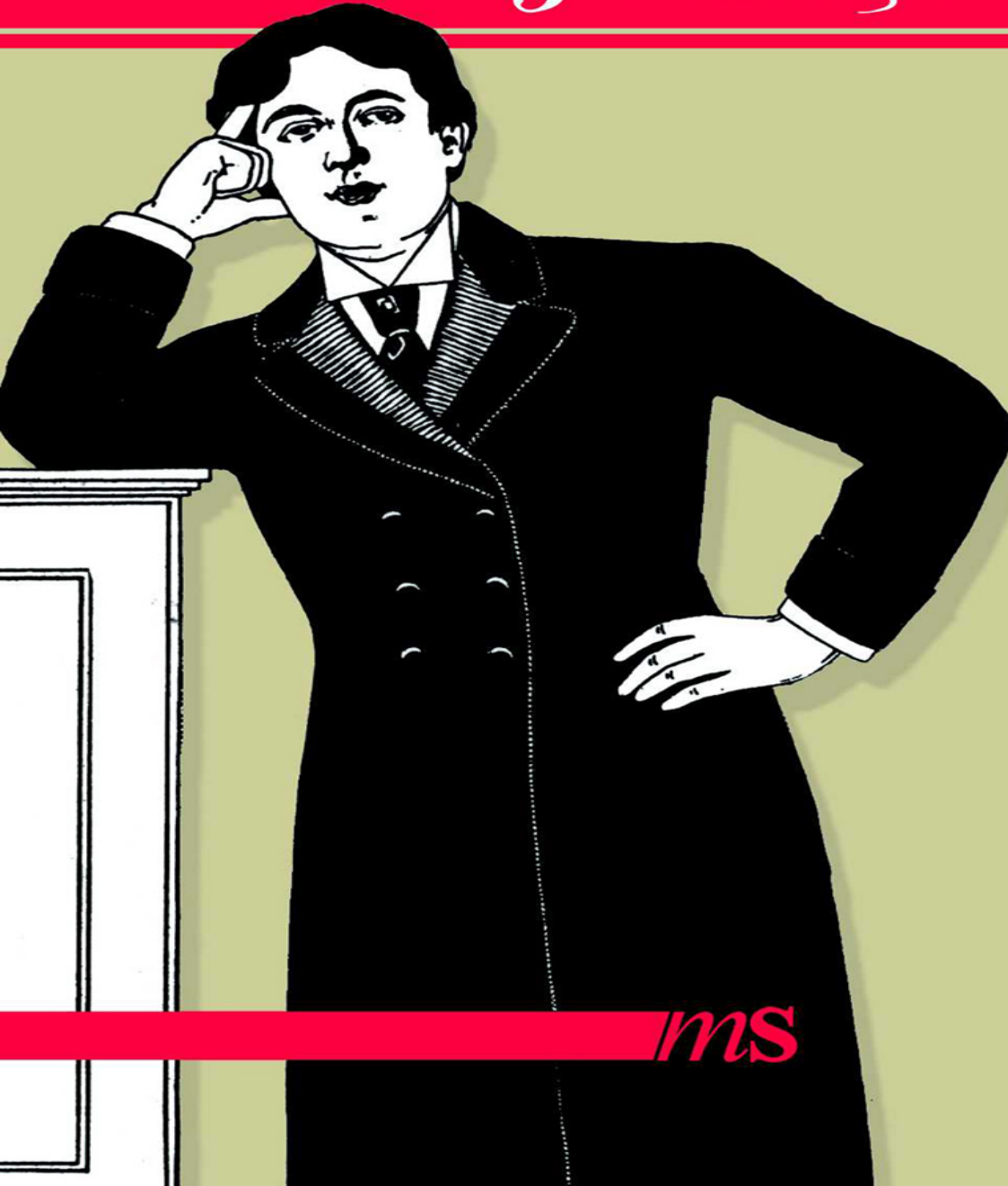


Oscar Wilde

Die Wahrheit von Masken

Der Kritiker als Künstler · Das Portrait des Mr. W. H.

