

82-12787
Weiss

PASSAUER UNIVERSITÄTSREDEN

Heft 3

Wolfgang Weiß

**Die Bilder vom Mittelalter
und der Renaissance
im viktorianischen England**

Überarbeitete Fassung eines Gastvortrages,
der am 5.2.1981 an der Universität Passau
unter dem Titel
„Bild und Vorbild des Mittelalters und der
Renaissance im Geschichtsdenken und in der
Ästhetik des Viktorianismus“
gehalten wurde



PASSAVIA
UNIVERSITÄTSVERLAG UND -DRUCK GMBH PASSAU

(1981)



© 1981

Printed in Germany

Gesamtherstellung: Kopie + Druck Schury GmbH, Passau

Verlag: Passavia Universitätsverlag und -Druck GmbH, Passau

ISBN 3 922016 21 9

P 82/100 52 527

1. Einleitung

1.1. Die Vielfalt historischer Stile im 19. Jahrhundert als Zeichensystem

Die Frage, welche Vorstellungen des 19. Jahrhunderts von vergangenen Epochen hatte, mag auf den ersten Blick als belanglos erscheinen. Sie könnte als Problem eingeschätzt werden, das für die Kultur- und Kunstgeschichte nur dann an Interesse gewinnt, wenn diese auf ihre eigene Entwicklung zurückblicken. Aber schon ein Gang durch fast jede europäische Stadt kann einen sehr rasch eines Besseren belehren. Wir sind heute noch von vielen Zeugnissen der Architektur des 19. Jahrhunderts umgeben: Rathäuser im früh- oder spätgotischen Stil, Bankpaläste im Stil der Früh- oder Hochrenaissance, Bahnhöfe, die wie gotische Kathedralen aussehen usw. Eine ähnliche Stilvielfalt ist auch auf anderen Gebieten aus dem 19. Jahrhundert überliefert: wilhelminische Renaissance-Möbel, prä-raffaelitische Bilder, Gedichte im Stil schottischer Balladen. Man konnte also im 19. Jahrhundert aus einem breiten Angebot von Stilen auswählen, man konnte den zusagenden Stil bei Künstlern und Handwerkern „bestellen“. Wenn aber nun mehrere Stile zur Verfügung stehen, dann wird eine solche Wahl aussagekräftig und damit für die historische Forschung interessant, weil die Stilvielfalt zum Ausdruckssystem wird und die Entscheidung für einen Stil aufgrund bestimmter ideologischer Programme und ästhetischer Einstellungen erfolgt. Einige Beispiele dafür aus London: Das Parlamentsgebäude wurde im gotischen Stil erbaut, um an die mittelalterlichen Wurzeln der englischen Freiheit zu erinnern. Als der *Reform Club* 1837 ein Klubhaus bauen wollte, bestanden die Mitglieder auf Renaissance-Stil als Ausdruck ihrer liberalen Gesinnung. Als Palmerston vom Architekten Gilbert Scott 1857 einen Neubau des *Foreign Office* entwerfen ließ und dieser den gotischen Stil wählte, lehnte er dessen Entwurf ab und bestand auf einem Renaissance-Gebäude, um in Europa nicht als politischer Reaktionär verdächtigt zu werden.¹

Wie schon diese wenigen Beispiele zeigen, bietet die Analyse solcher Rückgriffe auf weitzurückliegende Epochenstile und der zugrundeliegenden Epochenbilder die Möglichkeit, Auskunft nicht nur über die ästhetischen, sondern auch politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen derjenigen zu erhalten, die einen Stil bevorzugen und gleichzeitig einen anderen ablehnten.

1.2. Der Rückgriff auf vergangene Epochen als Mittel der Kulturkritik und der programmatischen Neuorientierung

Die Nachahmung eines historischen Stils oder die Wahl einer vergangenen Epoche als Leitbild ist in der kulturellen Entwicklung ein offensichtlich ganz unentbehrlicher und deshalb ständig wiederkehrender Vorgang. Er kann bereits in der Literatur der Antike und des Mittelalters beobachtet werden; das Phänomen der Wiederbelebung kultureller Normen hat der Epoche der Renaissance sogar ihren Namen gegeben, und die verschiedenen Phasen neuzeitlicher Antikenrezeption können an Bezeichnungen wie Klassik, Klassizismus und Neoklassizismus abgelesen werden.

Wir sind heute gewohnt, die Bildung, Charakterisierung und Bewertung von Epochen als Mittel historischer Erkenntnis zu verstehen. Eine solche Funktion ist der Epochenbildung aber erst relativ spät und dann nur innerhalb der historischen Wissenschaften zugewiesen worden. Vor der Herausbildung der historischen Disziplinen hatte die Bildung und Bewertung von Epochen vor allem zwei Funktionen: die eigene Zeit bzw. gewisse herrschende Tendenzen in ihr zu kritisieren und zugleich mit dieser Kritik ein Ideal zu formulieren, von dem man behauptete, daß es in der Vergangenheit bereits existiert hätte, dann aber verlorengegangen sei und zu dem nun wieder zurückgekehrt werden müsse. Das idealisierte Epochenbild wurde somit zum Inbegriff des Programms von Schulen oder Bewegungen, die sich der Veränderung der bestehenden Verhältnisse auf sozialem oder kulturellem Gebiet verschrieben hatten. Man kann diese Funktion am deutlichsten an den Bewertungsschemata ablesen, die mit dieser vorwissenschaftlichen Epochenbildung stets untrennbar verbunden sind. Die eigene und die ihr vorausliegende Epoche werden jeweils in binäre Opposition zueinander gesetzt, wobei die gegenwärtige Epoche stets negativ, die vergangene dagegen positiv bewertet werden. Das bekannteste Beispiel für eine solche Periodisierung nach dem Prinzip der binären Opposition aus Gründen der Bestimmung des eigenen Standorts und der Formulierung eines neuen kulturellen Wertesystems und einer neuen Weltsicht gaben die Humanisten. Die Antike wurde von ihnen als Zeit höchster kultureller Leistungen und wahren Menschentums verklärt, das Mittelalter als Periode denunziert, in der Wissenschaft und Kunst in den Fesseln abergläubischer Religiosität, der Weltverachtung und der Irrationalität schmachteten. Aus der Sicht der Humanisten ergab sich also folgender historischer Ablauf:²

| | | |
|----------|---------------|---------------|
| Antike + | Mittelalter – | Renaissance + |
|----------|---------------|---------------|

Daß diese Dreiteilung der Geschichte vor allem um eines dualistischen Werteschemas willen vorgenommen wurde, läßt sich auch mit der Licht- und Vegetationsmetaphorik belegen, die dieses humanistische Schema begleitete. Die Antike und die eigene Zeit waren helle Zeiten der Ratio und der freien Künste, das Mittelalter die Zeit der Dunkelheit, eine Bewertung, die sich in den Klischees „finsternes Mittelalter“ oder „Dark Ages“ bis heute erhalten hat; oder man sprach von der Wiedergeburt, vom geistigen und künstlerischen Frühling, von der „Renaissance“.

Die Historiker des 18. und 19. Jahrhunderts übernahmen die dreifache Epochengliederung der Geschichte, wonach mit der Renaissance die Neuzeit beginnt. Dies bedeutete, daß man in der Renaissance die Grundlegung der Normen der eigenen Zeit sah, gleichgültig, ob man dieser positiv oder negativ gegenüberstand.

1.3. Die reziproken Urteile der Aufklärung und Romantik über Mittelalter und Renaissance

Die Aufklärung folgte den Humanisten in der Auffassung, daß in der Renaissance das Zeitalter der Vernunft, der Wissenschaft und des autonomen Menschen begonnen habe. Sie blickte auf die Renaissance zurück, wie ein Erwachsener auf seine Studentenjahre zurückblickt, in der er aus der Unmündigkeit heraustrat und zur geistigen Selbständigkeit reifte. In Verbindung mit einem von der Idee des Fortschritts geprägtem Geschichtsverständnis ergab sich daraus ein Geschichtsbild, in dem die Renaissance als Beginn einer beschleunigten kulturellen Entwicklung interpretiert wurde und das die Schlußfolgerung enthielt, daß die eigene Zeit der Renaissance überlegen war. Dies äußerte sich z.B. darin, daß man zwar die Gewalttätigkeit und Brutalität der Renaissance verabscheute, zugleich aber die Kunst und Wissenschaft dieser Zeit bewunderte. Voltaire rechnete die Florentiner Renaissance zu den großen kulturellen Blütezeiten der Menschheitsgeschichte,³ und William Roscoe,⁴ von dem die erste englische Biographie Lorenzo Medicis stammt, entwarf ein Bild der italienischen Renaissance, das für die Aufklärung typisch genannt werden kann.

Im England des 18. Jahrhunderts entsprach dieses Renaissance- und Geschichtsverständnis der politischen Linie Whigs, während die Ablehnung der gesamten Konzeption auf der politischen Linie der Tories lag. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch kann beobachtet werden, wie sich zusehends Widerspruch gegen eine allzu optimistische Geschichtsdeutung meldet, der nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck kam, daß man nostalgisch auf die feudale Vergangenheit und ihre Werte zurückblickte. Aber erst in der Romantik konnte sich diese Tendenz so kräftig durchsetzen, daß sie zu einem bestimm-

menden Faktor des öffentlichen Bewußtseins wurde. Diese Tendenzen kristallisierten sich in einem positiven Bild des Mittelalters, an dessen Ausmalung die historischen Romane von Sir Walter Scott einen entscheidenden Anteil hatten⁵. Gleichzeitig wurde in dieser Sicht das Bild der Renaissance, die zum Prototyp der Neuzeit wurde, abgewertet. Was an der eigenen Zeit zu kritisieren war, wurde auf die Renaissance zurückverfolgt; die Werte, die man in der eigenen Zeit vermißte, glaubte man im Mittelalter zu finden.

