' *Earthly Paradise* beeinflusst, doch gleichzeitig grenzte sich Pater mit seinem Werk entschieden von diesen Literaten ab, stellte sich gegen den instrumentellen Kunstbegriff. Er widersprach den viktorianischen Auffassungen, der Künstler sei ein von außen gesteuerter Vermittler, der durch das Mittel des Kunstwerks die propagierte Wahrheit an die Adressaten weiterleitete. Mit seinem Hauptwerk, der *Renaissance*, legte Pater den Grundstein für die ästhetizistische Lebens- und Kunstauffassung. Seine Konzeption richtete sich gegen jede Instrumentalisierung und jeden benennbaren Zweck der Kunst. Somit stand Ästhetizismus im Gegensatz zu den Anforderungen, die das viktorianische England an die Kunst stellte und somit auch im Gegensatz zur Religion, denn die Kunst, die Bejahung der Schönheit um ihrer selbst willen, war zur neuen Religion geworden³. Die Vorstellung der Kunst als (neue) Religion findet sich bei Pater vermehrt, so etwa auch in der *Renaissance*, genauer im Essay „Two early French Stories“, wo die Kunst als „a strange idolatry, a strange rival religion“⁴ bezeichnet wird. Paters *Renaissance* wurde zum Kultbuch, sozusagen zur „Bibel“ des *decadent movement* des englischen *fin de siècles*. So hat sie auch Oscar Wilde in ihren Bann gezogen, der sie in seinem ersten Semester in Oxford gelesen hatte und sich noch in *De Profundis* daran erinnerte. Pater plädierte für die Kontemplation, für die Versunkenheit in die Kunst, die die Zeit und den gemeinen Alltag vergessen lässt. Die Kunst lenkte von der eigenen Sterblichkeit, von der Vergänglichkeit allen Seins ab,

³ Vgl. unter anderem Paters „Gaston de Latour“, worin die Kunst zur neuen Religion geworden ist, die Kunst als Epiphanie ihrer selbst wurde.

⁴ Pater, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London. Macmillan, 1900 (= *The Works of Walter Pater in eight Volumes*. Vol. I) S. 27

denn das Leben wäre nur der unweigerliche Weg hin zum eigenen Tod. Allein der Augenblick, die momentane Erfahrung in der Kontemplation vermochte, diese beklemmende Sicherheit des nahenden Todes abzuwehren. Hierzu schrieb Wolfgang Iser:

Nur die Leidenschaft, vornehmlich die künstlerische, vermag in der Hingabe an die gesteigerten Pulsschläge dieses Lebens den Schmerz der Endlichkeit zu verdecken. In der Leidenschaft und in den Ekstasen bindet sich das Erleben mit solcher Ausschließlichkeit an das Momentane, daß die Erscheinungsform der Augenblicke, die Zeit, zugunsten einer unmittelbaren Gegenwart des Gegebenen vergessen wird.⁵

In Paters Ästhetizismus gilt der Augenblick der Kontemplation als die Möglichkeit, der Wirklichkeit zu entfliehen. Die Wirklichkeit ist eine Möglichkeit, der Tod ein Faktum, doch durch die Kunst und ihre Erfahrung kann die Hässlichkeit und Ausweglosigkeit des voranschreitenden alltäglichen Lebens vergessen gemacht werden. Paters Schriften propagierten weiters eine Einheit von Kunstwerk und Künstler, die keinen interpretativen Anspruch stellte und nur subjektiv wahrgenommen werden durfte. Schönheit war immer subjektiv, individuell und konnte schon deshalb niemals zufrieden stellend definiert werden. Gleich der Schönheit an sich, der Kunst, so konnte auch der Künstler nicht definiert, nicht eindeutig als stabiles Ich beschrieben werden. „Aus Paters Schriften geht ein Typus des *Fin-de-siècle*-Ästheten hervor, der das eigene Leben nach dem Kunstideal gestaltet und sich dabei jedem Augenblick bedingungslos hingibt.“⁶ So ging ein Künstler hervor, der sich ästhetisch stilisierte und sich von der Gesellschaft abgrenzte, zunehmend isolierte. Die ästhetische Kunsttheorie verlangte nach Abgrenzung vom „Normalen“, vom Alltag der Bürgerlichkeit und so entstand die Distanz zum Wertekosmos der bürgerlichen, viktorianischen Welt. Auch Arthur William Symons, ein Freund Paters, betonte die Abgelöstheit des Künstlers, des Genies von der Gesellschaft und von ihren Regeln, die nur für „normale“ Menschen gemacht wurden und deshalb nur für eben jene „normalen“ Leute galten⁷. Durch die resultierende Anerkennung, das Staunen und auch durch die Missachtung erfuhr der ästhetizistische Mensch, der Künstler seine Selbstbestätigung. Er musste aufgehen in seiner Kunst, in seinem

⁵ Iser, Wolfgang: Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen. Niemeyer. 1960 S. 41

⁶ Bang-Soon, Ahn: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle. Göttingen. Cuvillier, 1996 S. 32

⁷ vgl. hierzu Arthur Symons: Poetry and Prose

Leben, das als Kunstwerk stilisiert wurde. So entwickelte sich der Künstler-Dandy, der Dekadent, der keine eigentliche Identität besaß, sich nicht auf eine Rolle festschreiben lassen durfte. Er war alles und doch nichts, ging in seiner Schöpfung auf, verlor sich darin, hob sich durch die Überlegenheit der Kunst – zu der er selbst, sein eigenes Leben, nun zählte – vom übrigen Alltag ab. Sein Subjekt und seine Subjektivität wurden zum artifiziellen Fabrikat. Das Existenzziel dieses Künstlers war der Aufbau und die Erhaltung des Surrogats nach der Eliminierung der Person. „Der Ästhetizist stilisiert sich zum Künstler-Dandy, weil ihm der Boden der personalen Identität sozusagen unter den Füßen fortgezogen wurde“, ⁸ schrieb Ulrich Horstmann 1983. Der Künstler selbst hatte keine wahre Identität mehr, weil er selbst zum Kunstwerk geworden war und sich dieses nun mal von allen allein gültigen Interpretationen abhob und sich selbst inszenierte. Es war nicht mehr die Kunst, das fertige Kunstwerk, mit dem sich der Künstler ausdrücken wollte, es war der Vorgang der Kunstproduktion, der Schaffensprozess, der den Artisten definierte, der für den Schaffenden wichtig war. Der Künstler schuf nicht mehr für andere, er schuf für sich selbst, für seine eigene Freude. „The pleasure that one has in creating a work of art is purely personal pleasure, and it is for the sake of this pleasure that one creates“, schrieb Oscar Wilde 1890 an den Herausgeber des *Scots Observer* und weiter: „He [the artist] is indifferent to others. I write because it gives me the greatest possible artistic pleasure to write. If my work pleases the few, I am gratified. If it does not, it causes me no pain. As for the mob, I have no desire to be a popular novelist. It is far too easy.“ ⁹ Schriftsteller wie Oscar Wilde wollten nicht mehr die gemeine Masse ansprechen. Ihr Zielpublikum waren die wenigen, die sich zu dem Kreis der Auserwählten, der Verständigen dieses neuen Gefühls für die Kunst und den Künstler zählen konnten, die die innere Einstellung dafür mitbrachten. Für die Masse zu schreiben, war zu leicht geworden. Arnold Hauser bezeichnete dies als „Inzucht der Kunst“ ¹⁰, die Künstler schufen ihre Werke für Künstler und die Kunst selbst wurde zum Gegenstand der Kunst. Die Einstellung richtete sich etwa gegen die Auffassung des Viktorianismus oder auch der Marxisten, deren Vertreter Hauser war, die die Kunst als Instrument der Vermittlung ihrer Weltanschauungen und Doktrinen sahen.

⁸ Horstmann, Ulrich: Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts. München. Wilhelm Fink Verlag, 1983 S. 127

⁹ Wilde, Oscar: A Life in Letters. Hrsg. Marlin Holland. New York. Carroll & Graf Publishers, 2007 S. 127

¹⁰ vgl. Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur S. 944

Doch hier vermittelte die Kunst nur sich selbst und diese Botschaft wurde von einem Künstler zum anderen getragen. So entstand eine eigene Welt, die sich nur durch „Inzucht“ vergrößerte.

Während des 19. Jahrhunderts gab es viele Strömungen, die auf den Zeitgeist der Epoche reagierten. Es gab die Hinwendung zur Realität im Realismus und Naturalismus, die Abbildung der Wirklichkeit mit lehrendem und mahnendem Charakter. Doch schon zu Anfang des Jahrhunderts versuchten Autoren vermehrt der Angst der Menschen vor Verstädterung und Industrialisierung mit billiger Massensliteratur zu begegnen, die ebenfalls vom alltäglichen Leben der Leser beeinflusst war. So entstanden Anfang des Jahrhunderts zunehmend Horrorgeschichten, die *Newgate Novels*. Zeitschriften wie *The People's Periodical* druckten Schauerromane ab und Mitte des 19. Jahrhunderts kursierten vermehrt die so genannten *penny bloods* oder *penny dreadfuls*. Der Hang zum Morbiden, Blutrünstigen lebte Ende des Jahrhunderts in England vor allem durch die Taten Jack the Rippers wieder auf zuvor waren es Gestalten wie der mordende Barbier Sweeney Todd, der in England unter den Kindern als der „schwarze Mann“ galt. Neben dem Horror gab es auch die Hinwendung zur religiösen Literatur, zu religiösen Stoffen und Themen, wie sie die Nazarener und die *Pre-Raphaelite Brotherhood* produzierten und propagierten. Verstärkt wandten sich Künstler von der Gegenwart ab, hin zur Antike, zur Renaissance, zur Romantik. Doch scheinbar am eindrucksvollsten vollzog sich im England des 19. Jahrhunderts die Wende vom Ästhetizismus zur Dekadenz und zum englischen *fin de siècle*, der – wie der Name schon ahnen lässt – auf französischen Einfluss zurückzuführen war. Bereits in den 1870er Jahren entwickelte sich der Ästhetizismus, wie ihn Pater entworfen und verbreitet hatte, weiter, über den französischen Einfluss hin zur Dekadenz eines Oscar Wildes. Autoren und Maler wie Walter Pater, Max Beerbohm, Oscar Wilde, James Abbott McNeill Whistler, George Moore oder Arthur William Symonds übten auf die zeitgenössische viktorianische Literaturkritik eine irritierende Wirkung aus.

[D]ie Aufkündigung aller gesellschaftlichen Bindungen der Kunst, die asoziale und dandyhafte Attitüde der Ästhetizisten sowie der ironisch-mokante Ton ihrer Verlautbarungen [schlugen] allem ins Gesicht, was der offiziellen Kunst- und

Kulturideologie des Viktorianismus mit ihrer Nutzorientierung, dem Pathos der ‚high seriousness‘ und dem heroisierten Dichterbild heilig war.¹¹

Keine Frage also, dass sich das Interesse auf diese Bewegung richtete und sie mit kritischen Blicken verfolgte. Die extreme Übersteigerung von Paters Ansätzen und Theorien bildete die Quintessenz des englischen *fin de siècles*, der an den verschiedensten Stellen Beunruhigung und Skepsis hervorrief. Spätestens seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts trieb Oscar Wilde den ästhetischen Hedonismus auf die Spitze, was mit mehr als kritischen Augen beobachtet wurde.

Wilde bringt einen in sich geschlossenen Ästhetizismus auf provokante Art und Weise an die Öffentlichkeit und weist damit auch auf die bis dahin verborgenen Konflikte und Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft, Künstlertum und Bürgertum, Kunst und Leben hin. Kurz: Wilde thematisiert alles das, was seither mit Fin-de-siècle-Dekadenz assoziiert wird.¹²

Genau mit dieser Diskrepanz von Künstlerwelt und Bürgertum, mit dieser Kluft, die sich zwischen dem Künstlerindividuum und der Gesellschaft auftat, beschäftigten sich auch in Deutschland die Künstler um die Jahrhundertwende. Während die ästhetizistischen Bewegungen in Amerika schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Werken Edgar Allen Poes einsetzten, in England die erste Ausprägung ab 1848 stattfand und eine erneute Blüte in der spätviktorianischen Phase der 90er Jahre erfolgte und Frankreich um die Jahrhundertmitte vom ästhetizistischen Geist befallen wurde, so setzte in Deutschland und Österreich die ästhetizistische Strömung mit Verzögerung erst um 1900 ein. Wie sich in England der Ästhetizismus weiterentwickelte zur Dekadenz und zum *fin de siècle*-Bewusstsein, so schien auch im deutschsprachigen Raum die ästhetizistische Strömung Hand in Hand mit der seit den achtziger Jahren in Frankreich zur Mode gewordenen *décadence* gegangen zu sein. Obwohl sich einige Berührungspunkte finden lassen, so darf man doch nicht verallgemeinern. Die Strömung des Ästhetizismus, des *l'art pour l'art*-Gedankens ist in Österreich und Deutschland nur einige Jahre ein Thema, mit dem sich Künstler und Kritiker auseinandersetzten. Ähnlich wie die englischen Autoren erfuhren auch die deutschsprachigen Dichter ihre Beeinflussung von französischer Seite, von Autoren wie Baudelaire, Flaubert, Gautier, Zola, Huysmans oder Bourget,

¹¹ Horstmann: Ästhetizismus und Dekadenz S. 9

¹² Bang-Soon: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle. S. 33

der vor allem durch Hermann Bahr Verbreitung fand. Doch gab es auch – wenn auch nur geringe – Orientierung an den Kollegen des englischsprachigen Raums. Hugo von Hofmannsthal etwa versuchte bereits ab 1894 die Schriften Walter Paters in seinem literarischen Umfeld populär zu machen. Trotz solcher Anreize orientierten sich vergleichbare Strömungen in Deutschland und Österreich vor allem an den französischen *fin de siècle*-Autoren.

Im wilhelminischen Deutschland geriet der herrschende Naturalismus in der Kunst seit Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts immer heftiger unter Kritik. Diese Kritik galt als Ausdruck der Unzufriedenheit mit den herrschenden Gegebenheiten, mit denen sich der Naturalismus in den Künsten auseinanderzusetzen hatte. Ähnlich wie in England herrschte auch in der deutschen Gesellschaft extremer wirtschaftlicher Expansionismus und Materialismus vor. Die Folgen waren auch in Deutschland steigende Industrialisierung, Urbanisierung, Verarmung, Proletarisierung und Entwertung von althergebrachten Denkweisen und tradierten Werten. Diese Ausprägungen der wilhelminischen Zeit wurden als bedrohlich empfunden und wollten deshalb nicht auch noch in der Kunst wieder gesehen werden. Man erschrak vor der wirklichen Welt und wollte wenigstens in der Welt der Kunst vor der eigenen Realität flüchten. Damit griff man auch in Deutschland auf die Traditionen der Romantik und des Ästhetizismus zurück. Die aufkommende Strömung des Ästhetizismus hielt sich nur wenige Jahre, wurde dann schnell von der *décadence* abgelöst und entwickelte sich zum sozial engagierten Künstlertum weiter. Während die Kunst jedoch als Fluchtraum galt, löste sie in gewissem Sinn auch die Religion ab, die längst nicht mehr als ausreichende Erklärung der menschlichen Existenz reichte. „Religion also wird [...] als weltanschauliche Doktrin gänzlich nichtssagend, dafür aber in ihrem zum profanen künstlerischen Erlebnisraum umgedeuteten Ritus neu entdeckt.“¹³ Der Kontakt mit der Religion spielt sich nunmehr auf rein ästhetischer Basis ab, das Paradies des Himmels ist durch die Kunst auf die Erde gelangt. Nicht nur die Rezipienten der Kunst wollten sich in dieses künstliche Paradies zurückziehen, sondern auch die Künstler selbst wollten ihrem Alltag entfliehen. Die Innenwelt, die Subjektivität und vor allem die Individualität begannen eine immer größere Rolle zu spielen. Die Künstler nahmen sich selbst und ihre Arbeit neu wahr. Sie mussten sich in einer Gesellschaft, die im Umbruch war, die mit den traditionellen Werten und

¹³ Horstmann: Ästhetizismus und Dekadenz S. 65

Rollen nichts mehr anzufangen wusste, erst wieder neu definieren. Autoren wie, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke in Österreich oder in Deutschland Stefan George, oder die Brüder Thomas und vor allem Heinrich Mann lebten den ästhetizistischen Eskapismus teilweise nicht nur in ihrer Kunst vor. Es begann eine Flucht in die eigene Innerlichkeit, in die eigene Phantasie, in die Vergangenheit und ebenso in andere Länder. Dies alles wurde in und durch die Kunst vollführt. Wie es auch Pater getan hatte, so wandte man sich in der deutschen Kunst nun vermehrt der Renaissance und den italienischen Künstlern jener Zeit zu. Der Impressionismus griff ebenso auf die Künstler und ihre Werke über und auch in Deutschland fand man eine Augenblicksverabsolutierung, wie sie schon Walter Pater proklamiert hatte. Der Flüchtigkeit der Kunsterfahrung wurde die Aufgabe zuteil, die zeitliche Begrenztheit des menschlichen Lebens vergessen zu machen, das Leben durch die Kontemplation und die momentane Versunkenheit in die Schönheit zu verlängern. Die Kunst galt als neue Religion, als Möglichkeit, dem Alltag und dem nahenden Tod zu entfliehen.

Gleich der Kunst fand auch der Künstler nun ein neues Selbstverständnis. Wo sich die Kunst vom Naturalismus, von der realistischen, analytischen Darstellung der Wirklichkeit entfernte, so entfernte sich auch der Artist von seiner Realität, von seiner Gesellschaft. Wie in England die Kunst eine Kunst für Künstler, für wenige Auserwählte war, so war sie auch in Deutschland exklusiv geworden. Der Künstler verstand seine Rolle nicht mehr als integriert in den Alltag, er fand sich abgelöst von seiner Gesellschaft und von ihren herrschenden Konventionen wieder. Dieses Wesensmerkmal des deutschen Künstlers um die Jahrhundertwende schlug sich in der Kunst selbst, in der Literatur nieder. So finden wir auch in der deutschsprachigen Literatur vermehrt Künstlergestalten, die mit sich, mit der Welt, in der sie zu leben gezwungen waren, hadern und viel eher in ihrer eigenen Kunstwelt leben. Ein drastisches Beispiel hierfür ist Heinrich Manns Schriftsteller Mario Malvolto aus seiner Novelle „Pippo Spano“ oder auch Isolde Kurz' Maler Gaetano aus den „Florentiner Novellen“. Die Kunst wurde immer mehr selbstbezüglich. Kunstinterne Fragen wurden immer öfter zum Gegenstand der Darstellung. Die Kunst betrachtete nicht mehr das Leben, sie betrachtete sich selbst. Programmatisch für die Einstellung der Ästheten und Artisten um 1900 in Deutschland und mit Autoren wie Hugo von Hofmannsthal auch in Österreich, war eben jenes Gefühl der Einsamkeit, der Abgelöstheit von der Gesellschaft, vom Leben selbst. In England drückte sich diese

Abgelöstheit, dieses Anders-Empfinden des Künstlers, die Kritik, die er mit seinem Verhalten an der Gesellschaft übte, in der Gestalt des Künstler-Dandys aus, wie ihn Oscar Wilde zur Gänze verkörperte. Der Künstler selbst war zum Kunstwerk geworden. Ähnlich in Deutschland, dort fand der Künstler seinen Ausdruck als Schauspieler. Er selbst verkörperte die verschiedenen Möglichkeiten, die Wirklichkeit war nur *eine* Möglichkeit. Zwischen ihm und dem Bürger klaffte eine große Kluft, der Bürger sah den Künstler, den Schauspieler als unwirklich, der Künstler selbst fühlte sich vom Leben um ihn herum ausgeschlossen. Gleich dem englischen Dandy übte der Schauspieler mit seiner eigenen Rolle Kritik an der Gesellschaft. In der Kunst fand dies weiters Ausdruck in der Gestalt des Abenteurers, der sein Leben wie ein Kunstwerk lebt¹⁴ oder auch in den vermehrten Darstellungen von Schurken, Verbrechern, Krüppeln, Bettlern etc. Hierzu schrieb Hans Wilhelm Rosenhaupt: „Wo sich Verbrechergestalten in der Literatur finden, die als Vorbilder gezeichnet sind, da steht der Dichter seiner Zeit und ihren Werten ablehnend gegenüber, denn er macht ja gerade den von der Gesellschaft Abgelehnten zum Gegenstand seines Werkes.“¹⁵ Stark erinnern diese Tendenzen an die Schauerromane, die in England während des 19. Jahrhunderts so populär gewesen waren. Noch in Christian Morgensterns „Galgenliedern“ von 1905 kommt auf groteske Art die Kritik an der Gesellschaft zutage, der Protest gegen eine Wirklichkeit, die als sinnentleert verstanden wurde. Um die Jahrhundertwende fand sich ein Phänomen, das ebenfalls Heinrich Mann in seiner Novelle „Pippo Spano“ thematisiert hatte; Die Identifikation des Künstlers mit seinen Gestalten. Das Hauptinteresse galt oftmals den personalen Trägern, den Ästheten selbst, da sie ihr Leben gleichsam einem Kunstwerk zur Schau stellten. In England fand sich dieses Phänomen ausgeprägter als in Deutschland, man denke nur an die Selbstinszenierung der Dandys. Gerade diese Ausnahmegeralten, sei es in der Kunst oder in der Realität, erregten Aufsehen und regten zum Nachdenken über ihre Funktion, über die versteckte Funktion der Selbstreflexivität hinaus, an. Das Aufzeigen der Möglichkeiten in einer Zeit, in der die Menschen den Veränderungen mit Skepsis und Zynismus gegenüber standen, hatte oft ungeahnte Konsequenzen.

¹⁴ z.B. Hugo von Hofmannsthal's „Der Abenteurer und die Sängerin“

vgl. hierzu Rosenhaupt, Hans Wilhelm: Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft. Bern u. Leipzig. Paul Haupt, 1939 S. 134

¹⁵ Rosenhaupt: Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft. S. 23

Es geht nicht mehr darum, *die* Welt zu repräsentieren, sondern fiktive „Wirklichkeiten“ zu erzeugen. Mit der entschiedenen Abgrenzung gegenüber dem tradierten Nachahmungspostulat wird zugleich der instabile, hochgradig wandlungsfähige Charakter der gegebenen Realität enthüllt, die verstanden als kognitive Konstruktion, jeglicher verbindlicher Vorbildfunktion für die literarische Fiktion entbehrt.¹⁶

So schreibt Annette Simonis, die in ihrer Arbeit dem deutschen Ästhetizismus überaus kritisch gegenüber steht. Die Strömung konnte sich nicht am Leben erhalten. Das Leben war zu stark, um ignoriert zu werden. Der Alltag brach über den Künstler und seine Kunst herein. So führte es auch in Deutschland aus der kurzen Phase des Ästhetizismus hinein in die *décadence*, in die Verfalls- und Untergangsstimmung. Die Kunst um der Kunst willen, oder eher um des Lebens willen, wie es im englischen *aestheticism* postuliert wurde, konnte ihre Versprechen nicht halten. Die Kontemplation und Augenblicksverabsolutierung musste irgendwann ein Ende haben und der Alltag, die Sterblichkeit und Vergänglichkeit, mussten wieder über den Rezipienten ebenso wie über den Künstler hereinbrechen. Die Gesellschaft war im Umbruch. Dieser Wandel konnte nicht aufgehalten werden und forderte vehement Anpassung. „Da ist es nun ohne Zweifel so, dass in einer Krise der Gesellschaft die ohnehin lebensfernen Individuen sich der Kunst zuwenden, die eben keine Bewährung vor der Wirklichkeit erfordert, dass Kunst [...] ein Zeichen des Verfalls ist“¹⁷, schrieb Hans Wilhelm Rosenhaupt. Die Kunstwelten konnten ihre konstruierten Bilder nicht mehr länger aufrechterhalten und die Kunst musste sich mit dem Leben auseinandersetzen. Friedrich Nietzsche hatte in seinem *Willen zur Macht* den modernen Künstler verdächtig gemacht, das Schauspieler- und Komödiantentum des Artisten angeklagt, ihm den Gefühlsmissbrauch vorgeworfen. Nietzsche beschrieb den Künstler eben als jenen Schauspieler, der auch im Leben nur noch Rollen spielen konnte, in denen er versuchte, seine Wunschvorstellungen zu realisieren. Das Leben musste zwangsläufig dahinter zurückbleiben und so wurde die Kunst selbst zur Komödie degradiert. Der Künstler machte sich zur „Beute fremder, lebens- wie

¹⁶ Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen. Niemeyer, 2000 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 23) S. 15–16

¹⁷ Rosenhaupt: Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft. S. 49

menschenfeindlicher Mächte“¹⁸, der zerstörerische Charakter der Kunst nahm überhand. Die Abwendung vom Hier und Jetzt ging nicht gut. Die Gegenwart holte alles ein. Ein Eskapismus in fremde Länder, andere Zeiten oder gar andere Welten konnte nicht aufrechterhalten werden. Die Renaissance-Flucht, die Renaissance als ideale Epoche, wie sie von Pater proklamiert wurde, fand Ablehnung. Auch Friedrich Nietzsche glaubte nicht mehr an eine Wiederherstellung dieses Idealzustandes für die Kunst und das Individuum, wie er in der Renaissance vorgeherrscht und die Entstehung der modernen Kultur ermöglicht hatte. Er sah sich in der Dekadenz gefangen, die gleichsam der Reformation ein Wiederauferstehen der Renaissance oder gar der Antike unmöglich machte. Diese Zeiten waren endgültig vorbei. So schrieb Luca Farulli, Nietzsche habe „im Dämmerlicht, in dem der letzte Grieche seine Abschiedsrede hält, voraus[gesehen], daß die sterbende Kunst uns insgeheim [sic] einen Retter hinterlassen hat: den Wissenschaftler.“¹⁹ Der Eskapismus musste ein Ende haben.

Um das Ende dieser kurzen Strömung mit den Worten Annette Simonis zu beschreiben:

Der literarische Ästhetizismus rückt somit vor allem in der deutschsprachigen Literaturgeschichtsschreibung in erster Linie als etwas Überwindungsbedürftiges in den Blick, dem das Stigma des Unausgereiften, des Zweifelhaften und (möglicherweise) Belanglosen anhaftet.²⁰

Der Ästhetizismus wird quasi als reine Übergangsströmung angesehen, doch würde ich nicht so weit gehen, ihn als „belanglos“ zu bezeichnen. Er hat den Weg geebnet für eine neue Auseinandersetzung mit der Kunst und der Gesellschaft, in der sie entsteht. Viele Autoren haben ihn als Übergangsphase, als Reifungsprozess begriffen und ihr Kunstverständnis daraus entwickelt. Den Ästhetizismus adäquat und in all seinen unterschiedlichen Ausprägungen beschreiben zu wollen, ist ein schier

¹⁸ Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main. Suhrkamp. ¹1978 (=Edition Suhrkamp Band 897) S. 276

¹⁹ Farulli, Luca: Nietzsche und die Renaissance: Die Reflexion über „Grenze“ und „Grenzüberschreitung“. In: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Hrsg. August Buck. Tübingen. Niemeyer, 1990 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 4) S. 54–71 Hier S. 66
Luca Farulli bezieht sich bei dieser Aussage auf den ersten Band von Nietzsches Menschliches, Allzumenschliches, indem Nietzsche den Wissenschaftler als Weiterentwicklung des Künstlers beschreibt.

²⁰ Simonis: Literarischer Ästhetizismus. S. 10

unmögliches Unterfangen. Die Meinungen teilen sich, wie bei so vielen anderen Themen auch, doch seine Existenz und seine Wirkung auf viele große Künstler sind unbestreitbar. So möchte ich dieses Kapitel mit den Worten Ralph-Rainer Wuthenows schließen:

Dennoch ist der Ästhetizismus viel zu widerspruchsvoll und noch zu gegensätzlich in sich, um auf eine Formel gebracht zu werden. Vielleicht ist er dort von der stärksten Wirkung, am bedeutendsten, wo er, gleichsam über sich gebeugt, seine Grenzen und seine Schwächen, ja wider Willen, sein Scheitern reflektiert. Das aber geschieht, nicht selten auf eine verhüllte Weise, vor allem dort, wo die Kunst selbst ernsthaft in Frage gestellt wird. Denn sie ist nun nicht mehr, was sie einmal war. Hielt sie früher, wie man oft meinte, das Leben fest, um es zu feiern, zu steigern, zu verewigen, so erscheint sie jetzt als Haupt der Gorgo, die es unter ihrem Blick erstarren und versteinern läßt.²¹

²¹ Wuthenow: Muse, Maske, Meduse. S. 278

III. Walter Pater

This at least of flame-like our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.²²

Ein Dasein, das von der Liebe zur Schönheit geprägt war, begann weniger schön. Das Leben von Walter Horatio Pater, der am 4. August 1839 geboren wurde, ist heute in Vergessenheit geraten, zum Großteil ebenfalls sein Werk²³. Walter Pater war das dritte von vier Kindern des Ehepaars Richard Pater und Maria Hill. Gemeinsam mit den Geschwistern William, Hester und Clara wuchs Walter in Shadwell, einem ärmeren Viertel Londons, auf. Richard Pater, ein Arzt, starb fünf Jahre nach Walters Geburt und die Familie zog nach Enfield, einem Vorort nördlich Londons. Walter Pater bekam bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr Hausunterricht vom Direktor des Gymnasiums in Enfield, doch die Familie zog 1853 abermals um, in die Nähe von Canterbury, wo Pater die King's School besuchte. Diese Umstellung war für das schüchterne Kind, das Pater war, nicht einfach. So erlebte er einen „shock of rigid discipline and of contact with active domineering boys [...] after the feminine placidity of life at Enfield.“²⁴ Diese Eindrücke verarbeitete er später in *Gaston de Latour* (1888), *Emerald Uthwart* (1892) und *Plato and Platonism* (1893). Walter Pater war ein ruhiges, ernstes, zurückgezogenes Kind, das in der Schule nicht viele Freunde hatte, wahrscheinlich vor allem weil er an den Spielen im Freien kein Interesse hatte. Auch heißt es, dass Pater leicht buckelig war, frühzeitigen Bartwuchs und alles in allem ein ausdrucksloses, froschähnliches Gesicht hatte.

1854 starb dann auch Paters Mutter und Hester Pater, „Aunt Bessie“, wurde zum Vormund der Kinder. Als Walter 1858 ein Stipendium für das Queen's College in Oxford erhielt, nahm die Tante die Schwestern mit nach Heidelberg, was mit ein Grund für Paters wiederholte Deutschlandreisen war. Nach seinem B.A. in *Literae Humaniores* im Jahr 1862 wurde Pater Tutor für Studenten, im gleichen Jahr starb auch die Tante in Deutschland.

²² Pater: Renaissance. S. 235

²³ zum Leben Walter Paters siehe v.a.: Monsman, Gerald: Walter Pater. London. George Prior Publishers. 1977

²⁴ Monsman: Walter Pater. S. 19

Anfang des folgenden Jahres wurde Pater in die Old Mortality Society aufgenommen, einer literarische Gesellschaft, die 1856 von John Nichol gegründet worden war. Zu den Mitgliedern zählten unter anderem Algernon Charles Swinburne, John Addington Symonds, Thomas Hill Green und James Bryce, sowie C. L. Shadwell und Ingram Bywater. Zu einigen dieser Mitglieder, unter anderem zu Shadwell und Bywater, die Pater schon vom Queen's College her kannte, unterhielt er längere Freundschaften, die in seinem Leben nicht allzu zahlreich waren. Diese Gruppe war es auch, der er seinen ersten Essay über den Ästhetizismus, über Fichte und das ästhetische Leben vortrug, am 20. Februar 1864. Zwei Wochen zuvor erhielt er eine Stelle am Brasnose College und zog dort als einziges nicht klerikales Mitglied ein. Sein frühester noch vorhandener Aufsatz „Diaphanéité“ entstand ebenfalls 1864, wurde jedoch erst posthum publiziert.

1865 unternahm Pater gemeinsam mit C. L. Shadwell seine erste Italienreise, die ihn nach Ravenna, Pisa und Florenz führte. 1866 las Pater Otto Jahns Biografie Winckelmanns, die ihn nachhaltig beeinflusste. Im selben Jahr erschien seine erste Publikation „Coleridge's Writings“ in der *Westminster Review*. Seine ersten Vorlesungen am Brasnose College hielt Pater erst 1867. Sein Themenschwerpunkt war die griechische Antike. Lesungen über religiöse Themen gab er schnell auf, doch führte er im Herbst 1878 die Architektur als Vorlesungsthema am Brasnose College ein. Neben den Vorlesungen fungierte Pater auch als Tutor für die Studenten.

1869 kehrten seine Schwestern Hester und Clara aus Heidelberg zurück und Walter nahm sich mit ihnen ein Haus in Oxford, das ganz Paters ästhetizistischen Vorstellungen entsprach. Die ästhetische Atmosphäre, die herrschte, wurde durch das Auftreten der Schwestern verstärkt und die Paterschen Katzen waren unter Freunden als Bestandteil der Dekoration des Hauses wohlbekannt. Im November dieses Jahres entstanden „Notes on Leonardo da Vinci“, die in der *Fortnightly Review* als Beginn einer Serie über italienische Künstler veröffentlicht wurden. Im August 1870 folgte „A Fragment on Sandro Botticelli“, im Oktober des nächsten Jahres „Pico della Mirandola“ und im November 1871 „Michelangelo“. Durch diese Essays wuchs Paters Bekanntheit über Oxford hinaus. In diesen Jahren machte er auch die Bekanntschaft mit den Familien Humphrey Wards, Mark Pattisons, mit A. C. Swinburne, Simeon Solomon und anderen Präraffaeliten. Dante Gabriel Rossetti kannte Pater nur flüchtig. Pater stattete Charles Dodgson (Lewis Carroll) viele

Besuche am Christ College ab. Eine Freundschaft verband ihn auch mit Violet Paget, besser bekannt als Vernon Lee. Obwohl Pater Umgang mit Frauen pflegte ist nichts über sein Liebesleben bekannt. Ob Pater eine Beziehung zu einer Frau hatte, oder daran gar nicht interessiert war, ist nicht zu sagen. Durch die fehlenden Informationen sind des Öfteren Spekulationen über eine mögliche Homosexualität Paters zu lesen, doch auch dafür gibt es keine Belege.

1872 kombinierte Pater seine Essays für die *Fortnightly Review* und die *Westminster Review*, fertigte ein Vorwort und ein Nachwort, fügte einen Essay über Winckelmann und drei weitere Essays hinzu und veröffentlichte im Macmillan Verlag am ersten März 1873 seine *Studies in the History of the Renaissance*. Neben Lob erhielt Pater jedoch auch Kritik und Hohn. 1876 traf Pater der Spott W. H. Mallocks, der ihn in seinem Magazin *The New Republic* als „Mr. Rose“ karikierte. Pater wurde ein Auftreten zugeschrieben, mit dem sich später Oscar Wilde hervortat. Pater selbst war von dieser Karikatur mehr belustigt als getroffen. Dennoch hinterließen der Spott und die negative Kritik, die sein Werk dadurch erhielt, ihre Spuren; 1877 erschien die zweite Auflage der *Renaissance*, woraus Pater seine *Conclusion* jedoch entfernte. Zu seinem Freund Edmund William Gosse²⁵ bemerkte Pater jedoch „I wish they wouldn't call me a 'hedonist', it produces such a bad effect on the minds of people who don't know Greek.“²⁶ Der zweiten Auflage der *Renaissance* maß er große Aufmerksamkeit zu. Er überarbeitete die Essays und machte sich auch über Einband und Titel viele Gedanken. Im Mai 1877 erschien die zweite Auflage unter dem Titel *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*.

1874 hatte Pater mit einer Reihe von Studien zu Shakespeares Stücken begonnen, so begann er seine Serie in der *Fortnightly Review* mit einem Essay über *Measure for Measure*, gefolgt 1875 von *Love's Labour's Lost*. Jedoch wandte sich Pater schnell von diesem Themenkreis ab und wieder hin zur griechischen Antike. Er schrieb eine Vorlesung über den Mythos von Demeter und Persephone, der auch in der *Fortnightly Review* gedruckt wurde und als Beginn einer Serie mit dem Titel *Dionysus and Other Studies* geplant war. Doch auch diese Reihe brach schnell wieder ab und Pater plante nun eine Serie von „imaginären Portraits“. 1878 schrieb Pater „The Child in the House“, es folgte das nie fertig gestellte Portrait „An English Poet“.

²⁵ Sir Edmund William Gosse (1849–1928) war englischer Kritiker und Schriftsteller.

²⁶ Gosse, Edmund: Walter Pater. Zitiert nach: Monsman: Walter Pater S. 65

Aber auch dieses Projekt wurde unterbrochen. Den Jahreswechsel 1882/1883 verbrachte Pater in Rom, wo er an dem Roman *Marius the Epicurean*, der ursprünglich als kurzes Portrait geplant war, arbeitete. 1883 gab Pater auch seine Tutorenstelle am Brasnose College auf. Zwölf Jahre nach seinem ersten großen Werk erschien 1885 der Roman *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas* in zwei Teilen. Im selben Jahr verließ Pater mit seinen Schwestern Oxford und zog nach London, in ein einfaches, schmuckloses Haus, das in scharfem Kontrast zu jenem Haus in Oxford stand.

Im Mai 1887 erschienen bei Macmillan die *Imaginary Portraits* in der heute erhaltenen Fassung mit vier *portraits*. 1888 gelangte die *Renaissance* in die dritte Auflage, der Pater den Essay „The School of Giorgione“ hinzufügte und auch sonst einige Änderungen vornahm. Der Ton wurde abgeschwächt, jedoch wurde die *Conclusion* wieder aufgenommen. Ab 1889 arbeitete Pater an einem zweiten Band der *Imaginary Portraits*, worin „Hippolytus Veiled“, ein *portait* anhand von Moronis Gemälde *Portrait of a Tailor*, das in der National Gallery hing, „Apollo in Picardy“ und „Emerald Uthward“ aufgenommen werden sollten. Zu dieser Publikation kam es jedoch nie. 1889 wurden die *Appreciations* veröffentlicht. 1890 begann Pater seine Vorlesung über Plato am Brasnose College, die regelrechten Ansturm fand und sich Pater genötigt sah, die Vorlesung in einen viel größeren Hörsaal zu verlegen. Seine Studie über Plato erschien 1893 unter dem Titel *Plato and Platonism* bei Macmillan. Im selben Jahr war Pater auch nach Oxford zurückgekehrt und eine vierte Auflage der *Renaissance* war in Arbeit.

1894 reiste Pater nach Glasgow und erhielt dort seinen einzigen Ehrenggrad verliehen. In diesem Jahr hatte er viel vor. Er arbeitete an *Gaston de Latour*, das eine Art Fortsetzung des *Marius* in neuerer Zeit in Frankreich werden sollte, weiters waren zwei weitere *portraits* im Entstehen, „Gaudioso, the Second“ und „Tibalt the Albignese“. Pater schrieb Artikel für die verschiedensten Zeitschriften und Magazine, arbeitete an verschiedenen Studien, so etwa über das Böse in der griechischen Kunst, über die Beziehung zwischen Religion und Kunst, über Thomas Hobbes, Samuel Johnson, Sappho, John Henry Newman und Blaise Pascal. Jedoch erkrankte Pater im Juni 1894 an einem rheumatischen Fieber und später an einer Brustfellentzündung, von denen er sich nur scheinbar wieder erholte. Am 30. Juli 1894 erlitt er einen Herzinfarkt und starb in den Armen seiner Schwestern. Pater wurde in Oxford, auf

dem Holywell Cemetery begraben und nach seinen Wünschen wurden auf einem großen Marmorkreuz die Worte *In te, Domine, speravi*²⁷ eingraviert. Tat er es im Sterben also seinem Helden Marius gleich und suchte die scheinbare Rettung in der christlichen Religion, die er Zeit seines Lebens gemieden hatte?

²⁷ vgl. Monsman: Walter Pater S. 158

æstheticism

Der früheste Essay, den Pater vor der Old Mortality Society vortrug, sein Essay vom 20. Februar 1864, ist nur noch durch die Kommentare und Notizen der Zuhörer erhalten.²⁸ Aus diesen ist zu schließen, dass Pater anti-christliche Bemerkungen fallen ließ, sich stark auf Fichtes Konzeption des Ichs bezog und seine eigene Auffassung der „self-culture“ und der „Divine Idea“ formulierte. Zu Paters Konzeption schreibt Gerald Monsman:

The Divine Idea, then, is accessible through the culture of an age, and he who is most truly cultivated is most perfectly possessed of the divine. This explains the significance of “self-culture” in Pater’s essay. And in answer to the question, “Do I survive after death?” Pater possibly combined the Positivists’ idea of remaining incarnate in the memory of friends with Fichte’s argument that the individual is ultimately submerged by an impersonal Absolute.²⁹

Pater scheint schon in seinem ersten Vortrag seinen „Aesthetic hero“ entworfen zu haben, dem Monsman einen Platz neben Nietzsches Übermenschen einräumt. Diese neue Persönlichkeit ist erfüllt von der „Divine Idea“, von der Kultur und dem Wissen des Zeitalters, sie ist verankert in der Zeit und in der Kultur, ihr ist es möglich, der Menschheit das geschichtliche, kulturelle und ästhetizistische Wissen zu vermitteln. Paters Ziel, das Ziel des „Aesthetic hero“, war „the perfection of the moral life through the idealization of sensuous beauty“,³⁰ dadurch sollte eine moralische Reinheit in der Kunst erreicht werden, die sich keinem Zweck und Nutzen unterwirft. Die Reinheit, die „purity“, führt weiter zu seinem frühesten noch erhaltenen, jedoch erst posthum publizierten Essay „Diaphanéité“ aus dem Jahr 1864. Darin entwirft er abermals ein Bild einer idealen Persönlichkeit, die an den Übermenschen der Renaissance erinnert. Sie wird als Vereinerin der Philosophien und Disziplinen gesehen, da sie sich nicht durch eine einzelne klassifizieren lassen kann und will. Pater beschreibt zuerst die drei möglichen Charaktere – saint, artist, speculative thinker³¹ – als verwandt mit seinem „Helden“, jedoch besitzen sie alle nicht die

²⁸ vgl. Monsman: Walter Pater. S. S. 29–33

²⁹ Monsman: Walter Pater. S. S. 32–33

³⁰ Monsman: Walter Pater. S. 33

³¹ vgl. Pater, Walter: Miscellaneous Studies. A Series of Essays. London. Macmillan 1901 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. VIII) S. 247

„colourless, unclassified purity of life“³². Farblos indem sie alle Farben vereinigt, unklassifiziert, indem sie allen Disziplinen und Philosophien angehört, rein und simpel, fremd der fremden modernen Kultur, ist diese Persönlichkeit ein Überbleibsel der Antike. In Johann Joachim Winckelmann sah Pater eine solche Persönlichkeit, wie er ihn in seinem Essay „Winckelmann“ drei Jahre später darstellt. In ihm sah er die „gemlike flame“³³ brennen und auch in der „richness of Goethe’s nature“ sah er „a thread of pure white light“³⁴. Pater drückt sein Desinteresse an einer zunehmend normierten „human nature“ aus, an dem Einzelnen, der in der uniformen Masse untergeht. Schon hier formuliert Pater seine Prinzipien, jedoch in einem leisen Unterton, lange nicht so deutlich, wie er es später in der *Conclusion* zu seiner *Renaissance* tun wird. Es ist die ästhetische Entfremdung, die Abkehr der Kunst von jeglichem Zweck, die Metamorphose des Künstlers, der Welt, mit der Kunst. Wie Oscar Wilde es später in „The Decay of Lying“ formuliert, so sieht Pater auch teilweise in der Natur nicht das Vorbild für die Kunst, sondern eine Vor-Kunst. Die Natur, die Geschichte weist dem Menschen einen Platz zu und durch diesen Platz, durch die Gestaltung und Formung, die der Mensch dort erfährt, wird er zum Kind seiner Zeit. So muss er schaffen, so muss er handeln. Doch obwohl Pater immer wieder die Verankerung des Künstlers, des Menschen in seiner Zeit und an seinem Ort betont, so findet man bei ihm auch immer wieder den Verweis auf die Fremdheit der modernen Kultur. Pater beschreibt in „Diaphanéité“ eine Persönlichkeit, die sich nicht beschreiben lassen kann, die jedoch die Unzufriedenheit mit der Gesellschaft ausdrückt, die Abgehobenheit von ihr.

People have often tried to find a type of life that might serve as a basement type. The philosopher, the saint, the artist, neither of them can be this type; the order of nature itself makes them exceptional. [...] Also the type must be one discontented with society as it is. The nature indicated alone is worthy to be this type.³⁵

³² Pater: *Miscellaneous Studies*. S. 248

³³ Pater: *Renaissance*. S. 236

³⁴ Pater: *Miscellaneous Studies*. S. 254

³⁵ Pater: *Miscellaneous Studies*. S. 254

Being present is pleasurable because we enjoy the here and now when we have nothing to compare it with. This present moment is enjoyable aesthetically because it is not linked with action when we detach it entirely from the future. We call this 'beauty' because such non-utilitarian sensual pleasure comes from taking an aesthetic attitude.³⁶

Ein zentrales Merkmal des *æstheticism* ist die Augenblicksverabsolutierung. Durch die Kontemplation, das Eintauchen in die Kunst, in die Schönheit, soll die eigene Sterblichkeit vergessen gemacht werden. Es geht um die Erfahrung an sich, die Betrachtung soll ein – zumindest momentanes – Vergessen der unausweichlichen Bedrohung durch die eigene Sterblichkeit, den eigenen Tod, bieten. So wird aus dem zuvor formulierten Prinzip der Kunst um der Kunst willen, *art for art's sake*, das Prinzip der Kunst um des Lebens willen, *art for life's sake*, wie schon Vanessa Müller über Paters Versuch der momentanen Verheißung der die Zeit überdauernden Kunst bemerkt. So schreibt sie auch: „Die Erfahrung von Schönheit ist somit eine doppelte aus Attraktion und Abstoßung zugleich, ist gekoppelt an die Furcht vor sowie die ästhetische Fixierung des Wissens um die Sterblichkeit.“³⁷ Durch die intensive Kunstbetrachtung vergewissert sich der Betrachter also seines Lebens, versucht, daran festzuhalten und das unvermeidliche Ende jedes Lebens durch das ästhetisch gesteigerte, sinnliche Erleben des Hier und Jetzt zu vergessen. Zu diesem Zweck ruft Pater auch in der *Conclusion* zur ästhetischen Existenz auf, wenn er sie mit den Worten schließt:

Only be sure it is passion – that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake, has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.³⁸

Der Ekel der Zeitlichkeit ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein häufig gebrauchter Ausdruck. Nietzsche und Schopenhauer haben die Kunst – ähnlich Pater – als Trost und Fluchtraum vor eben jenem Ekel der Realität gesehen. Doch Pater

³⁶ Carrier, David: Baudelaire, Pater and the origins of modernism. In: Comparative criticism. An annual journal. Walter Pater and the culture of the fin-de-siècle. Nr. 17. Hrsg. E.S. Shaffer. Cambridge. University Press, 1995 S. 109–123 hier S. 117

³⁷ Müller, Vanessa: „How Botticellian!“ Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus. Münster. LIT Verlag 2000 S. 181

³⁸ Pater: Renaissance. S. 239

beschreibt eine Flucht vor der Realität, eine Enthobenheit aus der Zeitlichkeit, aus dem Gemeinen, die den dionysischen Lebensdrang und das apollinische Maß miteinander verbindet und in der immer neuen Kunstbetrachtung eine Ekstase schafft, die sich somit nicht erschöpfen kann. Es ist eine Geisteshaltung, die vom *panta rhei* beeinflusst ist. Immer wieder neue Impressionen strömen auf den Betrachter ein und machen ihm somit wieder das Fließen der Zeit bewusst. Doch der Geist gibt sich ständig neuen Erfahrungen hin, ist immerzu bereit, durch die gewonnenen Erkenntnisse, die Wirklichkeitssicht zu modifizieren. Dies tat auch Pater. Er hielt an seinen Grundprinzipien fest, dennoch waren seine Aussagen von Essay zu Essay, manchmal auch innerhalb eines Essays widersprüchlich. Das Fließen der Zeit, das Pater bewusst war, spricht auch Barbara Charlesworth an, wenn sie schreibt:

[T]he consciousness always with him that time – with all the events, friendships, and sense impressions contained within it – was moving past him, and, worse still, the knowledge that he too was caught up in the movement so that he could not take even himself as a pint of rest. Yet neither could he float simply in the consciousness that “everything flows,” for – to continue the metaphor – in such turbulent water he might well not float but drown. Pater believed that there must be an answer, a possibility of order, and though he changed his ideas of what that ordering principle might be, it always had its foundation in a moment of insight, a moment in which the flux was formed into a pattern within the consciousness of the observer.³⁹

Bei Walter Pater scheint es der Fall gewesen zu sein, dass er sich der Unmöglichkeit seiner Theorien bewusst war. Er hatte das theoretische Gebilde geliefert und somit hinter die Kulissen geblickt. Auch hatte er nicht die Konsequenz eines Oscar Wildes, seine völlige Abkehr vom Gemeinen auch zu leben, denn für Pater war es nicht das Handeln, sondern die Kontemplation, die zählte. Zum Handeln scheint er eben jene Personen auserkoren zu haben, die – wie Goethe oder Winckelmann – dem Renaissancemenschen nahe kommen und die klassischen Ideale in sich tragen, wie er in *The Renaissance* beschreibt.

³⁹ Charlesworth, Barbara: *Dark Passages. The Decadent Consciousness in Victorian Literature*. Madison u. Milwaukee. The University of Wisconsin Press, 1965 S. 36–37

The Renaissance

I remember during my first term at Oxford reading in Pater's *Renaissance* – that book which has had such a strange influence over my life⁴⁰

Studies in the History of the Renaissance erschien erstmals 1873. Die Essays wurden zum Großteil schon vorab in Zeitschriften veröffentlicht. Der früheste Essay – „Winckelmann“ – entstand bereits 1867, „The School of Giorgione“ wurde erst 1877 fertig gestellt und in die zweite Auflage, die unter dem Titel *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* publiziert wurde, aufgenommen. Die *Renaissance* scheint sein Lebenswerk gewesen zu sein, da er stetig Änderungen vornahm. Zu Paters Lebzeiten gelangten bei Macmillan vier Auflagen in den Druck, fortwährend schrieb Pater etwas um, fügte Texte hinzu oder nahm Kapitel wieder heraus. So wurde auch die *Conclusion* aus der zweiten Auflage entfernt, jedoch in die dritte wieder aufgenommen. Durch die ständigen Modifikationen schien das Werk nie zu einem endgültigen Abschluss gekommen zu sein.

Pater stellt in seinen Essays über Michelangelo, Botticelli, Pico della Mirandola, Joachim du Bellay, da Vinci, Luca della Robbia, Winckelmann, Giorgione und über zwei französische Erzählungen eine Mischung aus Kunst- und Kulturgeschichte, Kunstkritik, Biografie und Werkinterpretation zusammen. Über die Auswahl der Künstler bemerkt Monsman: „The essays included in *The Renaissance* present similar artistic personalities devoted passionately to the creation of a concrete beauty.“⁴¹ Besonders durch die *Conclusion* und die im Vorwort beschriebenen Aufgaben des *æstheticism* und der *æsthetic critic* vollzog das Werk einen Bruch mit der zeitgenössischen viktorianischen Kunstauffassung, dem Positivismus und dem Objektivitätsideal eines Matthew Arnold, von dessen Einfluss aus frühen Kollegezeiten Pater sich somit frei gemacht hatte.

Das Vorwort der *Renaissance* war der Beginn der ästhetizistischen Konzeption Paters und gleichzeitig ein Lossagen von allen vorangegangenen Formulierungen des Ästhetischen, ja ein Lossagen von allen eigentlichen Formulierungen davon. „To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula for it, but the formula which expresses most

⁴⁰ Wilde, Oscar: De Profundis. In: Ders. The Complete Works of Oscar Wilde. Hrsg. v. Vyvyan Holland. London. Harper Perennial 1989 S. 873–958 hier S. 918

⁴¹ Monsman: Walter Pater. S. 49

adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of æsthetics.“⁴² Diese Forderung an den wahren Schüler des Ästhetizismus nimmt Pater aber in einer gewissen Weise wieder zurück, indem er eine absolute Definition vollkommen ausschließt. Das Schöne ist immer individuell. „Me“ wird zum Schlüsselwort. Ein Kunstwerk, ein Lied, ein Bild, ein literarisches Werk muss immer auf die Wirkung auf das einzelne Individuum untersucht werden. Welche Wirkung hat es, welche Freude bereitet es und wie beeinflusst es den Einzelnen. So und nur so muss der wahre Schüler des Ästhetizismus seine Kritik anlegen und seine Untersuchungen durchführen. Daraus ergibt sich für Pater die logische Schlussfolgerung: „He will remember always that beauty exists in many forms.“⁴³ und dass eben darum keine eindeutige, absolute Formulierung des Ästhetischen möglich ist. Das Kunstwerk ist nicht mehr von ethischen, moralischen Werten abhängig, sondern bezieht sich nur mehr auf die persönlichen Werte des Rezipienten.

Eines der obersten Prinzipien in Paters Kunstauffassung ist die Emanzipation der Kunst von jeglicher Funktion, von allen ideologischen Festschreibungen, da Pater in diesen Festlegungen und Funktionalisierungen eine zwangsläufige Normativität sieht, die den Ausdruck und die Repräsentation des individuellen Menschen, des Künstlers, verhindert. Genau wie es keine eindeutige Formulierung geben kann, so kann es auch keinen eindeutigen Sinn und somit keinen Nutzen – außer dem Erfreuen am Kunstwerk – geben. Da sich Paters Konzeption auf die Individualität des Künstlers, des Werks und des Betrachters und somit auf die Loslösung von jeglichen Festschreibungen bezieht, entsteht eine Unkommunizierbarkeit der individuellen Erfahrungen, schon allein weil es für das Ästhetische keine Formulierung gibt, um es zu kommunizieren. So schreibt Pater in der *Conclusion*: „Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world.“⁴⁴ Diese Einsamkeit des Betrachters, des Künstlers, des Menschen in der modernen Gesellschaft, der sich von der Allgemeinheit abzuheben versucht, hat Walter Pater am eigenen Leib erfahren.

⁴² Pater: Renaissance. Preface S. vii–viii

⁴³ Pater: Renaissance. Preface S. x

⁴⁴ Pater: Renaissance. S. 235

Pater weist weiters auf die unterschiedlichen Epochen hin, deren Kontext man bei der Kunstrezeption nicht außer Acht lassen darf. Der Kontext der Produktion ist für das Werk und vielmehr für den Künstler selbst entscheidend. Und so formuliert er eine weitere grundlegende Frage seiner Kunst- und Ästhetizismus-Auffassung: „In whom did the stir, the genius, the sentiment of the period find itself?“⁴⁵

Eine weitere Zurücknahme tätigt Pater, wenn es ihm einerseits um die zeitgenössische Wahrnehmung des Kunstwerks geht, er aber andererseits immer wieder die Historizität und die Verankerung von Kunst und Künstler in ihrer Epoche hervorhebt und betont, dass sich der zeitgenössische Betrachter in einer für ihn fremden modernen Gegenwart befinde. So ist für Pater auch die Moderne keine Zeit der Malerei und der Bildhauerei. Sie gehören in die Zeit des hellenischen Humanismus, in die Zeit der Antike und der Renaissance. Musik und Poesie hätten hingegen ihre Zukunft in der Moderne. So findet man unter Paters Aufsätzen Schriften über zeitgenössische Schriftstellerkollegen wie Coleridge oder Morris, seine Essays über Malerei oder Bildhauerei behandeln jedoch alle Renaissancekünstler oder antike Meister.

Um auf die Epochen zurückzukommen, so hat Pater doch einen eigenen Epochenbegriff gerade für die Renaissance. Carla Albertin schreibt dazu:

Wenn Pater der Renaissance einen Zeitraum von gut sechs Jahrhunderten zumißt – denn noch an Goethes Dichtung glaubt er deren Spuren ablesen zu können –, so trennt er sich durch solche Zeitrechnung entschieden von der herkömmlichen Geschichtsschreibung. Die Renaissance gilt ihm nicht als eine abgeschlossene Epoche mit fixierbarem Beginn und Ende, sondern eher als ein Kraftfeld geistiger und sozialer Momente [...].⁴⁶

Dies spiegelt sich auch in den Aufsätzen wieder, die Pater in die *Renaissance* aufgenommen hat. Mit seinen Essays über die Künstler der Renaissance kreiert Pater eine Art Mythos der besprochenen Personen. Hierzu meinte schon A.C. Benson: „It must suffice to say that in the hands of Pater these pictures out of the past have been transmuted by a secret and deep current of emotion into something behind and

⁴⁵ Pater: Renaissance. Preface S. x

⁴⁶ Albertin, Carla: Walter Pater. Philosophische Implikationen seiner Essayistischen Darstellungsform. Inaugural-Dissertation. Marburg/Lahn, 1969 S. 49

beyond the outer form. They are charged with dreams.”⁴⁷ Pater mischt geschichtliche Fakten mit eigenen Werkinterpretationen. Seine Kunstauffassung mischt sich mit der Bewunderung der Größe der Künstler und deren Werken. An der Zeit der Renaissance bewundert er die „unity of this spirit“⁴⁸, die für das homogene Kunstschaffen dieser Zeit verantwortlich war. So schreibt er seine Essays:

„Two early french stories“ beschreibt die Bedeutung Frankreichs, französischer Autoren der Renaissancezeit. Diese Autoren würden den italienischen Geist einfangen und ihn mit dem französischen Ursprung verbinden und so hätten dann auch die Italiener, wie Boccaccio oder Dante letztendlich von den Franzosen Anleihen genommen. Die französische geistliche Kunst und auch die weltliche Dichtung des 12. Jahrhunderts würden den Weg zur Renaissance weisen. Paters Beispiele sind die altfranzösische Erzählung *Li Amitiez de Ami et Amile* und die ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammende altfranzösische Liebesnovelle *Aucassin et Nicolette*. In diesem ersten Essay beschreibt Pater auch seine Auffassung des Epochenbegriffs und des Begriffs der Renaissance überhaupt.

The word *Renaissance*, indeed, is now generally used to denote not merely that revival of classical antiquity which took place in the fifteenth century, and to which the word was first applied, but a whole complex movement, of which that revival of classical antiquity was but one element or symptom. For us the Renaissance is the name of a many-sided but yet united movement, in which the love of the things of the intellect and the imagination for their own sake, the desire for a more liberal and comely way of conceiving life make themselves felt, urging those who experience this desire to search out first one and then another means of intellectual or imaginative enjoyment, and directing them not merely to the discovery of old and forgotten sources of this enjoyment, but the divination of fresh sources thereof – new experiences, new subjects of poetry, new forms of art.⁴⁹

Genau darum bespricht Pater auch die beiden französischen Novellen des 13. Jahrhunderts in seinem Werk über Renaissancekünstler und –kunst. Es sei eben nicht nur die Wiederbelebung der „classical antiquity“ im 15. Jahrhundert, Pater spricht bereits von einer früheren Renaissance. Schon im Mittelalter gab es für ihn Denker und Künstler, die der Geist der Revolution erfasst hatte, die gegen die moralischen

⁴⁷ Benson, A.C.: Walter Pater. London. Macmillan, 1906 (English Men of Letters N.S. 20) S. 36

⁴⁸ Pater: Renaissance. Preface S. xiv

⁴⁹ Pater: Renaissance. S. 1–2

und vor allem religiösen Ideale revoltierten. „In their search after the pleasures of the senses and the imagination, in their care for beauty, in their worship of the body, people were impelled beyond the bounds of the Christian ideal;“⁵⁰ Jene Künstler hätten eine „rival religion“⁵¹ gelebt, die von der Rückkehr der antiken Venus bestimmt gewesen sei. Und diesen Künstlern war auch bewusst, was Pater als Voraussetzung für den „æsthetic value“ sah und somit als geeignet für den „æsthetic criticism“⁵² hielt; Die Kunstwerke besaßen ästhetischen Charme, reine artistische Qualität und drückten „the liberty of the heart“⁵³ des Künstlers aus. Nur die Verbindung mit der Antike, die Vermittlung von neuen, revolutionären Ideen, von Gefühlen und natürlich von alten, wieder belebten klassischen Idealen reichte Pater nicht aus, um ein Werk als wert für die ästhetische Kritik zu sehen.

