

DER SÜDEN UND DER NORDEN ALS PARADIGMEN DES KUNSTSCHAFFENS AM BEISPIEL VON HANS E. KINCK'S NOVELLE „RENÆSSANCE“

KNUT BRYNHILDSVOLL

The Centre for Ibsen Studies, Oslo

ABSTRACT. In my contribution I aim at giving a close reading of Hans E. Kinck's novel "Renæssanse" focusing on two different aesthetic approaches to artistic creativity and craftsmanship, one of which is linked to Nordic romanticism and the other one to the epigonal forms of southern (Italian) Renaissance art, each of them with separate referential outlooks to Friedrich Schiller's conceptions of naive vs. sentimental notions of literary representation. The analysis shows how the main figure pays for his success as a master of superficial pseudo-renaissance art with the loss of his original talent and his decline as an artist that finally leads to his madness and death.

Bereits in seiner frühen, 1899 erschienenen Novelle „Renæssance“ aus der Sammlung *Trækfugle* setzt sich Hans E. Kinck mit zwei bipolaren Konzeptionen des Kunstschafterns auseinander, die dem Süden und dem Norden zugeordnet sind und die man kategorial an Begriffen wie klassisch vs. romantisch, objektiv vs. subjektiv, allgemein vs. individuell fassen könnte. In Kincks Novelle werden diese beiden Erscheinungsformen des Ästhetischen u.a. an Hand der Prädikate *naiv* und *sentimental* charakterisiert. Die Vermutung liegt nahe, dass der poeta doctus Hans E. Kinck mit dieser Begrifflichkeit an die kunsttypologischen Kategorien Friedrich Schillers anknüpft, die dieser knappe hundert Jahre früher in seiner Schrift über naive und sentimentalische Dichtung entwickelt hatte. Das Grundschema, das dem Schillerschen Begriffsdualismus zugrunde liegt, findet sich in Kincks Novelle wieder, wenn es darin auch, bedingt durch Problemverschiebungen, Erfahrungserweiterungen, nationale und regionale Sonderentwicklungen etc., gegenüber der Schillerschen Konzeption Abweichungen und Neuakzentuierungen gibt.

Ehe ich mich näher auf den Text einlasse, möchte ich die Kategorien Schillers kurz rekapitulieren. Unter dem Begriff des Naiven versteht Schiller eine Kunst, in der es zwischen dem Künstler und seinem Werk keine Distanz gibt, die die gegenseitige Integration in irgendeiner Weise gefährden könnte, weil alles in der unverbrüchlichen Kohärenz einer Natur und Kunst umfassenden Ganzheit eingebettet ist. Als Mensch mit moralischen und als Künstler mit ästhetischen Interessen kann sich der naive Werkerzeuger der Eigengesetzlichkeit des Daseins nicht entziehen. Das Ziel des naiven Dichters ist es daher, diese begrenzte, nicht transzendierbare Wirklichkeit möglichst vollkommen nach den Verfahrensweisen mimetischer Umsetzung darzustellen, wobei die schöpferische Freiheit von den zu erfassenden Objekten her streng determiniert wird. Gerade wegen dieser Objektabhängigkeit kann, wie es Schiller formuliert, „die gemeine Natur“ dem naiven Dichter zum Verhängnis werden, weil seine Dichtungen nur schön sind, „soweit die Natur in ihnen und außer ihnen schön ist“.¹

Demgegenüber impliziert der sentimentalische Ansatz Entgegenständlichung, Distanzierung, Verlust der Ursprünglichkeit bei zunehmender Tendenz zur Reflexion und Abstraktion. Der sentimentalische Künstler erfährt das Naive als einen Zustand, der durch die Intervention der Zivilisation und das Umsichgreifen dessen, was Goethe „des Gedankens Blässe“ nannte, abhanden gekommen ist und dessen Wiederherstellung nicht durch eine einfache Rückkehr zur Natur, wie es Rousseau forderte, zu bewerkstelligen sei, sondern erst durch eine ästhetische Versöhnung, die das Naive als gleichberechtigte Komponente auch unter den Bedingungen der ästhetischen Dominanz des Bewusstseins und der Rationalität gewähren lässt und Geltung verschafft. Im Vorgriff auf die Hegelsche Geschichtsphilosophie und in Anlehnung an die ästhetischen Vorstellungen des romantischen Idealismus führt Schiller als vermittelnde Instanz die Idee ein, deren Aufgabe es ist, die auseinander fallende Wirklichkeit neu zu synthetisieren und sie auf einer höheren, ästhetischen Ebene mittels eines Zusammenwirkens von Reflexion und Poetizität wiederauferstehen zu lassen. Mit der Einführung der Kategorie des Sentimentalischen wurde zum ersten Mal seit dem auslaufenden Streit zwischen *les anciennnes* und *les modernes* ein applizierbares Paradigma für die Ästhetik der Moderne präsentiert. Die sentimentalische Poesie ermöglicht eine Erweiterung der antiken Dichtkunst, „indem sie die Naturnachahmung aufgibt und sich aus der naiven Bindung an das Objekt löst“.² Im Gegensatz zum naiven Genie, dessen Talent sich im Rahmen einer Welt bewegt, die von der Erfahrung begrenzt ist, überschreitet der sentimentalische Dichter die Grenzen des Objekts und entgrenzt die Wirklichkeit ins Ideale – und erwirbt sich gerade durch diese Entgegenständlichung eine Freiheit, die es ihm erlaubt, die bestehende Natur aus den Potentialen der Phantasie und der Reflexion zu ergänzen.