Die solzialen Entwicklungen, die diese Veränderung im Bewußtsein der Intellektuellen beschleunigte, wenn nicht verursachte, waren die negativen Folgeerscheinungen der industriellen Revolution. Es wurde mit Entsetzen beobachtet, wie die Landschaft rapide durch die Zunahme rauch- und rußgeschwärtzter Fabriken zerstört wurde, wie um diese Produktionsstätten immer mehr Arbeitermassen in unerträglichen Verhältnissen dahinvegetierten und in der Gesellschaft anstelle der alten Strukturen und Bindungen der Egoismus des einzelnen und das Gegeneinander der Klassen getreten waren. Man machte für diese Zustände letztlich eine Philosophie verantwortlich, die den Menschen als autonomes, von allen Bindungen befreites Individuum interpretierte und die Welt als Vorratslager und Produktionsstätte verstand, in der nur das Prinzip des egoistischen Gewinnstrebens herrschte. Man begann zu überlegen, ob der Mensch nicht besser in den überschaubaren dörflichen Gemeinschaften als in den Slums der Großstädte gelebt habe, ob nicht der Feudalismus und sogar die mittelalterliche Leibeigenschaft, die zwischen Herrn und Knecht ein Verhältnis gegenseitiger Loyalität schuf, bessere Lebensbedingungen ermöglichte als das herrschende Lohnsklaventum, und ob nicht ein religiöser Glaube dem Menschen mehr Lebenssinn und Lebensmut gab als ein vordergründiger, platter Rationalismus und eine rein mechanistische Welterklärung. Die Betroffenheit über die negativen gesellschaftlichen Veränderungen in Verbindung mit dem *aesthetic discontent*⁶, der allgemeinen Unzufriedenheit über die kulturellen Leistungen der Zeit, wurden in die Geschichte als binäre Epochenopposition zurückprojiziert. In der Renaissance als Anfang der Neuzeit wurde nun der Ursprung all jener Tendenzen gesehen, die zur katastrophalen Situation der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts geführt hatten: der Glaubensverfall, die Auflösung aller sozialen Bindungen, das Selbstverständnis des Menschen als autonomes, unbeschränkt handlungsmächtiges Individuum, Egoismus und Machtstreben als oberste Handlungsprinzipien anstelle ritterlicher, auf Ehre und Menschlichkeit ausgerichteter Verhaltensnormen. Dem so lange verachteten Mittelalter wurde die Funktion übertragen, einen Idealzustand vorzustellen, aus dem Handlungsanweisungen für eine Reform gewonnen werden konnten.

Beispiele für das negative Renaissance-Bild der Romantik bieten Byrons Dramen *Marino Faliero* (1820) und *The Two Foscari* (1821) sowie

Shelleys Drama *The Cenci* (1819). Das von Byron gezeichnete Venedig ist nicht mehr das von den Whigs im 18. Jahrhundert als vorbildlich gepriesene, neben Athen und dem frühen Rom dritte Beispiel einer demokratisch regierten Republik, sondern ein Ort, in dem der Doge Marino Faliero machtlose Repräsentationsfigur des Staates ist, während alle Macht in den Händen eines geheim tagenden Senats liegt, der aus den Regierten nicht freie Bürger, sondern eine unterdrückte, gesichtslose Masse machte. Der Versuch des greisen Faliero, gemeinsam mit dem Volk dem Senat die Macht zu entreißen, scheitert, und Faliero wird enthauptet. In *The Two Foscari* wird der gleiche Konflikt zwischen einem brutalen und machtgierigen Senat und einem dem Gesetz verpflichteten Dogen gestaltet, der der Folterung seines eigenen Sohnes zu präsidieren gezwungen wird und daran zerbricht. In der Familientragödie *The Cenci* zeichnet Shelley in der Figur des Vaters Cenci den Prototyp des brutalen, habgierigen, boshaften, perverser Sinneslust fröhnenden Renaissance-Monstrum, wie er sich den Romantikern darstellte. Cenci ist ein Renaissance-Monstrum, dem kein Verbrechen fremd bleibt. Er freut sich über den Tod von zwei Söhnen und enterbt und verleumdet einen dritten; er hält seine Frau wie eine Gefangene und begeht mit seiner Tochter Inzest, was diese dazu treibt, ihn zu töten, eine Tat, für die sie auf dem Schaffott endet.

An dem Entwurf des verklärten Mittelalter-Bildes hatten die historischen Romane Sir Walter Scotts entscheidenden Anteil⁷. Scott war durch Gedicht- und Balladensammlungen, vor allem Bishop Percys *Reliques of Ancient Poetry* (1765) selbst zur Aufzeichnung alter Balladen angeregt worden, las mittelalterliche Chroniken und wurde vor allem von dem positiven Bild des untergehenden Feudalismus beeinflusst, das Goethe im *Götz von Berlichingen* gezeichnet hatte. Ein wichtiges Strukturelement der Romane Scotts, mit dem er die positive Rezeption der Werte einer vergangenen Kultur bei seinen Lesern steuert, ist die Verlegung der Handlungen in eine Zeit gesellschaftlichen Wandels. Dabei erscheinen die dem Untergang geweihten kulturellen Werte, Institutionen und Traditionen jeweils in hellem Licht. In *Ivanhoe* wird z.B. der Untergang der sächsischen Gesellschaft, in *Quentin Durward* das Ende des französischen Rittertums dargestellt. Die zum Untergang verurteilte Gesellschaftsordnung zeichnet sich dabei jeweils aus durch klare, überschaubare Gesellschaftsstrukturen, in denen eine starke Bindung zwischen den Menschen dem Einzelnen Sicherheit gibt: Der Herr und Ritter fühlt sich für seine Untergebenen und Leibeigenen verantwortlich, er nährt und kleidet sie großzügig, beschützt sie vor Willkür und kämpft für sie gegen die Feinde. Dies danken ihm die Gefolgsleute und Bauern durch Treue und Loyalität bis in den Tod. Ein typisches Bild, in dem dieses Ideal immer wie-

der seinen symbolischen Ausdruck findet, ist das patriarchalische gemeinsame Festmahl, an dem alle teilnehmen:

Steward and squire with heedful haste,
Marshall'd the rank of every guest;
Pages, with ready blade were there
The mighty meals to carve and share.
(*The Lay of the Last Minstrel*, Canto VI,VI)

Diese auf Ehre und Treue gegründete Feudalordnung wird jeweils bedroht von Entwicklungen, in den berechnenden Egoismus und das Profitstreben zu allgemeinen Handlungsmaximen erheben.

Das Urteil Edmund Burkes in seinen *Reflections on the Revolution in France* über seine Zeit:

„But the age of Chivalry is gone. That of sophisters, oeconomists, and calculators, has succeeded; and the glory of Europe is extinguished for ever.“⁸ war auch die Botschaft, die Scott durch seine Romane seinen Lesern vermittelte. Am deutlichsten arbeitete er den Kontrast zwischen den mittelalterlichen und modernen Verhaltensnormen, die in der Renaissance sich durchsetzen können, im Vorwort von *Quentin Durward* heraus:

„The scene of this romance is laid in the fifteenth century, when the feudal system, which had been the sinews and nerves of national defence, and the spirit of chivalry, by which, as by vivifying soul, that system was animated, began to be innovated upon and abandoned by those grosser characters who centred their sum of happiness in procuring the personal objects on which they had fixed their own exclusive attachment. The same egotism had indeed displayed itself even in more primitive ages; but it was now for the first time openly avowed as a professed principle of action. The spirit of chivalry had in it this point of excellence, that, however overstrained and fantastic many of its doctrines may appear to us, they were all founded on generosity and self-denial, of which, if the earth were deprived, it would be difficult to conceive the existence of virtue among the human race.“

Die romantischen Mittelalter- und Renaissance-Bilder hatten im 19. Jahrhundert eine außerordentliche Wirkung.⁹ In einer kaum überschaubaren Flut von historischen Romanen und Dramen wurde das Mittelalter oder die Renaissance als mehr oder weniger klischeehafter Hintergrund für abenteuerliche, melodramatische oder rührselige Geschichten benutzt. Sie können hier nicht annähernd behandelt werden, und der Erkenntniswert wäre gering. Stattdessen werden im folgenden solche typischen Essays des 19. Jahrhunderts ausgewählt, die in ihrer Zeit eine große Wirkung entfalteten und in denen neue Funktionalisierungen der beiden Epochenbilder zu beobachten sind.

2. Das Mittelalter als Ideal – die Ablehnung der Renaissance als Ursprung und Inbegriff der Neuzeit

2.1. Das Mittelalter als Ideal einer auf Glauben gegründeten, hierarchischen Gesellschaftsordnung – Th. Carlyle, *Past and Present* (1842)

Zu den frühesten Essayisten des 19. Jahrhunderts, die das von der Romantik geprägte positive Mittelalterbild aufgegriffen und in den Dienst ihrer gesellschaftspolitischen Analysen und Perspektiven stellen, gehört Thomas Carlyle (1795-1881). Als Student in Edinburgh hatte er unter dem Einfluß schottischer Aufklärer an der dortigen Universität seinen Glauben verloren. Stattdessen wurde ihm ein deistischer Gottesbegriff und ein rein mechanistisches Weltbild vermittelt, das wie er selbst später sagte, zu einem „*sick, impotent Skepticism*“¹⁰ führte. Diese Weltsicht, die alles – den Menschen, Politik und Wirtschaft – auf mechanische Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten zurückführte, nahm ihm vor allem die Möglichkeit, irgendeinen Sinn im menschlichen Leben und in der Welt überhaupt erkennen zu können, was, wie er an sich selbst feststellte, zur geistigen Passivität führte. Carlyles geistige Verfassung nahm erst eine Wende als er die deutsche Philosophie des Idealismus und die deutschen romantischen Dichter kennenlernte. Unter ihrem Einfluß formte sich sein Geschichtsverständnis und sein positives Bild des Mittelalters, das er in seine fundamentale Kritik an den sozialen Zuständen seiner Zeit einbezog. In der Auseinandersetzung mit den deutschen Romantikern erkannte er die Bedeutung eines starken Glaubens für den einzelnen und die Gesellschaft, und daß letztlich die Stärke des Glaubens über die Größe einer Epoche und den Wert der in ihr hervorgebrachten Leistungen entscheidet. Nur der Glaube vermag die Menschen zu einer Gesellschaft zusammenzuschließen, in der jeder Halt und Sinn findet. Glaubensverlust führt dagegen zur inneren Zerrissenheit und zu Unruhen, zur Vereinsamung und Vermassung. Während das Mittelalter für Carlyle die bisher am stärksten vom Glauben geprägte und deshalb größte Epoche in der Geschichte der Menschheit war, sah er in seiner Zeit ihr Gegenteil. Er forderte deshalb, daß die gegenwärtig herrschenden Klassen, die Aristokratie und die Industrieführer, ihre politische Passivität und auf dem Gebiet der Wirtschaft das Prinzip des *laissez-faire* aufgeben und handeln müßten, um eine neue Gesellschaft zu schaffen, die durch eine starke Führung, eine hierarchische Struktur und patriarchalische Sorge für die führungsbedürftigen Massen geprägt sei. Carlyle hat seine gesellschaftspolitischen Überlegungen und sein Mittelalterbild am prägnantesten in seinem Buch *Past and Present* formuliert. Er schrieb es im Katastrophenjahr 1842, das durch Mißernten (1837), Zusammenbrüche von Banken (1838), Schließungen von Fabriken (1839) vorberei-

tet wurde, und es spiegelt deutlich die Erschütterung, die das Elend dieses Jahres in Carlyle auslöste. Die Idee zu *Past and Present* fand Carlyle, als er in kurzem Abstand das Arbeitshaus von St. Ives und die Ruinen der Abtei St. Edmund besuchte. Der Kontrast zwischen den Opfern einer Politik der Untätigkeit und des *laissez-faire* und der hierarchischen Struktur, wie sie in einer mittelalterlichen Abtei unter starker Führung herrschte, brachte ihm zum Bewußtsein, wie sehr sich in England die Dinge zum Schlechteren entwickelt hatten. In seiner Beschreibung der Verhältnisse in der mittelalterlichen Abtei folgte Carlyle der *Chronica Jocelini de Brakelonda*, die von der Camden Society 1840 herausgegeben worden war.¹¹