In „Pico della Mirandola“ zeigt Pater den Versuch italienischer Gelehrter des 15. Jahrhunderts auf, die christliche Religion mit der Religion des antiken Griechenlands, mit den Mythen und Legenden jener Zeit, zu vereinen. Doch das Christentum war zu ernst und die Mythologie zu sehr Märchen, um vereinbar zu sein.

Weiter beschreibt Pater in „Sandro Botticelli“ die Kunst dieses Malers. Botticelli war für ihn Idealist und Realist, er verstand es, durch seine Bilder Stimmungen und Gefühle zu erzeugen. Botticelli war für ihn ein poetischer Maler, der es verstand die Literatur und die Malerei zu verbinden. In diesem Essay hebt Pater wieder seine Hauptfrage des *æsthetic criticism* hervor: „What is the peculiar sensation, what is the peculiar quality of pleasure, which his work has the property of exciting in us, and which we cannot get elsewhere?“⁵⁴

Ähnlich ist auch der Essay „Luca della Robbia“, über den florentinischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts gestaltet. Hier versucht Pater die Schönheit mit der Nützlichkeit im täglichen Gebrauch in Verbindung zu bringen.

„The Poetry of Michelangelo“ handelt von der Einsamkeit des Künstlers. Es geht um den Kampf eines großen Menschen mit seiner Leidenschaft und den normativen Zwängen und der Abhängigkeit von Traditionen. Bei Michelangelo vollziehe sich eine Verbindung von Stärke und Zartheit, die eben den Geist der Renaissance ausmacht.

⁵⁰ Pater: Renaissance. S. 24

⁵¹ Pater: Renaissance. S. 24

⁵² Pater: Renaissance. S. 19

⁵³ Pater: Renaissance. S. 27

⁵⁴ Pater: Renaissance. S. 50-51

Leonardo da Vinci war für Pater der Wissenschaftler und Künstler, der in die geheimsten und verstecktesten Teile der Natur eingedrungen ist, immer weiter und immer mehr wollte und sich mit den festgeschriebenen Definitionen und Grenzen von Kunst und Natur nicht zufrieden geben wollte.

Im Essay „The School of Giorgione“ entwickelt Pater eine seiner grundlegendsten Vorstellung seiner Kunstauffassung. Hier schreibt er über jenen Bereich der Kunst, den er in der übrigen *Renaissance* ausgeklammert gelassen hat, über die Musik. Die Musik gilt als Verkörperung der vollkommenen Einheit von Form und Inhalt, ist somit der Inbegriff der ästhetischen Perfektion und als logische Schlussfolgerung würden sich alle anderen Künste der Musik anzunähern versuchen, indem sie das Stoffliche überwinden und so zu jenem „artistic ideal“, zur „perfected art“⁵⁵ werden. Mit der Kunst Giorgiones hebt Pater auch die Fähigkeit des Ästhetischen hervor, die Vergänglichkeit vergessen zu machen und ganz im Augenblick aufzugehen und zu leben.

„Joachim du Bellay“ ist in einem weniger ernsten Ton verfasst und Pater beschäftigt sich hier mit den Versuchen der Pléiade⁵⁶, das Französische zu einer den antiken Sprachen ebenbürtigen Sprache auszubauen, mit der sprachlichen Musik und mit den Anfängen der *poésie intime*.

Der längste Essay dieser Reihe ist jener über Winckelmann. Winckelmann, der Spätgeborene, der große Geist, mit dem sich Pater in seiner Leidenschaft verbunden fühlte. „The key to the understanding of the Greek spirit, Winckelmann possessed in his own nature, itself like a relic of classical antiquity, laid open by accident to our alien, modern atmosphere.“⁵⁷ Gerade in dem Essay über den deutschen Gelehrten, der sich mehr der Antike und dem Geist der Renaissance verbunden fühlte, betont Pater die Verbundenheit des Künstlers mit seiner Zeit. Doch räumt Pater in jedem Kunstwerk, in jedem genialen Schöpfer auch einen beständigen Faktor ein, der nicht aus der eigenen Zeit stammt, sondern sich durch die Generationen hinweg erhalten hat und nun seinen Ausdruck in der jeweiligen Auffassung von Kunst und Schönheit sucht.

⁵⁵ Pater: *Renaissance*. S. 139

⁵⁶ Die Pléiade war ein französischer Dichterkreis der Renaissance, dem sieben Dichter angehörten, die ständig wechselten. Die Dichter wollten die französische Lyrik durch die Nachbildung antiker und ebenfalls italienischer Formen erneuern, mit den mittelalterlichen Traditionen brechen.

⁵⁷ Pater: *Renaissance*. S. 220

Die *Conclusion* ist der umstrittenste Teil des Werks. Sie erschien leicht verändert vorab 1868 in der *Westminster Review* unsigned, als Abschluss eines Artikels über die Gedichte von William Morris. Durch diese frühe Entstehung wird angenommen, dass Pater den Essay für die Old Mortality Society geschrieben haben könnte. Dies wäre einer Herausforderung, einem Rütteln an den alten Ansichten und Traditionen der Gesellschaft gleich gekommen. Pater plädiert in der *Conclusion* für eine von jeglichen Zwecken befreite Kunst, eben für jene Autonomie der Kunst, die die *L'art pour l'art*-Bewegung aufnahm. Diese Kunst sollte dem Menschen seine Vergänglichkeit vergessen machen. „Not the fruit of experience, but experience itself, is the end.“⁵⁸ Das Streben jedes Menschen solle sich nach dem Erleben momentaner Sinneseindrücke richten, die die Zeit scheinbar stillstehen lassen, das Leben zu verlängern scheinen, den Tod verdrängen und die Leidenschaft, das pulsierende Leben, den Augenblick in den Vordergrund stellen. „While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment [...]“⁵⁹

Die ästhetische Auffassung, die Ansichten und Postulate, die Pater in der *Renaissance* darlegte, stießen nicht überall auf Gefallen. Das konservative Oxford mit seiner christlichen Tradition konnte zumeist mit Paters Anschauungen nicht viel anfangen. Paters solipsistische Lehre kam bei so manchem konservativen Kritiker nicht gut an. Der Vorwurf, die Jugend würde durch seine Schrift korrumpiert werden, veranlasste Pater – wie erwähnt –, das Nachwort aus der zweiten Auflage herauszunehmen. Jedoch erschien die *Conclusion* in der dritten Auflage in leicht überarbeiteter Form wieder.

Kritiker fanden sich vor allem unter den Geistlichen, Verdammung kam von John Mackerness, dem Bischof von Oxford und auch die weiblichen Autoren, wie Margaret Oliphant und George Eliot sprachen nur abschätzig über das Werk. Dessen ungeachtet fand seine Schrift auch Bewunderer, so etwa J.A. Symonds, Swinburne und Rossetti und auch den Editor der *Fortnightly Review*, John Morley, der das Werk in einer Rezension hoch lobte, Gerald Monsman bemerkt:

⁵⁸ Pater: *Renaissance*. S. 236

⁵⁹ Pater: *Renaissance*. S. 237

He [John Morley] noted that the revived study of pagan art and poetry in the *Renaissance* was a protest similar to Tractarianism against the mechanical formalities and narrow popular creeds and equally a return to an older manifestation of the human spirit – to Greece rather than to the primitive church.⁶⁰

Paters *Renaissance* gilt heute als einflussreiches Manifest ästhetizistischer Theoriebildung. Die *Renaissance* wurde zum Kultbuch des *decadent movement* und hat auch Autoren wie Oscar Wilde in ihren Bann gezogen. Die solipsistische Weltauffassung, die subjektiv-impressionistische Kunstauffassung, die Kunst, nicht allein um der Kunst Willen, sondern um des Lebens Willen, die Wirklichkeit nur als eine Möglichkeit begriffen, diese Übernahme und gleichzeitig Übersteigerung von Paters Ansätzen bilden die Quintessenz des englischen *fin de siècle*. „Aus Paters Schriften geht ein Typus des Fin-de-siècle-Ästheten hervor, der das eigene Leben nach dem Kunstideal gestaltet und sich dabei jedem Augenblick bedingungslos hingibt“,⁶¹ schreibt Ahn Bang-Soon. Diese Vereinnahmung der Theorien Paters von einer Bewegung, der mit Skepsis und Beunruhigung begegnet wurde, die zu einem schrankenlosen Hedonismus aufrief, führte lange Zeit zu einem Sinken von Paters Ansehen als Kritiker und Schriftsteller. Erst neuere Studien zur Ästhetik und zum Ästhetizismus haben die Bedeutung des Werks Walter Horatio Paters wieder in das rechte Licht gerückt.

Apollo und Dionysos, Pater und Nietzsche

Apollo ist ein vielseitiger Gott. Er ist als Apollo Phoibos der „Reine“, der „Strahlende“, ein Lichtgott, oder auch Apollo Musagetes, der Führer der Musen, der Gott der Dichtkunst und der Musik, um nur einige seiner Namen und Funktionen zu nennen.⁶² Doch in allem ist Apollo immer „ein hochheiliger, ernster, feierlicher Gott; in seiner Würde steht er über anderen Göttern des Olympos, die oft recht menschliche Schwächen zeigen.“⁶³ Dionysos dagegen ist unter anderem Gott der

⁶⁰ Monsman: Walter Pater. S. 62

⁶¹ Bang-Soon: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle. S. 32

⁶² vgl. Stoll, Heinrich Wilhelm: Mythologie der Griechen und Römer. Die Götter des klassischen Altertums. Kettwig. Phaidon Verlag. 1990 S. 91 ff.

⁶³ Stoll, Heinrich Wilhelm: Mythologie der Griechen und Römer. Die Götter des klassischen Altertums. Kettwig. Phaidon Verlag. 1990 S. 94

Fruchtbarkeit und der Ekstase, der Gott des Weines und damit des Rausches, doch auch er wird als Musenführer bezeichnet, gilt als Gott der Musik und der Poesie.⁶⁴ Friedrich Nietzsche und Walter Pater haben beide ihre Theorie vom dionysischen und apollinischen Prinzip entworfen. Nietzsche publizierte seine Ideen in *Die Geburt der Tragödie*, entstanden 1869 bis 1871, erschienen 1872. Pater formulierte zum ersten Mal seine Konzeption vom zentrifugalen und zentripetalen Prinzip im *Plato and Platonism* von 1893. 1889 schreibt Pater in *Postscript* zu den *Appreciations* vom Gegensatz *classical* und *romantic*. Gerald Monsman weist außerdem darauf hin, dass Pater bereits in seinem frühesten, nicht mehr erhaltenen Essay 1864 diese Gedanken formuliert hätte.

Nietzsches Konzeption von Apollo und Dionysos ist eine gegensätzliche. Apollo steht für den Traum. „Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt.“⁶⁵ Er ist durch die Kraft des Maßes und der Harmonie gekennzeichnet. Form und Ordnung spielen eine große Rolle. Apollo steht für das *principio individuationis*, das eine Ich, die Vergöttlichung des Ichs, des Individuums. Es werden Traumwelten geschaffen, in denen der schöne Schein herrscht, dessen sich die Menschen jedoch bewusst sind. Die Erlösung ist nur Schein, nur ein Traum. Der Mensch wird zum Künstler und Apollo steht für die bildnerische Kunst, für die Plastik, die Malerei. Im krassen Gegensatz dazu steht bei Nietzsche Dionysos. Er ist der Gott des Rausches, der Ekstase, der Entfesselung. Auch er steht für die Subjektivität, doch steigert er sie bis zur vollkommenen Selbstvergessenheit. Er erhebt sich über die Alltäglichkeit, macht den Menschen vom Künstler zum Kunstwerk selbst, enthebt ihn im Rausch der Zeitlichkeit und der Musik. Nietzsche urteilt über die dionysische Wirklichkeit: „Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewußtsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willensverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände.“⁶⁶ So ist das Dionysische ein gefährlicher Zustand. Das Dionysische und das Apollonische sind bei Nietzsche zwei gegensätzliche Konzeptionen, die einander zumeist ausschließen. Einerseits „war überall dort, wo

⁶⁴ vgl. Stoll: Mythologie der Griechen und Römer. S. 264 ff.

⁶⁵ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. Schriften aus den Jahren 1869–1873. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe erster Band) S. 50

⁶⁶ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* S. 83

das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet“⁶⁷, andererseits meint Nietzsche, diese beiden Prinzipien würden sich gegenseitig steigern⁶⁸ und zu neuen Schöpfungen reizen. So sieht Nietzsche eine Vereinigung der künstlerischen Mächte des Dionysischen und Apollinischen etwa in der griechischen Tragödie, die zugleich Traum- und Rauschkunst ist.

Paters Entwurf ist eine Dialektik von dionysisch und apollinisch oder romantisch versus klassisch. Über Apollo schreibt Pater in den *Greek Studies*:

Apollo, the „spiritual form“ of sunbeams, early becomes (the merely physical element in his constitution being almost wholly suppressed) exclusively ethical, – the “spiritual form” of inward or intellectual light, in all its manifestations. He represents all those specially European ideas, of a reasonable, personal freedom, as understood in Greece; of a reasonable policy; of a reasonable sanity of soul and body, through the cure of diseases and of the sense of sin; of the perfecting of both by reasonable exercise or *ascésis*; his religion is a sort of embodied equity, its aim the realisation of fair reason and just consideration of the truth of things everywhere.⁶⁹

Apollo ist für ihn – wie für Nietzsche – der Gott der Ordnung, der Rationalität und auch der Humanität. Er rückt ihn aus dem Olymp heraus, lässt ihm seine Erhabenheit und Ernsthaftigkeit, doch bringt er ihn in die Nähe der Menschlichkeit, des Individuums. Apollo steht für das zentripetale Prinzip, für das Streben zu einem Mittelpunkt. Das Zentripetale ist ernst und würdevoll, ruhig, vereinend, objektiv. Apollo steht für die Ethik, die Moral, den Verstand, die Angemessenheit, im Gegensatz zu Dionysos, der auch bei Pater für den Rausch und die Ekstase steht. Doch ist der Gott bei Pater weitaus komplexer angelegt, als bei Nietzsche. Dionysos ist das zentrifugale Prinzip, die Subjektivität, die orgiastische Entfesselung der Urkräfte, wie sie in der Antike durch den Gott schon stattgefunden hat. Er hat Anhänger um sich geschart hat und berauschte Feste zu seiner Würdigung gefeiert, um sich seinen Platz unter den Göttern zu verdienen. Gleichzeitig ist Dionysos ein gespaltener Gott, wie schon der Untertitel von Paters Dionysos-Essay, *The spiritual form of fire and dew*, erkennen lässt. Er ist nicht nur der ekstatische Gott des Frühlings und des Sommers, er ist auch der melancholische Gott des Winters. Er ist

⁶⁷ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 64

⁶⁸ vgl. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 66

⁶⁹ Pater, Walter: Greek Studies. A Series of Essays. London. Macmillan 1901 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. VII) S. 254

„a dual god of both summer and winter“⁷⁰, Jäger und Gejagter, Dionysos und Dionysos Zagreus. Diese Zwiespältigkeit führt Pater am anschaulichsten in seinem *portrait* „Denys l'Auxerrois“ aus. Dort wird auch die Unmöglichkeit der Aufrechterhaltung des dionysischen Lebens aufgezeigt, denn wie auch Pater bemerkt, erschöpft sich jede Ekstase mit der Zeit. So schreibt Monsman über den Sommergott, aus dessen Rausch die Menschen doch immer wieder erwachen:

Obviously, the summer Dionysus is inadequate for the service of the expanding soul. He is finite, bound by the restrictions of time and space – the present moment, the particular place – for he embodies the discontinuity of the flux. The mature soul, which dreams of an immortality stretching from past to future, cannot be happy in this narrow world of the present, this simple life of sensations enjoyed from moment to moment.⁷¹

Dionysos steht weiters für die Musik. Das Theater hat sich aus der Verehrung des Gottes entwickelt und mit dem Streben aller Künste hin zur Musik schließt sich der Kreis. Pater meint über die ideale Kunst der Musik:

Music, then, and not poetry, as is so often supposed, is the true type of measure of perfected art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode of reaching the “imaginative reason,” yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; and one of the chief functions of æsthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches, in this sense, to musical law.⁷²

Jede Kunst muss also das Ideal der Musik, der Musikalität anstreben, da es die Musik ist, die den Menschen in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit begegnet, die am stärksten und nachhaltigsten die Sinne berührt und die Zeitlichkeit im Augenblick vergessen macht. Hier findet wieder eine Berührung mit Nietzsche statt, der das Streben der Künste nach einem der Musik analogen Ausdruck gerade im Volkslied sieht. Die Musik ist „Ausdruck der Welt“, eine im „höchsten Grad allgemeine Sprache.“⁷³ Und weiter schreibt Nietzsche:

⁷⁰ Pater: Greek Studies. S. 43

⁷¹ Monsman: Pater's Portraits. S. 21

⁷² Pater: Renaissance. S. 139

⁷³ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 140

Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß, wenn zu irgend einer Szene Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt: in gleich, daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.⁷⁴

Bei allen Ähnlichkeiten und auch Unterscheidungen, so denke ich, ist der wichtigste Unterschied der Konzeptionen von dionysischem und apollinischem Prinzip bei Pater und Nietzsche jener, dass Pater diese Prinzipien nicht absolut setzt und Dionysos ein zweites und teilweise – so im *portrait* „Denys l’Auxerrois – drittes Element hinzufügt, die Melancholie und das Groteske. Für Pater verkörpern Apollo und Dionysos Klassik und Romantik. Er warnt vor der Absolutsetzung und gleichzeitig der Verallgemeinerung dieser beiden Begriffe. Gerade der *romanticism* sei ein Geist, der sich über alle Zeiten hinweg in verschiedener Ausprägung und Stärke zeige. Die essentiellen Elemente des romantischen Geistes wären „curiosity and the love of beauty“⁷⁵, doch “[i]ts desire is for a beauty born of unlikely elements, by a profound alchemy, by a difficult initiation, by the charm which wrings it even out of terrible things”⁷⁶. *Romanticism* ist ähnlich dem Dionysischem ein Streben nach dem Schönen, doch haftet ihm etwas Beunruhigendes, Groteskes an. Im Gegensatz dazu steht der klassische Geist für „comely order“⁷⁷ und „[t]o the absolute beauty of its artistic form, is added the accidental, tranquil, charm of familiarity“⁷⁸. Das Kunstwerk im *classical spirit* ist wohlbekannt und bereitet ob seiner Schönheit immer wieder Freude. Diese beiden Elemente schließen sich nach Pater nicht aus, wie er im *Postscript* der *Appreciations* schreibt: "But explain the terms as we may, in application to particular epochs, there are these two elements always recognisable;

⁷⁴ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 141

⁷⁵ Pater, Walter: *Appreciations. With an Essay on Style*. London. Macmillan 1901 (= *The Works of Walter Pater in eight Volumes*. Vol. V). *Postscript* S. 248

⁷⁶ Pater: *Appreciations*. *Postscript* S. 247

⁷⁷ Pater: *Appreciations*. *Postscript* S. 251

⁷⁸ Pater: *Appreciations*. *Postscript* S. 245

united in perfect art”⁷⁹, in absoluter Balance nähern sich die Künstler durch die Vereinigung dieser beiden Elemente immer mehr der Perfektion.

Die Klassik hätte immer ein Verlangen nach Schönheit gehabt und die Romantik sei immer ein Instrument des kulturellen Wiedererwachens gewesen. Die Romantik zeige sich in allen Zeiten in den verschiedensten Graden und Ausformungen und die Klassik mit ihren immerwährenden Schönheitsbestrebungen brauche die Romantik um sich selbst zu verjüngen. Über diese Zusammenbringung von klassischem und romantischem Ideal schreibt Monsman: „Pater sees the Italian Renaissance as a bringing to the classical heritage of Greece a romanticism derived from the Middle Ages.“⁸⁰ So müssen also Dionysos und Apollo zusammenarbeiten, sich gegenseitig ergänzen und aufeinander vorbreiten, damit eben wieder jene Epoche entstehen könne, die für Pater eine so essentielle Wirkung hatte, die eine Erleuchtung und ein Wiedererwachen bedeutete.

Wie Pater zu der antiken Religion, der Mythologie stand, so schien er auch der christlichen Religion gegenüber zu stehen. Religion und Götter sind für Pater nur Motive, nur Vorbilder für Kunstwerke und Mittel zur Vermittlung des Ästhetischen, der Einstellung zum Leben und zur Kunst, besonders die Konzeption von Apollo und Dionysos ist für Pater ein wichtiges Mittel, seine ästhetischen Theorien auszuformulieren. Durch die gleichzeitige Unterschiedlichkeit aber doch wieder Ähnlichkeit der beiden Götter wird Paters eigene Ambivalenz in seiner Theoriebildung und seiner Einstellung zu Kunst und Religion verdeutlicht.

⁷⁹ Pater: *Appreciations*. Postscript S. 260

⁸⁰ Monsman: *Pater's Portraits*. S. 15

Imaginary Portraits

1887 erschien bei Macmillan ein Band von Erzählungen von Walter Pater mit dem Titel *Imaginary Portraits*. Dieser Band beinhaltete vier *portraits*, die Pater aus einer Reihe von etwa sieben gleichzeitig entstandenen Erzählungen auswählte. Die Erzählung „An English Poet“ fand keine Aufnahme in die Sammlung, da sie nie fertig gestellt worden war. Für die Aussparung von „Hippolytus Veiled“ gibt es keine genaue Erklärung. Warum jedoch „The Child in the House“, das für Pater, wie er auf einem kleinen Stück Papier notierte „the germinating, original, source, specimen, of all my *imaginative* work“⁸¹ war, nicht aufgenommen wurde, dafür gibt Pater selbst eine Erklärung und auch aus den restlichen *portraits* ist es ersichtlich. „The Child in the House“ war zu sehr autobiografisch. „In the later portraits he draws on history, legend, and mythology to afford himself some distance from his subjects. In their company, as he realized, ‘The Child in the House’ was an alien.“⁸²

Pater distanziert sich von seinen Erzählungen, von seinen Figuren. Antony Watteau ist ein Maler aus dem Frankreich des 18. Jahrhunderts, Denys l’Auxerrois der in eine mittelalterliche französische Stadt zurückgekehrte griechische Gott Dionysos, Sebastian von Storck ist ein Patriziersohn des Hollands des 17. Jahrhunderts und Carl of Rosenmold ein deutscher Fürst des 18. Jahrhunderts. Zeitlich und örtlich bringt Pater seine Figuren zu sich auf Abstand. Doch nicht nur diese Trennung vollzieht er. Watteaus Geschichte wird uns durch die Tagebuchaufzeichnungen einer dem Leser zunächst unbekannten Frau, die den Maler hingebungsvoll liebt und weiß, dass es für diese Liebe keine Erfüllung geben wird, vorgeführt. Die Legende von Denys’ Aufenthalt in Auxerre muss sich der nicht näher definierte Ich-Erzähler erst selbst durch Kunstwerke und Erzählungen aneignen. Herzog Carls Geschichte beginnt schon mit dem Auffinden seiner Gebeine, die folgende Geschichte seiner Taten erscheint als Rekonstruktion, wie dieser mysteriöse Fund überhaupt möglich werden konnte. Sebastian van Storck ist in jedem Fall eine Ausnahme. Hier fehlt die offensichtliche Distanz der Form und es kommt eine Gesinnung zum Ausdruck, die mit Paters übrigen Anschauungen und Darstellungen nicht konform geht. Somit stellt sich die

⁸¹ vgl. Pater: Letters. Introduction S. xxix

⁸² Pater: Letters. Introduction S. xxix

Frage, warum es gerade hier Pater nicht für nötig erachtete, eine weitere Ebene der Distanz zu schaffen.

Warum nun versucht Pater sich so vehement von seinen Figuren zu distanzieren, wo er sie doch in ihren Taten und Anschauungen geschaffen hat? Die vier Protagonisten haben eines gemeinsam; Sie „leben aus einem Mißverhältnis zur Welt“⁸³ Dieses Missverhältnis ist auch Paters eigene Auffassung. Für ihn kann es aber nur durch eben die Distanz zum Geschehen, die Kontemplation, die Augenblicksverabsolutierung in der vermeintlichen Fülle des Lebens und letztendlich durch die Hoffnung ausgeglichen werden. Seinen Figuren gibt er diese Erkenntnis nicht, sie schaffen es nicht, ihre Sehnsüchte in die Tat umzusetzen, ihre Vorstellungen zu verwirklichen. Sie greifen alle auf das Handeln zurück, nicht auf das Denken und so verlassen sie den Bereich des Ästhetischen.

Ästhetisch leben aber heißt in der Unverbindlichkeit verharren, die sich als ein aufschlußreicher Zwischenzustand zu erkennen gibt. Die ästhetische Sphäre liegt zwischen der Nüchternheit der menschlichen Erfahrung und der moralischen Entschlossenheit, eine bestimmte Veränderung der Wirklichkeit zu leisten.⁸⁴

Mit anderen Worten ist der ästhetische Zustand ein passiver, die Handlung oder gar erst die Absicht dazu lässt die Figuren scheitern. Das Ästhetische ist kein Zustand der Aktivität, es ist ein Vorgang der sich innerlich abspielt und nur langsam mit der Zeit nach außen treten wird, treten kann.

Das Ästhetische lebt aus dem Widerspruch zur Wirklichkeit; darin liegt das revolutionäre Element verborgen, denn es beginnt, die konventionellen und erstarrten Formen des Lebens aufzubrechen. Da sich aber das ästhetische Verhalten in diesem Widerspruch erschöpft, vermag es selbst keine neuen Formen zu entwerfen. Es ist deshalb konsequent, daß die Paterschen Figuren als Repräsentanten dieses Verhaltens scheitern.⁸⁵

Das Scheitern am Leben, an der Welt, die sie nicht zu ändern vermochten, verbindet die vier Protagonisten. Doch ist es nicht nur ein Scheitern, sondern gleich der Tod, der die einzelnen *portraits* beendet.

⁸³ Iser: Walter Pater. S. 224

⁸⁴ Iser: Walter Pater. S. 224

⁸⁵ Iser: Walter Pater. S. 226

Im Tod triumphiert erneut die Welt, die es zu verändern galt. Das irdische Paradies ist vergangen, und sollte es wiederkehren, so enden die großen Augenblicke in Verwirrung und Niedergeschlagenheit.⁸⁶

Dessen war sich Pater trotz seines Ästhetizismus bewusst. Es besteht eine immerwährende Dialektik von Kunst und Leben, die nicht aufgelöst werden kann. Wenn man versucht, die Kunst über das Leben zu stellen, kann dies nur bedingt gut gehen, doch auch eine Vereinbarung von Ideal und Wirklichkeit ist hier nicht möglich. So wird in den *Imaginary Portraits* eigentlich das *l'art pour l'art*-Prinzip ausgedrückt. Die Kunst kann auf nichts verweisen, soll es gar nicht, denn sie verweist auf sich selbst. Das Ideal ist Ideal in der Kunst. Vergangene Zeit ist vergangene Zeit.

Die *portraits* beschränken sich auf die Darstellung einer Begebenheit, auf die Krise eines Menschen, der die Wirklichkeit nicht mit seinen Vorstellungen vereinen kann. Im Gegensatz zum Roman sind die *portraits* als kurze Darstellungen eines geistigen Dilemmas aus der Totalität herausgenommen. Pater hat mit ihnen eine neue, dem Essay ähnliche, erzählerische Kurzform geschaffen. Zur Namensgebung dieser neuen Form äußerte sich Pater in einem Brief an George Grove am 17. April 1878. Er sendet Grove, dem Editor des *Macmillan's Magazine*, das Manuskript von „The Child in the House“ zum Abdruck im Magazin. Schon damals wies er darauf hin, dass er dieses *portrait*, sowie die folgenden zwar als eine Art Serie ansah, jedoch jedes von ihnen als abgeschlossenes fiktionales Werk alleine stehen konnte. Weiter schrieb er: „I call the M.S. a portrait, and mean readers, as they might do on seeing a portrait, to begin speculating – what came of him?“⁸⁷

Soweit wäre das „portrait“ erklärt, es ist angedeutet, dass es sich, wie bei einem richtigen Porträt, um die Abbildung einer Person handelt. Zu „imaginary“ meint Wolfgang Iser: „Doch das Adjektiv *imaginary* weist darauf hin, daß diese Abbildung nicht in einem gegenständlichen Sinn gemeint ist. Vielmehr bezeugt sich in diesem Adjektiv die Souveränität der Phantasie über die gegenständliche Portraittierung.“⁸⁸

Das Porträt gibt, genau wie Pater es mit seinen *portraits* zu geben versuchte, nur einen Augenblick der Realität wieder, ist von der Totalität, von den Zusammenhängen, abgeschnitten. Ganz wie Paters ästhetizistisches Prinzip der

⁸⁶ Iser: Walter Pater. S. 216

⁸⁷ Pater: Letters S. 30

⁸⁸ Iser: Walter Pater. S. 207

Augenblicksverabsolutierung soll in diesen Ausschnitten das Ideal und die Fantasie über die Realität herrschen. Paradoxerweise ist es nicht der Sieg des Ästhetizismus, der in den *portraits* gefeiert wird, sondern vielmehr ist die Grundstimmung eine traurige, als wüssten die Figuren schon um ihr Scheitern und ihren Tod. Keiner von ihnen kann diese Illusion der Vereinbarkeit von Kunst und Leben, Ideal und Realität länger als einen Augenblick aufrechterhalten.

Chapter I. A Prince of Court Painters

Wie jeder schöpferische Mensch mußte auch Watteau zunächst einmal das Produkt einer bestimmten Zeit, seiner eigenen Zeit, sein, um er selbst werden zu können.⁸⁹

Das Leben des Jean Antoine Watteau (Antony Watteau bei Pater), des bedeutendsten Malers des französischen Rokokos, ist Thema des ersten *portraits* „A Prince of Court Painters“. Die Erzählung basiert im Grunde auf historischen Tatsachen. Watteau selbst ist zum Großteil abwesend, über ihn erfährt der Leser durch die Tagebucheintragungen einer bewundernden und liebenden Bekannten, der Schwester des Jean-Baptiste Paters, Marie-Marguerite. Jean-Baptistes Nachname wird im *portrait* nicht genannt, dennoch ist realgeschichtlich bekannt, dass er später Watteaus Schüler werden sollte. Pater beschreibt die Eintragungen in einer zweiten Überschrift als „extracts from an old french journal“⁹⁰. Marie-Marguerite ist in Valenciennes, der Geburtsstadt Watteaus, und beschreibt aus der Ferne ausschnittshaft das Leben des berühmten Malers. Vierzig Eintragungen umfasst das Tagebuch und konzentriert sich nur auf die wesentlichen Geschehnisse und charakteristischen Züge von Watteaus Leben, das sich ab 1702 in der Ferne, in Paris abspielt. Paters Erzählung, das Tagebuch der Frau, beginnt ein Jahr zuvor.

Antony wird von der Familie Pater gefördert, lernt bei einem alten Meister (Jacques-Albert Gérin) im Hause der Paters. Bald macht das Tagebuch einen Sprung von über einem Jahr, zur Abreise Watteaus nach Paris. Seine Ausbildung dort wird mit einigen Eintragungen bis ins Jahr 1705 beschrieben, als er zurück nach Valenciennes kommt. Der Tagebuchschreiberin fällt in seinem Wesen und in seinen Werken schon damals

⁸⁹ Huyghe, Renè: Watteau und seine Welt. Übers. v. Ursula Dreysse. Paris. Scrépel 1968 (= Les Carnets de Dessins Band 1) S. 7

⁹⁰ Pater: IP S. 5

„le bel serieux“⁹¹ auf. Ihrem jüngeren Bruder Jean-Baptiste ist der Maler ein Vorbild, dem er nacheifern will. Watteau kehrt nach Paris zurück, gelangt zu großem Ruhm und nimmt Jean-Baptiste Pater 1713 als Schüler zu sich, den er aber bereits 1714 wieder entlässt. Trotz seiner großen Erfolge in Paris kehrt er immer wieder nach Valenciennes und zu den Paters zurück, bis er 1721, mit nur 36 Jahren, an Schwindsucht stirbt.

Antoine Watteaus Name steht für das 18. Jahrhundert, obwohl er nicht einmal das erste Viertel davon vollständig erlebt hat. Obwohl Pater ein fiktives Journal bedient, so greift er doch auf die realgeschichtliche Persönlichkeit des Malers und auf dessen Bestrebungen zurück, die sich mit seinen eigenen Ästhetizismusbestrebungen decken. Watteau ist ein Suchender, er sucht nach einer besseren Gesellschaft, einer besseren Welt. Er geht nach Paris, weil er meint, dort größere Chancen zu haben, sein Ziel zu verwirklichen. Er lebt in der Gesellschaft, lebt mit ihr, kennt sie und möchte sie ändern. „Antony Watteau paints that delicate life of Paris so excellently, with so much spirit, partly because, after all, he looks down upon it or despises it“⁹², meint die Schreiberin des Tagebuchs und weiter: „For him, to understand must be to despise them.“⁹³ Watteau hat seine Ideale, er hat sie in Valenciennes kennen gelernt, in seinen italienischen Vorbildern gesehen und möchte diese nun nach Paris bringen, in die große Pariser Gesellschaft einführen. Er selbst lebt eine Ruhe und Ernsthaftigkeit, eine Hingabe zur Kunst und zu seinen Idealen. Er malt idyllische Schäferlandschaften, Arkadien, scheinbar das Goldene Zeitalter. Er möchte dieses Gefühl der Freiheit, der Unbeschwertheit, des Individualismus in das Frankreich unter der absolutistischen Herrschaft Louis XIV. bringen. Er sucht nach einer künstlerischen Vollendung, nach dem Absoluten in der Kunst, steht aber einer entarteten höfischen Gesellschaft und einer unterdrückten bürgerlichen Welt gegenüber. Die Gesellschaft weist dem Künstler nur eine abbildende Rolle zu. Er soll die Welt darstellen, malen, was er sieht, was ihm vorgetragen wird, nicht was er sehen will. Vielleicht ist es nicht ganz so, wie Marie-Marguerite es beschreibt, vielleicht verachtet Watteau die Gesellschaft nicht. Folgen wir einem Forscher des

⁹¹ Pater: IP S. 11

⁹² Pater: IP S. 26-27

⁹³ Pater: IP S. 27

realgeschichtlichen Watteau, Renè Huyghe, der zu Watteaus Verhältnis zur Gesellschaft meint:

Er liebt die Gesellschaft, stellt aber zu hohe Ansprüche an sie, so daß die Wirklichkeit ihn in die Flucht schlägt. Dann sucht er Zuflucht in der Einsamkeit, in seinem Ich und entwirft dort sein eigenes Bild von den Menschen, um dem zu entkommen, das diese ihm aufzwingen.⁹⁴

Doch auch Wolfgang Iser vertritt die Meinung, der Patersche Watteau verachte die Wirklichkeit.

Die Kunst Watteaus entsteht aus dem Verständnis seiner Umwelt; das Verständnis indes wächst aus der Verachtung. Damit ist das Mißverhältnis zu seiner Welt offenkundig; durch die Kunst versucht er, es zu überbrücken und die Wirklichkeit zu distanzieren.⁹⁵

Watteaus Kunst entsteht aus einem Verständnis der Gesellschaft, einer Gesellschaft, die er ändern möchte. Wenn man etwas verachten oder ändern will, so muss man es zuvor doch – zumindest oberflächlich – kennen gelernt haben. Der Maler versucht sich durch die Darstellung irrealer Szenen, eine bessere Wirklichkeit zu schaffen, über seine Realität hinauszugehen. Diese Einstellung verkörpert ein Grundprinzip des Paterschen Ästhetizismus, nämlich die Möglichkeit, sich durch die Kunst von den unbefriedigenden Ereignissen des Lebens zu distanzieren. Die Poetisierung des Lebens durch die Kunst verringert so die Bedeutung der eigentlichen Realität, die es doch nur zu verändern gilt. Denn: „Das Ästhetische gewinnt erst als Widerspruch zur tatsächlichen Welt seine Bedeutung.“⁹⁶

Es ist nicht klar, ob Watteau die Gesellschaft nun hasst oder liebt, doch die Gesellschaft liebt ihn. Seine Werke werden bewundert, seine Person gerühmt. Doch kann er sein Ideal vermitteln? Wie Wolfgang Iser meint, so macht der Ruhm den Maler misstrauisch, er empfindet ihn als Ausdruck seines Scheiterns⁹⁷. Die Menschen sprechen von einer neuen Zeit, von einer neuen Ära, die sie aus der Herrschaft des Absolutismus führen kann:

⁹⁴ Huyghe: Watteau und seine Welt. S. 42

⁹⁵ Iser: Walter Pater. S. 210

⁹⁶ Iser: Walter Pater. S. 210

⁹⁷ vgl. Iser: Walter Pater. S. 211

People talk of a new era now dawning upon the world, of fraternity, liberty, humanity, of a novel sort of social freedom in which men's natural goodness of heart will blossom at a thousand points hitherto repressed, of wars disappearing from the world in an infinite, benevolent ease of life [...] And it is the outward manner of that, which, partly by anticipation, and through pure intellectual power Antony Watteau has caught.⁹⁸

Doch ein neuer Aufbruch, ein Beginn bedeutet auch immer ein Ende, ein Ende der adeligen, höfischen Welt. Bedeutet es ein Zurück ins „golden age“, wie wir es bei Denys l'Auxerrois finden werden? Doch um mit der Terminologie Nietzsches und teilweise auch Paters zu sprechen, verkörpert Watteau nicht das orgiastische, ursprüngliche dionysische Prinzip, sondern eher das maßvolle apollinische.

In seinen Bestrebungen, die Gesellschaft zu revolutionieren, unterscheidet sich Watteau stark von seinem Schüler Jean-Baptiste Pater. Dieser fühlt sich in der Pariser Gesellschaft wohl, bildet ihre nichts sagenden Koketterien mit Leidenschaft ab. „He approaches that life, and all its pretty nothingness.“⁹⁹ Jean-Baptiste fügt sich in die Rolle des Künstlers, der das Gegebene abbildet und hat seine Freude daran. „Ihm fehlt der Traum von der besseren Welt, die durch die Kunst verlebendigt werden soll.“¹⁰⁰ Der Schüler ist mit Freude und Begeisterung an der Arbeit, bewundert und imitiert den Meister, doch kann er dessen Melancholie und Traurigkeit nicht verstehen und Watteau schafft es nicht, seine eigentliche Stimmung durch die Kunst zu wandeln. Jean-Baptiste gehört der Gesellschaft an, die seine Werke, sein Wesen bewundert, ihm mit Enthusiasmus begegnet und dennoch nicht die Transzendenz seiner Kunst fassen kann. Da Watteau seinen Bewunderern Misstrauen und Argwohn entgegen bringt, so tut er dies auch bei Jean-Baptiste, den er nach kurze Lehrzeit wieder entlässt.

Marie-Marguerite bringt sehr früh in ihren Tagebuchaufzeichnungen den Vergleich des Lebens, mit einem gefangenen Vogel¹⁰¹. Der Vogel hatte das Pech, in eine Halle zu gelangen, aus der er nun nicht mehr entkommen kann. Er fliegt von Fenster zu Fenster, solange bis er vor Erschöpfung stirbt. Watteau war ebenfalls ein solcher Vogel, der in die große Halle Paris gelangt ist und nach all seinen gescheiterten

⁹⁸ Pater: IP S. 33

⁹⁹ Pater: IP S. 27

¹⁰⁰ Iser: Walter Pater. S. 210

¹⁰¹ vgl. Pater: IP S. 14–15

Der Vergleich des Lebens mit einem Vogel findet sich in Paters *Marius* ebenfalls wieder.

Versuchen, seine Ideale in dieser Gesellschaft zu verwirklichen, den Erschöpfungstod stirbt. „He has been a sick man all his life. He was always a seeker after something in the world that is there in no satisfying measure, or not at all.“¹⁰² lautet Marie-Marguerites letzter Eintrag. In dieser Hinsicht läuft das Schicksal Watteaus gegen Paters Konzeption der Kunst als Fluchtraum. Der Maler scheitert, er kann seine Traurigkeit, seine Melancholie durch die Kunst nicht besiegen. „In der Melancholie dämmert das Bewußtsein vom Ungenügen des ästhetischen Verhaltens.“¹⁰³ Pater distanziert sich von seinen eigenen Theorien, die er unter anderem in der *Conclusion der Renaissance* aufgestellt hat. Der erste Held der *portraits* scheitert und stirbt an seinem Scheitern. Bezeichnend ist, dass sich Pater als eben diesen ersten Helden Jean Antoine Watteau ausgesucht hat, einen real existenten Maler des Rokoko, der ähnliche Konzeptionen und Ideale vertrat, wie Pater selbst.

Im Geiste gehört Watteau der Schule Giorgiones an, für welche Pater große Bewunderung hegte. Watteaus Wunsch, nach Italien zu reisen, an den Schaffensort seiner großen Vorbilder, hat sich nie erfüllt. Der große Meister der venezianischen Hochrenaissance blieb in der Ferne und doch berührten sich diese Ideale über Zeit und Raum hinweg. Giorgione lebte in einer Zeit, in der Individualismus und Freiheit einen Platz in der Gesellschaft hatten. Zu Watteaus Zeiten war die Welt wieder reif für einen Umbruch, doch noch war es zu früh. Die stattfindende *Régence*, der Übergang von Barock zu Rokoko und die Reaktion gegen Louis XIV. waren erste Vorboten. Der Staat forderte Erneuerung nach den militärischen Niederlagen und dem wachsenden Elend der Bevölkerung. Louis schröpfte das Volk. Die alten Kräfte der Blütezeit des Sonnenkönigs waren erschöpft.

In solchen Zeiten der allgemeinen Entmutigung und des Grolls gegen autoritäre Regime verspüren die unterdrückten und enttäuschten Menschen immer das Bedürfnis, sich in sich selbst zurückzuziehen, sich in Träume zu verlieren und in ihnen einen Ersatz für die Enttäuschungen der Realität zu suchen. In Watteau aber wurde durch diesen Antrieb der Ruf der eigenen Natur nur noch verstärkt.¹⁰⁴

Diese Natur Watteaus war sein Verhängnis, denn die Menschen waren noch nicht bereit für eine zweite Renaissance, für die Erhebung des Phönixes aus der Asche.

¹⁰² Pater: IP S. 44

¹⁰³ Iser: Walter Pater. S. 213

¹⁰⁴ Huyghe: Watteau und seine Welt. S. 37

Giorgione und Watteau vertreten Paters Konzept der individuellen Wahrnehmung von Kunstwerken. Auf die Sinnlichkeit kommt es an, auf das Gefühl, nicht so sehr auf den Verstand. „For, as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the „imaginative reason“ through the senses, there are differences of kind in æsthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves.”¹⁰⁵ schreibt Pater in “The School of Giorgione” 1877. Jede Kunst hat ihre eigene Schönheit und doch schreibt Pater weiter: “each art may be observed to pass into the condition of some other art, by what German critics term an *Anders-streben* – a partial alienation from its own limitations, by which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.”¹⁰⁶ Das Streben der Künste vollzieht sich in eine Richtung, in die Richtung der Musik, denn „music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great *Anders-streben* of all art, of all that is artistic, or partake of artistic qualities. *All art constantly aspires towards the condition of music.*”¹⁰⁷ Die Bedeutung dieser Feststellung Paters für Giorgione und Watteau liegt darin, dass beide Maler mit ihren Werken Eindrücke erzeugen wollten, die unmittelbar das Herz ansprechen und dies tut die Musik. Die Gemälde sollen über das Herz in den Verstand gelangen, zuerst gefühlt und geträumt, dann aber doch in ihrer individuellen Bedeutung verstanden werden. Der absolute Augenblick der Kontemplation in der Kunst findet in der Musik seinen besten Ausdruck, da Musik vor dem Zeitalter der Tonaufnahme noch ein momentanes Erlebnis war. So soll jede Kunst wirken, nur im Augenblick, jedoch eine Ewigkeit intendieren.

Für Giorgione waren von Licht durchflutete Landschaften typisch, auch Watteau setzt das Licht ein. „[T]here was a light, a poetry, in those persons and things themselves, close at hand *we* had not seen. He has enabled us to see it.“¹⁰⁸ Für den Maler ist es eine Veränderung, eine Verfälschung, vielleicht eine Erhellung der Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, wie er sie persönlich sieht. Doch es ist nicht Realität, es ist ein Aufzeigen der Möglichkeiten der Wirklichkeit. Doch was ist es für den Rezipienten?

¹⁰⁵ Pater: Renaissance. S. 130

¹⁰⁶ Pater: Renaissance. S. 133–134

¹⁰⁷ Pater: Renaissance. S. 135

¹⁰⁸ Pater: IP S. 32

Für den Betrachter ist es eine neue Sichtweise von altbekannter Realität, ein Aufscheinen von Möglichkeiten.

Da er durch die Bilder die Wirklichkeit neu sehen lernt, ist für ihn das Licht auf den Bildern keine Täuschung, sondern eine Erleuchtung. Pater macht dabei aber deutlich, daß das Licht auf den Bildern ein unwirkliches ist, das nicht identisch sein kann mit dem „Licht“ auf den Gegenständen selbst. Kunst ist also nicht Abbildung, sondern Analogie der Wirklichkeit. Aber erst durch die „unwirkliche“ Welt der Kunst wird der Betrachter in die Lage versetzt, die wirkliche Welt wahrzunehmen. Das Licht auf den Bildern, also der ästhetische Schein, läßt das „Licht“ innerhalb der realen Welt sichtbar werden.¹⁰⁹

So soll nun also die Kunst nicht nur als Fluchtraum vor einer unzulänglichen Realität dienen, sie soll auch über sich hinaus weisen, wieder auf das Leben zurück. Durch die imaginäre Kunst das Leben erkennen, das Leben wie es sein könnte, wie es sein sollte. Watteaus Leben war nicht ästhetizistisch und doch wieder ästhetizistisch. Im Ästhetizismus verharret die Handlung in ihrer Antizipation. Gab es bei Watteau eine Handlung? Er wollte durch seine Kunst handeln, doch die Kunst arbeitet nicht für den Künstler, sondern für sich selbst, vielleicht auch für den Betrachter.

Von Giorgiones Leben ist wenig bekannt. Sein Biograph Giorgio Vasari bringt ein wenig Licht in das Dunkel, doch bleibt vieles nur Legende. Für Pater ist Giorgiones Leben und Wirken wie er schreibt ein *vraie vérité* „if I may adopt a serviceable expression, by which the French recognise those more liberal and durable impressions which, in respect of any really considerable person or subject anything that has at all intricately occupied men's attention, lie beyond, and must supplement, the narrower range of the strictly ascertained facts about it.“¹¹⁰ Für Pater lag genau in jener *vraie vérité* die wahre Bedeutung Giorgiones. Und so scheint er dies hier mit dem Leben von Jean Antoine Watteau gemacht zu haben.

In den Bestrebungen und Werken der Maler lassen sich trotz der 200jährigen Distanz Gemeinsamkeiten ausmachen. Auch Giorgione starb jung, doch nicht als erschöpfter Vogel, wie es Watteau tat und später im Grunde auch Pater selbst.

¹⁰⁹ Stamm, Ulrike: „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“ Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Würzburg. Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata Reihe Literaturwissenschaft Band 213) S. 236

¹¹⁰ Pater: Renaissance. S. 154

Chapter II. Denys l'Auxerrois

Almost every people, as we know, has had its legend of a "golden age" and of its return – legends which will hardly be forgotten, however prosaic the world may become, while man himself remains the aspiring, never quite contented being he is.¹¹¹

Das "golden age" scheint in die französische Stadt Auxerre in Gestalt von Denys zurückgekehrt zu sein. Es war die Wiederkehr des antiken Gottes Dionysos. Dieser Geschichte, die sich in der Zeit des christlichen Mittelalters in Auxerre abgespielt hatte, möchte der nicht näher definierte Ich-Erzähler auf den Grund gehen. Dieser Erzähler wird bei seiner Reise durch Auxerre auf diese Legende aufmerksam. Er entdeckt bei einem Antiquitätenhändler ein seltsames Stück Glas, das ihn auf die Spur der Geschichte führt. Nähere Informationen bekommt er von einem Priester, bei dem zuhause er ebenfalls das bemalte Glas und Wandteppiche findet, die immer die gleiche Figur, nämlich Denys, abbilden.

What is it? Certainly, notwithstanding its grace, and wealth of graceful accessories, a suffering, tortured figure. With all the regular beauty of a pagan god, he has suffered after a manner of which we must suppose pagan gods incapable. It was as if one of those fair, triumphant beings had cast in his lot with the creatures of an age later than his own, people of larger spiritual capacity and assuredly a larger capacity for melancholy.¹¹²

Denys erscheint zum ersten Mal zu Ostern, nachdem beim Bau an der Kathedrale ein griechischer Sarg gefunden worden war, der eine kleine Weinflasche enthielt. Das Trinkgefäß wurde von den Klerikern als religiöses Symbol angesehen, gralähnlich, jedoch verhiess es die Rückkehr des heidnischen, griechischen Weingottes. Die Menschen in Auxerre scheinen Denys tatsächlich erst an diesem Ostertag wirklich wahr zu nehmen. Als alle Kleriker der großen Kathedrale in ein Ballspiel vertieft sind, kommt er zu dem Spiel hinzu und plötzlich kommt Leben in die Sache. Eine neue Fröhlichkeit überkommt die alten und jungen Spieler und steckt auch die Zuschauer an. Die Frage kommt auf, wer denn dieser Denys L'Auxerrois eigentlich sei und man erzählt sich von einem jungen Mädchen vom Land, das vor etwa achtzehn Jahren zum Amusement des Herzogs nach Auxerre geholt worden war. Doch das Mädchen konnte

¹¹¹ Pater: IP S. 47

¹¹² Pater: IP S. 54

mit den Reichtümern ihrer neuen Umgebung nicht umgehen und fürchtete sich vor der Missgunst der Herzogin und flüchtete deshalb in einer stürmischen Nacht vom Wohnsitz des Herzogs. Auf ihrer Flucht gebar sie viel zu früh ein Kind, das später lebend gefunden wurde, doch das Mädchen schien von einem Blitz erschlagen worden zu sein. Schon die Geburt des Denys ist der des Gottes Dionysos nicht unähnlich. Dionysos war der Sohn von Zeus und der Thebanerin Semele. Diese ließ sich von Zeus Gemahlin Hera zu der Bitte verleiten, er möge ihr in seiner ganzen himmlischen Herrlichkeit unter Blitz und Feuer erscheinen. Zeus erfüllte diese Bitte, doch fingen dabei das Haus der Semele und die Frau selbst Feuer und verbrannten. Im Sterben gebar Semele viel zu früh einen Sohn, den sich Zeus in die Hüfte einnähte und bis zu seiner Reife bei sich trug.

Denys wird in Auxerre zum unübertroffenen Gärtner, seine Gärten kommen dem Garten Eden gleich, doch auch er selbst besitzt eine unerklärliche Anziehungskraft.

And from the very first, the women who saw him at his business, or watering his plants in the cool of the evening, idled for him. The men who noticed the crowd of women at his stall, and how even fresh young girls from the country, seeing him for the first time, always loitered there, suspected – who could tell what kind of powers? hidden under the white veil of that youthful form; and pausing to ponder the matter, found themselves also fallen into the snare. The sight of him made old people feel young again.¹¹³

Ein neuer Geist befällt die Stadt. Denys leitet die Menschen zur Freiheit und zur Freude, zur Musik und zum Lachen, zur Natur. Die Ernten sind reicher, der Wein erlesener. Die Künstler schnappen von der Lebensfülle, die sich ihnen in den Festen und Prozessionen darbietet, so viel auf, wie sie nur vermögen. Das Leben scheint in einem einzigen glückseligen Moment eingefroren, es steht still, ja sogar die Natur scheint still zu stehen, denn es scheint, als würde der Winter nie wieder kommen. Dionysos als Gott des Weines und der Wein als Rauschmittel. Durch die Gabe des Gottes sorgt er für das leibliche Wohl des Menschen, aber auch für das seelische. Die Menschen genießen die Leichtigkeit des Seins in Gesellschaft ohne Sorgen. „Darum pries man den Dionysos als den *Allerfreuer*, den *Befreier* und *Sorgenlöser*, als den Urheber eines fröhlichen, freier sich bewegenden Lebens.“¹¹⁴ Denys scheint vollkommen mit der Natur verschmolzen zu sein, so können ihm auch wilde Tiere

¹¹³ Pater: IP S. 60

¹¹⁴ Stoll: Mythologie der Griechen und Römer S. 286

nichts anhaben. Ein Schreiber adaptiert ein *morality play*, in welchem der Gott des Weines triumphierend seine Rückkehr feiert, bezeichnend übernimmt Denys die Hauptrolle. Das Theater galt in der Antike als Gottesdienst für Dionysos und Aufführungen fanden nur an seinen Festtagen statt. Somit galt das Theater selbst als heiliger Ort des Gottes Dionysos. So kommt die Verdrängung der strengen, sittlichen Kirchenlehre des Mittelalters durch Denys/Dionysos zu einem Höhepunkt, da die Theateraufführung in und vor der Kathedrale von Auxerre stattfindet, die Kirche wird somit zum Heiligtum eines heidnischen Gottes. Dieser Rausch scheint kein Ende nehmen zu wollen, doch der Winter kommt doch. Die kalte Zeit beschreibt Pater nicht, er erwähnt nur, dass Denys nach den ersten kalten Tagen überstürzt in den Süden aufbricht.

Das nächste Jahr beginnt mit der plötzlichen Rückkehr Denys', wieder tritt er zu Ostern in Erscheinung, zur Zeit der Wiederauferstehung des christlichen Messias. Dies scheint für viktorianische Verhältnisse sehr provokant, da anstelle Jesu hier ein heidnischer Gott für die Hoffnung, die Rückkehr, ja sogar die Wiedergeburt steht. Die Leute, vor allem die Künstler, freuen sich über seine Rückkehr, doch Denys hat sich verändert. „And yet a darkness had grown upon him. The kind creature had lost something of his gentleness.“¹¹⁵ Und so verändert sich auch die Stimmung. Unerklärliche Missetaten werden begangen und aus Mangel an Gründen und Schuldigen gibt man die Schuld kurzerhand Denys. Zu jener Zeit macht der alte Mönch Hermes Denys auf alte Schriften aufmerksam, in denen die zwei Naturen des Weingottes Dionysos beschrieben werden. Und auch Pater beschreibt Dionysos in seinen *Greek Studies* als „dual god of both summer and winter“¹¹⁶, er ist „twofold then – a Döppelgänger [sic]“, „he belongs to two worlds“¹¹⁷ und „as all the children of the earth, has an element of sadness“¹¹⁸. Dionysos ist halb Mensch, halb Gott, er ist auf der Erde geboren und zieht erst nachdem er Anerkennung errungen hat, zu Zeus und den anderen Göttern in den Olymp, „erst eingegangen, nachdem er auf Erden überall seine Verehrung und eine damit zusammenhängende mildere Kultur eingeführt hat“¹¹⁹. Genau wie Dionysos ist auch Denys ein „Kommender“, ein

¹¹⁵ Pater: IP S. 66

¹¹⁶ Pater: *Greek Studies*. S. 43

¹¹⁷ Pater: *Greek Studies*. S. 44

¹¹⁸ Pater: *Greek Studies*. S. 44

¹¹⁹ Stoll: *Mythologie der Griechen und Römer*. S. 284

„Fremder“¹²⁰, doch wurde der Kommende zu Anfang als Heilbringer gefeiert, begegnet man ihm nach und nach mit Misstrauen. Sein Mitgefühl und seine Vorliebe für missgestaltete Lebewesen bringen nun Argwohn hervor.

Anders als in seinem Essay „A Study of Dionysus: The Spiritual Form of Fire and Dew“ erhält hier Denys/Dionysos eine dritte „Phase“. Zu Anfang des dritten Jahres ändert sich Denys' Stimmung abermals, er vereinigt nun die verschiedenen Elemente seiner Persönlichkeit aus den ersten beiden Jahren. Jedoch versinkt er nun in tiefe Melancholie. In dieser Verfassung wird die Musik für ihn zu einem Ausdrucksmittel, zu einem Fluchtraum. So widmet er seine Kraft und Energie der Erfindung und dem Bau der ersten Orgel.

Pater sah Dionysos als die Ursache der Künste, durch ihn entstand immerhin das Theater. Erst in dieser Phase kommt Paters eigentliche Anschauung über das Dionysische Prinzip zum Ausdruck. Dionysos wurde oft an die Seite oder gar an die Stelle des Musenführers Apollo gestellt und steht somit ebenfalls für künstlerische Produktivität und Kreativität. So sieht Pater „das Dionysische nicht als bacchantische Trunkenheit oder Raserei [...], sondern als dem künstlerischen Ausdruck verwandte Form des Enthusiasmus.“¹²¹ In der dritten Phase vereinigt Denys also die Stimmungen der ersten beiden und dringt nun zur Kunst als Ausdrucksmittel vor. Er schafft sich mit der Orgel und der Musik ein „book of life“: „and the building of the first organ became like the book of his life: it expanded to the full compass of his nature, in its sorrow and delight.“¹²² Als jene Orgel ihren ersten Einsatz hat, tritt Denys als ihr Spieler wieder in das Bewusstsein der Menschen.

It was then that the people heard the music of the organ, rolling over them for the first time with various feelings of delight. But the performer on and author of the instrument was forgotten in his work, and there was no reinstatement of the former favourite.¹²³

In gewisser Weise hat Denys seine Funktion als Freudenbringer mit dem Spielen der Orgel wieder aufgenommen, doch wird er nicht wahrgenommen. Die Aufmerksamkeit hat sich vom Künstler auf seine Kunst verlagert. Der Künstler ist aufgegangen in

¹²⁰ vgl. Burckhardt, Jacob: Die Griechen und ihre Götter. In: Ders.: Griechische Culturgeschichte. Band II. München. Beck 2005. S. 15–205 (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Ausgabe Band 20) S. 95

¹²¹ Stamm: „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“. S. 258

¹²² Pater: IP S. 72

¹²³ Pater: IP S. 75

seinem Kunstwerk. Es folgt abermals ein traditionelles Spiel, in dem die Personifizierung des Winters, in der Gestalt Denys', durch die Stadt gejagt wird. Aus Spiel wird Ernst und die Menschen verfallen in Raserei. „The pretended hunting of the unholy creature became a real one, which brought out, in rapid increase, men's evil passions.“¹²⁴ Zuvor hat Denys die guten Seiten der Menschen, ihre Freude und Ausgelassenheit an die Oberfläche gebracht, nun löst er in ihnen das Hervorbrechen des Bösen aus. Die Menschen stürzen sich auf ihn und zerreißen ihn, essen sein Fleisch und lassen einzig sein Herz übrig, das sie zu dem alten Mönch Hermes bringen. In der griechischen Mythologie war es Hermes, der Dionysos als Baby zu den Nymphen brachte, damit diese ihn aufziehen, bei Pater ist es der Mönch Hermes, der Denys' Herz in einem Seitengang der Kathedrale beerdigt.