3 Dialoge



ms

OSCAR WILDE

DIE WAHRHEIT VON MASKEN

Drei Essays

aus dem Englischen von
Joachim Bartholomae
und Volker Oldenburg

Männerschwarm Verlag
Hamburg 2013

VORWORT

Dieser Band möchte die Aufmerksamkeit auf eine Facette der Persönlichkeit Oscar Wildes lenken, die ihm selbst besonders wichtig war: seine Rolle als *homme de lettres*, als literarischer Vortragsredner und Aufsatzschreiber, eine Rolle, in der er bereits internationale Bekanntheit erlangt hatte, bevor seine Hauptwerke erschienen.

Nach der Veröffentlichung eines ersten Gedichtbands begibt sich Wilde Ende 1881 im Alter von 27 Jahren auf eine einjährige Vortragsreise durch die USA, lebt danach für kurze Zeit in Paris und kehrt dann nach London zurück, wo er bald heiratet und für einige Jahre ein beschauliches Familienleben führt. In den Jahren 1886 bis 1889 veröffentlicht er mehrere kunstkritische und politische Essays, 1890 erscheint *Das Bildnis des Dorian Gray*, in den Jahren 1892 bis 1895 dann seine berühmten Theaterstücke. 1895 kommt sein öffentliches Leben zu einem abrupten Ende. Als ihn der Vater seines Freundes als Homosexuellen «outet», strengt Wilde einen Verleumdungsprozess an, den er jedoch verliert. Er wird nun seinerseits als Homosexueller angeklagt und verurteilt. Wilde stirbt fünf Jahre später im Pariser Exil.

Die Texte dieses Bandes zeigen das frühe philosophischphilologische Werk in seiner ganzen Vielfalt: Der älteste von ihnen, *Die Wahrheit von Masken* aus dem Jahr 1885, ist eine geradezu akademische Untersuchung der Bedeutung, die Shakespeare der Ausstattung seiner Theaterstücke beigemessen hat. Wilde bricht hier eine Lanze für die historische Aufführungspraxis und gelangt zu der Auffassung, dass historisches Fachwissen nur durch die Verwendung als Rohstoff von Kunstwerken welcher Gattung

auch immer angemessen «aufbewahrt» und den Menschen späterer Zeiten zugänglich gemacht werden kann.

Vier Jahre später veröffentlicht Wilde mit der Erzählung *Das Porträt des Mr W. H.* eine zweite Arbeit zu Shakespeare; jetzt geht es um die *Sonette*. Nicht zuletzt deshalb, weil gut die Hälfte dieser Liebesgedichte zweifellos an einen Mann gerichtet sind, haben sich viele kluge Köpfe Gedanken darüber gemacht, wer sich wohl hinter den Initialen «W. H.» verbergen mag, mit denen Shakespeare den Namen des Widmungsträgers der Sonette abkürzte. In Wildes Erzählung vertiefen sich drei junge Männer nacheinander geradezu mit Besessenheit in den Nachweis der These, es handele sich um den jugendlichen Schauspieler Willie Hughes, ein Mitglied von Shakespeares Theatertruppe. Mit Bezug auf *Die Wahrheit von Masken* könnte man sagen, dass auch hier keine akademische Forschung betrieben, sondern historisches Material in den Händen des Künstlers zu einer höheren «Wahrheit» verarbeitet wird, wobei die Wahrheit von diesen jungen Leuten allerdings nach Bedarf zurechtgebogen wird. Offensichtlich hat es Wilde ein großes Vergnügen bereitet zu zeigen, wie sich eine wirklich faszinierende kleine Geschichte auf einem Fundament von Lügen und Spekulationen errichten lässt.

Auch der dritte und umfangreichste Text stellt die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit. 1890, also im gleichen Jahr wie die Erzählung *Das Bildnis des Dorian Gray*, erschien Wildes gewissermaßen sokratischer Dialog *Der Kritiker als Künstler*. Die Parallelen von Erzählung und Essay sind frappierend: Basil Hallwards Gemälde zeigt stets das «wahre» Gesicht Dorian Grays, indem es sich allen Naturgesetzen zum Trotz an dessen seelische Entwicklung anpasst; dagegen «lügt» die Wirklichkeit, hier das reale Erscheinungsbild des Porträtierten. Die Behauptung einer größeren Wahrheit (und Lebendigkeit!) der Kunst gegenüber dem Leben ist die zentrale These auch des Essays, wobei Wilde diesen Gedanken hier noch einmal steigert, indem er

der Kritik die gleiche Überlegenheit über die Kunst bescheinigt wie der Kunst gegenüber dem Leben. Nach seinem Verständnis ist Kritik gewissermaßen eine Kunst zweiter Ordnung, die sich kreativer Kunstwerke als ihres Materials bedient. Natürlich redet Wilde hier nicht von einer rezensierenden Kritik; die «höchste» Kritik ist vielmehr die literarische Beschreibung der eigenen Eindrücke beim Erleben von Kunstwerken. Damit behauptet er die ästhetische Überlegenheit des (kritischen) Eindrucks gegenüber dem (kreativen) Ausdruck.