Nach einer drastischen Beschreibung des Elends der breiten Bevölkerung Englands in seiner Zeit wendet sich Carlyle im zweiten Buch der Schilderung der mittelalterlichen Verhältnisse in der Abtei St. Edmund zu, aus deren Geschichte er drei Episoden auswählt: die Zeit Edmunds im frühen Mittelalter mit ihrem einfachen, entbehrungsreichen Leben, das ganz vom Kampf ums Überleben bestimmt war, in dem es keinen Müßiggang und Luxus gab, dafür aber umso mehr die Tugenden der Frömmigkeit, Tapferkeit und Treue. Dann überspringt Carlyle einige Jahrhunderte und schildert den Niedergang der Abtei unter Abt Hugo, der, alt und fast erblindet, untätig den Verfall von Zucht und Ordnung duldet. Von Schmeichlern umgeben vergeudet er Geld und macht Schulden. Danach geht Carlyle ausführlich auf die Amtszeit des neuen Abtes Samson ein, der nie für dieses Amt geschult wurde, aber durch Frömmigkeit und Glaubensstärke zum idealen Führer wird. Umsichtig und mit fester Hand macht er die Abtei wieder schuldenfrei, ordnet die wirtschaftlichen Verhältnisse und gibt allen Untergebenen Nahrung, Kleidung, Sicherheit und Schutz. Die Situation, die Abt Samson bei seiner Wahl vorfand und seine ihm aus einem starken Glauben zuwachsende Führungskraft schildert Carlyle:

(. . .) Abbot Samson hat found a Convent all in dilapidation; rain beating through it material rain and metaphorical, from all quarters of the compass. Wilhelmus Sacrista sits drinking nightly, and doing mere *tacenda*. Our larders are reduced to leanness, Jew harpies and unclean creatures our purveyors; in our basket is no bread. Old women with their distaffs rush out on a distressed Cellarer in shrill Chartism. 'You cannot stir abroad but Jews and Christians pounce upon you with unsettled bonds'; debts boundless seemingly as the National Debt of England. For four years our new Lord Abbot never went abroad but Jew creditors and Christians, and all manner of creditors, were about him; driving him to very despair. Our Prior is remiss; our Cellarers, officials are remiss, our monks are remiss: what man is not remiss? Front this, Samson, thou alone art there to front it, it is thy task to front and fight this and to die or kill it. May the Lord have mercy on thee!

To our antiquarian interest in poor Jocelin and his Convent, where the whole aspect of existence, the whole dialect, of thought, of speech, of activity, is so obsolete, strange, long-vanished, there now superadds itself a mild glow of human interest for Abbot Samson; a real pleasure, as at sight of man's work, especially of governing, which is man's highest work, done well. Abbot Samson had no experience in governing; had served no apprenticeship to trade of governing, — alas, only the hardest apprenticeship to that of obeying.

(. . .) Why not? What is to hinder this Samson from governing? There is in him what far transcends all apprenticeships; in the man himself there exists a model of governing, something to govern by! There exists in him a heart-aborrence of whatever is incoherent, pusillanimous, unvaracious, — that is to say, chaotic, *ungoverned*; of the Devil not of God. A man of this kind cannot help governing! He has the living ideal of a governor in him and the incessant necessity of struggling to unfold the same out of him. Not the Devil or Chaos, for any wages, will he serve; no, this man is the vorn servant of Another than them. Alas, how little avail all apprenticeships, when there is in your governor himself what we may well call *nothing* to govern by: nothing; — a general gray twilight, looming with shapes of expediencies, parliamentary traditions, divisions-lists, election-funds, leading-articles; this with what of vulpine alertness and adroitness soever, is not much!¹²

Die Abfolge der drei Episoden ist so gewählt, daß sie zum politischen Appell für seine eigene Zeit wird. Am Niedergang unter Abt Hugo und an der Wiederherstellung der Ordnung unter Abt Samson wird modellhaft der Zustand Englands und das politische Programm Carlyles für seine Zeit dargelegt: die Untätigkeit und das *laissez-faire* der gegenwärtigen Regierung und der Führungsschichten zu beenden und zu entschlossenem Handeln zurückzukehren. Nicht nur die Regierung warf Carlyle vor, im Vertrauen auf die Automatik der Gesetze, von denen der Liberalismus glaubte, daß sie letztlich die Politik und Wirtschaft bestimmten, die Dinge treiben zu lassen, sondern Ziel seiner Attacken waren alle Führungsschichten des Landes, die seiner Meinung nach ihre Pflichten vernachlässigten. Er forderte deshalb die Erbaristokratie, die Aristokratie der Industrie und die Aristokraten der Kunst auf, ihren Führungspflichten zu genügen, um eine neue hierarchische Gesellschaft zu schaffen. Schon die Sprache zeigt, daß Carlyle nicht aus historischem Interesse die mittelalterlichen Ereignisse schildert, sondern zur gesellschaftlichen Ermahnung seiner Zeit. Er verwendet für Beschreibungen der Zustände und Vorgänge des Mittelalters jeweils die politischen Schlagwörter und Begriffe seiner Zeit und verbindet so historische Beschreibung und politischen Kommentar zur unauflöselichen Einheit. Ein typisches Beispiel aus der Schilderung der Däneneinfälle und des Martyriums Edmunds:

(. . .) Certain Heathen Physical-Force Ultra-Chartists, ‚Danes‘ as they were then called, coming into his territory with their ‚five points‘, or rather with their five-and twenty thousand *points* and edges too, of pikes namely and battle-axes; and proposing mere Heathenism, confiscation, spoliation, and fire and sword, – Edmund answered that he would oppose to the utmost such savagery. They took him prisoner; again required his sanction to said proposals. Edmund again refused. Cannot we kill you? cried they. – Cannot I die? answered he. My life, I think, is my own to do what I like with! And he died, under barbarous tortures, refusing to the last breath; and the Ultra-Chartist Danes *lost* their propositions; – and went with their ‚points‘ and other apparatus, as is supposed, to the Devil, the Father of them. Some say, indeed, these Danes were not Ultra-Chartists, but Ultra-Tories, demanding to reap where they had not sown, and live in this world without working, though all the world should starve for it; which likewise seems a possible hypothesis. Be what they might, they went, as we say, to the Devil; and Edmund doing what he liked with his own, the Earth was got cleared of them.¹³

Der Erfolg dieses Buches war außerordentlich; er trug dazu bei, daß Carlyle zu einer moralischen Institution, ja zum Gewissen der Nation wurde. Die konkrete politische Wirkung, die er damit erzielte, war dagegen eher kläglich. Nicht zuletzt unter dem Eindruck dieser Schrift schlossen sich reiche und politisch ambitionierte junge Lords zu einer Gruppe unter dem Namen „Young England“ zusammen.¹⁴ Dandytum und byronistische Pose – kennzeichneten ihr Gebaren. Ihr politischer Ehrgeiz richtete sich vor allem darauf, durch Wiederbelebung des alten Brauchtums, der alten Zeremonien und Feste „merry old England“ wiederherzustellen, das ihrer Meinung nach von den Puritanern ausgelöscht worden war. Angesichts der Probleme, die zu lösen waren, nimmt es nicht wunder, daß das Programm von „Young England“ sehr bald der Lächerlichkeit verfiel und seine Wirkung sich darauf beschränkte, Parodien anzuregen.

2.2. Die Kunst des Mittelalters als Ideal –

J. Ruskin, *The Stones of Venice* (1851-53)

Bereits im 18. Jahrhundert hatte die Entdeckung und Neubewertung der bis dahin als barbarisch geltenden gotischen Kunst des Mittelalters begonnen, aus der bald eine Mode wurde und die zahlreiche Imitationen hervorrief. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der gotische Stil als der wahrhaft christliche Stil so sehr etabliert, daß in den Jahren ab 1818, dem Jahr, in dem der *Church Building Act* verabschiedet wurde, mehr als Dreiviertel aller neuen Kirchen im gotischen Stil erbaut wurden. Zu den aktivsten Pro-

pagandisten des gotischen Stils gehörte der Architekt Augustus Welby Pugin, der als Verfasser mehrerer architekturkritischer Schriften hervortrat, darunter: *Contrasts, or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages and corresponding buildings of Present Day, showing the Present Decay of Taste* (1836). In ihm sind jeweils zwei Graphiken einander gegenübergestellt, in denen die gleiche Situation im Mittelalter und im 19. Jahrhundert dargestellt wird. Die Schönheit des Lebens im Mittelalter wird jeweils mit der Häßlichkeit und dem Elend der heutigen Zeit konfrontiert. Neue Religiosität, ästhetisches Programm und Sozialkritik sind in Pugin aufs engste verbunden.

Aber der eigentliche Anwalt der mittelalterlichen Kunst und zugleich der schärfste Gegner der Renaissance war der Kunstpapst John Ruskin (1819-1900), dessen Einfluß auf Generationen von Viktorianern kaum überschätzt werden kann. In zahlreichen, zumeist mehrbändigen Schriften formte er den Geschmack und beeinflusste das ästhetische Urteil seiner Zeitgenossen. Ähnlich wie bei Pugin war auch für Ruskin Kunstkritik zugleich Kultur- und Gesellschaftskritik, und dieses Verständnis führte ihn in späteren Jahren zu dem Versuch, sich aktiv auch als Sozialreformer zu betätigen, wobei er allerdings scheiterte. Ruskins Hochschätzung der Kunst des Mittelalters und seine gleichzeitige Ablehnung der Kunst seit dem Beginn der Renaissance, den er in die Schaffensperiode Raffaels verlegte, geht unmittelbar aus seinen Anschauungen über Wirkung und Funktion der Kunst hervor.¹⁵ Für Ruskin kann Kunst auf drei Fähigkeiten des Menschen wirken: auf die Sinne, auf den Verstand und auf das sittliche Gefühl. Letztere ist die höchste und vornehmste Fähigkeit des Menschen, die ihn überhaupt erst zu Religion und Sittlichkeit befähigt, insofern durch sie Gott und die göttliche Weltordnung erkannt und ethische Entscheidungen getroffen werden können. Kunst, die sich nur an die beiden niedrigeren Fähigkeiten wendet, war nach Ruskin immer mindere Kunst und ein Zeichen sittlichen Verfalls; denn die Aufgabe der Kunst war im wesentlichen die gleiche wie die der Predigt: die sittliche Fähigkeit zu fördern und den Menschen durch das Dargestellte zu Gott hinzuführen. Diese Wirkung schrieb Ruskin vor allem der Kunst des Mittelalters zu, während er der Kunst der Renaissance unterstellte, sie wende sich nur an die Sinne und den Verstand, auf deren Befriedigung sie abziele.