Das Goldene Zeitalter scheint also kurzfristig nach Auxerre zurückgekehrt zu sein. Doch Pater stellt im Verlauf des Textes selbst die Frage: „The golden age had indeed come back for a while: – golden was it, or gilded only, after all?“¹²⁵ Schon zu Anfang des *portraits* betont Pater, dass beinahe alle Menschen ihre Legende vom Goldenen Zeitalter haben, da sie eben immer unzufrieden mit ihrer realen Situation, der Gesellschaft, in der sie leben, sind. Jedoch ist es für ihn auch klar, dass ein idealer, prosaischer Zustand nicht (mehr) erreichbar ist, da die Menschen ihre kindliche Naivität verloren und sich die Bedingungen des Lebens gewandelt haben. Der Traum ist und bleibt Traum und wird im Wachzustand von der Geschäftigkeit des Lebens verdrängt. So wird die Legende vom Goldenen Zeitalter zu einer „quaint legend“¹²⁶, nicht mehr golden, nur mehr vergoldet. „Das Verlangen nach dem goldenen Zeitalter ist nur als eine Irrealität begreifbar. Gelangt aber diese Irrealität im Leben des Menschen zu gewissen Wirkungen, so werden die Ergebnisse von zweifelhaftem Wert sein“¹²⁷, bemerkt Wolfgang Iser dazu. Und genau von solchem zweifelhaften Wert sind auch die Geschehnisse rund um Denys in Auxerre. Die Menschen sind berauscht, fühlen sich verjüngt, vergessen ihre Konventionen und Pflichten und wännen sich in einen Garten Eden versetzt, doch auch Adam und Eva wurden aus dem Paradies vertrieben. Die sittenstrenge, christliche Welt des

¹²⁴ Pater: IP S. 76

¹²⁵ Pater: IP S. 67

¹²⁶ Pater: IP S. 47

¹²⁷ Iser: Walter Pater. S. 213

Mittelalters wird durch einen heidnischen, antiken Gott revolutioniert, jedoch nur für kurze Zeit. Das gesteigerte Leben kann nicht aufrechterhalten werden, es erschöpft sich von selbst. Es kann nicht gut gehen, die Antike ist vorbei und das Mittelalter ist noch nicht die Renaissance, die sie Wiederauferstehen lassen kann. Und auch aufgrund Denys selbst, aufgrund des griechischen Gottes Dionysos, für den er steht, kann die Leichtigkeit, der Rausch nicht von Dauer sein, da Dionysos ein gespaltenen, zweifacher Gott ist. Sein Wesen ist geprägt durch die göttliche Leichtigkeit und die menschliche Schwere. Dionysos kann zwar Gegensätzlichkeiten in sich vereinen, jedoch kann er dies nicht auf seine menschliche Personifikation oder seine menschlichen Anhänger übertragen. So wird Dionysos zum Dionysos Zagreus. Von diesem gibt es die Erzählung, die im sechsten Jahrhundert vor Christus unter der Sekte der Orphiker entstand, dass Dionysos der Sohn des Zeus und der Persephone war. Zeus wollte ihn zum Weltherrscher machen, doch das Kind Dionysos wurde von den Titanen zerrissen, gekocht und gegessen, einzig das Herz wurde von Athena gerettet. Diese brachte es dem Zeus, der es verschlang und Dionysos aufs Neue erzeugte.¹²⁸ Pater beschreibt diese Legende als „darker side of the double god“¹²⁹, als „a tradition really primitive“¹³⁰, doch ähnelt Denys' Ende dem des Dionysos Zagreus. Auch Denys sollte kein Weltherrscher werden, nicht einmal der Graf von Auxerre. Denys verliert seine Macht und damit seinen Zauber und sein Glück. Er wird erst rasend, dann melancholisch. „Melancholie und Tod werden zu Zeichen des Unvermögens, in dieser Welt ein paradiesisches Leben in unverbrüchlicher Kontinuität zu stiften.“¹³¹

Paters Auseinandersetzung mit der griechischen Mythologie, mit den Göttern der Antike und ganz besonders mit dem Mythos des Dionysos wurde für ihn zu einer Art Antwort auf die Vergänglichkeit der Zeit. Im Mythos, sowie im Gott Dionysos existieren die Gegensätzlichkeiten gleichzeitig, bilden eine Einheit. Darum sieht Pater die Totalität der Existenz im Mythos verwirklicht. In Dionysos wird die Endlichkeit des Seins aufgehoben, zumindest scheint es so. Dies entspricht Paters Philosophie

¹²⁸ vgl. Stoll: Mythologie der Griechen und Römer, S. 284

¹²⁹ Pater: Greek Studies, S. 42

¹³⁰ Pater: Greek Studies, S. 43

¹³¹ Iser: Walter Pater, S. 216

der Augenblicksverabsolutierung. Doch gleichzeitig widerspricht es ihr auch, denn im *portrait* von Denys l'Auxerrois geht es nicht um die Kontemplation, sondern um Handlung, Wahn, Ekstase. Pater versuchte eine Revolution der Geisteshaltung gerade durch den Geist, durch die Kontemplation und lehnte die Handlung ab. Im Gegensatz etwa zu Marius verkörpert Denys/Dionysos natürlich das dionysische Prinzip; orgiastische Entfesselungen, Grenzüberschreitungen, Wollust, Grausamkeit, Rauschzustand, Ekstase sind die zentralen Metaphern für dieses Prinzip. Doch anders als Nietzsche, zählt Pater den Traum und das Geistige zum Bereich des Dionysischen hinzu. „In seiner Darstellung ist das Dionysische auch als Ekstase immer schon eine sublimierte Form des Aus-sich-Herausgehens, weshalb ihm auch nicht wie bei Nietzsche das Apollinische als notwendiger Gegensatz zugeordnet ist.“¹³² Doch in gewisser Weise blieb es bei Denys beim Dionysischen. Er fand in der Musik, in diesem ursprünglichen Ausdrucksmedium seine Befreiung. Die Menschen in Auxerre haben die Leichtigkeit des Seins, die Steigerung ihres eignen Subjekts bis zur völligen Selbstvergessenheit und Aufgabe ihrer Individualität im Einklang mit dem Rausch und der Natur erlebt, aber sie haben auch durch Denys' Weggang und durch seinen vegetativen Wandel wieder die Alltäglichkeit vor Augen geführt bekommen. Eine Vereinigung von Dionysischem und Apollinischem, von Tat und Geist war nicht möglich. Die Menschen wurden für kurze Zeit in einen Urzustand zurückversetzt, jedoch war die Aufrechterhaltung nicht möglich, da sich nicht das kindliche Denken, sondern eben jenes Apollinische Prinzip Nietzsches und Paters zurück in die Köpfe der Menschen geschlichen hat. Die Gabe des Dionysos, der Wein, als Gabe der Natur, versetzt den Menschen in eben jenen Rauschzustand, der ihn wieder mit der Natur verbindet und dazu tritt die Musik. Schon in den griechischen Sagen über Dionysos wird von ekstatischen Festen und Orgien berichtet und Dionysos fordert Gefolgschaft, zieht die Menschen in seinen Bann. Doch durch seine Gegensätzlichkeiten, die er zwar in sich vereinigt, die jedoch die Menschen irgendwann einholen müssen, erschöpft sich die Ekstase und verkehrt sich in eben jenes Gegenteil.

Durch „Denys l'Auxerrois“ veranschaulicht Pater die immerwährende Aktualität des Mythos und seine Verbindung mit der Kunst. Wie Wolfgang Iser bemerkt, ist die Kunst Zeugin einer mythischen Realität. Auch im *portrait* wird der Mythos durch die

¹³² Stamm: „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“. S. 258

Kunst erfahren, durch bemaltes Glas und Wandteppiche, durch die Musik der Orgel, sogar durch die Architektur der Kathedrale. Dass diese mythische Realität immer Bestand haben wird und zu jeder Zeit in der Kunst ihre Entsprechung findet, davon zeugt der Abschluss der Geschichte bei Pater. Kunst, Geschichte und Natur vereinigen sich im Mythos. Der Erzähler kennt nun die Legende:

So the figure in the stained glass explained itself. To me, Denys seemd to have been a real resident at Auxerre. On days of certain atmosphere, when the trace of the Middle Age comes out, like old marks in the stones in rainy weather, I seemed actually to have seen the tortured figure there – to have met Denys l’Auxerrois in the streets.¹³³

Der Mythos des Dionysos stellt für Pater eine Verbindung von Antike und Renaissance dar, ja er bildet den Ausgangspunkt für die Wiederentdeckung der Antike. Mit der Überwindung des Mittelalters konnte die Antike wieder als Vorbild dienen. In gewisser Weise musste auch zu Beginn der Moderne ein Mittelalter, der Viktorianismus, überwunden werden, doch konnte es diesmal nicht durch die Erfahrungen des Dionysischen passieren. So distanziert sich Pater selbst im *portrait* von dem Mythos des Goldenen Zeitalters und von der Rückkehr des Gottes Dionysos, von dem Ausleben des dionysischen Prinzips. Immer wieder deutet er an, dass diese Ekstasen und Verklärungen der Geisteshaltung, der Zustand des Goldenen Zeitalters, in dem die Natur ohne die Einwirkung des Menschen reiche Ernte spendet und sich alle Leute in ihren Feiern und ihrem Rauschzustand vereinigen, nicht von Dauer sein können. Es ist wie gesagt kein „golden age“ nur ein „gilded age“. Pater führt eben jenen Ich-Erzähler ein, der sich die Legende von Denys l’Auxerrois mühsam durch seine Nachforschungen zusammenreimen kann. Hinweise liefern verschiedene Medien, so die Erzählungen des Antiquitätenhändlers und des Priester und auch die Darstellungen der Wandteppiche und bemalten Gläser. Schon dadurch wird die Erzählung zu einer Kuriosität, wird immer wieder gebrochen. Wolfgang Iser sieht darin Paters Haltung der Geschichte gegenüber¹³⁴; er hat nicht mehr diese kindliche Naivität, von der er selbst am Beginn spricht, und auch seine Leser sind diesen Vorstellungen entwachsen. Es ist ein schöner Traum, der jedoch in der Realität keinen Bestand hat.

¹³³ Pater: IP S. 76–77

¹³⁴ vgl. Iser: Walter Pater. S. 213

Chapter III. Sebastian van Storck

Im 17. Jahrhundert waren die Niederlande durch erfolgreiche Kriege und kluge Handelsbeziehungen zu einer der größten europäischen Mächte aufgestiegen. Amsterdam war der bedeutendste Handels- und Finanzplatz der Welt. Die Niederlande wiesen die höchste Urbanisierung und die geringste Zahl der Analphabeten ganz Europas auf. Mit bedeutenden Künstlern wie Peter Paul Rubens, Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, der Familie van de Velde, Adriaen van Ostade oder Rembrandt – um nur einige zu nennen – Gelehrten und Buchdruckern bildeten die Niederlande einen geistigen Mittelpunkt Europas. Den Menschen ging es kulturell und wirtschaftlich so gut wie noch nie. Die Monarchie war mit den Spaniern verschwunden und das jährlich erwirtschaftete Volkseinkommen stieg und stieg. Kunst und Kultur blühten. Das Zeitalter galt mit Rembrandt und Vermeer als das Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei.¹³⁵ In diese Umgebung setzt Pater Sebastian van Storck, irgendwann in die Zeit zwischen dem Frieden von Münster 1648 und vor dem Bannfluch Spinozas im Jahr 1656. Obwohl Sebastian keine mythische oder realgeschichtliche Figur – wie etwa Watteau oder der Gott Dionysos höchst selbst – ist, die Pater durch (Um-)Deutung zur Illustrierung seines Ästhetizismus-Verständnisses herangezogen hat, so bringt er ihn in die Nähe der Philosophie und der historischen Persönlichkeit Baruch de Spinozas. Sebastian von Storck lebt also in einer Welt der kulturellen Größe. Den Bürgern steht der Sinn nach Kunst, nach Farben, nach Architektur, nach Interieur, nach malerischer Schönheit der Gesellschaft. Genau dieses Malerische der Umgebung wird von Pater auch durch die Malerei beschrieben. „It was a winter-scene, by Adrian van de Velde, or by Isaac van Ostade.“¹³⁶ so beginnt das *portrait* mit einer Beschreibung der Natur durch die Kunst. Es scheint, dass die Natur überhaupt nur mehr durch die Kunst fassbar und wahrnehmbar ist. So sagt auch Oscar Wilde in „The Decay of Lying“: „For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation.“¹³⁷ Doch Sebastian lehnt diese Welt ab. Er lebt in einer Melancholie, die sich darauf gründet, dass er die Welt intellektuell begreifen will, nur den Verstand als Instanz anerkennt,

¹³⁵ zur Kunst der Niederlande vgl. z.B.: Gombrich, E.H.: Die Geschichte der Kunst. Berlin. Phaidon Verlag. 16. Ausgabe, ⁴2002 S. 413–433

¹³⁶ Pater: IP S. 81

¹³⁷ Wilde, The Complete Works. S. 986

die subjektive, sinnliche Erfahrung der Kunst verabscheut und lieber sein Leben lassen möchte, als in dieser ästhetisierten Welt an dem rauschhaften Treiben der Gesellschaft teilzunehmen. Sebastian hat eine ablehnende Haltung gegenüber den Künsten. „[T]he arts were a matter he could but just tolerate.“¹³⁸ Er erduldet sie, jedoch will er nichts mit ihnen zu tun haben, oder gar an ihnen teilnehmen. Er lehnt es ab, sich porträtieren zu lassen. Auf dem lebensgroßen Familienporträt möchte er nicht erscheinen. In einer Zeit, in der alles und jeder gemalt wurde, gibt es von Sebastian ein einziges Bild und dieses wurde nicht von seiner Person gemalt, sondern anhand einer Skizze, die beim Eislaufen von ihm unbeobachtet gefertigt worden war. Mit der Kunst scheint er die Materialität abzulehnen, so signiert er keinen seiner Briefe, um nicht ein Zeugnis von seiner Person, seinem Leben, zu liefern. Als Sebastian letztlich aus dem Haus seiner Eltern auszieht, zerstört er auch das einzige Bildnis, das es von ihm gibt.

Die Materialität ist ihm zu nah, zu greifbar. Er liebt die Ferne, die Distanz, sie erlaubt ihm „visionary escapes“.¹³⁹ War im *portrait* von Antony Watteau der eingesperrte Vogel noch ein negatives Symbol, ein Bild des Scheiterns, so steht er bei Sebastian für seine Zurückgezogenheit in sich selbst und seine Beobachtungen aus der Ferne. „For though Sebastian van Storck refused to travel, he loved the distant – enjoyed the sense itself, far out of one’s actual surrounding.“¹⁴⁰ Mit seiner Liebe zur Ferne liebt er das Meer, das Meer, gegen welches der Rest der Gesellschaft einen immerwährenden Kampf führt und immer wieder verliert. Vielleicht liebt er es gerade deswegen. Es ist ein intellektueller Eskapismus aus einer sinnlich-ästhetizistisch-artistischen Welt. Dementsprechend hat Sebastian auch eine „passion for Schwindsucht“¹⁴¹, für den Tod. So sieht er sich beim Fund eines vor langer Zeit durch die Gezeiten überraschten und mit sich in die Fluten gerissenen Wagens an die Begräbnisse aus alten Zeiten von Königen und Helden erinnert. Der Anblick der Überreste ruft in ihm eine Melancholie hervor, eine Todessehnsucht. „There came with it the odd fancy that he himself would like to have been dead and gone as long ago, with all kind of envy of those whose deceasing was so long since over.“¹⁴² Die Todessehnsucht steigert sich, durchdringt sein Bewusstsein. “He seemed, if one may

¹³⁸ Pater: IP S. 88

¹³⁹ Pater: IP S. 89

¹⁴⁰ Pater: IP S. 89

¹⁴¹ Pater: IP S. 93

¹⁴² Pater: IP S. 94

say so, in love with death.”¹⁴³ Er lehnt das Leben ab. Er zieht den Winter dem Sommer vor, schätzt die Kälte mehr als die Wärme. Im Winter überkommt ihn eine innere Ruhe, wenn er beobachten kann, wie das Blühen dem Vergehen weicht, die Farben aus der Landschaft verschwinden, die Erde trotz ihres heißen Kerns kalt wird. Ebenso bewundert er die zerstörerische Kraft des Meeres. Die Flut und die Wellen kommen und nehmen das Leben mit sich, ohne sich darum zu kümmern.

In seiner Ablehnung der Gesellschaft um ihn herum stößt er auf Baruch de Spinoza, dessen Gedanken und Konzepte mit Sebastians konform gehen. In der Lehre Spinozas findet er eine Bestätigung seiner Sicht der Welt. Auch Spinoza sieht die eigentliche Erkenntnis erst durch den Verstand gewährleistet, seine Lehre umschließt „the desire to put one’s subjective side out of the way, and let pure reason speak.“¹⁴⁴ Nach Descartes *cogito ergo sum* existiert nun auch die ganze Welt nur aufgrund der Gedanken, „the world is but thought, or a series of thoughts: that it exists, therefore, solely in mind.“¹⁴⁵ Doch auch diese Haltung kann ihn nicht ganz befriedigen. Er fragt sich schon bald, ob denn die Welt um ihn nun tatsächlich existiere, oder alles nur Traum sei, ob er gar an einer Geisteskrankheit leide.

„What he must admire, and love if he could, was „equilibrium,“ the void, the tabula rasa, into which, through all those apparent energies of man and nature, that in truth are but forces of disintegration, the world was really settling.“¹⁴⁶ Die Leere, seine Abwendung von Spinozas Pantheismus, führt ihn zu einem Nihilismus, der ihn zu der Erkenntnis kommen lässt, dass alles Leben ja doch nur auf den Tod hinaus läuft. Diese Erkenntnis ist Sebastian gar nicht so abwegig, sieht er doch die eigentliche Erfüllung im „equilibrium“, das für ihn die Leere darstellt, das ursprüngliche Bewusstsein vor diesem unwürdigen Traum des Lebens, der so schwach geträumt wird, so schwach und so falsch. Er will sich durch die Leere dem Rausch der Zeit entziehen. „[H]e could but regard what is called the business of life as no better than a trifling and wearisome delay.“¹⁴⁷

So distanziert er sich von der Welt, und auch von der Philosophie Spinozas, die seine eigene war. Die kriechende Zeit konnte er schon durch die Kunst nicht vergessen machen. Eine Überhöhung des Lebens durch das Ästhetische und Artistische ist für

¹⁴³ Pater: IP S. 98

¹⁴⁴ Pater: IP S. 104

¹⁴⁵ Pater: IP S. 105

¹⁴⁶ Pater: IP S. 108

¹⁴⁷ Pater: IP S. 110–111

ihn keine Möglichkeit, um eben jene Vergänglichkeit zu vergessen und sich im Augenblick zu verlieren. Die theoretischen, philosophischen Vorstellungen liefern ihm zwar Konzepte der Wirklichkeitserfahrung und –bewältigung, doch führen sie unweigerlich zu einer weiteren Infragestellung des Lebens, da auch durch sie keine passende Antwort erzielt werden konnte. Sebastian verfällt nun einer „black melancholy“¹⁴⁸ wie sie Dionysos nach dem Wandel der Jahreszeiten befallen hat. Er gleicht dem Dionysos im Winter und zieht sich in ein verlassenes Haus am Meer zurück. Sebastian verschwindet aus dem Leben. Seine Bemühungen zur philosophischen Abstraktion, dienten ihm dazu, sich von der Gesellschaft loszusagen. „Nicht Bereicherung der Erfahrung durch die Philosophie, sondern Auslöschen aller erfahrbaren Wirklichkeit durch die Abstraktion bleibt das Ziel Sebastians. Die Radikalität dieser Absicht bekundet sich in der Aufhebung des Selbst, die in der Todessehnsucht gipfelt“¹⁴⁹, schreibt Wolfgang Iser über den Protagonisten. Der Rückzug Sebastians aus der Gesellschaft, auch aus der persönlichen Gesellschaft Spinozas, markiert sein Scheitern. Die Philosophie, die Vernunft, konnte ihm gleichsam nicht geben, was ihm die Kunst, die Sinnlichkeit, davor nicht zu geben vermochten. Sebastian lebt also in dem verlassenen Haus am Meer und stirbt bald darauf bei der Rettung eines Kindes vor dem Ertrinken. Das unerbittliche Meer hat ihm also letztendlich den Tod gebracht. Bei seinem Tod war Sebastian schon unheilbar krank. Er stirbt bei der Rettung als Handelnder. Gerald Monsman sieht in diesem Ende eine radikale Umkehr des Bewusstsein Sebastians. Für Monsman kann sein Tod nicht als natürliche Konsequenz seiner Ablehnung der Welt und der Liebe, der Menschlichkeit gesehen werden, als letzter Schritt hin zur Auslöschung. Vielmehr entdeckte Sebastian die Menschliebe, das Ideal der Selbstopferung als Ideal des romantischen Geistes. Dadurch erkenne er seinen Selbstwert und den Wert des Lebens des Kindes, das die Zukunft, eine neue Welt bedeutet.¹⁵⁰ Doch ist diese plötzliche Erkenntnis, diese Wandlung, in Sebastians Persönlichkeit nicht angelegt. Carla Albertin bezeichnet Monsmans Interpretation als „Wunschvorstellung“¹⁵¹. Sie schreibt über den Protagonisten: „Sebastian bewegt sich stumm und schemenhaft durch die Seiten des imaginären Portraits. Sein Leben wirkt wie ein einziger, dumpfer

¹⁴⁸ Pater: IP S. 111

¹⁴⁹ Iser: Walter Pater. S. 218

¹⁵⁰ vgl. Monsman: Pater's Portraits. S. 126

¹⁵¹ Albertin: Walter Pater. S. 79

Monolog mit zahllosen Wiederholungen. Er besitzt weder Kraft noch Willen, menschliche Beziehungen zu bewahren oder zu knüpfen.“¹⁵² Sebastian kann weder menschliche Beziehungen knüpfen, noch eine halbwegs akzeptable Beziehung zur Wirklichkeit aufbauen und dies ändert sich auch nicht. Die Negativität erschöpft sich.¹⁵³ Wolfgang Iser sieht in Sebastians Tod einen Ausdruck der Paterschen Konzeption des Ästhetizismus:

Sebastian stirbt als Handelnder. In diesem Tod manifestiert sich das Scheitern seines Strebens, in der Distanz die Erfüllung zu finden. Die Distanz erweist sich durch dieses Ende als ein melancholischer Luxus. Gleichzeitig wird angedeutete, daß die Distanz keine Gewähr für die Beherrschung des Lebens bietet. Daß Sebastian in dem Augenblick stirbt, in dem er handelt, bezeugt, daß Pater in der praktischen Tat nicht die Antwort auf das Problem gesehen hat.¹⁵⁴

Die Handlung ist für Pater keine Lösung und in diesem Fall ist es auch die Kontemplation nicht, da sich Sebastian auf das ästhetische Verhalten, auf die Ästhetisierung des Lebens, die Überhöhung durch die Kunst, nicht einlassen kann. Dass Sebastian an dieser Ästhetisierung scheitert, sie gar nicht erst in Erwägung ziehen kann, ist jedoch von Anfang an offensichtlich. Scheitert er also letztendlich an seiner eigenen negativen In-sich-Gekehrtheit? Die Negation des Lebens und der Welt, wie sie Sebastian praktiziert, findet ihm Tod keine Bestätigung. Ist es einfach die fortwährende Todessehnsucht, die Sebastian zu dieser Handlung treibt? Folgen wir der Philosophie Spinozas, seinem Prinzip der Modalität von Denken und Ausdehnung; Auf den Menschen angewandt würde dies bedeuten, alles was dem Körper geschieht, hat auch seine Entsprechung in der Seele, da die Seele die Idee des wirklichen Körpers ist, wie der Verstand die Idee der Welt. Der Körper Sebastians wird also durch die Krankheit schwach, so wird nun auch die Seele schwach und Sebastian kann sich nicht mehr in sich selbst zurückziehen, da er von Innen keine Stärkung mehr für den äußerlichen Körper in Konfrontation mit der bedrohlichen Welt finden kann. Doch warum findet Sebastian den Tod gerade in der Rettung eines anderen Lebens? Sucht er in der Handlung, in der Nächstenliebe einen Sinn, den ihm die Philosophie Spinozas nicht geben konnte? Möchte er seinem Leben vor dem Dahinsiechen aufgrund einer schweren Krankheit ein Ende setzen, doch

¹⁵² Albertin: Walter Pater. S. 76

¹⁵³ vgl. Albertin: Walter Pater. S. 79

¹⁵⁴ Iser: Walter Pater. S. 219-220

verwehrte ihm letztendlich ein unterbewusster Glaube, den er durch seine katholische Mutter anerzogen bekommen hatte, den Selbstmord? Setzte er seinem Leben gerade aus Rücksicht auf seine Mutter nicht offensichtlich selbst ein Ende?

Das Ende des *portraits* von Sebastian van Storck gibt Rätsel auf. Sein Ableben war nicht durch geschichtliche Ereignisse vorgegeben, wie etwa bei Antoine Watteau, doch war es schon von Beginn an in die Figur eingeschrieben. Die Protagonisten der *portraits* werden in einer Unzufriedenheit mit der Gesellschaft, in der sie leben, dargestellt. Daraus erwächst die ausschnitthafte Handlung. Sie alle scheitern bei ihren Versuchen, das Leben und die Welt zu reformieren, da die Zeit noch nicht reif ist. Sie alle deuten in gewisser Weise auf Pater selbst hin, der in Kontemplation und Innerlichkeit verharrte. Doch gerade bei Sebastian van Storck ist sein Tod keine Überraschung, läuft er doch der ästhetizistischen Konzeption Paters zuwider. Er versucht, einen Sinn in der Negation der Wirklichkeit zu finden und gleichzeitig auch in der Abwendung von der Kunst. Dass dieses Vorhaben bei Pater nicht gut gehen kann, ist durch seine Konzeptionen auf vielfache Weise vorausgedeutet. So bemerkt Carla Albertin: „Als bildloses Nichts beendet er die Suche nach einem Sinn, der ihm verschlossen bleibt.“¹⁵⁵

Chapter IV. Duke Carl of Rosenmold

Wieder beginnt die Erzählung mit einer Entdeckung. Anfang des 19. Jahrhunderts stürzt ein Baum um und legt die Überreste zweier Menschen frei. Der Fund lässt die Leute spekulieren und schon führt Pater die Geschichte zurück ins Deutschland des 18. Jahrhunderts. Am Hof des Herzogs von Rosenmold scheint die Zeit jedoch seit dem Mittelalter still zu stehen. Die Architektur hat sich nicht verändert, abgesehen von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges, und auch das Leben der Menschen nicht. „And within, human life – its thoughts, its habits, above all, its etiquette – had keen put out by no matter of excitement, political or intellectual, ever at all, one might say, at any time.“¹⁵⁶ Nichts geschieht, immerfort werden die gleichen Zeremonien abgehalten in “perpetual candlelight.”¹⁵⁷ So leben die Menschen dahin. Diese Lebensweise entspricht nicht Paters Vorstellungen, der in seiner *Conclusion* zwar die

¹⁵⁵ Albertin: Walter Pater. S. 77

¹⁵⁶ Pater: IP S. 122

¹⁵⁷ Pater: IP S. 122

Vergänglichkeit des Lebens und das unaufhaltsame Dahinfließen der Zeit betont, aber dennoch einen Ausweg gesucht und gefunden hat, wenn er schreibt: „For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time.“¹⁵⁸ Genau diesen Ausweg scheint auch der junge Herzog Carl zu suchen. Er ist aus dem Kerzenlicht in das helle Licht der Sonne geflüchtet, das durch die Fenster der Bibliothek scheint. Er hält ein Buch in den Händen, Conrad Celtis' *Ars versificandi et carminum* aus dem Jahr 1486. Es ist bezeichnend für Paters eigene Ideale, dass er hier gerade Conrad Celtis wählt, dessen Buch dem jungen Herzog den letzten Anstoß für sein Streben gibt. Pater beschreibt Celtis' Bestrebungen, in Deutschland die Kultur der Griechen und Römer wieder aufleben zu lassen, eine Renaissance zu schaffen, die sich mit Italien messen kann. Doch was Carl so beeindruckt, ist Celtis' Apollo-Ode, die für ihn „the pearl, the golden nugget, of the volume“¹⁵⁹ bildet.

AD PHOEBUM, UT GERMANIUM PETAT

PHoebe qui blandae citharae repertor
 Linque delectos Helicon, Pindum &
 Ac veni in nostras vocitatus oras
 Carmine grato.
 Cernis vt laetae properent camaenae,
 Et canant dulces gelido sub axe.
 Tu veni incultam fidibus canoris
 Visere terram
 Barbarus quem olim genuit, vel acer,
 Vel parens hirtus, Latij leporis
 Nescius, nunc sic duce te docendus
 Dicere carmen.
 Orpheus qualis cecinit Pelasgis,
 Quem ferae atroces, agilesque cerui,
 Arboresque altae, nemorum secutae
 Plectra mouentem.
 Tu celer vastum poteras per aequor
 Laetus a Graecis Latium videre,
 Inuehens musas, voluisti gratas
 Pandere & artes.
 Sic velis nostras rogitamus oras
 Italas ceu quondam aditare terras,
 Barbarus sermo fugiatque, vt atrum

¹⁵⁸ Pater: Renaissance. S. 238

¹⁵⁹ Pater: IP S. 123

Subruat omne.¹⁶⁰

Those verses, coming to the boy's hand at the right moment, brought a beam of effectual daylight to a whole magazine of observation, fancy, desire, stored up from the first impressions of childhood. To bring Apollo with his lyre to Germany! It was precisely that he, Carl, desired to do – was, as he might flatter himself, actually doing.¹⁶¹

Der Humanist Conrad Celtis verwendet die antike Gedichtform des *Hymnos kletikos*, in der ein Gott darum gebeten wird, von seinem himmlisch mythischen Wohnsitz zu steigen und zu dem Bittenden zu kommen. Hier bittet Celtis den Gott Apollo den Helikon zu verlassen und mit seiner Leier, mit seiner Musik und seinen Musen nach Deutschland zu kommen. Conrad Celtis verwendet in seinem Gedicht die Wir-Rede¹⁶², spricht somit für die ganze deutsche Bevölkerung und stilisiert sich dadurch mit seiner Ode an Apollo zum Initiator einer großen Veränderung. Er wird selbst zum Lichtbringer, möchte den deutschen Humanismus auf die Stufe der italienischen Renaissance stellen. Und genau das ist es, was Carl selbst tun möchte. Er möchte seinem Volk das Licht bringen, eine Veränderung herbeiführen, die Menschen aus der Dunkelheit holen. Zuerst orientiert er sich an der französischen Kunst und sieht Apollo im „dandified costume of Lewis the Fourteenth.“¹⁶³ So versucht er die bereits imitierte Kunst und Kultur wieder zu imitieren. Auf Rosenmold wird Pierre Carlet de Marivauxs Verstragödie *Annibal* von 1720 aufgeführt und Herzog Carl selbst spielt nach der neuesten französischen Mode die Rolle des Hannibals. Ein weiterer Versuch, Kunst und Kultur nach Rosenmold zu bringen, ist die Anschaffung eines Gemäldes von Raphael. Der ganze Hof erwartet mit Spannung die Ankunft des

¹⁶⁰ Kühlmann, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. Frankfurt am Main. Deutscher Klassiker Verlag 1997 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit Band 5) S. 68–71 An Apollo, daß er Deutschland aufsuchen möge

Phoebus, Erfinder der schmeichelnden Leier, verlasse die von dir erwählten Berge Helikon und Pindus und erscheine in unseren Gegenden, immer wieder gerufen mit dir willkommenem Liede! Du siehst, wie die Kamenen fröhlich eilen und lieblich unter dem kalten Himmelsstrich singen. Komme du, das barbarische land mit klingend Saiten zu besuchen! Der Barbar, den einst ein rauher Vater zeugte, oder ein Ungebildeter, der die Anmut Latiums nicht kannte, soll unter deiner Führung nun lernen, ein Lied zu dichten, wie Orpheus es einst den Pelasgern sang, dem die wilden Tiere, die behändigen Hirsche und die hohen Bäume der Haine folgten, wenn er die Leier schlug. Du vermochtest, rasch über das weite Meer froh von den Griechen kommend, Latium zu besuchen und führtest die Musen mit dir und warst wollens, die willkommenen Künste zu lehren. So mögest du, bitten wir dringlich, unsere Gegenden aufsuchen wie einst die italischen Länder, und die barbarische Sprache weiche, daß alles Dunkel vergehe!

¹⁶¹ Pater: IP S. 123–124

¹⁶² vgl. Jörg, Robert: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen. Niemeyer, 2003 (= Frühe Neuzeit Bd. 76) S. 83–85

¹⁶³ Pater: IP S. 124

Kunstwerks. Doch als das Bild endlich eintrifft, folgt für Carl die große Enttäuschung; Es ist zu sehr dem Mittelalter und der Religion verhaftet.

Durch all seine Bestrebungen wird Carl im Geist der Menschen zu Apollo selbst. Denys l'Auxerrois war die Personifikation von Dionysos, Herzog Carl wird zu Apollo. Obwohl Pater nicht hundertprozentig mit Nietzsches Konzeption des Dionysischen und Apollinischen Prinzips konform geht, so hat doch Carl Züge des Apollinischen an sich. Es äußert sich in Traumwelten, deren Visionskraft die Voraussetzung aller Kunst ist. Auf der einen Seite gibt er sich der Traumwelt hin, die er verwirklichen möchte, die auch schon in der Antike und der Renaissance Realität war. Er gibt sich aber nicht dem orgiastischen Rausch hin, mit dem Denys versucht, den Geist der Menschen zu revolutionieren. Er hält sich an das Maßvolle, an die höhere Wahrheit der Kunst. Auf der anderen Seite aber sieht er in der Musik, die dem dionysischen Prinzip als eine Art des „gestaltlosen Urwillens“ angehört, eine Möglichkeit, aus sich heraus zu gehen. Die Musik gehört hier jedoch nicht dem dionysischen Prinzip an, sie ist nach Pater lediglich die Kunstform, in der sich Deutschland abheben konnte. „That new Germany of the spirit would be builded, perhaps, to the sound of music.“¹⁶⁴

Doch der Leser findet im „Duke Carl of Rosenmold“ nicht nur den griechischen Gott Apollo, dem sich Carl so verwandt, ja beinahe identisch fühlt. Auch ein nordischer, germanischer Gott hält Einzug in Rosenmold und auch er wird von Carl verkörpert. Ein Freund und Diener des Herzogs komponiert eine musikalische Satire, die sich durch Carls Mitwirken zu einem ernsten Drama entwickelt, worin Carl die Hauptrolle übernehmen soll. *Balder, an Interlude* behandelt ein einheimisches Thema, einen Gott der Germanen, anders als Marivauxs Stück, das als Imitation des klassischen Stils schon in Frankreich selbst nicht gut aufgenommen wurde, nur als Abklatsch der großen Klassiker galt. Wolfgang Golther schrieb 1895 über den Gott Baldr und bezieht sich damit auf Snorri Sturluson:

Ein Sohn Odins ist Baldr der Gute und von ihm ist nur Gutes zu berichten. Er ist der beste Gott und alle loben ihn. Auch ist er so schön von Ansehn und so weiß, dass ein heller Glanz von ihm ausgeht. Darum hat man auch eine Blume, die weißer ist als alle übrigen, mit Baldrs Wimpern verglichen. Darnach mag man sich vorstellen, wie schön sein Haar und sein Körper beschaffen sind. Er ist der weiseste der Asen, versteht am schönsten zu reden und übt am liebsten

¹⁶⁴ Pater: IP S. 131

Barmherzigkeit; doch ist das Eigentümliche dabei, dass keiner seiner Urteilssprüche in Kraft bleibt.¹⁶⁵

Balder ist wie Apollo ein Lichtgott, doch er hat auch mit den Mächten der Finsternis zu kämpfen und unterliegt ihnen zwangsweise immer aufs Neue. Mit Dionysos hat er die Erweckungslegende gemein, doch scheiterte die Erweckung bei Balder. Er muss im Hades auf die Rückkehr des Goldenen Zeitalters warten, um wiederauferstehen zu können. Ähnlich wie Dionysos ist Balder erst später zu den nordischen Göttern hinzugetreten. Er gilt als Sohn Odins und der Fríja. Doch gilt die Baldersage als nachträglich zu den Göttermythen hinzugefügte Dichtung, die sich von einer Heldensage ableitet. Pater kannte wahrscheinlich Matthew Arnolds Gedicht „Balder Dead“. Und Balder fand den Tod, die meisten Quellen nennen Loki als Hauptverantwortlichen dafür. So bemerkt Golther: „Sein Tod ist das Vorspiel zum Untergang der Götter.“¹⁶⁶ In gewisser Weise ist er das Vorspiel zu Carls eigenem Tod. Obwohl das Stück als Versuch erscheint, den jungen Herzog an die deutsche Kultur zu erinnern, so sucht er dennoch die Erfüllung seiner Bestrebungen, die Realisierung seines Ideals, in Frankreich und Italien, doch vor allem in Griechenland selbst. Hier kommt Carl zu der Einsicht, die auch Winckelmann erlangt hat: „At times the fancy came that he must really belong by descent to a southern race, that a physical cause might lie beneath this strange restlessness, like the imperfect of something that had passed in earlier life.“¹⁶⁷ So schrieb Pater über Winckelmann in seiner *Renaissance*, dieser habe selbst auf Französisch ausgerufen: „I have come into the world and into Italy too late.“¹⁶⁸

Carl möchte die Orte der Renaissance, Italien und Frankreich, und natürlich auch Griechenland selbst sehen, möchte sich von der Kultur beeinflussen lassen. Carls Aktivitäten werden immer kurioser, so dass die Bevölkerung ihn schon für rasend hält. In seinen Rollen vollzog sich bereits dieser Wandel, von Apollo über Balder zu Dionysos. Ganz wie es Dionysos getan hat, wo Balder jedoch scheiterte, möchte Carl sterben und wiederauferstehen. Er täuscht also seinen Tod, sein Begräbnis, vor und nimmt selbst daran als Musikanter teil. „It is not difficult to mislead the world concerning what happens to those who live at the artificial distance from it of a court,

¹⁶⁵ Golther, Wolfgang: Handbuch der Germanischen Mythologie. Wiesbaden. Fourier Verlag 2005 S. 293

¹⁶⁶ Golther: Handbuch der Germanischen Mythologie. S. 294

¹⁶⁷ Pater: IP S. 133

¹⁶⁸ Pater: Renaissance. S. 189

with its high wall of etiquette.“¹⁶⁹ Der Tod wird mit Luxus und Pomp gefeiert. Bei dieser Zeremonie fällt Carl zum ersten Mal eine junge Frau auf, eine Zigeunerin. Sie scheint der einzige Mensch zu sein, der wirklich über Carls Tod trauert. Nachdem nun Carls leerer Sarg begraben wurde, macht sich der junge Herzog auf die Reise durch Deutschland, um nach Frankreich zu gelangen. Als er Frankreich immer näher kommt erscheint ihm das Ziel mit einem Mal nicht mehr so erstrebenswert.

Was it that France had come to be of no account at all, in comparison of Italy, of Greece? or that, as he passed over the German land, the conviction had come, “For you, France, Italy, Hellas, is here!” – that some recognition of the untried spiritual possibilities of meek Germany had for Carl transferred the ideal land out of space beyond the Alps or the Rhine, into future time, whither he must be the leader?¹⁷⁰

Carl sieht sich noch Apollo verpflichtet, jedoch in einer anderen Rolle. „The young Duke fulfils his Apollonian task as the priest of Apollo, not as the eternal god himself.“¹⁷¹ Er ist nicht mehr der Lichtbringer, der Erleuchter, er ist vielmehr der Interpret, der Enthüller für ein bevorstehendes Ereignis, für das er endlich einen Namen gefunden hat, für die Aufklärung.

Here, he began to see that it could be in no other way than by action of informing thought upon the vast accumulated material of which Germany was in possession: art, poetry, fiction, an entire imaginative world, following reasonably upon a deeper understanding of the past, of nature, of one’s self – and understanding of all beside through the knowledge of one’s self.¹⁷²

Carl fügt sich in das apollinische Prinzip. „Erkenne dich selbst“, er hat die Situation und seine Position erkannt. Auch Paters Einstellung zielt auf das Individuum ab. Es muss sich etwas im Geist der Menschen ändern, um eine komplette Veränderung der Situation zu erreichen. Die Einflüsse dafür dürfen nicht aus Frankreich oder Italien kommen, nein, sie müssen direkt von der eigenen Kultur, der eigenen Kunst und den eigenen Künstlern kommen, sonst würden die Menschen diese Veränderung als fremd, als nicht ihnen eigen empfinden. Und Deutschland hat selbst Kunst und Künstler, Kultur und Geschichte, worauf aufgebaut werden kann. So sieht sich Carl als

¹⁶⁹ Pater: IP S. 138

¹⁷⁰ Pater: IP S. 143

¹⁷¹ Monsman: Pater’s Portraits. S. 133

¹⁷² Pater: IP S. 144

Vermittler, als Wegbereiter der Aufklärung, die sich auf der Kultur und dem Gedankengut Deutschlands stützen muss, um Erfolg zu haben.

A kind of ardent, new patriotism awoke in him, sensitive for the first time at the words *national* poesy, *national* art and literature, *german* philosophy. To the resources of the past, of himself, of what was possible for German mind, more and more his mind opens as he goes on his way.¹⁷³

So erlebt Carl einen neuen Patriotismus, lernt die Liebe zur deutschen Kunst, zur deutschen Philosophie, zu seinem eigenen Land. Er erkennt das Potential, das über die Geschichte hinweg in der deutschen Kultur sichtbar geworden ist und sieht es nun als seine Mission an, den Geist der Menschen dafür zu öffnen und empfänglich zu machen. So kommt Carl gar nicht erst nach Frankreich, Italien oder Griechenland, denn „not by way of the geographical Italy or Greece, lay the road to the new Hellas, to be realised now as the outcome of home-borne German genius.“¹⁷⁴ Zurück in Rosenmold⁷⁵ hätte er nun die Möglichkeit, seine Erleuchtung mit der Bevölkerung zu teilen, doch zuhause wartet auch ein dionysisches Abenteuer auf ihn. Die junge Frau, das Bettelmädchen, ist noch dort und freut sich über seine Rückkehr, seine Rückkehr von den Toten wie es scheint. Carl ist wiederauferstanden, wie es Dionysos gemacht hat, doch gleich dem griechischen Gott, muss sich Carl erst beweisen, eine Gefolgschaft um sich scharen, um letztendlich in den Olymp aufgenommen zu werden. Doch Carl erliegt dem Dionysischen, der Ekstase in der Natur. Die Natürlichkeit in Verkörperung des Mädchens Gretchen überzeugt den Liebhaber der „artificial roses“¹⁷⁵ nun von den natürlichen, echten Rosen. Sein neues Prinzip, das ihn schon von der antiken Geisteshaltung der Griechen zur zeitgenössischen deutschen Kultur geführt hat, führt ihn nun zu einem „real adventure“¹⁷⁶, weg von der Überlegung, von der Kontemplation, hin zum Handeln. Er ist nun regierender Fürst von Rosenmold und hätte die Möglichkeit, zu handeln „She was like clear sunny weather, with bluebells and the green leaves, between rainy days, and seemed to embody Die Ruh auf dem Gipfel.“¹⁷⁷ Pater vergleicht hier ein Zigeunermädchen mit einem Gedicht Goethes, das erst mehr als hundert Jahre nach der erzählten Zeit des *portraits* entstehen wird. Das

¹⁷³ Pater: IP S. 144-145

¹⁷⁴ Pater: IP S. 147

¹⁷⁵ Pater: IP S. 149

¹⁷⁶ Pater: IP S. 149

¹⁷⁷ Pater: IP S. 148

Ende der Geschichte ist schon zu Beginn von Pater selbst vorweggenommen worden und auch dieses Gedicht, dieser Vergleich kurz vor dem Ende des *portraits*, weist auf den tragischen Schluss hin. Carl und Gretchen finden an einem stürmischen Abend, nur kurze Zeit vor ihrer Hochzeit, einen gewaltvollen Tod, indem sie von einer vorbeireitenden Armee niedergetrampelt werden.

Pater schließt sein letztes *portrait* der Sammlung mit einem Verweis auf die Aufklärung: „The Enlightening, the Aufklaerung, according to the aspiration of Duke Carl, was effected by other hand; Lessing and Herder, brilliant precursors of the age of genius which centered in Goethe[.]”¹⁷⁸ Sein Ziel sei es gewesen, in dieser Darstellung des Herzogs die Ambitionen der Vertreter der deutschen Aufklärung zu verkörpern. „Duke Carl of Rosenmold“ endet mit Paters Bekenntnis, er sehe in der Figur Goethes “the fulfilment of the Resurgam on Carl’s empty coffin – the aspiring soul of Carl himself, in freedom and effective, at last.”¹⁷⁹ Für Carl selbst kommt es nicht zur Wiederauferstehung. So bemerkt Gerald Monsam: “He revives not in his own person, but in the beautiful skating figure of Goethe fifty years later, who is ‘like a son of the gods’.”¹⁸⁰

Durch die Vorwegnahme des Todes von Herzog Carl und seiner Geliebten legt sich über Carls Bestreben, über seine Suche und seine Versuche ein dunkler Schleier. Der Leser weiß von Anfang an, dass hier etwas nicht gut gehen wird, die Erneuerung, die Hoffnung, wird sich wohl nicht erfüllen. Es ist der Beginn des 18. Jahrhunderts. Carl wird als Vorläufer Goethes und der Aufklärung gesehen, doch verkörpert er (auch) Paters eigene Vorstellung. Pater war der Ansicht, dass jede Kunst erst im Kontext ihrer Zeit und Kultur bewertet und betrachtet werden durfte. So ist auch die Erweckung der ruhmreichen Vergangenheit zur Bereicherung der Gegenwart ein wesentlicher Punkt in Paters Kunstauffassung. Es liegt im ästhetischen Verhalten, die historische Vergangenheit für die Kunst und die Kultur der Gegenwart fruchtbar machen zu wollen. Dies macht Pater selbst und so versucht es auch Carl. Ein weiteres Indiz, dass Carl dem ästhetischen Lebensideal angehört, findet Wolfgang Iser darin, dass Carl nicht handelt, als er handeln könnte. „Durch den zufallsbedingten Tod enthebt sich Pater der Verpflichtung, die Verwirklichung des *poetic ideal in*

¹⁷⁸ Pater: IP S. 151

¹⁷⁹ Pater: IP S. 153

¹⁸⁰ Monsman: Pater’s Portraits. S. 136

human life konkret vorzuführen.“¹⁸¹ Diese Aussage Iser's geht mit Hans Proesler¹⁸² konform, der Pater's Abneigung zur Handlung darstellte. „[W]er ästhetisch lebt, verharret in der Erwartung.“¹⁸³ Darum muss auch Carl am Ende sterben. Er lebt ein ästhetisches Leben, kann jedoch seine Ideale nicht ausdrücken, nicht verwirklichen. Die Zeit der Aufklärung kommt erst nach Carls Tod. Gleich Winckelmann findet Carl seine Anstrengungen und Bestrebungen nicht mehr realisiert, stirbt davor einen unerwarteten Tod.

Winckelmann and Duke Carl are kindred souls, the last fruit of the Italian Renaissance and the first fruit of German enlightenment which did not culminate until the age of Goethe. Both are Germans of the eighteenth century who long for the spirit of antiquity in an alien environment, and both Winckelmann and Carl died tragically before the desired *Aufklärung* arrived.¹⁸⁴

Auf Gerald Monsmans Feststellung folgt die Erklärung Wolfgang Iser's:

Das ästhetische Leben verharret immer in der Antizipation der Handlung, dadurch wird ein Zwischenzustand sinnfällig, der das Ästhetische auszeichnet. Es manifestiert sich als Unzufriedenheit in der gegebenen menschlichen Erfahrung, ohne indes diese Erfahrung so verändern zu können, daß das ersehnte Ideal Wirklichkeit wird. Das ästhetische Verhalten bleibt mit der Sehnsucht identisch. Wird die Sehnsucht in Gestalten inkorporiert, so müssen die Figuren in dem Augenblick scheitern, in dem sie zur Handlung aufgerufen werden.¹⁸⁵

Für Carl ist klar, dass er mit dem gegenwärtigen Leben unzufrieden ist, dass er nach einem Leben sucht, das durch die Kunst überhöht wird und zur Realität wird. Er sucht nach einer Revolutionierung des Geisteslebens, der Kunst. Wie dieses Ideal aber beschaffen sein muss, darüber gibt er keine Auskunft, ist sich selbst im Unklaren. Carl sucht Vorbilder in den verschiedensten Nationen und Epochen, geht auf Wanderschaft. Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass Deutschland nur aus sich selbst heraus revolutioniert werden kann, doch führt Pater nirgendwo Carls eigenes Kunstideal vor. Er beschreibt die Orientierung an Frankreich, die Abneigung gegen

¹⁸¹ Iser: Walter Pater. S. 238

¹⁸² Proesler: Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur. vgl. das Kapitel über „Duke Carl of Rosenmold“ S. 64–68

¹⁸³ Iser: Walter Pater. S. 238

¹⁸⁴ Monsman: Parter's Portraits S. 127

¹⁸⁵ Iser: Walter Pater. S. 223

das Mittelalter, den Patriotismus und die Wertschätzung der nationalen Kultur am Ende, jedoch kein eigentliches Konzept Carls.

Um die Geschichte über Hoffnung und Erweckung trotz des Scheiterns und Todes Carls zu einem geeigneten Abschluss zu bringen, erscheint am Ende die Figur Goethes als *deus ex machina*, wie Proesler bemerkt. Diese Anrufung Goethes, den er als Inbegriff der deutschen Aufklärung sieht, dient Pater dazu, kein eigenes Konzept liefern zu müssen. Er legte die Geschichte vor die Zeit der Aufklärung, um auf diese zurückgreifen, beziehungsweise vorausdeuten zu können.

Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas

Indeed, the writing of Pater may best be compared to the opal. It has not the clear facets, the limpid colour of the unclouded gem; but it is iridescent, rounded, shot with flashing lights and suffused with a milky mist of which one can hardly say whether it be near or far. It is this strange sense of depth, so inherent in a cloudy gem, that it gives one. One can measure to a millimetre the actual bulk of the jewel; but within that limit, what spent lights gleam, what misty textures roll! it is like a little coloured eyehole, through which one can discern the orbits of pale stars, the swimming vapours of some uncreated world.¹⁸⁶

Walter Paters einziger Roman erschien 1885 bei Macmillan. Mit diesem Roman schuf Pater ein weiteres *portrait*, nun jedoch zur Großform ausgeweitet. Er schildert als auktorialer Erzähler das Leben des römischen Patriziers Marius während der Regierungszeit Marc Aurels. Im zweiten Jahrhundert nach Christus ist Marius auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens. Er möchte eine Religion, eine Philosophie, eine Lebensform finden, die ihn geistig befriedigt. Marius sucht seine Identität in einer Welt, die dem ständigen Wandel unterworfen ist. Ähnlich seiner *Imaginary Portraits*, so gibt es auch im *Marius* keine wirkliche Handlung, keine Dialoge. Es geht vielmehr um Marius' *Sensations and Ideas*, wie der Titel schon sagt. Der Leser lernt in einer Abfolge von einzelnen Szenen Marius' Seelenzustände kennen und erfährt von seinen Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Religionen und Philosophien. Die Handlung macht oft Sprünge und wird nur dort geschildert, wo sie für die Veränderungen der Bewusstseinslagen des Helden eine Rolle spielt, denn Marius handelt im Grunde nicht. Er ist an der Welt und an seinem Leben nur passiv, scheinbar als reiner Zuschauer, beteiligt. Er erfährt die Welt nicht aktiv, sondern verharrt in einem kontemplativen Zustand. Der Protagonist sowie die wenigen Nebenpersonen des Romans erfahren keine genaue Beschreibung oder Schilderung. Sie bleiben schattenhafte Wesen, die Pater in eine detailliert geschilderte Umgebung gesetzt hat. Immer wieder hört der Leser die Stimme des Erzählers, die das Geschehen durchbricht, kommentiert und Vergleiche zieht. Pater arbeitet anachronistisch. Er bringt immer wieder Vergleiche und Verweise auf Geschehnisse und Personen, die erst hunderte Jahre nach jener Zeit, in die Pater seinen *Marius* gelegt hat, leben werden. Die historischen Hintergründe, die Begebenheiten jener

¹⁸⁶ Benson: Walter Pater S. 114

Zeit dienten Pater als Spiegel für seine eigene Gesellschaft. Er konnte immer wieder Parallelen zwischen diesen scheinbar so ungleichen Epochen finden und aktuelle Anspielungen verarbeiten. Die eigentümlich handlungs- und somit auch spannungslose Atmosphäre des Romans, die ständige Unterbrechung der Fiktion durch die kommentierenden Einschübe des Erzählers, die häufigen Zitate antiker Autoren und die Aufnahme ganzer Erzählungen – wie *Cupid and Psyche* – verhindern ein vollständiges Eintauchen des Lesers in die träumerische Welt des Marius.

Zwischen dem Erscheinen der *Renaissance* 1873 und der Publikation von *Marius* lagen 12 Jahre. Nach Paters Angaben entstand das Werk von 1881 bis 1884. Arthur Benson weist darauf hin, dass Pater zwischen 1878 und 1885 nur sehr wenig publiziert hatte. Dies schien für Benson darauf hinzudeuten, dass die Vorbereitungen für dieses Buch über sechs Jahre in Anspruch nahmen. Für Pater war dieses Werk etwas Neues. Sonst war es sein Stil, seine Studien kurz zu halten, eher episodenhafte Begebenheiten zu schildern oder kurze Abhandlungen zu schreiben. Obwohl ein so umfangreiches Werk wie der Roman sonst nicht zu Paters bevorzugten Genres gehörte, so hatte er jedoch eine Trilogie in Planung gehabt. *Marius the Epicurean* sollte nur der erste Teil dieser Trilogie von ausgeweiteten *portraits* werden. So schrieb Pater am 28. Jänner 1886 an den amerikanischen Autor und Journalisten Carl Wilhelm Ernst:

I may add that ‘Marius’ is designed to be the first of a kind of trilogy, or triplet, of works of a similar character; dealing with the same problems, under altered historical conditions. The period of the second of the series would be at the end of the 16th century, and the place France; of the third, the time, probably the end of the last century – and the scene, England.¹⁸⁷

Der zweite Band dieser Trilogie ist zweifellos *Gaston de Latour*. Die ersten fünf Kapitel erschienen im *Macmillan’s Magazine* von Juni bis Oktober 1888, ein weiteres Kapitel erschien im August 1889 unter dem Titel „Giordano Bruno“ als unabhängiger Artikel in der *Fortnightly Review*. Weiters wurden unter Paters Manuskripten weitere Seiten des *Gaston* gefunden, jedoch wurde das Werk nie fertig gestellt, es gelangte unvollständig, mit sieben Kapitel, posthum in Druck. Einen dritten Teil scheint Pater nie begonnen zu haben. Pater suchte sich für den historischen Hintergrund seiner

¹⁸⁷ Pater: Letters. S. 65

Protagonisten Zeiten aus, die seiner eigenen ähnlich waren, in denen die Menschen mit ähnlichen Problemen zu kämpfen gehabt hatten. Die Welt des Marius ist keine konstante, sie ist im Umbruch begriffen. Die verschiedenen religiösen Kulte versuchen sich gegenseitig abzulösen, die politische Situation unter Kaiser Marc Aurel ist eine zwiespältige. In der Zeit Gaston de Latours – er starb laut Pater um 1594¹⁸⁸ – hatte Frankreich mit heftigen Auseinandersetzungen zu kämpfen. Die Religionskriege gegen die Hugenotten brachten schwere Wirren über das Land und die Bevölkerung litt unter den ständigen Bedrohungen der Glaubenskriege. Auch hier stand die Gesellschaft vor einem Umbruch, der Katholizismus war kurz davor, sich durchzusetzen und der Weg für den Absolutismus wurde geebnet. In welche Zeit genau Pater seinen dritten Teil legen wollte, ist nicht bekannt. Vermutlich würden sich darin die Ereignisse der industriellen Revolution niederschlagen, die alle Schichten der Gesellschaft betrafen. Orientierungslosigkeit, Wandel und Identitätsfindung waren für Pater zentrale Themen seiner Prosa, die Probleme seiner Protagonisten und scheinbar auch seine eigenen.

Der erste Teil des *Marius* beginnt mit dem Kapitel “The Religion of Numa“. Fernab vom Stadtleben hielt sich das so genannte Heidentum am längsten. Einer der einfacheren und frühesten patriarchalen Kulte war die Religion von Numa¹⁸⁹. Im Herzen Italiens, in einer ländlichen Gegend, wächst der junge Patrizier Marius bei seiner Mutter auf. Er wird im Glauben seines toten Vaters, der Religion von Numa, erzogen. Es ist eine Religion des Gebrauchs und der Gefühle, mehr als des eigentlichen Glaubens oder der Fakten, die ihre heiligen Orte und Gebräuche kennt. Marius wird in die Geschehnisse eingeführt, indem er an einer Prozession teilnimmt. Doch er scheint sich von den anderen zu unterscheiden. Schon in seinen jungen Jahren zeigt Marius die Neigung zur Introspektive, zur Besinnung auf sich selbst und zum Tagtraum. Er ist viel mehr der Passivität und Kontemplation zugetan, als dem aktiven Handeln. Marius verinnerlicht auch dieses Ritual, diese Prozession, nimmt sie in sich auf und fragt sich, was er für sich damit anfangen kann. Die Tatsache beeindruckt ihn, dass durch diese Rituale scheinbar gewöhnliche Dinge des täglichen Lebens eine neue, interessante Bedeutung bekommen können. Einzig die rituellen

¹⁸⁸ Pater, Walter: Gaston de Latour. In: Ders.: Imaginary Portraits and Gaston de Latour. London. Macmillan, 1900. (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. IV) S. 161– 321 hier S. 162

¹⁸⁹ Numa Pompilius, der Sage nach der zweite König Roms (715 bis 672 v.Chr.)

Opfer stoßen ihn ab. Er hat ein zutiefst moralisches Empfinden, jedoch ist es nicht nur die Moral, die ihn vor den blutigen Akten zurückschrecken lässt; Marius hat ein ausgeprägtes Schönheitsempfinden. Alles Hässliche schreckt ihn ab. Marius lebt nach Paters Prinzip, das er in der *Renaissance* ausformuliert hatte; Man solle immer fragen, was jenes Kunstwerk, jener Eindruck, jenes Ereignis für sich selbst bedeute, was der individuelle, subjektive Gewinn sei. Er verkörpert also das apollinische Prinzip der Kontemplation. Diese Wendung in die eigene Innerlichkeit, wird durch seine Umgebung verstärkt. Das Anwesen seiner Familie trägt den Namen „white nights“. „[White nights] should be nights not of quite blank forgetfulness, but passed in continuous dreaming, only half veiled by sleep.“¹⁹⁰ Fortwährendes Träumen nicht nur bei Nacht, sondern auch bei Tag und Marius verliert sich darin. Für ihn ist die Welt nur, was er wahr- und innerlich aufnimmt.

Thus the boyhood of Marius passed; on the whole, more given to contemplation than to action. Less prosperous in fortune than at an earlier day there had been reason to expect, and animating his solitude, as he read eagerly and intelligently, with the traditions of the past, already he lived much in the realm of the imagination, and became betimes, as he was to continue all through life, something of an idealist, constructing the world for himself in great measure from within, by the exercise of meditative power.¹⁹¹

Im Kapitel „change of air“ vollzieht sich nun der erste Wandel in Marius' Denken. Marius wird nach Etrurien zu einem Tempel des Aesculapius geschickt. Dort lernt er die Religion des Aesculapius kennen, die auf der Gesundheit des Körpers aufbaut, die auf Seele und Geist einwirkt. Marius lernt die Fähigkeit des Auges zu schätzen, erhebt es zum wichtigsten Sinnesorgan. Einzig „in the eye would lie for him the determining influence of life“¹⁹². Er schätzt die sichtbare Schönheit in der Welt und vertieft sich in den Anblick und die Erinnerung. Kurz nach seiner Rückkehr stirbt seine Mutter. Marius bleibt jedoch nicht lange alleine, er verlässt sein Zuhause und macht sich auf den Weg nach Pisa um Rhetorik zu studieren. Er verlässt *white nights* nachdem ihn die Welt dort enttäuscht hat. Er hat nun eine andere Religion kennen gelernt, eine andere Sichtweise erfahren und begibt sich auf die Suche nach einer Welt, die schöner ist als die seinige. In Pisa angekommen lernt er Flavian kennen.