Wilde definiert die wahre Kritik als «die einzige zivilisierte Form der Autobiografie, denn sie schildert keine Ereignisse, sondern Gedanken, nicht die Taten und Zufälligkeiten des physischen Lebens, sondern die geistigen Stimmungen und die Leidenschaften der Fantasie». So kommt es, dass *Der Kritiker als Künstler* als eines der persönlichsten Werke Wildes gelten kann, in dem er anhand der unterschiedlichsten historischen, philosophischen und ästhetischen Beispiele in erster Linie das eigene Lebensgefühl und die eigene Weltanschauung beschreibt. Insofern ist es kein Zufall, dass sich einige Formulierungen dieses Essays fast wörtlich im Protokoll der Gerichtsverhandlung wiederfinden, in deren Verlauf Oscar Wilde vom Kläger zum Beklagten wurde und dem Anwalt des Marquess von Queensberry (der ihn im Rahmen seiner bescheidenen Orthografiekenntnisse als «posing Somdomite» bezeichnet hatte) über seine moralischen Wertvorstellungen Rede und Antwort stehen musste. Ein kurzer Auszug aus dem Verhör vor Gericht ist dieser Sammlung deshalb als eine Art Prolog vorangestellt.

Oscar Wilde propagiert in diesen Texten die Erkenntnis und Verehrung der Schönheit als einzigen Weg der persönlichen Reifung und zeigt sich damit als rückhaltloser Idealist im eigentlichen Wortsinn. In Deutschland zog sich sechzig Jahre zuvor August von Platen wegen ebenderselben Haltung den Spott und die Verachtung

Heinrich Heines zu. Anders als Platen suchte Oscar Wilde keinen Streit mit seinen Dichterkollegen. Seine Geringschätzung verwandelte er in oft boshafte Aphorismen. Wie ernst es ihm mit diesen nur vermeintlich paradoxen und selbstverliebten Formulierungen war, ist in *Der Kritiker als Künstler* nachzulesen.

Joachim Bartholomae

STRAFGERICHTSVERHANDLUNG

Old Bailey, 3. bis 5. April 1895
Die Königin (aufgrund einer Anzeige von Oscar Wilde)
vs.
John Douglas (Marquess von Queensberry),
angeklagt der üblen Nachrede

3. April 1895, Nachmittag: Oscar Wilde als Zeuge der Anklage im Kreuzverhör durch den Anwalt der Verteidigung (Auszug)

CARSON: Dies hier steht in Ihrer Einleitung zu Dorian Gray: «Es gibt keine moralischen oder unmoralischen Bücher. Bücher sind entweder gut oder schlecht geschrieben.» Ist das Ihre Ansicht?

WILDE: Meine Ansicht der Kunst, ja.

CARSON: Dann ist also ein Buch, so unmoralisch es auch sein mag, Ihrer Meinung nach ein gutes Buch, solange es gut geschrieben ist?

WILDE: Ja, wenn es insofern gut geschrieben ist, als es ein Gefühl von Schönheit erzeugt, das höchste Gefühl, das ein Mensch zu empfinden vermag. Wäre es schlecht geschrieben, würde es Abscheu hervorrufen.

CARSON: Dann kann ein gut geschriebenes Buch, das abartige Ansichten von Moral verbreitet, ein gutes Buch sein?

WILDE: Kein Kunstwerk verbreitet irgendwelche Ansichten. Ansichten sind etwas für Menschen, die keine Künstler sind.

CARSON: Dann sagen wir also, Ihrer Meinung nach könnte ein sodomitischer Roman ein gutes Buch sein.

WILDE: Ich weiß nicht, was Sie unter einem sodomitischen Roman verstehen.

CARSON: Nehmen wir Dorian Gray. Könnte man das als ein sodomitisches Buch auffassen?