Wenn Kunst nur durch die in ihr zum Ausdruck gebrachten sittlichen Ideen wahre Größe und Schönheit erlangt und nicht durch die Art der Ausführung, die allein die Sinne und den Verstand befriedigt, dann kann wahre Kunst nur von gläubigen Menschen hervorgebracht werden bzw. nur in einer Gesellschaft entstehen, die vom Glauben durchdrungen ist, im engen Kontakt mit der Natur lebt und auf moralischen Prinzipien beruht. Eben diesen Menschen und diese Gesellschaft fand Ruskin im Mittelalter, und die Renais-

sance war für ihn der Beginn der Neuzeit, die gekennzeichnet ist durch Glaubensverlust und durch Abwendung von der Natur. Dies kam nach Ruskin am deutlichsten dadurch zum Ausdruck, daß im Mittelalter die Idee in der Kunst wichtiger war als die Ausführung, während es in der Renaissance umgekehrt war:

„In medieval art thought is the first thing, execution is the second. In modern art execution is the first and thought is the second.“

Dieser früh formulierte Grundgedanke, daß sich in der Kunst zu Beginn der Neuzeit in verhängnisvoller Weise das Interesse weg vom Dargestellten, von der Idee hin zur Darstellung, zur Ausführung verschoben habe, liegt auch Ruskins *The Stones of Venice* zugrunde, der ausführlichsten Wesensbestimmung der Gotik und der entschiedensten Verdammung der Renaissance. Da der mittelalterliche Künstler gläubigen Herzens und im unverstellten Blick auf die Natur schuf, ohne Spezialist für ganz bestimmte Fertigkeiten zu sein, entstand als der eigentlich christliche und zugleich am meisten organische Stil die Gotik, deren Merkmale er in sechs Punkten zusammenfaßt:

(. . .) I believe, then, that the characteristic or moral elements of Gothic are the following, placed in the order of their importance:

- | | |
|-------------------|--------------------|
| 1. Savageness. | 4. Grottesqueness. |
| 2. Changefulness. | 5. Rigidity. |
| 3. Naturalism. | 6. Redundance. |

These characters are here expressed as belonging to the building; as belonging to the builder, they would be expressed thus:

1. Savageness, or Rudeness. 2. Love of Change. 3. Love of Nature. 4. Disturbed Imagination. 5. Obstinacy. 6. Generosity. And I repeat, that the withdrawal of any one, or any two, will not at once destroy the Gothic character of a building, but the removal of a majority of them will. I shall proceed to examine them in their order.¹⁶

Es ist ein Stil, der nicht zuletzt durch seine naive Unbeholfenheit und durch eine unendlich wuchernde Vielfalt von Ruskin als vollkommen gepriesen wird, weil dadurch der Betrachter nicht auf die Äußerlichkeiten verwiesen, sondern zur dargestellten Idee unmittelbar hingeführt wird. Keine kunsttheoretischen Vorschriften hätten sich im Mittelalter zwischen den Künstlern und sein unmittelbares Vorbild, die Natur, gedrängt, wie später in der Renaissance. Die Arbeit am Kunstwerk sei auch nicht zwischen Spezialisten aufgeteilt worden, die nur auf technische Brillanz achteten. Die religiös-sittlichen Ideen konnten somit aus dem gläubigen Herzen des Schaffens unmittelbar ins Kunstwerk umgesetzt werden.

Ganz anders in der Renaissance: Hier wendet sich der Künstler von Gott und der Natur ab und dem Menschen zu, um dessen Stolz zu befriedi-

gen, der in drei verschiedenen Ausprägungen der Renaissancekultur zugrundeliegt: *Pride of Science*, *Pride of State* and *Pride of System*. Unter dem Titel *Pride of Science* verdammt Ruskin die Vorherrschaft wertloser Wissenschaft:

(. . .) Still, the principal danger is with the sciences of words and methods; and it was exactly in those sciences that the whole energy of men during the Renaissance period was thrown. They discovered suddenly that the world for ten centuries had been living in an ungrammatical manner, and they made it forthwith the end of human existence to be grammatical. And it mattered thenceforth nothing what was said, or what was done, so only that it was said with scholarship, and was done with system.

Falsehood in a Ciceronian dialect had no opposers; thrut in patois no listeners. A Roman phrase was thought worth any number of gothic facts. The sciences ceased at once to be anything more than different kinds of grammars – grammar of language, grammar of logic, grammar of ethics, grammar of art; and the tongue, with, and invention of the human race were supposed to have found their utmost and most divine mission in syntax and syllogism, perspective and five orders.

Of such knowledge as this, nothing but pride could come; and, therefore, I have called the first mental characteristic of the Renaissance schools, the „pride“ of Science. If they had reached any science worth the name, they might have loved it; but of the paltry knowledge they possessed, they could only be proud.

(. . .) Now all this evil was, of course, intirely independent of the renewal of the study of Pagan writers. (. . .) To this study of words, that of forms being added, both as of matters of the first importance, half the intellect of the age was at once absorbed in the base sciences of grammar, logic, and rhetoric; studies utterly unworthy of the serious labor of men, and necessarily rendering those employed upon them incapable of high thoughts or noble emotion. Of the debasing tendency of philology, no proof is needed beyond once reading a grammarians's note on a great poet. logic is unnecessary for men who can reason; and about as useful to those who cannot, as a machine for forcing one foot in due succession before the other would be to a man who could not walk: while the study of rhetoric is exclusively one for men who desire to deceive or to be deceived; he who has the truth at his heart needs never fear the want of persuasion on his tongue, or, if he fear it, it is because the base rhetoric of dishonesty keeps the truth from being heard.¹⁷

Unter *Pride of State* faßt Ruskin die Tendenzen zusammen, die Kunst der Renaissance in den Dienst der Erhöhung und Feier des Menschen statt Gottes zu stellen. Die Vorliebe für kostbare Materialien in der Architektur oder Persönlichkeitskult in der Portraitkunst weisen diese Kunst als „an ex-

pression of aristocracy in its worst characters; coldness, perfectness of training, incapability of emotion, want of sympathy with the weakness of lower men, blank hopeless, haughty self-sufficiency. All these characters are written in the Renaissance architecture as plainly as if they were graven on it in words.“¹⁸

Mit *Pride of System* bezeichnete Ruskin die Tendenz in Renaissance, das Wissen auf allen Gebieten zu systematisieren und aus den Systemen Regeln und Vorschriften für die Anwendung dieses Wissens abzuleiten. Diese Tendenz, die er mit den Aktivitäten der Humanisten auf den Gebieten der Grammatik, der Rhetorik, der Architektur- und Mallehren belegt, stellten für Ruskin nicht eine Hilfe, sondern eine ernsthafte Behinderung der menschlichen Kreativität dar. Er sieht im Wissenschaftsbetrieb der Renaissance nicht etwa einen echten Erkenntnisdrang am Werk, sondern versteht diese Bemühungen nur als ein Aufstellen von Geboten und Verboten, als ein Schmieden von Fesseln, mit denen die Freiheit des Künstlers, wie sie im Mittelalter bestand, eingeschränkt werden sollte.

Wie diese Skizzen bereits zeigen, wird von Ruskin nicht eigentlich die Renaissance, sondern vor allem die Neuzeit attackiert, für die die Renaissance als Paradigma zu gelten hat. Kunstanalyse und Kunstkritik wurden bei Ruskin Instrumente, die herrschenden Tendenzen des Glaubensverfalls, der zunehmenden Bedeutung der Wissenschaften, des Spezialistentums und der Technologie von der Position seines mediävistischen Konstruktes eines gläubigen, sittlich gefestigten, frei in der Natur lebenden und schaffenden Menschen aus anzuklagen.

Ähnlich wie bei Carlyle haben auch Ruskings Schriften Tendenzen gefördert, die Kritik an der Neuzeit in praktische Reformarbeit umzusetzen. Die 1848 von Rossettis, Hunt, Millais und Woolner ins Leben gerufene *Pre-Raphaelite Brotherhood*, eine Künstlergilde nach mittelalterlichem Vorbild, war stark von Ruskings Ideen beeinflusst und versuchte, in Dichtung und Malerei wieder an die Kunstpraxis anzuknüpfen, von der sie glaubten, daß sie vor Raffael geherrscht habe.

2.3. Das Mittelalter als sozialistische Utopie – W. Morris, *News from Nowhere* (1890)

Zu den größten Bewunderern und eifrigsten Schülern Ruskings gehörte W. Morris, der ein kaum übersehbares Werk auf vielen Gebieten hinterließ. Er betätigte sich als Maler, Innenarchitekt, Entwerfer von Möbeln und Tapesen, für die er die Fabrik Morris & Co. gründete, schrieb umfangreiche Versdichtungen, reformierte die Buchdruckerkunst durch die Gründung der bi-

bliophilen Kelmscott Press, und war als überzeugter Sozialist, als Redner, Pamphletist und Vereinsmitglied tätig. Morris, der bereits mit 7 Jahren alle Waverley-Romane Scotts u.a. gelesen hatte und sich später zu einem der besten Kenner der gotischen Architektur entwickelte, hat sein Bild vom Mittelalter mehrmals verändert.¹⁹

Von den Romantikern und Ruskin beeinflusst und als Mitglied des prä-raffaelitischen Zirkels entwarf er zunächst ein Bild des Mittelalters, das ganz dem viktorianischen Bedürfnis entgegenkam, sich aus der tristen, problembeladenen Welt der Industrie in melancholischer Nostalgie wegzuträumen. Es war die feudale Welt edlen Rittertums mit höfischem Zeremoniell und farbenprächtigen Festen und Turnieren. Später faszinierte ihn aber auch die archaische Welt altgermanischer Recken, die er in den nordischen Sagen entdeckte.

