

BARBARA NEYMEYR

HEDONISTEN-ÄSTHETIK UND
ASKETEN-MORAL IM SPIEGEL NIETZSCHES:
THOMAS MANNS RENAISSANCE-DRAMA *FIorenza*

Abstracts:

Der Aufsatz analysiert Thomas Manns Drama *Fiorenza* erstmals umfassend als Schnittfeld philosophischer Diskurse: Vor dem Horizont der von ihm kritisierten Renaissancismus-Mode spiegelt *Fiorenza* vor allem seine produktive Nietzsche-Rezeption, aber auch Schopenhauers Askese-Ideal und Platons Eros-Philosophie. Der Antagonismus zwischen Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola, in dem hedonistischer Ästhetizismus und asketischer Moralismus aufeinanderprallen, ist durch Konzepte Nietzsches und Schopenhauers geprägt. Vergleichende Analysen machen die philosophischen Subtexte als konstitutive Strukturmuster des Dramas evident: Nietzsches vitalistisches Renaissance-Ideal im Kontrast zum Décadence-Syndrom, sein von Schopenhauer inspirierter Geistesaristokratismus und seine gegen dessen ›willenlose‹ Kontemplation gerichtete Eros-Ästhetik sind hier ebenso relevant wie seine subversive Entlarvungspsychologie, die dem Ressentiment, Fanatismus und Machtanspruch ›asketischer Priester‹ gilt.

This essay is the first to comprehensively analyse Thomas Mann's drama *Fiorenza* as an intersection of several philosophical discourses: Against the backdrop of the Renaissance fashions he criticised, *Fiorenza* primarily reflects Mann's productive reception of Nietzsche, but also Schopenhauer's ideal of asceticism and Plato's philosophy of Eros. The antagonism between Lorenzo de' Medici and Girolamo Savonarola, in which hedonistic aestheticism and ascetic moralism clash, is informed by concepts from Nietzsche and Schopenhauer. Comparative analyses reveal these philosophical subtexts as constitutive structural patterns of the drama: Nietzsche's vitalist Renaissance ideal in contrast to the decadence syndrome, his intellectual aristocratism inspired by Schopenhauer, and his Eros aesthetics directed against the latter's ›will-less‹ contemplation are just as relevant here as his subversive debunking psychology, which targets the resentment, fanaticism and claim to power of ›ascetic priests‹.

I. Prolegomena

In der Literatur des Fin de siècle hatte der ›Renaissancismus‹ eine auffallende Konjunktur, weil der Typus des kraftstrotzenden ›Renaissancemenschen‹ als Alternative zur fragilen Konstitution eines eher neurasthenischen Naturells er-

schien. Gerade Krisenphänomene der *Décadence* gaben Anlass zu kompensatorischen Phantasien. Schon in früheren Epochen war eine Identifikation mit der Vergangenheit oft von projektiven Idealen bestimmt: Für die Orientierung an der Antike in der Zeit der Klassik und des Klassizismus gilt dies ebenso wie für Perspektiven der Romantiker auf das Mittelalter. Immer ist in solchen Fällen jeweils der Konstrukt-Charakter der gewählten Vorbilder zu berücksichtigen, weil sie spezifische Interessenlagen verraten und insofern Aufschluss über die Literatur- und Mentalitätsgeschichte geben.

Thomas Manns einziges Drama *Fiorenza* (1905) steht im kulturellen Kontext von Renaissance-Inszenierungen der literarischen *Décadence* – ebenso wie Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tod des Tizian* (1892/1901) und Schnitzlers Historienstück *Der Schleier der Beatrice* (1900) sowie Heinrich Manns Romantrilogie *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy* (1903). Als besonders interessantes Beispiel der Renaissance-Rezeption erweist sich *Fiorenza*¹ durch die Vielfalt interkultureller Bezüge: Denn die Renaissance-Atmosphäre ist hier durch Aspekte der modernen *Décadence* modifiziert. Darüber hinaus steht das Drama im Schnittfeld philosophischer Konzepte. In mehrfacher Hinsicht lässt Thomas Mann seine Figuren hier also vor einem kulturellen Horizont interagieren, für dessen Gestaltung er umfangreiche Quellenstudien unternahm.² Dabei wird die Komplexität der gedanklichen Transformationsprozesse durch die philosophischen Subtexte erheblich intensiviert. Denn die Diskurse der Figuren in *Fiorenza* spiegeln Thomas Manns produktive Adaption von Ideen Nietzsches, aber auch Schopenhauers und Platons. Insofern weisen die philosophischen Tiefenstrukturen dieses Dramas weit über die Renaissance hinaus und sind ihrerseits mentalitätsgeschichtlich aufschlussreich. Thomas Manns *Fiorenza* steht mithin in einem Gedankenhorizont, der interdisziplinäre Spannungsfelder eröffnet und die Gespräche der Figuren prägt. In-

- 1 Das Drama *Fiorenza* und die Erzählungen werden mit Band- und Seitenziffern nach dieser Ausgabe zitiert: Thomas Mann, *Fiorenza*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. VIII: *Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen*, Frankfurt a.M. 1990. Auch die Zitate aus anderen Bänden beziehen sich auf diese Edition.
- 2 Vgl. Hans Wysling, *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, Bern und München 1975, S. 44–61. Der Kunsthistoriker Krufft nennt als Thomas Manns »Bild- und Textvorlagen«: »Gobineaus »Die Renaissance. Historische Szenen« (Paris 1877; dt. 1896), Burckhardts »Kultur der Renaissance in Italien«, Pasquale Villaris »Geschichte Girolamo Savonarolas und seiner Zeit« (dt. 1868), Eduard Heycks »Die Mediceer« (1897) und Vasaris »Viten« (Hanno-Walter Krufft, *Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann in: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, hg. von August Buck, Tübingen 1990 (Reihe der Villa Vigoni, 4), S. 89–102, hier S. 91).

dem sie ihre Mentalitäten, Überzeugungen und Konzepte ins Spiel bringen und deren Konfliktpotential dialogisch ausagieren, entstehen auch aufschlussreiche Interferenzen. Zugleich werden philosophische Ideen dabei auf eine literarisch produktive Weise verlebendigt.

Erstaunlicherweise steht Thomas Manns komplexes Renaissance-Drama *Fiorenza* bis heute im Schatten der Thomas-Mann-Forschung und wurde bislang bei weitem nicht hinreichend erschlossen. In besonderem Maße gilt dies für die Grundierung des Werkes durch die philosophischen Konzepte von Nietzsche und Schopenhauer. Diese rudimentäre Forschungslage hat sicherlich dazu beigetragen, dass *Fiorenza* laut Elisabeth Galvan »zum Stiefkind schlechthin unter den Werken Thomas Manns« werden konnte, obwohl dieses Drama »zutiefst [...] in Thomas Manns Denken und Poetik« verwurzelt ist.³ Nachdem schon das zeitgenössische Feuilleton weitgehend negativ, mitunter sogar polemisch auf Thomas Manns einziges Drama reagiert hatte,⁴ fanden auch in die Literaturwissenschaft skeptische Stimmen Eingang: Zwar betrachtet Renate Böschenstein Thomas Manns Drama, das »wenig Erfolg« hatte, »als außerordentlich aufschlussreich für sein Denken«,⁵ aber Hermann Kurzke zieht aus seiner Kritik sogar das radikale Fazit: Thomas Mann »versündigt sich also vielfach gegen seine epische Natur und scheitert denn auch am Drama.«⁶

Unberücksichtigt bleiben in diesem Verdikt freilich Stellungnahmen des Autors selbst, dem der Sonderstatus dieses Werks in seinem Œuvre natürlich bewusst war: So geht Thomas Mann 1955 im Hinblick auf *Fiorenza* von »einer recht hybriden Hervorbringung« aus (XI, S. 564), um dann in plausibler Weise sein Motiv für die Wahl der Dramenform zu rekonstruieren: Noch 50 Jahre nach der Publikation des Bühnenstücks ist er sich darüber im Klaren, »daß es

3 Elisabeth Galvan, *Fiorenza* – auf dem Theater und hinter den Kulissen, in: Thomas-Mann-Jahrbuch 21 (2008), S. 57–69, hier S. 58.

4 Berüchtigt ist der sarkastische Verriss von Alfred Kerr (erschieden in: *Der Tag*, 5.1.1913): »Der Verfasser ist ein feines, etwas dünnes Seelchen, dessen Wurzel ihre stille Wohnung im Sitzfleisch hat.« Galvan nennt diesen »gehässigen« Angriff zu Recht »politically highly incorrect« (Thomas Mann, *Fiorenza* – Gedichte – Filmentwürfe. Kommentar von Elisabeth Galvan, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 3.2. Frankfurt a. M. 2014, S. 117).