WILDE: Nur ein roher, ungebildeter Mensch könnte es so verstehen.

CARSON: Ein ungebildeter Mensch, der Dorian Gray liest, könnte es für ein sodomitisches Buch halten?

WILDE: Das Kunstverständnis ungebildeter Menschen tut nichts zur Sache. Ihre Dummheit ist unberechenbar. Sie können mich nicht danach fragen, auf welche Weise unwissende, ungebildete, närrische Menschen meinen Roman missverstehen könnten. Das geht mich nichts an. Mir geht es in meiner Kunst um meine Sichtweise, meine Gefühle und mein Anliegen. Was andere Menschen davon halten, interessiert mich nicht für fünf Pfennig.

CARSON: Sie würden wohl die Mehrheit der Menschen als Philister und Ungebildete bezeichnen?

WILDE: Oh, ich bin wunderbaren Ausnahmen begegnet.

CARSON: Glauben Sie, dass die Mehrheit der Menschen sich darum bemüht, ebenfalls eine solche Pose einzunehmen, wie Sie sie uns vorführen? Oder dass sie dazu erzogen werden?

WILDE: Ich befürchte, dazu sind sie nicht kultiviert genug. (Gelächter)

CARSON: Nicht kultiviert genug, um auf Ihre Weise zwischen einem guten und einem schlechten Buch zu unterscheiden?

WILDE: Mit Sicherheit nicht.

DER KRITIKER ALS KÜNSTLER

Ein Dialog

Personen: Gilbert und Ernest

Ort: Die Bibliothek eines Hauses in
Piccadilly mit Blick auf den Green Park

Teil I

Mit einigen Bemerkungen

über die Notwendigkeit des Nichtstuns

GILBERT (*am Klavier*): Mein lieber Ernest, worüber lachst du?

ERNEST (*blickt auf*): In der Sammlung von Memoiren, die hier auf dem Tisch lag, bin ich auf eine wunderbare Geschichte gestoßen.

GILBERT: Welches Buch? Ah! Ich verstehe. Das habe ich noch nicht gelesen. Ist es gut?

ERNEST: Nun, ich habe darin geblättert, während du gespielt hast, und fand es ganz amüsant, obwohl ich moderne Memoiren im Grunde nicht mag. Entweder haben die Verfasser bereits alles vergessen, was von Bedeutung war, oder sie haben niemals etwas Bedeutendes erlebt. Darauf beruht natürlich ihr Erfolg – das englische Publikum fühlt sich im Mittelmaß am wohlsten.

GILBERT: Ja, das Publikum ist erstaunlich tolerant. Es kann alles verzeihen, nur nicht das Genie. Ich muss jedoch gestehen, dass ich sehr gerne Memoiren lese. Mir gefällt ihre Form genauso wie ihr Inhalt. Reiner Egoismus in der Literatur ist ein Genuss. Wenn wir die Briefe so

unterschiedlicher Persönlichkeiten wie Cicero und Balzac, Flaubert und Berlioz, Byron und Madame de Sévigné lesen, dann ist es der Egoismus, der uns fasziniert. Wann immer wir ihm begegnen, was erstaunlicherweise recht selten geschieht, können wir nicht anders, als ihn dankbar willkommen zu heißen, und wir vergessen ihn nicht so leicht. Die Menschen werden Rousseau ewig lieben, weil er seine Sünden gebeichtet hat, und zwar nicht einem Priester, sondern der ganzen Welt, und weder die Nymphen, die Cellini für König Franz I. schmiedete, noch der grüngoldene Perseus, der in den florentinischen Arkaden dem Mond das tote Schreckbild entgegenhält, das einst Leben in Stein verwandelte, haben ihnen mehr Freude bereitet als die Autobiografie, in der dieser größte Schurke der Renaissance von seinem Glanz und seiner Schande berichtet. Die Ansichten, der Charakter und die Erfolge dieses Mannes spielen dabei keine Rolle. Er könnte ein Skeptiker sein wie der sanfte Herr von Montaigne oder ein Heiliger wie der bittere Sohn der Monika¹ – unsere Ohren sind verzaubert und unsre Lippen verstummen, sobald er uns von seinen Sünden erzählt. Das Gedankengebäude des Kardinal Newman – wenn sich der Versuch, intellektuelle Probleme durch die Verleugnung des Intellekts zu lösen, als Gedankengebäude bezeichnen lässt – kann und wird nicht überleben. Doch der Weg dieser gequälten Seele von Dunkelheit zu Dunkelheit wird die Welt zu allen Zeiten in Bann schlagen. Die einsame Kirche in Littlemore, wo «der Morgenhauch feucht, und die Zahl der Gläubigen klein ist», wird den Menschen stets teuer sein, und wenn das gelbe Löwenmaul an der Mauer des Trinity College erblüht, werden sie des lebenswürdigen Studenten gedenken, der im Werden und Vergehen dieser Blume die Prophezeiung erkannte, dass er sein ganzes Leben bei der gütigen Alma Mater verbringen werde – eine Prophezeiung, deren Erfüllung der Glaube in seiner Weisheit oder seinem Wahn