In den 70er Jahren, dem Jahrzehnt seiner größten Kreativität und bedeutendster wirtschaftlicher Erfolge wandte sich Morris entschieden der Analyse und Veränderung der politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit zu, die er von Industrialismus, Kapitalismus und Imperialismus beherrscht sah. Durch die Schriften von Marx wurde Morris zum überzeugten, mit fast religiösem Eifer gläubigen Anhänger des Sozialismus, für den er von da ab als Straßenredner, Vortragsreisender und Essayist warb. Den Vertretern des wissenschaftlichen Sozialismus freilich galt er als reiner Gefühlssozialist. F. Engels sagte von ihm: „Morris is a settled sentimental socialist.“²⁰ Er selbst definierte seine politische Überzeugung eher als ästhetischen Sozialismus: „Socialism seen through the eyes of an artist“. Und in der Tat waren bei Morris wie bei vielen Literaten des 19. Jahrhunderts, so z.B. auch bei Ruskin, die Diskussion ästhetischer, gesellschaftlicher und moralischer Fragen untrennbar miteinander verknüpft. Er war überzeugt, daß der Kapitalismus die Kunst fessle und erst eine radikale Änderung der wirtschaftlichen Verhältnisse die künstlerische Kreativität wieder befreien könne. Er bekennt, daß es der Zustand der Kunst gewesen sei, der ihn überhaupt zur Kritik des bestehenden Wirtschaftssystems geführt habe: „That art has been handcuffed by it (capitalism), and still will die out of civilization if the system lasts. That of itself does to me carry with it the condemnation of the whole system, and I admit, has been the thing which has drawn my attention to the subject in general“.²¹ Der erste Schritt zu einer Neugeburt der Kunst muß für Morris deshalb folgerichtig ein politischer sein. „The first step . . . towards the new birth of art must be a definite rise in the conditions of the workers.“²²

War das Mittelalter-Bild des jungen W. Morris vorwiegend ästhetisch bestimmt gewesen, so wandelte sich dieses nun unter dem Einfluß der historischen Analysen in Marx' „Kapital“. Für den Sozialisten Morris wurde die

idealtypische Mittelalter-Zeitspanne das 14. Jahrhundert. Bereits Marx hatte im 14. Jahrhundert die Trennlinie zwischen Feudalismus und Kapitalismus gezogen und sie gleichzeitig als diejenige Periode in der Geschichte der Menschheit betrachtet, in der die allgemeine Situation für die Arbeiterklasse besonders günstig war. Marx sah dies insbesondere durch den Zusammenbruch des Feudalismus und den restriktiven Einfluß der Zünfte gewährleistet, die z.B. die Zahl der Arbeitskräfte festlegten, die von den Meistern beschäftigt werden durften. Dadurch konnten Kapitalanhäufung und die beginnenden kapitalistischen Tendenzen zunächst erfolgreich verhindert werden.

Daß diese Versuche wirtschaftlicher Selbstbeschränkung dann fehlgeschlugen, gehörte für Marx zu den vielversprechenden, aber tragisch endenden Episoden des Klassenkampfes.²³ Die damalige Organisation der Wirtschaft in kleine überschaubare Handwerksbetriebe entsprach Morris' Vorstellung einer idealen Wirtschaftsstruktur, auf die hin der industrielle Kapitalismus verändert werden müsse, damit die Künste wieder gedeihen könnten und das allgemeine Glück garantiert würde. Es war daher kein Zufall, daß Morris 1886/87 in der politisch-symbolischen Dichtung *A Dream of John Ball* den gescheiterten Bauernführer des 14. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellt.

Den unmittelbaren Anstoß zu dem Spätwerk Morris' *News from Nowhere*, das 1890 in Fortsetzungen in der Zeitschrift „*The Common Weal*“ erschien, gab aber das Erscheinen von Edward Bellamys Sozialutopie *Looking Backward* (1888). In dieser Utopie wird das Entstehen einer auf Maschinen und einer ebenso perfekten wie totalen Bürokratie gegründeten Sozialordnung beschrieben, in der das Leben des Individuums streng geregelt in vier Perioden abläuft. Das Buch hatte großen Erfolg; Morris dagegen verabscheute das gesamte Konzept. Er schreibt dem Parteifreund Bruce Glasier: „I suppose you have seen or read, or at least tried to read *Looking Backward*. I had to on Saturday, having promised to lecture on it. Thank you, I wouldn't care to live in such a Cockney paradise as he imagines”.²⁴ In seiner vernichtenden Kritik des Buches und in der Zeitschrift „*The Common Weal*“ (Januar 1889) schreibt er: „A machine life is the best which Bellamy can imagine for us on all sides; it is not to be wondered at then that his only idea of making labour tolerable is to decrease the amount of it by means of fresh and ever fresh developments of machinery.” *News from Nowhere* war der Gegenentwurf, den Morris nicht zuletzt aus Sorge schrieb, ein durch Maschinen von aller Mühsal befreites Leben, das aber um den Preis der Freiheit erkaufte werden müßte, für den Menschen verführerisch sein könnte.

In *News from Nowhere* wird die Situation von *The Dream of John Ball* umgekehrt. War in dem früheren Werk der Berichterstatter im Traum in

das 14. Jahrhundert zurückversetzt worden, so träumt sich jetzt der Erzähler in das 21. Jahrhundert voraus und findet dort London und England vollkommen verwandelt vor. Dieser Wandel wurde durch Revolution und Generalstreik herbeigeführt, in deren Verlauf alle Maschinen abgeschafft wurden mit Ausnahme derjenigen, die dem Menschen die mühseligsten Arbeiten abnehmen. Das England, das auf diese Weise entstanden ist, ist das England des 14. Jahrhunderts mit einer Ausnahme: Es gibt keine spätféudalistische Gesellschaftsstruktur und deshalb auch keine christlich-bürgerlichen Normen, sondern den Kommunismus der kleinen dörflichen Gemeinschaften und der Zünfte. England ist zu einem ländlichen Paradies geworden; im klaren Themsewasser können wieder alle Fische leben, und sogar der Lachs ist dort wieder heimisch geworden. Die Menschen tragen prächtige Kleider in leuchtenden Farben, und die kleinen Häuser sind teils aus Holz, teils aus Stein gebaut und mit Stroh gedeckt. Alle Gegenstände, mit denen die Menschen umgehen, sind handgemacht und besonders schön gestaltet. Es wird eine Welt beschrieben, in der Krankheit, Tod und Verbrechen fast verschwunden sind. Auch die Ehe ist abgeschafft, weil ihre Notwendigkeit als Versorgungsinstitution nicht mehr besteht; an ihre Stelle ist das freie Zusammenleben getreten. Als ein unbeabsichtigter Totschlag erfolgt, zeigt der Täter so tiefe und schier unheilbare Verzweiflung und Reue, daß ihn seine Mitmenschen nicht bestrafen, sondern trösten müssen.

Das herausragende Merkmal dieser Menschen des 21. Jahrhunderts ist aber ihre Einstellung zur Arbeit. Sie arbeiten aus Freude, nicht wegen des Lohns. Sobald eine Arbeit eintönig wird, kann eine andere aufgenommen werden. Während der Erzähler von den freundlichen und arbeitsamen Engländern des 21. Jahrhunderts in dem Gebiet des ehemaligen London herumgeführt wird und glückliche und frohe Tage verlebt, ergeben sich für Morris immer wieder reichlich Gelegenheiten, die Utopie mit der Häßlichkeit, dem Elend, der Zerstörungswut und der Menschenfeindlichkeit seiner Zeit, in der er einen hemmungslosen Kapitalismus am Werk sieht, satirisch zu konfrontieren. Am Ende des Buches beschreibt der Erzähler, wie er auf einem mittelalterlich anmutenden Fest gewahr wird, daß er als Mensch des 19. Jahrhunderts nicht in diesen neue Gesellschaft paßt und wieder in seine Zeit zurückkehren muß:

(. . .) This was somewhat new to me, this dinner in a church and I thought of the Church-ales of the Middle Ages; but I said nothing, and presently we came out into the road which ran through the village. (. . .) We went into the church, which was a simple little building with one little aisle divided from the nave by three round arches, a Chancel, and a rather roomy transept for so small a building, the windows mostly of the graceful Oxfordshire fourteenth-century type. There was no modern architectural decoration in

it; it looked indeed, as if none had been attempted since the Puritans white-washed the mediaeval saints and histories on the wall. It was, however, gaily dressed up for this latter-day festival, with festoons of flowers from arch to arch, and great pitchers of flowers standing about on the floor; while under the west window hung two cross scythes, their blades polished white, and gleaming from out of the flowers that wreathed them. But its best ornament was the crowd of handsome, happy-looking men and women that were set down to table, and who, with their bright faces and rich hair over their gay holiday raiment, looked, as the Persian poet puts it, like a bed of tulips in the sun. (. . .) I stood on the threshold with the expectant smile on my face of a man who is going to take part in a festivity which he is really prepared to enjoy. (. . .) but strange to say, though it was as smiling and cheerful as ever, it made no response to my glance — nay, he seemed to take no need at all of my presence, and I noticed that none of the company looked at me. A pang shot through me, as of some disaster long expected and suddenly realised. (. . .) I felt lonely and sick at heart past the power of words to describe. I hung about a minute longer, and then turned and went out of the porch again and through the lime-avenue into the road, while the blackbirds sang their strongest from the bushes about me in the hot June evening.

Once more without any conscious effort of will I set my face toward the old house by the ford, but as I turned round the corner which led to the remains of the village cross, I came upon a figure strangely contrasting with the joyous, beautiful people I had left behind in the church. It was a man who looked old, but whom I knew from habit, now half-forgotten, was really not much more than fifty. His face was rugged, and grimed rather than dirty; his eyes dull and bleared; his body bent, his calves thin and spindly, his feet dragging and limping. His clothing was a mixture of dirt and rags long overfamiliar to me. As I passed him he touched his hat with some real goodwill and courtesy, and much servility.

Inexpressibly shocked, I hurried past him and hastened along the road that led to the river and the lower end of the village; but suddenly I saw as it were a black cloud rolling along to meet me, like a nightmare of my childish days; and for a while I was conscious of nothing else than being in the dark, and whether I was walking, or sitting, or lying down, I could not tell.²⁵

News from Nowhere, das eine reine Utopie ist, wurde von der Kritik nicht sehr günstig aufgenommen. Ein Grund war, daß es nicht als Variante des Traums vom Goldenen Zeitalter verstanden, sondern nach den Kriterien des Realismus oder der Realisierbarkeit beurteilt wurde. In dieser Perspektive war es nur zu leicht, Fehler und Unstimmigkeiten nachzuweisen.

Die Vertreter des wissenschaftlichen Sozialismus und des utopischen Denkens lehnten Morris' utopischen Entwurf vor allem wegen der naiven Verteufelung der technologischen Entwicklung ab. Bezeichnend ist Ernst Blochs spöttische Charakterisierung:

„Selten ist eine utopische Homespun-City geschmackvoller erschienen als bei William Morris, selten aber auch hat sie sich, mit der gleichzeitig naiven und sentimentalischen Intellektuellen-Mischung von Neugotik und Revolution, an einen so kleinen Kreis gewandt.“²⁶

3. Die Renaissance als kultur- und kunstgeschichtliche Epoche – Neue Bewertungen und Funktionen

Neben der Begeisterung für das Mittelalter, die noch bis zum Ende des Jahrhunderts andauerte, begann seit etwa 1860 eine Neuentdeckung und Neubewertung der Renaissance, die sich in ganz verschiedenen Varianten dokumentierten. Diese Renaissance-Deutungen wurden zu wichtigen Anregern der ästhetischen Bewegung der 90er Jahre.