5 Renate Böschenstein, Lorenzos Wunde. Sprachgebung und psychologische Problematik in Thomas Manns Drama *Fiorenza*, in: *Sprachkontakt – Vergleich – Variation. Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag*, hg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen, Tübingen 2001, S. 39–59, hier S. 40.

6 Hermann Kurzke, Warum war Thomas Mann kein Dramatiker? Überlegungen im Umkreis von *Fiorenza*, in: *Zagreb Germanistische Beiträge* 1 (1992), S. 35–43, hier S. 42.

der dialektische, kämpferisch-widersprüchliche, innerlichst diskursive Charakter des Stoffes war«, der ihn damals dazu veranlasste, »die dialogische, szenische Form« zu wählen – ohne Rücksicht auf »das Theater und seine Forderungen« (XI, 565).

Dem gattungspoetologischen Vorbehalt Kurzkes, demzufolge es »allein das Epische« sei, das »Distanz und Ironie ermöglicht«,⁷ ist entgegenzuhalten, dass eine spezifische Situationskomik und Ironie auch der Interaktion von Dramenfiguren eingeschrieben sein kann. Und das gilt auch für Thomas Manns *Fiorenza*. Zudem argumentiert schon Peter Pütz mit guten Gründen gegen die Ansicht, dass Thomas Mann in *Fiorenza* »auf alle theatralischen Mittel weitgehend verzichte«, indem er hier als typische Dramenstruktur eine Gliederung »in drei Akte« mit jeweils zwei, acht und sieben Szenen feststellt, die »mehr als zwanzig dramatis personae« in »bühnengemäß fest umrissenen Konfigurationen« präsentieren.⁸ Auch die Einheit von Ort, Zeit und Handlung sieht Pütz im Drama *Fiorenza* beachtet, das zudem durch »ideologische Auseinandersetzung«, »massenpsychologische« Intensivierung und das »Prinzip des Antagonistischen« typisch dramatische Konflikte schaffe: mit Strategien der Spannungserzeugung und dialektischen Strukturen, die dem Stück seine »beklemmende Modernität« verleihen.⁹

Galvan betrachtet *Fiorenza* ebenfalls als ein »Drama der Moderne«, in dem Thomas Mann sogar »die aktuellsten literarischen Tendenzen seiner Zeit« seismographisch registriere,¹⁰ und eruiert interessante positivistische Details zu Münchner Einflüssen auf das Drama.¹¹ Doch bis heute fehlt eine umfassende

- 7 Kurzke, ebd., S. 35. Laut Kurzke bleibt *Fiorenza* »auf weiten Strecken ein Lesedrama«: Weil das Entscheidende »nur erzählt und damit der sinnlichen Unmittelbarkeit beraubt« werde, sieht er hier eine »Mißachtung der aristotelischen Forderung«, dass »gehandelt, nicht berichtet werden müsse« (S. 38).
- 8 Peter Pütz, Thomas Manns *Fiorenza* (1905): Ein Drama des 20. Jahrhunderts?, in: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck, hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen 1983, S. 41–49, hier S. 41.
- 9 Pütz, ebd., S. 44, 48 (obige Zitate). Die übrigen Aspekte exponiert Pütz auf S. 42–47. Er hält *Fiorenza* für den »Inbegriff des ›Dialektischen‹« (S. 47).
- 10 Elisabeth Galvan, *Fiorenza* – auf dem Theater und hinter den Kulissen (vgl. Anm. 3), S. 69.
- 11 Zu Künstlerfesten, Theaterpraxis und Aufführungsgeschichte von *Fiorenza* in München vgl. Elisabeth Galvan, *Verborgene Erotik. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama Fiorenza*, in: Thomas Mann. Neue Wege der Forschung, hg. von Heinrich Detering und Stephan Stachorski, Darmstadt 2008, S. 132–141; vgl. auch dies., *Zeitgeist im Renaissancegewand. Ein Blick hinter die Münchener Kulissen von Thomas Manns Fiorenza*, in: Thomas Mann in München V. Vorträge 2007–2009 (Thomas-Mann-Schriftenreihe, 8), hg. von Dirk Heißerer, München 2010, S. 25–50.

Erschließung des philosophischen Ideen-Kosmos zu *Fiorenza* und seiner konstitutiven Beziehung zu Thomas Manns Poetik. Der vorliegende Aufsatz soll dieses Forschungsdesiderat beseitigen.

II. Savonarolas Moralismus und Lorenzos Hedonismus im Kontext von Nietzsches Philosophie

Für die Gestaltung der Antipoden Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola in *Fiorenza* vollzog Thomas Mann eine umfassende Rezeption historischer Quellen. Fokussiert ist das Renaissance-Drama auf den Todestag von Lorenzo de' Medici, den 8. April 1492; dabei bildet die »*Villa Medicea in Careggi*« bei Florenz den zentralen Schauplatz (VIII, 961). In der »dramatischen Novelle« *Fiorenza* – so Thomas Manns eigene Gattungsbezeichnung in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (XII, 92) – ist die fiktionale Figur Lorenzo de' Medici am gleichnamigen historischen Vorbild Lorenzo de' Medici (1449–1492) orientiert. Dieser bedeutende Renaissance-Politiker und -Mäzen, der aufgrund seiner glänzenden Lebensführung und Herrschaft den Beinamen *il Magnifico* (der Prächtige) erhielt, förderte großzügig die schönen Künste, vor allem Literatur, Malerei und Bildhauerei. Seine finanzielle Unterstützung gewährte er auch den Malern Michelangelo Buonarroti (1475–1564) und Sandro Botticelli (1445–1510), von denen Letzterer als Anhänger Savonarolas in Thomas Manns *Fiorenza* sogar erwähnt wird (VIII, 1034). Auch die Figur des Priors folgt historischen Vorgaben: Der Bußprediger Girolamo Savonarola (1452–1498) prangerte mit charismatischen Predigten die Missstände in Florenz und in der Kirche an. Im hedonistischen Renaissance-Florenz propagierte er Sittenstrenge, verlangte radikale Buße und drohte ein göttliches Strafgericht an. Nach der Medici-Dynastie wollte er in Florenz ein strenges Regiment nach religiösen Prinzipien einführen und veranlasste die Florentiner 1497 und 1498 zur »Verbrennung der Eitelkeiten«, bei der Kunstobjekte, Luxusartikel, Gemälde mit erotischen Sujets und sogar antike Schriften in großen Autodafés vernichtet wurden. Savonarolas Protest gegen den Sittenverfall am päpstlichen Hof führte zum Konflikt mit dem Borgia-Papst Alexander VI. (1431–1503), der ihn 1497 exkommunizierte. Ein Jahr später wurde der Bußprediger als angeblicher Häretiker in Florenz gehängt und verbrannt.¹²

12 Vgl. dazu Pasquale Villari, *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit*. Nach neuen Quellen dargestellt. Unter Mitw. des Verfassers aus dem Italienischen übers. von Moritz Berduschek, 2 Bde. Leipzig 1868. (Originaltitel: Pasquale Villari, *La storia*

In *Fiorenza* verkörpern die Figuren Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola die konträren Mentalitäten des Ästhetizismus und Moralismus, die in Thomas Manns Renaissance-Drama maßgeblich durch philosophische Konzepte Nietzsches und Schopenhauers geprägt sind: Diese wichtigen Subtexte wurden bislang kaum erschlossen.¹³ Zudem ist das spezifische Renaissance-Bild in der Literatur seit 1900 von Konzepten Nietzsches beeinflusst: durch die Imago eines höchst vitalen ›Renaissancemenschen‹, der als starkes Individuum ohne moralische Skrupel energisch seine Interessen durchsetzt. Eine solche Mentalität kommt in *Fiorenza* im hedonistischen Vitalismus und Ästhetizismus des Medici-Milieus zur Geltung. In der Dramengegenwart gewinnt sie durch die Cäsaren-Hybris des machtgerigen Piero de' Medici Gestalt, die bis zur ridikülen Selbstapothese reicht: Er offenbart nicht nur, dass er als designerter Nachfolger seines Vaters künftig hart durchzugreifen gedenkt, sondern imaginiert auch bereits die eigene Inauguration und sieht sich dabei in einer unfreiwillig komischen Selbstverherrlichung sogar mit »Cäsars Lorbeer« bekränzt, unter »Huldigung« der »Olympier« und mit der sich »drehende[n] Weltkugel zu Füßen« (VIII, 1015). Schon die Regieanweisung präsentiert diesen Medici-Sohn als »laut und herrisch« sowie »ungebändigt und jähzornig« (VIII, 1011). Und das hedonistische Lebensprinzip seines Vaters, des ›Magnifico‹ Lorenzo de' Medici, betont der Renaissance-Philosoph Poliziano, indem er ihn im Drama explizit als »Dionysos« apostrophiert (VIII, 1027). Insofern liegt hier der Gedanke an den ›dionysischen‹ Vitalismus im Sinne Nietzsches nahe, der im Renaissancismus des Fin de siècle hoch im Kurs stand. Gegen einen vitalistischen Hedonismus zieht Girolamo Savonarola mit publikumswirksamen Bußpredigten vehement zu Felde: Er verkörpert im Drama die Gegenwelt eines asketischen Moralismus und zeigt in seiner Spiritualität auch Affinitäten zur Ethik Schopenhauers.