nicht duldeten. Ja, Autobiografien sind unwiderstehlich. Der arme, einfältige, aufgeblasene Mr Pepys plapperte sich in den Kreis der Unsterblichen, und in dem Glauben, Leichtsinns sei die Mutter der Porzellankiste, wuselt er in diesem «Talar aus dickem Purpursamt mit Goldknöpfen und Tressen», den er uns so genau beschrieben hat, zwischen ihnen herum und fühlt sich pudelwohl. Dabei brabbelt er vom blauen indischen Unterrock, den er seiner Frau gekauft hat, dem «guten Hackbraten» und dem leckeren «französischen Kalbsfrikassee», das ihm so gut geschmeckt hat, vom Kegeln mit Will Joyce und seiner «Jagd auf Schönheiten», dass er am Sonntag *Hamlet* rezitiert und wochentags Geige spielt, und viele verdorbene und banale Dinge mehr. Selbst heutzutage hat Egoismus noch seine Reize. Was die Menschen über andere erzählen, ist meistens dümmlich; wenn sie dagegen über sich selber reden, wird es fast immer interessant, und wenn man ihnen den Mund verbieten könnte, sobald sie langweilig werden, so wie man ein Buch zuklappt, dann wäre das einfach perfekt.

ERNEST: Im Wenn liegt ungemeine Kraft, wie Probststein sagen würde. Schlägst du denn ernsthaft vor, ein jeder sollte sein eigener Boswell² werden? Wovon sollen dann all die fleißigen Schreiberlinge leben, die unsere Lebensgeschichten und Erinnerungen zusammentragen?

GILBERT: Wer braucht denn die? Sie sind die Pest unserer Zeit, nicht mehr und nicht weniger. Jeder große Mann hat seine Schleppenträger, und am Ende schreibt immer der Judas die Biografie.

ERNEST: Mein lieber Freund!

GILBERT: Leider verhält es sich so. Früher haben wir unsere Helden emporgehoben; heutzutage zerzt man sie in den Dreck. Große Werke im Preis herabzusetzen mag verdienstvoll sein, aber große Männer herabzusetzen ist abscheulich.

ERNEST: Sagst du mir, auf wen du dich beziehst, Gilbert?

GILBERT: Oh! Auf all diese zweitrangigen Skribenten! Täglich werden sie mehr. Nach dem Tod eines Dichters oder Malers erscheinen sie schon mit dem Bestatter im Trauerhaus, und sie haben vergessen, dass ihre einzige Pflicht darin besteht, den Toten zu beklagen. Lass uns nicht mehr davon reden. Sie sind nichts als die Grabräuber der Literatur – der eine nimmt den Staub, der andere die Asche, doch die Seele entwischt ihnen. Aber jetzt will ich Chopin für dich spielen, oder Dvorak. Soll ich eine Fantasie von Dvorak spielen? Er schreibt so leidenschaftliche, merkwürdig farbige Gebilde.

ERNEST: Nein; mir ist nicht nach Musik. Sie ist so unbestimmt. Außerdem saß ich gestern mit Baroness Bernstein zu Tisch, und obwohl sie ansonsten ganz zauberhaft war, bestand sie darauf, in einer Weise über Musik zu reden, als sei sie in deutscher Sprache geschrieben. Nun, wie Musik auch immer klingen mag, ich bin so froh, dass sie nicht im Geringsten wie Deutsch klingt. Manche Formen des Patriotismus sind ganz einfach entwürdigend. Nein, Gilbert, spiel jetzt nicht mehr. Dreh dich herum und rede mit mir, bis der weiß gehörnte Tag den Raum betritt. Etwas in deiner Stimme ist so wundervoll.