¹ Friedrich Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1962, S. 478, Anm.

² Hans Robert Jauß, Schlegels und Schillers Replik auf die „Querelle des Anciens et des Modernes“. In: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 102.

Diese beiden gegensätzlichen Kunstkonzeptionen, die historisch fundiert sind und sich entlang einer progredierenden Zeitachse in einem dynamischen Verhältnis von einerseits bereits etablierten und andererseits – vom Standpunkt der jeweiligen Gegenwart aus gesehen – nicht mehr einholbaren Phasen ästhetischer Erfahrung entwickelt haben, wurden freilich schon von Schiller wieder relativiert, insoweit dieser dem Naiven einen Platz in der Gestaltung sentimentalischer Dichtung zuwies und auf Goethe und Shakespeare als Vertreter einer Kunst zeigte, die eine naive Dominanz erkennen lässt. Es ist bemerkenswert, dass Schiller durch die Ausweitung seines Systems zu einer psychotypisch fundierten Gattungsästhetik, die die Herdersche Vorstellung von der Historizität jedes Kunstwerkes nicht Rechnung trägt, hinter seinen eigenen theoretischen Standpunkt zurückzufallen droht, weil er eine zu starke Konzessionsbereitschaft an die Genieästhetik der Frühromantik mit ihrem Kult der Gefühlsunmittelbarkeit und der intuitiven Originalität an den Tag legt.

Wenn Kinck, wie ich vermute, an die typologischen Kategorien Schillers anschließt, so natürlich nicht in dem Sinne, dass er sie als Argumentations- oder Wertungshilfe für seine werkimmanente Analyse ästhetischer Konzeptionen übernimmt; vielmehr dienen sie ihm als Folie für eine Diskursfortschreibung, bei der es um die Erörterung analoger Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Naturzwängen, schöpferischer Tätigkeit und Freiheit, unbewussten Obsessionen und rationaler Steuerung, innerer Anteilnahme und distanzierter Beobachtung usw. geht. Schon der Titel der Novelle Kincks zeigt an, dass es sich thematisch um etwas handelt, was sich als Folge eines möglicherweise bereits Überlebten neu gebiert und was sich demzufolge vor dem Horizont eines tradierten Kunstparadigmas im Hinblick auf neu hinzugewonnene Erfahrungen und ästhetische Anschlussmöglichkeiten noch bewähren muss.

Bei der sich anschließenden Präsentation des novellistischen Handlungsverlaufs werden vornehmlich jene Gesichtspunkte berücksichtigt, die im Sinne der einleitend angesprochenen Problematik relevant sind.

Der Süden und der Norden entstehen in Kincks Novelle vor allem als Kunsträume, die einander nicht ergänzen, sondern ausschließen und zueinander in einem von den immanenten kunstkritischen Instanzen postulierten Verhältnis von Reife und Unreife stehen. Bereits die ersten Naturbilder des Textes greifen ein wichtiges Motiv auf: die Antinomie von Gehemmt- und Enthemmtsein. Der Fluss schießt von den fernen Bergen talabwärts, mündet in den Fjord, zieht mit den Strömungen zum Meer, mischt sich mit vielerlei Wasser und wird von den Winden und Wellen in die Ferne getragen. Dies ist der natürliche Verlauf der Dinge – Bewegung, Assimilation, Veränderung. Daneben bilden sich aber Räume aus, die sich dieser Dynamik entziehen. Der Fluss macht, ehe er in den Fjord fließt, einen großen Bogen, bildet dabei einen Strudel, der ewig um sich selbst kreist und jene Sandablagerungen hinterlässt,

die im Laufe der Jahre zur Gjuvelandswiese geworden sind. Während der Fluss in unendliche Fernen weiter fließt, bleibt die Gjuvelandswiese mit ihrem Strudel zurück. Sie liegt da und sammelt Sagen und wunderbare Ereignisse und knüpft sie in mannigfaltiger Art und Weise zusammen: „Den ligger her og samler sogn og de underlige hændelser og binder dem paa mangfoldig vis“ (S. 132).³ Auf der Gjuvelandswiese versammeln sich die Elfen, vornehmlich an der Stelle, an der der Bach in den Fluss mündet. Beim leisen Rieselndes des Wassers spinnen und weben sie ihre urtümlichen, manchmal unheimlichen Sagen aus der Nacht- und Nebelwelt und vergessen dabei mitunter, sich vor dem anbrechenden Tageslicht in Sicherheit zu bringen, so dass sie in der Sonne platzen: „Og der fortælles en stump om en som sprakk, for solen naadde den“ (S. 77). Wer zu lauschen versteht, vernimmt hier die Einflüsterungen und Beschwörungen der Volksseele, die tiefe Melancholie der Natur, die sich in angsterfüllten Visionen und Stimmungen manifestiert. Dem kann es dann leicht so ergehen wie jenem vielfältig begabten Dorfkünstler, der sich so tief in den Strudel seines Inneren verfängt, dass er nicht mehr den Weg ins Freie findet. Er bastelt so lange an dem Vorhängeschloss – seinem Meisterwerk – bis es nur noch zum Verschließen und nicht mehr zum Öffnen taugt. Er ist ein Opfer des Strudels geworden, der ihn allmählich in die dämonischen Tiefen des Wahnsinns hinabzieht.