Der Gestus eines hedonistischen Renaissance-Vitalismus erscheint in Thomas Manns *Fiorenza* allerdings keineswegs als schlichte Nietzsche-Affirmation.

di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi. 2 Bde. Florenz 1859–1861. 2. Aufl. 1887); vgl. auch Oliver Bernhardt, *Gestalt und Geschichte Savonarolas in der deutschsprachigen Literatur. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Würzburg 2016, S. 25–61.

13 Böschenstein sieht im Sprachgestus der Figuren nur »die verinnerlichten rhetorischen Mittel Nietzsches« durchscheinen und vermutet in *Fiorenza* einen »Zarathustra-Rhythmus«, der »sich dem biblischen amalgamiert« (Böschenstein [vgl. Anm. 5], S. 48). Und Burgard benennt Themen der Nietzsche-Rezeption Thomas Manns, ohne jedoch die philosophischen Subtexte von *Fiorenza* vergleichend zu erschließen (vgl. Peter J. Burgard, *Fiorenza. Mann contra Nietzsche*, in: *Modern Language Quarterly* 44 (1983), H. 4, S. 359–373). Unplausibel erscheint seine These: »Lorenzo is portrayed metaphorically as Zarathustra« (S. 368).

Denn er ist zugleich mit *Décadence*-Aspekten überformt und durch sie relativiert: So wird Lorenzo il Magnifico in der Dramengegenwart gerade nicht als Renaissance-Kraftprotz präsentiert, sondern als fragiler Moribunder.¹⁴ Sein amoralischer Vitalismus ist hier primär durch Reminiszenzen an die Vergangenheit präsent. Mit dem finalen Disput zwischen dem Prior Savonarola und dem sterbenden Lorenzo de' Medici lässt Thomas Mann sein Drama *Fiorenza* im dritten Akt kulminieren. Diese Kontroverse der Antipoden bildet den Höhepunkt und offenbart jenseits der antagonistischen Mentalitäten auch markante Gemeinsamkeiten: in Gestalt von Egozentrik und Machtambitionen, die jeweils spezifische Charakterdefizite und kompensatorische Impulse erkennen lassen.

Das psychologische Profil der Savonarola-Figur, die erst im Schlussakt persönlich in Erscheinung tritt, repräsentiert auf paradigmatische Weise den Habitus eines ›asketischen Priesters‹, wie Nietzsche ihn in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* (1887) kritisch diagnostiziert. Von zentraler Bedeutung sind hier die ›asketischen Ideale‹, die der ›Entlarvungspsychologe‹ Nietzsche ebenso subversiv seziert wie die Ressentiments und Machtambitionen der ›asketischen Priester‹.

Dass Thomas Mann die Philosophie Schopenhauers und Nietzsches intensiv rezipiert und im eigenen Œuvre literarisch fruchtbar gemacht hat, gilt in der Forschung längst als erwiesen und geht zudem auch explizit aus Selbstaussagen Thomas Manns hervor.¹⁵ Die philosophische Grundierung von *Fiorenza* ist

- 14 Zu Recht bezeichnet Kruft *Fiorenza* als »Thomas Manns Gegenentwurf zur ›hysterischen Renaissance‹«: Als dessen »einziger Tribut an den modischen Renaissancismus« distanzieren sich das Drama »von den glorifizierten Renaissance-Helden« (Kruft [vgl. Anm. 2], S. 90f.).
- 15 Im Essay *Freud und die Zukunft* (1936) attestiert Thomas Mann schon *Tonio Kröger* (1903) ein »gut nietzsche'sches Gepräge« (IX, 481). Für die Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) adaptiert er bekanntlich das apollinische und dionysische Kunstprinzip aus Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie* (1872) und für den Roman *Doktor Faustus* (1947) sogar Aspekte aus Nietzsches Biographie. Aber bereits die Erzählung *Enttäuschung* (1898) ist von der Sprachskepsis in Nietzsches Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* geprägt: vgl. Barbara Neymeyr, Der Traum von einem Leben ohne Horizont. Zum Verhältnis zwischen Realitätserfahrung und Sprachskepsis in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71 (1997), S. 217–244; dies., Die rhetorische Inszenierung der Sprachskepsis. Ein literarisches Paradoxon in Thomas Manns Erzählung *Enttäuschung* – im Vergleich mit der Sprachkritik bei Goethe, Hofmannsthal und Nietzsche, in: Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann, hg. von Katrin Max, Würzburg 2013, S. 18–43. – Schopenhauers pessimistische Willensmetaphysik grundiert schon den Roman *Buddenbrooks* (1901).

durch Schopenhauer, vor allem aber durch Nietzsche bestimmt: durch sein Resentiment-Konzept und Renaissance-Ideal sowie durch seine Kritik an Schopenhauers Mitleidsethik und Askese-Telos.

III. Renaissance-Typus und Décadence-Mentalität

Äußerungen mehrerer Dramenfiguren lassen den ›Magnifico‹ Lorenzo de' Medici als exemplarischen ›Renaissancemenschen‹ erscheinen: Insofern repräsentiert er den Typus, der um 1900 zum oft klischeehaften Paradigma eines kulturellen Orientierungsmusters avancierte. Dessen literarische Adaption schließt auch an Konzepte Nietzsches an, für den der ›Renaissancemensch‹ ohne Rücksicht auf moralische Prinzipien mit enormer Vitalität und Gewaltbereitschaft seinem Machttrieb und Hedonismus folgte. Nietzsche selbst exemplifiziert diesen Renaissance-Typus in der *Götzen-Dämmerung* (1889) durch »Cesare Borgia«, den er »als eine Art Übermensch« betrachtet (KSA 6, 136).¹⁶ In seiner Schrift *Der Antichrist* (1895) kennzeichnet Nietzsche die spezifische ›Tugend‹ der Renaissance durch eine Suspendierung der etablierten Moralprinzipien, so dass hier »Alles« als »gut« gilt, »was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht« (KSA 6, 170). Dass Tugend hier tatsächlich zu amoralischer »Tüchtigkeit« neutralisiert ist, geht aus Nietzsches Definition hervor: »Tüchtigkeit (Tugend im Renaissance-Stile, virtù, *moralinfreie* Tugend)« (ebd.).

Mit ideologiekritischem Gestus hat Konrad Burdach diesen Renaissance-Typus schon 1913 als robuste, »freie, geniale« sowie »herrische, ruhmsüchtige, machtgerige, unersättliche« Individualität charakterisiert, »frech frevelnd in verwegener Sündhaftigkeit«.¹⁷ Allerdings sah Burdach durch diesen Typus kei-

Retrospektiv erklärt Thomas Mann, er habe Schopenhauer mit *Buddenbrooks* »ein Denkmal gesetzt« (IX, 483). Auch die Essays *Schopenhauer* (1938) und *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) zeigen die Wertschätzung Thomas Manns, der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) »Schopenhauer, Nietzsche und Wagner« als »europäische Ereignisse« und als »Dreigestirn ewig verbundener Geister« exponiert (XII, 72).

16 Nietzsche wird mit der Sigle KSA sowie Band- und Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden [= KSA], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe München, Berlin und New York 1999.