GILBERT (*erhebt sich vom Klavier*): Heute Abend ist mir nicht nach Reden zumute. Was gibt es da zu lächeln! Es ist wirklich so. Wo sind die Zigaretten? Danke. Wie exquisit diese Blüten doch sind! Sie scheinen aus Bernstein und kühlem Elfenbein gemacht, wie griechische Kunstwerke der besten Epoche. Was war es, worüber du eben lachen musstest, als du die Bekenntnisse dieses reuigen Akademiekünstlers gelesen hast? Erzähl es mir. Wenn ich Chopin gespielt habe, ist mir, als hätte ich über Sünden geweint, die ich nicht begangen habe, und über Schicksale getrauert, die mir nie widerfahren sind. Musik ruft bei mir stets diese Wirkung hervor. Sie beschwört eine Vergangenheit, von der man nichts wusste, und erfüllt die Seele mit Kümernissen, die vor den Tränen verborgen waren. So kann es geschehen, dass ein Mann, der ein ganz

gewöhnliches Leben führt, durch Zufall ein Musikstück hört und entdeckt, welche furchtbaren Erfahrungen seine Seele gesammelt hat, ängstliche Freuden, wilde, romantische Liebe oder großen Verzicht, ohne dass er je davon wusste. Erzähl mir also die Geschichte, Ernest, und heitere mich auf. ERNEST: Oh! Sie ist bestimmt nicht wichtig. Mir schien sie jedoch ein bewundernswertes Beispiel für den Wert der gewöhnlichen Kunstkritik zu sein. Der reuige Akademiekünstler, wie du ihn nennst, wurde eines Tages ernsthaft von einer Dame gefragt, ob sein berühmtes Bild «A Spring-Day at Whiteley's», vielleicht auch «Waiting for the Last Omnibus» oder dergleichen, vollständig von Hand gezeichnet sei.

GILBERT: Und, war es das?

ERNEST: Du bist wirklich unverbesserlich. Aber im Ernst, wozu brauchen wir die Kunstkritik? Warum lassen wir den Künstler nicht in Ruhe eine neue Welt erschaffen, wenn er das möchte, oder, wenn nicht, die Schatten der Welt abzeichnen, wie wir sie kennen? Wir wären wohl beide, denke ich, diese Welt herzlich leid, würde die Kunst mit ihrem zarten Sinn und feinen Instinkt für Wahl und Auswahl sie nicht für uns reinigen und ihr einen Augenblick der Vollkommenheit schenken. Mir scheint, die Fantasie sucht die Einsamkeit, oder sie sollte es tun, und sie verrichtet ihr Werk am besten in Schweigen und Abgeschiedenheit. Was nützt es, den Künstler mit dem schrillen Zetern der Kritik zu stören? Warum maßen Menschen, die selbst nichts erschaffen können, sich an, den Wert kreativer Arbeit zu beurteilen? Was können sie davon schon verstehen? Denn das, was leicht verständlich ist, braucht keine Erklärung ...

GILBERT: Und das Unverständliche zu erklären wäre niederträchtig.

ERNEST: Das habe ich nicht gesagt.

GILBERT: Ah! Das solltest du aber. Es sind uns heute so wenige Geheimnisse geblieben, dass wir uns nicht erlauben können, auch nur ein einziges davon zu verlieren. Die