¹⁹⁰ Pater, Walter: *Marius the Epicurean and Other Short Works*. London. Macmillan, 1924 S. 9

¹⁹¹ Pater: *Marius* S. 17

¹⁹² Pater: *Marius* S. 22

Flavian wird zu Marius' Tutor und es dauert nicht lange und er hat Marius in seinen Bann gezogen. Flavian ist schön und intelligent, doch er ist arm. Flavian liebt schöne Dinge; "The brilliant youth [...] seemed to have a natural alliance with, and claim upon everything else which was physically select and bright,"¹⁹³ so ist er ein Ästhet, eine Art Dandy, wie er zu Paters Zeiten im Kommen war. Durch Flavian lernt Marius den Epikureismus kennen. Die epikureische Denkweise sieht es als Ziel, durch richtiges Denken ein glückseliges Leben zu gewinnen. Die sinnliche Wahrnehmung steht bei Epikur im Vordergrund. Die *eudaimonia*, die wahre Glückseligkeit, sei durch Selbstentfaltung und gleichzeitig auch Selbstbeherrschung, durch Sinneslust und Tugend erreichbar.¹⁹⁴ Marius erfährt einen „Epicureanism of the higher kind“¹⁹⁵, wie A. C. Benson es beschreibt. Er lernt für sich, dass jegliche Bildung nur den einen Zweck hat, die Kunst höher schätzen zu können und somit den eigenen Genuss zu steigern. Doch Flavian stirbt an der Pest und Marius neugewonnener Epikureismus wird erschüttert.

Der zweite Teil beginnt mit Marius' Reflexionen über Flavians Tod. Er wird neugierig, was andere Philosophien und Religionen zum Tod und zur Seele des Menschen zu sagen haben. Er verspürt ein Rütteln an seiner Denkweise. Sein Streben nach schönen Eindrücken und Erfahrungen wird durch die negative Erfahrung des Sterbens gestört. Er versinkt daraufhin in intellektuelle Meditation, kapselt sich von der Welt ab und verliert sich im Denken und Lesen. Er liest die alten griechischen Meister, um mehr über ihre Ansichten über das Leben und vor allem über die Seele zu erfahren. Von Epikur geht er über zu Lucretius und dann zurück zu beider Meister, Heraklit. Bei Heraklit ist es das Herausstreichen der Erfahrung im ewigen Werden, im *panta rhei*, im *perpetual flux*. Marius liest weiter und gelangt zu Protagoras und dessen Homo-Mensura-Satz, den sich der junge Mann als Lebensphilosophie vorläufig aneignet. Nach Protagoras ist der Mensch selbst das Maß aller Dinge. Marius wird mit Protagoras auf die unendlichen Möglichkeiten, auf die Subjektivität jeder Wahrheit, aufmerksam, doch verharret er nicht bei diesem griechischen Philosophen.

¹⁹³ Pater: Marius S. 37

¹⁹⁴ Epikuros war griechischer Philosoph, lebte von 341 bis 271 vor Christus. Den Kern seiner Philosophie bildete die Ethik, ihr Ziel ist die Eudämonie, die wahre Glückseligkeit und die Ataraxie, die unerschütterliche Ruhe der Seele.

vgl. z.B. Geyer, Carl-Friedrich: Epikur. Hamburg. Junius Verlag, ²2004 (Kapitel „Der Hedonismus Epikurs“ S. 75–93)

¹⁹⁵ Benson: Walter Pater. S. 95

Seine literarische Reise durch die Philosophien führt ihn rasch weiter zu Aristippos, dem Gründer der kyrenaischen Schule. In dieser Lehre scheint Marius seine Entsprechung gefunden zu haben – jedenfalls für den Moment. Vergessen ist die Suche nach der Bedeutung der Seele. Die Suche nach der Wahrheit hat für Marius temporär ein Ende gefunden. Zum Epikureismus, zu den Lehren des Protagoras und zu Heraklits *panta rhei* fügen sich jetzt in seinem Denken die kyrenaischen Ansichten hinzu: Die Wahrheit könne nur durch die eigenen Gefühle erfahren werden. Die einzige Möglichkeit der Erkenntnis ist die Empfindung. Der höchste Wert in der Lehre der Kyrenaiker ist die Lust, das höchste Prinzip der Hedonismus. Ein Zweifel bleibt Marius, wenn er denkt: „Our knowledge is limited to what we feel, he reflected: we need no proof that we feel. But can we be sure that things are at all like our feelings?“¹⁹⁶ Doch seine Überlegungen gehen weiter und er kommt zu dem Schluss, dass es in einer Welt voller Kunst doch gut sei, „to rely exclusively upon the phenomena of the senses, which certainly never deceive us about themselves, about which alone we can never deceive ourselves!“¹⁹⁷ Auch wenn sich Marius der Freude als einzigen Beweggrund des Lebens hingibt, so bleibt doch seine moralische Gesinnung bestehen. So lebt Marius eine Zusammensetzung der verschiedensten Philosophien, schafft sich einen neuen Kyrenaismus:

Not pleasure, but fulness of life, and “insight” as conducting to that fullness, energy, variety, and choice of experience, including noble pain and sorrow even, loves such as those in the exquisite old story of Apuleius, sincere and strenuous forms of the moral life [...] – whatever form of human life, in short, might be heroic, impassioned, ideal: from these “new Cyrenaicism” of Marius took its criterion of values.¹⁹⁸

So ist Marius bereit, alle Bereiche, alle Gefühle, des Lebens zu erleben und zu schätzen, da sie zur „fulness of life“ dazugehören. Mit dieser Einstellung zieht Marius nach Rom. Er will als Student der Rhetorik in die Stadt und gleichzeitig wurde er von Marcus Aurelius als Sekretär nach Rom bestellt. Auf dem Weg durch die Toskana genießt er die schönen Erfahrungen der Naturbetrachtung, die er am liebsten in Kunst umwandeln würde, um sie noch länger genießen zu können. Pater scheint bei dieser Philosophie der Augenblicksverabsolutierung und des Hedonismus, die er

¹⁹⁶ Pater: Marius S. 104

¹⁹⁷ Pater: Marius S. 105

¹⁹⁸ Pater: Marius S. 114–115

beide schon in der *Renaissance* proklamierte, nun doch zu resignieren. Marius wird das Gefühl einer Bedrohung nicht los. Das Böse, das Hässliche lauert im Hintergrund. In einem Wirtshaus, trifft er auf den jungen Soldaten Cornelius. Abermals glaubt Marius, er hätte „the master of his spirit“¹⁹⁹ gefunden. Marius ist von der Askese und dem Ernst des Soldaten fasziniert, doch ist es auch seine körperliche Präsenz, die es ihm angetan hat. „Again, as in the early days with Flavian, a vivid personal presence broke through the dreamy idealism, which had almost come to doubt of other men’s reality.“²⁰⁰ Obwohl Pater Cornelius – wie auch alle anderen Personen in seinem Werk – nicht weiter äußerlich beschreibt, so ist doch anzunehmen, dass dieser gut aussehend ist. Marius ist von seiner Erscheinung angetan. Die Präsenz und Ausstrahlung des jungen Soldaten durchbrechen seine geistige Isolation und sein Blick kehrt zurück in die äußere Realität, die er mit den Menschen um sich herum teilt. Cornelius’ Religion ist das Christentum. Dieses unterscheidet sich insofern von Marius bisherigen Religionen und Philosophien, als dass es mit dem Ernst, mit dem Tod und dem Leiden umgehen kann. Doch noch weiß Marius nichts von Cornelius’ Glauben. Er setzt seine Reise nach Rom nun mit seinem neuen Begleiter fort, der dasselbe Ziel hat. Das Kapitel, das von der Ankunft der beiden Freunde in Rom handelt, ist überschrieben mit „the most religious city in the world“. Rom ist zu dieser Zeit ein Sammelpunkt für die verschiedensten Kulte und Religionen. Der Kaiser selbst gilt als Polytheist. Es ist das Rom Marc Aurels, des Philosophenkaisers.

“The world, within me and without, flows away like a river,” he said; “therefore let me make the most of what is here and now.” – “the world and the thinker upon it, are consumed like a flame,” said Aurelius, “therefore will I turn away my eyes from vanity: renounce: withdraw myself alike from all affections.”²⁰¹

Mit einer Rede macht Marc Aurel auf die Endlichkeit des Lebens aufmerksam. Gleich Marius’ Epikureismus weist auch er auf die Vergänglichkeit hin und streicht den Moment als entscheidend heraus. Solange man hier auf Erden wandle, solle man das Beste daraus machen, für sich und für andere. Wenn die Zeit zu gehen gekommen ist, solle man mit gutem Willen gehen, denn es ist der Wille des Schöpfers. Der Kaiser ist sich der Kürze des Lebens und der Nähe des Todes bewusst und ebenso der Eitelkeit

¹⁹⁹ Pater: Marius S. 22

²⁰⁰ Pater: Marius S. 128

²⁰¹ Pater: Marius S. 151

und Selbstsüchtigkeit der menschlichen Existenz. Marc Aurel ist ein Vertreter der Lehren der Stoiker. Nach der Ethik der Stoiker ist es für den Menschen nur möglich, die einzig wahre Glückseligkeit zu erlangen, wenn er das Leben in Einklang mit der Natur bringt, den Gesetzen Gottes gehorcht und nach den, mit diesen Gesetzen konform gehenden Geboten der Vernunft, handelt. Die Glückseligkeit wird als Tugend gesehen, um sie erreichen zu können, müssen Lust und Affekte überwunden, der Zustand der Apathie erreicht werden. Im Stoizismus sind die höchsten Werte und Grundtugenden die Gerechtigkeit, die Tapferkeit, die Beherrschung und die Menschlichkeit.

Während der Hochzeitsfeierlichkeiten von Lucius Verus und Marc Aurels Tochter Lucilla tiff Marius wieder auf Cornelius und steht sogleich erneut unter dessen mysteriösen Bann. „Here was the clear, cold corrective, which the fever of his present life demanded.“²⁰² Cornelius wirkt für Marius wie ein Korrektiv, ein Zusatz zu seiner Philosophie, der von Anfang an etwas zu fehlen schien. „For with all the severity of Cornelius, there was such a breeze of hopefulness – freshness and hopefulness, as of new morning, about him.“²⁰³ Etwas ist unerklärlich für Marius. Cornelius wirkt reserviert, dennoch lässt er in Marius eine ungeahnte Hoffnung keimen. Doch Marius vergisst seine epikureische Einstellung nicht zur Gänze. So schätzt er Cornelius’ physischen Charme über seinen moralischen, „his exquisite correctness of spirit, at all events, accorded so perfectly with the regular beauty of his person, as to seem to depend upon it.“²⁰⁴ Geht hier äußere Schönheit Hand in Hand mit der inneren Schönheit, oder bedingt die eine die andere? Cornelius ist der erste Vertreter des christlichen Glaubens, den Marius kennen lernt. Er lässt in ihm eine vage Hoffnung aufkommen, die Marius zuerst nicht recht einschätzen kann. Cornelius kommt also eine wichtige Rolle zu, als erster Anhänger des Glaubens, dem sich Marius vor seinem Tode zuwendet. Pater bleibt in seinen Ausführungen jedoch sehr vage. Cornelius als scheinbarer Vertreter des „richtigen“ Glaubens – wie es scheint, dass uns Pater glauben machen möchte – ist nur sehr schemenhaft gezeichnet, hebt sich kaum von den übrigen Personen ab. A. C. Benson bemerkt zur Gestalt des Cornelius: “he takes instead his icy shining way through the story, and

²⁰² Pater: Marius S. 176

²⁰³ Pater: Marius S. 176

²⁰⁴ Pater: Marius S. 177

the heart never desires to follow him”²⁰⁵. Cornelius’ Persönlichkeit bleibt also im Dunkeln und ebenso zu diesem Zeitpunkt sein Glaube. Die Feierlichkeiten zu Lucius Verus’ Hochzeit gehen weiter und finden ihren Höhepunkt im Amphitheater. Das Spektakel ist ein großes Blutvergießen. Ein grausames Schlachten findet statt, an dem sich der Großteil der Zuseher erfreut. Marius ist von dem Spektakel angewidert. Er beobachtet Marc Aurel, der teilnahmslos, den Blick abgewandt, liest oder schreibt. Marius ist entsetzt von der Reaktion oder vielmehr von der nicht vorhandenen Reaktion des Kaisers. Dies ist der Zeitpunkt, wo Marius Marc Aurel als ihm selbst untergeordnet zu sehen beginnt. In der Frage der Gerechtigkeit, der Erkenntnis, was gut und böse sei, sieht sich Marius dem Kaiser als überlegen und höher gestellt. Einzig durch das Auge erkennt Marius nun die Existenz des Bösen um ihn herum. Pater beschreibt die Akzeptanz der Menschen gegenüber diesem grausamen Zeitvertreib als einer der Zeit typischen „Sünden der Blindheit“. Marius wird durch seine Philosophie, die allein auf das Auge vertraut, darauf aufmerksam, dass es nicht richtig sein kann, sich etwas so Grausames, so Böses anzusehen. Die Wertung, die Unterscheidung zwischen Gut und Böse, der Marius durch sein Leben im Moment des Eindrucks zu entgehen vermeint, dringt nun doch an die Oberfläche. Es ist sein Gewissen, das ihm sagt, dass das Gesehene falsch ist. Die logische Konsequenz wäre eine Handlung, doch so weit kann Marius aus seinen Prinzipien noch nicht heraustreten. Auch Marc Aurel ist sich der Abscheulichkeit der Sache bewusst, doch ignoriert er sie einfach, begeht eben jene „sin of blindness“²⁰⁶. Scheinbar gleich Marius kann er nicht handeln, oder will es einfach gar nicht. Marius verurteilt den Kaiser, doch ist es auch er selbst nicht, der etwas dagegen tut. Allein seinen Blick muss er abwenden. Die Erkenntnis kommt, doch bringt sie keine Erlösung für Marius.

Mit der Erkenntnis des omnipräsenten Bösen und des Todes endet der zweite Teil des *Marius* und zugleich der erste Band des Werkes. Der dritte Teil und der zweite Band beginnen mit einem Vortrag Cornelius Frontos, des alten Hauslehrers Marc Aurels, über die Moral. Der Stellenwert von Rhetorik und Philosophie ist hoch wie nie und allein den Worten wird schon eine moralische Kraft zugesprochen. Der alte Professor streicht die ästhetische Schönheit der alten Moralität heraus, die die

²⁰⁵ Benson: Walter Pater S. 100

²⁰⁶ Pater: Marius S. 183

Menschen fasziniert, ihren guten Geschmack anspricht. Das Problem ist, dass diese Faszination und Inspiration eben nur bei einem kleinen Teil der Gesellschaft, bei einer gebildeten Elite, zu finden sind. Die Menschen seien im Allgemeinen auf der Suche nach Führung. Doch bräuchten sie eine Führung, die sie eint, der sie aus Überzeugung, aus Interesse folgen und nicht nur aufgrund der Angst vor eventuellen Strafen. Marius fühlt sich bei Frontos Rede direkt angesprochen. Er fühlt sich geleitet durch seinen Epikureismus, hört tief in ihm sein Gewissen. Sein Prinzip der sinnlichen Erfahrungssammlung lässt oftmals eine Lücke in seinem Empfinden. Sein Charakter ist von moralischen Werten geprägt, die erst durch die richtige Führung in Taten umgewandelt werden können. Marius beginnt zu zweifeln. Er ist „anxious to try the lastingness of his own Epicurean rose-garden“²⁰⁷. Doch die „second thoughts“, wie das Kapitel überschrieben ist, scheint hier nicht Marius zu haben. Pater wendet sich hier direkt an den Leser, wenn er schreibt: „That age and our own have much in common – many difficulties and hopes. Let the reader pardon me if here and there I seem to be passing from Marius to his modern representatives – from Rome, to Paris or London.“²⁰⁸ Bei seinen weiteren Ausführungen in diesem Kapitel scheint Pater viel mehr Bezug auf seine eigene Zeit, auf seine eigene Person zu nehmen, als auf Marius' eigene Zweifel an seiner Philosophie. Ja, Pater streicht sogar heraus, dass er und auch der Leser auf die Schwächen des Kyrenaismus aufmerksam werden, es jedoch Marius (noch) nicht gelungen ist. Der Kyrenaismus sei eine eingeschränkte Sichtweise auf das Leben, biete nur eine subjektive, teilweise Wahrheitserkenntnis. Es ist eine Philosophie, der vor allem die Jugend anhängt. Gerade die jungen Menschen seien davon fasziniert, ihr Denken und Fühlen allein auf die Schönheit der physischen Welt auszurichten. Pater vergleicht diese Haltung mit der Sturm-und-Drang-Zeit. Kynismus und Kyrenaismus seien die früheren griechischen Formen des römischen Epikureismus und des Stoizismus. Pater scheint hier nur den Kyrenaismus, den Hedonismus zu kritisieren, Epikureismus und Stoa beinhalten im Unterschied dazu ein weiteres Element: die Tugend. War Pater wirklich in seinen späten Jahren zu der Einsicht gekommen, dass die Augenblicksverabsolutierung und die Hingabe an die Schönheit nicht als befriedigende Lebensweise dienen konnten?

²⁰⁷ Pater: Marius S. 195

²⁰⁸ Pater: Marius S. 195

Im Stillen entwickelt sich bereits der christliche Glaube und nährt die Hoffnung des Kaisers auf ein neues Rom, auf eine himmlische Stadt, auf Cornelius Frontos *urbs beata*. Marius ist sich der Veränderung bewusst, die im Dunkeln arbeitet und das Licht bringen möchte. Er beginnt Marc Aurel mit Cornelius zu vergleichen. Der Stoizismus des Kaisers beinhaltet für ihn eine Kälte des Herzens, die den Herrscher dazu fähig macht, ob des blutigen Spektakels im Amphitheater unbewegt und untätig zu bleiben. Obwohl der Kaiser eine Art moralische Schönheit besitzt, die größte Liebe und Sorge für seine Familie aufbringen kann, so ist Marius doch von der Unmenschlichkeit betroffen, die er im Charakter Marc Aurels bemerkt. Der Kaiser scheint das Leben an sich nicht hoch zu schätzen, kann er ein solches Abschlagen dulden und befürwortet er den Selbstmord als akzeptable Art, aus dem Leben zu scheiden. Diese Ansicht ist für Marius nicht vereinbar mit seinem Streben nach den schönen Empfindungen und Eindrücken, in denen vor allem der Tod und das Sterben keinen Platz finden. Doch auch Cornelius unterscheidet sich hierin. Cornelius scheint „evil as a fact in the world“²⁰⁹ erkannt zu haben, jedoch mit dem Verlangen, dagegen etwas zu tun, zu handeln. Marius wird nachdenklich. Auf einem Ausflug zu den Monti Sabini fühlt er einen für ihn unüblichen Moment der “self-possession”²¹⁰. Er wird sich seiner selbst gewahr. Er erkennt, dass es einzig sein Wille ist, der entscheidend ist, der sein Denken und Handeln bestimmt. Marius schläft ein, schläft einen erfrischenden Schlaf. Er träumt und hört die Stimmen seiner Lieben nach ihm rufen. Doch trotz der sinnlichen Wahrnehmung der Schönheit um ihn herum, wird ihm nun schmerzlich bewusst, dass er im Grunde niemanden hat, mit dem er seine Freude teilen kann. Er erinnert sich an Flavian, an Cornelius und spürt plötzlich, dass er doch einen Begleiter hat, der immer an seiner Seite ist. Nicht nur an seiner Seite, sondern in allen Dingen ist dieser mysteriöse Beschützer ungesehen, doch immer da. Es ist eine Art Erkenntnis im Schatten. Marius weiß nun, dass er auf der Suche ist, dass er ein geistiges und intellektuelles Verlangen hat, das befriedigt werden muss. Mehr als je zuvor spürt Marius, dass es hier noch etwas gibt, das er aber noch nicht kennen gelernt, noch nicht erkannt hat. Mit diesem ungewissen Gefühl endet der dritte Teil des Romans.

²⁰⁹ Pater: Marius S. 223–224

²¹⁰ Pater: Marius S. 231

For his mental view, at least, it changed measurably the world about him, of which he was still indeed a curious spectator, but which looked further off, was weaker in its hold, and, in a sense less real to him than ever. It was as if he viewed it through a diminishing glass.²¹¹

Die Begegnung mit der christlichen Religion wurde, laut Pater, für Marius zu einem entscheidenden Wendepunkt. Dennoch merkt der Leser keine allzu große Veränderung in Marius' Denken und Handeln. Der vierte und letzte Teil des Romans trägt sich einige Jahre später zu, Pater konkretisiert dies nicht genau. Wenn man in Betracht zieht, dass bereits einige Jahre vergangen sind, in denen Marius durch die Freundschaft mit Cornelius sicher des Öfteren mit der christlichen Religion in Berührung gekommen ist, so ist er dennoch nicht am Ende seiner Suche angelangt. Marius sieht zwar eine Veränderung bei sich selbst, doch ist es wirklich die entscheidende Veränderung, die er sein bisheriges Leben lang gesucht hat? So beginnt der letzte Teil scheinbar mit einem Vergleich. „Two curious houses“²¹² werden beschrieben, denen Marius einen Besuch abstattet. Das erste ist eine Villa in der antiken Stadt Tusculum, der Marius' großes Vorbild Apuleius, der Autor des „golden book“ seiner Zeit mit Flavian, einen Besuch abstattet, bei dem auch Marius anwesend ist. Marius wird noch einmal mit seiner Vergangenheit konfrontiert. In Apuleius sieht er das platonische, das epikureische Ideal. Der mittlerweile alte Mann ist rein an den Äußerlichkeiten der Menschen und Dinge interessiert, ihn interessiert nur die materielle Schönheit. In diesem Moment ist Marius klar, dass er im Grunde noch immer nach seiner Philosophie der Erkenntnis allein durch das Auge lebt. Doch fragt er sich tief im Innersten, ob da nicht mehr sein könnte. Die Antwort scheint er im nächsten Haus, das er kurze Zeit später besucht, zu finden. Cornelius nimmt ihn mit in Cecilias Haus, in das Haus jener Frau, die später die Heilige Cecilia des zweiten Jahrhunderts werden sollte. In ihrem Haus und auf ihrem Anwesen befinden sich eine christliche Kirche und ein Friedhof. Marius ist angetan von der schlichten Schönheit, von dem Frieden und der Freude, die überall herrschen. Er vergleicht das Haus mit einer Braut, die geschmückt auf ihren Bräutigam wartet. Er bewundert die christliche Kunst, die sich mit der heidnischen Kunst ergänzt, die sich mit ihr vereinigt. Auf dem Friedhof bestaunt Marius die Gräber der Christen, die begraben

²¹¹ Pater: Marius S. 241

²¹² Die Kapiteln 20 und 21 tragen diese Überschrift.

werden, anstatt, wie es bei den heidnischen Kulturen Brauch ist, verbrannt zu werden. Marius liest die Epitaphie auf den Grabsteinen. Die Inschriften drücken alle eine Hoffnung jenseits des diesseitigen Lebens aus. Der immerwährende Schlaf wird als Erlösung gesehen, die Worte sollen den Hinterbliebenen Trost spenden und sie daran erinnern, dass die Toten nicht tot, sondern mit Gott vereinigt sind und über sie wachen. Marius lernt ein Prinzip der Christen kennen, das für ihn ein Paradoxon darstellt: der Tod als Anfang, als Geburt, anstatt als Ende. Diese Hoffnung scheint für Marius ein Triumph über den Tod zu sein. Marius nimmt an einer Messe teil und bewundert den Gesang der Kinder. Wieder geht es ihm mehr um die sinnlichen Eindrücke und die Wahrnehmung der Kunst, als um den religiösen Geist und den Gehalt der Feier. Pater selbst schiebt in die Handlung Ausführungen über die Größe und Schönheit christlicher Kunst, streicht Dante und Giotto hervor und stellt sie über die antike griechische Kunst. Er spricht vom „aesthetic charm of the catholic church“²¹³. Doch Marius lernt auch das Bild von der heiligen Mutter mit dem Kind kennen, die Wertschätzung der Familie und des Lebens, der Kreation Gottes. Er beginnt die christliche Religion über die heidnischen Bräuche und Riten zu stellen, vor allem, weil sich die Christen eindeutig von einem solchen blutigen Gemetzel zur Belustigung des Volkes distanzieren, wie es damals im Amphitheater stattgefunden hatte. Hier kommt wieder Marius' Gefühl der Überlegenheit hervor, das er gegenüber Marc Aurel empfunden hatte. Immer wieder kehrt Marius jedoch zu seinen epikureischen Ansichten zurück und stellt die äußeren Eindrücke über die religiöse Erfahrung. Für ihn ist die Kirche in Cecilius' Haus ein Ort der wundervollsten Musik und schönsten Poesie. Marius nimmt sogar an der Weihnachtsfeier der Glaubensgemeinde teil. Er lernt die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu kennen und ist tief berührt. Obwohl er all diese neuen Entdeckungen macht, sich mehr und mehr mit den Gläubigen zu identifizieren vermeint, so gehört er dennoch nicht zu ihnen, distanziert sich immer wieder von ihnen. „As for Marius himself, – the natural soul of worship in him had at last been satisfied as never before. He felt, as he left that place, that he must hereafter experience often a longing memory, a kind of thirst, for all this, over again.“²¹⁴ Dieser Durst ist ein Zeichen, dass Marius eben (noch) nicht zu den Gläubigen gehört, er nur nach den sinnlichen Eindrücken strebt, die er in der

²¹³ Pater: Marius S. 276

²¹⁴ Pater: Marius S. 289

Kirche und während der Messen erfahren hat. Seine Seele, sein Geist, sein Intellekt – wenn man in Glaubensfragen überhaupt davon sprechen kann – hat die Religion noch nicht aufgenommen. Er braucht die Erinnerung oder neue Eindrücke, die ihm diese neue Philosophie darlegen. Er wird nicht selbst zum Gläubigen, sondern bleibt Beobachter.

Kurze Zeit nach der neuen religiösen Erfahrung trifft Marius den berühmten Schriftsteller Lucian in Rom. Er wohnt einem Gespräch des Lucian mit Hermotimus, einem Schüler der Rhetorik, bei, das sich um die verschiedenen Philosophien dreht. In der Diskussion werden mit pyrrhonischer Skepsis die metaphysischen Überlegungen abgetan. Sie alle seien hoffnungslos, da es in einem Menschenleben nicht möglich ist, alle Philosophien, Religionen, Kulte et cetera ausreichend kennen zu lernen, um eine endgültige Entscheidung treffen zu können, welcher Glaube nun der richtige wäre. Es gäbe keine göttliche Offenbarung, die den Menschen die Wahrheit darlegen würde. Es ist, als ob man auf der Suche nach etwas ist und gar nicht weiß, was es eigentlich ist, das man sucht. Darum kann man nie sicher sein, dass man es wirklich gefunden hat und nicht mehr weiterzusuchen braucht. Man kann nie wissen, ob etwas das Richtige ist, bevor man nicht alles andere ausprobiert hat, was wiederum unmöglich ist. So ist die einzig vernünftige Herangehensweise, die einzig wahre Philosophie, der Skeptizismus. Alles andere ist bloßer Traum, vielleicht ein recht schöner Traum, doch eben nur Traum.

Marius kehrt immer wieder zu Cecilia und ihrer Kirche zurück. In ihr erkennt er eine neue Liebe zum Leben, eine frische Hoffnung, die die meisten Menschen in dieser abgedroschenen Zeit der öffentlichen Spektakel und der Glaubensverwirrungen verloren haben. Marius stellt sich immer die Frage nach dem Leiden auf der Welt. Welchen Sinn hatte all dies Leid? Auch auf diese Frage scheint das Christentum eine Antwort zu kennen und Marius erfährt die Geschichte einer Gruppe von Märtyrern, die für ihren Glauben unsagbares Leid und letztendlich den Tod erfahren mussten. Marius ist nun von einer Unruhe erfasst, die ihn bis in seine Träume verfolgt. Träume sind für Marius seit jeher ein wichtiges Mittel, sich mit seiner Umwelt, seiner Situation, auseinanderzusetzen. Die Erkenntnis kommt ihm meist im Traum. Er braucht den Schlaf, der für ihn wie etwas Heiliges ist, um das Leben zu verarbeiten. Erhellung und Erkenntnis kommen ihm meist durch oder nach dem Schlaf, ausgelöst durch eine Begebenheit in seinen Träumen. In dieser Nacht suchen ihn im Traum die

Toten heim. So reist Marius zurück nach *white-nights*. Dort besucht er die Grabstätten und Urnen seiner Vorfahren. Lange bleibt er bei der letzten Ruhestätte seines Vaters stehen. Erst jetzt bemerkt er, dass sein Vater im selben Alter starb, das Marius nun erreicht hat. Wie viele Träume und Hoffnungen hatte dieser Mann noch gehabt, der so früh aus dem Leben geschieden war? Marius wird plötzlich von einer Art Ärger überfallen. Er sieht sich schon unter ihnen, sieht seinen Platz neben den Toten hier im Mausoleum. Der starke Kontrast zu den christlichen Gräbern wird ihm bewusst, die Hoffnung verheißen. Nein, es bringt nichts, um die Toten zu trauern. Er begräbt die verbrannten Überreste seiner Vorfahren tief in der Erde, nur noch er allein würde sich an sie erinnern, er ist der letzte seines Geschlechts. Die Hoffnung der Christen ist für Marius in Cornelius personifiziert. Der Freund ist ihm nach *white-nights* gefolgt. In seiner Gegenwart fühlt sich Marius wie ein alter Mann, ein Angehöriger einer alten, heidnischen Zeit, die nun von der neuen Religion verdrängt wird. Auch in seiner alten Heimat hat sich bereits eine Glaubensgemeinde gefunden und Cornelius nimmt an ihren Messen teil. Doch die Zeremonie wird durch ein Erdbeben gestört. Im Laufe der Ereignisse werden Marius und Cornelius mit einigen anderen verhaftet. Marius opfert sich für seinen Freund. Er besticht die Soldaten, Cornelius gehen zu lassen, um in Rom die Verteidigung in seinem Prozess vorzubereiten. Marius möchte, dass Cornelius in Sicherheit ist, zurück zu Cecilia geht und mit ihr das Ideal der liebenden Familie erfüllt. Doch auf dem Weg mit den Soldaten zurück nach Rom wird Marius von einer Krankheit befallen. Die Pest ist erneut ausgebrochen. Im ersten Moment fühlt Marius sich stolz aufgrund seines Mutes, sich für seinen Freund zu opfern, vielleicht sogar dem Tode ins Auge zu sehen. Doch als sein Tod nun wirklich näher rückt, sieht er in ihm nicht dieses ruhmreiche Ende, das er sich ausgemalt hat. „To him, in truth, a death such as the recent death of those saintly brothers, seemed no glorious end.”²¹⁵ Der Märtyrertod ist nun nichts anderes mehr, als eine einfache Exekution. Marius wird von den Soldaten zurück gelassen. Eine Familie nimmt ihn bei sich auf und kümmert sich in den letzten Stunden seines Lebens um ihn. Abermals rettet sich Marius in die Erlösung des Schlafes, bevor er seine Augen für immer schließt. Die Familienmitglieder sind Christen und Marius empfängt das Sakrament des Todes. Das geheiligte Brot wird zwischen seine Lippen gelegt. Wie Psyche bekommt Marius den

²¹⁵ Pater: Marius S. 343

Kelch des ewigen Lebens. Psyche trinkt davon und wird unsterblich. Pater schreibt jedoch nicht, dass Marius das geheiligte Brot auch wirklich zu sich nimmt. Eine bedeutungsschwere Auslassung? Noch in seinem letzten Moment in dieser Welt gibt sich Marius der Schönheit hin. Er erinnert sich, den Wunsch gehabt zu haben, an einem schönen Tag zu sterben, doch auch dies bleibt ihm verwehrt.

Wie verhält es sich nun mit Pater und *Marius the Epicurean*? “Marius is a Roman mask for Pater himself and [...] Pater recognized his earlier Epicurean philosophy as inadequate and while still working from its basic principles, made it more spiritual without really making it Christian”,²¹⁶ schreibt Barbara Charlesworth. Sie erkennt die Hinwendung Marius’/Paters zur Religion, zum Christentum nicht an, anders als etwa Gerald Monsman, der Marius einen Märtyrertod und Pater einen religiösen Lebenswandel zuerkennt. Doch Marius stirbt nicht als Christ. Pater selbst vollzog kurz vor seinem Tod eine scheinbare Hinwendung zur Religion, ähnlich wie es etwa Oscar Wilde sechs Jahre später tun würde. Walter Pater war zu Lebzeiten Ästhet gewesen, hatte sich der Kunst und der Schönheit verschrieben. Er war der Religion nur auf ästhetischer Basis begegnet. Der Erlebnisraum der Religion existiert für ihn scheinbar nur in ihrer Kunst, sie war ein weiteres Mittel, die Kunst zu kommunizieren, ein Grund, sie zu produzieren. Marius war Epikureer, lebte für den Augenblick und für die sinnliche Erfahrung, für die Erfahrung durch das Auge. Viele seiner Ansätze revidierte Pater im *Marius*, doch nicht auf so grundlegende Weise, dass man von einem vollkommen Sinneswandel des Autors sprechen kann. Paters Theorien waren schon davor oftmals widersprüchlich. Hans Proesler spricht bei Pater von „kein[em] scharf ausgeprägte[n] zielstrebige[n] Wille[n]“, lediglich „Sympathien und Antipathien“, gelegentlich einfach Launen, würden Paters Verhalten zur Außenwelt bestimmen²¹⁷. Wolfgang Iser spricht von einem „Mangel umgreifender Konzeptionen“²¹⁸ in seinen Werken. Schon in seinen anderen Werken, man denke etwa an das *imaginary portrait* „Sebastian Van Storck“, wird der Leser mit Unstimmigkeiten konfrontiert, die er nicht richtig zu deuten vermag. Pater war – wie Marius – ein wandelnder Charakter, der sich aus den Philosophien und Theorien, nur das herauspickte, was für ihn gerade von Nutzen war und mit seiner ästhetischen

²¹⁶ Charlesworth: *Dark Passages*. S. 37

²¹⁷ Proesler: *Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur*. S. 10

²¹⁸ Iser : *Walter Pater*. S. 178

Gesinnung konform ging, ganz wie der wahre Ästhet. Pater betont, dass jede Identität nur eine vorläufige sein kann, dass die Zeit und mit ihr der Wandel der Dinge jede Identität verändern. Gleichzeitig ist aber auch deutlich geworden, wie existentiell notwendig eine Identität ist, man sie aber erst mühsam suchen und herausarbeiten muss. Im ständigen Wandel der Zeit, im Fließen der Zeit, kann Wahrheit und Identität nie absolut gesetzt werden. Aber auch auf das Ich als Konstante ist kein Verlass.

Pater war noch kein alter Mann als er starb, doch hatte er seine Jugend schon weit überschritten. Er war allein, hatte nie eine Partnerin gehabt, ganz zu schweigen von Kindern. Ebenso erging es Marius. Die größte Sorge, die Marius hatte, als er bei den Grabstätten seiner Vorfahren stand, war, dass er der letzte seines Geschlechts sein würde. Er hatte keine Nachkommen und genau dies – „*He was the last of his race!*“²¹⁹ – würde auf seinem Grabstein stehen. Warum? Hatte er seinen nahenden Tod schon geahnt? Die Christen glauben an ein Jenseits, an ein Weiterleben nach dem Tod, Marius möchte sich diesem Glauben gerne anschließen, denn seine Philosophie versagt hier. Er lebt für den Augenblick und für die Erinnerung daran. Da aber er der letzte seines Geschlechts ist, wird es hier auf der Erde niemanden mehr geben, der sich an ihn erinnert, der sein Grab besuchen kommt und über seinen Tod weint. Auch sieht Marius das Leben nicht mehr als einzige erfreuliche Erfahrung an. Er hat viel Leid und Kummer, viel Hässliches erlebt und gesehen und die Hoffnung auf ein Paradies im Jenseits tröstet ihn über das Bild der unfreundlichen Welt hinweg, die sich vor ihm ausbreitet. Wäre dieser Ausruf auf seine Religion bezogen, wäre er der letzte seiner Familie, der an den alten heidnischen Kulte festhielt, so würde dies nur noch einmal bezeugen, dass sich Marius eindeutig nicht dem christlichen Glauben, der neuen Religion zugehörig fühlte.

Für Marius ist der Glaube der Christen eine (weitere) Möglichkeit, der Zeitlichkeit zu entfliehen. Jedoch ändert sich in seiner Betrachtungsweise nichts. Alles Wissen hat nur eine relative Gültigkeit im Lauf der Zeit und Marius ist sich dessen bewusst. So muss er auch wissen, dass er nicht am Ende seiner Suche angelangt ist, ja niemals ans Ende gelangen wird. Wie seine apollinische Zurückgezogenheit in den Traum nur eine temporäre Flucht ist, so ist auch seine Identität, sein Glaube, nur ein momentaner Zustand. War es letztendlich eine Hinwendung Paters/Marius' zum Christentum aufgrund der Hoffnung auf ein schöneres Leben nach dem Tod? Oder

²¹⁹ Pater: Marius S. 338

war es doch eine Hinwendung, um die eigenen ästhetizistischen Anschauungen fortzuführen, wie Paul Goetsch es formulierte:

Mit ihrer heiter-geschlossenen Hinnahme der Realität scheinen die Christen zu erreichen, was Marius als Epikureer vergeblich erstrebte – die Idealisierung der Phänomenalität zum Abbild einer höheren Welt, die Hinwendung zum Leben und doch zugleich die Distanzierung von ihm.²²⁰

Der letzte Kult, die letzte Philosophie, die Marius nach der Religion von Numa, dem Epikureismus, dem Kyrenaismus, dem Stoizismus und noch vielen weiteren, kennen lernt, ist das Christentum. Doch ist es wirklich das Ende seiner Suche, ist es die Erfüllung? Pater plante eine Trilogie. Wie wäre es im Streben der Protagonisten weiter gegangen? Wohin hätten sie sich gewandt? Diese Fragen konnte wahrscheinlich Pater selbst nicht beantworten. Pater hat im *Marius* immer wieder betont, dass das Leben, wie wir es leben, wie er es lebte, wie er es Marius leben ließ, eben nur eine Möglichkeit darstellt. Er hat deutlich gemacht, dass man nie alle Möglichkeiten ausprobieren kann, um für sich die richtige Philosophie zu finden. Der Roman bricht scheinbar mitten im Lauf ab, es kommt zu keinem richtigen Ende, zu keinem plot. Pater hat mit seiner Augenblicksverabsolutierung, mit dem Herausstreichen der unterschiedlichen Möglichkeiten, mit der immerwährenden Revidierung der Wahrheit, mit der Identität im Wandel, mit dem *perpetual flux*, deutlich gemacht, dass es für ihn keine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gibt. Welcher Mensch hat diese Antwort denn schon? Das bezeichnendste und wichtigste Kapitel des Romans ist „A conversation not imaginary“, worin Lucian mit Hermotimus über die unendlichen Möglichkeiten spricht und vor allem über die Unmöglichkeit, alle zu erfahren und abzuwägen, welche die Richtige ist. Es ist eine deprimierende Wahrheit, dass die Probe jeder einzelnen Möglichkeit unmöglich ist. So ist das Leben einfach eine Aneinanderreihung unaufhörlich fließender Eindrücke, die das Ich verarbeiten muss. Das Ich kann eine Entscheidung treffen, muss es aber nicht. Dies ist die Selbstentdeckung, die Selbstentwicklung des freien Menschen.

In te, Domine, speravi?

²²⁰ Goetsch, Paul: Die Romankonzeption in England. 1880–1910. Heidelberg. Carl Winter Universitätsverlag 1967 (= Anglistische Forschungen Heft 94) S. 200

IV. Heinrich Mann – die frühen Jahre

Gedanken und Sinne widersprechen sich hier endlich nicht mehr, in dieser aus Worten erschaffenen Welt ist, anders als in der wirklichen, Einheit. Wie kommt es?

Ihr Schöpfer selbst bleibt doch sein Leben lang voller Widersprüche, im Leben verleugnet er täglich sein Werk. Indes ihm viele arglos vertrauen, verliert er nur selten das Gefühl: wenn ihr wüsstet!
Wer bin ich?²²¹

Luis Heinrich Mann wurde am 27. März 1871 in Lübeck geboren. Er war der erste Sohn des Kaufmannes Thomas Johann Heinrich Mann und seiner Gattin Julia da Silva-Bruhns, die halb-romanische Wurzeln hatte. Heinrich blieb bekanntlich nicht das einzige Kind der Familie, seine Geschwister Thomas, Julia, Carla und Viktor erblickten 1875, 1877, 1881 und 1890 das Licht der Welt. Der Vater besaß ein gut gehendes Geschäft, die 1790 gegründete Unternehmung „Johann Siegmund Mann, Getreidehandlung, Kommissions- und Speditionsgeschäfte“, war seit 1864 Königlich Niederländischer Konsul und wurde 1877 in den Senat gewählt. Die Familie hatte also keine finanziellen Nöte und genoss erhebliches Ansehen. Die Kinder wurden schon früh von der Mutter gefördert und zum Lesen ermuntert. Der hohe Bildungsstand der Familie galt für eine Kaufmannsfamilie aus Lübeck als ungewöhnlich, doch die Eltern und auch die Großmutter legten großen Wert auf die (Aus-)Bildung der Kinder. Schon früh las Heinrich die Märchen von Charles Perrault, den *Don Quijote* von Cervantes, die deutschen Romantiker, Arnim, de la Motte Fouqué und E.T.A. Hoffmann. Die Mutter las den Kindern aus Werken Reuters, Fontanes, Tolstoj, Dickens' und später auch Goethes vor. Die Großmutter richtete eigens für ihre Enkel eine Bibliothek ein. Heinrich selbst diente schon früh Heinrich Heine als Vorbild für seine ersten eigenen Schreibübungen. Das Lesen literarischer Werke und das Schreiben eigener literarischer Versuche, Briefe und Tagebucheintragungen bedeuteten Heinrich mehr, als das Herumtollen draußen mit anderen Kindern. Das Kind Heinrich Mann war an der Kunst, an Literatur und Malerei interessiert, war leidenschaftlich erregbar und konnte sich in die Lektüre vertiefen und in ihr aufgehen. Doch nach außen hin zeigte er sich verschlossen. „Allein, es scheint, daß der Knabe

²²¹ Mann, Heinrich; Was ist eigentlich ein Schriftsteller? In: Ders.: Düsseldorf. Essays. Claassen Verlag, 1976. S. 294–298 hier S. 297

Heinrich die heftigsten Erlebnisse einsamen Stunden verdankte, den selbstvergessenen Träumereien beim Lesen und, während einiger Jahre, wohl auch beim Malen.“²²²

1884 unternahm der Junge eine Reise nach St. Petersburg, zu seiner Tante Olga, der Schwester seines Vaters. Es war die erste große Reise des jungen Heinrichs. Von dieser Reise ist das Tagebuch des Dreizehnjährigen erhalten geblieben, das er zwei Jahre später selbst überarbeitete. Bereits seit 1885 sind von Heinrich Mann erste erzählerische Versuche überliefert. Er schrieb Impressionen, Skizzen und kurze Novellen. Ab 1887 sind auch erste poetische Versuche entstanden. Seine Umgebung hatte der junge Mann in sich aufgenommen und später in seinen Werken verarbeitet.

1889, mit 18 Jahren, ging Heinrich Mann vom Gymnasium ab und verließ Lübeck, um in Dresden eine Buchhandelslehre zu beginnen. In den Jahren 1890 bis 1892 absolvierte er ein Volontariat im S. Fischer Verlag in Berlin und besuchte Vorlesungen auf der Friedrich-Wilhelms-Universität. 1890 entstand seine erste längere Prosaarbeit, die Novelle „Haltlos“. Es waren autobiographische Reflexionen, die er in dieser Novelle verarbeitete. Die Décadence-Figur des jungen Mannes im Mittelpunkt der Erzählung ist charakterisiert durch innere Zerrissenheit und Haltlosigkeit in seiner Gesellschaft. Er glaubt an keine feststehenden Werte und steht der Erfahrungswirklichkeit kritisch, ironisch-distanziert gegenüber. Heinrich Mann selbst sah sich immer mehr mit Widersprüchen und Gegensätzen konfrontiert. Sein Leben wie sein Werk waren dominiert von dem Widerstreit zwischen seinem Innenleben und der äußeren Alltäglichkeit, zwischen Ideal und Wirklichkeit, Traum und Realität. Diese Gegensätze konnten lange nicht ausgesöhnt werden. Durch das Eingestehen der Unzulänglichkeit aller Auss hnungsversuche entstand ein Pessimismus, der letztendlich in die Ablehnung aller gesellschaftlich verbindlichen Werte und Traditionen mündete.

Im Oktober 1891 starb ganz unvorhergesehen der Vater an einer Blutvergiftung. Kurz vor seinem Tod verfasste dieser einige Entwürfe zu seinem Testament. Am 30. Juni 1891 schrieb er über die weitere Erziehung seiner Kinder durch eingesetzte Vormünder und besonders über Heinrich:

²²² Schröter, Klaus; Heinrich Mann. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, ²⁰2002 S. 14

Soweit sie es können, ist den Neigungen meines ältesten Sohnes zu einer sogenannten literarischen Tätigkeit entgegenzutreten. Zu gründlicher, erfolgreicher Tätigkeit in dieser Richtung fehlen ihm m. E. die Vorbedingungen, genügendes Studium und umfassende Kenntnisse. Der Hintergrund seiner Neigungen ist träumerisches Sichgehenlassen und Rücksichtslosigkeit gegen andere, vielleicht aus Mangel an Nachdenken.²²³

Dieses Urteil und die Ablehnung des Senators gegenüber den Ambitionen seines Sohnes erklären die Haltung des damals Zwanzigjährigen. Es war eine Mischung aus Trotz, Auflehnung und Resignation mit der er seinem Vater und auch der bürgerlichen Gesellschaft um ihn herum begegnete. Schon früh erfuhr er eben jenen Argwohn gegen den Künstler und seine Kunst, die ihn in seinen späteren Werken begleitete und ihn zu der Auseinandersetzung mit der Kunst-Leben-Problematik anregte.

1891 begann Heinrich Mann erste Rezensionen für *Die Gesellschaft* zu schreiben. Im Frühjahr 1892 beendete eine Lungenblutung sein Volontariat beim S. Fischer Verlag und Heinrich reiste ab, zur Kur nach Wiesbaden. Dort lernte er den Naturwissenschaftler Heinrich Lehmann kennen, mit dem ihn fortan eine Freundschaft verband, die bis zu dessen Tod im Jahr 1898 dauerte. Lehmann machte ihn mit den Lehren Emil Du Bois-Reymonds²²⁴ bekannt. Diese Lehren liefen konform mit Manns Ablehnung des Naturalismus, den Werken Gerhart Hauptmanns oder Arno Holz' begegnete Mann mit Kritik und Verachtung. Heinrich Mann vernahm Du Bois-Reymonds Aussage aus dessen Vortrag vor der Versammlung der Deutschen Naturforscher und Ärzte zu Leipzig vom 14. August 1872 „Über die Grenzen des Naturerkennens“, dass der Determinismus die Willensfreiheit zwangsläufig leugnen müsse. Dies war für Mann ein grundlegender Unterschied zwischen der deterministischen Naturwissenschaft und der sich neu entwickelnden Kunst, die auf der Autonomie der geistigen Vorgänge beruhte.²²⁵ Seit 1892 veröffentlichte Mann Kritiken und Essays in Paul Lindaus liberaler Wochenschrift *Die Gegenwart*. Hier tat er sich auch zuerst mit einem grundsätzlich neuen literarischen Programm hervor, dass den Namen „Neue Romantik“ trug. Dieses Programm war seine endgültige Absage an den Naturalismus. Der „Neuen Romantik“ waren Hermann Bahrs

²²³ Schröter: Heinrich Mann. S. 23

²²⁴ Emil Du Bois-Reymond (18181–1896) war Physiologie und begründete die Elektrophysiologie.

²²⁵ vgl. Schröter, Klaus; Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. Metzler, Stuttgart 1965 S. 13–18

Gedanken aus der *Überwindung des Naturalismus* und *Zur Kritik der Moderne* zugrunde gelegt. Heinrich Mann übernahm Bahrs Ansicht, dass der Naturalismus in der Literatur durch den Psychologismus, durch die Auseinandersetzung mit den Seelenzuständen des Menschen, durch die Wendung von Außen nach Innen, überwunden wurde. Der neu entwickelte Psychologismus hatte bereits den Determinismus des Naturalismus überwunden, der Interdeterminismus war zum Gebot der Literatur geworden. Als den Hauptvertreter dieser Richtung hatte Bahr Paul Bourget genannt, mit dem sich Mann später ebenfalls auseinandersetzte. Die Psychologie wurde wiederum durch eine romantische Mystik, durch eine „nervöse Romantik“ oder eine „Mystik der Nerven“ abgelöst, die in der Darstellung wundersamer Begebenheiten oder seltsamer Neuigkeiten resultieren sollte.²²⁶ Diese Strömungen – den Naturalismus, den Psychologismus und diese neue Romantik, die sich mit dem Unheimlichen und Grausigen auseinandersetzte – waren für Bahr die drei Phasen der Moderne. Heinrich Mann schloss sich Bahrs Auffassung an, dass der Naturalismus lediglich eine Entwicklungsstufe der Literatur war, die schon überwunden und von der „Neuen Romantik“ abgelöst worden war.

Nach dem Tod des Vaters und der Liquidierung der Firma war das Ansehen der Familie in Lübeck nahezu vollständig zerstört. So verließ die Witwe 1893 die Stadt – auch Heinrich betrat sie in diesem Jahr zum letzten Mal – und die Familie übersiedelte nach München. In diesem Jahr unternahm Heinrich Mann Reisen nach Frankreich und Italien. Im Ausland entstand sein erster Roman *In einer Familie*. Die Mutter finanzierte den Verlag des ersten Buches. Mann legte seinen Jugendroman nach dem Modell von Goethes *Wahlverwandtschaften* an; Es handelte sich um eine Ehebruchsgeschichte mit versöhnlichem Ausgang. Weniger die Handlung als vielmehr die detaillierte psychologische Analyse der Charaktere ist bei diesem Werk interessant. Heinrich Mann nahm nun die Haltung des Protagonisten aus der Novelle „Haltlos“ zum Teil wieder auf. Er beschrieb abermals die innere Zerrissenheit und die Selbstbespiegelung, doch waren sie nun zu den typischen Wesenszügen der Moderne, der Dekadenz geworden und hatte ihren Vorläufer im französischen Romancier und Kulturkritiker Paul Bourget. Das Interesse richtete sich auf die Seelenzustände des Menschen, die psychologische Analyse wurde zu einem neuen Verfahren in der Literatur. Dem Franzosen widmete Heinrich Mann auch sein

²²⁶ vgl. Schröter: Anfänge Heinrich Manns. S. 9–12

Erstlingswerk. Mit der Psychologie der Dekadenz übernahm Mann auch zum Teil Bourgets politische Ansichten, die sich gegen die Demokratie als ein Zeichen politischer, nationaler und sozialer Dekadenz richteten. Doch seine politischen Anschauungen behielt Heinrich Mann in seinem erzählerischen Werk für sich. Doch war er von April 1895 bis März 1896 Herausgeber der Monatsschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert, Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt*. Durch dieses Medium teilte er nun seine politischen Anschauungen²²⁷ mit und behandelte Fragen der Zeit. Im September 1896 schrieb Mann seine erste sozialkritische Erzählung „Das gestohlene Dokument“, in der er die gesellschaftlichen Werte von Familie, Stand und Heimatland satirisch in Frage stellte. Ein Monat später reiste er nach Rom, wo er bis 1898 blieb. In Italien traf er die Entscheidung, keine Bildungsromane, sondern Gesellschaftsromane schreiben zu wollen. Romane, die mit der Gesellschaft, der Zeit und der allgemeinen Situation zu tun hatten, wollte er schreiben und der Gesellschaft so ein Bild von sich selbst gleich einem Spiegel vors Gesicht halten.

Für eine Gesellschaft zu schreiben, die man floh, weil man sie nicht anerkannte! Der alte Zwiespalt trat neu hervor. Der jugendliche Pessimismus wurde noch einmal gesteigert, die Isolation in eben dem Maß stärker empfunden, in dem die eigenen Aufgaben erkannt wurden...²²⁸

schreibt der Heinrich-Mann-Biograph Klaus Schröter zu Manns Bestrebungen. Während seines Aufenthalts in Rom schrieb Mann seinen nächsten Roman *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten*, der 1900 erschien. Es ist die Geschichte des Studenten Andreas Zumsee, der durch das Wohlwollen der Bankiersgattin Adelheid Türkheimer als Dichter einen schwindelerregenden Aufstieg vollführt, der jedoch ebenso schnell wieder ein Ende findet, als ihn die Mäzenin fallen lässt, wie er damals begonnen hatte. Der Roman ist ein Porträt des wilhelminischen Deutschlands, das Heinrich Mann aus der Ferne verfasste. Es werden sowohl soziale und politische Missstände aufgezeigt, wie auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft gestellt. Das Geld steht zwischen ihnen, verbreitet einen ästhetischen Schein, der den wahren Künstler nicht blenden sollte, dem jedoch die Bürger nachjagen. Doch hier ist der Künstler Teil der Gesellschaft

²²⁷ Vgl. zu den politischen Anschauungen Heinrich Manns zu jener Zeit siehe Schröter: Heinrich Mann. S. 36–37

²²⁸ Schröter: Heinrich Mann. S. 41–42

und die Satire erstreckt sich auch auf ihn. Während der Arbeit an diesem Roman bewegte sich Heinrich Mann auch weg vom Vorbild Paul Bourget's, hin zu den klassischen Vertretern des französischen Romans, zu Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, Anatole France und Honoré de Balzac. Auch *Im Schlaraffenland* wird Heinrich Manns Pessimismus deutlich, die Enttäuschung an gegenwärtigen Zustand seines Landes, seiner Gesellschaft. Hier vollzog Mann eine Hinwendung zum Ideal der Renaissance, wie es Nietzsche mit dem Übermenschen, dem Renaissancemenschen herbeizitiert hatte. Auch Flaubert vollzog schon diese Flucht, die Abwendung von der Realität und die Hinwendung in eine Vergangenheit, die als erhabener, als besser, gefeiert wurde. Für Flaubert war dies das „Heilmittel vom Haß auf die Welt der Bürger“²²⁹, Heinrich Mann sah diesen historischen und exotischen Eskapismus nur für kurze Zeit und bedingt als Lösung. Während seiner Arbeit am *Schlaraffenland* entstanden bereits die ersten Notizen zu seinem nächsten, bis dahin größten Werk, der Romantrilogie um die Herzogin von Assy. In diesem Werk wollte Mann versuchen, der Gesellschaft ein eigenes Ideal entgegenzusetzen. Er führte die Gesellschaftsfeindlichkeit und die Antibürgerlichkeit des *Schlaraffenlands* weiter und suchte die Begründung dafür im Ästhetischen. *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* wurden jedoch erst 1903 veröffentlicht. Von 1899 bis 1914 lebte Heinrich Mann ohne festen Wohnsitz. Es folgten Aufenthalte in München, Berlin und im Ausland, in Italien und Frankreich. Im Erscheinungsjahr der *Göttinnen* folgte ein weiterer Roman, *Die Jagd nach Liebe*, in dem die Anschauungen, die er bereits in seinen vorherigen Werken zum Ausdruck gebracht hatte, noch einmal zusammengefasst wurden. Der Roman entstand innerhalb von sechs Monaten, unterbrochen wurde er durch die Novelle „Pippo Spano“. Thematisch griff er in der Novelle das Thema des Gegensatzes von Kunst und Leben, die Problematik des realitätsfernen Künstlers in der Gesellschaft wieder auf, doch ist die Novelle – ähnlich den Romanen der Herzogin von Assy – eine Geschichte des Scheiterns, des Versagens. In den folgenden Jahren schrieb Heinrich Mann noch einige Novellen, die sich mit dem Problem des Künstlers in der Gesellschaft auseinandersetzten, wie etwa „Schauspielerin“ von 1904/05, „Die Branzilla“ von 1906 oder auch „Der Tyrann“ von 1907. Es war eine Zeit, in der Manns Werken – auch von Seiten der eigenen Familie – mit Misstrauen begegnet wurde. Der Bruder

²²⁹ Schröter: Heinrich Mann. S. 50

Thomas wandte sich von ihm ab und auch mit der Schwester Julia vollzog sich ein Bruch. Einzig zu seiner Mutter und zur Schwester Carla hatte er ein vertrauliches Verhältnis. Den Freitod Carlas im Jahr 1910 konnte Heinrich Mann nie ganz überwinden. Die Schwester war Schauspielerin gewesen und hatte selbst mit den Problemen zu kämpfen gehabt, die er in seinen Werken so oft dargestellt hatte. In den Werken der Jahre 1905 und 1906 finden sich noch Nachwirkungen der Auseinandersetzung mit dem Problem der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben und der ästhetizistischen und dekadenten Ansichten des jungen Heinrich Manns. Im *Professor Unrat* von 1905 klingen diese Probleme nur noch am Rande an. Schon 1906 begann Mann mit ersten Notizen zum *Untertan*, der Roman *Zwischen den Rassen* entstand 1907. Nach und nach wandte sich Heinrich Mann von den Ansichten seiner Jugendjahre ab. Sein Frühwerk fand seinen Abschluss. Nachdem er in den letzten Jahren das gesellschaftliche und politische Leben Deutschlands abgelehnt hatte, begann er nun sein eigenes politisches, sozialkritisches und moralisches Programm zu entwerfen, das sich fortan in seinen Werken niederschlug und ihn zum politisch-sozial engagierten Autor machte. Nach dem Eingestehen seiner eigenen Einsamkeit und der Ablehnung der bürgerlichen Öffentlichkeit bekannte sich Heinrich Mann nun zu Frankreich und zu den französischen Autoren. Er begann die demokratischen Lebensformen zu würdigen und erhielt somit eine konkrete Forderung, die er der deutschen Monarchie unter Wilhelm II. entgegenhalten konnte, für die er sich durch seine Arbeit einsetzen konnte.

Ästhetizismus und Renaissanceismus

Die Zeit um die Jahrhundertwende war eine Zeit des Wandels. Dieser Wandel wurde als Verfall, als Dekadenz, als Dilettantismus begriffen. Wie jeder Autor um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sah sich auch Heinrich Mann damit konfrontiert. Vor allem in seiner Rezeption Nietzsches, der die Dekadenz mit der Aristokratie des Geistes und der Wendung zur antiken Größe und Kraft der Renaissance überwinden wollte, bestimmte Heinrich Manns Auseinandersetzungen mit den Geschehnissen und Strömungen der Zeit, die sich in seinem Frühwerk niederschlugen. Die Renaissance stand für den große Menschen und die große Kunst. Vor allem Italien wird zum Land des exotischen Eskapismus. Manns lange Aufenthalte in Italien trugen dazu bei, dass sich der Autor von diesem Land und dem „erhöhten Lebensgefühl“ beeinflussen ließ und die meisten Schauplätze seiner Stücke aus jener Zeit nach Italien verlegte. Hier setzte Mann den Beginn seines Talents und seines eigentlichen Schaffens an, wenn er noch am 29. Jänner 1947 an Karl Lemke schrieb: „1897 in Rom, Via Argentina 34, überfiel mich das Talent, ich wußte nicht, was ich tat. [...] Mein Talent ist in Rom geboren, nach dreijähriger Wirkung der Stadt.“²³⁰ Von Italien begeistert und zu der Leserschaft Nietzsches gehörig, entwickelte Mann nun seine eigenen Anschauungen über den Renaissanceismus, den Übermenschen, wie es ihn in Italien zur Zeit der *rinascita* gegeben hatte und über den Künstler, der sich in die Nachfolge großer Künstler gestellt sieht, die auch große Modell abbilden konnten. Ernüchtert von den scheinbar nicht mehr existenten großen Modellen sollte Mann später in seinen Werken die Konsequenz ziehen und seine „hysterische Renaissance“ kreieren.