17 Konrad Burdach, *Über den Ursprung des Humanismus*, in: ders., *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1926 [1918], S. 85–190, hier S. 90.

neswegs das Naturell der maßgeblichen »Führer« der Renaissance generell repräsentiert.¹⁸ Nicht nur Nietzsches vitalistisches Konstrukt des Renaissance-Typus war für die literarische Renaissance-Rezeption seit dem *Fin de siècle* relevant, sondern auch die anders akzentuierte Darstellung dieser Epoche in Jacob Burckhardts Standardwerk *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860). Thomas Manns Vorstellung von der Renaissance wurde durch Nietzsche und Burckhardt sowie durch einige andere Quellen geprägt. Franz Ferdinand Baumgarten, aus dessen Buch *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers* (1917) Thomas Mann bereits ein Jahr später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) zustimmend zitiert (XII, 541), führte den Begriff »Renaissancismus« in den Forschungsdiskurs ein und erklärte plakativ: »Nietzsche [ist] der Prophet, Burckhardt der Historiker des Renaissancismus«.¹⁹ Walther Rehm sympathisierte 1929 mit einem geistesaristokratischen Profil des »Renaissancemenschen«, bedauerte zugleich aber, dass Nietzsche als angeblicher »Verkünder des Ruchlosigkeits- und Renaissanceästhetizismus« grundlegend missverstanden worden sei.²⁰ Entgegenzuhalten ist Rehms Relativierungsversuch jedoch die Charakterisierung des Renaissance-Typus als »Unthier«, »Raubthier« und »Raubmensch«, die tatsächlich bereits Nietzsche gibt, etwa in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse* (1886):

Man missversteht das Raubthier und den Raubmenschen (zum Beispiele Cesare Borgia) gründlich, man missversteht die »Natur«, so lange man noch nach einer »Krankhaftigkeit« im Grunde dieser gesündesten aller tropischen Unthiere und Gewächse sucht, oder gar nach einer ihnen eingeborenen »Hölle« –: wie es bisher fast alle Moralisten gethan haben (KSA 5, 117).

Und in seiner Spätschrift *Der Antichrist* imaginiert Nietzsche

ein Schauspiel, so sinnreich, so wunderbar paradox zugleich, dass alle Gottheiten des Olympos einen Anlass zu einem unsterblichen Gelächter gehabt hätten – Cesare Borgia als Papst ... Versteht man mich? ... Wohlan, das wäre der Sieg gewesen, nach dem ich heute allein ver-

18 Ebd., S. 90. Zum Konstrukt des »Renaissancemenschen« vgl. auch Peter Philipp Riedl, *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, Frankfurt a. M. 2005 (Das Abendland. N.F., 33), S. 528–622.

19 Franz Ferdinand Baumgarten, *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst* [1917], 2., durchges. Aufl. München 1920.

20 Walther Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 54 (1929), S. 296–328, hier S. 305.

lange –: damit war das Christenthum abgeschafft! – Was geschah? Ein deutscher Mönch, Luther, kam nach Rom [...], empörte sich in Rom gegen die Renaissance (KSA 6, 251).

Thomas Manns *Fiorenza* scheint implizit auf diese Nietzsche-Stelle Bezug zu nehmen. Denn hier prognostiziert Lorenzo de' Medici seinem Sohn, dem jungen Kardinal Giovanni de' Medici: »Dein Weg ist vorgezeichnet. Er führt dich zur Kathedra Petri. [...] Ein Medici an Christi Statt: verstehst du?« (VIII, 1039). Die auffallende Analogie zu Nietzsches *Antichrist* liegt hier in der provokativen Vorstellung, die jeweils Heterogenes zusammenzwingt: »Cesare Borgia als Papst« beziehungsweise »Ein Medici an Christi Statt«; und beiden Perspektiven folgt dann direkt die rhetorische Frage.

Und die Affinitäten reichen noch weiter: Denn nicht erst Thomas Mann, sondern bereits Nietzsche selbst reflektiert die Renaissance-Imago im Hinblick auf die Décadence-Mentalität. Ausgehend von der Ansicht, »Cesare Borgia« sei »eine Art Übermensch« gewesen (KSA 6, 136), betont Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* nämlich den großen Kontrast zu den Zeitgenossen:

Wir modernen Menschen, sehr zart, sehr verletzlich und hundert Rücksichten gebend und nehmend, bilden uns in der That ein, diese zärtliche Menschlichkeit [...] sei ein positiver Fortschritt, damit seien wir weit über die Menschen der Renaissance hinaus. Aber so denkt jede Zeit, so muss sie denken. Gewiss ist, dass wir uns nicht in Renaissance-Zustände hineinstellen dürften, nicht einmal hineindenken: unsre Nerven hielten jene Wirklichkeit nicht aus, nicht zu reden von unseren Muskeln. Mit diesem Unvermögen ist aber kein Fortschritt bewiesen (KSA 6, 136 f.).

Hier konterkariert Nietzsche den Elan der modernen Fortschrittsideologie provokativ mit seiner Diagnose dekadenter Deszendenz und spielt mit dem Hinweis auf Nervenschwäche zugleich auf das zeitgenössische Syndrom der Neurasthenie sowie auf die Degenerationstheorien an. Laut Nietzsche verlöre »unsre Moral der ›Vermenschlichung‹ sofort ihren Werth«, wenn »wir unsre Zartheit und Spätheit, unsre physiologische Alterung« wegdächten (KSA 6, 137). Seine Ansicht, »dass wir Modernen mit unsrer dick wattirten Humanität [...] den Zeitgenossen Cesare Borgia's eine Komödie zum Todtlachen abgeben würden«, begründet Nietzsche mit der pathologischen »Abnahme der Vitalität« in der Gegenwart, und zwar im Kontrast zur Renaissance-Epoche, in der die Menschen »das Leben noch anders kannten, voller, verschwenderischer, überströmender«, so dass aus deren Sicht die Modernen pejorativ mit den Etiketten »Feigheit: vielleicht, ›Erbärmlichkeit‹, ›Altweiber-Moral‹...« zu charak-

terisieren wären (KSA 6, 137). Auf dieser Basis warnt Nietzsche auch vor der modernen »Mitgeföhls-Moral«, die er selbst als Symptom »der physiologischen Überreizbarkeit« und »Schwäche« interpretiert und »Allem, was *décadent* ist«, zuordnet (ebd.). Als positive Alternative dazu sieht er die »moralinfreie« Vitalität der Renaissance-Epoche, die mithin die »vornehmen Culturen« in »starken Zeiten« auszeichne, während die *Décadence*-»Tugenden« die »Schwäche« einer Niedergangszeit offenbaren (KSA 6, 138).

IV. Kritik am zeitgenössischen Renaissance-Kult

Eine dezidierte Kritik an dem von Nietzsche beeinflussten zeitgenössischen Renaissance-Kult schreibt Thomas Mann schon der Titelfigur seiner Künstlernovelle *Tonio Kröger* zu: Hier bekennt der Protagonist seiner Künstlerfreundin Lisaweta zwar die eigene Liebe zum »Leben«, grenzt sich aber sogleich von einem rauschhaften Renaissance-Vitalismus im Sinne Nietzsches ab – durch Anspielung auf das Prinzip des »Dionysischen« in dessen Schrift *Die Geburt der Tragödie*:

Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag (VIII, 302).

Damit distanziert sich Tonio Kröger von einem dionysischen Renaissance-Vitalismus im Sinne Nietzsches, der gerade in der *Décadence* als Faszinosum galt. Dieser Kritik am Renaissancismus entspricht die Programmatik in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Hier kontrastiert Thomas Mann den eigenen »bürgerlichen« Pessimismus« mit dem »dionysischen Lebenskult« (XII, 543) und grenzt sich dabei entschieden vom »Ruchlosigkeits-Ästhetizismus« (XII, 541) vitalistischer Nietzsche-Adepten ab, wobei er vor allem seinen Bruder Heinrich Mann im Sinn hat. Nachdrücklich bekennt Thomas Mann, er habe »mit dem Renaissance-Ästhetizismus gewisser »Nietzscheaner« innerlich nie irgend etwas zu schaffen gehabt«; stattdessen identifiziert er sich selbst mit einer »nordisch-moralistisch-protestantische[n]« Welt (XII, 541). Das Spannungsfeld von Ästhetizismus und Moralismus hat in *Fiorenza* eine zentrale Bedeutung. Obwohl die konservativen, ja sogar monarchistischen Perspektiven von Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* sowie deren Vorbehalte gegen westliche Demokratien und das »Zivilisationsliteratentum« Hein-

rich Manns (XII, 95) zu Recht schon oft beanstandet wurden,²¹ bietet dieser Großessay zugleich aufschlussreiche Einblicke in Thomas Manns poetologisches Selbstverständnis, das – anders als seine später revidierten politischen Ansichten – konstant blieb, wie er schon hier auch selbst betont (XII, 539). Im Kapitel *Ästhetizistische Politik* exponiert er seine Prämissen so:

Was ich suchte [...], war Sittliches, war Moral; und die moralistisch getönte, die moralverbundene Kunst war es, zu der ich aufblickte, die ich als *meine* Sphäre, als das mir Zukömmliche und Urvertraute empfand. (XII, 537)

V. Die Kontroverse zwischen den Protagonisten im Dramenfinale

In der Schlusspartie von Thomas Manns Drama steigert sich das Gespräch zwischen den Antipoden, dem Prior Savonarola und dem sterbenden Lorenzo de' Medici, zur Auseinandersetzung über ihre antagonistischen Mentalitäten und Lebensprinzipien. Dabei gebraucht der Prior auch das Etikett ›ruchlos‹, um den hedonistischen Ästhetizismus des ›Magnifico‹ zu attackieren:

Ist denn auch Eure Seele ruchlos [...]? Ihr habt die Versuchung gemehrt auf Erden, des Satans Süßigkeiten, mit denen er qualvoll unser Fleisch durchströmt. [...] Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche habt Ihr entfacht und nanntet's Kunst ... (VIII, 1059 f.)