Mitglieder der Browning Society zum Beispiel tun anscheinend ihr Bestes, die Göttlichkeit des Geheimnisses zu zerreden, als wären sie Autoren einer Edition wie *Mr Walter Scott's Great Writers* oder Theologen der Broad Church Party. Denen, die Browning³ für geheimnisvoll hielten, erklären sie, dass er sich lediglich schlecht auszudrücken weiß. Denen, die meinten, er habe etwas zu verbergen, erwidern sie, er habe wenig zu enthüllen. Ich spreche hier nur von seinen rätselhaften Werken. Der Mann selbst war bedeutend. Zwar war er kein Olympier und so bedürftig wie ein Titan. Er sah nicht über die Dinge hinaus und fand selten eine Melodie. Sein Werk ist von Anstrengung, Gewalt und Mühe gezeichnet, statt vom Gefühl zur Form gelangte er nur vom Gedanken ins Chaos. Trotzdem war er groß. Man nannte ihn einen Denker, und gewiss hing er stets seinen Gedanken nach und sprach aus, was er dachte; doch ihn interessierte nicht der Gedanke, sondern der Vorgang, in dem sich Gedanken verändern. Er liebte die Maschine, nicht ihr Produkt. Die Narrheit des Narren war ihm von gleicher Bedeutung wie die größte Weisheit der Weisen. Der subtile Mechanismus des Geistes faszinierte ihn so sehr, dass er die Sprache verachtete oder doch für ein unzureichendes Ausdrucksmittel hielt. Der Reim, dieses wundervolle Echo, das in den Höhlen der Muse erklingt und der eigenen Stimme Antwort gibt; der Reim, der für den wahren Künstler nicht nur der Stoff ist, aus dem er metrische Schönheit erschafft, sondern auch Inspiration für Gedanken und Leidenschaft, der neue Stimmungen zu wecken und neue Ideen zu erzeugen vermag und vielleicht durch seinen Liebreiz und die Verlockung des Klangs das goldene Tor aufschließt, an das die Fantasie zuvor vergebens klopfte; der Reim, der menschliche Laute in die Sprache der Götter verwandelt; der Reim, diese eine Saite, die wir der griechischen Lyra hinzugefügt haben, dieser Reim wurde in Robert Brownings Händen ein groteskes,

unförmiges Ding, mit dem er zu Zeiten im Reich der Poesie wie ein verkleideter Komödiant erschien, der Pegasus zu oft als Zirkuspferd missbrauchte. Manchmal verwundet er uns mit seiner monströsen Musik. Jawohl, wenn er die Saiten des Instruments zerreißen muss, um Töne zu erzeugen, dann tut er es, und sie peitschen im Missklang die Luft; keine griechische Grille setzt sich nieder auf seiner Laute, um mit der Melodie ihrer zitternden Flügel die Dissonanz zu versöhnen. Und doch, er war groß: Auch wenn er die Sprache in wertlosen Ton verwandelte, so knetete er daraus doch lebendige Männer und Frauen. Niemand glich Shakespeare jemals so wie er. Wo Shakespeare mit Myriaden von Lippen singt, stammelt er mit Tausenden von Mündern. Selbst jetzt, wo ich über ihn spreche, und zwar für und nicht gegen ihn, schwebt der Festzug seiner Gestalten durch den Raum. Hier kriecht Fra Lippo Lippi, die Wangen noch glühend vom heißen Kuss eines Mädchens, dort steht der Furcht einflößende Saul mit juwelenfunkelndem Turban. Mildred Tresham ist da und der spanische Mönch, gelb vor Hass, auch Blougram, Ben Ezra und der Bischof von St. Praxed. In der Ecke brabbelt die Brut des Setebos, und Sebald hört Pippas Schritt, schaut in Ottimas verhärmtes Gesicht und ekelt sich vor ihr und ihren Sünden, und vor sich selbst. Bleich wie die weiße Seide seines Wamses verfolgt der melancholische König mit verträumten Verräteraugen den allzu treuen Strafford auf seinem Weg ins Verderben, Andrea erschauert, als er die Cousins im Garten pfeifen hört, und bittet seine wundervolle Frau, hinauszugehen. Ja, Browning war groß. Und wie wird er uns im Gedächtnis bleiben? Als Dichter etwa? Nein, nicht als ein Dichter! Man wird sich an ihn als einen Schriftsteller erinnern, vielleicht den besten Schriftsteller, den wir je hatten. Sein Gespür für dramatische Situationen ist unerreicht, und wenn er auch keine Antworten auf seine Fragen fand, so gelang es ihm doch, diese Fragen aufzuwerfen, und was kann man von einem Künstler mehr

verlangen? Als Schöpfer von Charakteren rangiert er direkt nach dem Erschaffer von Hamlet. Wäre ihm die Kunst des Ausdrucks gegeben, so säßen sie vielleicht Seite an Seite. Der Einzige, der den Saum seines Gewandes berühren darf, ist George Meredith. Meredith ist ein Browning in Prosa – genau wie Browning selbst. Er bediente sich der Dichtung, um Prosa zu schreiben.