Sein Sohn, Gjermund Gjuveland, ist die Hauptperson der Novelle. Künstler wie sein Vater fühlt er sich von der dämonischen Elfenwiese magnetisch angezogen. Er möchte ihre Geheimnisse ergründen, die tödliche Angst vor der Sonne bannen, indem er ihr auf dem Wege der künstlerischen Transformation ein Gesicht gibt. Aus einer alten Kiefernwurzel, die er sich aus dem Schlamm des „Elfensundes“ holt, schnitzt er es heraus und verleiht ihm die Züge eines jungen blonden Kindes. Sein Streben zielt darauf ab, die Wurzeln der Angst in ihren mythisch-unbewussten Erscheinungsformen künstlerisch zu erfassen und plastisch darzustellen. Er will zeigen, dass die Angst in der Natur tief verwurzelt ist, ja gewissermaßen ihr Kind ist. Die thematische Intention des Künstlers wird organisch, in naiver Distanzlosigkeit direkt aus der Materialienbasis der Natur entwickelt, wobei Stoff und Form sich gegenseitig bedingen und erläutern.

Dieses Kunstwerk stößt bei der Kritik mit einer Ausnahme auf Ablehnung; es sei Ausdruck eines „primitiven Mystizismus“ (S. 91), Produkt einer naturalistischen Kunstauffassung, die eine Entwicklung hin zu monumentaleren Formen des Kunstschaffens verhindere (vgl. a.a.O.). Dem Künstler wird empfohlen, in den Süden zu reisen, um sich dort an den Altären der ewig jungen „Ars“ (S. 92) zu erneuern.

Naturalistische und monumentale Kunst erfahren eine räumliche Zuordnung. Sie werden an Begriffen wie introvert vs. extrovert und naiv vs. sentimental expliziert. Die nordische Kunst sei dem Strudel vergleichbar; sie kreist in monomaner Wiederholung um einen Punkt. Unwiderstehlich wird der Künst-

³ Im Folgenden zitiert nach: *Trækfugle og andre*, Kristiania 1899.

ler in den Wirbel der Mitte hineingezogen, taucht in die Natur hinein, vertieft sich in deren Geheimnissen, gierig nach Auskundschaften dessen, was sie im Innersten zusammenhält. Es ist ein Naturalismus, der sich nach Innen richtet, in die unerforschten Seelenlandschaften, in denen die dämonischen Kräfte zu Hause sind, die Trolle, die Elfen, all das, was Angst und Schrecken einjagt und Wehmut und Trauer auslöst. Alles biegt sich, wie im Falle Gjermund Gjuvelands, in ihm selbst zurück, in die Intimsphäre, um „das Feuer zu entfachen, das sich aus dem Unaussprechlichen nährt“ (vgl. S. 98). Ihm geht es um die künstlerische Bewältigung des Schmerzes und der Weltangst; immer wieder bohrt er in das hinein, was ihm am meisten weh tut und was nach künstlerischer Erlösung in möglichst präziser und nuancierter Gestalt verlangt. Es ist ein fortgesetzter Prozess der Annäherungen und Einkreisungen, der ihn mit der Freude der Besessenheit erfüllt. Mit einem rauschhaften Sich-Delektieren treibt er unermüdlich am Rande des schöpferischen Abgrundes, dieselben Themen variierend, ohne sie je voll auszuschöpfen. Er erhält sich stets einen Rest, der ihn mit dem Werk verbindet; es entlässt ihn nicht in die Freiheit, er bleibt darin stecken, dem Vater ähnlich, dessen immer kunstfertiger konzipiertes Schloss-Modell eines Tages endgültig zuschnappte und ihm nicht mehr freigab.

Vor den Gefahren des künstlerischen Hermetismus soll ihn der Süden bewahren. Die Kunst des Südens ist ihm als Korrektiv anempfohlen worden; an ihr und an dem südlichen Leben soll er künstlerisch genesen, die krankhafte Monomanie der Motivvertiefung und des mystischen Sichversenkens in sich selbst überwinden, seine Kunst aus den verschlossenen Räumen des Drinnen in die sonnigen Sphären des mediterranen Draußen heraufholen. Es ist ihm nahegelegt worden, das Schloss-Modell des beharrlichen Umherkreisens aufzubrechen; dazu gehört, dass er die Kunst der naturalistischen Verinnerlichung durch Ausgrenzung des Naturzaubers und der Stimmungsqualitäten läutert. Kunst sei, die Natur zu beherrschen, nicht von ihr beherrscht zu werden. Dies ist die Lektion, die Gjermund Gjuveland zu beherzigen hat und die er unter dem Einfluss der italienischen Natur und Kunst allmählich begreift. Nur tut er sich schwer dabei; das unreflektierte, spontane Kunstverständnis setzt sich entsprechend seiner Überzeugung, „das Naive sei das Beste“ (vgl. S. 93), gegen die erstrebten Erneuerungen zur Wehr. „Das Bewusste, Klare, Sentimentale“ (vgl. S. 98) erschließt sich ihm als ästhetische Devise des Kunstschaffens nur zögernd. Zwar arbeitet er an sich selbst, aber seine Entwürfe bleiben noch geraume Zeit dem dämonischen Bereich des Unbewussten verhaftet. Er hat noch nicht die Trolle in sich abgestreift. Ehe sich die Impulse des Kunstschaffens ins Sentimentale verkehren und verklären, durchläuft er als Künstler noch Phasen, in denen sich wie eh und je Welt durch den nebulösen Schimmer der erinnerten Gjuvelandswiese präsentiert. So stößt er sich sein „Bocksgeweihe“ (vgl. S. 81) erst langsam ab.