Ästhetizismus bei Heinrich Mann?

Ob Heinrich Mann nun ein Vertreter des Ästhetizismus war oder nicht, darüber streiten sich die Meinungen der Forscher. Brigitte Henniger-Weidmann teilt Heinrich Manns Gesamtwerk in zwei Ansatzpunkte: Fin-de-siècle-Ästhetizismus und politische Gesellschaftskritik. Das Frühwerk wäre gekennzeichnet durch Manns Ästhetizismus, der auf Nietzsches Charakterisierung des artistischen Künstlers und

²³⁰ Mann, Heinrich: Briefe an Karl Lemke 1917–1949. Berlin. Aufbau-Verlag, 1963 S. 72

des großen Menschen aufbaut. Im Frühwerk Manns steht vor allem das Individuum, meist ein Künstler, im Vordergrund. Diese Helden weisen, laut Henniger-Weidmann, durch ihre ästhetizistischen Bestrebungen auf den Individualisierungsdrang des jungen Autors hin. Heinrich Mann übte zuweilen mit seinen Werken Kritik an der Gesellschaft, rückte immer wieder das Kunst/Künstler-Leben-Problem in den Vordergrund seiner Darstellungen. Die Position des Künstlers um die Jahrhundertwende war eine schwierige, ebenso wie die der Kunst. Zu schnell wurde sie falsch verstanden, gar abgelehnt oder man flüchtete vollkommen in sie und verlor so den Bezug zur Realität. Heinrich Mann führte in seinem Frühwerk die Suche des Individuums nach seiner Identität vor. Meist war es eine Flucht aus der Realität, die als unzulänglich empfunden wird, von einem Menschen, der sich als den anderen überlegen begreift. Man findet Künstler – wie in „Pippo Span“, „Schauspielerin“, „Die Branzilla“ oder „Contessina“ –, Adelige – wie etwa in den *Göttinnen* oder in der Novelle „Der Tyrann“ –, oder auch einfache Bürger – wie in „Haltlos“ oder „Das Wunderbare“. Doch bei allen Protagonisten ist es ein Streben nach einer Größe, die sie von der Gesellschaft abhebt, es ist der Individualisierungsdrang, der sie leitet, die Abscheu vor der Realität. Gerade bei den Künstlernovellen steht auch der Ästhetizismus im Mittelpunkt. Durch den vermehrten Einsatz von Figurenreden und inneren Monologen spiegelt Mann das Innenleben seiner Protagonisten wieder. Bei ihnen handelt es sich zumeist um Menschen, die sich so in die Kunst, in ihre Rolle, verloren haben, dass sie, auch wenn sie es einmal wollen, nicht mehr ins Leben zurückfinden können. Ihnen geht es nicht um Moral, richtig oder falsch, ihnen geht es um Schein, Illusion und Kunst. Sie nehmen alles ästhetizistisch wahr und tun alles, um ihre Rolle und ihre Kunst auszubauen. Es sind Figuren, die der Realität nicht gewachsen sind und sich mit Hilfe des schönen Scheins über die Abgründe des Daseins hinwegtäuschen, jedoch so tief eingedrungen sind, dass sie nicht mehr aus dieser Illusion an die Oberfläche gelangen können oder wollen. So beschreibt Mann auch in seinem Flaubert-Essay den Ästheteten, der das Leben durch die Kunst ersetzt, weil ihm die Realität unerträglich erscheint. Marian Holona weist in ihrer Studie *Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892–1933* darauf hin, dass Mann in den frühen Romanen und Novellen „die Fragwürdigkeit der Kunst im bürgerlichen Zeitalter zum Ausdruck bring[t]. Weder der Bourgeois noch die ‚Masse‘ hat – laut Heinrich Mann – das richtige Verhältnis zu ihr; andererseits aber muß der Künstler

selbst sein Verhältnis zur Kunst, seine Position in der Gesellschaft überprüfen.“²³¹ In Zeiten des Kapitalismus, Dilettantismus und der Dekadenz muss sich der Künstler entscheiden. „In dieser Situation sieht sich der Künstler vor die Wahl gestellt, entweder dem Druck des Bourgeois nachzugeben und Kunst als Ware zu produzieren, die sich am besten verkaufen läßt oder aber er zieht sich von der Gesellschaft zurück in ein Inseldasein, das ihn schließlich zum Ästhetizismus führt.“²³² Zweifelsfrei verkörpern die artistischen Protagonisten der Künstlernovellen einen lebensfeindlichen Ästhetizismus. Ob es Heinrich Mann selbst nun um die Anprangerung und Ablehnung einer solchen Lebenshaltung ging oder ob er vielmehr die bürgerliche Gesellschaft anklagte, die den Künstler in diese Lage bringt, ist nicht immer nachvollziehbar, da seine Aussagen im Laufe der Zeit und besonders nach der Wende zum politisch, demokratisch engagierten Autor variieren. Oft fehlen auch eigene Aussagen des Autors, besonders zu den weniger beachteten Novellen wie etwa „Die Branzilla“ oder „Schauspielerin“. Kennzeichnend ist jedoch, dass Mann „Die Branzilla“ zusammen mit der Novelle „Der Tyrann“ 1908 in Buchform unter dem Titel *Die Bösen* publizierte. Er selbst lebte nicht die ästhetizistischen Anschauungen mit denen er seine Künstler ausstattete, wie es etwa die französischen oder englischen Autoren taten. Andererseits kann man seinen Flaubert-Essay nicht als Anklage gegen den französischen Schriftsteller sehen, vielmehr als Bestandsaufnahme der momentanen Situation des Künstlers. Dennoch sind Manns Ansichten in seinen frühen Jahren geprägt von Nietzsches Charakterisierung – auf der einen Seite – des Künstler, die eher negativ ausfiel und – auf der anderen Seite – des Übermenschen, des Renaissancemenschen, der ein Ideal verkörpert. In der Kombination dieser beiden Elemente scheitern Manns Künstler.

Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche

Heinrich Mann war ein eifriger Leser Nietzsches. Seit 1891 schrieb er über seine Lektüre in seinen regelmäßigen Briefen an seinen Jugendfreund Ludwig Ewers. Doch zuerst stand Mann Nietzsche und seinen Anschauungen noch ablehnend gegenüber.

²³¹ Holona, Marian: Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892–1933. Die Kulturkonzeption Heinrich Manns wie sie in seiner Essayistik zum Ausdruck kommt. Wrocław u.a. Polskiej Akademii Nauk, 1971 S. 70

²³² Holona: Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892–1933. S. 74

Noch im Jahr 1894 in seiner Novelle „Das Wunderbare“ bediente sich Mann der Polemik Nietzsches gegen die Lebensformen des Bürgertums und hielt ihr seine Utopie des bürgerlichen Glücks in der Gesellschaft gegenüber. Erst Ende des Jahres 1896, als Mann begann gesellschaftskritische Erzählungen zu schreiben, schloss er sich Nietzsches antibürgerlichen Ansichten an. In der Novelle „Das gestohlene Dokument“ vom September 1896 rechnete er bereits mit den traditionellen Werten, die Bourget hochhielt, ab, mit der Familie, dem Stand und dem Heimatland.

Bereits in seiner ersten Novelle „Haltlos“ von 1890 übte Mann Kritik an der Bürgerlichkeit, am Alltäglichen. Mann verurteilte darin den Kapitalismus, die Geldkultur des Bürgertums, die jegliches Gefühl und jegliches geistig Großes auf seinen Geldwert reduziert, wie die Protagonisten eben auch kurzfristig nach dem Motto „Liebe für Geld“ leben. Heinrich Mann lehnte sich mit seiner Kritik am Bürgertum an die französischen Autoren des 19. Jahrhunderts an, brachte damit den von ihm bewunderten Flaubert in Verbindung, der sich von der Gesellschaft zurückgezogen und sich in der Einsamkeit ganz seiner Kunst gewidmet hatte.

Nietzsche wurde von Mann in einem apolitischen und gesellschaftsfeindlichen Sinn verstanden. Die Lehre von der Aristokratie des Geistes, die der naturalistischen Demokratie gegenüberstand, wird von Mann aufgenommen. Nur die intellektuelle Überwindung der Bürgerwelt durch den aristokratischen, vornehmen Menschen, der als der Erkennende einen utopischen Gegenentwurf zur Realität schaffen kann, war das angestrebte Ziel. „Die Kunst als die Erlösung des Erkennenden, – Dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht“²³³, heißt es in *Der Wille zur Macht*. Im *Schlaraffenland* hatte Mann diesen utopischen Entwurf probiert und in den *Göttinnen* hatte er den Kunst-Mythos weitergeführt. Friedrich Nietzsche drückte mit seiner Gesellschaftskritik Klage am Verfall der Werte, an der Dekadenz, aus. Die Totalität, die Einheit von Geist und Leben, sieht er als Charakteristikum des starken, großen Menschen, der mit der Dekadenz um sich herum fertig wird, sie überwinden kann. Der Künstler ist für Nietzsche der Schwache, der Lügner, der Schauspieler, der seine Lebensschwäche durch die Kunst zu kompensieren versucht.

²³³ Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Eine Auslegung alles Geschehens*. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1923 (=Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe Ergänzungsband) S. 278

Der Künstler als/und der Komödiant

Friedrich Nietzsche hatte sich in seinen Schriften immer wieder mit der Persönlichkeit des Künstlers beschäftigt. Durch ihn erfolgte eine rein psychologische Betrachtung der Künstlerfigur. Seine Psychologie des Künstlers war Teil seiner Kritik an der Gesellschaft. Indem er jedes ethische Moment aus der Person des Künstlers entfernte, übte er zugleich Kritik am zeitgenössischen Menschen, am Dekadenten und Dilettanten.

Der *moderne* Künstler, in seiner Physiologie dem Hysterismus nächstverwandt, ist auch als Charakter auf diese Krankhaftigkeit hin abgezeichnet. Der Hysteriker ist falsch – er lügt aus Lust an der Lüge, er ist bewundernswürdig in jeder Kunst der Verstellung –, es sei denn, dass seine krankhafte Eitelkeit ihm einen Streich spielt. Diese Eitelkeit ist wie ein fortwährendes Fieber, welches vor keiner Farce zurückschreckt, die eine augenblickliche Linderung verspricht.²³⁴

Der moderne Künstler wäre also hysterisch und in jedem Fall ein Schauspieler, der sich immerfort selbst inszeniert. Die Künstler wären nicht die großen Menschen, da ihnen die Scham vor sich selbst und die Scham vor der großen Leidenschaft fehlten. Sie lebten nicht um des Lebens willen, sie lebten, um sich dabei zuzusehen und beuten das Leben und die Leidenschaften für ihre Kunst aus. Meist könnten sie jedoch gar nicht die großen Empfindungen und Leidenschaften selbst erleben, da ihr Talent, ihr „Vampyr“ dies verhinderte.²³⁵ So war also der Artist des Lebens unfähig, er musste durch seine Kunst leben, durch das Beobachten und Verarbeiten Erfahrungen sammeln, die gar nicht seine eigenen waren.

Eine wichtige Rolle in Nietzsches Konzeptionen spielte die Renaissance, der Renaissanceismus jener Zeit. In Anlehnung an Jacob Burckhardts humanistisches Renaissancebild formte Nietzsche sein Renaissanceideal, den Übermenschen, der jener Zeit entspringt. Nietzsche verurteilte die Dekadenz seiner Zeit und den herrschenden Verfall, dem setzte er scheinbar sein Ideal des großen Menschen entgegen. Die Renaissance bekam bei ihm einen Gegenwartsbezug und galt als Lebensäußerung einer Oberschicht, die sich geistig und intellektuell hervortun konnte. Der geistig aristokratische Mensch galt als Erkennender der Totalität, der Einheit

²³⁴ Nietzsche: Der Wille zur Macht. S. 287–288

²³⁵ vgl. Nietzsche: Der Wille zur Macht. S. 288

von Geist und Leben. In seinem Frühwerk *Die Geburt der Tragödie* geht Nietzsche von dem Gedanken aus, dass es auf der Erde eine Ur-Qual gibt, auf der die Welt aufgebaut ist. Um eben diese Ur-Qual zu lindern, es dem Menschen einfacher zu machen, entsteht eine Illusion. Die empirische Welt ist also nur Schein. Der Mensch erkennt jedoch nach und nach das wahre Wesen der Welt, den Schmerz, das Leiden, das Hässliche und somit ekelt es ihn vor seiner Realität. Das „Ur-Eine“, das „ewig-Leidende“ brauche die „entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung“²³⁶. Hier tritt einerseits der Traum, die Traumwelt, in deren Erzeugung jeder Mensch zum Künstler wird, andererseits die Kunst selbst als Erlöser auf. Der Künstler muss nun eine neue Welt durch seine Kunstwerke schaffen, um die Menschen über den wahren Ekel der Welt hinwegzutäuschen. Die Menschen selbst tun dies mit dem Traum nur im Schlaf, so muss der Künstler auch im Wachzustand einen Fluchtraum bieten können. Sein Mittel für diese Flucht ist seine Kunst, doch besteht für ihn die erhöhte Gefahr, sich in diesen Scheinwelten zu verlieren. Der „normale“ Mensch schafft nur im Schlaf, unbewusst, doch der Künstler muss sich bewusst der Erschaffung dieser Kunstwelten hingeben und sollte darauf bedacht sein, sich nicht von seiner eigenen Illusion auf Dauer täuschen zu lassen. Er wird in gewisser Weise zu einem Gott, denn er erschafft eine neue Welt. Schon seit Plato gibt es die Diskussion um das Lügen der Dichter. Hier ist die Lüge des Künstlers eine positive Möglichkeit, der ekelhaften Wirklichkeit zu entfliehen. Doch Nietzsche war sich der Begrenztheit dieses Konzepts bewusst. Die Kunst gewinnt so lebenssteigernden Charakter, doch nur für eine beschränkte Zeit. Der Schein kann nicht auf Dauer aufrechterhalten werden.

Heinrich Mann übernahm in zahlreichen Werken seines frühen Schaffens die Künstlerkonzeption Nietzsches, doch wich er auch an entscheidenden Stellen von ihr ab. In den Konzeptionen seiner Künstlerfiguren orientierte sich Mann an Nietzsches dionysischem Prinzip. Dionysos der Ur-Eine, der im Rausch des Kosmos alles in sich vereinen kann und eben fähig ist, jene Scheinwelt zu schaffen, die den Menschen über seinen bürgerlichen Alltag hinweg täuschen kann. Doch wo Nietzsche die Unzulänglichkeit und Unmöglichkeit der Aufrechterhaltung einer solchen Scheinwelt erkannt hat, dort versagen die Künstlerfiguren Heinrich Manns. Nietzsche gestand dem Menschen ein Erkenntnisvermögen zu, den Schein als eben solchen entlarven zu

²³⁶ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. S. 62

können. Manns Künstlerfiguren scheitern an der Wirklichkeit. Sie haben nicht die Stärke, die Wirklichkeit anzuerkennen, um dadurch eben jene Scheinkunstwelt zu schaffen. Sie schaffen aus ihrer eigenen Schwäche heraus und sind danach selbst überrascht über das Hereinbrechen des alltäglichen Lebens. Mario Malvolto aus der Novelle „Pippo Spano“ hat sich das Bild des Renaissancecondottiere Pippo Spano über seinen Schreibtisch gehängt, als Mahnmahl, als seinen „Zwang zur Größe“²³⁷. Pippo Spano verkörpert also eine gänzlich andere Welt, sie steht der „Welt der Schwachen“, aus der sich Mario Malvolto nur zu gern wegstehlen würde, konträr gegenüber. Malvolto kann jedoch diese Welt nicht betreten, es ist nicht die seine, es ist nur mehr ein Schein, ein blasser Nachklang, was der Dichter nicht verstehen kann. Er erschafft diese Welt in seiner Kunst, doch ist er immer wieder über seine eigene Realität schockiert, in der er nicht zu leben vermag. So muss er scheitern, wenn er mit der wahren Lebenskraft, verkörpert im Mädchen Gemma, in Berührung kommt. Ebenso ergeht es der Sängerin Adelaïde Branzilla. Sie ist in ihrer Kunst groß, doch kann sie mit dem Leben nichts anfangen und muss so die Starken zerstören. Die Sängerin Amati, ihr eigener Ehemann Ulisse Cavazzaro, sie verkörpern das Vollkommene in der Kunst, doch stehen sie gleichzeitig mitten im Leben. Die Branzilla kann diese Totalität, die Einheit von Geist, von Kunst und Leben nicht ertragen, nicht nachvollziehen. Für sie gibt es nur die Kunst, das Leben wertet sie ab. Sie sind eben jene Komödianten, die in ihrer Scheinwelt stecken bleiben²³⁸. Diese Künstler verkörpern den komödiantischen Charakter, den Nietzsche in seiner Kulturkritik dem sonst charakterlosen Menschen zuschreibt, der ohne jegliches ethisches Kriterium in den Zeiten des Verfalls als Symptom der Dekadenz in Erscheinung tritt. Heinrich Mann verwendete in den beiden oben erwähnten Novellen das Renaissancemotiv als Material für das Komödianten-Thema. Die Renaissance steht nicht mehr als das starke Ideal dem Verfall der Zeit gegenüber, sondern ist in gewissem Sinn Teil des Verfalls. Renate Werner sieht in Manns Konzeption ein „bewußt angewandtes Mittel der Entlarvung menschlicher Hohlheit, komödiantischer

²³⁷ Mann, Heinrich; Pippo Spano. In: Ders.: Flöten und Dolche. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 S. 9–59. hier S. 21

²³⁸ Mario Malvolto gibt am Ende der Novelle sogar selbst zu, nur Komödie zu spielen. Er kann in die Welt der Starken, wie es Pippo Spano und Gemma Cantoggi hier sind, nicht übertreten, weil er eben nur ein stecken gebliebener Komödiant ist. (vgl. Pippo Spano. In: Flöten und Dolche. S. 58)

mimicry“²³⁹, das Renaissancemotiv in diesen Novellen gehört mit der Kulturkritik an. In Novellen nach 1905 tritt eine moralische Bewertung, ja eine Verurteilung des Künstler-Komödianten bei Heinrich Mann selbst hinzu. Der Komödiant wird als das „Böse“ gesehen. Das Böse ist nun nicht mehr ein Teil der Rolle des Künstlers, es ist kein Teil des Tragischen, das der Kunst anhaftet, es ist nun ein moralisch verwerflicher Charaktermangel geworden. Das Spiel mit der Rolle, der Maske, der Verstellung nimmt im Werk Manns nach und nach die Züge der Bosheit, der Unmenschlichkeit an. Es ist nicht mehr stecken gebliebene Komödie, es ist Tragödie, es ist Kritik.

Der Renaissancismus und der Übermensch der Renaissance

Das Scheitern scheint den Künstlerfiguren bei Heinrich Mann innezuwohnen. Sie alle Versagen letztendlich an der Realität. Sie alle scheinen einem Ideal nachzustreben, einem Ideal, das auch Nietzsche zur Überwindung des allmählichen Verfalls entworfen hat. Bei Nietzsche war es die Aristokratie des Geistes, die die ekelhafte Alltäglichkeit der Bürgerwelt vergessen machen konnte, die eine intellektuelle Überwindung der Realität durch einen utopischen Gegenentwurf zustande bringen konnte. Diese Utopie baute sich auf den Idealen der Renaissancezeit auf, die die Größe und Stärke des Lebens, des antiken Lebens, verkörperte.

Für Nietzsche war die Größe ein Ganzes, ein Gelten-lassen alles Seienden, das in den ästhetischen Zustand mündet. Es war eine höhere Art der Freiheit, da alle Möglichkeiten, alle Perspektiven ergriffen werden können, es ist der Glaube an die Totalität. Nietzsche sah den Ausdruck des großen Menschen etwa in Goethe. „Die Grösse zeigt sich in der Anerkennung alles Seienden und dessen Organisation in einem Ganzen. Sie ist der höchste Ausdruck des vollen Lebens und fungiert unter diesem Aspekt als ein Kriterium ästhetischer Bewertung“²⁴⁰, schreibt Heinz Peter Pütz. Das Ganze, die Totalität ist die Größe und das Dionysische, zugleich auch das Apollinische, der Rausch und die Schärfe der Sinne, das Orgiastische und das Kontemplative. Der Renaissancemensch schient diese Eigenschaften in sich

²³⁹ Werner, Renate; Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf. Bertelsmann Universitätsverlag, 1972 (= Literatur in der Gesellschaft Bd. II) S. 98

²⁴⁰ Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn. H. Bouvier u. Co. Verlag, 1963 (= Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Bd. 6) S. 30

verkörpert zu haben. „Große Kunstwerke – dein Leben oder dein Bild – haben so leuchtende Höhen nur, weil sie so grausige Tiefen haben“²⁴¹, sagt Mario Malvolto über Pippo Spano und dessen Maler Andrea del Castagno. Der Künstler muss also mit der Totalität klar kommen, dies beinhaltet die Kunstwelt wie die Realität und Heinrich Manns Künstlern fehlt diese Fähigkeit. Sie scheitern. Die Künstler entziehen sich dem normalen Leben und ihrer Gesellschaft, leben in ihrer Kunst und durch sie. Bei Nietzsche ist die Kunst die große Erlöserin. Erlöserin ist sie jedoch nur für den, der auch die Realität erkennen und akzeptieren kann.

Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die grosse Ermöglicherin des Lebens, die grosse Verführerin zum Leben, das grosse Stimulans des Lebens.

Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence.

Die Kunst als die *Erlösung des Erkennenden*, – Dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehen will, des Tragisch-Erkennenden.

Die Kunst als die *Erlösung des Handelnden*, – Dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins nicht nur sieht, sondern lebt, leben will, des tragisch-kriegerischen Menschen, des Helden.

Die Kunst als die *Erlösung des Leidenden*, – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der grossen Entzückung ist²⁴².

Doch können die Künstler zumeist nicht bei einem Ideal verweilen, die Erfüllung durch ihre Kunst finden. Immer wieder werden sie zwangsläufig von der Realität eingeholt. Durch ein Kunstwerk kann der Künstler nicht die Totalität, das Ganze, das Vollkommene erreichen, er muss immer aufs Neue schaffen, doch dieser ständige Schaffenszwang wird ihm zur Last.

Das fortwährende Scheitern an den Grenzen des Ganzen und der Scheincharakter seines Werkes lassen bei ihm „Verzweiflung“ und Ermattung aufkommen, und er sehnt sich nach dem Eindeutigen, Einseitigen und Banalen. Dieses nämlich ist auch für den Künstler *die* Realität, in der er sich als Mensch mit all seinen Lebensbedürfnissen verwirklichen könnte. Andererseits ist diese Wirklichkeit für ihn das „Verbotene“, da sie das ästhetische Ganze verstellt, welches im Kunstwerk angestrebt wird.²⁴³

²⁴¹ Mann: Pippo Spano. S. 21

²⁴² Nietzsche: Der Wille zur Macht. S. 278–279

²⁴³ Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. S. 44

So beschreibt Heinz Peter Pütz das Problem des Künstlers nach Nietzsches Ansichten. Der Künstler fühlt sich in keiner Welt zuhause, kann weder in der Kunstwelt noch in der Realität auf Dauer Erfüllung finden.

Bei Heinrich Mann gibt es (scheinbar) starke Figuren, die dem Renaissancemenschen nachgeraten. So etwa die „Lebenskünstlerin“ Violante von Assy aus der *Göttinnen-Trilogie* oder auch der Sänger Ulisse Cavazzaro aus der Novelle „Die Branzilla“. Cavazzaro ist ein großer Tenor und genießt gleichzeitig sein Leben. Er nimmt sein Können als ein Geschenk, dass er auf der Straße mit den Menschen teilt. Er genießt sein Leben, seinen Ruhm und sein Können, seine Kunst. Er lebt die Stärke und Größe des Renaissancemenschen und verkörpert die Einheit von Geist und Leben. Doch er hat seine Gemahlin, die Branzilla als neidende Widersacherin. Er kann die Größe nicht aufrechterhalten. Das Leben drängt auf ihn ein und auf der anderen Seite tut es die Kunst, in Gestalt der Branzilla. Es scheint das Schicksal der Zeit zu sein, dass sich sowohl Künstler als auch einfache Menschen nie vollständig von ihrem Alltag lösen können. Der Einklang mit der Welt und die Flucht in die Kunstwelt können nur temporär gelingen, denn irgendwann brechen die Alltäglichkeit und der Druck der Zeitlichkeit wieder über den Menschen herein.

Die Renaissancebegeisterung bezeichnet Walter Rehm in seinem Aufsatz „Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung“ als „Geist der Zeit“, als „Wesentliches und Durchgängiges in der Zeit um 1900“, die Renaissance sei „bestimmende Lebensmacht“²⁴⁴ geworden. Weiters weist er auf Nietzsches Ansichten hin, die Renaissance gegenwartsbezogen und als Äußerung eines weltanschaulichen Lebensgefühls einer „Adelsmenschheit“ zu betrachten. Die Renaissance ist also bewusst diametral zu den demokratischen Tendenzen des Naturalismus gesetzt. Durch die Renaissance sollte also ein Vorbild aus der Vergangenheit herangezogen werden, um in Kunst und Leben einen neuen kraftvollen Stil zu schaffen. Doch Rehm übt Kritik an den Anhängern Nietzsches, die seine Ansichten scheinbar missverstanden:

²⁴⁴ Rehm, Walter: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. In: Ders.: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. Reinhardt Habel. Göttingen. Vandenoek & Ruprecht, 1969. S. 34-78 hier S. 35

Dieser Renaissancismus der „Nietzscheaner“ hat die Botschaft seines Meisters gründlich mißverstanden und verplattet: denn Nietzsches Renaissanceverkündigung floß aus dem Willen zur wahren Vornehmheit, zur Verantwortung und Pflicht gegen sich selbst und zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe[.]²⁴⁵

Weiter schreibt Walter Rehm über die „Nietzscheaner“:

Der Renaissancismus der Nietzscheaner dagegen will nur genießen ohne zu leisten, und seine Leidenschaft und Begeisterung für das machtvoll Starke und Große ist weit davon entfernt, die eigene Lebensohnmacht und Schwäche zu überwinden, er ist nichts anderes als ein lautes Bekenntnis der Dekadenz[...]²⁴⁶

Ein solches Verkennen der Nietzscheschen Absichten wirft Rehm auch Heinrich Mann vor. Der Renaissancismus erreiche bei Mann nun seine eigentliche Ausprägung als „hysterische Renaissance“. „Bei ihm wird die Renaissance noch über Nietzsche hinaus ins Orgiastische und Unbedingte erhoben, wird Weltanschauungswert und stütze eines ruchlosen Ästhetizismus, eines maßlosen, schrankenlosen Lebenskultes[...]“²⁴⁷, lautet Rehms Urteil über das Werk Heinrich Manns. Besonders die so genannte „Bekenntnisnovelle“ „Pippo Spano“ gerät in die Kritik Rehms, wenn er über den hysterischen Kult der Renaissance und die Ruchlosigkeit des Protagonisten urteilt, der am starken, gesunden Leben scheitert, wenn er damit konfrontiert wird. Ebenso erfährt die *Göttinnen*-Trilogie die Verurteilung als ästhetizistisches Werk in der Gesinnung der hysterischen Renaissance. Doch dazu später mehr. Rehm sieht in Manns Ästhetizismus und Renaissancismus einfach Wirklichkeitsflucht und gesteigerten Individualismus. Er übersieht die Abwendung Manns und seine Kritik an jenen Strömungen und Kulturen, die noch in seinem Jugend- und Frühwerk im Vordergrund standen, doch in den Jahren von 1905 bis 1907 zusehends verschwanden oder kritisiert wurden.

Denkt man an die literarischen Anfänge Heinrich Manns, wird klar, warum Nietzsche ihn faszinieren mußte. Drohender Ich-Zerfall durch den alles zersetzenden Erkenntnistrieb permanenter Reflexion und „Analyse“ (Prinzip des „Dilettantismus“) erschienen dort als die Gefahren, gegen die ein ‚Heilmittel‘ gesucht wurde. Doch das „transcendentale“ Prinzip des Schönen konnte dieses ‚remedium‘ nicht werden, weil es als ausschließlich spirituelles Prinzip nur als

²⁴⁵ Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 38

²⁴⁶ Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 39

²⁴⁷ Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 62

reine „Idee“ denkbar und eben deshalb in den Bedingungen der Wirklichkeit nicht ergriffen werden konnte, seine Erfahrung in der Immanenz des Lebens [...] ausgeschlossen bleiben mußte.²⁴⁸

Diese Erkenntnis trifft Renate Werner, ebenso wie es Heinrich Mann getan hat.

²⁴⁸ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 72

Künstlernovellen

Basierend auf Heide Eilerts Zusammenstellung der Novellen „Pippo Spano“, „Schauspielerin“ und „Die Branzilla“ für den Reclam Verlag im Jahr 1987, werde ich hier einen näheren Blick auf Heinrich Manns Novellen werfen, die als Protagonisten eine Künstlerfigur haben. Besonders in diesen drei Novellen kommt Heinrich Manns Auseinandersetzung mit der Artistenproblematik und dem Ästhetizismus zum Ausdruck. Gleichzeitig stehen die Novellen, die zwischen 1903 und 1906 entstanden sind, am Ende von Manns Frühwerk, vor seiner Wende zum politischen Autor, der ein demokratisches Gesellschaftsideal vertritt. In ihnen spiegeln sich Manns Beschäftigungen mit der Philosophie Nietzsches, mit dessen Gesellschaftskritik und Artistenbegriff. Bürger versus Künstler, Leben kontra Geist, Realität gegen Scheinwelt, es ist ein Zwiespalt, mit dem sich Manns Künstlerfiguren auseinandersetzen müssen. In ihrem Nachwort²⁴⁹ weist Heide Eilert auf die wachsende Kluft zwischen einem Künstler, der zu neuem Selbstbewusstsein und Selbstverständnis gelangt ist, und dem dilettantischen Publikum, dem das Kunstverständnis fehlt, hin. Ebenso stellt die Kunst selbst einen neuen Anspruch auf Ausschließlichkeit, die ein Versöhnen von Künstler und Leben unmöglich macht. Mit dieser Problematik hat sich Heinrich Mann in diesen drei Novellen beschäftigt, hat sie kritisch beleuchtet und sie in Zusammenhang mit seiner Gesellschaftskritik behandelt. Im Zusammenhang mit anderen Novellen oder Essays des Frühwerks kommt Manns Gesinnung jener Zeit zum Vorschein und der Weg zu seinem Gesinnungswandel wird aufgezeichnet.

Die Künstlerfiguren der Künstlernovellen Heinrich Manns schaffen es nicht, das Leben und die Kunst zu vereinen. Mario Malvolto ist in seiner Kunst stecken geblieben, ihm steht Gemma gegenüber, die den Lebenswillen verkörpert. Leonie ist Schauspielerin, zieht sich aus Angst vor dem Leben immer wieder in ihre Kunst zurück. Ihr bürgerliches Gegenüber Harry Rothaus kann jedoch selbst mit dem Leben nicht umgehen. Die Branzilla möchte vom Leben um sie herum erst gar nichts wissen. Sie zerstört die starken Menschen – allen voran ihren Contrapart Cavazzaro – die Leben und Kunst in sich vereinigen können.

²⁴⁹ Eilert, Heide; Nachwort. Zu: Heinrich Mann; Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerin. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart 2003. S. 164–182

Der Künstler betet sein Idealbild an, er betet die Vorstellung eines Lebens an, das er gerne führen möchte, somit betet er sich an, eine Vision von sich. Für ihn ist Gott tot, sein Gott ist seine Kunst. Seine Vorstellung, seine erdachte Wirklichkeit, nach ihr sucht er, nicht nach einem Gott. So ist er zum ewigen Leben und gleichzeitig zum ewigen Tod verflucht, dies alles in seinen Werken. Doch er möchte wirklich leben, kann es nicht, stirbt. Er möchte wirklich sterben, kann es nicht, lebt. Auch an der Seite eines starken Menschen, des Renaissancemenschen, kann er weder überleben noch sterben, doch er muss leben, leben in seiner Kunst. Doch damit er leben kann, muss jemand anderer – das Leben selbst – zugrunde gehen.

Pippo Spano

„Pippo Spano“ entstand 1903 in Florenz. Heinrich Mann schrieb die Novelle während seiner Arbeit an *Die Jagd nach Liebe*. Er bezeichnete die Novelle selbst als „Ergebnis seines langen Umgangs mit Florenz, einer Stadt der alten Tragik und des ewigen Wohlklangs“, ²⁵⁰ wie er in einer kurzen Autobiografie für den Mondadori-Verlag 1946 schrieb. Nach der Veröffentlichung 1904 in der Novellensammlung *Flöten und Dolche* im Albert Langen-Verlag wurde „Pippo Spano“ 1917 in der Münchner Wochenschrift *Die Weltliteratur* abgedruckt, was eine Anklage als unzüchtige Schrift und einen Prozess gegen den Herausgeber der Zeitschrift zur Folge hatte. Ein Verfahren auf Einziehung und Vernichtung der betreffenden Nummer der *Weltliteratur* fand seinen Abschluss in der Abweisung der Klage.

Nach einer gelungenen Theateraufführung kehrt Mario Malvolto zurück nach Hause und denkt auf der Fahrt über seine diversen Erfolge – beruflich, wie privat – nach. Doch schon hier wird sein Problem, seine Zerrissenheit zwischen seinem wahren Ich und dem Ich, das er sich durch seine Werke geschaffen hat, erkennbar: „Der Ruhm ist ein von mir weithin ausgestreuter, glänzender Irrtum über meine Person. Er gilt

²⁵⁰ Mann: *Flöten und Dolche*. Materialien. S. 127 (abgedruckt in: Heinrich Mann 1871–1850. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Hg. von der Akademie der Künste zu Berlin anlässlich der Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag)

einem, der nicht ich bin. Über mich darf die Wahrheit keiner wissen.“²⁵¹ So wie der erste Teil der Novelle „Die Komödie“ heißt, so wird schon zu Beginn deutlich, dass Mario nicht nur auf der Bühne eine Komödie spielt, sein ganzes Leben ist eine und er ist sich dessen durchaus bewusst. Eine Frau, die ihn durch ihre Lebensfülle und Lebensfreude ins wahre Leben zurückholt, wäre der Ausweg aus der Komödie, die er sein Leben nennt. Für ihn wäre eine solche Frau ein Wunder, doch auch hier die Erkenntnis: Eine Beziehung zu einer solch starken, lebendigen Frau wäre für ihn unmöglich, einzig die Sehnsucht kann bestehen. Trotz seiner Realitätsferne kennt er sich doch sehr genau. Zuhause spricht er mit dem Gemälde des Pippo Spano, den Mario zu seinem Gewissen, zu seinem „Zwang zur Größe“²⁵² gemacht hat. Pippo Spano lebte von 1369 bis 1426, war Ungar mit florentinischer Abstammung und wurde unter dem Namen Filippo Buondelmonti degli Scolari in Santo Stefano di Tizzano, nahe Florenz geboren. Pippo Spano war Kaufmann, Schatzmeister und Kämpfer, er stand im Dienst von Kardinälen und Königen, er war Condottiere. Und diese Söldnerführer wurden gesehen als Inbegriff des Renaissancemenschen, als „Vertreter jenes Individualismus, jenes Strebens nach Ruhm und großen Taten“²⁵³. Die Condottieri erlebten ihren Höhepunkt vor allem in den italienischen Stadtstaaten wie Venedig, Florenz oder Genua im 14. und 15. Jahrhundert. Diese Städte waren teilweise durch den Orienthandel reich geworden, hatten aber nur schwache eigene Streitkräfte, so wurden Söldnertruppen unter der Führung eines Condottiere angemietet. Die Truppen der Condottieri waren für ihre Launen berüchtigt. Sie wechselten oft die Seiten für bessere Bezahlung, und dies nicht nur vor, sondern auch während der Schlacht, nutzten die Abhängigkeit der Regent aus. Die Condottieri konnten sich jedoch nicht auf die neuen Methoden der Kriegsführung umstellen und steckten zu tief in Prestigekämpfen, dass sie bereits um 1500 von der Bildfläche verschwanden.²⁵⁴ Doch blieb diese kriegerische Zeit nicht ohne Einfluss auf die Kunst und so wurden der Krieg und seine Kämpfer, die Condottieri zum künstlerischen Motiv. Der Typus des gelehrten Soldaten wurde zum humanistischen Persönlichkeitsideal. So entstand in den Jahren 1449 bis 1450 auch Andrea del Castagnos Bildnis des Pippo Spano, das er nach einer Beschreibung des Helden malte.

²⁵¹ Mann: Pippo Spano. S. 16

²⁵² Mann: Pippo Spano S. 21

²⁵³ Mallett, Michael; Der Condottiere. In: Garin, Eugenio (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main. Fischer Verlag, 1996 S 51

²⁵⁴ vgl. Mallett: Der Condottiere

Eine Beschreibung, die in der Zeit um die Jahrhundertwende wohl sehr gern gelesen wurde, die perfekt in das Bild des Übermenschen, des Renaissancemenschen passte.

Da du ungeheuerlich zu triumphieren verstehst – wie entsetzlich warest du wohl manchmal geschlagen! Ja! wie mußt du gelitten haben, du und dein Maler, der so stark war wie du. Große Kunstwerke – dein Leben oder dein Bild – haben so leuchtende Höhen nur, weil sie so grausige Tiefen haben.²⁵⁵

Das Leben des Renaissancemenschen Pippo Spano erscheint Mario als „großes Kunstwerk“, genau wie das Bildnis selbst, mit dem er in Gedanken spricht. Wie in Nietzsches dionysischem Prinzip ist der Mensch selbst zum Kunstwerk geworden und genau dieses Prinzip versucht der immer noch Künstler Mario Malvolto zu erreichen.

‘Siehst du, nach solchem Rausche schmachte nun ich! Ich bin zu zerbrechlich dafür und zu nüchtern; darum erdichte ich Menschen, die anders sind. Darum stehst du hier als mein Gewissen, als mein Zwang zur Größe. [...]’²⁵⁶

Das Bildnis des Lebemanns soll ihn also an die Möglichkeiten erinnern, die er im Leben hat, die er aber nicht nutzt, die nur seine Figuren ergreifen können. Sein eigenes Leben ist eine große Lüge, inszeniert, eine Verkleidung. „Und verrätet mich nicht“²⁵⁷, denkt er insgeheim. Sein Ideal passt nicht zur Realität, der er sich bewusst ist. Zum Verhältnis von Ideal und Stoff sagte schon Friedrich Nietzsche:

Du hast da ein vornehmes Ideal vor Augen: aber bist du auch ein so vornehmer Stein, dass aus dir solch ein Götterbild gebildet werden dürfte? Und ohne diess – ist all deine Arbeit nicht eine barbarische Bildhauerei? Eine Lästerung deines Ideals?²⁵⁸

Weil er tief in seinem Inneren weiß, dass er nicht so sein kann, diesem Ideal selbst nicht entsprechen kann, sich selbst nicht töten kann, so begeht er einen Frevel am Leben, an seinem Ideal, an Gemma Cantoggi, die der Inbegriff des Lebens ist. Im zweiten Teil der Novelle ereignet sich nun also „Das Wunder“, zuhause erwartete ihn Gemma Cantoggi, ein siebzehnjähriges Mädchen, das sich in ihn, eigentlich aber in

²⁵⁵ Mann: Pippo Spano. S. 21

²⁵⁶ Mann: Pippo Spano. S. 21

²⁵⁷ Mann: Pippo Spano. S. 11

²⁵⁸ Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe fünfter Band) S. 194

seine fiktionalen Figuren, verliebt hat. Wieder erkennt Mario dies, ist sich auch im Klaren, dass für ihn die Affäre nur ein weiterer Komödienstoff ist und nicht etwa die erhoffte Rettung aus seiner Scheinwelt, doch beginnt er zu glauben. Er will glauben, dass er diesmal stark genug sein könnte, um wahrlich zu leben. Er wirft einen Blick auf Pippo Spano, dieser scheint zu lächeln. Gemma hatte sich mit dem Condottiere verbündet²⁵⁹, diese beiden, die für das wahre Leben stehen, für ein Leben voller echter Gefahren, Gefühle, Leidenschaften, sie lächeln ob der Maskerade, die Malvolto für sein Leben ausgibt. Und immer muss er Angst haben, dass jemand diese Verkleidung durchschaut, ihm die Maske vom Gesicht reißt.

Da war sie, da trat sie aus dem weißen Zimmer in den Mondstrahl! Da stand sie, für ihn erschaffen, unerklärlich ohne ihn. Da lag sie auf seiner Brust, ihn zu erlösen, ihn in das Heiligtum des Lebens zu retten, ihm langen Atem einzublasen, ihn alles vergessende Empfindungen und starke Gebärden zu lehren!²⁶⁰

Gemma Cantoggi ist das Inbild des Lebens, sie ist Frau, Natur, Seele, Geist, Tat und Körper. Gemma ist das blühende Leben, immer in Verbindung mit der Natur, mit der Unschuld der Blumen und Blüten ist sie für Malvolto die *femme fragile*. „Der schwache Mann sucht sich im Traum in der eigentümlichen Gestalt der *Femme fragile* eine weibliches Spiegelbild des Ich, das seinem Lebensgefühl jenseits normierter Geschlechtsidentität entspricht.“²⁶¹ Karin Tebben spricht vom Traum des Mannes, bei Malvolto ist der Traum das erdachte Leben in seinen Werken. Er hat Gemma gefunden, Gemma, das schwache Mädchen, das jedoch um so vieles stärker und lebendiger ist als er. Er kann es sich nur erträumen, nur einreden, dass er der starke Mann, der Held, der Condottiere ist. Er weiß, dass er dem Gesellschaftsbild des „starken Geschlechts“ nicht entspricht, versucht sich in die Beziehung zu einem vermeintlich schwächeren Menschen zu retten, um darin als der Starke hervorzutreten.

Schon am Morgen nach der ersten Liebesnacht scheint Mario aus dem Traum erwacht zu sein und beschließt, die Beziehung wieder zu beenden. Zum einen ist

²⁵⁹ vgl. Mann: Pippo Spano. S. 41

²⁶⁰ Mann: Pippo Spano. S. 30

²⁶¹ Tebben, Karin; Dem Schwachen eine Form. Die *femme fragile* als Denkfigur des *Homme fragile* bei Heinrich Mann und Richard Beer-Hofmann. In: Dies.: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2002, S. 189–203 hier S. 190

Gemma bereits verlobt und zum anderen ist Mario bewusst, dass er die Kunst und die Liebe, das Leben, nicht kombinieren kann, da für ihn alles nur Stoff ist und nicht einfach nur Leben. Im dritten Teil ist „Der Glaube“ eben zu groß. Mario Malvolto glaubt, endlich zu leben, meint, die Liebe doch über die Kunst gestellt zu haben. Beinahe nebenbei spricht er von der Liebe bis in den Tod.

Der Tod ist es, der letztendlich im vierten Teil die Folge der „Tat“ ist. Gemma berichtet Mario von der Entdeckung ihrer Affäre und im selben Augenblick wird der gemeinsame Tod beschlossen. Mario will zuerst Gemma und dann sich selbst erstechen, doch müssen er und auch Gemma im entscheidenden Moment einsehen, dass doch die Kunst die Liebe besiegt hat. Mario ersticht Gemma, schneidet ihr dabei unbeabsichtigt auch noch einen Finger ab. Während Gemma mit dem Tod ringt, kommt bei Mario der Umschwung vom realen Leben zum Leben in und für die Kunst. Gemmas Tod war nur mehr Stoff für eine neue Dichtung:

Die Schöpfungen, die wie Urwälder in seinem Geiste aufgeschossen waren, als Gemma, eine nackte kleine Muse, ihn umspielte, jetzt sollte seine Kunst sie lichten! Sie hatte ihre Sendung vollendet, die prachtvolle Liebende, die dort verging. Und was er nun aus ihr machen wollte! Und aus ihrem Tode! Wozu starb sie denn, wenn er nichts mehr aus ihr machen sollte.²⁶²

Gemma stirbt allein, ihre letzten Worte sind Worte der Erkenntnis: „Mörder! Du Mörder!“²⁶³ Er sieht sie sterben und versucht sich zu erklären:

Ich habe dich nicht betrogen. Ich glaubte. Erst da es Ernst werden soll, merke ich, es war Komödie, wie alles übrige. Verzeih mir, geliebtes kleines Mädchen. Es ist nicht einfache Feigheit – es ist nur, weil man sich zum Schluß einer Komödie doch nicht wirklich umbringt.²⁶⁴

Den Kampf der Frau mit der Kunst kann die Frau hier nicht gewinnen. Ähnlich wie Marios Rechtfertigungsversuche nach Gemmas Tod klingt zuvor sein Glaube, er habe das Leben nun doch über die Kunst gestellt:

²⁶² Mann: Pippo Spano. S. 56

²⁶³ Mann: Pippo Spano. S. 56

²⁶⁴ Mann Pippo Spano. S. 57

Ah, jetzt spielte er Komödie. Aber seine Arbeit, die Arbeit am Schreibtisch, die Kunst selbst war Komödie geworden, und er spielte sie der Liebe vor! [...] Das alles war nur der Kampf zwischen der Frau und dem Buch gewesen. ‚Wie liebe ich sie, weil sie gesiegt hat!‘²⁶⁵

Obwohl er es sich einbildet, es glaubt, ist Mario Malvolto nie ins wahre Leben zurückgekehrt. Er ist „stecken geblieben“ in seiner Komödie, die er sein Leben nennt, die er als sein Leben inszeniert hat. Nur scheinbar konnte ihn Gemma herausreißen, nur scheinbar hat sie gesiegt. Gleichwohl war es ihr nie möglich in Malvolto's Welt den Sieg davon zu tragen, da sie von ihr nichts wusste. Sie war zu ihm gekommen und er spielte eine seiner Figuren, die sie in ihm sah. Sie ließ sich täuschen, kindlich, naiv hat Gemma den Künstler gleich dem Kunstwerk angesehen. Sie hat nie den wahren Mario Malvolto wahrgenommen, erst ihm Augenblick ihres Todes hat sie seine Schwäche, sein Komödiantentum, erkannt.

„Pippo Spano lächelte.“²⁶⁶ Mario Malvolto hat gehandelt, zwar nicht um seiner selbst Willen, doch er hat gehandelt, hat getötet. In gewissem Sinne hat auch er – wie Pippo Spano sicher unzählige – einen Feind getötet, die Frau, die Widersacherin des Buches. Gemma ist das Leben selbst, die Natur und muss so der natürliche Feind des Artifizialen sein. „Sie hatte sich verbündet mit Pippo Spano, um diesen kriegerischen Zustand herzustellen zwischen seinen Wänden.“²⁶⁷ Doch dieser Zustand herrschte schon davor, schon die ganze Zeit über kämpfte das Leben, dessen Vertreter der Condottiere ist, gegen die „Krankheit“ des Künstlers, gegen die Kunst selbst. Denn Malvolto hat nie das Prinzip des *l'art pour l'art* vertreten, nie die Kunst um der Kunst willen praktiziert. Für ihn war es immer *la vie pour l'art*, er hat dem Leben die Autonomie genommen, seinen Eigenwert verleugnet, so ist es auch nicht möglich, dass Gemma – das Leben – siegt, da es für ihn keinen Wert hat, es sei denn, es kann in Kunst umgewandelt werden, wie die Frau keinen Wert hat, es sei denn, sie kann in sein Werk transferiert werden.

Bereits Heide Eilert hat im Nachwort zu „Pippo Spano“ darauf hingewiesen, dass Mario Malvolto als „getreuer Adept Friedrich Nietzsches, der den Künstler und sein

²⁶⁵ Mann: Pippo Spano. S. 44

²⁶⁶ Mann: Pippo Spano. S. 58

²⁶⁷ Mann: Pippo Spano. S. 41

Talent als *Vampyr* diagnostiziert hatte“²⁶⁸, zu sehen ist. Auch Heinrich Mann selbst meint ja im Essay „Gustave Flaubert und George Sand“: „Der ideale Künstler wäre ein Ungeheuer.“²⁶⁹. Wie schon erwähnt, ist Gemma als junge Frau als der Inbegriff des Lebens zu sehen. Das Leben wird dem Menschen vom Vampir ausgesaugt und so macht es auch Mario Malvolto mit Gemma, er selbst ist kein Mensch²⁷⁰, lebt nicht wirklich und so muss er das Leben aus Gemma saugen, doch auch nicht für sich, sondern für seine Kunst. Er braucht die Gefühle, die Realität, der anderen Menschen um ihn herum, denn er ist ein Untoter, nicht tot aber auch nicht lebendig, von der Kunst getötet, doch zum weiteren Schaffen am Leben.

„Der Artist, der des Lebens über die Kunst habhaft zu werden sucht, erreicht sein Ziel nie, da Leben sich unter seinen Händen in Kunst verwandelt“²⁷¹, heißt es bei Brigitte Henniger-Weidmann. Mario Malvolto will leben, leben wie es der Renaissanceheld Pippo Spano tat, wie es die Figuren in seinen Werken tun. Doch er kann es nicht, weil für ihn alles Stoff ist. Die Kunst hat ihn getötet. Passagen der Realität sind für ihn nur als ästhetische Phänomene erkennbar. Wie Henniger-Weidmann bemerkt, ist der Künstler von der eigentlichen Wirklichkeit ausgeschlossen, die er darstellt, gerade weil er sie darstellt. Mario Malvolto will schaffen, darstellen, weil er leben will, doch es gelingt ihm nicht, er kann aus der Position des Beobachters nicht ausbrechen. Bei seinem Versuch macht er seine Lage nur noch schlimmer. „Sein Künstlertum schliesst Verwirklichung der Persönlichkeit im Leben aus, ohne dass das künstlerische Schaffen den Wunsch nach Lebenserfüllung zum Verstummen brächte.“²⁷² Er ist in einem Teufelskreis gefangen. Scheinbar sein letzter Versuch, die Kunst zu überwinden, ist der geplante gemeinsame Liebestod mit Gemma. Er ersticht sie, doch ist er zum Selbstmord nicht fähig, denn die Kunst, seine Realität, holt ihn ein. Er ist der Artist, derjenige, dem die Aufgabe des Beobachters und Darstellers zukommt, nicht die des Handelnden. Er hat

²⁶⁸ Eilert, Nachwort. (Reclam) S. 169

²⁶⁹ Mann, Heinrich; Gustave Flaubert und George Sand In: Ders.: Essays. Düsseldorf. Claassen Verlag, 1976. S. 86

²⁷⁰ vgl. Mann: Pippo Spano. S. 31 und S. 34

²⁷¹ Henniger-Weidmann, Brigitte: Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“. Dissertation. Zürich 1968 S. 14

vgl. hierzu auch Nietzsche: Der Wille zur Macht. S. 288 „Mit dem Talent ist man auch das Opfer seines Talents: man lebt unter dem Vampirismus eines Talents.“

²⁷² Henniger-Weidmann: Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“. S. 17

sich nicht, konnte sich nicht mit dem Liebhaber identifizieren, den er Gemma vorgespielt hat. Er erkennt, dass er ein „steckengebliebener Komödiant“²⁷³ ist, dem Komödiantentum nicht mehr entinnen kann, denn er will über sich hinaus schaffen, stärker sein als seine Willensschwäche.

Malvolto, der sich selbst mit dem Instrumentarium der Künstlerpsychologie Nietzsches diagnostiziert, wenn er sich als nervös überreizten, krankhaften, dakadent-verfeinerten schwachen ‚Komödianten‘ bezeichnet, ist gezwungen, diese Schwäche nach außen hin zu verbergen. Er muß sich den Geschmacksidealen des Publikums anpassen, und dieser Zeitgeschmack ist an dem ausgerichtet, was man selbst nicht besitzt: an idealer heldischer Größe, gesteigerter Lebenskraft und Schönheit. Malvolto gibt sich daher als ein anderer aus, als er ist.²⁷⁴

Wie Renate Werner bemerkt auch Brigitte Henniger-Weidmann, dass der Ästhetizismus des *fin de siècle* durch eben jene Charakterisierung des artistischen Künstlers durch Nietzsche und durch das Bild des „großen Mannes“ bestimmt ist. Das Heldenbild, das Bild eines starken, lebenskünstlerischen Mannes, eben des „großen Mannes“ ist vom Renaissancismus dieser Zeit geprägt. Und so hat sich auch Mario Malvolto den Renaissancehelden Pippo Spano als Vorbild, als Gewissen, als „Zwang zur Größe“ gewählt. Mario Malvolto selbst ist von „schmächtige[r] Gestalt“²⁷⁵, kann an sein Vorbild körperlich nicht heranreichen und hat auch keine Chance, die Gesellschaft durch heldenhafte Taten à la Pippo Spano zu beeindrucken. So hat er die Heldentaten in seine Kunst verlegt. Seine literarischen Werke sind seine Ruhmestaten, die Figuren darin sollen ihn repräsentieren. Obwohl er Gemma für naiv hält, wenn sie glaubt, die Personen in seinen Werken entsprächen der Persönlichkeit des Künstlers, der sie erschaffen hat, wäre dies doch sein Wunschtraum. Sie waren alle „wirkliche“ Menschen, aus deren Leben, Lieben und Leiden er seine Stoffe gewonnen hat, doch war es niemals er selbst. Das Publikum wollte Renaissancemenschen, da er keiner war, musste er sie erschaffen und sich mit ihnen seinen Ruf aufbauen. Durch seine inszenierten Skandale wirbt er für seine Werke, da das Publikum ihn auf diese Weise mit seinen Inhalten identifizieren kann. Nach Annette Meyhöfer dient ihm die Renaissance als Schablone, mittels derer er

²⁷³ Mann: Pippo Spano. S. 58

²⁷⁴ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 150

²⁷⁵ Mann: Pippo Spano. S. 11

lebendige Menschen und tatsächliche Ereignis umschreibt, um den zeitgenössischen Geschmack am Historisch-Heroischen entgegenzukommen.

Man muß sagen: Dieser Malvolto behandelt Weiber und Leben mit einer Entschlossenheit – etwas anrühlich ist er. Er ist ein stählerner Daseinskämpfer, das ist auch die Seele seiner Kunst. Die Größe und die Kraft der Rasse ist auferstanden in einem Dichter. Man sieht, auch in einer schmalen Brust könne sie sich erheben. Die Renaissance ist, zum Angriff bereit, zurückgekehrt...²⁷⁶

Die Renaissance ist Ideal, doch unerreichbares Ideal. Dem rational denkenden Publikum ist dies bewusst, doch dem Eskapisten Malvolto, der nach Ruhm strebt, und meint, diesen nur durch das Renaissancebild erreichen zu können, kann es nicht klar sein. Er hat sich durch sein Streben nach etwas Unerreichbarem zu sehr von der Wirklichkeit gelöst, um den Unterschied zwischen Erreichbarem und Unerreichbarem noch sehen zu können, denn in seinen Werken ist nichts Unmöglich. Der „Renaissance-Bluff“²⁷⁷ kommt ans Licht, als er sich nicht mehr nur als Opfer der Kunst stilisiert, sondern darunter leidet, den Machtmenschen nur zu spielen und nicht leben zu können. Das Spiel wird gefährlich, tödlich, als er durch Gemma glaubt, wirklich dieser Machtmensch, dieser Renaissanceheld, sein zu können.

Doch bei Mario Malvolto handelt es sich – nach Brigitte Henniger-Weidmann – um einen sich in der Kunst verwirklichenden Künstler, im Gegensatz zu dem sich im Leben verwirklichenden Renaissance-Typ. Diesem scheint das Dasein nur insoweit gerechtfertigt, als es sich in Kunst verwandeln lässt. Malvolto hatte viele Liebschaften, doch sie alle dienten ihm nur zur Inszenierung seines Rufes oder als Vorlage für seine Werke. „Hinter allen unseren Leidenschaften, wilden Gestalten, die von unserem Leben brennen, lauert die Kunst, ein zweifelhaft lächelnder Kulissenmensch, gierig nach Wirkung für eine neue Rolle.“ Doch hier ist der „Kulissenmensch“ nicht die Kunst, hier ist es Mario Malvolto selbst, der bei seinen Leidenschaften nur Zuseher ist, da er nicht für sich lebt und liebt, sondern für die Kunst. Er ist es, der eine Rolle, ein Spiel, spielt. Gefährlich wird es, als er sich durch Gemma in seine Rolle hineinsteigert. Nach Annette Meyhöfer bricht erst als es um die Folgen – Gemma ist kompromittiert – geht, die Wirklichkeit wieder in das Spiel ein, das er mit Gemma gespielt hat. Als Gemma tot ist, erwacht er aus dem Traum,

²⁷⁶ Mann: Pippo Spano. S. 16

²⁷⁷ vgl. Meyhöfer, Annette; Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende. Köln. Böhlau Verlag, 1989 S. 184

der ihn nicht befriedigen konnte, da er immer nur unbewusster Schauspieler auf der Bühne der eigenen Kunst war. Die Selbstanklage ist kurz, weil alles ja nur Komödie ist. Malvolto kommt nicht zur Selbsterkenntnis. Die Schuld am Tod des 17jährigen Mädchens trifft nicht ihn, da es ja Pippo Spano war, der ihn dazu verführt hat, der sein Gewissen war²⁷⁸. Psychologisch gesehen handelt es sich hiermit – nach Meyhöfer – um Schizophrenie. Mario Malvolto ist also ein schizophrener Künstler, der in seiner „Komödie“ feststeckt und den die Wahnvorstellung eines lächelnden Condottiere auf einem Bild aus dem 15. Jahrhundert zu einer vampirischen Marionette der Kunst, des *theatrum mundi*, werden ließ.

[D]er bürgerliche Dichter weiß in ihm [dem Vampir] einen engen Verwandten, ja seinen metaphorischen Doppelgänger. Wie ein Vampir nämlich wirkt auch er im Dunkel, dem Jenseits der bürgerlichen Öffentlichkeit; (Zer-)Störung, Kritik, Rebellion gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung ist sein Geschäft. Die Gesellschaft soll ihn fürchten – und nähren. Als parasitärer Außenseiter, einsam, gekettet an ein (Geschäfts-)leben, das nicht seins ist, sich selbst erhaltend und legitimierend nur in der Vernichtung seines Anderen.²⁷⁹

Diese Beschreibung von Silvia Volckmann kommt der Situation Heinrich Manns um die Jahrhundertwende sehr nahe. In diesem Zusammenhang ist auch das Urteil von Dr. Artur Kutscher, einem der Sachverständigen bei der Anklage der Novelle als unsittliche Schrift, besser zu verstehen, wenn er meint:

Es kommt Heinrich Mann nur auf das Überwiegen des Seelischen, Geistigen an. Ich habe die Überzeugung, daß es keine Novelle gibt, die so persönlich, so ganz das Wesen des Dichters zum Ausdruck bringt wie diese, die, wenn sie nicht die beste ist, so doch zu den besten Heinrich Manns gehört. Es kann kein Zweifel sein, daß Heinrich Mann einer der stärksten unserer lebenden Dichter vor uns steht.²⁸⁰

Ob die Novelle zu dieser Zeit wirklich noch das „Wesen des Dichters zum Ausdruck bringt“ ist fraglich, da sich Heinrich Mann schon einige Jahre nach dem Verfassen von „Pippo Spano“ von den Ansichten eines gesellschaftsfeindlichen Ästhetizismus abwandte. Doch in der Novelle ist es weniger Gesellschaftsfeindlichkeit als kritische

²⁷⁸ vgl. Mann: Pippo Spano. S. 58

²⁷⁹ Volckmann, Silvia; „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Berger, Renate u. Stephan, Inge (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln. Böhlau Verlag, 1987 S. 155–177 hier S. 164

²⁸⁰ In: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Berlin. Jg. 20, Heft 5 vom 1. Dezember 1919, Sp. 309f., zitiert nach Mann: Flöten und Dolche. Materialien. S. 133–134

Betrachtung der Künstlerfigur. Das Fragen nach der Persönlichkeit und der Lebensbewältigung des Künstlers steht in Manns Ästhetizismus ganz oben.