ERNEST: Es ist etwas dran an dem, was du sagst, doch nicht genug. In manchem tust du ihm unrecht.

GILBERT: Es ist schwierig, dem, was man liebt, gerecht zu werden. Aber lass uns zu unserem Thema zurückkehren. Was sagtest du doch gleich?

ERNEST: Ganz einfach, in den besten Tagen der Kunst habe es keine Kunstkritiker gegeben.

GILBERT: Ich glaube, ich höre diese Behauptung nicht zum ersten Mal. Sie ist so kraftvoll, wie Irrtümer nun einmal sind, doch auch so langweilig wie ein alter Freund. ERNEST: Und doch ist es so. Ja: Du brauchst den Kopf nicht so gereizt zurückzuwerfen. Es ist die Wahrheit. In den besten Tagen der Kunst gab es keine Kritiker. Der Bildhauer schlug aus dem Marmorblock den großen, weißgliedrigen Hermes heraus, der darin schlummerte. Mit Wachs und Gold wurde der Statue Farbe und Leben verliehen, und die Welt, die sie sah, verehrte sie und blieb stumm. Der Künstler goss die glühende Bronze in eine Form aus Sand, und der Fluss aus rotem Metall erkaltete in edlen Formen und nahm die Gestalt eines Gottes an. Glaskugeln oder polierte Juwelen verliehen den blinden Augen Sehkraft. Wie Hyazinthen kräuselten sich die Locken unter seinem Stichel hervor. Wenn dann der Sohn der Leto⁴ auf seinem Sockel stand, in einem dunklen, ausgemalten Gotteshaus oder einer sonnendurchfluteten Säulenhalle, wurden alle, die vorbeigingen, *ἀβρως βαίνουτες διὰ λαμπροτάτου αἵθερος*⁵, sich eines neuen Einflusses bewusst, der über ihr Leben gekommen war; und traumverloren, oder voll fremdartiger,

belebender Freude gingen sie zu ihrer Arbeit oder in ihr Heim, vielleicht wanderten sie auch hinaus aus den Toren der Stadt zu jener von Nymphen bevölkerten Wiese, auf der der junge Phaedrus die Füße badete, und dort, ausgestreckt im weichen Gras, unter den großen Platanen, wo der Wind flüstert und der Keuschbaum blüht, sinnierten sie über das Wunder der Schönheit und verstummten in unbekannter Ehrfurcht. In jenen Tagen war der Künstler frei. Aus dem Flussbett nahm er frischen Ton, und mit einem kleinen Stab aus Knochen oder Holz formte er daraus so entzückende Gebilde, dass man sie den Toten als Spielzeug in den Sarg legte, sodass wir sie noch heute in den staubigen Gräbern auf den Hügeln von Tanagra finden, auf Lippen, Haar und Kleidung die verblassten Reste von Gold und Purpur. Er zeichnete in den frischen Putz der Wand, aus hellem Bleirot oder einem Gemisch aus Safran und Milch, eine Gestalt, die müde über den purpurnen, weiß besternten Asphodeliengrund schreitet, «den ganzen Krieg von Troja in den Augen» – Polyxena, die Tochter des Priamos; oder er zeichnete Odysseus, den weisen und listenreichen, mit starken Seilen an den Mast gebunden, um ohne Schaden den Sirenen zu lauschen, oder er wanderte am klaren Wasser des Acheron, wo die Geister der Fische über die Kiesel im Flussbett huschen; oder er malte die Perser, in Mitra und Strumpfhosen, bei ihrer Flucht vor den Griechen bei Marathon, oder das Aufeinanderprallen der Galeeren in der kleinen Bucht von Salamis. Mit Silber und Holzkohle zeichnete er auf Pergament und geglättetes Zedernholz. Auf Elfenbein und rosenfarbenem Terrakotta malte er mit Wachs, den er mit Olivenöl geschmeidig machte und mit heißem Eisen fixierte. Flächen aus Marmor, Holz und Leinwand wurden zu Wunderwelten, wenn sein Pinsel hinüberstrich. Das Leben erblickte sein Abbild, war still und wagte nicht zu sprechen. Alles Leben gehörte ihm, von den Händlern auf dem Markt bis zu den Hirten auf den Hügeln, von den Nymphen, die sich im Lorbeer verstecken, und dem