Aber dann ist es eines Tages so weit. Er hat seine Lektion kapiert, die Natur und mit ihr die Angst gezähmt und sie sich untertänig gemacht. Italien hat

ihn gelehrt, vor der Kunst die Idee der Kunst zu stellen, zuerst über Kunst nachzudenken und sie dann auf der Basis einer ästhetischen Konzess zu realisieren. Kunst kapselt sich nach diesem Verständnis nicht in der Finsternis des introvertierten Raumes ab, sondern sucht „hinaus, dem Leben und der Sonne entgegen“, entfaltet sich in Richtung auf „Ruhm, Gold und Liebe“ (vgl. S. 101); das mache ihren Ewigkeitscharakter aus, ihre Aktualität über den Tag hinaus und ihre Anziehungskraft auf die junge Generation. Der Strudel in ihm verwandelt sich und nimmt die Züge der langgedehnten, gekrümmten und freundlich umschäumten Strandlinie des Golfs von Neapel an. Die Enge und die Tiefe werden von Weite und Oberfläche ersetzt, die fortan seine künstlerische Tätigkeit beeinflussen. Er ordnet sich der ahistorischen Gesetzmäßigkeit der klassisch-idealistischen Kunst unter, gibt es auf, Kunst als Medium der Erlebnissteigerung, der Objektdurchdringung und der Nuancierung zu betrachten. Dabei kommt ihm entgegen, dass der Süden all das, wovor er stets Angst gehabt hat, schon seit eh und je entdämonisiert und enttabuisiert hat. Sexualangst und Berührungsscheu gehören hier der Vergangenheit an. Man sitzt nicht, wie vormals Gjermund Gjuveland, in seinem auf Stelzen gebauten Atelier am Rande der Gjuvelandswiese und blickt über ein geducktes, gebeugtes Modell hinweg auf eine ferne, nackt badende Diana, vor deren Berührung er ängstlich in sich zurückweicht und so der Verklemmung ständig neuen Auftrieb gibt – mit dem Ergebnis, dass er die Triebstauung auf dem Umweg ihrer künstlerischen Transformation freien Lauf geben muss. Die Sünde ist hier allgegenwärtig; sie ist es, die den Raum gestaltet. Sie ist allüberall da als freudiger Lebensüberschwang und unermessliche Vitalitätssteigerung – bis hin zur genussstüchtiger Raffinesse und sinnlicher Perversion. Aus all ihren Erscheinungsformen braust dem gehemmten nordischen Künstler die Schönheit der enthemmten südlichen Sinnlichkeit entgegen, die deshalb als schön empfunden wird, weil sie von dem Einverständnis aller getragen wird und daher als begleitendes Korrelat die Reue und die Angst nicht kennt. Es ist dieselbe sinnliche Schönheit, die Ibsens Hedda Gabler ersehnt, die aber unter den Bedingungen eines erheuchelten Moralismus und einer viktorianischen Pruderie in das immoralistische Bacchanal in Dianas Salon umschlägt; die Schönheit verkommt zum Hexensabbat der Gelüste.

Hier im Süden ist dagegen Diana mit ihrem Salon sozial integriert und als gleichberechtigter Teil der ungehemmt dahinbrausenden Lebenswelle akzeptiert. Das Tier ist zur Oberfläche aufgetaucht und domestiziert – daher als Problem der Kunstgestaltung nicht mehr interessant. Hier geht es vielmehr darum, die allgemeine, harmlose Lebensentfaltung künstlerisch zu verklären und in einfache, dem zeitgenössischen Geschmack entsprechende Formen umzusetzen. Wer Kunst als individuelle Lebensbeichte versteht, hat hier ausgespielt, wo nur der schöne Schein zählt, der die Sinne anspricht und ihre Erwartungen

befriedigt. Es kommt darauf an, den Tiefsinn zu bekämpfen, Kunst nicht aus den individuellen Quellen her zu gestalten, sondern aus einer allgemein akzeptierten Kunstdoktrin heraus. Kunst muss verzichten können, hinter ihren Möglichkeiten zurückbleiben, will sie nicht an Publikumsappell verlieren. Der Erfolg bleibt aus, wenn man es nicht versteht, mit dem Geschmack der Masse zu liebäugeln, auf das Niveau des Plebs hinabzusteigen. Ohne ein gerütteltes Maß an Profanierung und Prostitution kommt die Kunst eben nicht aus. Das ist das bittere Fazit der Lektionen, die Gjermund Gjuveland in Italien empfängt.