Die Implikationen des Verdikts ›ruchlos‹ divergieren in *Fiorenza*: Zunächst verwendet Savonarola das Wort pejorativ für amoralisches Laissez-faire und eine die religiöse Norm verletzende Libertinage (VIII, 977, 986, 1059).²² In der

21 Thomas Mann hat die ästhetische Programmatik der *Betrachtungen eines Unpolitischen* auch später nicht revidiert – anders als sein Bekenntnis zu Monarchie und Obrigkeitsstaat (XII, 30) und seine Skepsis gegen Demokratie und Pazifismus. In den 1920er Jahren überwand er seine Vorbehalte gegen die ›modernen Ideen‹ westlicher Demokratien, die Präferenz für einen ›deutschen Sonderweg‹ und andere konservative Positionen und engagierte sich für die Weimarer Republik. Zu den kulturkritischen Debatten vgl. Barbara Beßlich, *Wege in den ›Kulturkrieg‹. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914*, Darmstadt 2000; vgl. auch Helmut Koopmann, *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München 2005, S. 270–313.

22 In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wendet sich Thomas Mann vehement »gegen eine Weltanschauung und Kunstübung«, die ihm »fremd, feindselig, gewissenlos«, ja sogar »ruchlos erschien« (XII, 537): gegen den vitalistischen Ästhetizismus. Während Schopenhauer als »ruchlos« den »Optimismus« verurteile, der »gegen das ungeheuerere Leiden der Welt« immun sei (XII, 538), werte Nietzsche »ruchlos« als »dionysisi-

Schlusspassage des Dramas adaptiert Lorenzo de' Medici das Verdikt ›ruchlos‹ dann für sich selbst, wertet es allerdings um, indem er es im positiven Sinne von Nietzsches ästhetischem Vitalismus gebraucht. Dies geschieht, als er sich »im *Paroxysmus*« gegen die Anklagen Savonarolas aufbäumt und schreit: »So sollst du mich stark und ruchlos sehen!« (VIII, 1066). Zwar entspricht dieses Selbstbild des Herrschers der Vorstellung Nietzsches vom ›Renaissancemenschen‹, aber in Thomas Manns Drama wird es insofern ad absurdum geführt, als die Verbalattacke des ›Magnifico‹ auf Savonarola, den der Sterbende nun sogar hinrichten lassen will, bereits die eigene Agonie einleitet: Kurz darauf ist Lorenzo de' Medici tot.

Der Schlussakt des Dramas profiliert den Antagonismus dieser Figuren, zeigt aber auch untergründige Affinitäten. Nachdem der Prior den hedonistischen Ästhetizismus des ›Magnifico‹ als ›ruchlose‹ Förderung satanischer »Versuchung« kritisiert hat (VIII, 1059), hält er dem Antipoden kontrastiv sein eigenes Selbstbild entgegen: »Das Volk [...] nennt mich einen Propheten«, erklärt er selbstbewusst und meint damit einen »Künstler, der zugleich ein Heiliger ist«, um dann fortzufahren:

Ich habe nichts gemein mit Eurer Augen- und Schaukunst, Lorenzo de' Medici. Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch. Früh, wenn der Schmerz mich befiel, träumte mir von einer Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins, von einem göttlichen Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid. Es war die Kunst, davon mir träumte ... (VIII, 1060)

sches Wort« auf und meine damit »das starke, hohe, mächtige, unschuldig-sieghafte, gewalttätige und namentlich schöne Leben«, das »Cesare-Borgia-Leben [...] in seiner amoralischen und überschwenglich männlichen Brutalität« (XII, 538 f.). – In Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) erscheint »der Optimismus« als »absurde«, ja »wahrhaft *ruchlose* Denkungsart«, als »bitterer Hohn über die namenlosen Leiden der Menschheit« (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I [= WWV I], in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde. Bd. I, Darmstadt 1982, S. 7–558, hier S. 447). Nietzsche zitiert Schopenhauers Optimismus-Verdikt affirmativ in seiner Schrift *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (vgl. KSA I, 192); vgl. dazu Barbara Neymeyr, Kommentar zu Nietzsches *Unzeitgemässen Betrachtungen*. I. *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller*. II. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Berlin und Boston 2020 (Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, 1/2), S. 151–153. Dem Verdikt ›ruchlos‹ in *Gladius Dei* entspricht die analoge Kritik in *Fiorenza* (vgl. VIII, 204, 211; 977, 986, 1059).

Für diesen Redepart des Priors, der recht heterogene Impulse verrät, übernahm Thomas Mann nahezu wörtlich die analoge Programmatik aus seiner Satire *Gladius Dei* (1902), und zwar aus der Anklagerede des Hieronymus in der Münchner Kunsthandlung (VIII, 211 f.). Im Drama *Fiorenza* verurteilt Savonarola, der – so berichtet der Künstler Andreuccio – immerhin »mit großer Liebe von den Werken Beato Angelico's« spricht (VIII, 1004), die »Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche« (VIII, 1060), die seines Erachtens fälschlich als »Kunst« gelten, weil sie libidinöse Enthemmung fördern. Problematisch erscheint ihm die durch »Schönheit« vermittelte »Augenlust«, weil sie zu sinnlichen Begierden verführt, von religiöser Lebensführung ablenkt und »Erlösung« verhindert (VIII, 1059). Daher verurteilt er Kunstwerke mit erotischem Fluidum. Sogar die Illustration eigener Schriften durch Künstler lehnt er kategorisch ab (VIII, 1005).

Dieser Diskurs ist durch philosophische Kontroversen geprägt: So grenzt sich Nietzsche von Schopenhauers Ästhetik ›willenloser‹ Kontemplation ab, der zufolge »man unter dem Zauber der Schönheit sogar gewandlose weibliche Statuen ›ohne Interesse‹ anschauen könne« (KSA 5, 347).²³ Nietzsche ist nämlich davon überzeugt, dass »die Sinnlichkeit beim Eintritt des ästhetischen Zustandes nicht aufgehoben ist, wie Schopenhauer glaubte, sondern sich nur transfigurirt und nicht als Geschlechtsreiz mehr in's Bewusstsein tritt« (KSA 5, 356). Eine Verbindung von Kunstschönheit und Sinnenlust verurteilt Savonarola in *Fiorenza* mit Nachdruck. Allerdings deuten sich auch eigene Obsessionen an, wenn er mit der »Augenlust« der »Schönheit« die »Versuchung« durch »des Satans Süßigkeiten« verbunden sieht, »mit denen er qualvoll unser Fleisch durchströmt« (VIII, 1059). Denn das Possessivpronomen verrät, dass die libidinöse Versuchung auch ihn selbst betrifft.

Wenn Thomas Mann der Savonarola-Figur im Gespräch mit Lorenzo de' Medici das Geständnis zuschreibt: »Mein Leben ist Qual« (VIII, 1057), dann steht Schopenhauers Philosophie im Hintergrund, nach der aufgrund der »Qual des Wollens« grundsätzlich »alles Leben Leiden ist« (WWV I, 282, 426). Zwar begründet der Prior seine »Qual« in *Fiorenza* durch »Fieber, Ruhr und unaufhörliche Gedankenarbeit zum Wohle dieser Stadt« (VIII, 1057). Aber die Ursachen dieser »Qual«, die gewiss auch mit seiner melancholischen Disposition zusammenhängt, reichen bis in libidinöse Tiefendimensionen.