Am Beginn dieser veränderten Einstellung zu der bis dahin meist negativ bewerteten Renaissance steht der Klassiker der Kulturgeschichte von J. Burckhardt *Die Renaissance in Italien* (1860). Das Neue an diesem Werk war, daß die Renaissance nicht mehr nur als Beginn einer üblen Neuzeit gesehen wurde, so daß die Ablehnung der Neuzeit auf ihre Anfangsjahrhunderte jeweils übertragen wurde, wie dies die dem Mediävalismus verpflichteten Kultur- und Gesellschaftskritiker taten, sondern daß die Renaissance als abgeschlossene Epoche eigener Prägung verstanden wurde, die mit Petrarca begann und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ende ging. Burckhardts geniale Leistung bestand darin, daß er die Vielfalt der Erscheinungen auf allen Gebieten, von der Staatsphilosophie bis zur Kunst unter die von Michelet gefundene Formel zusammenfaßte: Die Entdeckung des Menschen und der Welt. Darunter verstand man, daß der Mensch in dieser Zeit sich der dogmatischen Fesseln entledigte, die ihm die Kirche angelegt hatte, daß er sich als autonomes Individuum verstand, das die Prinzipien seines Handelns selbst festlegte, daß er seinen Blick statt dem Jenseits dem Diesseits zuwandte, dessen Schönheit er entdeckte und das er verstand als Ort, in dem er sich durch volle Entfaltung seiner schöpferischen Kräfte verwirklichen konnte. Dieses Burckhardtsche Renaissance-Bild entsprach dem Selbstverständnis des liberalen, gebildeten Bürgertums dieser Zeit, und der langanhaltende aussergewöhnliche Erfolg dieses Buchs ist neben der Fülle an Wissen, neben der sprachlichen Kunst der Darstellung zum nicht geringen Teil auf diese Kongruenz von Renaissance-Deutung und herrschendem Selbstverständnis seiner Leser zurückzuführen.

3.1. Mittelalter und Renaissance als Perioden des Hebraismus und Hellenismus – M. Arnold, *Culture and Anarchy* (1869)

In der Geschichte der Renaissance- und Mittelalter-Bilder im England des 19. Jahrhunderts stellt Matthew Arnolds Deutung der beiden Epochen in seinem großen Essay *Culture and Anarchy* (1869) ein wichtiges Stadium dar. Ähnlich wie bei allen anderen Autoren des 19. Jahrhunderts hatte auch für Arnold die Interpretation vergangener Epochen die Funktion, Tenden-

zen seiner Zeit zu kritisieren und Wege zur geistigen und sozialen Gesundung der Nation aufzuzeigen. Neu ist an Arnolds Epochenbildern, daß sie nicht mehr als positive und negative Beispiele einander wertend gegenübergestellt werden, sondern als historische Ausprägungen einander bedingender Dispositionen des menschlichen Geistes gedeutet werden, deren Zusammenwirken erst menschliche Kultur hervorbringt. Die eine Disposition ist Neugier auf die Welt und die Dinge in ihr; ihr sind die Erschließung der Welt, der wissenschaftliche Fortschritt und die Entdeckungen zu verdanken; dank dieser Disposition ist der Geist kreativ und ideenreich. Die andere Disposition ist der Drang nach sittlicher Vervollkommnung, das Bestreben, das Richtige und Gute zu tun, den Willen Gottes zu erkennen und dem Gewissen zu folgen.

Die beiden Dispositionen nennt Arnold nach den beiden Kulturen, die diese am reinsten ausgebildet haben, Hellenismus und Hebraismus. Er versteht die kulturelle Entwicklung der europäischen Geschichte als abwechselndes Vorherrschen der einen oder der anderen Tendenz: Die Antike ist geprägt vom neugierigen, kreativen, ideenreichen Hellenismus, das Mittelalter durch das Christentum vom religiösen und ethisch rigorosen, weltabgewandten Hebraismus. In diesem Zusammenhang interpretiert Arnold die Renaissance als Zeit des Hellenismus, in der es zu einer reichen Kulturblüte kam, die aber in England durch den hebraistischen Puritanismus des 17. Jahrhunderts, der seitdem die englische Kultur dominiert, überformt wurde.

(. . .) But meanwhile, by alternations of Hebraism and Hellenism, of a man's intellectual and moral impulses, of the effort to see things as they really are and the effort to win peace by self-conquest, the human spirit proceeds; and each of these two forces has its appointed hours of culmination and seasons of rule. As the great movement of Christianity was a triumph of Hebraism and man's moral impulses, so the great movement which goes by the name of the Renaissance was an uprising and re-instatement of man's intellectual impulses and of Hellenism. (. . .)

In the sixteenth century, therefore, Hellenism re-entered the world, and again stood in presence of Hebraism, — a Hebraism renewed and purged. Now, it has not been enough observed, how, in the seventeenth century, a fate befell Hellenism in some respects analogous to that which befell it at the commencement of our era. The Renaissance, that great re-awakening of Hellenism, that irresistible return of humanity to nature and to seeing things as they are, which in art, in literature, and in physics, produced such splendid fruits, had, like the anterior Hellenism of the Pagan world, a side of moral weakness, and of relaxation or insensibility of the moral fibre, which in Italy showed itself with the most startling plainness, but which in France, England, and other countries, was very apparent too. Again this loss of spiritual balance, this exclusive preponderance given to man's perceiving and

knowing side, this unnatural defect of his feeling and acting side, provoked a reaction.

(. . .) Puritanism, which has been so great a power in the English nation, and in the strongest part of the English nation, was originally the reaction in the seventeenth century of the conscience and moral sense of our race, against the moral indifference and lax rule of conduct which in the sixteenth century came in with the Renaissance. It was a reaction of Hebraism against Hellenism; and it powerfully manifested itself, as was natural, in a people with much of what we call a Hebraising turn, with a signal affinity for the bent which was the masterbent of Hebrew life.²⁷

Seine Zeit sieht Arnold von Anarchie bestimmt, worunter er Egoismus und materielles Gewinnstreben versteht. Unter Kultur versteht er für das Individuum und die Gesellschaft die Überwindung der animalischen Natur im Menschen durch eine neue Humanität, die in einer neuen Sittlichkeit und Ästhetik ihre Vollendung findet. Im Gegensatz zu Carlyle, Ruskin und Morris sieht Arnold die Lösung der Zeitprobleme aber nicht mehr in der Rückkehr zur Spiritualität des Mittelalters, sondern in der geistigen Disposition, die die Renaissance hervorgebracht hat. Damit wird die bis dahin so verachtete Renaissance aufgewertet, ohne gleichzeitig das Mittelalter abzuwerten. Dadurch kündigt sich zugleich eine neue Gliederung des Geschichtsverlaufs an. Von Arnold wird die Renaissance nicht mehr als Beginn der Neuzeit gesehen, sondern als eine von seiner eigenen Zeit klar abgegrenzte Epoche.

3.2. Die Renaissance als Zeit des politischen Chaos' und höchster Kunstblüte – J.A. Symonds, *The Renaissance in Italy* (1875-86)

Die ausführlichste englische Darstellung der Renaissance im 19. Jahrhundert, von der zugleich die größte Breitenwirkung ausging, war das monumentale Werk J.A. Symonds' *The Renaissance in Italy*, das von 1875-86 in 5 Bänden erschien. Symonds nutzte dabei die Ergebnisse der Forschung, die bis dahin über die Renaissance zutage gefördert worden waren, und unternahm eine umfassende Darstellung aller Aspekte der Renaissance-Kultur. In der Deutung der Epoche folgte er weitgehend Michelet und Burckhardt, betonte aber stärker den Aspekt der geistigen Befreiung. Im Kapitel „The Spirit of the Renaissance“ gibt Symonds die Quintessenz:

„What the word Renaissance really means is new birth to liberty – the spirit of mankind recovering consciousness of the outer world, and of the body through art, liberating the reason in science and the conscience in religion, restoring culture to the intelligence, and establishing the principle of political freedom. The Church was the schoolmaster of the Middle Ages. Culture was the humanising and refining influence of the Renaissance.“²⁸

Für Leistungen auf den Gebieten der Architektur, Bildhauerei und Literatur der Renaissance zeigt Symonds nur Bewunderung und spendet höchstes Lob, die Schlußphase ausgenommen, die heute dem Manierismus oder Vorbarock zugerechnet wird. Für die anderen Aspekte der Renaissance-Zeit, besonders das private und das politische Leben der Renaissancemenschen, hatte Symonds nur den Tadel und die Verachtung des Viktorianers übrig, der sich seiner moralischen und politischen Überlegenheit bewußt ist. Nach Symonds herrschten im Italien der Renaissance Tyrannei und Willkür, Mord, Totschlag und alle Arten von Gewalttätigkeit. Besonders schlimm wurden dabei – wie bei einem Viktorianer nicht anders zu erwarten – die sexuellen Exzesse bewertet, die mit einer Mischung aus Abscheu und Faszination zur Kenntnis genommen wurden. Die negativen Züge dieses Bildes können ihre Herkunft aus Aufklärung und Romantik nicht verleugnen, denn beiden hatten die politischen Zustände und den Sittenverfall der Renaissance in den schwärzesten Farben geschildert. Während die Aufklärung den Greueln dieser Zeit das Erwachen des Rationalismus und der Wissenschaften gegenüberstellte, wird bei Symonds durch die Bildung eines neuen Kontrastes innerhalb der Renaissance ein Renaissance-Bild entworfen, das für die Ästheten und Kulturkritiker am Ende des Jahrhunderts große Bedeutung erhält: Symonds stellt dem politischen und sittlichen Chaos die Vollkommenheit der Renaissancekunst gegenüber, die zur absoluten ästhetischen Norm erhoben wird.

3.3. Die Kunst der Renaissance als Möglichkeit ästhetischer Ekstase – W. Pater, *The Renaissance* (1873)

Während Symonds' Renaissance-Bild eine enorme Breitenwirkung hatte, weil es den Erwartungsschemata der Zeit entsprach, die mit vielen historischen Details aufgefüllt wurden, beruhte der Erfolg von Paters Renaissance-Studie auf seiner als subversiv verstandenen Brisanz, die vom heutigen Leser allerdings kaum noch unmittelbar erfahren werden kann, sondern sich nur noch im Kontext der Zeit aus der Funktion erschließen läßt, die Pater der Kunst der Renaissance zuwies. Die Wirkung des Buches kann an den Nachteilen abgelesen werden, die Pater in seiner akademischen Karriere aufgrund des Buches hinnehmen mußte,²⁹ und am Fortfall der berühmten *Conclusion* in der 2. Auflage, die erst in leicht veränderter Fassung in der 3. Auflage wieder eingeführt wurde, wobei Pater als Begründung für diese Reaktion angab: „as I conceived it might mislaed some of those young men into whose hands it might fall“. Auch der Titel des Buches erfuhr eine charakteristische Veränderung. Während der ursprüngliche Titel *Studies in the History of the Renaissance* lautete, änderte ihn Pater später zu *The Renais-*

sance: Studies in Art und Poetry. Mit gutem Grund; denn bei dem Buch handelt es sich nicht um kunsthistorische Forschungen, sondern um eine neue Lebensphilosophie, die aus der Betrachtung von Renaissancekunstwerken entwickelt wurde.