Und Gjermund Gjuveland lässt sich auf dieses Spiel ein, passt seine Kunst den Ansprüchen der Masse an. Mit einem sarkastischen Lächeln vollzieht er die Wende. Seine Kunst verliert endgültig ihre Unschuld. Mit dem Können des Routiniers geht ihm die Arbeit von der Hand; er hat denselben Erfolg wie der Bonvivant, der die Gesellschaft mit Flirt und Kurtise beherrscht, für sich einnimmt und anschließend ins Bordell abzieht: „ – det var med kunsten som det var med flirten og kurtisen i en selskabssal: den gled først rigtig klar og glat og ufarlig for den gamle drevne vivør, han som gaar paa bordel“ (S. 105). Zwar hat er, ehe es so weit ist, noch ein paar Anfechtungen und Rückfälle zu überstehen, aber er treibt energisch das zottige, pelzige Tier ins Unbewusste zurück, sobald es ihn zu überlisten droht. Am Ende hat er es so weit domestiziert, dass es ihn nicht mehr stört. Er fasst den Sieg über die Dämonie der Naturbedrohung zu einer Allegorie zusammen, in der die Natur in der Gestalt eines missgebildeten Drachen dem Menschen zu Füßen liegt: „Et klart billede av den kamp, da mennesket seirrig la naturen under sig som sit eie, stolthed, rensningen hos den som seired – naturen allegoriseret i en vanskabt drage“ (S. 104).

Der Sieg des Künstlers wird zur Niederlage der Kunst. Der Süden verleitet Gjermund Gjuveland dazu, den Ursprung in sich zu verraten und sich auf unkeusche Buhlereien mit der Publikums- und Kritikergrünst einzulassen. Diese Konzessionen führen geradewegs in die Libertinage, indem sie die Kunstantriebe von ihrer emotionalen Basis isolieren und Kunst zu einer Sache der einfachen ästhetischen Systementsprechung machen. Die Entwicklung Gjermund Gjuvelands ist schon auf den ersten Seiten der Novelle motivisch vorweggenommen. Er ist wie die Elfen – oder die „Ungetüme“⁴ – wie sie der Professor nennt, die platzen, wenn sie von der aufgehenden Sonne überrascht werden. Gjermund Gjuveland hat die Sonne des Südens nicht verkräftet. Er ist wider seinen Willen in die Ferne gespült worden, hat sich mit vielerlei Wasser gemischt und dennoch ist dabei keine Synthese zustande gekommen. Statt dass er den Süden in sich aufnimmt und ihn auf sich mit dem Ziel einer Assimilation wirken lässt, unterdrückt er seine nördlichen Antriebe und begnügt sich damit, die südlichen Kunstformen zu imitieren. Dadurch gibt er sich selber auf und macht einem Fremden Platz, dem es stets nur um das Immergültige in seiner zeitlosen, harmonisch-entemotionalisierten Gestalt geht. Gjermund Gjuveland hat

⁴ Bei Kinck: „utysker“, S. 83.

es verlernt, in der Wurzel und aus der Wurzel heraus zu schaffen. Die Renaissance, die er und mit ihm seine Kunst durchläuft, macht aus ihm einen Epigonen, dem es an jeglicher Originalität gebricht.

Weil die Renaissance sich lediglich darin erschöpft, einen überlieferten Formenkanon unter Vermeidung jeglicher Aktualisierung zu reproduzieren, ist sie von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass die italienische Hochrenaissance nach Ansicht des großen Italienkenners Hans E. Kinck ihre Blütezeit dem Zufuhr von Geistesimpulsen transalpiner Provenienz, namentlich aus den langobardischen Stämmen verdankte,⁵ wird erst ersichtlich, wie sehr die Neorenaissance des Gjermund Gjuveland im Modisch-Oberflächlichen steckengeblieben ist und dadurch ihr eigentliches Ziel verpasst hat. Er hat es unter dem Diktat der Umstände in Kauf genommen, die Bande zwischen seiner künstlerischen und seiner existentiellen Wirklichkeit zu zerreißen, wodurch er in die Sinnlosigkeit und Geisteskrankheit abtreibt. Man vernimmt die Stimme des Autors aus dem Hintergrund: So geht es denen, die um eines kurzfristigen Ruhmes willen sich von dem, was ihnen ihr Eigenstes ist, freiwillig trennen: „Det som mest er mit maa dø!“ (S. 128), brüllt Gjermund Gjuveland am Ende, bereits von der sich abzeichnenden geistigen Umnachtung gezeichnet.

Der hochbegabte Dorfkünstler Gjermund Gjuveland geht an dem Konflikt zwischen heimatlichen und fremden Modellen des Kunstschaffens zugrunde. Unter dem Beifall der Kunstkritik entscheidet er sich für das fremde Modell, ohne sich darüber im klaren zu sein, dass dieses ebenso sehr verschließt und in die Ausweglosigkeit führt wie das heimische Schloss-Modell, wenn es unter Ausschluss jeglicher Gegenwartsbeziehung rein mechanisch übernommen wird. Es ist ebenso wenig hilfreich, sich im eigenen Ich zu verschließen wie sich in der Fremde vor dem Zugriff dieses Ichs zu verschanzen. Das Beispiel des Peer Gynt und des Gjermund Gjuveland zeigt dies deutlich: Jener sucht vergeblich vor dem Bedrängnis durch die Dämonen Schutz in der abgeriegelten Hütte, dieser öffnet sich ebenso vergeblich der Einflussphäre eines durch allgemeine Zustimmung entschärften Sündenpfeils. Die Lösung des Konflikts hat Kinck in der Novelle *Virgo immaculata* angedeutet. Die Kunst bedarf demzufolge der Oszillation zwischen Drinnen und Draußen, zwischen „Innover“ und „Utover“, zwischen dem Norden und dem Süden, zwischen dem Tierisch-Unbewussten und dem Menschlich-Geistigen: „Geni, det er det dyriske som kaster hammen; det er den berusende overgang fra dyr til menneske og tilbage igen, hvor det som er uset og nyt, kommer susende: utopierne – oljebladet i hvert genis næb; samspillet som kan bli vanvidsskrik, men som også blir den sublime hymne“.⁶