23 Laut Schopenhauer ist das »Reizende« in »der Kunst« zu »vermeiden«, vor allem die erotisierte Nacktheit in »Historienmalerei und Bildhauerei«, die »im Beschauer Lüsterheit« evoziere, mithin »die rein ästhetische Betrachtung« aufhebe und den »Zweck der Kunst« verfehle; doch seien die »Antiken [...] bei aller Schönheit und völliger Nacktheit« von dieser Problematik »fast immer [...] frei« (WWV I, 295).

Zentrale Bedeutung hat hier die Vorgeschichte Savonarolas, weil sie eine biographische Zäsur markiert: Denn das Trauma seiner erotischen Obsession und der vehementen Zurückweisung seines Begehrens durch die schöne Fiore trieb ihn ins Kloster. So jedenfalls beschreibt Fiore, die Mätresse des ›Magnifico‹, diese Schlüsselszene (VIII, 1044 f.). Symptomatisch erscheint viele Jahre danach die spontane Reaktion des Priors, als er im Schlussakt das Zimmer des ›Magnifico‹ betritt und hier Fiore wahrnimmt: »Er zuckt zusammen, ein Ausdruck von Qual verstört einen Augenblick sein Gesicht« (VIII, 1055). Dieser mimische Reflex scheint mit dem früheren Trauma zusammenzuhängen, das wohl auch die Verbalattacken des Bußpredigers auf die erotisierte Ästhetik im Renaissance-Milieu erklärt.

Im Gespräch mit dem ›Magnifico‹ verurteilt Savonarola den Renaissance-Hedonismus und hält der angeblich satanischen »Augenlust« der »Schönheit« mit Verve den Moralismus seines religiösen Kunstkonzepts entgegen: Für den Prior ist »Kunst« nämlich ein »flammender Widerspruch«; und diese Metapher hat eine motivische Affinität zum »göttlichen Feuer«, das der »Welt« seines Erachtens die verdiente Apokalypse bescheren soll (VIII, 1060). Die Vision des historischen Savonarola²⁴ ist nicht nur für Thomas Manns *Fiorenza* relevant, sondern – in noch markanterer Ausprägung – auch für *Gladius Dei*. Hier versucht der Moralist Hieronymus seine Demütigung im Kunstladen mit der aggressiven Rachephantasie zu kompensieren: »Gladius Dei super terram ... [...] ›Cito et velociter!« (VIII, 215). Übrigens verwendet bereits Nietzsche ein analoges Bild der Destruktion, wenn er in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* die Mentalität des asketischen Philosophen charakterisiert. Dieser verbinde seine skrupellose Selbstbejahung nämlich mit imaginierter Weltvernichtung, wenn er den »frevelhafte[n] Wunsch« hege: »pereat mundus, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam!« (KSA 5, 351). Hier variiert Nietzsche das antike Diktum »Fiat iustitia et pereat mundus«, demzufolge Gerechtigkeit geschehen soll, und gehe auch die Welt darüber zugrunde.

Eine frappierende Vielfalt von Funktionen erhält die Kunst, wenn sie aus der Sicht von Thomas Manns Asketen-Figuren die »Abgründe des Daseins« erleuchtet und sie dabei »barmherzig« mildert, aber als »das göttliche Feuer« auch

24 Vgl. Girolamo Savonarola, *Compendium Revelationum*. Florenz 1495. Thomas Mann rezipierte Savonarola über Villari (vgl. Anm. 12), Bd. I, S. 113. Villari beschreibt Savonarolas Traumvision von 1492 als Apokalypse: »Es war ihm, als sähe er mitten am Himmel eine Hand mit einem Schwert, auf dem geschrieben stand: Gladius Dei super terram cito et velociter [...]. Plötzlich wendet sich das Schwert gegen die Erde, die Luft verfinstert sich, es regnet Schwerter, Pfeile und Feuer, furchtbare Donnerschläge ertönen, und die ganze Erde verwüsten Krieg, Hungersnoth und Pest.«

zum Medium radikaler Zerstörung wird, wobei die Welt »in erlösendem Mitleid« vergehen soll (VIII, 211 f., 1060). Dabei trauen Hieronymus und Savonarola der apokalyptischen Strafe zugleich die Kraft einer religiös-moralischen Katharsis zu. Obwohl das »Feuer« in *Gladius Dei* und *Fiorenza* destruktiv erscheint, soll es offenbar durch eine purgierende Macht »erlösendem Mitleid« zuarbeiten (VIII, 212, 1060), mithin einem christlichen Ethos, das zugleich an die Mitleidsethik Schopenhauers denken lässt. – In *Fiorenza* erscheint die Vorstellung des Feuers allerdings nicht nur im Kontext apokalyptischer Vision; vielmehr dient dieses Bild Savonarola und Lorenzo de' Medici auch zur Charakterisierung der eigenen Mentalität. So erklärt der Prior: »Mein Leben ist Qual. [...] Ein inneres Feuer brennt in meinen Gliedern und treibt mich auf die Kanzel« (VIII, 1057). Daraufhin repliziert Lorenzo de' Medici:

Ein inneres Feuer ... Ich weiß, ich weiß! Ich kenne diese Glut. Ich nannte sie Dämon, Wille, Rausch, doch sie ist namenlos. Sie ist der Wahnsinn eines, der sich einem unbekanntem Gotte opfert. Man verachtet die niedrig, die bedächtigt Hausenden und läßt sie staunen, daß man ein wildes, kurzes, inniges Leben wählt, statt ihres langen, ängstlich ärmlichen ... (ebd.)

In diesen Aussagen dient die Feuer-Metapher der Profilierung konträrer Persönlichkeitstypen: Während der Prior den quälenden Furor von Berufung und »Gedankenarbeit« als »inneres Feuer« charakterisiert (VIII, 1057), meint Lorenzo damit die vitale Intensität seiner sinnlichen Exzesse. Bezeichnenderweise gehört zur spannungsreichen Physiognomie des »Magnifico«, der wie der Prior in Thomas Manns Drama als hässlich erscheint (VIII, 1019, 1054), auch ein Blick, der »trotz seiner Schwäche« ganz »feurig und klar« wirkt (VIII, 1019), obwohl sein Gesicht bereits vom Fluidum der Verwüstung entstellt und überdies durch die Signalfarbe Gelb mit einer Décadence-Aura verbunden ist. Symbolische Aussagekraft besitzt eine Szene, in der Lorenzo de' Medici – gemäß der Regieanweisung »die Löwenköpfe an den Armlehnen« seines Stuhls mit »abgezebrten Händen umklammernd« – »Eifersucht« und Hass durchlebt, während er den eigenen Machtverlust und den Sieg des Priors vorhersieht (VIII, 1035). Das Herrschersymbol des Löwen als Signum machtvoller Selbstbehauptung steht hier in deutlichem Kontrast zum progressiven Vitalitätsschwund beim »Magnifico«. Zur Décadence-Atmosphäre im Schlussakt des Dramas trägt übrigens auch die Lichtregie im dritten Akt bei. So ist es das »Licht der Spätnachmittagssonne«, das »gedämpft durch den Vorhang« dringt (VIII, 1019): Die Aura des Sterbezimmers wird also vom »soleil agonisant« bestimmt, einem typischen Décadence-Symbol.²⁵

25 Das Décadence-Motiv der sinkenden Sonne findet sich schon in Thomas Manns *Tristan* (1903): Hier geht der Literat Spinell nach dem Tod einer *femme fragile* symbolträchtig dem Farbenglanz »der sinkenden Sonne entgegen« (VIII, 261).

VI. Fiore als allegorische Florenz-Figuration

Nach dem Tod des ›Magnifico‹ verbindet dessen Mätresse Fiore, der im Drama auch eine allegorische Funktion als Florenz-Figuration zukommt, Vorstellungen von Katharsis und Vernichtung mit der Feuer-Metapher. Schon die Regieanweisung stattet sie mit der mythischen Aura einer Prophetin aus: »wunderbar im Lichterschein auf der Höhe der Stufen« stehend, prognostiziert sie dem Prior:

So höre dies! Steh ab! Das Feuer, das du entfachst, wird dich verzehren, dich selbst, um dich zu reinigen und die Welt von dir. Graut dir davor – steh ab! Hör auf, zu wollen, statt das Nichts zu wollen! Laß von der Macht! Entsage! Sei ein Mönch! (VIII, 1067)

Dieser finale Appell Fiores an den Prior lässt durch den Impuls »Hör auf, zu wollen, statt das Nichts zu wollen!« an Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* denken, in der sich die markanten Sätze finden:

Dass aber überhaupt das asketische Ideal dem Menschen so viel bedeutet hat, darin drückt sich die Grundthatsache des menschlichen Willens aus, sein horror vacui: er braucht ein Ziel, – und eher will er noch das Nichts wollen, als nicht wollen. (KSA 5, 339)

Beiden Aussagen ist zugleich eine implizite Anspielung auf Schopenhauers Ethik der ›Verneinung des Willens zum Leben‹ inhärent, von der sich Nietzsche allerdings abgrenzt. Dass Thomas Mann mit dem Plädoyer seiner Figur Fiore am Ende des Dramas tatsächlich implizit auf Nietzsche anspielt, bestätigen später seine *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Hier charakterisiert er Savonarola nämlich als »nihilistische[n] Cäsar« und als »asketische[n] Priester Nietzsche's«, der »lieber das Nichts wollen, als nicht wollen will« (XII, 94).