Ausgangspunkt von Paters Darlegungen ist die Grunderfahrung des Menschen, daß das Leben ein rascher Lauf zum Tod ist. Alles, was der Mensch an Eindrücken in sich aufnimmt, wird durch die dahineilende Zeit zum flüchtigen, vergänglichem Erlebnis. Dadurch wird dem Menschen die Zeit selbst als das alles Bestimmende seines Lebens bewußt: „Well! We are all *condamnés*, as Victor Hugo says: We are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve — *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis*: We have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest at least among 'the children of the world', in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into a given time. Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion — that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.“³⁰

Was Pater hier angesichts eines kurzen Lebens, das unter dem Vorzeichen eines unausweichlichen Todes steht, vertritt, ist ein ästhetischer Hedonismus, in dem die Kunst und der Kunstgenuß eine neue Bedeutung für den Menschen gewinnen.³¹ Bis dahin hatte die Kunst in der ästhetischen Diskussion des 19. Jahrhunderts stets die Aufgabe, im Dienst eines moralischen Prinzips zu stehen; sie gewann ihre letzte Rechtfertigung aus ihrer Funktion, in der Schönheit die göttliche Wahrheit aufscheinen zu lassen und den Menschen moralisch zu bessern. Für Pater dagegen bietet Kunst die Möglichkeit, dem Strom des Lebens Dauer entgegenzusetzen. Aus den verrinnenden Augenblicken des Lebens formt die Kunst einen der Zeit entrückenden Bereich des gesteigerten Lebens. Sie abstrahiert aus dem chaotischen Lebensstrom zeitenthobene Vollendung. Der Kunstgenuß bietet nun die Möglichkeit, im ekstatischen Erleben der Schönheit des festgehaltenen Moments die Zeit zu vergessen und in einen Bereich einzutreten, in dem die Zeit ausgeschaltet ist. Der Kunst fällt also hier die Aufgabe zu, durch den ekstatischen Genuß, den sie vermittelt, dem Menschen ein der Zeit entrücktes Refugium anzubieten. Damit dient Kunst nicht mehr dem Leben, sondern steht im Widerspruch zu ihm. Sie ist dem Leben insofern überlegen, als durch sie der Mensch durch

die ästhetischen Ekstasen, die sie auslöst, dem reißenden Strom des Lebens zu entrinnen vermag.

Pater sieht in der Renaissance diejenige Epoche, deren Kunst die höchsten ästhetischen Ekstasen vermittelt. Er begründet dies mit folgender Charakterisierung der Epochen: Die griechische Kunst habe die Welt in naiver, unmittelbarer Sinnlichkeit abgebildet, das Mittelalter mit seiner christlichen Spiritualität habe eine Kunst geschaffen, die rein spirituell war und die sinnlichen Aspekte der Wirklichkeit unterdrückte mit der Folge, daß in ihr sich eine unterschwellige, konvulsivische, nervös überhitzte Sinnlichkeit offenbarte, die sich in grotesken Formen äußerte. In der Renaissance dagegen ist die Kunst durch einen die Sinnlichkeit der Wirklichkeit durchdringenden Intellekt gekennzeichnet. D.h. alle äußeren Erscheinungen der Natur werden in Licht, Farbe, Gestik der Figuren abgebildet; zugleich aber wird alles durch den Intellekt mit Bedeutung erfüllt, wird vergeistigt. Michelangelo ist also den Griechen deshalb überlegen, weil er nicht nur die äußere Gestalt des Menschen abbildet, sondern auch die inneren Erfahrungen des Menschen. Nach Pater ließ Michelangelo deshalb so viele Statuen unvollendet, weil er nur so den vordergründigen Realismus durchbrechen und das pulsierende Leben selbst zur Darstellung bringen konnte. Damit wird von Pater die Renaissancekunst als höchste Stufe der Kunstentwicklung absolut gesetzt, und dementsprechend formuliert er auch sein Verständnis der Renaissance als Epoche. In einer Besprechung von Symonds' Werk kritisierte er dessen breite Epochenbeschreibung, durch die die eigentliche Geistigkeit der Renaissance nicht erfaßt werden könne:

„The Renaissance is an assertion of liberty indeed, but of liberty to see and feel those things the seeing and feeling of which generate not the 'barbarous ferocity of temper, the savage and coarse tastes' of the Renaissance Popes, but a sympathy with life everywhere, even in its weakest and most frail manifestations. Sympathy, appreciation, a sense of latent claims in things which even ordinary good men pass rudely by.“³²

Die Freiheit des Menschen in der Renaissance wird hier rein ästhetisch interpretiert.

In der berühmten *Conclusion* formuliert Pater sodann die Quintessenz, die er aus der Beschäftigung mit der Kunst der Renaissance gewonnen hat. In ihr wird ein Lebensideal des ekstatischen Hedonismus aufgerichtet, das im Genuß zeitloser Schönheit den Fluß des Lebens besiegt. Dieses ästhetische Lebensideal kommt in dem berühmten Bild Paters „To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy in success in life“ zum Ausdruck, in dem ekstatisch gesteigertes Leben und Zeitlosigkeit vereint sind:

(. . .) *Philosophiren*, says Novalis, is *dephlegmatisieren vivificiren*.

The service of philosophy, of speculative culture, towards the human spirit, is to rouse, to startle it to a life of constant and eager observation. Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, — for that moment only. Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the very brilliancy of their gifts some tragic dividing of forces on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte, or of Hegel, or of our own.³³

Der Sinn des Lebens besteht nicht mehr in der Befolgung ethischer Prinzipien und im Dienst am Mitmenschen, sondern darin, das individuelle Leben zum Kunstwerk zu machen und ihm dadurch den gleichen zeitlosen Status zu geben, den ein Kunstwerk hat.

4. Das Renaissance-Bild der Dekadenz: Der Mensch und die Kunst der Renaissance als Vorbilder der Autonomie im Lebensvollzug und in der Kunst –

O. Wilde, *The Duchess of Padua* (1883), *A Florentine Tragedy* (1893 bis 95) *The Soul of Man under Socialism* (1891)

Paters Renaissance-Buch hatte auf die Generation der 90er Jahre eine außerordentliche Wirkung. Seine Thesen hatten maßgebenden Einfluß auf die Herausbildung der Anschauungen der ästhetischen Dekadenz. Am deutlichsten wird dies bei Oscar Wilde erkennbar, der in der autobiographischen Skizze „*De Profundis*“, die er an Alfred Lord Douglas aus dem Zuchthaus schrieb, vom „strange influence“ spricht,³⁴ den das Buch auf ihn ausgeübt habe. Überliefert ist auch die Äußerung: „I never travel anywhere without it (Paters *The Renaissance*), but it is the very flower of decadence: the last trumpet should have sounded the moment it was written.“³⁵ Auch andere Literaten dieser Zeit wie Richard Le Gallienne bekannten sich zu Paters *Conclusion*: „Who can ever forget the closing passage in ‘The Renaissance’: to burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life?“³⁶

Wie schon erwähnt, veränderte Pater den Text der *Conclusion* für die 3. Auflage, weil verschiedene Sätze Paters, die dieser rein auf die Kunst bezogen wissen wollte, von manchen Lesern als Anweisung für den Lebensvollzug verstanden wurden. Die Aufforderung Paters, „to be forever curiously tasting new opinions and courting new impressions“ wurde von den *decadents* als Aufforderung verstanden, die Grenzen zwischen Gut und Böse, zwischen Moral und Unmoral als bedeutungslos zu ignorieren. Die Praxis von Laster und Sünde wurde sogar als Möglichkeit, neue ästhetische Erfahrungen zu gewinnen, gerechtfertigt. Wenn Pater ein Leben der *intensity and curiosity* forderte, dann interpretierte das Oscar Wilde: „What is termed sin is an essential element of progress. Without it the world would stagnate, or grow old, or become colourless. By its curiosity sin increases the experience of the race.“³⁷

Pater wurde auf diese Weise zum Kronzeugen für die ästhetizistischen Thesen erklärt, wonach Kunst unabhängig von allen konventionellen Moralvorstellungen sei, Kunst der Natur überlegen sei und das Leben selbst in Kunst überführt werden müsse. Die Überspitzung der Auffassung Paters von der Amoralität der Kunst zur These, daß gerade das bewußte Übertreten moralischer Normen neue ästhetische Erfahrungen vermitteln könne, veränderte auch das Bild, das die *decadents* von der Renaissance entwarfen. Während Symonds streng zwischen der bewunderten Kunst der Renaissance und den beklagenswerten Zuständen der Zeit unterschied, Pater hingegen das

politische und soziale Leben der Renaissance aus seinen Renaissancestudien ausklammerte, unternahm Wilde eine Apologie des an keine Sittengesetze gebundenen, frei handelnden Renaissancemenschen. Diese neue Bewertung der Renaissance, die überdies noch den erwünschten Effekt hatte, den herrschenden Moralvorstellungen zu widersprechen, tritt am deutlichsten in den beiden Tragödien Oscar Wildes hervor, die im italienischen Renaissance-Milieu spielen: *The Duchess of Padua* (1883), eine Rachetragödie, und das Fragment *A Florentine Tragedy* (1893-95), sowie in dem Essay *The Soul of Man under Socialism* (1891). Der Protagonist in *The Duchess of Padua* ist Guido, der die Herzogin liebt, sich zugleich aber verpflichtet fühlt, ihren Mann, den Mörder seines Vaters, zu töten. Als das Gewissen Guido zögern läßt, ermordet Beatrice, die gütige, von ihrem Gatten unterdrückte Herzogin ihren Mann selbst, um Guido für sich zu gewinnen. Dieser ist über die Tat entsetzt und nimmt vor Gericht die Schuld auf sich, um an ihrer Stelle hingerichtet zu werden. Als die Herzogin versucht, ihn zu retten, und Selbstmord begeht, wählt auch Guido den Tod. Im Erkenntnisweg Guidos kommt die These Wildes klar zum Ausdruck: Zunächst glaubt er, Liebe und Gewalt seien nicht vereinbar. Als Beatrice zur Mörderin wird, hält er dies für das Ende seiner Liebe. Erst kurz vor seinem Freitod erkennt er, daß eine Tat, die um der Schönheit und Liebe willen begangen wurde, kein Verbrechen sein kann.

Der Schluß des Dramas:

(. . .)

Guido: I swear I would not have lived otherwise.
Why, in this dull and common world of ours
Men have died looking for such moments as this
And have not found them.

Duchess: Then you are not sorry?
How strange that seems.

Guido: What, Beatrice, have I not
Stood face to face with beauty; that is enough
For one man's life. Why, love, I could be merry;
I have been often sadder at a feast,
But who were sad at such a feast as this
When Love and Death are both our cup-bearers.
We love and die together.

Duchess: Oh, I have been
Guilty beyond all women, and indeed
Beyond all women punished. Do you think –
No, that could not be – Oh, do you think that love

Can wipe the bloody stain from off my hands,
Pour balm into my wounds, heal up my hurts,
And wash my scarlet sins as white as snow? –
For I have sinned.

Guido: They do not sin at all
Who sin fore love.

Duchess: No, I have sinned, and yet
Perchance my sin will be forgiven me.
I have loved much.