⁵ Vgl. Dazu folgende Textstelle: „Men især satte Langobarderne merke efter sig, spillet kan-ske hovedrollen ved italiensk renæssanse; og de kom som bekjendt oprindeligt helt nord for Elbens munding.“ In: *Italien og vi. Kulturhistorisk causeri*, Oslo 1925, S. 59.

⁶ Hans E. Kinck, *Virgo immaculata*, vgl. *Trækfugle og andre*, S. 147.

Die Geschichte des Gjermund Gjuveland hat eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit der des Peer Gynt. Beide verlassen unter dem Zwang der Umstände den geschlossenen Raum ihrer Heimat und suchen ihr Glück in der Ferne. Beide treiben ins Abseits der Wesenslosigkeit ab, weil sie sich unter Verleugnung ihres eigenen Ursprungs nach fremden Modellen orientieren, so dass eine totale Entwurzelung stattfindet. Dadurch begeben sie sich der Möglichkeit, ihre eigene innere Welt auf der Basis der Erfahrungen einer fremden zu komplettieren und die beiden in einen sinnvollen Bezug zueinander zu bringen. Der heimgekehrte Peer erfährt eine tatsächliche Renaissance; weil er in den Gedanken Solveigs stets so gewesen ist, wie er von Gott entworfen wurde, kann er schließlich neu geboren werden. Der heimgekehrte Gjermund Gjuveland stirbt, wie Peer auch, und erhebt wie dieser in seinem ersten, ursprünglichen Entwurf wieder. Im entscheidenden Augenblick ist eine *virgo immaculata* da, um das an ihm zu retten, „was am meisten ihm gehört“ (vgl. S. 128). Das fröhliche Mädchen, das mit dem ersten Entwurf des Gjermund Gjuveland über die Gjuvelandswiese davonläuft, während der Künstler selbst in den Flammen seines zum Atelier ausgebauten Hochstandes verbrennt, dürfte mit jenem Kind identisch sein, das in eben diesem Entwurf als Symbol der Naturangst dargestellt ist. Die Renaissance vollzieht sich in beiden Werken als Wiederherstellung eines primären Entwurfs.

Die Begegnung mit dem südlichen Raum einer neoklassizistischen Kunst verläuft im Falle Gjermund Gjuvelands äußerlich erfolgreich, aber innerlich fatal. Das mag mit einer Tatsache zusammenhängen, auf die der Gelehrte Hans E. Kinck in einer kleinen Schrift über *Italien und wir* aufmerksam gemacht hat, nämlich dass es in Norwegen mit Ausnahme der Snorri-Zeit auf Island keine Renaissance gegeben hat. Zur Zeit der Hochrenaissance in Italien entwickelte sich in Norwegen eine volkstümliche Literatur im Zeichen der einfachen Formen der Ballade, des Volks- und Ritterliedes und des Märchens, die sich in allen Belangen von der des zeitgenössischen italienischen Schrifttums mit ihren kunstvollen Novellen, ihren Sonetten, Barkarolen und Cantos unterscheidet. Bereits im Spätmittelalter bilden sich konträre ästhetische Kategorien und Gattungen aus, in denen einerseits Schwermut, Melancholie, Tiefsinn und andererseits Lebenslust, Fröhlichkeit, Leichtsinn – mit einem Schuss Pikanterie und Frivolität – ihren jeweiligen Ausdruck finden. Zwischen diesen gegensätzlichen Erscheinungsformen von Kunst gibt es wenige Vermittlungsmöglichkeiten; zu weit auseinander zu klaffen scheinen da die ästhetischen und völkerpsychologisch bedingten Voraussetzungen des jeweiligen Bemühens um die Kunst.

Hans E. Kinck nennt das 14. Jahrhundert in Norwegen „den Beginn der dunklen Jahrhunderte in der Geschichte unseres Volkes“.⁷ Er versteht darunter den Anfang der Fremdherrschaft, auf die sich dann im 19. Jahrhundert mit der

⁷ Vgl. *Italien og vi*, S. 51.

Heftigkeit eines nordischen Frühlings die wirkliche Renaissance mit ihrer Blüte in Kunst und Kultur einstellte. Diese Renaissance ging einher mit der Neuentdeckung und Gestaltung der eigenen historischen Quellen und kulturellen Voraussetzungen. Unter diesem Aspekt will es scheinen, dass Gjermund Gjuveland bei seiner Abkehr von diesen Quellen und der Hinwendung zu einem traditionellen Akademiestil an der Renaissance und an seiner Renaissance vorbeigestaltet, es sei denn, man sieht in diesem Paradigmenwechsel den verfehlten Versuch, Anschluss an Gestaltungspraktiken zu finden, die der Dekadenz des auslaufenden Jahrhunderts und dem Sezessionismus der Jahrhundertwende entgegenkommen.