'Und verrätet mich nicht'²⁸¹

Schauspielerin

Das Wirkungsbedürfnis, von der Bühne in den Alltag übertragen, richtet fragwürdige Dinge an. Wirkung höchsten Grades ist herrschen, unbeschränkt herrschen.²⁸²

Die Novelle „Schauspielerin“ schrieb Heinrich Mann 1904/1905, sie erschien in Buchform erstmals 1910 in der Novellensammlung *Das Herz*. In diesem Jahr geschah es auch, dass sich Heinrich Manns Schwester Carla, zu der er ein inniges Verhältnis hatte, das Leben nahm. Carla war ebenfalls Schauspielerin gewesen, doch als ihre Karriere scheiterte, zusammen mit einer unglücklichen Liebesbeziehung, ließ sie dies am Leben verzweifeln und Selbstmord begehen. Wie schon bei der Gestaltung der Schauspielerin Ute Ende in *Die Jagd nach Liebe*, so war auch die Schauspielerin dieser Novelle nach dem Vorbild seiner Schwester konzipiert. In ihrem Todesjahr schrieb Mann ein weiteres Werk, das Drama *Schauspielerin*, in dem er sie ebenfalls verewigte.

Die Protagonistin der Novelle, Leonie, wird als 19jähriges Mädchen auf die Schauspielerei und auf das Theater aufmerksam und verfällt sogleich der „Theatersucht“²⁸³. Sie besucht immer öfter das Theater, um zu lernen, fängt an, selbst Szenen zu spielen und Affekte zu üben. Als Künstlerin fühlt sie sich „mächtig“ und „glücklich“, wohingegen sie wieder in „Ohnmacht“ und „Kleinheit“²⁸⁴ fällt, wenn sie aufhört zu spielen. Sie schwärmt für den Schauspieler Armand Hellfried, von dessen „Komödienspiel“, das er auch außerhalb des Theaters fortführt, ist sie fasziniert. Für sie werden das Schauspielen und das Theater zum Wichtigsten

²⁸¹ Mann: Pippo Spano. S. 11

²⁸² Mann, Heinrich; Schauspielerinnen. In: Ders.: Essays. Claassen Verlag, Düsseldorf 1976. S.281–284 hier S. 282

²⁸³ Mann, Heinrich; Schauspielerin. In: Ders.: Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerin. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart 1987 S. 50–121 (mit einem Nachwort von Heide Eilert) hier S. 51

²⁸⁴ Mann: Schauspielerin. S. 51

in ihrem Leben, sie stellt es über alle bürgerlichen Werte und Ziele. So scheint für sie alles nur mehr Spiel, ob gut, ob böse. Die Intrigen Hellfrieds nimmt sie als Kollegin triumphierend zur Kenntnis. Ihr Verhalten wird nach und nach in ihrer bürgerlichen Umgebung als „krankhaft“²⁸⁵ angesehen. Leonie scheint ihre eigene Herkunft zu vergessen. Sie entwickelt Geringschätzung und Verachtung für das Bürgertum:

Temperament und Leidenschaft gebe es nicht bei Bürgergänsen, noch dazu bei deutschen Bürgergänsen. „Ihr seid ja so gräßlich zahm.“ Man riß die Augen auf; rechnete sie sich nicht mehr dazu? „Drum sind es beim Theater auch alles Juden“, schloß sie sieghaft.²⁸⁶

Ihrem Vetter, dem Kapellmeister, und Leonie selbst wird nach und nach die gesellschaftliche Abgeschlossenheit ihres Standes bewusst. Sie sieht sich nicht mehr dazugehörig zu ihrer übrigen Familie und ihrer bürgerlichen Umgebung. Die Vereinsamung und Abgeschiedenheit von der alltäglichen bürgerlichen Welt ist bei Heinrich Mann ein viel beachtetes Thema. So schreibt er auch in seinem Flaubert-Essay von 1905 von Gustave Flaubert als den „Bürgerhasser“. „Dieser Bürgerhasser ist selbst ein Bürger.“²⁸⁷ Durch diese Zugehörigkeit und gleichzeitige Ablehnung entstehe ein „gehässiges Gemeinschaftsgefühl“²⁸⁸. Die Schauspielerin Leonie distanziert sich weiter von ihrer Familie und kehrt sogar ihrer Heimatstadt den Rücken. Sie erhält ein Engagement an einem Theater in einer anderen Stadt und bekommt hervorragende Kritiken, doch sie verachtet ihr Publikum, das sie hingegen liebt. Nach ihrem Engagement kehrt sie nach Hause zurück, ist scheinbar ermüdet und hat das Komödienspiel satt. Jedoch kann Leonie ihr Spiel nie ganz sein lassen. Sie mimt auch im wahren Leben. Sie hat für die Leidenschaften der Bürger nichts übrig, da sie immer weiter eine Rolle nach der anderen spielen muss und sich nicht auf Dauer auf eine Rolle festlegen kann, wie es die Bürgerwelt tut. Sie muss wieder ans Theater zurück und verlässt abermals ihre Heimatstadt. In diesem Jahr hat sie jedoch nur wenige Rollen und mäßigen Erfolg. Leonie macht sich immer mehr Gedanken über ihre Schauspielkunst und ihre Kollegen. Sie sieht allmählich, dass der Schauspieler nie mit seiner momentanen Rolle im Leben zufrieden ist. Immer will er

²⁸⁵ Mann: Schauspielerin. S. 53

²⁸⁶ Mann: Schauspielerin. S. 53

²⁸⁷ Mann, Heinrich; Gustave Flaubert und George Sand In: Ders.: Essays. Claassen Verlag. Düsseldorf 1976. S. 82-131 hier S. 113

²⁸⁸ Mann: Gustave Flaubert und George Sand. S. 113

etwas Anderes, etwas Neues, nie kann er verweilen. Ihre Herkunft bereitet ihr immer mehr Sorgen, sie schämt sich für ihre bürgerliche Abstammung und beginnt nun, diese zu überspielen. Ihr Leben wird immer mehr zu einer Inszenierung.

Eines Abends besucht sie ein Budapester Possenensemble, das in der Stadt gastiert und lernt dort Harry Rothaus kennen. Dieser ist ein jüdischer Kaufmann und entstammt einer wohlhabenden Familie. „Ritterlichkeit und Geschicklichkeit waren im Gehaben seines Körpers, Kultur und Schwäche in seinem Kopf“²⁸⁹, stellt Leonie bei ihrem ersten Treffen fest. Sie beobachtet ihn und achtet auf seine Sprache, seinen Ton, dies alles nimmt sich für Leonie wie eine Maske an ihm aus. In ihm scheint die Stärke und die Schwäche vereinigt, er scheint mit dem Leben umgehen zu können, sich gleich einem Artisten über die Schwäche der Alltäglichkeit zur Stärke der Außergewöhnlichkeit erheben zu können, obwohl er Bürger ist. Doch es scheint nur so, es ist dennoch nur eine Maske. Diesen Umstand scheint auch der Kapellmeister zu bemerken, wenn er ihn als „Getreidejuden“, „der den Ästheten mimt“²⁹⁰ bezeichnet. Ihr Vetter ist eifersüchtig auf Harry Rothaus, da er sich selbst in Leonie verliebt hat. Er meint jedoch Leonies Vollkommenheit erkennen zu können, die die Liebe ausschließt. Somit hat er auch nicht zu befürchten, dass sich zwischen Leonie und Rothaus etwas anbahnt. Obgleich er zuvor Leonies vollkommene Künstlergesinnung erkannt hat, so macht er dennoch einen Annäherungsversuch, den die Schauspielerin empört zurückweist. „Keine Berührung, nie! Meinen Körper kann ich keinem geben, solange ich lebe, nicht!“, schreit sie ihm entgegen und weiter: „Überhaupt schwächt das Körperliche uns Künstler, [...] wir müssen uns rein und stark erhalten.“²⁹¹ Leonie kann also nicht ihr Schauspiel, ihre Kunst, ihren Geist, mit ihrem Leben, ihrem Körper verbinden. Gleichwohl kann sie ihre Kunst nicht mit ihren Gefühlen und Leidenschaften verbinden. Sie erkennt: „Wie unmöglich Liebe ist für unsereinen! Man ist allein und hinter eisernen Pforten.“²⁹² Aber auch Rothaus hat eine ähnliche Erkenntnis: „...Dies also macht die auf dem Gipfel zu Asketen: das Wissen um unsere Einsamkeit. Denn wir alle waren zur Einzelhaft verurteilt, zeitlebens;“²⁹³ Leonie ist Komödiantin und kann nicht lieben, Rothaus ist kein Künstler, doch kann auch er nicht lieben. Er ist Bürger, Kaufmann, kann sich keine

²⁸⁹ Mann: Schauspielerin. S. 65

²⁹⁰ Mann: Schauspielerin. S. 66

²⁹¹ Mann: Schauspielerin. S. 70

²⁹² Mann: Schauspielerin. S. 74

²⁹³ Mann: Schauspielerin. S. 75

neue Realität in der Kunst schaffen, ist sich aber der Hässlichkeit der Wirklichkeit bewusst. Durch sein körperliches Gebrechen wie durch seine jüdische Religion hat er die Einsamkeit des Menschen erkannt, über die sich andere hinwegtäuschen. Heinrich Mann schreibt weiter in seinem Flaubert-Essay über den Rückzug des Autors aus dem Alltag, in eine Einsamkeit, die für den Künstler ein eigenes Leben schafft. So konnte Flaubert

in seiner Einsamkeit mehr als die sonst bekannten Genüsse feiern. Denn welchen anderen Genuß vermöchte er nicht durch Literatur zu überbieten? Von der Liebe gibt sie ihm das Beste: intellektuelle Wollust, Hingabe wie Beherrschung, das Selbstvergessen in der Umarmung des Vollkommenen; und das Fragwürdigste, Aufstachelndste [...]. Die Literatur gibt ihm, stärker als das Leben, die Exaltation des Zeugens; sie gibt ihm konzentrierter das angstvolle Heranziehen der Geschöpfe. Sie gibt ihm Abenteuer Reisen, unvorhergesehene Bekanntschaften; Qualen, Krankheiten und Krisen jeder Art.²⁹⁴

Dies alles erlebt auch Leonie durch ihr Schauspiel, das sie bis ins Leben außerhalb des Theaters ausdehnt, doch mit der Erscheinung Harry Rothaus' ändert sich die Lage. Leonie möchte sich vom Theater abwenden, glaubt, nun endlich wirklich zu leben und zu lieben, doch hat sie noch nicht gemerkt, dass sie es eigentlich nicht kann. Rothaus versetzt sie immer wieder bei ihren geplanten Treffen. Sie eifert ihm dennoch nach, liest seine Lieblingsbücher und besucht seine bevorzugte Statue in Köln, in der Basilika Sankt Gereon. Da Rothaus keine Anstalten macht, sich ihr zu nähern, glaubt Leonie an die geschwisterliche, begierdelose Liebe zwischen ihnen. Doch sie muss sich bei einem Fest eingestehen, dass sie mehr von Rothaus möchte, als eine geschwisterliche Liebe. Sie meint, nun nicht mehr zu spielen sondern zu leben, doch sie irrt. Sie sprechen über den Tod und es ist nur Spiel für beide. Das Sterben ist eine weitere Inszenierung ihres Lebens. Rothaus spricht von der goldenen Kugel, die ihm als Zeichen dienen würde, sein Leben auf Wunsch eines geliebten Wesens zu beenden. Leonie nimmt dies als romantische Äußerung auf, doch für Rothaus ist es nur ein Spiel.

Leonie befindet sich in einem Rausch, in dem sie wieder auf die Schauspielkunst verfällt. Sie will wieder eine Rolle am Theater und bei ihrer Suche stößt sie auf Grillparzers Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In Hero findet Leonie ihre eigenen Leidenschaften wieder. Jedoch ist die Hero nur eine Theaterrolle, eine

²⁹⁴ Mann, Heinrich; Gustave Flaubert und George Sand. S. 90

pathoshafte, gesteigerte, tragische Figur, die eine unglückliche Liebe erfährt. Leonie kennt ihre Lage:

„Warum laufe ich denn nicht hin zu ihm, schreie ihm seine Feigheit ins Gesicht, küsse ihn, bis er aufwacht, bis er Mensch wird – raube ihn mir?...Ah, das ist’s, dafür bin ich zu sehr Bürgermädchen. Nichts Ganzes – ich nicht, nicht Komödiantin, nicht Familientochter. Verpfuscht.“

Aber sie hatte Stunden, wo sie sich hineinspielte in das Ideal ihres Leidens, ganz Hero ward, stolz auf ihr Schicksal und fast glücklich.²⁹⁵

Sie fühlt sich in einem Zwiespalt. Der Künstler erkennt seine Realität, seine Herkunft und vermag sie nicht mehr durch seine Kunst zu überdecken. Die Hässlichkeit der Realität bricht durch obwohl Leonie in ihrem Schauspiel meist stecken bleibt. So verharret sie in ihrem Inneren, das sie nur zum Schein nach außen trägt. Wirklich handeln kann sie nicht, da sie nur spielt und gleich Mario Malvolto, der sich als Komödiant nicht wirklich töten kann, kann sie nicht wirklich leben. Harry Rothaus hält sich selbst für einen großen Menschen, für eben jenen Renaissancemenschen, der Geist und Leben in sich vereinigen kann, der sich aus der Bürgerlichkeit erhoben hat und mit dem Ekel der Zeit zurechtkommt. Doch gerade seine Bürgerlichkeit holt ihn immer wieder ein und er gesteht sich letztendlich selbst seine „Lebensunfähigkeit“²⁹⁶ ein.

Leonie merkt bald Rothaus’ Komödienspiel. Er verehrt ihre „Madonnenhand“, hebt sie zum Götzenbild empor, doch hat er nicht die Stärke, sie zu lieben oder sich endgültig von ihr loszusagen. Leonie wird wieder und wieder versetzt und enttäuscht, versteht, doch hofft. Sie reist mit Schauspielkollegen und ihrem Vetter nach Köln. Dort kann sie nicht widerstehen und fährt zu der Statue in Sankt Gereon. Sie erkennt, dass er mehr Empfindungen der Statue und ihrer Madonnenhand geschenkt hat, als er ihr jemals schenken könnte. Ihr wird klar, dass sie ihn für immer verloren hat und mit dieser Erkenntnis wird sie wieder zur Hero. Sie spielt und wird stark.

Leonie kehrt nach Hause zurück und denkt immer wieder an das Gespräch mit Rothaus über den Tod und die goldene Kugel. Sie redet sich beinahe ein, sie habe die Kugel wirklich verschenkt. Wieder einmal ist für sie selbst der Tod nur ein Schauspiel. Ihr Vetter erkennt langsam, dass Leonie spielt. Sie gleitet „aus der

²⁹⁵ Mann: Schauspielerin. S 94

²⁹⁶ Mann: Schauspielerin. S. 95

Wirklichkeit auf die Bühne – und da ist sie in Sicherheit“²⁹⁷, denkt er über seine Kusine. Leonie hingegen ist wieder motiviert und erkennt endlich ihre Kraft, die ihr „Spieltrieb“ ist. „In ihr war eine Bühne, auf der sie selbst, noch einmal und verkleinert, ihre Erlebnisse spielte“²⁹⁸, begreift sie. Sie sagt zu sich selbst:

„Ich werde durchkommen, denn –“
 Unter einem Schauer von Wehmut und Stolz:
 „Ich bin eine Komödiantin.“²⁹⁹

In ihrer Erkenntnis wird der Drang Leonies zur Selbstbespiegelung, zur Selbstdarstellung deutlich. Sie spielt, um sich von der Wirklichkeit zu distanzieren. Ihre Kunst und die ständige Ausübung bilden ein Surrogat zur Realität. Leonie ist Harry Rothaus gegenüber gestellt. Er ist nicht völlig komplementär, wie es Gemma gegenüber Mario Malvolto ist. Leonie kann mit den Gefühlen, dem wahren Leben nicht umgehen und noch dazu hat sie das Pech, dass sie auf einen Menschen, auf einen Kaufmann, keinen Künstler, stößt, der, ob seiner jüdischen Herkunft und seiner körperlichen Veranlagung, ebenfalls nicht im Stande ist, mit dem Leben, der Liebe und der Hingabe umzugehen.

In der Novelle „Schauspielerin“ wird langsam eine Kritik an der Flucht des Artisten aus der Realität hinein in eine Scheinwelt, die er sich durch seine Kunst geschaffen hat, deutlich. Leonie scheint im Laufe der Handlung immer weniger zwischen Wirklichkeit und Schauspiel unterscheiden zu können. Ihre Affekte sind aufgesetzt, ihre Leidenschaft pathoslastig. Gleichzeitig ist es eine Kritik am Bürgertum, das die Kunst gering schätzt, Leonie verachtet. Beide Stände können für den jeweils anderen kein Verständnis aufbringen. Die Bürgerin Leonie rutscht in den Stand der Künstler hinüber, scheint sich aber nicht vollends mit ihrem neuen Leben identifizieren zu können. Wahrscheinlich ist dies der Grund für ihr ständiges Schauspiel. Sie versucht der Bürgerlichkeit zu entkommen, indem sie in die Kunst flieht, vergisst aber in ihrem Leben als Künstlerin auf das eigentliche Leben in der Realität, weil sie zu sehr zu fliehen versucht. Harry Rothaus hingegen ist Bürger, der immer wieder ins Komödiantische abgleitet. Er ist nicht Künstler und kann dennoch nicht die Realität

²⁹⁷ Mann: Schauspielerin. S. 118

²⁹⁸ Mann: Schauspielerin. S. 121

²⁹⁹ Mann: Schauspielerin. S. 121

bezwingen. Er scheitert genauso an ihr, wie es Leonie tut. Heinrich Mann führt hier wieder eine Kritik am Bürgertum auf, das glauben machen möchte, mit Geld könne man alles lösen. Harry Rothaus ist wohlhabend, doch wird er von seiner Familie unter Druck gesetzt. Sie verdächtigen Leonie, auf sein Geld aus zu sein. Er und seine Familie müssen sich um ihr Vermögen keine Gedanken machen, tun es aber trotzdem. Die Künstlerin muss sehen, wie sie über die Runden kommt und Geld verdienen kann, denkt jedoch überhaupt nicht daran. Geld kann nicht alles lösen. Es gibt nicht mehr das Motto „Liebe für Geld“, Leonie will keines. Rothaus hat es, jedoch kann er damit auch seine Lebensschwäche nicht zunichte machen. Zwei Schwache, die sich stark fühlen, scheitern abermals an der Wirklichkeit und scheinbar auch an der Kunst.

Die Branzilla

Die Erzählung „Die Branzilla“ entstand 1906. Sie steht somit ziemlich am Ende des Frühwerks Heinrich Manns. Zusammen mit der Novelle „Der Tyrann“ von 1907 veröffentlichte sie der Autor in Buchform im Jahr 1908 unter dem Titel *Die Bösen*. Die Benennung des Buches ist bezeichnend; Wer sind die Bösen? Im „Tyrannen“ ist es ein Herzog, der das Leben verachtet, bedenkenlos tötet und töten lässt. Er hält sich für einen Künstler, der dem Tod, den Attentaten auf ihn, entkommt und seine Widersacher eiskalt vernichtet. Er achtet das Leben nicht, sieht es als (Schau-)Spiel. „Es ist nicht nötig zu leben. Leben doch so viele“³⁰⁰, meint er zu seinem nächsten Opfer, der jungen Raminga. Raminga erkennt, dass der Herzog nicht nur andere, sondern auch sich selbst nach und nach tötet. Doch er kann nicht anders. Die „Einzigkeit des Tyrannen“, „sein Spiel mit Menschen, seine Verachtung der Menschen, seine Angst vor Menschen“³⁰¹ bringen ihn in die Nähe der Primadonna Branzilla, sie sind die Bösen. „[D]as Böse gehört ja im vornherein zum Artisten insofern, als sein Schaffen zwangsläufig in ihm und in anderen das Leben tötet“³⁰²,

³⁰⁰ Mann, Heinrich; *Der Tyrann*. In: Ders.: *Meistererzählungen*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2006 S. 146–168 hier S. 158

³⁰¹ Mann: *Der Tyrann*. S. 166

³⁰² Henniger-Weidmann: *Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“*. S. 57

meint Brigitte Henniger-Weidmann und hat damit in Bezug auf die Branzilla, Mario Malvolto und den Herzog, der sich selbst als Künstler bezeichnet, recht.

Adelaïde Branzilla ist eine Primadonna, eine große Sängerin. Sie wird von allen bewundert, sogar die adelige Gesellschaft Roms liegt ihr zu Füßen. Doch die Branzilla weiß diese Bewunderung nicht zu schätzen, kann mit der Welt um sich herum nichts anfangen. „Sie trat zurück; die Branzilla stand wieder allein: ihr klares Vogelprofil gegen den Haufen gerichtet, den sie bewegt hatte.“³⁰³ Ihr Publikum wird abwertend als „Haufen“ beschrieben, von dem sich die Sängerin distanziert. Scheinbar aus Not heraus nimmt sie das Angebot Dario Rupas an, in seinem Haus zu verweilen, da sie ihre eigene Wohnung nicht mehr bezahlen kann. Dario Rupa ist ein großer Bewunderer der Branzilla, er schwärmt für sie, liebt sie, doch die Sängerin will aus seiner Großzügigkeit nur ihren Nutzen ziehen und nimmt seine Liebeserklärung nicht zur Kenntnis. Getroffen von der Kälte der Frau schreckt Dario Rupa zurück:

„Nun singt sie wieder, wie Liebe selbst singt – und sie hätte kein Herz? Dies wäre nur der Schein eines Herzens, seine erdachte Nachahmung? Oder ist, was sie singt, ein Gebet an sie selbst? Die einzige, zu der sie betet? Die sie liebt? ...Das also muß man sein, um groß zu sein? [...]“³⁰⁴

Die Branzilla liebt niemanden, außer sich selbst und ihre Kunst. Für die Menschen hat sie nur Verachtung übrig. Sie empört sich darüber, dass auf der Straße und sogar im Haus des Dario Rupas gelärmt und geschossen wird, wo sie doch singen und später auftreten solle. Eine Revolution ist im Gange, doch die Geschehnisse sind ihr gleichgültig, nur ihr bevorstehender Auftritt ist ihr wichtig. Soldaten haben den Hausherrn in Gewahrsam genommen, er solle an der Verschwörung gegen den Papst beteiligt sein. Obwohl Rupa augenscheinlich unschuldig ist, wird er festgehalten. Sobald die Branzilla merkt, dass ihr Rupa zu nichts mehr nütze ist, lässt sie ihn fallen. Der Hauptmann der Soldaten drängt sie zu einem Geständnis. Das Eingeständnis, dass sie nur Werkzeug war, um die vorgehende Verschwörung zu verschleiern, würde sie frei machen. Lange zögert die Sängerin nicht. Dario Rupa wollte, dass sie zur Größe aufsteigt, also was bleibt ihr anderes übrig. Sie gesteht, sie lügt, sie ist frei. Sie fährt zu ihrem Auftritt und schickt gleichzeitig ihren Gönner, der sie noch immer

³⁰³ Mann, Heinrich: Die Branzilla. In: Ders.: Heinrich Mann; Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerinnen. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart, 2003 S. 123–162 (mit einem Nachwort von Heide Eilert) S. 125

³⁰⁴ Mann: Die Branzilla. S. 128

leidenschaftlich liebt, in den Tod. Viele Gedanken macht sie sich nicht darüber, wenn sie zu sich selbst sagt:

„Sollte ich denn sterben seinetwegen? Sterben, bevor ich gesungen habe? Nicht sein Verdienst ist's, daß ich erwählt bin: es ist Gottes Sache. [...] Nicht führ ihn habe ich mich kasteit die vielen Jahre. Denn ich lebte fern von den Freuden der Welt, hatte keinen Teil an den flüchtigen Lüsten der Menschen und arbeitete in der Zucht des Herrn für die Ewigkeit. Ich bin seine Nonne: nun will er mich in seine Gnade aufnehmen, ich soll seinen Glanz sehen. Der Himmel wartet, und ein Mensch will mich zurückhalten? Ich hasse ihn, mag er sterben! Jetzt weiß ich's, nicht der Hauptmann war der Teufel, der mich versuchte: der andere war's! Ich bin ihm entronnen, ich habe ihn besiegt; nun kommt die Seligkeit!“³⁰⁵

Ihr Gesang, ihre Kunst, ist für sie eine Art Religion, der sie sich aufopfernd hingibt. Sie lebt asketisch, leidenschaftslos, sie ist keine Frau, sie ist nur noch Sängerin, Artistin. Sie hält sich als einzig von Gott erwählt, über alle Menschen gestellt. „Gott selbst wartet!“³⁰⁶ ruft sie aus. Welcher Gott ist es denn, dem sie huldigt? Dem Gott Kunst? Und auch dieser Gott ist ihr und ihrem Gesang scheinbar untergeordnet, wenn er doch auf sie wartet.

Doch Adelaïde Branzilla ist nicht die einzige große Sängerin in Rom. Sie wird mit einer Rivalin konfrontiert, die völlig andere Ansichten über die Kunst und ihre Ausübung vertritt, als sie. Die Sängerin Amati strahlt vor Schönheit und glüht vor Leben. Ihr Verehrer, ihr Liebhaber, der Ritter Rosaspina, ist tief bekümmert, über den sich verschlechternden Gesundheitszustand der Sängerin. Die Amati soll die Hauptrolle singen, doch kommt es nicht mehr dazu. Sie stirbt unter scheinbar mysteriösen Umständen. Die Branzilla hat sie langsam und mit Bedacht vergiftet. Die Branzilla erkannte zwar die Kunst der Amati an, doch verachtete sie ihr Künstlertum. Sie musste sterben, „[d]enn sie schändete die Kunst. Sie gab vor, eine Sängerin zu sein, und war eine Dirne.“³⁰⁷, sagt sie zu dem buckligen Sänger Sturbanotte. In den Augen der Branzilla schändete die Amati die Kunst, da sie nicht ausschließlich für sie lebte. Die junge Sängerin bestach das Publikum auch durch ihre Schönheit, gab sich der Liebe und dem Leben hin. „Wäre ich nicht Gott gefolgt, noch immer würde das Volk nur das Fleisch lieben. Jetzt hab ich es erlöst.“³⁰⁸ Immer deutlicher wird, dass

³⁰⁵ Mann: Die Branzilla. S. 135

³⁰⁶ Mann: Die Branzilla. S. 132

³⁰⁷ Mann: Die Branzilla. S. 140–141

³⁰⁸ Mann: Die Branzilla. S. 141

der Gott der Branzilla die Kunst ist. Nur durch die Kunst und die Schönheit der Kunst soll das Publikum berauscht werden, nicht durch den Künstler selbst. Zur Mörderin ist die Branzilla geworden und freut sich gleich dem „Tyrannen“ ihrer Taten.

In der ausschnitthaften Schilderung des Lebens der Branzilla ist das nächste Ereignis abermals ein Aufeinandertreffen mit einem ihr ebenbürtigen Künstler, mit dem Tenor Ulisse Cavazzaro. Sie gesteht ihm sein Talent, seine große Kunst zu, doch ist sie empört, als sie von ihren Kammerfrauen von seinen zahlreichen Affären erfährt und möchte dies erst gar nicht glauben. Dann steht ihr Cavazzaro persönlich gegenüber und gesteht ihr seine Liebe. Sie verurteilt seinen Lebensstil, will ihn zur Abkehr bewegen, doch Cavazzaro ist beharrlich. Er setzt ihrer Askese, ihrer Abgewandtheit vom Leben, von der Welt, von den Menschen und vor allem von der Liebe, seine Liebe zu ihr gegenüber.

„Habt Ihr nie geliebt, Signora Branzilla? Wie könntet Ihr sonst singen?“

„Ich habe alle Leidenschaften, und ich mache Kunst daraus. Nichts bleibt übrig, für euch alle nichts. Wer von euch wäre das Herz der Branzilla wert? Nur Gott verdient es.“³⁰⁹

Und das Gespräch zwischen Ulisse Cavazzaro und Adelaïde Branzilla geht weiter:

„Ich werde mit Euch zusammen singen? Ich begehre nichts weiter, Signora. Ich liebe Euch.“ [...]

„Belügt mich nicht! Ich bin nicht liebenswert. Die Masse der Schwachen, Schicksallosen liebte mich oft. Was ging mich's an. Ich liebte nur mich. Niemand sonst, nie! ... Haltet Ihr mich für schlecht? Seht: ich fand noch nie meinesgleichen. Immer war es mein Los, zu verachten. [...]“³¹⁰

Cavazzaro ist der Gegenpol der Sängerin. Er ist ein großer Künstler, doch hat er sich dem Leben nicht abgewandt, vielmehr wächst seine Kunst am Lebensgenuss. Er widerlegt somit die von der Branzilla auf die Spitze getriebene Abkehr vom Leben. „An Cavazzaro erlebt die Branzilla die Grenzen der Artistik, denn seine Kunst entspringt aus Lebensüberfluss, während die ihre eine Fata Morgana unstillbaren Lebensdurstes ist.“³¹¹, meint Henniger-Weidmann über die unterschiedlichen Künstlertypen. Lars-Eric Lundgren sieht in der Hingabe der Branzilla an den ihr

³⁰⁹ Mann: Die Branzilla. S. 145

³¹⁰ Mann: Die Branzilla. S. 145

³¹¹ Henniger-Weidmann: Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“. S. 51

ebenbürtigen Tenor ein Merkmal „der lebensfeindlichen Künstler Manns, sich im Augenblick der Schwäche vom Leben *überschwemmen* zu lassen.“³¹² Die Branzilla nimmt wohl zum ersten Mal in ihrem Leben das Wort „lieben“ in den Mund. Sie gehen die Ehe ein, die jedoch ein böses Ende nehmen muss. Auch in ihrer Ehe entsagt Cavazzaro dem Wein und dem Weibe nicht. Für die Branzilla ist dies ein schändliches Verhalten. Sie kasteit sich, er lebt in vollen Zügen. Dennoch ist seine Stimme kraftvoller, seine Kunst größer als die ihre.

„Ich bin, noch wenn ich auf der Bühne stehe und singe, immer mitten im Leben: heraus aus den Brettern, in denen du dich einsargst.“

„Einen Sarg nennst du die Bühne! Dies Heiligtum, worin wir uns selbst haben!“

„Mir ist es zu heilig. Deine Kunst scheint mir so heilig wie der Tod. Ich singe den Leuten; mir ist, als sänge ich auf der Straße; meine Stimme sei eine unter vielen und verwehe in sonniger Luft.“³¹³

Cavazzaro lebt eine Synthese von Kunst und Leben. Er schöpft seine Kraft aus der Freude, aus der Leidenschaft. Er singt, um seiner Lebensfreude Ausdruck zu verleihen. Die Branzilla ist gegensätzlicher Meinung. Für sie ist erst die Bühne ein Aufwachen aus dem Tod, das Singen ein Aufsteigen in den Himmel. Das übrige Leben ist für sie Dunkelheit und eben jener Tod, aus dem sie nur ihre Kunst befreien kann. Cavazzaro wirft ihr Eifersucht auf seine Genüsse vor, doch ist sie eifersüchtig auf seine Kunst, die sich trotz seiner zügellosen Ausschweifungen stetig stärkt und ihre, trotz ihrer Askese und Hingabe, zu übertreffen beginnt. Sie sieht in ihrem Ehemann nur mehr einen Rivalen, der die Kunst schändet, genau wie es die Amati getan hatte. Schon hält sie dem Schlafenden das Giftfläschchen an die Lippen, zieht es aber im letzten Moment zurück, als sie zu der Erkenntnis gelangt;

„... Er ist ein Künstler. Ich töte einen Künstler. Nicht ein Geschöpf, das dem Vollkommenen feind ist, wie jene Amati; keins, das Gott aufhält: nein, den Freund des Vollkommenen, den Gott höher vielleicht weihte als mich. Ich diene, töte ich ihn, nicht mehr Gott, nur einem Götzen, nur mir. Dann verwirft er mich, dann ist's aus mit mir, und nie mehr ersing ich mir den Himmel.“³¹⁴

³¹² Lundgren, Lars-Eric; Frauengestalten im Frühwerk Heinrich Manns. Interpretationen im Werkzusammenhang. Stockholm. Almqvist & Wiksell, 1986 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholmer germanistische Forschungen 34) S. 313

³¹³ Mann: Die Branzilla. S. 147

³¹⁴ Mann: Die Branzilla. S. 150

Die Branzilla gesteht sich ein, dass Ulisse Cavazzaro ein Künstler ist, der durch das Leben immer reicher wird und so die Vervollkommnung erreichen kann, sie aber dem Leben nicht gewachsen ist. Doch scheinbar holt sie die Gerechtigkeit ein. Cavazzaro verliert seine Stimme und die Branzilla empfindet es als Genugtuung. Noch mit siebzig Jahren hat sie eine Stimme wie als Zwanzigjährige, ihr Gatte kann nur mehr krächzen und ist zudem auch blind geworden. Die gemeinsame Tochter ist zur berühmtesten Konzertsängerin Europas geworden und die Branzilla singt selbst im hohen Alter noch. Der Tochter wurde ein Leben gleich der Mutter aufgezwungen und diese verabscheut die Branzilla nun dafür. „Als ein Monstrum wolltest du mich, als ein singendes Monstrum. Ich hasse die Kunst, die du mich lehrtest!“³¹⁵ wirft sie ihrer Mutter an den Kopf. Wie die Tochter die Mutter verachtet, so verachtet die Branzilla den Cavazzaro. Sie treibt ihn in den Selbstmord. Der Mann ist tot, die Tochter hasst sie und möchte sie in ein Irrenhaus stecken, doch die Branzilla denkt an ihren nächsten Auftritt.

Die Branzilla ist eine Art Übermensch, zumindest möchte sie es sein. In ihrer Kunst und in ihren Bestrebungen kommt sie eben jenen Renaissancemenschen gleich, die etwa Mario Malvolto so verehrt. Doch ist auch sie nur eine Komödiantin. Ihre Schwäche entlarvt sich hinter den Kulissen, wenn ihre Unfähigkeit zu leben ans Licht kommt. Ihre Kunst, der Mantel des Renaissancemenschen, dient ihr nur dazu, ihre Lebensfremdheit und ihre Lebensunfähigkeit zu verstecken. Doch „[w]ährend die Novelle „Pippo Spano“ Schaffen- und Lebenswillen in einer Figur darstellt, sind die Branzilla und Cavazzaro einseitige Verkörperungen dieser gegensätzlichen Triebkräfte.“³¹⁶ Obwohl ich in Bezug auf Cavazzaro Brigitte Henniger-Weidmann nicht vollends zustimme, so teile ich doch ihr Urteil über die Branzilla. Ihr artistischer Wille übersteigt ihren Lebenswillen. Die Branzilla erkennt Cavazzaro als großen Künstler an, doch begreift sie ihr eigenes Komödiantentum nicht. Sie ist gleich der Amati eine Komödiantin, die noch ihr Sterben inszeniert hat und Zuschauer braucht. Ähnlich Mario Malvolto, der als „steckengebliebener Komödiant“ sich am Ende doch nicht umbringt, da Gemma bereits tot ist und er so keine Zuschauer mehr hat. Das Leben oder vielmehr die Kunst der Branzilla ist mit Leichen gepflastert. Der

³¹⁵ Mann: Die Branzilla. S. 117

³¹⁶ Henniger-Weidmann: Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“. S. 66

Vampirismus der Kunst, wie wir ihn in „Pippo Spano“ vorgefunden haben, wie ihn Nietzsche diagnostiziert hatte, steigert sich bei der Branzilla um ein Vielfaches.

Das Gegenspiel von Kunst und Leben erfährt mit der Branzilla einen weiteren Höhepunkt in der Auseinandersetzung Heinrich Manns mit dieser Thematik. Parallelen lassen sich zum 1905 entstandenen Essay „Gustave Flaubert und George Sand“ ziehen. Mann beschreibt darin Flaubert scheinbar ebenso als Renaissancemenschen, als Spätgeborenen wenn er schreibt: „Ich [Flaubert] bin alter Schönheit so voll, daß ich das Gefühl beginnenden Lebens, das starre Staunen eines frisch erschlossenen Daseins nie gekannt habe. Das in den Tiefen der Geschichte Verlorene zieht mich an, der ich von jeher dabei war.“³¹⁷ Flaubert ist laut Heinrich Mann ein Pessimist und Hasser des Bürgertums. Er zog sich in die Einsamkeit und Abgeschiedenheit zurück, lebte scheinbar in seiner Kunst, widerstrebend ihr etwas von sich selbst zu geben.

Denn die Wahrheit über ihn ist, daß er nicht nur an die abenteuernden Handlungen zu glauben aufgehört hat, sondern an alle Handlungen, daß die Enttäuschung, die sein Leben zerteilt, ihn weltflüchtig gemacht hat; daß er nur noch in der Enthaltung Vernunft sieht und eine wunde Genugtuung in der Keuschheit.³¹⁸

Diese Beschreibung klingt wie die Definition der Figur der Branzilla. Ihr hatte Heinrich Mann Cavazzaro als Tatmenschen, als „Lebenden“ gegenübergestellt, bei Flaubert bildete George Sand den Gegenpol. Sie sieht die Kunst als *einen* Weg zum Glück, sie habe dem Leben zu dienen.³¹⁹ Nun endlich findet Heinrich Mann einen Ausgleich. In Ulisse Cavazzaro und in George Sand beschreibt er den Künstler, der mit dem Leben *und* der Kunst umgehen kann. Er revidiert das Urteil, dass er im Flaubert-Essay scheinbar nebenbei gefällt hatte: „Der ideale Künstler wäre ein Ungeheuer.“³²⁰ Vielleicht kein Ungeheuer, aber doch immer Bürgerhasser und Menschenverächter. Doch mit dem Sänger Cavazzaro leuchtet ein neues Licht am Künstlerhimmel. Er schöpft seine Kunst aus dem Leben, findet Kraft in seiner Umwelt und schafft für sie.

³¹⁷ Mann, Heinrich; Gustave Flaubert und George Sand. S. 94

³¹⁸ Mann: Gustave Flaubert und George Sand. S. 100

³¹⁹ vgl. Mann: Gustave Flaubert und George Sand. S. 109–110

³²⁰ Mann: Gustave Flaubert und George Sand. S. 86

Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy

„Es sind die Abenteuer einer großen Dame aus Dalmatien. Im ersten Teil glüht sie vor Freiheitssehnen, im zweiten vor Kunstempfinden, im dritten vor Brunst. Sie ist bemerkenswerterweise ein Mensch und wird ernst genommen“³²¹, schrieb Heinrich Mann am 2. Dezember 1900 aus Riva an Albert Langen. Zur eigentlichen Entstehung der Romantrilogie *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* äußerte sich Heinrich Mann in einem Fragenbogen, den ihm Karl Lemke im Januar 1947 nach Los Angeles geschickt hatte; Er habe alle drei Romane in Riva am Gardasee von 1899 bis 1900 konzipiert. *Diana* wurde im November 1900 in Florenz begonnen, *Minerva* und *Venus* wurde 1902 an den unterschiedlichsten Orten geschrieben³²². Im selben Jahr erschien die Trilogie im Albert Langen Verlag jedoch mit der Angabe 1903 als Erscheinungsjahr.

In seinen Notizen zu einem Waschzettel für die Göttinnen schrieb der Autor des Weiteren:

- 1 Exotisch, abenteuerlich, bewegt und spannend
- 2 *Pikante Anekdoten* aus der internationalen hohen Gesellschaft: Römische cronique scandaleuse, Wiener Hofklatsch etc.
- 3 Aus *realistischen Grundlagen* und genauem Studium von Kultur, Kunst und Leben Italiens, steigen *phantastische Ereignisse und Stimmungen* empor, wie moderne Romane sie selten bieten.
- 4 *Gesteigerte Erotik* in einer leidenschaftlichen Natur (Neapel). Antikes Leben, in die modernsten, raffiniertesten Verhältnisse übertragen. Heidnische Lebensanschauung.
- 4 Kein Pessimismus mehr.³²³

Dieses Programm hat Mann in seiner Trilogie höchst anschaulich durchexerziert. Die Abenteuer der Herzogin von Assy erstrecken sich über weite Teile Europas. Von Frankreich nach Österreich, über Dalmatien bis nach Italien treibt es die Herzogin. Italien wird zu ihrer Heimat, dort erlebt sie vor der Kulisse Roms, Venedigs und Neapels ihre drei großen Lebensphasen. Heinrich Mann hat sich bei seinen

³²¹ Heinrich Mann: *Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. I Diana*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider) Materialien S. 299

³²² vgl: Mann: *Briefe an Karl Lemke 1917–1949*. S. 72

Der Fragebogen wurde auch in Mann, Heinrich: *Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus*. Claasen Verlag, 1964 S. 44–45 abgedruckt.

³²³ Mann: *Diana*. Materialien S. 328

Schilderungen stark vom Land und seinen langen Aufenthalten dort beeinflussen lassen. Er schöpft aus seinen Erfahrungen und macht daraus seine Kunst, anders als es etwa seine Künstlerfiguren tun. Das Leben der Violante von Assy ist sehr wohl eine Aneinanderreihung *phantastischer Ereignisse und Stimmungen*, die der Leser meist aus erster Hand, aus Violantes Gedanken und Taten, miterlebt. Der stärkste Wandel vollzieht sich bei Violantes Übergang von Minerva zu Venus. Waren die Schilderungen der Umgebung und der Natur davor eingekleidet in die Beschreibung der Kunst, gingen zuweilen nahtlos in die großen Kunstwerke über, so weicht die Kunst im dritten Teil vollends der Natur und Violante gibt sich nun ihr hin, blüht in ihr auf. Die „heidnischen Lebensanschauungen“ sind bei Heinrich Mann teil der Persönlichkeit Violantes. Gleich den Renaissancemenschen ist in ihr der Individualismus entfesselt, der sich gegen ein (christliches) Massenzeitalter stellt. Ihre Person steht im Vordergrund, ihre Individuation ist Violante Religion genug. Hat Mann in seinen Werken zuvor ein Misstrauen gegenüber der Gesellschaft ausgedrückt, eine Kritik am Verfall der Werte und an der gemeinen Bürgerlichkeit, so hat er sich scheinbar mit Violante eine Figur geschaffen, die über alledem steht und die Möglichkeit aufzeigt, aus der herrschenden Situation zu entfliehen, sich über sie zu erheben und dennoch nicht die Realität aus den Augen zu verlieren, ohne dass man an ihr verzweifeln muss. Bei Mann mussten bisher die Menschen, die danach trachteten, ein höheres, größeres Leben zu leben, scheitern. Bei Nietzsche findet man die Einsicht, dass es keine Renaissance, keine Auferstehung der Aristokratie, keinen Übermenschen mehr geben könne. Die Kunst ist Mittel, um über den „Ekel“ dieses Daseins hinwegzutäuschen, doch ist sie nur ein begrenzter Schein, soll auch nur eine fragmentarische Illusion sein. Die Herzogin Violante von Assy ist ein Ausnahmefall. Sie ist jener Renaissancemensch – nähert sich zumindest ihren großen Ahnen an –, den etwa Mario Malvolto als Mahnmahl, als jenen starken Übermenschen sieht. Violante ist keine Künstlerin. Sie vereinigt in sich den dionysischen Rausch der Tat und die apollinische Kontemplation der Kunstbetrachtung. Sie meint sich beständig auf der Suche nach ihrer Identität, erkennt jedoch erst am Ende, dass es gerade ihre Persönlichkeit war, zu genießen, sich berauschen zu lassen und weiter zu gehen, niemals zu verweilen und niemals sich einem Schein so vollends hinzugeben, dass kein Weg mehr daraus führt. Drei große Stationen muss sie dabei durchlaufen,

die durch antike Göttinnen repräsentiert werden. So ist sie am Anfang Diana, wird später zu Minerva und stirbt als Venus.

~ Diana ~

Violantes Vorfahren waren allesamt große Renaissancemenschen gewesen. Als die heiligen Väter derer von Assy galten die Asen, ein germanisches Göttergeschlecht, dem Thor, Tyr, Baldr, Heimdall, Freya, Nanna, Sif und Odin, als Herrscher, angehören. Ihr Untergang bedeutet der Legende nach das Ende der Welt, Ragnarök. Der Mythos, der sich unter anderem in der Völsupá findet, beschreibt den Kampf der Asen mit den feindlichen Mächten. Die Asen unterliegen und mit ihnen verschwinden die Großen, die Götter, die alte Welt. Violantes Urahn Björn Jernside kam aus dem Norden. Beinahe gottgleich schleicht sich sein Abbild in Violantes Träume. Er war ein Kämpfer, zog nach Frankreich, Spanien und Italien, kämpfte gegen Christen und Muselmanen, plünderte Kathedralen und eroberte Städte. Er wollte Rom bezwingen, jedoch eroberte und verwüstete er stattdessen die Stadt Luna. Rom hatte er nie gefunden, er starb, niemand wusste wo, wie oder wann.

Pierluigi von Assy verkehrte an den Höfen Europas und hatte Freund und Feind unter den Höchsten. Er hatte Macht, Geld und Frauen. „Sein Leben war voll von Flitter, Intrigen, Duellen und verliebten Frauen.“³²⁴

Sansone von Assy war General im Dienste der Republik Venedig, ein Lebemann und großer Kämpfer, der auf seinem Helm die Pallas Athene und auf seinem Brustpanzer ein Medusenhaupt trug. „Sein Leben war erfüllt von purpurnen Zelten auf verbrannten Feldern, den Fackelzügen nackter Knaben, und Marmorbildern, besprengt mit Blut.“³²⁵ Sein Leben teilte sich in die Bewunderung des Schönen und die Ausübung des Hässlichen.

Guy und Gautier von Assy lebten ein bewegtes Leben. Die Brüder zogen zur Eroberung ins Heilige Land auf Kreuzzug. Auf dem Heimweg erschlug Guy seinen Bruder, da sie in dieselbe Frau verliebt waren. Guy wurde Pirat und starb auf hoher See auf einem brennenden Schiff.

„So wie diese fünf waren alle Assy über die Erde geschritten. Sie alle waren Menschen der Entzweiung, der Schwärmerei, des Raubes und der heißen, plötzlichen

³²⁴ Mann: Diana. S. 16

³²⁵ Mann: Diana. S. 16

Liebe.“ Weiter heißt es über Violantes große Vorfahren: „Sie waren unbedenkliche Abenteurer wie der Libertin Pierluigi, stolz und dürstend nach Größe gleich Simson dem Condottiere, blutbefleckte Halluzinierte wie Guy und Gautier die Kreuzfahrer, und wie der Heide Björn Jernside so frei und unverwundbar.“³²⁶

Unter ihren Bildnissen wuchs Violante auf, die sie zu einem großen Leben mahnen. Sie verbrachte ihre Kindheit in Gesellschaft ihrer Dienern und ihres Hauslehrers Monsieur Henry. Ihr Vater vernachlässigte sie. Den häufig wechselnden Frauen ihres Vaters schenkte sie kaum Beachtung, brachte ihnen allenfalls eine „gleichgültige Ironie“³²⁷ entgegen, ebenso wie Gott, der Religion und der übrigen Welt. Sie war sich selbst der Mittelpunkt.

[E]s kam ihr niemals der Gedanken, daß außer ihr etwas Nennenswertes vorhanden sein könne. Welchem Lande gehörte sie an? Welchem Volke? Welchem Stande? Wo war ihre Familie? Wo ihre Liebe und wo ein mitschlagendes Herz? Auf keine dieser Fragen hätte sie eine Antwort gewußt. Ihre natürliche Überzeugung war, daß sie einzig, dem Rest der Menschheit unzugänglich, und unfähig sich ihm zu nähern sei.³²⁸

Bei derartigen Vorfahren sind Violantes eigener Charakter, ihre Persönlichkeit und ihre Weltanschauung deutlich geprägt. Erinnert sei hier an Zolas Determinismus, der alles menschliche Handeln aus Vererbung und Milieu herleitet. Violantes Ahnen waren allesamt Libertins, Lebemänner, Dandys und Renaissancemenschen und die gleichen Charakterzüge trägt sie selbst als letzte Nachkommin der Familie Assy. Von ihrem abgeschotteten Leben und den Ansichten ihres Hauslehrers und zum Teil ihres Vaters geprägt, entwickelt Violante ihre eigenen weltanschaulichen Ansichten, die sich auf nichts Konkretes außer auf ihre eigene Person gründen. „Sie fand es ganz natürlich, an keine Tatsachen zu glauben; sie glaubte nur an Träume.“³²⁹ Von Kindesalter an verhält es sich bei Violante mit dem Traum jedoch außergewöhnlich. Sie benutzt ihn nicht zur Flucht aus der Welt, sondern als Möglichkeit durch ihn eine bessere, stärkere Welt schaffen zu können. „Sie [die Traumwelt] bedeutet einen Überbau und eine Veredelung der Wirklichkeit, nicht jedoch eine Unterschreitung und

³²⁶ Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. I Diana. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider) S. 18

³²⁷ Mann: Diana. S. 20

³²⁸ Mann: Diana. S. 20

³²⁹ Mann: Diana. S. 22

einen Abfall von ihr wie für die Hysteriker“³³⁰, schreibt Heinz-Friedrich Schöpke über Violante.

Als Violante gerade fünfzehn Jahre alt ist, stirbt ihr Vater und ihr Onkel, der Herzog von Assy, nimmt sich ihrer an. Mit ihm bereist sie Paris und Wien, macht sich in den mondänen Städten, die durchdrungen sind von Vergnügungssucht, schon bald einen Namen. Ein Bacchantinnenkostüm, das sie im Jahr 1870 auf dem Opernball trägt, krönt ihre Berühmtheit. Sie stellt sich somit scheinbar offiziell, in aller Öffentlichkeit in die Anhängerschaft des rauschsüchtigen Dionysos, dem so viele orgiastische Feste, Tanz, Musik und Wein gewidmet waren. In Wien stirbt kurz darauf auch der Herzog und Violante ist allein. Sie reist weiter nach Dalmatien, in die Heimat der Familie Assy, und residiert in Zara. Dort herrscht König Nikolaus von Koburg gemeinsam mit der Schauspielerin Beate Schnaken, sein Nachfolger ist der alkoholsüchtige und geistig meist nicht ganz anwesende Prinz Philip. Am Hof und im ganzen Königreich stiftet die Herzogin Unruhe, da sie sich, weiter angespornt vom Volkstribun Pavic, als Freiheitskämpferin hervortut und eine Revolution anzettelt. Nur scheinbar setzt sie sich für das Volk, für Pavics Volk der Morlaken, ein.

„Wofür ich mich erwärmen könnte, das wäre der Gedanke, in diesem Land die Freiheit, die Gerechtigkeit, die Aufklärung, den Wohlstand einzuführen.“

Sie machte lange Pausen zwischen diesen vier Worten. Diese vier Begriffe schienen, während sie redete, in ihr zu entstehen, zum erstenmal in ihrem Leben. Sie setzte hinzu: „Das ist meine Idee. Ihr Volk ist mir, wie gesagt, gleichgültig.“³³¹

Für die Herzogin ist diese Revolution nur eine Art Spiel. „Über Schönheit und Stärke ein Reich der Freiheit aufzurichten: welch ein Traum!“³³², sagt sie noch bei der Überfahrt ins Exil nach Italien. Und nichts Anderes ist es auch, ein Traum, der auf Schönheit und Stärke basiert. Sie will nicht wirklich die Freiheit des Volkes, sie will sich mit den Großen und den Starken messen, findet jedoch ihre Gegner unzulänglich. Das Volk selbst, das sie zu befreien versucht, hält sie für schwach und desinteressiert. So spielt sie einige Zeit die Spiele, Ränke und Intrigen bei Hofe mit. Sie lernt die Hofgesellschaft kennen, allen voran den trottelligen Prinzen Phili und seine Frau Friederike. Interessantere Bekanntschaften sind für Violante jedoch Baron

³³⁰ Schöpke, Heinz Friedrich: Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken. Bonn. Inaugural-Dissertation, 1960 S. 74

³³¹ Mann: Diana. S. 64

³³² Mann: Diana. S. 106

Rustschuk, den sie zum Verwalter ihrer Finanzen, als „Hausjud“, einsetzt, der türkische Delegat Ismael Iben Pascha, dessen erst Frau im Harem, Fatme, die mit allen Mitteln danach trachtet, ihren Mann zu betrügen, oder auch die Abenteurerin und Lebefrau Lady Olympia. Doch die Ankunft eines Mannes lässt das Herz der Herzogin schneller schlagen, des Marcheses di San Bacco. San Bacco ist ein großer Freiheitskämpfer, er hatte schon beinahe überall auf der Welt für die Freiheit gekämpft. Er hatte gefährliche Abenteuer bestanden, exotische Länder bereist, war Gefangener, Diktator, Freibeuter, Brigant, Räuber und vor allem Held gewesen. Nun ist er fünfzig Jahre alt, Oberst der italienischen Armee, Kommandant des Ordens der Krone von Italien und Abgeordneter im römischen Parlament. Er ist würdig, sich in die Reihe der großen Menschen von Assy einzureihen, gehört ihresgleichen an. Doch auch mit einem Helden an ihre Seite tragen die Revolutionsversuche keine Früchte, die Herzogin wird gezwungen, Dalmatien zu verlassen und flüchtet ins Exil nach Italien. Auf der Überfahrt denkt sie über ihre Freiheitsbestrebungen nach:

„Ich weiß nicht einmal ob ich Feste gab, um eine Revolution anzuzetteln, oder ob ich durch Verschwörung und Umsturz meine Geselligkeit beleben wollte. Das prickelnde Hin und Her glücklicher und unglücklicher Zufälle erhielt mich munter. In das grämliche Stilleben der alten grotesken Leute im Königsschloß warf ich mit Faschingslaune die Wörter Freiheit, Gerechtigkeit, Aufklärung, Wohlstand. Es war, als tanzte ich noch in Paris und habe mir eine neue Mode ausgedacht. Soll jetzt etwas Dauerhaftes daraus werden, oder gar etwas Tragisches?“³³³

Es ging nie wirklich um Freiheit, Gerechtigkeit, Aufklärung und Wohlstand. Die Herzogin hatte aus ästhetischem Verlangen heraus gehandelt, ihre Revolution war vollkommen unpolitischer Natur. Sie hatte ein Bild vom Goldenen Zeitalter vor Augen gehabt. Sie hatte in ihrer Vorstellung, in ihrem Traum, den einfachen Hirten gesehen, der kräftig, gebräunt mit schwarzen Locken über das reichlich erntespendende Land zieht und sich des Lebens erfreut. Es war eine rein ästhetische Vorstellung, die sie zu ihrem scheinbaren Freiheitskampf bewegt hatte.

Ihr erstes Erlebnis im Exil ist eines, an das sie sich ihr Leben lang erinnern wird. In Palestrina gelangt die Herzogin in eine Kirche. Sie, die nicht an einen Gott glaubt, erkennt darin jedoch eine Art Religion. Sie erblickt ein Gemälde, worauf zwei Frauen von einem Knaben mit goldenen Locken, einer Laterne in der Hand, in einen dunklen

³³³ Mann: Diana. S. 104

Garten geführt werden. Sofort identifiziert sie sich mit einer der beiden Frauen und die Frage nach der anderen, nach dem Knaben und nach dem im Dunklen liegenden Weg taucht auf. In Palestrina sucht sie in einem Kloster Unterkunft und lernt dort auch Monsignore Tamburini, einen sehr weltlichen, intriganten Vikar, kennen. Auch San Bacco stellt sich ein und die Herzogin ist froh, ihn wieder an ihrer Seite zu haben. In Rom, im Hause des Kardinals, lernt Violante weitere illustre Personen kenne. So zum Beispiel die greise Fürstin Cucuru, die spekulativ, intrigant und geldgierig danach trachtet hundert Jahre alt zu werden und sich jenes Geld zurückzuholen, das ihr vermeintlich alle Welt schuldig ist. Ebenso trifft die Herzogin auf die Töchter der Fürstin, auf Lilian, die von ihrer Mutter als Mätresse für die reichen Herren eingesetzt wird, jedoch die Gesellschaft um sie herum verachtet, und Vinon, die ganz nach ihrer Mutter schlägt und nur auf ihren Vorteil bedacht ist. Angewidert von der Geldgier und den Ränken, der Heuchelei und der Hinterlist der Gesellschaft, trifft sie auch die Contessa Beatrice Blà. Ihr scheint es ähnlich zu ergehen mit der Gesellschaft um sie herum, sie stößt sich an den „heuchlerischen, wichtigen Gebärden und Mienen der Bürger“, die Bürger sind für sie – wie auch für Violante – „alle, die häßlich empfinden und ihre häßlichen Empfindungen obendrein lügenhaft ausdrücken.“³³⁴ Beatrice Blà ist eine Dichterin, zur ihr fühlt sich die Herzogin hingezogen, nennt sie schon bald ihre Freundin und sieht in ihr mit der Zeit die zweite Frau auf dem Gemälde in der Kirche. Beatrice Blà ist voll Bewunderung für einen jungen Herrn namens Orfeo Piselli. Dieser ist nur Oberflächlichkeit verhaftet, inszeniert sich selbst als lebendes Kunstwerk, ist nur auf seine Wirkung bedacht, er ist eine „bewundernswerte Form ohne Inhalt“³³⁵. Beatrice fängt schon bald ein Verhältnis mit Piselli an. Etwa zur gleichen Zeit übernimmt sie die Verwaltung der nun mehr geringen Finanzen der Herzogin, der man in Dalmatien jeglichen Besitz entzogen hatte. Beatrice ahnt, dass sie mit Piselli auf die Dauer nicht glücklich werden kann, doch möchte sie dies auch gar nicht. Sie liebt das Leiden. Als Piselli jedoch das Geld der Herzogin für seine Spielsucht verwendet, ist sie versucht, ihrer Freundin alles zu gestehen, doch Piselli hindert sie daran. Er quält sie, schlägt sie, demütigt sie und sie erträgt es, schöpft aus ihren Qualen und ihrem Schmerz den Stoff für ihre Gedichte, die sich reißend verkaufen und von deren Gewinn Piselli

³³⁴ Mann: Diana. S. 133

³³⁵ Mann: Diana. S. 162

erneut Glücksspiele betreibt. Beatrice Blà ist eine große Dichterin, sie entnimmt dem Leben die Gefühle, die sie ihrer Lyrik einhaucht. Sie scheint das Leben zu brauchen, um Kunst schaffen zu können. Sie flieht nicht vor dem Leben in die Kunst, sie schöpft aus ihm. Doch wird ihr dies zum Verhängnis. Scheinbar braucht sie das Leiden, um große Kunst zu schaffen, doch Piselli treibt es zu weit. In seinem tyrannischen Spiel mit der Dichterin tötet er sie am Ende. Die Herzogin sah in Beatrice eine ihr selbst ebenbürtige Frau, war jedoch von ihrem Verrat enttäuscht und erkannte die Schwäche der Freundin zu spät.

Längst nimmt Violante ihren anfänglichen Freiheitskampf nicht mehr so ernst, hat es wahrscheinlich nie getan. Pavic erkennt langsam, dass er an der übermenschlichen Größe der Herzogin nur scheitern kann und sie niemals für seine Zwecke vereinnahmen kann. San Bacco wartet mit einem Heiratsantrag auf, der Journalist Paolo Della Pergola startet einen Erpressungsversuch, von der Freundin wurde sie enttäuscht, von der Gesellschaft ist sie angeekelt. So vollzieht sich langsam ein Wandel, der Wandel von Diana zu Minerva, der vollends durch die Begegnung mit dem Maler Jakobus Halm ausgelöst wird. Violante ist zuerst verwundert, dann angetan von Kunst und Künstler. Sein Talent und sein Genie beeindrucken sie, lassen ihn selbst jedoch recht unberührt. Er schöpft aus dem Leben, aus seinen Sehnsüchten und seinem Ekel vor der Welt. Die Herzogin entdeckt die Pallas – die Pallas, die Botticelli gemalt hätte, wie Halm sagt – unter seinen Gemälden und kauft sie sogleich.