They kiss each other now for the first time in this Act, when suddenly the Duchess leaps up in the dreadful spasm of death, tears in agony at her dress, and finally, with face twisted and distorted with pain, falls back dead in a chair. Guido seizing her dagger from her belt, kills himself; and, as he falls across her knees, clutches at the cloak which is on the back of the chair. There is a little pause. Then down the passage comes the tramp of Soldiers; the door is opened, and the Lord Justice, the Headsman, and the Guard enter and see this figure shrouded in black, and Guido lying dead across her. The Lord Justice rushes forward and drags the cloak off the Duchess, whose face is now the marble image of peace, the sign of God's forgiveness.

Tableau

Curtain

Das Verbrechen war notwendiges Stadium eines Lebens, das seine Vollendung findet in der zeitlosen Schönheit der marmorgleichen toten Herzogin. Das dramatische Fragment *A Florentine Tragedy* schildert den Erkenntnisweg zweier Eheleute über die Erfahrung von Gewalt und Mord zur Liebe und Schönheit: Bianca, die vernachlässigte Frau des Tuch- und Pelzhändlers Simone läßt sich von Guido, dem Sohn des Fürsten von Florenz den Hof machen. Als Simone die beiden überrascht, fordert er Guido zum Zweikampf. Bianca feuert zunächst Guido an, Simone zu töten und sie zu entführen. Als der Ehemann aber Guido besiegt und ermordet, entdeckt Bianca voll Bewunderung Simones Kraft und Gewalttätigkeit und verliebt sich in ihn. Auch Simone wird sich der Schönheit Biancas bewußt, die er bis dahin nicht wahrgenommen hatte. Das Stück endet mit einem versöhnenden Kuß der beiden über der Leiche Guidos.

(. . .)

Guido: Oh! help me, sweet Bianca! help me, Bianca,
Thou knowest I am innocent of harm.

Simone: What, is there life yet in those lying lips?
Die like a dog with lolling tongue! Die! Die!

And the dump river shall receive your corse
And wash it all unheeded to the sea.

Guido: Lord Christ receive my wretched soul to-night!

Simone: Amen to that. Now for the other.

He dies. Simone rises and looks at Bianca. She comes towards him as one dazed with wonder and with outstretched arms.

Bianca: Why

Did you not tell me you were so strong?

Simone: Why

Did you not tell me you were beautiful?

(He kisses her on the mouth)

Courtain

Erst durch die Überschreitung der moralischen Grenzen werden die beiden Figuren in einen Zustand versetzt, in dem sie in Schönheit und Liebe zusammenfinden können.

Ausführlich hat Wilde sein Verständnis der Renaissance in dem 1891 erschienenen Essay *The Soul of Man under Socialism* begründet. In dem Essay setzt sich Wilde für einen nichtautoritären Sozialismus ein, in dem Maschinen die notwendigen Arbeiten verrichten und jeder ein Leben in ästhetischem Müßiggang nach seinem Geschmack führen kann. Er lehnt jede Hilfe für die Armen ab, weil durch sie der häßliche Zustand der Armut aufrechterhalten und eine grundlegende Änderung der Verhältnisse verhindert wird. In diesem Zusammenhang zieht er die Renaissance als beispielhaft heran. Gerade weil in ihr sich niemand um die Lösung sozialer Probleme kümmerte, sondern den Menschen sich selbst überließ, konnten große Persönlichkeiten heranwachsen und große Künstler sich entfalten.

(. . .) There are many other things that one might point out. One might point out how the Renaissance was great, because it sought to solve no social problem, and busied itself not about such things, but suffered the individual to develop freely, beautifully, and naturally, and so had great and individual artists, and great and individual men.³⁸

Diese Verhältnisse sollten durch den Sozialismus Wildescher Prägung wiederhergestellt werden, um jedem Individuum die Möglichkeit zu geben, sich einer freien schöpferischen Existenz, wie sie heute nur dem Künstler möglich ist, hinzugeben. Später geht Wilde auf den Unterschied zwischen Mittelalter und Renaissance ein, wobei die Renaissance als Zeit gepriesen wird, in der die Schönheit des Lebens gefeiert wurde und Lebensfreude herrschte, gegenüber dem Mittelalter, das bei Wilde sadomasochistische Züge zeigt:

(. . .) But it is rarely in the world's history that its ideal has been one of joy and beauty. The worship of pain has far more often dominated the world.

Medievalism, with its saints and martyrs, its love of self-torture, its wild passion for wounding itself, its gashing with knives, and its whipping with rods – Medievalism is real Christianity, and the medieval Christ is the real Christ. When the Renaissance dawned upon the world, and brought with it the new ideals of the beauty of life and the joy of living, men could not understand Christ.³⁹

In der Sicht Wildes erhält damit die Renaissance am Ende des 19. Jahrhunderts die gleiche Funktion als Vorbild, die dem Mittelalter am Anfang des Jahrhunderts übertragen worden war.

5. Zusammenfassung

Überblickt man die verschiedenen Bilder des Mittelalters und der Renaissance, wie sie vom Anfang bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entworfen und verwendet wurden, so läßt sich bei allen Unterschieden zwischen den jeweiligen Autoren auch eine Reihe von Übereinstimmungen beobachten. Das Mittelalter, das von Anfang an den Status einer der eigenen Zeit entrückten Epoche hatte, wurde jeweils von denjenigen Autoren als Alternative der Gegenwart entgegengehalten, die in sozialreformerischer Absicht die Vereinsamung und Vermassung der Menschen in einer industriellen Gesellschaft bekämpften, die auf dem Prinzip des freien Spiels der Kräfte gegründet war. Deshalb werden an den Bildern des Mittelalters immer diejenigen Züge betont, die den Einzelnen in feste soziale Strukturen eingeordnet zeigen, die patriarchalischer, feudaler oder protokommunistischer Art sein können und in denen der einzelne Mensch Geborgenheit, Lebenssinn und Erfüllung in starken sozialen Bindungen, in einem lebendigen Glauben und in schöpferischer Arbeit findet. Die Renaissance galt dem Mediävalisten gleichzeitig als Zeit, in der alle negativen Tendenzen des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung nahmen; d.h. sie wurde nicht als abgeschlossene Epoche, sondern als Inbegriff der Neuzeit behandelt. Erst als die Renaissance durch die kulturgeschichtliche Forschung als abgeschlossene Periode etabliert worden war, konnten zunächst die kulturellen Leistungen der Zeit positiv bewertet und später die gesamte Epoche zum Ideal erhoben werden. Auch sie wurde dann als Gegenbild den Tendenzen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kritisch gegenübergestellt, nun aber als Kronzeuge gegen den Utilitarismus und muffigen Moralismus der Spätviktorianer und für einen Individualismus absoluter Autonomie, dessen Sinn nach dem Vorbild der Kunst sich in einer Existenz in Schönheit erfüllen sollte.

ANMERKUNGEN

- 1 N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (London, 1960).
- 2 Das Schema wurde entlehnt von E.H. Gombrich, „*The Renaissance – Period or Movement?*“, J.B. Trapp, ed., *Background to the English Renaissance. Introductory Lectures* (London, 1974), S. 15.
- 3 Zum Renaissance-Verständnis Voltaires und dessen Einfluß s. W.K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought* (Cambridge, Mass., 1948), S. 87 ff.
- 4 W. Roscoe, *Life of Lorenzo de Medici, Called the Magnificent* (London, 1796).
- 5 Sir Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (Rev. and enlarged ed. New York, 1950).
- 6 A. Clutton Brock, *William Morris, His Work and Influence* (London, 1914).
- 7 A. Chandler, *A Dream of Order. The Medieval Ideal in Nineteenth Century English Literature* (Lincoln, 1970), S. 12-51.
- 8 Edmund Burke, *The Complete Works* (London, 1803-27), vol. V, S. 149.
- 9 P. Johnson, *The Concept of the Italian Renaissance in Early Victorian Literature, 1836-60* (Diss. University of Minnesota, 1967).
- 10 Thomas Carlyle, *Works*, Edinburgh Edition, (New York, 1903/4), vol. I, S. 90.
- 11 G.J. Calder, *The Writing of Past and Present: A Study of Carlyles's Manuscripts*, Yale Stuien in English, no. 112, (New Haven, 1949).
- 12 Th. Carlyle, *Past and Present*, Standard Edition, vol. III, (London, 1904), S. 74 f.
- 13 *Past and Present*, S. 45.
- 14 G. Saintsbury, „The Young England Movement“, in *Miscellaneous Essays* (New York, 1892); Chandler, *A Dream of Order*, S. 152-183.
- 15 Zu Ruskins ästhetischen Anschauungen vgl. G.P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (Princeton, 1971).
- 16 *The Stones of Venice*, vol. II, S. 155, Ruskin, *Works*, (Chicago und New York, n.d.)
- 17 *The Stones of Venice*, vol. III, S. 58 und 107.
- 18 *The Stones of Venice*, vol. III, S. 62.
- 19 E.C. Küster, *Mittelalter und Antike bei William Morris. Ein Beitrag zur Geschichte des Mediaevalismus in England* (Berlin und Leipzig, 1928).
- 20 Brief an Laura Lafargue, 13. Sept. 1886; zit. n. W. Morris, *News from Nowhere*, ed. J. Redmond, (London, 1970), S. XI.
- 21 W. Morris, *Works*, vol. XXII, S. 233.
- 22 W. Morris, *Letters*, S. 356.
- 23 K. Marx, *Das Kapital*. Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23, (Berlin, 1969), S. 326 f., 743 f., 778.
- 24 W. Morris, *Works*, vol. XXI, S. 28.
- 25 *News from Nowhere*, ed. J. Redmond, S. 180 ff.
- 26 E. Bloch, *Freiheit und Ordnung*, rde, (Hamburg, 1969), S. 171.
- 27 M. Arnold, *Culture and Anarchy*, ed. R.H. Super, (Ann Arbor, 1965), S. 171 ff.
- 28 J.A. Symonds, *The Renaissance in Italy*, vol. I, S. 16.
- 29 M. Levy, *The Case of Walter Pater* (London, 1978), S. 142 ff.
- 30 W. Pater, *The Renaissance* (London, ⁵1917), S. 238 f.
- 31 W. Iser, *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen* (Tübingen, 1960).
- 32 Paters Besprechung von Symonds *Renaissance in Italy in Academy*, 31. Juli 1875; abgedruckt in Th.B. Mosher, ed., *W. Pater, Uncollected Essays* (Portland, 1903), S. 6 f.
- 33 W. Pater, *The Renaissance*, S. 236 f.
- 34 O. Wilde, *De Profundis*, with an Introduction by Vyvyan Holland, (London, 1949 u.ö.), S. 85.
- 35 H. Pearson, *Oscar Wilde* (New York, 1946), S. 27.
- 36 Richard Le Gallienne, *Retrospective Reviews I* (London, 1896), S. 180 f.
- 37 O. Wilde, *Complete Works* (New York, 1923), V, S. 144.
- 38 *Works*, S. 1100.
- 39 *Works*, S. 1102.