Das Wort „Renaissance“ ist der Zentralbegriff des ganzen Textes. Er lenkt zunächst einmal die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Wiederbelebung des antiken Erbes in der Kunst des Quattro- und Cinquecento und somit auch auf die Wurzeln und das historische Selbstverständnis des mediterranen Kunstschaffens. Ich möchte zum Schluss vor dem Hintergrund des bereits Ausgeführten die Funktionalisierung dieses Begriffs in Kincks Novelle zusammenfassend präzisieren und auf einige weitere semantische Implikationen eingehen.

1. Der Begriff „Renaissance“ hebt vordergründig auf das biologische Erbe, im aktuellen Falle auf die Wiederkehr des Vaters im Sohne ab. Gjermund Gjuveland hat dieselbe Begabung wie sein Vater, gilt als „bygdegeni“ und „tusenkunstner“, neigt zu derselben subjektiven Vereinnahmung und Durchdringung des Kunstgegenstandes wie sein Vater. Er ist daher denselben Gefährdungen ausgesetzt wie dieser, wandert auf dem schmalen Grat zwischen Genialität und Wahnsinn, um schließlich dasselbe Schicksal des Freitodes in geistiger Umnachtung zu erleiden.

2. Der Begriff „Renaissance“ bezeichnet weiterhin die Wiedergeburt des Künstlers und des Kunstwerkes aus dem Geiste südlicher Vorbilder. Diese Erneuerung impliziert die Bereitschaft zur Übernahme und Gestaltung antiker Themen und Motive, die Fähigkeit und den Willen zur Applikation ahistorischer Stoffe nach den Modalitäten ewiggültiger Kunstparadigmen sowie die geistige Kraft zur Unterwerfung des eigenen Talents und der eigenen Voraussetzungen unter die Normen einer herrschenden Kunstdoktrin.

Die „Renaissance“ des Gjermund Gjuveland vollzieht sich als eine Abrechnung mit den schöpferischen Prinzipien des naiven Naturalismus; seine Wiedergeburt ist gewissermaßen das Ergebnis eines Abtötens all dessen, was ihm als Originalgenie ausgezeichnet hat. Das Opfer, das er den Kunstsachverständigen bringt, besteht darin, dass er auf deren Forderung nach Verleugnung der Quellen seines bisherigen Schaffens eingeht; daran zerbricht die naive Einheit zwischen dem Künstler und seinem Werk. Symptomatisch für die ursprüngliche Integration von Subjekt und Objekt ist jene erste Darstellung der Naturangst, bei der Motiv und Material aufs engste aufeinander abgestimmt ist und

die Angst buchstäblich den Wurzeln der Natur als vollendetem Kunstwerk entspringt. Während hier noch alles stimmig ist, ohne Dissonanzen, Distanzierungen und innere Brüche, verliert sich im späteren Werk des Gjermund Gjuveland die Stimmung und die Poetizität, somit auch die Möglichkeit der ästhetischen Versöhnung zwischen naiven und sentimentalischen Gestaltungsmerkmalen.

An die Stelle des intim vereinnahmten nordischen Kunstobjekts tritt im Zuge der Selbstüberwindung und der künstlerischen Disziplinierung Gjermund Gjuvelands das rational geläuterte Kunstwerk, in dem das komplementäre südliche Kunstverständnis die ihm gemäße Form findet. Diese Form ist als Ergebnis eines intentionellen schöpferischen Aktes einerseits sentimentalisch, weil sie dem modernen Verlangen nach klarer, bewusster Bearbeitung ihres Gegenstandes Rechnung trägt, andererseits desavouiert sie gleichzeitig diese kreativen Anreize, indem sie lediglich eine äußerliche Adäquation an andere Formen anstrebt, ohne je ihre anempfundenen Inhalte in einem Prozess der geistigen Aneignung zu verwesentlichen. Mit der südlichen Sentimentalisierung seines Talents wird Gjermund Gjuveland in die Lage versetzt, seine Naturangst in der Manier der klassisch-antiken Überlieferung zu gestalten, teilnahmslos die „ewig junge Ars“ in Werken zu zitieren, die sich zwar nach außen hin „entfalten“, aber nicht von einer emotionalen Vereinnahmung her, sondern nach dem Modell eines modisch sich ewig verjüngenden Traditionalismus. Am Ende seines Weges angelangt, ist ihm die sentimentalische Machart soweit zu einer zweiten Natur geworden, dass er sogar aus der Distanzierung des Intimsten artistische Profite schlägt, z.B. dadurch, dass er den Versuch unternimmt, indem er Frauen nach Art des Professor Rubek zu kunstgegenständlichen Beobachtungsobjekten herabwürdigt, die Liebe darzustellen, ohne zu wissen, was die Liebe ist. An dieser Abkoppelung der Erfahrung von der Kreativität scheitert die Renaissance des Gjermund Gjuveland, der den Anschluss an sentimentalische Kunstkonzeptionen mit dem Leben bezahlt. Er hat zwar die sentimentalische Freiheit zu seinem Gegenstand errungen, aber das schützt ihn am Ende nicht vor dem selbstangezündeten Scheiterhaufen. Er geht im Gegenteil an dieser neugewonnenen Freiheit zu Grunde, weil er nur in dem Sinne mit ihr fertig wird, dass er die Diskrepanz zwischen der Akklamation der Kunstkritik, die nur die gelungene Angleichung an neoklassizistische Vorgaben honoriert, und der intentionellen Verspottung dieses künstlerischen Epigontums in seinem eigenen Werk mit schizophrener Genugtuung für sich genießt. Die affirmative Rezeption des satirisch-subversiven Ansatzes bereitet die Katastrophe vor. Die Freiheit, die sich Schiller als Hinzugewinn bei der Emanzipation der Kunst von seinem Gegenstand erhofft hatte, schlägt hier in ihr Gegenteil um. Hinter der spontanen Verzweiflungstat Gjermund Gjuvelands steckt die Erkenntnis einer dreifachen Verkennung; die Missachtung seines naiven Talents, die Unfähigkeit, die satirische Intention seines sentimentalischen Entwurfs zu entdecken sowie die in der