Im Drama *Fiorenza* begegnet der Prior dem warnenden Appell Fiores allerdings mit dem lakonisch-lapidaren Schlusswort: »Ich liebe das Feuer«,²⁶ um dann »im Fackelschein« langsam »in sein Schicksal« (VIII, 1067) zu entschwinden. Dieses Dramen-Finale antizipiert gleichsam das katastrophale Ende des Bußpredigers: Bekanntlich wurde der historische Savonarola 1498 als angeblicher Häretiker und Schismatiker auf der Piazza della Signoria in Florenz verbrannt. Wenn der Protagonist gemäß der Regieanweisung »im Fackelschein« in »sein Schicksal« schreitet (VIII, 1067), dann öffnet sich die Dramengegenwart

26 Savonarolas Bekenntnis »Ich liebe das Feuer« (VIII, 1067) erinnert an Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*, das so beginnt: »Sagt es niemand, nur den Weisen, / Weil die Menge gleich verhöhnet, / Das Lebend'ge will ich preisen, / Das nach Flammentod sich sehnet« (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz. Bd. 2: Gedichte und Epen II, 15. Aufl. München 1994. S. 18 f.).

von 1492 auf seine Zukunft hin. Denn im kulturellen Bewusstsein der Leserschaft ist die Katastrophe Savonarolas natürlich präsent.

Fiore, deren Name ›Blume‹ bedeutet und insofern mit dem antiken Stadtnamen Fiorentina (›die Blühende‹) korrespondiert, erhält im Drama eine wichtige Vermittlungsfunktion. Auch der Dialog zwischen den Antipoden am Ende des Dramas verdankt sich ihrer Initiative. Denn sie lädt den Prior zu ihrem moribunden Geliebten ein, weil sie ahnt, dass Lorenzo Beichte und »geistigen Rat« wünscht (VIII, 1045)²⁷: durch eine authentische Persönlichkeit jenseits konventioneller Diskurse. So kann sie seinen Wunsch »Man rufe den Bruder Girolamo!« (VIII, 1046) bereits antizipieren. Im Gespräch mit dem Prior bekennt der Sterbende:

Seht, ich bin krank, und mir ist angst ums Herz – [...], angst um die Welt, um mich – [...], um die Wahrheit ... Ich habe Trost gesucht bei meinen Platonikern, meinen Künstlern – und habe keinen gefunden. Warum nicht? Weil sie alle von meiner Art nicht sind. Sie bewundern mich, mag sein, sie lieben mich, und wissen nichts von mir. Höflinge, Redner, Kinder – was soll mir das? Seht, auf Euch zähl' ich, Padre. Ich muß Euch hören – über Euch und mich, muß mich vergleichen, mich verständigen mit Euch; dann werd' ich ruhig sein, das fühle ich. Ihr seid nicht von den anderen. Ihr kriecht nicht schwatzend um meine Füße. Ihr habt Euch neben mir emporgerichtet und atmet so hoch wie ich ... Ihr haßt mich, Ihr verwerft mich, Ihr wirkt gegen mich mit Eurer ganzen Kunst, – seht, und ich, ich bin nicht weit entfernt, in meinem Herzen Euch Bruder zu heißen ... (VIII, 1058 f.)

Dieses von inneren Ambivalenzen durchzogene Geständnis bildet ein Konzentrat polarer Spannungen: In Todesangst und Sündenbewusstsein (VIII, 1025, 1058) versucht der moribunde ›Magnifico‹ hier eine Fraternisierung mit dem Prior, weil er sich trotz der antagonistischen Mentalitäten eine symmetrische Beziehung mit ihm als ebenbürtiger Persönlichkeit erhofft. Und so changiert das facettenreiche Gespräch zwischen rudimentärer Empathie und vehementer Abgrenzung im Bewusstsein inkompatibler Lebensentwürfe. Keine andere Passage des Dramas erlaubt einen so tiefen Einblick in die Innenwelt der Antipoden wie diese kunstvoll retardierte, aber längst auf vielfältige Weise vorbereitete Begegnung.

27 Pütz deutet diese Einladung m. E. zu negativ. Er behauptet: Fiore »schickt dem Sterbenden seinen Erzfeind, den Anwalt des Todes« (Pütz [vgl. Anm. 8], S. 42). Doch Lorenzo reagiert positiv auf die Antizipation seines Wunsches durch Fiore: »Habt Dank, Madonna! Ich liebe Euch« (VIII, 1046).

VII. Die Korrelation von Leiden, Egozentrik und Machtanspruch: der Typus des ›asketischen Priesters‹ als symptomatischer Fall

Die Hoffnung des sterbenden ›Magnifico‹ auf Trost und harmonischen Austausch mit dem Prior geht nicht in Erfüllung. Denn die Entwicklung des Gesprächs zur Kontroverse offenbart, dass ein energischer Machtwille nicht nur ihn selbst, sondern auch Savonarola antreibt. Nachdem er den Prior zunächst als seinen ›Bruder‹ und dann sich selbst und ihn als ›feindliche Brüder‹ bezeichnet hat (VIII, 1059, 1063), formuliert er eine symptomatische Diagnose: Sie überbrückt die Kluft zwischen den Antipoden durch eine wichtige Gemeinsamkeit:

Ichsüchtig sind wir Herrscher, und sie schelten uns so, weil sie nicht wissen, daß wir's aus Leiden sind. Hart nennen sie uns und verstehen nicht, daß es der Schmerz war, der uns so gemacht. Wir dürfen sprechen: Seht ihr selber zu, die ihr's auf Erden so viel leichter habt. Ich bin mir Glück und Qual genug! (VIII, 1064)

Dieser Zusammenhang von Leiden, Härte, Egozentrik und Machtanspruch scheint beiden Protagonisten aus eigener Erfahrung als kompensatorischer Reflex vertraut zu sein. Dabei glaubt Savonarola an die eigene Prädestination: ›Gott berief mich zur Größe und zum Schmerz, und ich gehorchte‹ (VIII, 1058). Ausdrücklich attestiert Lorenzo dem Prior ›Ehrgeiz!‹ (VIII, 1064), woraufhin dieser konzediert: ›Wie hätt' ich keinen – da ich so litt? Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. Ruhm muß es mir bringen!‹ (VIII, 1064). Bereits Schopenhauer erklärte in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (1851), ›der Ruhm‹ sei ›der seltenste und köstlichste Bissen für unsern Stolz und unsere Eitelkeit‹.²⁸

Obwohl beide Figuren einen dialektischen Zusammenhang von Leiden, Härte und Machtanspruch²⁹ betonen, scheint diese psychologische Grund-

28 Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena I*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde. Bd. 4, Darmstadt 1980, S. 475.

29 Die Machtgier der ›beiden Cäsaren‹ Girolamo Savonarola und Lorenzo de' Medici (XII, 94) ist unterschiedlich akzentuiert: Dem Prior wird eine ›Habsucht nach Menschenherzen‹ attestiert (VIII, 981), und der Besitzanspruch Lorenzos richtet sich noch kurz vor seinem Tod auf antike Kulturgüter, z. B. auf eine antike Ares-Statue und eine ›Schrift des Cato‹ (VIII, 1022), aber auch auf Fiore: ›dich haben, Weltenblume, schillernde Verführung, und an dir sterben!‹ (VIII, 1041). Ostentativ bekennt er sich zum Ästhetizismus: ›die Schönheit ist über Gesetz und Tugend‹ (VIII, 1038).

struktur vor allem Savonarola zu kennzeichnen. Zudem lässt seine Mentalität an Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) denken, in dem Zarathustra die Härte aller »Schaffenden« und das Leiden heroischer »Priester« hervorhebt: »Alle Schaffenden aber sind hart« (KSA 4, 116). Dabei deutet er sogar eine sadistische Komponente an: »Hier sind Priester: [...] Auch unter ihnen sind Helden; Viele von ihnen litten zuviel –: so wollen sie Andre leiden machen« (KSA 4, 117). In *Fiorenza* zeigen Augenzeugen-Berichte zu den Bußpredigten Savonarolas, wie sehr er sein Publikum psychisch unter Druck setzt und es sogar quält (VIII, 976 f.).