Die Herzogin sann. „Diese Pallas ist nicht schön“, versetzte sie langsam. „Aber in ihren Augen brennt ihre Seele. Sie ist schön nur vor lauter Sehnsucht nach Schönheit. Wie tief fühle ich sie heute!“

„In dem, was Sie sagen, liegt alles. Unser ist die Sehnsucht nach der Schönheit, nicht ihre Erfüllung. Darum empfinden wir diese Pallas bis in die Tiefe. Die Erfüllung, vielleicht gehört sie solchen Tieren...“³³⁶

Dem Maler ist die Hässlichkeit der Gegenwart bewusst, aus dieser Sehnsucht nach Schönheit schöpft er seine Kunst. Die große Schönheit ist doch nicht mehr real, nur noch die gemeinen Bürger bilden sich ein, sie zu kennen. Nur noch die Täuschung, der Traum, die Illusion, die Oberfläche, kann über ein Dasein hinwegtrösten, das als hässlich erkannt und empfunden wird. Anfangs gelangweilt durch den Besuch der

³³⁶ Mann: Diana. S. 228

feinen Dame, doch zum Schluss beeindruckt entdeckt der Maler in ihr sein größtes Kunstwerk, das er noch zu malen verpflichtet ist.

Neben dem Künstler Jakobus Halm lernt Violante die Bildhauerin Properzia Ponti kennen, die scheinbar in ihrer Kunst zu leben scheint. Sie nutzt alle Gefühle und Leidenschaften für ihre Kunst. Ähnlich der Beatrice Blà sieht sie in ihrem Leiden, in ihrer Sehnsucht nach einem Mann, nach Maurice Mortœil, die Quelle für ihre großen Kunstwerke. Dass dies jedoch am Ende nicht gut gehen kann, hat das Schicksal der Beatrice Blà gezeigt.

Violante von Assy hat sich nun endgültig von der Politik und ihrem Freiheitstraum abgewandt. Sie schreitet voran, in Kunst, wird zu Minerva. Die Revolution, die Freiheit, das Volk, tut sie ab. Sie sagt sich von jeglichen Verpflichtungen los, verlässt Rom und geht nach Venedig. Als ihr neues Ziel erklärt sie: „Ich brauche jetzt Millionen, um einen Palast zu bauen, Statuen zu kaufen und viele, viele Bilder malen zu lassen.“³³⁷

~ Minerva ~

Die Herzogin ist zur Göttin der Kunst geworden. Es ist das Jahr 1882 und Violante von Assy verweilt in ihrem Palazzo in Venedig. Die Herzogin versammelt in ihrem Palast eine illustre Gesellschaft; Der Maler Jakobus Halm ist zugegen und der Herzogin mit seiner Kunst zu Diensten, der Marchese San Bacco hat sich in Venedig eingefunden, ebenso die Bildhauerin Properzia Ponti, Maurice Mortœil, Herr Gottfried von Siebelind, der Conte Dolan und seine Tochter Clelia und auch Lady Olympia stattet von Zeit zu Zeit ihren Besuch ab. Der Palazzo ist reichlich ausgestattet mit großen Kunstwerken, mit Gemälden des Malers Halm, mit Statuen und Büsten. Nachdem Violante im ersten Teil der Trilogie noch Diana, die Göttin der Jagd war, sagt sie sich nun von ihr los. Jakobus Halm hat einen goldenen Saal geschaffen, in dem das Abbild der Diana steht, die er nach der Herzogin gemalt hat, doch Violante erkennt, dass ihre Zeit als Diana vorbei ist. Sie ist weiter vorangeschritten. Ihr Ideal der Freiheit ist einem Ideal der Kunst gewichen, in und von der umgeben sie nun lebt. Sie ist Minerva geworden. Schon früh im Roman entbrennt zwischen der Lady Olympia, Jakobus Halm, Properzia Ponti und Violante von Assy eine Diskussion über die Kunst. Lady Olympia kann die Kunst nur durch das Leben begreifen. „An Bildern

³³⁷ Mann: Diana. S. 279

finde ich viel Geschmack, und sie beleben sich mir, – sobald ein Mann mich in Stimmung versetzt. Das ist ganz unerlässlich, mein Freund. Ich verstehe keine Kunst ohne Liebe.“³³⁸, sagt sie zu Jakobus Halm. Properzia Ponti sieht die Welt mit ganz anderen Augen: „[I]ch habe immer Kunst geschaffen, glaube ich, weil ich von der Liebe nichts erhoffte – aus Nichtachtung, ja, aus Feindseligkeit.“³³⁹ Die Herzogin macht den Anwesenden durch ihren Standpunkt ihre Identifizierung mit Athene, mit Minerva, bewusst, wenn sie sagt: „Und ich liebe die Bilder, weil sie mich beglücken. Ich bin mit den Bildern allein. Ich kenne nur sie, sie nur mich.“³⁴⁰

Properzia Pontit schafft große Kunst, doch sie schafft nicht aus Liebe, sie schafft aus dem Leiden heraus. Sie ist unglücklich, doch war sie jemals glücklich? Hätte sie dann diese großen Kunstwerke zustande bringen können? Sie scheint ähnlich der Beatrice Blà ihr Leiden zu genießen, aus ihm ihre Kraft für die Kunst zu schöpfen. Sie ist nach Venedig gekommen, obwohl in dieser Stadt ihr ehemaliger Begleiter Mortœil mit seiner Verlobten Clelia Dolan lebt. Sie ist zur Herzogin gekommen, zur Kunst und zum Leiden. Schon an jenem ersten Abend mit Properzia in Venedig sieht die Herzogin die Bildhauerin in der Statue der Frau, die sich einen Dolch in ihre Brust sticht. Eine unglückliche Liebe, das Elend des Lebens und keine Kraft mehr für den Ausdruck in der Kunst, dies ist das Schicksal der Properzia Ponti. Es beginnt ein Spiel der Leidenschaften. Mortœil ist mit Clelia verlobt, hatte sich zuvor schon der Lady Olympia hingegeben und wird von Properzia noch immer geliebt. Sie überredet ihn, seine Verlobung mit Clelia zu lösen und als ihr Gelieber aufzutreten. Mortœil lebt nach dem Motto, das schon Oscar Wilde verkörperte: egal was die Leute über ihn reden, Hauptsache sie reden. So bricht er die Verbindung mit den Dolans und gibt sich Properzia hin, verspricht, ihr Geliebter zu werden. Properzia ist scheinbar glücklich, doch kann sie nicht glauben, dass dieses Glück von Dauer ist. Sie soll Recht behalten, denn Mortœil treibt ein falsches Spiel. Kaum hat er Properzia den Schwur geleistet, vollständig mit Clelia zu brechen, da verlobt er sich aufs Neue mit ihr. Properzia flieht in ihrem Unglück in ihr Atelier und arbeitet, vertieft sich in ihre Kunst und schafft Großes. Ihr Unglück ist ihre Muse. Properzia hatte Mortœil jedoch ausschließlich als Muse, als Vorlage für ihre Kunst gebraucht, ihn oft selbst wie ein

³³⁸ Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. II Minerva. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider) S. 23

³³⁹ Mann: Minerva. S. 23

³⁴⁰ Mann: Minerva. S. 23

Kunstwerk behandelt. Von der Herzogin lässt sich Mortœil einreden, er allein sei der Grund für die großen Werke der Bildhauerin. So besucht Mortœil noch einmal Properzia, um ihr Liebhaber zu werden, doch sie rächt sich. Properzia vertritt anschaulich jene Haltung, die der Dichter Jean Guignol im *Venus*-Teil der Herzogin offen legt: „Sie wissen wohl nicht, daß wir Künstler eigentlich immer Rache nehmen durch unsere Werke an allem, was unsern Sinnen Wunden geschlagen, uns Sehnsucht abgenötigt hat: an der ganzen Welt.“³⁴¹ Vielleicht ist es nicht einmal Rache, sondern Lebensschwäche. Mortœil will die Nacht mit Properzia verbringen, sie reizt ihn, ihr laszives Spiel führt jedoch nicht weiter. Er prallt immer wieder von ihr zurück, sie lässt ihn nicht an sich herankommen. Sie selbst inszeniert sich als eines ihrer Kunstwerke und Mortœil muss daran scheitern, er kann die Kunst nicht bezwingen. Gerade weil er dies nicht kann, kann Properzia weiterhin große Kunstwerke schaffen. Doch die Bildhauerin kann das Elend des Lebens durch ihre Kunst nicht völlig vergessen machen, kann sich nicht auf Dauer über ihr Leiden hinwegtäuschen, daraus Kraft für ihr Werk schöpfen. Mortœil und Clelia heiraten. Am Abend ihres Hochzeitstags nimmt sich Properzia Ponti das Leben. Sie erdolcht sich, ahmt sogar ihm Tod die Kunst nach, die Statue, in der die Herzogin Properzias Schicksal vorausgesehen hatte. Properzia scheitert am Leben. Sieben Jahre nach Properzias Tod wird Violante von dem Gedanken an die Bildhauerin und an ihren Tod verfolgt. „Du verrietest die Kunst und starbst durch die Liebe. Ich weiß es, und ich weiß mich stark genug, dir nicht nachzufolgen.“³⁴², denkt Violante von Assy. Properzia hatte die Kunst verraten. Sie konnte sich nicht für das Leben und die Liebe entschließen, wie es die Herzogin später tun wird, da sie in ihrer Kunst gefangen, eben stecken geblieben ist. Jede Abwendung von ihr, jeder Versuch, ins Leben hinüber zu gleiten, musste scheitern, so inszenierte sie noch in ihrem Tod ein Kunstwerk. Mortœil ist Literat, obwohl man von seiner Kunst nicht allzu viel erfährt. Er möchte alles sein, Künstler, Bürger, Condottiere, Renaissancemensch und ist nur *decadent*. Er meint, andere zu beherrschen, wird jedoch selbst von den anderen und dem Leben nur ausgenutzt. Er ist immer nur der Schein, der Eindruck, nie die Wahrheit. Für Properzia schien er der Liebhaber, für Clelia der Ehemann, doch ist er es nie wirklich

³⁴¹ Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. III Venus. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider). S. 133

³⁴² Mann: Minerva. S. 124

gewesen, sie alle haben ihn benutzt. Doch er möchte sich selbst nur inszenieren. Er benutzt Schwächere, weil er es kann, weil dadurch von ihm gesprochen wird. Er erzählt ihm Haus der Herzogin von einer jungen Frau, deren Geliebter er war, die er jedoch bei ihrer Verlobungsfeier mit einem anderen Mann öffentlich bloßgestellt hatte, ganz einfach, weil er es konnte. Er wollte die Wirkung für seine Kunst studieren, das Leben in die Kunst transferieren, doch wurde aus dem Werk nie etwas. „Um den Rausch des großen, bindingslosen und übermenschlichen Renaissancemenschen zu genießen und um von sich reden zu machen, vergeht er sich in ekelhafter Manier an der Würde und dem Glück anderer.“³⁴³, schreibt Heinz Friedrich Schöpke über Maurice Mortœil. Er hat Properzia Ponti verlassen, um Clelia Dolan zu heiraten, doch für Clelia ist Mortœil ein Teil einer ihrer Rollen. Sie muss sich permanent inszenieren, zur Schau stellen, eine Rolle spielen. Sie verkörpert den Typus der hysterischen Persönlichkeit schlechthin. Nicht nur durch ihr ständiges Schauspiel, sondern durch ihre Gefühlsarmut und ihre seelische Schwäche³⁴⁴ wird sie zu dieser unechten Person, die nur die Wirklichkeit durch Hysterie und Schauspiel zu bewältigen imstande ist, ähnlich der Schauspielerin Leonie. Sie kann nicht selbst empfinden, nicht rein erleben, immer drängen sich theatralische Gesten dazwischen. Ihr Leben ist bestimmt von dem Willen zu herrschen, zur Macht. Sie entspricht Nietzsches Beschreibung des modernen Künstlers als Hysteriker, obwohl sie keine Künstlerin ist. Clelia scheint selbst zum Kunstwerk geworden zu sein, jedoch zu einem solchen, die Jakobus Halm zum Genre der „hysterischen Renaissance“³⁴⁵ zählt. Jakobus Halm, der große „Damenmaler“, wie er sich selbst bezeichnet, ist der Herzogin von Rom nach Venedig gefolgt und hat ihren Palazzo mit den prächtigsten Kunstwerken – Imitationen und Nachahmungen der italienischen Renaissancekunst – ausgestattet. Nach dem ersten großen Porträt der Herzogin von Assy ist er berühmt geworden. Ihm scheint eine Art Zwang auferlegt. Er muss bei der Herzogin bleiben, muss sie immer wieder malen. So sagt er auch zu ihr: „Sie sind kein einfaches Bild wie Lady Olympia. Ah, die ist mit einer einzigen Leinwand abgetan für alle Zeiten! Aber Sie, Herzogin, Sie kommen mir fast vor wie einer meiner Träume. Wie gesagt, Sie beunruhigen mich immer aufs neue. Ich sehe Sie niemals endgültig.“³⁴⁶ Er kann

³⁴³ Schöpke: Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken. S. 57

³⁴⁴ vgl. hierzu auch Schöpke: Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken. S. 56

³⁴⁵ Mann: Minerva S. 117

³⁴⁶ Mann: Minerva. S. 51

Violante nie endgültig sehen, da die Herzogin eine Persönlichkeit im Wandel ist, sie ist auf der Suche nach ihrer, nach einer Identität und Jakobus Halm hat dies begriffen. Er hat sie als Diana erkannt, die der Freiheit und den großen Träumen nachgejagt ist, sieht sie nun als Minerva inmitten der Kunst und Schönheit, die scheinbar aus der Antike und der Renaissance geliehen ist und erkennt auch bereits ihre kommende Weiterentwicklung zur Venus.

Jakobus selbst ist verheiratet und hat eine Tochter, Linda. Seine Frau Bettina lebt in Wien, doch hat er sich von ihr abgewandt, da sie nicht mehr schön genug ist. Halm möchte sich nur mit schönen Dingen umgeben. Er vertraut sich ihr in Briefen an, doch möchte er nicht persönlich mit ihr in Kontakt sein. Zu Violante sagt er diesbezüglich: „Ich kann alles niederkämpfen, nur den physischen Ekel nicht.“³⁴⁷ Jakobus Halm geht somit mit Nietzsches Definition vom biologischen Wert des Schönen und Hässlichen im *Willen zur Macht* konform. So schreibt Nietzsche: „der plötzlich redende ästhetische Instinkt (im Ekel z. B.) enthält ein *Urtheil*. Insofern steht das *Schöne* innerhalb der allgemeinen Werthe des Nützlichen, Wohlthätigen, Lebenssteigernden.“³⁴⁸

Jakobus verbringt eine Nacht mit Lady Olympia und wird danach zum Liebhaber Clelias. Als diese jedoch merkt, dass sich zwischen ihm und der Herzogin eine Liebesbeziehung anbahnt, intrigiert sie und holt Bettina Halm nach Venedig. Bettina kommt wirklich nach Italien, jedoch weiß sie bereits um der Gefühle ihres Mannes. Sie lebt für ihn und seine Kunst und erkennt auch das Streben nach Schönheit an, das ihren Mann veranlasst hat, sich von ihr, ihrem Anblick, abzuwenden. Bettina weiß, dass Jakobus im Begriff ist, sein größtes Werk, das Porträt der Herzogin als Venus, noch zu schaffen. Jakobus selbst, meint dies nur vollbringen zu können, wenn sich Violante, tatsächlich Venus, ihm hingibt. Auch dies ist Bettina bewusst, wenn sie über sein Werk spricht: „[D]as größte, unvergleichliche, das, wovon alle Schöpfer träumen und das keiner schafft, das muß ihm die seltenste, stärkste Seele geben. Wäre es meine! Aber es ist Ihre, Herzogin, Ihre! Seien Sie gnädig!“³⁴⁹ Bettina stellt alles unter die Kunst und das Genie ihres Mannes. Er selbst tut es, möchte das Fleisch zwar fühlen und malen, jedoch nicht lieben, mit Ausnahme der Herzogin. Doch Violante fühlt sich von Jakobus zusehends bedrängt und ist schon im Begriff, sich von ihm

³⁴⁷ Mann: Minerva. S. 168

³⁴⁸ Nietzsche: Der Wille zur Macht. S. 281

³⁴⁹ Mann: Minerva. S. 247

abzuwenden, als sie den 13jährigen Knaben Nino begegnet. Zu diesem spürt sie eine tiefe Zuneigung und Verbundenheit. Er erinnert sie an Jakobus und so bleibt sie auch mit dem Maler in Verbindung. In der Zwischenzeit hat sich Halm als „Damenmaler“ einen Namen gemacht, weiterhin kopiert er die großen Werke der Renaissancekünstler. Dies ist für ihn zu einem Spiel, zu einem neuen Genre geworden, das er betreibt, jedoch verachtet:

„[...] Und diese Maskerade gibt mir meinen Stil, meinen bewunderten Stil! Ich habe ein eigenes Genre entdeckt, ich nenne es heimlich: die hysterische Renaissance! Moderne Ähnlichkeiten und Perversitäten verkleide und schminke ich mit so überlegener Geschicklichkeit, daß sie an dem vollen Menschentume des Goldenen Zeitalters teilzuhaben scheinen. Ihr Elend erregt keinen Widerwillen, sondern Kitzel. Das ist meine Kunst!“³⁵⁰

Jakobus Halm scheint das große Genie, der große Mensch, der die Kunst mit dem Leben vereinen kann. Er kennt den Ekel der Wirklichkeit und kennt die Methode, über diesen Ekel hinwegzutäuschen. Doch diese Methode ist ihm scheinbar zum Zwang geworden. „Welch Glück! Die Dinge ansehen, ohne sie malen zu müssen.“³⁵¹ Er macht sich über den Eskapismus und die Leichtgläubigkeit der Vertreter seiner hysterischen Renaissance lustig, doch kann er auch nicht seiner Lage entfliehen. Halm bleibt bei der Herzogin, da er fühlt, er habe sein größtes Werk noch nicht geschaffen. Er will Violante als Venus malen, in Anlehnung an, sogar Übertrumpfung von Botticelli. Die Herzogin gewährt ihm jedoch nicht, dieses Aktbild von ihr anzufertigen, erst am Ende des *Minerva*-Teils, als der Herzogin schon bewusst geworden ist, dass sie sich von ihrer Kunstwelt abwenden und den Spuren der Venus folgen würde, gestattet sie ihm das Gemälde auszuarbeiten. Doch Halm verzweifelt ob der Ausführung. Er glaubt, nur das große Bild malen zu können, würde er der Geliebte Violantes. Sie gewährt ihm auch dies, doch versagt Halm in der Kunst nun endgültig. Es fehlt ihm die Distanz zu seinem Werk, der Realitätsbezug ist zu stark. „Als ich hoffnungslos nach dir verlangte, konnte ich aus meinen Begierden Bilder machen; es war ein Irrtum, daß wir uns lieben mußten...“³⁵², gesteht er der Herzogin. Die Herzogin ist selbst schon zur Venus geworden und kann von seiner Kunst nicht mehr übertroffen werden. So schreibt auch Helga Winter über Halms Versagen:

³⁵⁰ Mann: *Minerva*. S. 117

³⁵¹ Mann: *Minerva*. S. 260

³⁵² Mann: *Minerva*. S. 260

„Halm ist als Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr in der Lage, kann und darf es nicht mehr sein, ein harmonisches Verhältnis von Mensch und Natur zu postulieren.“³⁵³ Bettina erkennt sein Scheitern und verfällt dem Wahnsinn. Doch Jakobus Halm malt am Ende ein Bild.

Sie prüfte des Gemalten dürftige Gestalt und die blasse, trüb flackernde Grimasse seines geschminkten Gesichts. Und sie gedacht der reichen, allnährenden Göttin, die Nino erblickt hatte. Sie strotzte von den Säften der Erde, – und dieser hier verachtete sie, weil er keine Kraft hatte, sie zu beneiden.³⁵⁴

Die Herzogin betrachtet das Bild und sieht darauf Gottfried von Siebelind. Gottfried von Siebelind, wer ist Siebelind? Kann er es selbst beantworten? Vermutlich kann er es nicht. Renate Werner sieht ihn als „scharfsichtigen ‚Analytiker‘ im Sinne des Dilettanten“³⁵⁵. Die Herzogin sieht in ihm einen „Ungeliebten“, er selbst bezeichnet sich zuweilen als „Bekenner“³⁵⁶. Siebelind trägt ein Abzeichen eines Bundes zur Bekämpfung von Unsittlichkeit. Er trägt dies jedoch nicht aus Überzeugung, sondern als Täuschung. Er ist ungeliebt und er bekennt dies vor der Herzogin. Er analysiert die Vorgänge und die Menschen um sich herum, kann aber an der Realität scheinbar selbst nicht teilhaben. Er hat den Ekel der Zeit erkannt, für ihn persönlich ist er sogar noch größer, da er mit einem physischen Leiden zu kämpfen hat. Er gibt sich als über den Dingen stehend, doch ist er für das Leben zu schwach. In der Herzogin erkennt er die Größe und die Lebenstotalität, die ihm vollends fehlen. „Sie sind Diana gewesen, jetzt sind Sie Pallas. Der dritte Saal liegt noch in wüsten Träumen und wartet auf Sie. Venus ist noch abwesend.“³⁵⁷, erkennt auch Siebelind. Er gibt sich als Spötter, als Großer, als Menschenverächter, doch ist er nur zu schwach, um etwas Anderes zu sein, als der Beobachter am Rande. Als Lady Olympia sich eines Abends seiner erbarmt, etwas angetan durch seinen kritischen Zynismus, glaubt Siebelind sich erlöst. Er ist nun geliebt, gehört nun dem Leben an und steigert sich in dieses neue Gefühl. Doch er ist nur einer von vielen, die mit Lady Olympia eine Nacht die Gondel teilen. In seinem neu gewonnenen Glück stellt er sich nun zur Schau und macht sich lächerlich. Er kann mit dem Leben nicht umgehen. Nach der Erkenntnis,

³⁵³ Winter, Helga: Naturwissenschaft und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns.

Würzburg. Königshausen u. Neumann, 1994 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 113) S. 200

³⁵⁴ Mann: Minerva. S. 266

³⁵⁵ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 89

³⁵⁶ Mann: Minerva. S. 46

³⁵⁷ Mann: Minerva. S. 43

dass sein Glück nur von kurzer Dauer war, verfällt er wieder in seine alte Rolle. Er kommentiert, um sich interessant zu machen, beobachtet und analysiert das Leben der anderen, doch nimmt er nicht daran teil.

Lady Olympia Ragg genießt das Leben und die Leidenschaft. Ihre Liebhaber sind Begleiter für nur eine Nacht, nie bleibt sie länger als vier Wochen an einem Ort. Sie nimmt sich, was sie gerade haben möchte und wirft es anschließend wieder weg. Sie ist eine Abenteurerin, das weibliche Spiegelbild zum Marchese San Bacco. Sie kann die Kunst nur durch die Liebe und das Leben begreifen. „An Bildern finde ich viel Geschmack, und sie beleben sich mir, – sobald ein Mann mich in Stimmung versetzt. Das ist ganz unerlässlich, mein Freund. Ich verstehe keine Kunst ohne Liebe.“, bringt sie in der Diskussion mit Jakobus Halm und Properzia Ponti vor. „Oh, für mich sind die schönen Sachen nur Versprechungen.“ Für Lady Olympia ist die Kunst nur ein Versprechen auf das Leben und nur in Bezug darauf kann sie sie begreifen. Ganz gegensätzlich den anderen Figuren und vor allem den Künstlern, muss sie erst leben, um die Kunst verstehen zu können. Sie ist die große Abenteurerin, die sich dem Leben und der Tat hingibt, wie sie es gerade möchte. Ein ähnlicher Lebemensch ist San Bacco.

San Bacco, der alte Condottiere, lebt in stiller Verehrung für die Herzogin von Assy. Er ist einer der großen Renaissancemenschen. Er lebt und schöpft aus dem Leben. Er lebt, liebt, leidet und dies alles mit Hingabe. Sein Leben hat er dem Kampf und der Liebe gewidmet, doch scheint er in keinem die Erfüllung gefunden zu haben. Seine Liebe zur Herzogin bleibt stille Verehrung und Hingabe, sie liebt ihn als Freund, als ihresgleichen. „Gibt es denn einen meinesgleichen?“³⁵⁸, fragt sich die Herzogin einmal und beantwortet ihre Frage selbst: ja, San Bacco. Er hat seine Grundsätze, seine Anschauungen, sein Ruhm liegt in seinen Ansichten vielmehr als in seinen Taten. Doch er ist der große Mensch, den sich etwa ein Mario Malvolto ersehnt hätte. Er spricht über die große „Abenteuerfahrten“ seines Lebens, „wo so viel gehungert, triumphiert, geknirscht, geblutet wurde“³⁵⁹. San Bacco ist Lebemensch, er kennt das Leben, kennt jedoch auch den Geist und die Gefühle. Eine tiefe Freundschaft verbindet ihn mit dem Knaben Nino Degrandis. Er beschreibt sie als „Freundespaar [...], das an einer Kugel stirbt, weil nur ein Herz zu treffen war“³⁶⁰. Dieses eine Herz

³⁵⁸ Mann: Minerva S. 268

³⁵⁹ Mann: Minerva. S. 137

³⁶⁰ Mann: Minerva. S. 137

beinhaltet die Liebe und Verehrung für die Herzogin von Assy. San Bacco ist ein großer Mensch im Kleinen. Seine Kämpfe waren nie so glorreich, sein Talent nie so groß, doch ist er real, weiß zwischen Sein und Schein zu unterscheiden. Der alte Condottiere ist in der Stunde, in der die Herzogin abermals ihre Identität in Frage stellt und sich zu einem weiteren Schritt entschließt, zu ihr geeilt. Um das Landgut der Herzogin von Assy herrschen Aufstände und Revolten, San Bacco, der immer für das Volk gekämpft hat, wird vom Volk getötet. Er war ein Abenteurer und genoss das hohe Lebensgefühl. Er handelte, doch sein Ruhm und seine Ehre waren abhängig von seinen Gesinnungen, nicht eben von seinen Handlungen. Diese Maxime scheint ihn ihm Tod eingeholt zu haben. Renate Werner schreibt über San Bacco „Dieser Abenteurer ist der Anti-‚Bürger‘ par excellence: er fragt nicht nach Zweck und Folge seiner von „hohen Ideen“ getragenen Handlungen, sondern versteht sie als Selbstwert“³⁶¹. Somit kommt es ihm auch nicht auf einen konkreten Sinn, auf eine Auswirkung seiner Tat an, nur auf seine Gesinnung. Folglich wird er von der unveränderten Gegenwärtigkeit, der so genannten „bête humaine“³⁶² eingeholt und letztendlich getötet. Violante hält seinen toten Körper in den Armen und weiß, dass sich ihr Leben nun ändern wird.

San Bacco sah in dem 13jährigen Jungen Nino Degrandis seinen Seelenverwandten. Gina Degrandis streift mit ihrem Sohn täglich durch Venedig, von Kunstwerk zu Kunstwerk. Sie kennt niemanden in der Stadt, nur die Kunstwerke, die zu ihren Freunden geworden sind. Die Menschen hatten sie enttäuscht, nun hält sie sich an die Kunst. Zuerst sieht sie die Herzogin als lebendes Kunstwerk, dann erkennt sie die Verbundenheit, die sich zwischen Violante und Nino entwickelt. Sie fasst Vertrauen und ist hingerissen, als Violante sie zum Maler Jakobus Halm mitnimmt. Gina möchte, dass ihr Sohn ein großer Künstler, ein Maler oder ein Dichter, wird. Sie lebt in der Kunst, betrachtet die Welt nur noch durch die Kunst, möchte von der eigentlichen Realität nichts mehr wissen. „Ich möchte Nino vor ihren Mißhandlungen behüten. Jede seiner Vorstellung soll ein schönes Bild sein, jeder seiner Gedankengänge soll ins Reich der Kunst münden.“³⁶³, sagt sie zur Herzogin. Gina Degrandis hat von der Welt

³⁶¹ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 93

³⁶² *La bête humaine* war der Titel eines Romans Émile Zolas, der 1890 erschien und in dem der Mensch als ein Wesen dargestellt wird, das allein nach dem natürlichen Gesetz seiner Triebe und Anlagen handelt und, sollte nicht von außen eingewirkt werden, letztendlich zum wütenden und selbstzerstörerischen Tier wird.

³⁶³ Mann: Minerva. S. 112

Leiden erfahren. Ihr Mann misshandelte sie und sie suchte einen Weg zur Flucht. Als sie mit Nino schwanger war, suchte sie Zuflucht in einer Kirche, in der sie in den Bann des Gemäldes des Knaben mit der Laterne, der zwei Frauen den Weg weist, fiel. Statt in der Kirche zu Gott zu beten, lag sie auf den Knien vor der Figur des Knaben. Für Gina wurde die Kunst zur neuen Religion, der Knabe zu einem Gott. Violante kennt doch dieses Gemälde, hat sie sich nicht immer für einer der Frauen gehalten. Nun sieht sie in Gina Degrandis ihre Weggefährtin, wie es zuvor Beatrice Blà gewesen war. Obwohl sie Gina schätzt, sieht sie ihre Schwäche, ihre Lebensunfähigkeit. Gina möchte ihren Sohn vor der Welt beschützen, indem er mit ihr in die Welt der Kunst flieht, doch Nino hat andere Pläne. In der Gesellschaft der Herzogin lernt Nino San Bacco kennen. Der beinahe 70jährige Herr hat sogleich Gefallen an dem Jungen gefunden, in dem er sich selbst wieder erkennt. Mit der Bekanntschaft von San Bacco ist es mit den künstlerischen Schwärmereien für Nino nun endgültig zu Ende. Als ihn die Herzogin eines Tage fragt, ob er denn ein Dichter werden wolle, so erwidert Nino: „Ich kann mir gar nicht denken, wie jemand eine Geschichte erfindet. Nein, ich will die Geschichten nicht erfinden, ich will sie erleben. Ich werde es wie Onkel San Bacco machen, mich herumschlagen mit Tyrannen, Völker befreien und Frauen, sonderbare Dinge überstehen.“³⁶⁴ Der Junge möchte ein Abenteurer, ein großer Mensch, werden. Er möchte sich zu den Starken, zu den Unsterblichen und Außergewöhnlichen zählen, vor dem Bürgerlichen graut es ihm. Die Herzogin versteht seine Abenteuerlust, seinen Lebensdrang, doch weist sie ihn auch darauf hin, dass ein großes Leben, wie er es in der Kunst erfahren hat und nun selbst leben möchte, in der gegenwärtigen Zeit nicht mehr realisierbar ist. „Du möchtest dich lieber herumschlagen, ich weiß – Großes tun und sonderbare Dinge erleben. Aber begreife doch, daß dies alles durch die Kunst geschieht, ja, daß es fast nur noch durch die Kunst geschieht. Sieh doch, auch die Tracht der großen Zeiten – wer darf sie heute noch anlegen? Ein Maler.“³⁶⁵ Die Herzogin weist auf die Gewandung Halms hin, der nur in der Tracht der Renaissance zu sehen ist und gleichzeitig macht sie Nino darauf aufmerksam, dass jenes große, goldene Zeitalter unwiederbringlich vergangen ist und nur durch die Kunst wieder zum Leben erweckt werden kann. Sie macht sich keine Illusionen, sie möchte leben, wie Nino es möchte,

³⁶⁴ Mann: Minerva. S. 158

³⁶⁵ Mann: Minerva. S. 173

doch innerhalb der Möglichkeiten. Sie besitzt Größe und Stärke. Nur in ihren Träumen und Vorstellungen und in der Kunst lebt sie über die Realität und ihre Möglichkeiten hinaus, sonst ergreift sie, was zu ergreifen ist, gibt sich nicht dem trügerischen Schein hin. Dies möchte sie auch von Nino. Der Junge teilt mit San Bacco auch die Liebe zur Herzogin. Doch in Nino entbrennt eine tiefe Leidenschaft für Violante, die er „Yolla“ nennt. Er ist eifersüchtig auf alle, die ihr nahe stehen, besonders auf den Maler Jakobus Halm, der schon längst erkannt hat, dass sich auch die Herzogin auf eigentümliche Art zu dem Jungen hingezogen fühlt und ihn selbst nur noch duldet, da er Ähnlichkeit mit Nino hat. Als sich die Herzogin aufs Land in ihre Villa bei Castelfranco zurückzieht, nimmt sie einzig Nino mit. Dieser durchlebt auf dem Weg dorthin große Abenteuer in seiner Fantasie, die Villa wird zum Märchenschloss, Violante zur Prinzessin, die er, der strahlende Ritter, dorthin entführt. Nur sie beide leben in diesem Zauberland. Er träumt, wie es Violante früher getan hat. Nino träumt. Er weiß nicht, was aus ihm einmal werden wird. Er möchte einer jener großen Menschen der Renaissance sein, ihre Abenteuer erleben. Er sprüht vor Leben, doch sieht er sich physisch nicht dazu in der Lage, jene Größe zu erreichen, die er so verehrt. Doch er kämpft dagegen an. Er erkennt die Kunst nicht als Flucht, er sieht sie als Erinnerung an sein Streben, an sein geplantes Leben, das in seiner Farbenpracht alle Gemälde übertrumpfen werde. Mit seinem Lebensdurst wird er für Violante zur Verheißung ihrer Zukunft. Eines Nachts ereignet sich für die Herzogin eine traumhafte Begebenheit. Sie sieht Nino an ihrem Schlafzimmer vorbei schleichen, in ihrer Einbildung verschmilzt der Knabe mit einer Amorstatue und wird so zum Liebesgott, der ihr ihre Zukunft verheißt: „Amor bin ich. Ich will, daß du neue Spiele aufsuchst und einen neuen Rausch genießest und sehr glücklich wirst...“³⁶⁶ Fast noch ein Kind erkennt Nino die Göttin Venus in Violante. Versteckt beobachtet er Jakobus Halm, wie er versucht, die Herzogin als Venus zu malen. Jakobus scheitert. Doch Nino in seinem Versteck blickt durch eine Maske und sieht Violante wie sie der Maler nicht sehen kann. Die Herzogin wird unruhig, möchte nicht mehr auf dem Land bleiben, doch auch nicht richtig wieder zurück nach Venedig. Durch diese Epiphanie des Liebesgottes ahnt sie die Veränderungen in ihrem Leben heraufziehen. Trotz oder gerade wegen der starken Bindung, die sie zu Nino hat, schickt sie ihn mit seiner Mutter in das Konvikt nach Salò, damit er sich von seiner

³⁶⁶ Mann: Minerva. S. 244

Leidenschaft, die unerfüllt ihn ganz krank gemacht hat, kuriere. Er solle sich abhärten, stark werden und zu einem Mann heranreifen.

Während man Violante von Assy im ersten Teil der Trilogie als Jägerin nach Freiheit und Taten, als Diana, antrifft, so hat sie sich im zweiten Teil gewandelt. Sie ist zur Pallas, zur Minerva geworden, zur Mäzenin der Kunst. „In ihren stürmischen Träumen enttäuscht und geistig gereift, findet man die Herzogin von Assy in ihrem zweiten Roman in Venedig als großartige Beschützerin der Kunst.“³⁶⁷ schreibt Heinrich Mann selbst für den Waschzettel zu den *Göttinnen*. Ihre Träume haben sich nun zu Illusionen, Abbildungen, zur Kunst, gewandelt. Im Atelier von Jakobus Halm in Rom hatte der Maler ihre Zukunft gesehen und auch der Wandel der Herzogin von Diana zu Minerva nahm seinen Anfang. In Venedig nun hat Jakobus Halm den Palazzo der Herzogin kunstvoll gestaltet, die antiken Göttinnen prangen an den Wänden, jeder ist ein Saal geweiht. „Die Minerva, Herzogin, ist jene Frau, die ich malen wollte, damals, als ich im Hotel zu Rom Ihr Porträt machen sollte. Sie glichen ihr damals nur in kostbaren Augenblicken, und auch heute haben Sie sie noch nicht eingeholt. Aber Properzia sieht es schon, daß die Minerva Ihr zukünftiges Bildnis ist.“³⁶⁸ sagt der Maler am Anfang des zweiten Teils.

Die Herzogin hat sich zwar gewandelt, doch ist ihr Wesen dasselbe geblieben. Sie kann auch jetzt ihre Abstammung nicht verleugnen, die Familie der Starken, in die auch sie hineingeboren wurde. „Ich meinerseits lebe gern unter Starken. Es befriedigt mich, zu wissen: sie werden noch dastehen, wenn ich verschwunden bin. Darum halte ich mich zu den Kunstwerken“³⁶⁹, sagt sie zu Lady Olympia. Sie liebt die Starken, doch zählt sie sich selbst dazu? Waren es zuvor die großen Freiheitskämpfer, denen sie sich verbunden fühlte, so ist es nun die Kunst, die für sie zum Zeichen der Stärke wird. Sie sieht nun die Kunst als Erlöserin vom Ekel des Daseins, als Ablenkung von ihren gescheiterten Freiheitsbestrebungen. „Insofern ist eine Welt metallfarbener Kunstwerke das Gegenteil zu der Welt des schwachen und vergänglichen Menschengeschlechts, sie besitzt Dauer und Beständigkeit von dem Augenblick an, in dem sie von dem Künstler ihre Gestalt und ihre Form erhalten

³⁶⁷ Mann: Minerva. Materialien S. 320

³⁶⁸ Mann: Minerva. S. 20

³⁶⁹ Mann: Minerva. S. 24

hat.“³⁷⁰ Die Werke sind also für die Ewigkeit, doch sind sie tatsächlich immun gegen die gesellschaftlichen Einflüsse, wie Heinz-Friedrich Schöpke weiters behauptet? Violante gibt sich der Kunst hin, doch ihre Zweifel wachsen:

‘Welch seltsame Genossen seid ihr mir, ihr Statuen’, so sann die Herzogin. ‚Was birgst du für ein Mysterium, o Kunst! Bin ich nicht die letzte, zerbrechliche Tochter von Vätern, die zu stark waren? Die Väter, haben sie mir nicht längst alles vorweggenommen, ähnlich vergessenen Träumen, die schöner waren als alles, was wir auszurichten möchten? [...]’³⁷¹

Die Kunst wird für die Herzogin nach und nach zum Mysterium. Sie zeigt die Vergangenheit, ihre Vergangenheit, jene ihrer Ahnen. Sie bezeichnet sich als „zerbrechliche Tochter“, sie erkennt die Stärke ihrer Vorfahren und gleichzeitig, dass sie ihr eben alles vorweggenommen haben, da sie früher, in einer anderen Zeit, in einer Zeit, in der Heldentaten, Abenteuerfahrten, große Leidenschaften und ähnliches möglich waren, lebten. Eine Zeit, die heute nur noch als „vergessene Träume“ existiert. Die Kunst wird zur Mahnung, zur Erinnerung. Doch weiters erkennt Violante: „Was hätte mir der Himmel weiter zu geben. Die Kunst macht mich zu einer Unbewegten, Schauenden, Verweilenden.“³⁷² Die Herzogin bemerkt, dass ein Leben in der Kunst einem Verharren, einem Stecken-Bleiben gleich kommt. Die Kunst bietet einen Fluchtraum, ein Verweilen in ihr bedeutet jedoch Passivität und ein Zurückweisen des Lebens. Dies macht Violante auch in einem Gespräch mit Gina Degrandis deutlich:

„Leben?“ flüsterte Gina. „Ich will es ja vergessen, das Leben.“
 „Ich nicht. Mein Kunstgenuß ist kein Verzicht. Ich bin zu Gaste bei den schönen Werken; denn sei geben mir Rausch und Macht.“
 „Und wenn sie es einmal nicht mehr tun?“ [...]“
 „Dann“, erwiderte die Herzogin und warf den Kopf zurück, „dann gehe ich weiter.“³⁷³

Für eine Weile gelingt es der Herzogin, sich in der Kunst und den illustren Gesellen um sich herum, die sich selbst als Kunstwerke zu inszenieren scheinen, zu verlieren. Für diese Weile ist sie der Zeit entrückt. „Ich habe zehn Jahre lang in Sicherheit

³⁷⁰ Schöpke: Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken. S. 77

³⁷¹ Mann: Minerva. S. 96

³⁷² Mann: Minerva. S. 105

³⁷³ Mann: Minerva. S. 192

gelebt. O, ich bin nicht feige. Ich gehe allem entgegen.“³⁷⁴ Diese Sicherheit kam von der Kunst, doch auch die Kunstwelt birgt Enttäuschungen, wie die Herzogin des Öfteren feststellen musste. So etwa beim Tod der Dichterin Beatrice Blà oder der Bildhauerin Properzia Ponti. Eine weitere Enttäuschung ist für sie der Maler Halm, der sie immer und immer porträtieren muss, jeden Augenblick, jede Gefühlsregung einfangen möchte. Er ist stolz auf seine Arbeit, auf das Einfangen von großen Gefühlen, doch Violante betrachtet dies nüchtern:

Weil Sie mich berühmt machen? Sie sehen das zu wichtig an, mein Lieber. Ich bin durch meine Launen berühmt geworden, bevor ich es durch meine Bilder ward. Früher nannte man mich eine politische Abenteurerin, jetzt eine Kunstschwärmerin – und wie ich später noch heißen werde, das wissen weder Sie noch ich. Sie sind sehr unschuldig an alledem. Ich lebe einfach, und alles kommt, wie es muß.³⁷⁵

Die zehn Jahre zogen an der Herzogin vorbei, sie lebte in der Scheinwelt der Kunst, bis sie von Nino scheinbar vollends wachgerüttelt wird. Sie ermuntert ihn zum Leben, zum Genießen und Erfahren in der Realität und weckt sich mit dieser Ermunterung scheinbar selbst auf. Sie hat erkannt, dass sie weiterziehen muss. Was als nächstes kommen wird, erfährt sie durch Nino, dem personifizierten Liebesgott Amor. Nun wird sie zur Venus, wie es so viele ihrer Gefährten vorhergesehen haben, wie sie Halm schon immer malen wollte. Doch sie will es nicht in der Kunst werden, sie möchte es leben. Sie trifft ihre Entscheidung, weg zu gehen, zu einem ungünstigen Zeitpunkt. Die Bürger revoltieren vor dem Landsitz der Herzogin, die Straßen sind gefährlich. Doch Violante erkennt, dass der einzige Mensch, der sie versteht, der ihr ähnlich ist, oder vielmehr, dem sie ähnlich ist, der Renaissancecondottiere San Bacco ist. Er ist der Starke, der auch in der Stunde der Gefahr furchtlos zu ihr eilt und in dieser Hingabe getötet wird. Nur noch der tote Körper des Marcheses erreicht die Herzogin. Die Herzogin erwacht nun endlich vollständig aus ihrem Spiel³⁷⁶, das sie schon lange erkannt hat. Als San Bacco stirbt, zählt sich die Herzogin nun selbst

³⁷⁴ Mann: Minerva. S. 268

³⁷⁵ Mann: Minerva. S. 167

³⁷⁶ vgl. Mann: Minerva. S. 54 „Ich bin zuviel hin und her getrieben zwischen Menschen, Listen, Träumen, Niedrigkeiten. Jetzt ruhe ich aus und schaue. [...] Die Seelen prangen neben den Kunstwerken, und ein Schauspiel bin ich mir am Ende selber. Wäre ich sonst nicht geradeso verloren wie diese hier? Alles, was mich überwältigen will, ich bezwinde es im Spiel. Die Sucht nach Freiheit und Größe brach über mich herein: ich spielte Diana und wusste es nicht einmal. Jetzt bin ich Minerva, sagen sie. Wissen sie, ob ich nicht Minerva spiele, weil ich ringe mit dem Fieber der Kunst?“

(wieder) zu den „Großen“. Mit dem Leichnam San Baccos in den Armen wird ihr ihre Zukunft klar:

„Die Dinge wechseln, meine Empfindung dauert, ebenso stolz wie deine. Was in meinen Armen lag, waren Träume, es wurden Bilder, und es wird zu heißen Körpern...Weißt du nun, daß alles, alles gleichgültig ist, was wir tun und was mit uns geschieht – und daß nur eines zählt: Seelen, die einander fühlen!“³⁷⁷

Sie hat den Beginn ihrer neuen Lebensphase erkannt, ist über die Oberflächlichkeit der Kunst, über ihre Illusion und Täuschung hinausgegangen, von denen sie sich die letzten zehn Jahre berauschen und verzaubern hatte lassen:

Ich frage niemals, wie es in fremden Seelen aussieht; ich fürchte zu sehr die unsauberen Antworten. Viel lieber begnüge ich mich mit Verkleidung, Oberfläche, Spiel, und lasse allen Seelen ihre Schönheit gelten, die eine geschickte Hülle angelegt haben. Die Schönheit aber, der wir ohne Enttäuschung bis auf den Grund der Seele gehen können, sie gehört nur den Kunstwerken und den seltenen Menschen, die vollkommen sind wie sie.³⁷⁸

Violante von Assy geht weiter ihren Weg der Identitätsfindung und wird nun zur Venus. Sie hat den Kunstgenuss als Verzicht erkannt. Sie geht nun unter die Oberfläche, zu den Körpern, doch auch zu den Seelen?

~ Venus ~

Violante ist auf dem Weg nach Neapel. Der Beschreibung von Kunstwerken ist die detaillierte Wahrnehmung und Schilderung der Natur gewichen. Auf ihrer Reise trifft sie in Capua auf Ismeal Iben Pascha, der – aus Dalmatien vertrieben – nun ein einfaches Leben als Bauer auf dem Land führt. Violante trifft auf Fatme und den kleinen Harem, der Ismael geliebt ist. Sie führen ein sexuell zügelloses, freies Leben. Violante überkommt der Wunsch, einfach eine Bäuerin zu werden und möchte bei Ismael und seinen Frauen leben. Sie kauft ihm das Land teuer ab, setzt einen jungen Hirten als Verwalter ein und genießt das ruhige, doch leidenschaftliche Leben auf dem Land. „Jene bronzenen Gestalten, zwischen Sonne und Acker, die ich einst in Dalmatien und in Rom als Träume genoß und in Venedig als Bilder – ich habe mich

³⁷⁷ Mann: Minerva. S. 270

³⁷⁸ Mann: Minerva. S. 27

nun, verlangend und sehr schlicht, unter sie gemischt.“³⁷⁹ denkt die Herzogin über ihr neues Leben. Nach ihrer Vergewaltigung durch Pavic mit einundzwanzig Jahren ist dies nun das erste Mal, dass sie sich – nunmehr über vierzig – den Männern hingibt. Eines Tages lernt sie in einem Gasthaus Don Saverio Cucuru, den Sohn der alten Fürstin Cucuru, kennen. Schon bei ihrer ersten Begegnung erinnert Don Saverio Violante an Orfeo Piselli, jenem Götzenbild, das ihre Freundin Beatrice Blà getötet hatte. Mit ihm treibt sie ihr Spiel, obgleich er meint, er spiele mit ihr. Sie ziehen nach Neapel. Don Saverio benutzt sie und vor allem ihr Geld. Er ist ein gewiefter Geschäftsmann und immer auf seinen Vorteil bedacht, doch nur scheinbar lässt sich die Herzogin ausnutzen. Sie lebt in einem Kuriositätenkabinett, abgeschieden von der Gesellschaft. Eingesperrt durch einen geldgierigen Liebhaber und einen korrupten Doktor beobachtet sie einerseits fasziniert, andererseits angeekelt das Treiben der Dienerschaft, die ihr wie Affen vorkommt – eben jene „bête humaine“ darstellt – und die unter dem Bann Don Saverios steht. Sie leidet, doch scheint es, als mache die Herzogin diese Erfahrung bewusst und gewollt. Auch zu Lady Olympia sagt sie, sie möchte diese Erfahrung nicht missen. Leiden wie es die Großen schon taten, es überstehen, weiter gehen, sich von Zeit zu Zeit daran erinnern. Violante diffamiert Don Saverio in der Öffentlichkeit, demütigt ihn beim Liebesspiel und sagt sich endgültig von ihm los.

Auf einem Fest trifft sie wieder auf Prinz Phili, der inzwischen König geworden ist und auch auf Baron Rustschuk, der den König von seiner Alkoholsucht zu heilen und nach seinen Wünschen zu lenken sucht. Sie trifft wieder auf Lilian Cucuru, die nun selbst eine große Künstlerin geworden ist, jedoch ihre Verachtung für andere Menschen und für die Welt an sich nicht aufgegeben und scheinbar noch gesteigert hat. Sie ist der Typus Künstler, den Heinrich Mann in seinem Flaubert-Essay entworfen hat, dem auch die Sängerin Branzilla aus der gleichnamigen Novelle angehört. Ihre Schwester Vinon wirft ihr „Kälte und Selbstsucht“³⁸⁰ vor, doch Lilian sieht ihre Einsamkeit als einzigen Ausweg, sich nicht von der Gesellschaft missbrauchen zu lassen. Sie kritisiert in ihren Werken die Gesellschaft, nutzt sie selbst aus, wo sie sie braucht und verachtet sie die übrige Zeit. Violante lernt Lilian Cucurus ehemaligen Geliebten und Vinon Cucurus Ehemann, den Dichter Jean Guignol

³⁷⁹ Mann: Venus. S. 36

³⁸⁰ Mann: Venus. S. 80

kennen. Guignol erinnert an Mario Malvolto aus der Novelle „Pippo Spano“. Er ist ein Künstler, ist Dichter, von Zeit zu Zeit sieht er sich als Bürger, doch kann er nie wirklich einer sein. Das Leben ist für ihn zu sehr ein fernes Ideal, alles bleibt für ihn gekünstelt. Gleich Malvolto kann er die wahren Gefühle und das reale Leben nicht richtig fassen, wenn es sich ihm darbietet.

Dann erschrak er und fragte sich, ob das etwa Literatur sei.
 „Ist alles gekünstelt? Will ich ein Stück machen? Bin ich nur ein gleichgültiger Buchstabierer von Schicksalen, der sich des Handwerks wegen zum Erleben nötigt?...Ich kenne mich nicht. Wer je aus einer Empfindung einen Vers geformt hat, der darf sich nicht mehr glauben. Das ist das Schlimmste.“³⁸¹

So schreibt auch Helga Winter über Guignol: „Er erhält immer mehr die Züge des vereinsamten Künstlers, dem sich das Leben im Prozeß der künstlerischen Gestaltung entzieht, der sein Priesteramt nicht erfüllen, das dem Leben immanente Göttliche nicht vermitteln kann.“³⁸² Er weiß um die antike Größe seiner Verse, die mit dem eigentlichen Leben nicht allzu viel gemein hat, die von dem bürgerlichen Publikum nicht erkannt wird. Guignol spricht vom „Heidentum“ seiner Verse, von der „unruhigen[n], erst gesunden wollende[n] Frührenaissance“³⁸³, die aus seiner Lyrik spricht. Er versteht den Verschleierungscharakter der Kunst, seiner Verse, weil sie „jedem unserer Schicksale ein schönes Gesicht geben“³⁸⁴. Aus einer Laune heraus bittet die Herzogin Guignol, ein Stück über ihr Leben und ihre Abenteuer zu verfassen, in dem sie die Hauptrolle selbst spielen möchte. Das Werk ist schell verfasst und die Aufführung ein großes Spektakel. Die Herzogin rektelt sich lasziv auf der Bühne und Guignol selbst scheint durch und in dem Stück erstmals wahrhaftig zu leben. Die geschriebenen Verse sind schnell vergessen und der Dichter spricht, was ihm gerade durch den Kopf geht und drückt seine Gefühle für die Herzogin aus. Er nimmt das Schauspiel als real, lebt zum ersten Mal, doch nur inmitten der Kunst.

Guignol ist der einsame, vom Leben entfernte Dichter. Er muss zu der Welt eine Distanz wahren, um seine Kunst ausüben zu können. Der Künstler distanziert sich von der Welt, die es ihm nicht gestattet, gleichzeitig seine Kunst auszuüben und an ihr teilzuhaben. Doch Guignol möchte dann doch leben, lieben, leiden, fühlen und dies

³⁸¹ Mann: Venus. S. 201

³⁸² Winter: Naturwissenschaft und Ästhetik. S. 170

³⁸³ Mann: Venus. S. 87

³⁸⁴ Mann: Venus. S. 87

nicht nur durch seine Kunst. Wie Malvolto ist sich auch Guignol seiner Lage bewusst. Malvolto begeht einen Mord, tötet das personifizierte Leben, das Mädchen Gemma. Guignol wird vom Leben überwältigt und scheitert an ihm. Er nimmt sich selbst das Leben und schreibt der Herzogin zum Abschied die Begründung dafür: „Ich weiß, daß ich Sie wirklich liebe, ohne Literatur – wenigsten in diesem Augenblick, da ich meinen Tod beschließe! [...] Ich liebe Sie! Und ich tue es nicht eines schönen Verses wegen – da ich ja sterbe!“³⁸⁵

Die Herzogin wirft Jean Guignol eines Tages vor, sie nur für die Schaffung seines größten Kunstwerks missbrauchen zu wollen und so ein Verlangen, sei ihr schon bekannt. Sie denkt an den Maler Jakobus Halm, den sie später auf ihren Reisen auch wieder trifft. Er hat aufgehört zu malen, ist Bauer und Familienvater geworden. Halm hat ein weiters Extrem gewählt und die Kunst gänzlich aufgegeben. Helga Winter schreibt über die unterschiedlichen Künstler Halm und Guignol:

Halm, der Maler, der apollinische Künstler, überlebt unter Aufopferung seiner Träume und wird Familienvater und tatkräftiger Weinbauer, der die Zeichen der Zeit erkannt hat. Guignol, der dionysischer Lyriker, der das Wissen von den geheimen Tiefen des Brunnens nicht extrapoliert, gerät an die Grenze zum Wahnsinn und bringt sich um: Jean Guignol – Hans Hanswurst.³⁸⁶

Guignol hat sich durch sein Stück über die Herzogin und seine Rolle darin selbst als dionysischer Künstler zu erkennen gegeben. Er scheint in dieser Ekstase erst das Leben entdeckt zu haben. Halm dagegen hat durch seine analytische Beobachtung der Zeit, wie Helga Winter meint, „die Zeichen der Zeit erkannt“. Er erfährt den nahenden Tod Violantes und malt ein letztes großes Bild, das die Herzogin kurz vor ihrem Tod erhält. Es weist ihr die Zukunft und erläutert ihr die Vergangenheit, in Form eines anderen Bildes, das die Herzogin so lange begleitet hat. Das Gemälde in der Kirche mit den beiden Frauen, die von einem blondgelockten Knaben geführt werden. Sie liegt im Sterben, die zweite Frau, die sie als Gina Degrandis identifiziert hat, ist dem Tode ebenfalls nahe und der Knabe, Nino, ist ihnen im Tod schon vorausgegangen. Nino ist in Genua überfallen und tödlich verletzt worden. Es war nicht der Garten der Kunst, in den der Knabe mit seiner Ampel leuchtete, nein, er leitete sie in die Gefilde des Todes.

³⁸⁵ Mann: Venus. S. 206

³⁸⁶ Winter: Naturwissenschaft und Ästhetik. S. 170

Bei ihrer letzten Begegnung entführt Nino die Herzogin scheinbar aus Guignols Stück heraus und verlebt mit ihr zusammen stürmische Liebesnächte. Sie fahren gemeinsam ans Meer und dort wird Violante nun endlich vollends zur Venus, wie sie Nino schon als Kind erblickt hatte. Sie gleicht Botticellis „Venus“, wie sie dem Meer entsteigt.

[D]a prangte sie vor ihm, in einer Woge, die von ihren Schultern zurückfiel wie ein grünschillernder Mantel – prangte glitzernd und rinnend von Tropfen, mit ausgebreiteten Armen, die Brüste im Winde, die Stirn umwunden von hervorbrechender Sonne – prangte mit Schenkeln lang und nervig und mit Hüften, die sich wanden wie Sirenen. Er kniete und erhob zu ihr die Hände: Sie war die dem Meer Entstiegene.³⁸⁷

Violante ist nun die Göttin Venus. Doch gleich nach dieser göttlichen Offenbarung für den jungen Mann erklärt er ihr seine Weltsicht:

Ich wollte einmal Maler werden, voriges Jahr, denn Pirat wird man nun einmal nicht mehr. Ich habe zuviel Geschichte gelernt, und solch ein Leben wie das meines Freundes San Bacco – ach, das kommt nie wieder. Man lebt gar nicht mehr. Wir alle sind heruntergekommen, blasiert und dekadent – aus zweiter Hand ist alles. Man sieht sich immer im Spiegel. Blödsinnige Sprüche gibt man auch zu viele von sich, ich weiß wohl – und bildet sich noch etwas darauf ein, daß man so krank ist.³⁸⁸

Was schließt man nun aus einer solchen Aussage des jungen Mannes? In gewisser Weise ist es doch auch die Anschauung Violantes, als letzte Tochter von starken Vätern, die ihr das Leben und die Abenteuer bereits vorweggenommen haben. In dieser lebensschwachen Gegenwart ist die lebensstarke Vergangenheit nur noch in den Kunstwerken aufbewahrt und zugänglich. So meint Nino auch, dass es nichts mehr zu malen gibt, da schon alles geschehen und abgebildet ist. Nino sieht sich – wie es auch San Bacco getan hat – als „Garibaldiner von heute“³⁸⁹. Der Freiheitskämpfer war eine starke Persönlichkeit und eine der Hauptgestalten des italienischen *Risorgimento*. Nino steht für die Freiheit, für den Sozialismus, der jedoch von einem König überwacht werden sollte. Die Herzogin sieht sich an ihre eigenen Bestrebungen erinnert, doch erkennt sie auch die Abweichungen. Nino steht für die Freiheit des Volkes, Violante stand eher für die Schönheit des Volkes ein.

³⁸⁷ Mann: Venus. S. 156

³⁸⁸ Mann: Venus. S. 157

³⁸⁹ Mann: Venus. S. 163

Heinrich Mann selbst war in der Zeit der Entstehung der *Göttinnen* nicht politisch engagiert. Wenn schon, so war er Gegner der Demokratie, trat für eine Adelsgesellschaft ein, sah sich in der Nachfolge Nietzsches. So kommt es wahrscheinlich auch, dass alle politischen Bestrebungen in den Romanen nicht zu einem Ende geführt werden, oder scheitern. Violante gibt ihr Freiheitsbestrebungen auf, auch als Rustschuk und nunmehr König Phili ihr die Position der Königin von Dalmatien in Aussicht stellen, ist Violante dies nur eine kurze Überlegung wert und auch Nino stirbt unvollrichteter Dinge. Doch Nino zählt zu den starken Menschen, die – wie San Bacco oder auch Jakobus Halm – „die Zeichen der Zeit“ erkennen und ihr Leben danach gestalten. Er lebt in vollen Zügen, wie es die Herzogin tut und deshalb nennt sie ihn auch ihresgleichen. Ihm folgt sie nach in den Tod.