kritischen Öffentlichkeit nicht bzw. falsch besetzten Begriffe einer universalen südlichen Klassik, einer nationalregionalen nordischen Naturmystik und einer ästhetischen Synthetisierung des Verhältnisses der beiden untereinander.

Falls man den Begriff der „Renaissance“ epochengeschichtlich versteht, ist der frühe Gjermund Gjuveland recht eigentlich der Renaissancekünstler, weil seine Kunst in der im 19. Jahrhundert neu entdeckten nordischen Renaissance wurzelt, in der mittelalterlichen Schwellenzeit zwischen der Sagaliteratur und der sich an ihr anschließenden balladesken Volksliedtradition mit ihrer Thematisierung der Sphäre lichtscheuer, angsterzeugender Naturdämonen, während der späte, aufgeklärte Gjermund Gjuveland ein Pseudo-Renaissancekünstler ist, dessen Kunst nicht von der italienischen Renaissance und deren antiken Vorbildern, sondern von deren fortgeschriebenen zeitgenössischen Formen angeregt worden ist. Für diese Formen einer epigonenhaften Nachlese ist vermutlich der Begriff Renaissancekunst überhaupt falsch am Platze, ebenso falsch wie die textimmanente Vorstellung von einem nie versiegbaren Jungbrunnen der südlichen Artes, denn es handelt sich bei den Werken, an die Gjermund Gjuveland anknüpft und die ihm als Katalysatoren seiner künstlerischen Renaissance dienen, nicht um eine naiv in sich ruhende, die harmonische Schönheit des Naturvorbildes widerpiegelnde Kunst, sondern um eine, bei der die Unterwerfung der Natur unter die Spielregeln sentimentalischer Bewusstwerdung zu einer Zersplitterung der ursprünglichen Einheit von Künstler und Werk geführt hat. Epochen- und stilgeschichtlich gesehen markiert infolgedessen die ästhetische Renaissance, die Gjermund Gjuveland durchläuft, eine Überwindung der Renaissance und ein Ankommen in einer Gestaltungsform, die sich ihres Gegenstandes bemächtigt und ihm ihre Perspektive aufgezwungen hat. In diesem Prozess der Verfügbarmachung des ästhetischen Objekts spielt der Austausch der Mytheme und Topoi nur eine Rolle, soweit die südlichen von Emotionen befreit und daher harmlos sind, wie z.B. „Herakles und die Iernäische Hydra“. (S. 114), während die nördlichen – in der Gestalt zottiger, tierischer Wesen – ihre Faszinations- und Anziehungskraft nie ganz einbüßen, auch wenn Gjermund Gjuveland glaubt, sie erfolgreich verscheucht zu haben. So entbehrt es nicht der Tragikomik, wenn am Ende der bekehrte Künstler Gjermund Gjuveland, der sich unter der Sonne des Südens um Erhellung des Kunstgegenstandes und um Luzidität des Ausdrucks bemüht hat, von seiner inneren Glut eingeholt wird und in einem happeningreifen Höhepunkt sich selber als Opfer einer fehlgeschlagenen Renaissance den Flammen überantwortet. Damit erleidet er dasselbe Schicksal wie jener Elf, dem es nicht gelang, sich vor Sonnenaufgang in Sicherheit zu bringen, nur: Gjermund Gjuveland verglüht in der Nacht, verzehrt von seinem inneren Feuer, ein Opfer des ungelösten Konflikts zwischen südlichen und nördlichen Kunstparadigmen. Sein Versuch, die Nacht zu illuminieren, endet mit seinem Tod, aber – und darin darf man vielleicht eine Sympathiebekundung für die naive Kunst nördlicher

Prägung erblicken: Das ursprüngliche, erste Modell der gestalteten Naturangst entkommt den Flammen und bleibt daher zukünftigen Künstlergenerationen als anknüpfungsfähiges Paradigma, vielleicht sogar als erstrebendeswerte Utopie erhalten, zumal wenn man bedenkt, was die sentimentalische Verfügbarmachung der Gestaltungsmittel inzwischen alles mit der Natur angerichtet hat.