„Ein Spiel. Sie sind ein Spiel, das täglich neu ist. Sie sind die unerwartete Stimmung, die unverhoffte Empfindung, die in ihrem gesunden, feierlichen Körper einherschreitet. Ihre Kleider sogar sind Seele! Die Heidin, die jeden Morgen neu geboren erwacht, mit neuer Sonne in den Augen, und von der vorigen Dämmerung nichts mehr weiß!...In dieser Minute sind Sie ganz Geist und für ein paar Atemzüge so gestimmt wie die rein geistigen Menschen, von denen jener Jüngling träumte, ihr Leben lang gestimmt sind. Oh, es ist gut, daß Sie gleich wieder anders sein werden! [...]“³⁹⁰

sagt Jean Guignol zu Violante. Sie habe hunderte Spiegelbilder und sei dennoch immer sie selbst. Macht dies einen großen Menschen – nach dem scheinbar alles strebt, das große Ideal aus der Renaissancezeit, das niemand wirklich beschreiben kann – aus? Violante lebt nach ihren Träumen, nach ihren Gelüsten, sie ist, was sie gerade sein möchte; Einmal ist sie rauschhafte Bacchantin, freiheitsjagende Diana, kontemplative Minerva, leidende Schwache, lüsterne, ekstatische Venus, sterbende Starke. Doch Violante ist sich ihrer Persönlichkeit selbst nicht sicher. „Wo ist mein Ich? An der Stelle, wo ich gerade stehe, oder in jener Erinnerung, oder dort im Spiegel, oder in welcher Maske und in welchem Traum?“³⁹¹, denkt sie. In ihrem Leben ist sie ständig auf der Suche nach ihrer Identität, doch der Wandel ist ihre wahre Identität. Sie ist, was sie gerade sein möchte, nie was sie sein muss. Nur kurz vor ihrem Tod kommen Violante noch Zweifel an ihrem Leben, da sie es beschließt, ohne einen Nachkommen gezeugt zu haben. Doch auch dieses Schicksal war ihr von

³⁹⁰ Mann: Venus. S. 91–92

³⁹¹ Mann: Venus. S. 83

Anfang an klar, da sie sich seit jeher als die letzte Tochter der Assy gesehen hat. So sagt auch Siebelind über die Herzogin: „Laster! Das Unerträgliche ist, daß es für jene Frau keine Laster gibt. Ihr fehlt der Begriff. Sie heißt zum voraus alles gut, was aus ihr herauswill. Sie glaubt an sich!“³⁹² Und weiter:

Denn auch das Leiden ruft sie, und empfängt es gern. Freiheitssucht! Kunstfieber! Sie stak tief im zweiten, da sagte ich ihr das furchtbare dritte voraus: Liebeswut! Aber alles ist ihr recht, was hohes Lebensgefühl schafft. Alles ist ihr Spiel, zum Zwecke einer schönen Geste und eines starken Schauers. Kein Rausch raubt sie für immer, keinem Unglück kann sie je erliegen, keine von allen Enttäuschungen wird sie in Zweifel stürzen, am Leben oder an der eigenen Wünschenswürdigkeit.³⁹³

Siebelind beschließt seine Ausführung: „[N]och aus dem Tod wird sie ein Vergnügen machen, eine Szene, ein Spiel.“³⁹⁴ Siebelind, der zynische, verbitterte, ungeliebte Beobachter, hat auch diesmal Recht. Der Tod ist für Violante nur ein Spiel. Lange schon weiß sie, dass sie krank ist und sterben wird. „Sie war in angenehmer Erwartung eines neuen Spieles, das Sterben hieß, einer noch nicht getragenen Maske und einer unbekannten Erregung.“³⁹⁵ Der Tod ist also wieder etwas Neues, das es auszuprobieren gilt. Violante erkennt ihr Schicksal, versteht, dass ihre Suche ein Ende hat. Sie sieht ihr Leben nun als Kunstwerk, dem es nichts mehr hinzuzufügen gibt, nichts mehr, das es wert wäre. Sie schlägt die empfohlene Behandlung aus und macht sich für den Tod bereit. Sie erwartet ihn als Teil ihres Lebens, das sie liebt. Er ist die letzte große Geste und sie wünscht sich diese Geste als glücklichste. Sie hat ihr Schicksal erkannt, auch die Weisung des Knaben angenommen. Sie stirbt. „Und sie fühlte, es lächle im Schatten.“³⁹⁶ Das Lächeln der Großen. „Das Übermaß von grausamer Selbstsicherheit bringt dieses Lächeln hervor, das sich nicht nachweisen lässt, das man nur ahnt, das tief verwirrt, in Grauen stürzt, fesselt, dem man sich widersetzt und das man schließlich verehrt!“³⁹⁷ Das Lächeln, das auch Pippo Spano auf den Lippen trug als er dem Scheitern des Schwachen und dem Tod der Starken beiwohnte.

³⁹² Mann: Venus. S. 145

³⁹³ Mann: Venus. S. 145–146

³⁹⁴ Mann: Venus. S. 146

³⁹⁵ Mann: Venus. S. 213

³⁹⁶ Mann: Venus. S. 261

³⁹⁷ Mann: Flöten und Dolche. S. 21

Die *Göttinnen*-Trilogie ist die Geschichte einer Suche, einer Suche nach sich selbst, obwohl man sich schon gefunden hat. Violante scheint fortwährend im Wandel und gerade das macht ihre Persönlichkeit aus. Sie lebt im Spiel, durch Rollen und Masken, mit Träumen und Illusionen, doch im Hier und Jetzt und immer wahrhaftig und sie selbst. Sie muss ihr Leben nicht durch die Kunst gestalten, ihr Leben ist ein Kunstwerk. Sie ist nicht lebensferner Künstler, sondern spiegelt jene Größe der alten Zeiten wider, die man sonst nur durch die Kunst erfährt. Violante geht es Zeit ihres Lebens um den Genuss, um die Lust, um die Schönheit. Sie lebt inmitten einer illustren Gesellschaft, die alle Formen des dekadenten, schwachen, kranken, lebensverachtenden, lebensunfähigen, abenteuerlustigen, illusorischen, verbitterten, leidenschaftlichen, mutigen, feigen, geldgierigen – und so vieles mehr – Menschen beinhaltet, wie er um die Jahrhunderte zu finden ist. Violante erlebt einen Erfahrungsprozess, der nicht auf ihre eigene Person beschränkt ist. Sie erlebt all diese Persönlichkeiten, betrachtet deren Leben und ihr eigenes. Sie zieht weiter, wenn sie von beidem genug hat. Besonders im Vergleich etwa zu Jean Guignol oder auch Properzia Ponti ist Violante von Assy die Starke. Renate Werner sieht Violante als „Entwurf eines ästhetischen Menschen, der im Erschaffen seiner selbst über die Kunst hinauswächst und im – durch die Kunst ausgelösten – dionysischen Rausch identisch wird mit dem Leben als letztem unableitbaren Prinzip und *Urlust*.“³⁹⁸ Laut Renate Werner ist für die Herzogin das Leben eine „mythische Urkraft, der sie sich bedingungslos anvertraut“³⁹⁹. Dies bekennt Violante kurz vor ihrem Tod auch selbst:

Mein ganzes Leben war eine einzige große Liebe; jeder Größe und der ganzen Schönheit habe ich meine heiße Brust entgegengeworfen. Ich habe nichts verschmäht, niemand verdammt, keinen Groll gehegt. Mich und mein Schicksal habe ich gutgeheißen bis ans Ende; wie könnte ich meinen Tod hassen?⁴⁰⁰

Indem Violante ihr eigenes Leben als Kunstwerk sieht, es zu einem Kunstwerk gemacht hat, hebt sie sich von ihrer Umgebung ab, besonders von jenen Damen, die Jakobus Halm porträtiert. Dieses Genre hat er als „hysterische Renaissance“ bezeichnet. Helga Winter schreibt über Heinrich Manns Verständnis der „hysterischen Renaissance“: „Das Bewußtsein des Mangels an Leben wird verdrängt

³⁹⁸ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 107

³⁹⁹ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 107

⁴⁰⁰ Mann: Venus. S. 234

und in der Verklärung des ‚großen Lebens‘ über die Kunst scheinbar befriedigt.“⁴⁰¹ Violante steht über diesem Bedürfnis der Verdrängung, ihr Leben steht über der Ersatzwelt, die von der Kunst geschaffen wird. Sie versucht das Leben durch das Leben und durch sich selbst groß zu machen, nicht durch die Kunst. An ihre Seite können Nino Degrandis, San Bacco, auch Lady Olympia und Jakobus Halm gestellt werden. Der Knabe, der alte Marchese und ebenso die englische Lady sind die Abenteurer, die die Abenteuer im realen Leben und nicht nur durch Geschichten und Gemälde erleben wollen. Jakobus hat mit seiner „hysterischen Renaissance“, gleich Nino, den krankhaften Zustand der Gesellschaft um ihn herum erkannt und nimmt ihn ironisch auf, indem er den Damen ihre Illusionen lässt. Er selbst jedoch zieht sich aus dem Geschäft der Kunst zurück bevor er sich in der Scheinwelt verliert.

Vielfach wurde in der Sekundärliteratur bemerkt, Jakobus Halm sei in der Trilogie das Sprachrohr Heinrich Manns. Walter Rehm gesteht Heinrich Mann die Erkenntnis dieser „hysterischen Renaissance“ zu, setzt ihn mit Jakobus Halm gleich, der seine Lage kennt, jedoch aus ihr (noch) nicht zu fliehen vermag. Doch gleichzeitig wirft Rehm Mann einen ruchlosen Nietzscheanismus, eine „rücksichtslose Hingabe an das Große, Schöne, Starke, Verruchte und Ruchlose“⁴⁰², einen entfesselten und sich steigernden „Exotismus der Sinne“⁴⁰³ vor. Es kann nicht geleugnet werden, dass es sich bei der Herzogin und ihrer glanzvollen Gesellschaft zuweilen um die rauschhafte Hingabe an eben das Große, Schöne und Starke handelt, dass sie sich jeder ihre Lebensphasen voll und ganz hingibt. Doch wo sich ihre Gefährten zuweilen verlieren, vereinigt Violante das Apollinische und das Dionysische, die Kontemplation, den Traum mit dem Rausch und der Ekstase. Trotzdem erkennt auch Walter Rehm an, dass die Herzogin „das große Leben lebt“ und die übrigen Figuren von der „Hysterie“ und „Perversität“ einer „ohnmächtigen Sehnsucht nach Kraft“⁴⁰⁴ verzehrt werden. Vielleicht verallgemeinert Rehm die Sache hier etwas, doch denke ich, dass Rehm sehr wohl im Recht ist, wenn er Heinrich Mann unter die Träumer vom großen Leben mit einbezieht. Jedoch verurteilt Rehm Manns ästhetizistische Bestrebungen, die eben eine dekadente Ohnmacht gegenüber dem Leben hervorbringen, alles als Maske und Schauspiel erscheinen lassen. Hier sei ihm Renate Werner

⁴⁰¹ Winter: Naturwissenschaft und Ästhetik. S. 202

⁴⁰² Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 62

⁴⁰³ Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 65

⁴⁰⁴ Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. S. 67

entgegengehalten, wenn sie bemerkt, dass der Lebenskult Violantes, die Verherrlichung des Lebens eine ästhetisch, geistig vermittelte ist. Die gleichfalls künstlerische Wahrnehmung von Kunst, vom schönen Schein bewirke eine Erhöhung des Lebensgefühls. Das Ästhetische selbst erhält so eine lebenssteigernde Komponente und wirkt als Verführung zum Leben selbst.⁴⁰⁵ In diesem Sinne lebt die Herzogin einen positiven Ästhetizismus. Violante ist die große Träumerin, die sich dem Schauspiel und der Illusion ergibt und dennoch das Leben in allen Einzelheiten erfährt, begreift und sich ihm hingibt.

Im Laufe seines Frühwerks erschuf Heinrich Mann die mannigfachsten illustren Figuren, die nach den unterschiedlichen, zumeist ästhetizistischen Anschauungen leben. Die Künstler sind es, die daran scheitern, am Leben und an der Kunst zugrunde gehen. Violante, die Lebenskünstlerin, genießt, liebt und leidet, alles mit Hingabe und alles gewollt. Sie stirbt, doch sie stirbt ausgesöhnt und glücklich. Sie ist der große Mensch, der die Kunst und das Leben, den Geist und die Tat, die Kontemplation und den Rausch, vereinigen kann, den Ästhetizismus lebt. Sie ist nun Nietzsches Übermensch, der die Stärke der Renaissance und die Größe der Kunst als Mittel zur Bewältigung der Realität gebraucht, der sich aber nicht der Illusion hingibt, diese Traumwelt würde auf Dauer währen.

⁴⁰⁵ Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. S. 99

V. Resümee – ein abschließender Vergleich

Bei Walter Pater scheint es einfach, sich auf die theoretischen Konzeptionen des Ästhetizismus zu beziehen, da sie von ihm in umfangreichem Ausmaß vorhanden sind. Da wird es bei Heinrich Mann schon schwieriger. Um einen Vergleich der ästhetizistischen Anschauungen beider Autoren durchzuführen, möchte ich zuerst das belletristische Werk einem Vergleich unterziehen. Auch ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass sich Heinrich Mann nach einigen Jahren vom ästhetizistischen Standpunkt abwandte und sein Werk als sozial und politisch engagierter Autor weiterführte. Pater hingegen verharrte Zeit seines Lebens in seinem *aestheticism*, einzig seine Aussagen dazu wurden mit der Zeit widersprüchlich. Beide Autoren waren sich also der Unmöglichkeit der dauerhaften Aufrechterhaltung der ästhetizistischen Lebensanschauung bewusst. Es geht mir bei diesem Vergleich darum, die grundlegenden Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in den Werken und Ansichten Paters und Manns aufzuzeigen. Durch die erfolgte Behandlung der Autoren und ihrer Werke wurden sowohl Kongruenzen wie auch Abweichungen bereits deutlich. Eindeutige Aussagen zu treffen, ist bei beiden Autoren schwierig und gestaltet einen Vergleich noch schwieriger, dennoch sollen hier kurz die wichtigsten Punkte hervorgehoben werden.

In den *Imaginary Portraits* Walter Paters begegnen wir Antony Watteau, Denys l'Auxerrois, Sebastian van Storck und Carl of Rosenmold, vier jungen Männern, die mit der gegebenen Situation, mit ihrer Gesellschaft, unzufrieden sind und danach trachten, sie zu verändern. Watteau ist Künstler, Denys der personifizierte Dionysos, Sebastian einfacher Bürger und Carl ist Herzog, Adelige. Im Grunde sind es vier verschiedene Typen von Menschen, die vier verschiedenen Ständen angehören, wenn man einen personifizierten Gott mit einrechnen darf. Somit ist kein Stand mit der Realität zufrieden. Egal ob Bürger, Künstler, Adelige oder zurückgekehrter Gott, sie alle versuchen, die gegebenen Bedingungen zu ändern und sie alle scheitern daran.

Bei Heinrich Mann habe ich in meinen Analysen vor allem die Künstlernovellen herangezogen, so handelt es sich hier selbstredend um Künstler, die im Mittelpunkt stehen. Doch auch in Novellen wie „Der Tyrann“ oder „Haltlos“ trifft man auf einen

Herzog und einen Bürger, die mit der Realität wie sie ist nicht klar kommen. Doch scheint Manns Augenmerk im Frühwerk viel eher auf die Künstlerfiguren gerichtet zu sein. Sie alle zeichnet ein Streben nach etwas Höherem aus.

Ein Ansatzpunkt zu einem Vergleich der beiden Autoren sind Nietzsches Schriften, mit denen sich beide beschäftigten. Bei Pater war es eher die Konzeption vom Apollinischen und Dionysischen Prinzip auf die er einging, bei Mann waren es die Charakterisierung des Künstlers und in diesem Zusammenhang auch der Entwurf des Übermenschen aus der Antike und der Renaissance, die auf sein Werk einwirkten. Die Anschauungen Nietzsches über Kunst, Künstler und Renaissanceideal sind für den Vergleich der beiden Autoren ein wichtiger Anknüpfungspunkt.

In Paters erstem *portrait* geht es um den Maler Watteau, der versucht, der entarteten Pariser Gesellschaft seine Bilder einer besseren Welt, eines goldenen Zeitalters, entgegenzusetzen und dadurch eine neue Renaissance auferstehen zu lassen. Watteau lebt in seiner Kunst und in seinen Vorstellungen, möchte von der Welt um sich herum eigentlich nichts wissen und begegnet ihr mit Misstrauen. Er versinkt in seiner Einsamkeit und seiner Unfähigkeit, die Gesellschaft zu verändern. Denys l'Auxerrois ist die Verkörperung des dionysischen Prinzips, im Gegensatz zu Watteaus apollinischem Verhalten. Er möchte die Menschen durch den Rausch und die Ekstase verändern, schafft für kurze Zeit eben jenes goldene Zeitalter, kann jedoch den Rausch nicht aufrechterhalten. Carl of Rosenmold sieht sich selbst als Apollo und möchte den Menschen durch Kunst und Kultur der Antike und der Renaissance die Aufklärung bringen, scheitert jedoch auch an seinen Versuchen. Sebastian van Storck hat sich gänzlich von der Welt der Kunst abgewandt, lebt in sich zurückgezogen, in seinem Innersten, in der Kontemplation. Er kommt jedoch weder mit sich selbst, noch mit der äußeren Welt klar. Keiner der vier Protagonisten kann sich mit der Welt um sich herum aussöhnen. Ähnlich ergeht es Heinrich Manns Künstlern. Sie alle haben ein Bild vor Augen, wie sie sein möchten, wie sie die Welt haben möchten. Da sie Künstler sind, können sie es in ihren Werken ausdrücken, sich die Kraft, Stärke und Größe, die sie anstreben, selbst zuschreiben. Sie alle leben jedoch eine Illusion. Sie leben in ihrer Kunst und nicht in der Realität, jedoch wird ihnen dies nicht oder erst zu spät klar. Durch die Branzilla, durch Watteau und Sebastian werden die Einsamkeit und die Zurückgezogenheit aus der Welt lediglich

als Scheinlösungen entlarvt. Die Vereinsamung des Künstlers oder des einfachen Menschen beinhaltet keine Erlösung. Das Leben einzig in sich selbst und in der eigenen Kunst ist kein geeignetes Mittel, die Realität zu bewältigen. Mario Malvolto und Leonie führen nur ein Scheinleben, leben viel zu sehr in ihrer Kunst, um die Realität als solche noch erkennen zu können. Denys und Carl verkörpern die „Spätgeborenen“, die ihrer Zeit zu spät oder schon voraus sind. Watteau, Carl, Malvolto, die Branzilla und Leonie zeigen die Unmöglichkeit der apollinischen Versunkenheit in die Kunst auf, Malvolto ist ein spezieller Fall, da er diese Welt aktiv durchbrechen möchte und gefährlich wird, als er die Realität mit der Kunstwelt verwechselt. Denys zeigt, dass auch der dionysische Rausch kein dauerhafter Weg ist und Sebastian macht deutlich, dass die Kontemplation ohne Kunst auch zu nichts führt. Das Scheitern ist ihnen eingeschrieben, da sie die Realität, ihre Umwelt, völlig außer Acht lassen. Das Streben nach dem Schönen, das Versinken und Aufgehen darin muss von Zeit zu Zeit bewusst von der „Ur-Qual“ als das „Ewig-Seiende“ durchbrochen werden. Pater's Figuren streben nach einem besseren Zeitalter, nach dem Goldenen Zeitalter der Antike oder der Renaissance. Manns Künstler streben ebenfalls nach einem höheren Ideal, nach dem Leben eines großen Menschen, das sie durch die Kunst zu erreichen meinen. „Das Vorbild des Großen reizt die eitleren Naturen zum äußerlichen Nachmachen oder zum Überbieten;“⁴⁰⁶ schreibt Nietzsche in *Menschliches Allzumenschliches*. Doch darf beim Großen auch das Kleine nicht vergessen werden. Manns Mario Malvolto hat zwar diese Erkenntnis, kann sie jedoch für sich nicht nutzen, wenn er zum Bildnis des Pippo Spanos spricht: „Da du ungeheuerlich zu triumphieren verstehst – wie entsetzlich warest du wohl manchmal geschlagen!“⁴⁰⁷

Die Renaissance ist das große angestrebte Ideal. Pater kreierte anhand seiner *Renaissance* einen Mythos der großen Renaissancekünstler, die sich nicht auf eine einzige Persönlichkeit festschreiben lassen. Pater mischt Fakt und Fiktion, bringt Interpretationen und Vermutungen zusammen mit realgeschichtlichen Tatsachen und schafft so ein überhöhtes Bild der Renaissancekünstler und ihrer Kunst. Ähnlich macht dies auch Mann etwa in seinem Flaubert-Essay. Er lässt dort den Dichter

⁴⁰⁶ Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*. S. 15

⁴⁰⁷ Mann: Pippo Spano. S. 21

selbst zu Wort kommen und über sein Künstlerschicksal erzählen. Doch unterscheiden sich Renaissancekünstler und Künstler der Moderne, darin, dass die großen Künstler der Vergangenheit eins waren mit sich, der Natur, den Menschen und ihrer Kunst, sie waren eins und doch vieles, indem sie alles um sich her aufnahmen. Ganz im Gegensatz zu den modernen Künstlern, die eher danach trachten, größtmögliche Distanz zwischen sich, ihrem Schaffen und der Welt um sie herum zu bringen. Die Vereinsamung ist die Folge der Verachtung der Gesellschaft. Diese wiederum wird dem Künstler infolge seiner Zurückgezogenheit und Feindseligkeit selbst mit Misstrauen begegnen und sich seine Kunst kritischen Blicks nähern.

Wo für Pater die Antike und so auch die Renaissance über allem standen, den Idealzustand darstellten und mit allen Mitteln wieder herbeigeführt werden sollten, da kreierte Mann in der Einsicht, dass dieser Zustand ein vergangener ist und in der Moderne nicht mehr wiederaufleben kann, eine „hysterische Renaissance“, die zwar die Größe und Kraft der Renaissance darstellt, ihr jedoch in der Person des Malers Jakobus Halm mit Ironie und Skeptizismus begegnet. Durch das ständige Scheitern von Paters Protagonisten, die sich alle zum Ziel gesetzt haben, die Renaissance wieder auferstehen zu lassen, wird auch Paters Erkenntnis der Zeit deutlich. Wo sich Mann durch seine Konzeption der „hysterischen Renaissance“ von diesen Wiederauferstehungsversuchen distanziert, da bringt Pater in den Aufbau seiner Werke jene Distanz, die den Glauben des Autors an das Gelingen der Bestrebungen seiner Figuren in Zweifel zieht

Pater wie auch Mann setzten sich gegen die Instrumentalisierung der Kunst und des Künstlers ein. Für beide stand der einzelne Mensch, das Individuum, die Persönlichkeit im Vordergrund. In Paters theoretischen Ausführungen über die Wirkung der Kunst geht es immer um das „me“, das im Mittelpunkt steht. Das Individuum, seine Wahrnehmung und Interpretation sind entscheidend. In seinen *portraits* hat er immer eine einzelne Person in den Mittelpunkt gestellt und ausschnitthaft ihr Leben beleuchtet. Mann stellt sein Individuum in die Gebundenheit der Zeit und der Gesellschaft. Dennoch sind seine Protagonisten Individuen, die sich von ihrer Gesellschaft stark abheben und aufgrund dessen auch distanzieren. Ihr Leben ist geprägt von einem starken Individualisierungsdrang, der auch selbstzerstörerische Konsequenzen beinhaltet. Mann erzählt die Lebensgeschichte

seines Protagonisten und auch die Nebenpersonen erheben sich aus dem Schatten und bekommen ein Gesicht und eine Geschichte. Wo bei Pater Umgebung, Personen und Ereignisse um den Protagonisten und selbst dieser eher schemenhaft bleiben, es nur um den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft geht, da beleuchtet Mann den Antagonismus in seinem Werk von den verschiedensten Seiten, bringt unterschiedlichste Meinungen ins Spiel. Mann macht dies innerhalb eines Werkes, Pater verteilt seine differenten Anschauungen auf alle seine Werke. Bei beiden Autoren ist es somit schwierig, eine endgültige Aussage ausfindig zu machen, die bindend für ihre eigenen Anschauungen zum Thema des Ästhetizismus und des daraus resultierenden Konflikts zwischen ästhetizistischen Individuum und der Gesellschaft sind. Pater klammerte bis zu seinem einzigen Roman das Thema der Religion in seinen Werken so gut wie vollständig aus, ebenso Mann. Bei beiden Autoren ist in der Zeit ihrer ästhetizistischen Bestrebungen nur ein Gott oder vielmehr eine Göttin, die regierende Götze, die Kunst, an der Macht. Im Ästhetizismus ist für Religion in dem Sinn kein Platz, da das Geistige, Sinnliche, vollständig mit dem Ästhetischen, mit der Kunst, ausgefüllt ist. Bei Pater wie bei Mann war die Religion zuerst ästhetisch betrachtet worden, dann als Mittel, die Kunst zu kommunizieren und im nächsten Schritt ist die Kunst zur neuen Religion geworden. Für viele der Protagonisten beider Autoren ist es nun mehr eine Göttin, die sie anbeten. Doch je weiter Pater und Mann in ihrem Leben voranschritten, desto vermehrter drängte sich die Frage nach einem weiteren Sinn des Lebens neben der Kunst auf. Pater setzte sich mit dieser Suche im *Marius* auseinander. Der Roman scheint den Zweifel des Autors auszudrücken, doch kann man darin eine einsetzende Abkehr vom Ästhetizismus erahnen? Bei Heinrich Mann vollzog sich jener Wandel langsam, ging zuerst in eine skeptische Betrachtung seiner früheren Ansichten, dann in einen positiven Gegenentwurf und schließlich in die vollständige Abkehr davon über.

Walter Pater hat in seinem einzigen Roman *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas* den Weg des Protagonisten beschrieben, der auf der Suche nach einem Sinn in seinem Leben, nach einer Philosophie, einer Religion, einem Ziel, auf das er zustreben kann, kurz nach einer Identität ist. Pater hatte den Roman als Trilogie geplant, diese jedoch nicht vollendet. Heinrich Mann schrieb eine Trilogie, *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy*. Violante ist ein ähnlicher

Charakter wie Marius, doch lebt sie ungefähr elfhundert Jahre später. Sie ist ebenso eine Suchende. Sie sucht nach ihrer Identität, die jedoch im ständigen Wandel begründet liegt. Beide Figuren leben in einer Welt, die im Wandel ist, keine festen Bezugspunkte bieten kann. In Marius' Zeit, im achten Jahrhundert nach Christus, trifft der Protagonist auf religiöse Dispute und kriegerische Auseinandersetzungen, die die Menschen in ihrem Glauben, ihrem Denken und Handeln beeinflussen und zögern lassen. Violante lebt im langsam ausklingenden 19. Jahrhundert. Es ist, wie gesagt, eine Zeit der Veränderungen. Wenn sich die Welt um sie herum ändert, alle Werte und Traditionen umstürzen, fliehen die Menschen in ihr Innerstes, in die Religion, in die Kunst, in den Glauben, egal woran. Marius sieht sein Leben lang den Epikureismus als seine „Religion“ an. Er zielt auf die wahre Glückseligkeit des Menschen durch die Sinneslust, aber auch durch die moralische Abwägung des Genusses. Marius scheint jedoch nicht sonderlich an der ethischen Erkenntnis von Gut und Böse, sondern an der Unterscheidung von Schönheit und Hässlichkeit interessiert zu sein. Er durchläuft die verschiedensten Religionen und Philosophien, doch ist das Ästhetische ein immerwährender Faktor in seinem Denken und Streben. Das Auge ist sein Sinnesorgan der Erkenntnis. Was dem Auge, der Erkenntnis, als „schön“ erscheint, das ist somit auch gut. So verhält es sich auch mit der Erfahrung im Amphitheater. Marius ist sich bewusst, dass das Geschehen nicht „gut“ sein kann, da er es als hässlich empfindet. Er möchte jedoch nicht handeln, dies entspräche nicht seiner Natur, er wendet sich lediglich ab, hat jedoch ein Gefühl der Überlegenheit gegenüber Marc Aurel, der das Spektakel teilnahmslos beobachtet. Hier unterscheidet er sich von Violante. Sie hört die erste Frau Ismael Iben Paschas von den Gräueltaten ihres Mannes sprechen oder sieht sich den Untaten der Revolution gegenübergestellt und zuckt nur mit den Achseln. Sie wertet nicht. Sie nimmt, wie es kommt, fordert Größe ungeachtet der Kosten oder Taten, die diese Größe verlangt.

Violante durchläuft weniger Stadien als Marius, dreimal vollzieht sich ein großer Wandel in ihrem Denken. Doch sie schöpft aus den Erfahrungen und Ansichten der Personen in ihrer Gesellschaft. Sie sieht die selbstzerstörerische Hingabe der Beatrice Blà an Orfeo Piselli, die Lebensschwäche der in der Kunst verlorenen Properzia Ponti, die Abenteuerlust eines Nino Degrandis, das Verharren in der Bürgerlichkeit des Volkstribuns Pavic, sie hört die Ansichten der Analytiker Siebelind

und des Malers Halm. Wo Marius seine Erfahrungen durch seine Ansichten und Philosophien im Geiste selbst sammelt, so handelt die Herzogin selbst oder beobachtet diese Handlungen bei anderen. Marius ist der Mensch der Kontemplation, der Passivität, des Apollinischen, Violante ist die Tatkräftige, die Aktive, das Dionysische Prinzip. Beide sind Zeit ihres Lebens auf der Suche nach ihrer Identität, doch nicht nur danach. Marius ist immerfort auf der Suche nach dem Schönen, dem Ästhetischen, der Sinneslust, so ergeht es auch Violante, sie sucht nach der Größe, nach dem Genuss. Für beide scheint das alte Prinzip des Goldenen Zeitalters zu gelten, das schon Dante, oder auch Goethe formulierten: *Erlaubt ist, was gefällt*. Es ist ein ästhetizistisches Streben, das beide treibt.

Ein wichtiges Element ist für Marius gleichsam für Violante der Traum. Marius sieht den Schlaf und den Traum als etwas Heiliges an. Der Traum ist der Ort seiner Erkenntnis. Durch die Sinneslust, durch das Auge, das ihm die Welt zumeist als Kunstwerk zeigt, schafft er sich eine Illusion, einen Schein. So ist der Traum, wie Nietzsche sagt, der Schein des Scheins, somit eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein⁴⁰⁸. In Marius' Welt wird am fühlbarsten die „Ur-Qual“, der „Ur-Schmerz“, auf dem sich – laut Nietzsche – die Welt gründet, deutlich. Er ist umgeben von Eindrücken, die seinem „moralischen“ Empfinden zuwider laufen, so sucht er sich in seinem Epikureismus einen Fluchtraum. Auch als er auf die christliche Religion stößt, nimmt er in ihr nur das Ästhetische, den „aesthetic charm of the catholic church“⁴⁰⁹ wahr. Er sucht nach der Illusion, dem Schein und dem Traum. So ist Marius kontemplativ, versunken in Traum und Schein, ist Anhänger Apollos. In Apollo vollzieht sich die Erlösung durch den Schein von der „Ur-Qual“, vom „Wahrhaft-Seienden“:

Er zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nōthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann in's Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze[.]⁴¹⁰

Wie gesagt braucht auch Violante den Traum. Gleich Marius ist sie von Kindertagen an in der Welt der Träume und der Illusion zuhause, findet jedoch immer wieder den

⁴⁰⁸ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S.

⁴⁰⁹ Pater: Marius. S. 276

⁴¹⁰ Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. S. 64

Weg zurück in die Realität. Wo Marius im Inneren zu verharren, die innere Erfahrung des Traumes auch im Inneren zu behalten scheint, da bringt die Herzogin ihre traumhaften Erkenntnisse und Ansichten an die Oberfläche der Realität und versucht nach ihnen zu handeln und sie zu verwirklichen. Sie sitzt auf ihrer Insel, die sie sich schon als Kind als Fluchtraum erdacht hat, wie eben Apollo auf seinem Kahn mitten im Meer zu sitzen pflegt und betrachtet die Welt. „Sein ganzes Dasein, mit aller Schönheit und Mäßigung, ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben!“⁴¹¹ So kann auch Violante nicht ohne den Rausch und die Handlung leben. Ihr genügt es nicht, ihre Träume zu träumen, sie möchte sich die erträumte Welt auch realisieren, um den Schmerz und das Leiden nicht nur in der Illusion zu überbrücken. Nach ihrer illusionistischen und verzauberten Zeit inmitten der Kunstwerke als Minerva geht die Herzogin weiter in einen Zustand der Naturverbundenheit und der Leidenschaft. Die Schönheit und die großen Gefühle, die sie in den Kunstwerken gesehen und gefühlt hat, möchte sie nun durch sich selbst erfahren. Sie versinkt im rauschhaften Treiben. Dionysos steht für den Rausch, den erwachenden Frühling, die Ekstase. Im Rausch, im Zauber des Dionysischen findet der Mensch wieder zurück zur Natur.

Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Träume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden.⁴¹²

So ist die Herzogin selbst zum Kunstwerk geworden, sieht dies auch selbst so, wenn sie kurz vor ihrem Tod bekennt: „Mein Leben war ein Kunstwerk.“⁴¹³ Doch das Dionysische ist auch ein Zustand, der die Individualität vollständig aufzuheben scheint und den Menschen in die Einheit mit der Natur eingliedert. Es ist ein Zustand, der nicht von Dauer sein kann, da sich der Rausch und die Ekstase mit der Zeit erschöpfen. So taucht auch die Herzogin wieder aus ihm auf.

Beide Protagonisten beschließen ihr Leben am Ende der Romane. Marius stirbt in der Aufopferung für seinen Freund Cornelius, begehet scheinbar eine große Tat, die ihm

⁴¹¹ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 65

⁴¹² Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. S. 52

⁴¹³ Mann: Venus. S. 227

jedoch im Nachhinein nicht mehr als die große Geste erscheint, als die er sie in seiner Vorstellung erdacht hatte. Man könnte sagen, Marius handelt und stirbt dadurch. Es widerspricht seiner Natur und seinem Epikureismus. Durch die Handlung kann er keine Sinneslust erfahren. Er stirbt mit der Erkenntnis: „*He was the last of his race!*“⁴¹⁴ Violante stirbt ebenso einsam in dem Bewusstsein, dass sie die „letzte, zerbrechliche Tochter“⁴¹⁵ der Assy war. So waren beide Suchende in einer Welt im Umbruch. So waren auch sie im Wandel und dieser Wandel bedeutete ihre Identität. Marius' Streben nach den schönen Eindrücken ist ein ästhetizistisches Streben, das sich in der Kontemplation ausdrückt. Violantes Streben nach den Genüssen vereinigt in sich die Kontemplation und die Handlung. Obwohl sie beide Suchende sind, sind sie doch eben jene großen Menschen, die ein höheres Ideal leben. Violante begreift das Leben als ein Spiel und geht von Station zu Station, Marius sieht das Leben nicht im Äußeren sondern in seinem Inneren und sucht in sich selbst nach einer Wahrheit und einem Sinn. Obwohl es bei Marius nicht den Anschein erweckt, er wäre einer der großen Menschen, die die Renaissance als Wiederbelebung der Antike feiert, so hebt er sich dennoch von den Bürgern ab, genauso tut dies Violante. Die Suche nach der Erfüllung ist es, die den großen Menschen ausmacht. Für beide liegt der Sinn ihres Daseins im Genuss und in der Erfahrung und Wahrnehmung des Schönen, und das Schöne existiert in vielen Formen, wie Pater in der *Renaissance* hervorgehoben hat. Die „Helden“ der Romane entsprechen den Ansichten der Autoren bezüglich der ästhetizistischen Lebensanschauung. Für Pater war es die Kontemplation, die Versunkenheit in die Kunst. Er erkannte die gemeine Alltäglichkeit, den „Ur-Schmerz“, den Ekel des Alltags und der Zeitlichkeit. Er wollte eben diese begrenzte Zeitlichkeit, den ständig näher kommenden Tod, durch die Kunstbetrachtung vergessen machen. Doch um ihn zu vergessen, muss er erst einmal ins Bewusstsein gedrungen sein. Mit der ständigen Todesangst im Hinterkopf sollte der Mensch danach trachten, in der kurzen Zeit, die ihm auf Erden vergönnt ist, den Momenten die „highest quality“⁴¹⁶ zu verleihen, wenn sie vorüberziehen. Da Pater kein Mensch der Tat war, so verstand er diese höchste Qualität, die Möglichkeit, die Zeitlichkeit vergessen zu machen, als die Kontemplation und die zeitlich begrenzte Verlorenheit in der Kunst. Bei Heinrich Mann ist das Streben des Menschen ein Streben nach

⁴¹⁴ Pater: Marius S. 338

⁴¹⁵ Mann: Minerva. S. 96

⁴¹⁶ Pater: Renaissance. S. 239

Größe, nach dem Ideal des Übermenschen der Renaissance. Es ist kein statisches Ideal, sondern ein im Wandel begriffenes Spiel, das der Mensch, der es spielt, nie so ganz ernst nehmen und sich in ihm nie vollständig verlieren darf. Beide Autoren sind sich der Zeitlichkeit, des Fließens der Zeit, bewusst. So sind ihnen auch die Unmöglichkeit ihrer Theorien und Forderungen bewusst. Pater steht für das Apollinische, weiß aber, dass durch alleinige Kontemplation, Versunkenheit in Traum und Schein, die Welt nicht bezwungen oder verändert werden kann. Mann steht für das Dionysische, ist sich aber gleich Nietzsche darüber im Klaren, dass der Rausch kein dauerhafter Zustand ist und eben jener angestrebte Renaissancemensch, jene geistige Aristokratie nicht mehr hergestellt werden kann. Wie Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* von der „periodisch eintretende[n] Versöhnung“⁴¹⁷ von Apollinischem und Dionysischem spricht, so scheinen auch Pater und Mann letztendlich den Ästhetizismus nur als kurze, jedoch immer wiederkehrende Möglichkeit gesehen zu haben, die Erfüllung des Lebens in der Schönheit und Größe der Kunst, finden zu können, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt.“⁴¹⁸

⁴¹⁷ Nietzsche: *Geburt der Tragödie*. S. 47

⁴¹⁸ Nietzsche: *Geburt der Tragödie*. S. 73

VI. Bibliographie

Primärwerkverzeichnis

Heinrich Mann

Mann, Heinrich: Die Branzilla. In: Ders.: Heinrich Mann; Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerin. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart, 2003 S. 123–162 (mit einem Nachwort von Heide Eilert)

Mann, Heinrich: Briefe an Karl Lemke 1917–1949. Berlin. Aufbau-Verlag, 1963

Mann, Heinrich: Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus. Claassen Verlag, 1964

Mann, Heinrich: Briefe an Ludwig Ewers 1889–1913. Aufbau-Verlag, 1980

Mann, Heinrich: Contessina. In: Ders. Meistererzählungen. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2006 S. 19–35

Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. I Diana. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider)

Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. II Minerva. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider)

Mann, Heinrich: Die Göttinnen. Die drei Romane der Herzogin von Assy. III Venus. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1987 (= Heinrich Mann Studienausgabe in Einzelbänden hg. von Peter-Paul Schneider)

Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin und Weimar. Aufbau-Verlag, 1973

Mann, Heinrich: Gustave Flaubert und George Sand In: Ders.: Essays. Claassen Verlag. Düsseldorf 1976. S. 82–131

Mann, Heinrich: Pippo Spano. In: Ders.: Flöten und Dolche. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 S. 9–59 (mit einem Nachwort von Heide Eilert)

Mann, Heinrich: Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerin. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart, 2003 S. (mit einem Nachwort von Heide Eilert)

Mann, Heinrich: Schauspielerin. In: Ders.: Heinrich Mann; Künstlernovellen. Pippo Spano. Schauspielerin. Die Branzilla. Reclam. Stuttgart, 2003 S. 49–123 (mit einem Nachwort von Heide Eilert)

Mann, Heinrich: Schauspielerinnen. In: Ders.: Essays. Claassen Verlag. Düsseldorf 1976. S.281–284

Mann, Heinrich: Der Tyrann. In: Ders. Meistererzählungen. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2006 S. 146–168

Mann, Heinrich: Was ist eigentlich ein Schriftsteller? In: Ders.: Essays. Claassen Verlag. Düsseldorf 1976. S. 294–298

Mann, Heinrich: Das Wunderbare. In: Ders. Meistererzählungen. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2006 S. 35–68

Walter Pater

Pater, Walter: The Renaissance. Studies in Art and Poetry. London. Macmillan, 1900 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. I)

Pater, Walter: Imaginary Portraits and Gaston de Latour. London. Macmillan, 1900 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. IV)

Pater, Walter: Appreciations. With an Essay on Style. London. Macmillan 1901 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. V)

Pater, Walter: Greek Studies. A Series of Essays. London. Macmillan 1901 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. VII)

Pater, Walter: Miscellaneous Studies. A Series of Essays. London. Macmillan 1901 (= The Works of Walter Pater in eight Volumes. Vol. VIII)

Pater, Walter: Marius the Epicurean and Other Short Works. London. Macmillan, 1924

Pater, Walter: Letters of Walter Pater. Hrsg. Lawrence Evans. Oxford. Clarendon Press. 1970

Sonstige

Wilde, Oscar: The Complete Works of Oscar Wilde. Hrsg. v. Vyvyan Holland. London. Harper Perennial 1989

Wilde, Oscar: A Life in Letters. Hrsg. Marlin Holland. New York. Carroll & Graf Publishers, 2007

Shakespeare, William: As You Like It. In: Ders.: The Complete Works. Hrsg. Arthur Henry Bullen. London. CRW Publishing, 2005 S. 357–375

Sekundärwerkverzeichnis

Albertin, Carla: Walter Pater. Philosophische Implikationen seiner Essayistischen Darstellungsform. Inaugural-Dissertation. Marburg/Lahn, 1969

Alter, Reinhard; Die Geist-Tat-Problematik bei Heinrich Mann. Versuch einer historischen Standortbestimmung. In: Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen Traditionen – Vergleich. hg. von Eijiro Iwasaki. München. Iudicium Verlag, 1991 (= Akten des 8. Internationalen Germanistenkongresses – München 1990 Bd. 11) S. 252–260

Bang-Soon, Ahn: Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle. Göttingen. Cuvillier Verlag 1996

Bann, Stephan (Hrsg.): The Reception of Walter Pater in Europe. London. Thoemmes Continuum, 2004 (The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe Vol. IV)

Bartuschat, Wolfgang: Individuum und Gemeinschaft bei Spinoza. Delft. Eburon 1996 (=Mededelingen vanwege het Spinozahuis 73)

Benn, Gottfried; Rede auf Heinrich Mann. In: Gesammelte Werke Bd. 4. hg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden. Limes Verlag, 1968. S. 974–983

Benson, A.C.: Walter Pater. London. Macmillan, 1906 (English Men of Letters N.S. 20)

Beßlich, Barbara: Wege in den >Kulturkrieg<. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000

Bronfen, Elisabeth; Die schöne weibliche Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Berger, Renate u. Stephan, Inge (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln. Böhlau Verlag, 1987 S. 87–117

Buck, August: Burckhardt und die italienische Renaissance. In: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Hrsg. August Buck. Tübingen. Niemeyer, 1990 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 4) S. 5–13

Burckardt, Jacob: Die Griechen und ihre Götter. In: Ders.: Griechische Culturgeschichte. Band II. München. Beck 2005. S. 15–205 (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Ausgabe Band 20)

Carrier, David: Baudelaire, Pater and the origins of modernism. In: Comparative criticism. An annual journal. Walter Pater and the culture of the fin-de-siècle. Nr. 17. Hrsg. E.S. Shaffer. Cambridge. University Press, 1995 S. 109–123

Cerri, Chiara; Heinrich Mann und Italien. München. Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006

Charlesworth, Barbara: Dark Passages. The Decadent Consciousness in Victorian Literature. Madison u. Milwaukee. The University of Wisconsin Press, 1965

Eley, Geoff: Wilhelminismus, Nationalismus, Faschismus. Zur historischen Kontinuität in Deutschland. übers. von Reinhart Kößler. Münster. Westfälisches Dampfboot 1991 (= Theorie und Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft Band 3)

Farulli, Luca: Nietzsche und die Renaissance: Die Reflexion über „Grenze“ und „Grenzüberschreitung“. In: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Hrsg. August Buck. Tübingen. Niemeyer, 1990 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 4) S. 54–71

Fletcher, Ian: Walter Pater. London. Congmans, Green & Co., 1959

Freudenthal, J.: Spinoza. Leben und Lehre. Hg. von Carl Gebhardt. Heidelberg. Carl Winter u.a., ²1927

Geyer, Carl-Friedrich: Epikur. Hamburg. Junius Verlag, ²2004

Goebel-Schilling, Gerhard: Zur Kritik der „Hysterischen Renaissance“ im Frühwerk Heinrich Manns. In: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann. Hrsg. August Buck. Tübingen. Niemeyer, 1990 (= Reihe der Villa Vigoni, Bd. 4) S. 78–89

Goetsch, Paul: Die Romankonzeption in England. 1880–1910. Heidelberg. Carl Winter Universitätsverlag 1967 (= Anglistische Forschungen Heft 94)

Golther, Wolfgang: Handbuch der Germanischen Mythologie. Wiesbaden. Fourier Verlag 2005

Gombrich, E.H.: Die Geschichte der Kunst. Berlin. Phaidon Verlag. 16. Ausgabe, ⁴2002

Gontermann, Walter: Heinrich Manns „Pippo Soano“ und „Kobes als Schlüsselnovellen. Dissertation. Köln 1973

Habers, Henk: Ironie, Ambivalenz, Liebe. Zur Bedeutung von Geist und Leben im Werk Heinrich Manns. Frankfurt am Main. Peter Lang, 1984 (= Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur Band 768)

Hawthorne Young, Helen: The Writings of Walter Pater. A Reflection of British Philosophical Opinion from 1860 to 1890. Lancaster. Lancaster Press, 1933

Hass, Hans-Egon (Hrsg.): Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. Bd. 5: Sturm und Drang. Klassik. Romantik. Texte und Zeugnisse. 2. Band. München. C.H. Beck, 1966.

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München C. H. Beck 1973

Henniger-Weidmann, Brigitte: Stilkritische Beobachtungen zu Heinrich Manns artistischen Novellen „Pippo Spano“ und „Die Branzilla“. Dissertation. Zürich 1968

Holona, Marian: Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933. Die Kulturkonzeption Heinrich Manns wie sie in seiner Essayistik zum Ausdruck kommt. Wrocław u.a. Polskiej Akademii Nauk, 1971

Horstmann, Ulrich: Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts. München. Wilhelm Fink Verlag 1983

Huyghe, Renè: Watteau und seine Welt. Übers. v. Ursula Dreysse. Paris. Scrépel 1968 (= Les Carnets de Dessins Band 1)

Iser, Wolfgang: Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen. Niemeyer. 1960

Jörg, Robert: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen. Niemeyer, 2003 (= Frühe Neuzeit Bd. 76)

Kaiser, Gert: Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur. Frankfurt am Main. Campus Verlag, 1995

Knoepflmacher, U.C.: Religious Humanism and the Victorian Novel. George Eliot, Walter Pater and Samuel Butler. New Jersey. Princeton University Press, 1965

Kottow, Andrea: Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900. Frankfurt/New York. Campus Verlag, 2006 (= Kultur der Medizin. Bd. 20)

Kühlmann, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. Frankfurt am Main. Deutscher Klassiker Verlag 1997 (= Bibliothek der Frühen Neuzeit Band 5)

Lennartz, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik. Drei Bände. Band II. Stuttgart. Alfred Kröner Verlag 1984. S. 1129-1137

Lundgren, Lars-Eric: Frauengestalten im Frühwerk Heinrich Manns. Interpretationen im Werkzusammenhang. Stockholm. Almqvist & Wiksell, 1986 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholmer germanistische Forschungen 34)

Mallett, Michael: Der Condottiere. In: Garin, Eugenio (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt am Main. Fischer Verlag, 1996 S. 49-79

Martin, Ariane: Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg. Königshausen & Neumann 1993 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 106/1993)

Metzler, Jan Christian: „Mir ward es seltsam kalt“. Weiblichkeit und Tod in Heinrich Manns Frühwerk. Hamburg u. Berlin. Argument Verlag, 2000

Meyhöfer, Annette: Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende. Köln. Böhlau Verlag, 1989 (= Kölner Germanistische Studien Bd. 27)

Middeke, Martin: Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Würzburg. Königshausen & Neumann 2001 (= text und theorie Band 1)

Monsman, Gerald Cornelius: Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater. Baltimore. Johns Hopkins Press. 1967

Monsman, Gerald Cornelius: Walter Pater. London. George Prior Publishers. ¹1977

Müller, Vanessa: „How Botticellian!“ Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus. Münster. LIT Verlag 2000 (= Kunstgeschichte Band 67)

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe fünfter Band)

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Schriften aus den Jahren 1869–1873. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe erster Band)

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe siebenter Band)

Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches I. Vermischte Meinungen und Sprüche. Menschliches Allzumenschliches II, Erste Abteilung. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1922 (= Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe dritter Band)

Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Eine Auslegung alles Geschehens. Leipzig. Alfred Kröner Verlag, 1923 (=Nietzsches Werke. Klassiker-Ausgabe Ergänzungsband)

Proesler, Hans: Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur. Inaugural-Dissertation. Freiburg im Breisgau 1917

Prümm S.J., Karl: Religionsgeschichtliches Handbuch für den Raum der altchristlichen Umwelt. Hellenistisch-römische Geistesströmungen und Kulte mit Beachtung des Eigenlebens der Provinzen. Rom. Päpstliches Bibelinstitut, 1954

Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn. H. Bouvier u. Co. Verlag, 1963 (= Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Bd. 6)

Rasch, Wolfdietrich: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn. In: Fin de siècle. Hrsg. Roger Bauer. Frankfurt am Main. Klostermann, 1977 (=Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd 35) S. 30–50

Rehm, Walter: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. In: Ders.: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. Reinhardt Habel. Göttingen. Vandenoek & Ruprecht, 1969. S. 34–78

Rosenhaupt, Hans Wilhelm: Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft. Bern u. Leipzig. Paul Haupt, 1939

Schlichting, Ralf; Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche. Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925. Band I. Frankfurt am Main. Peter Lang Verlag, 1986 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur Band 954)

Schöpke, Heinz Friedrich: Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken. Inaugural-Dissertation. Bonn 1960

Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. Metzler. Stuttgart 1965

Schröter, Klaus: Heinrich Mann. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, ²⁰2002

Seiler, R.M. (Hrsg.): Walter Pater. The Critical Heritage. London u. New York. Routledge, 1995

Shrimpton, Nicholas: Pater and the 'aesthetical sect'. In: Comparative criticism. An annual journal. Walter Pater and the culture of the fin-de-siècle. Nr. 17. Hrsg. E.S. Shaffer. Cambridge. University Press, 1995 S. 61–85

Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen. Niemeyer, 2000 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 23)

Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn, München, Wien, Zürich. Ferdinand Schöningh, 1997

Stamm, Ulrike: „Ein Kritiker aus dem Willen der Natur“ Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters. Würzburg. Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata Reihe Literaturwissenschaft Band 213)

Stoll, Heinrich Wilhelm: Mythologie der Griechen und Römer. Die Götter des klassischen Altertums. Kettwig. Phaidon Verlag. 1990

Symons, Arthur: A Study of Walter Pater. Cambridge. University Press, 1997

Tebben, Karin: Dem Schwachen eine Form. Die femme fragile als Denkfigur des Homme fragile bei Heinrich Mann und Richard Beer-Hofmann. In: Dies.: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, S. 189-203

Twaite, Ann: Edmund Gosse: a literary landscape 1849-1928. London. Sacker & Warburg, 1984

Volckmann, Silvia: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Berger, Renate u. Stephan, Inge (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln. Böhlau Verlag, 1987 S. 155-177

Werner, Renate: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. Düsseldorf. Bertelsmann Universitätsverlag, 1972 (= Literatur in der Gesellschaft Bd. II)

Winkgens, Meinhard: Wandlungen des Traditionsverständnisses von Matthew Arnold bis T.S. Eliot (1982) In: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Hg. v. Paul Goetsch. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983 (= Wege der Forschung Band 629) S. 99-123

Winter, Helga: Naturwissenschaft und Ästhetik. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Manns. Würzburg. Königshausen u. Neumann, 1994 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 113)

Wuthenow, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt am Main. Suhrkamp. ¹1978 (=Edition Suhrkamp Band 897)

Zmegač, Viktor, Zdenko Škreb und Ljerka Sekulić: Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wiesbaden. Marix Verlag GmbH. 2004

Anhang

Lebenslauf

Ich wurde am 21. September 1984 in Mödling geboren, als zweites Kind meiner Eltern Christine und Ernst Putz. Aufgewachsen bin ich in Moosbrunn, einem kleinen Ort südlich von Wien, wo ich noch heute lebe. Nach dem Besuch der örtlichen Volksschule wechselte ich auf das Bundesgymnasium in Schwechat, wo ich den sprachlichen Zweig der Schule besuchte. Nach vier Jahren verließ ich das Gymnasium, um die nächsten fünf Jahre die Bundeshandelsakademie Wien X zu besuchen. Dort entschied ich mich abermals für den sprachlichen Schwerpunkt und wählte den Schulzweig „internationale Wirtschaft“. 2004 legte ich meine Matura mit ausgezeichnetem Erfolg ab. Nach fünf Jahren Wirtschaftsausbildung wechselte ich nun zurück zu den Geisteswissenschaften und inskribierte im selben Jahr an der Universität Wien für die Studienrichtung Vergleichende Literaturwissenschaft. Nach einigen Ausflügen an die Romanistik, die Anglistik, die philosophische Fakultät und zu den Cultural Studies entschied ich mich, meine Wahlfächer im Rahmen der Studienrichtung der deutschen Philologie zu absolvieren und spezialisierte mich auf die ältere deutsche Literatur, das Mittelhochdeutsche. Den Ausschlag zu meiner Diplomarbeit gab mein schon lange gehegtes Interesse an der Zeit der Jahrhundertwende und besonders am englischen Ästhetizismus und der Dekadenzliteratur etwa eines Oscar Wildes. Walter Pater ist im deutschsprachigen Raum heute eher unbekannt, so hielt ich es für angebracht, diesen wichtigen Vertreter, wenn nicht Begründer des Ästhetizismus einer ausführlichen Betrachtung zu unterziehen. Als Vergleichsautor bin ich durch ein Proseminar auf der Germanistik auf Heinrich Mann gestoßen, dessen Frühwerk weniger Beachtung gefunden hat, als es sein Spätwerk als politisch engagierter Autor erfahren hat.

„Ästhetizismus im Vergleich. Walter Pater und der frühe Heinrich Mann“

Der Ästhetizismus ist ein Phänomen, das in England in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte und um die Jahrhundertwende, mit einiger Verspätung, Deutschland erreichte. Es ist eine Strömung, die die Kunst als stetigen Fluchtraum aus einer Gesellschaft sah, die im Wandel begriffen war. Vielfache Veränderungen gingen vor, Veränderungen nicht nur zum Positiven. Traditionen und Werte wurden infrage gestellt, die Menschen waren verunsichert. Der Ästhetizismus wollte die Kunst zur neuen Religion erheben, die die Menschen aus ihrer Orientierungslosigkeit herausführen sollte, die die Schrecken des Lebens und des sich nähernden Todes vergessen machen konnte. Kontemplation und Augenblicksverabsolutierung waren Schlagworte dieser Strömung.

In England war es vor allem Walter Horatio Pater, der mit seinen Essays, allen voran der Essaysammlung *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, den *æstheticism* einführte. In seinen Essays behandelt er die großen Meister der Renaissance und sieht in ihnen die Ideal, denen es nachzustreben gilt. Er stellt sich mit seiner Kunstauffassung, die die Kunst als selbstreferentiell sah, das Prinzip *l'art pour l'art* und in gesteigerter Form *la vie pour l'art*, vertrat, gegen die Auffassungen und Traditionen des herrschenden Viktorianismus. Er war gegen jegliche Instrumentalisierung der Kunst, sie sollte nur dem Zweck dienen, den Rezipienten zu erfreuen. Jeglicher Wert und jegliche objektive Bedeutung wurden der Kunst genommen, einzig die Wirkung auf den Rezipienten zählte. Obwohl Pater als der Begründer des *æsthetic movement* gilt, diese Auffassung auch in seinen Essays proklamierte, so ist vor allem in seinen *Imaginary Portraits* und in seinem einzigen Roman *Marius the Epicurean* eine Zurücknahme seiner Ansichten zu beobachten. Ihm war die Unmöglichkeit der vollständigen Verwirklichung seiner Theorien im alltäglichen Leben somit bewusst.

In Deutschland ist es unter anderem Heinrich Mann, der sich mit der ästhetizistischen Kunstgesinnung auseinandersetzte. Sein Frühwerk ist durchdrungen von diesen Gedanken. Mit seinen verschiedenen Künstlerfiguren, die er in seinen Novellen entworfen hat, kreierte er das Bild des lebensunfähigen Artisten, der in der Kunst zu leben scheint und dabei die Realität außen vor lässt. Scheinbar ein Gegenbild zu diesen Künstlern schuf er mit der Lebenskünstlerin Violante von Assy in der

Romantrilogie *Die Göttinnen*, dennoch ist sie Ästhetin. Heinrich Mann war fasziniert vom Ästhetizismus, jedoch war auch ihm bewusst, dass eine rein ästhetizistische, hedonistische Lebenseinstellung nur schwer aufrecht zu erhalten war, ja sogar gefährlich werden konnte.

Der Vergleich der beiden Autoren bringt unbekannte und wenig beachtete Seiten beider Schriftsteller zum Vorschein. Walter Pater, der als Hauptvertreter des æstheticism galt, war selbst von Zweifeln durchdrungen, was die von ihm mitbegründete Strömung anbelangte. Heinrich Mann, der vor allem als politisch engagierter Autor im Gedächtnis der Leser verankert ist, hatte durchaus in seinen frühen Jahren auch andere Ansichten durch seine Werke an die Öffentlichkeit gebracht. Beide haben sich mit dem Phänomen des Ästhetizismus beschäftigt, doch beide blieben auf dem Boden der Realität und tauchten nicht in den verlockenden Strom der ästhetizistischen Lebens- und Kunstauffassung ab, aus dem das Entrinnen zumal sehr schwierig werden konnte.

Æstehticism in comparison. Walter Pater and the early Heinrich Mann.

Æstehticism is a phenomenon which started in England in the second half of the 19th century and reached Germany during the turn of the century. It is a trend which saw art as a possible escape from a society which was in a current change. Multiple changes went on, not always positive for the common people. Traditions and old values were questioned and the people were unsure about what was going on around them. The æstehticism wanted to raise art to the state of a new religion and lead the people out of their loss of direction, out of the horrors of daily life and to make the approaching death forgotten, the here and now, the moment of contemplation in art was everything which counted.

In England it was most of all Walter Horatio Pater with his essays and his important collection of essays called *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, who introduced æstehticism. In his essays he deals with the great masters of the renaissance and sees in them the ideal to which all art should refer. He saw art as self-referring, stood in for the principle of *l'art pour l'art* and for the heightened form of this principle of *la vie pour l'art*. This interpretation of the meaning of arts was against all traditions and views of the ruling Victorianism. Pater was against all use of art for a certain purpose; art should only have the purpose to please the spectator. Every value or objective meaning of it was meaningless, only the effect upon the recipient was important. What is it to me, was the main question one had to ask while experiencing art. Although Pater is seen as the creator of the æsthetic movement in England, he proclaimed this attitude only in his essays. In his *Imaginary Portraits* and also in his one and only novel *Marius the Epicurean* he took back his opinions. He knew the impossibility of the complete realization of his theories in daily life.

In Germany it was among others Heinrich Mann who got involved with the æsthetic mind. His early works are penetrated with these thoughts. With his artistic protagonists of his novellas he created a picture of the artist who is not able to live in reality because he only lives in his art. An apparent contrast to these artists is the artist of life, Violante von Assy of the trilogy *Die Göttinnen*. Heinrich Mann was fascinated of the æsthetic movement, of the æsthetic opinions but he always knew that this sole æsthetic, hedonistic attitude towards life was hard to hold up and could become even dangerous.

The comparison of these two authors brings unknown and sparsely noted sides of both writers to the surface. Walter Pater, who counts as the main representative of æstehticism was full of doubts about the movement he helped to create. Heinrich Mann, who is known by most of the readers as a political writer, had during his early years totally different opinions which came out in his works of that time. Both dealt with the phenomenon of æstehticism but both stayed on the ground of reality and didn't drown in the stream of æsthetic art.