Laut Nietzsche hat der »asketische Priester« überall dort »die seelische Gesundheit verdorben«, wo er »zur Herrschaft gekommen ist« (KSA 5, 392), und zwar durch »Buss-Quälereien, Zerknirschungen« (KSA 5, 391) mithilfe des »schlechten Gewissens« als »der rückwärts gewendeten Grausamkeit«, die mit »Schuldgefühlen« einen »hypnotische[n] Blick des Sünders« auf die eigenen Defizite bewirkt (KSA 5, 389). Diese Mentalität kann gemäß Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* bis zur »Agonie des gemarterten Herzens« und zum »Schrei nach ›Erlösung‹« führen (KSA 5, 390), wobei »das asketische Ideal und sein sublim-moralischer Cultus« auch eine »religiöse Neurose« verursachen können (KSA 5, 392). Wenn Nietzsche ein »zerrüttetes Nervensystem« als Konsequenz »von Buss-Quälereien« betrachtet (KSA 5, 391), dann scheint er sogar Aspekte von Freuds Neurosen-Lehre zu antizipieren. Den Strategien, die Nietzsche mit der subversiven Entlarvungspsychologie seiner Moral- und Religionskritik am Typus des »asketischen Priesters« diagnostiziert, scheint Thomas Manns Prior Savonarola zu folgen, wenn er den sterbenden »Magnifico« durch energische Anklagen quält.

Nietzsche wendet sich in der Schrift *Zur Genealogie der Moral* entschieden gegen das christliche Askese-Ideal sowie gegen Schopenhauers Ethos der Willensverneinung, Entsagung und Askese. Seine kritischen Diagnosen zum Typus des »asketischen Priesters« ergänzt er hier durch Attacken auf die »eigenthümlich weltverneinende, lebensfeindliche, sinnenungläubige, entsinnlichte Abseits-Haltung der Philosophen« als eine ihm zutiefst suspekta Mentalität (KSA 5, 360). Zugleich betont Nietzsche die essentielle Bedeutung des »asketischen Ideals« gerade für »den asketischen Priester«, dessen »Recht zum Dasein« von »jenem Ideale« abhängt, so dass er »um seine Existenz gegen die Leugner jenes Ideales kämpft« (KSA 5, 361): »Erst unter den Händen des Priesters, dieses eigentlichen Künstlers in Schuldgefühlen«, gewinne »das Schuldgefühl« dann Gestalt als »Sünde« (KSA 5, 389).

Reminiszenzen an den Typus eines solchen Priester-Künstlers im Sinne Nietzsches zeigt das Selbstbild des Priors in Thomas Manns *Fiorenza*, der für

sich selbst explizit den Status eines Künstlers beansprucht. Zunächst diagnostiziert Lorenzo de' Medici ein eigenartiges Paradoxon: »Ihr eifert wider die Kunst, und dennoch, Bruder, Ihr selbst – auch Ihr seid ja ein Künstler!« (VIII, 1060). Der Prior spezifiziert diese Zuschreibung dann so: »Das Volk sieht besser; es nennt mich einen Propheten« (VIII, 1060). Dass er die Sicht Lorenzos damit aber nicht zurückweist, sondern sie ergänzt und mit höherem Anspruch ausstattet, wird evident, als er dessen Frage »Was wäre ein Prophet?« so beantwortet: »Ein Künstler, der zugleich ein Heiliger ist« (VIII, 1060). Insofern beansprucht der Prior einen exorbitanten Status als Künstler, Prophet und Heiliger in Personalunion für sich – auch mit der Proklamation: »Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch« (VIII, 1060). Geradezu als Signum eigener ›Heiligkeit‹ versteht der Prior demnach wohl auch seine Verbalattacke auf die frivole »Augen- und Schaukunst« Lorenzos (VIII, 1060) und auf den Renaissance-Hedonismus generell. Savonarolas Kunstbegriff scheint dabei freilich in ungewöhnlichem Maße zu expandieren; zugleich ist er einem religiösen Moralismus untergeordnet.

Mit Machttrieb, Hybris und dem Anspruch auf »Ruhm« kompensiert der Prior in *Fiorenza* offenkundig Entbehrung und »Qual« (VIII, 1064). Seine ausgeprägte Tendenz zur Selbstinszenierung beruht auf Leidenserfahrung und asketischer Selbstüberwindung. So deutet sich auch ein Selbstbekenntnis wider Willen an, wenn er eine »Fackel« imaginiert, die »barmherzig« in »alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins« hineinleuchtet (VIII, 1060). Denn diese Abgründe sind partiell wohl die eigenen. Entsprechendes gilt für die identische Imago der »scham- und gramvollen Abgründe des Daseins« aus der Sicht des Hieronymus in *Gladius Dei* (VIII, 212). Übrigens prägt sich ein solcher ›Gram‹ auch physiognomisch aus, wenn die Erzählinstanz in der Novelle die »hageren Wangen« des Hieronymus betont, um dann die rhetorische Frage anzuschließen: »Welcher Gewissensgram, welche Skrupel und welche Mißhandlungen seiner selbst hatten diese Wangen so auszuhöhlen vermocht?« (VIII, 200). Gleichmaßen symptomatisch erscheint die Regieanweisung zur Physiognomie des Priors in *Fiorenza*: Sie hebt die »*aschfarbenen Höhlungen seiner Wangen*« hervor und betont dadurch ebenfalls die asketische Aura Savonarolas (VIII, 1054). Zum Faszinosum seiner Persönlichkeit gehören in *Fiorenza* das Fluidum latenten Leidens und ein charakteristisches Spannungsverhältnis von Passion und Askese, das schon das »*gramvolle und leidenschaftliche Profil*« des Priors offenbart (VIII, 1054).

VIII. Bezugnahmen auf Nietzsches und Schopenhauers Askese-Vorstellungen

Der Habitus der Asketen-Figuren in Thomas Manns *Gladius Dei* und *Fiorenza* scheint von Schopenhauers und Nietzsches Überlegungen zum Asketen-Typus maßgeblich geprägt zu sein, die sich in der Grundtendenz aber fundamental unterscheiden. Denn Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* beantwortet die Frage »was bedeuten asketische Ideale?« mit einer Entlarvungspsychologie, die das Askese-Ideal in der Ethik Schopenhauers und im Christentum problematisiert. Schopenhauer hingegen entwirft in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* das Telos einer Erlösung von voluntativ bedingtem Leiden durch die »Verneinung des Willens zum Leben«. Dabei propagiert er einerseits das Mitleidsethos und andererseits den radikaleren Weg der Askese, der »bis zur gänzlichen Mortifikation des Willens« führen könne und Frieden, ja sogar »Heiligkeit« ermögliche, aber durch permanenten »Kampf« und »Selbstpeinigung« stets von neuem »errungen werden« müsse (WWV I, 528, 520, 532). Laut Schopenhauer ist deshalb sogar das Leben »der Heiligen voll von Seelenkämpfen, Anfechtungen«, »Rückfällen« und »Gewissenskrupel[n] bei jedem unschuldigen Genuß oder bei jeder kleinen Regung ihrer Eitelkeit« (WWV I, 532).³⁰

In *Fiorenza* zeigt sich ein kompensatorischer Machtanspruch in der Selbstinszenierung des predigenden Savonarola, dessen Psychodynamik Thomas Mann offenbar unter Rekurs auf Schopenhauers Askese-Konzept und Nietzsches Askese-Kritik entfaltet hat. Nicht nur die Physiognomie und das Auftreten des Priors sind hier symptomatisch, sondern auch die Hintergrundinformationen von Fiore zu der erotischen Obsession, die ihn einst in die asketische Existenz des Klerikers trieb.

Fiore schildert die lange zurückliegende Episode in Ferrara, als »des Ruhmes Krone noch unsichtbar hoch« über dem späteren Bußprediger »schwebte« (VIII, 1043): Die damals erst 12- oder 13-jährige Fiore bemerkte, dass der etwa 18-jäh-

30 Wie Asketen ihr Leiden auch mit Machtambitionen kompensieren, zeigt z. B. die bilderstürmerische Verbalattacke des Hieronymus in *Gladius Dei* nach seiner Obsession durch das laszive Madonnenbild. Und mit der Imago apokalyptischer Destruktion reagiert er auf die Demütigung im Kunstladen, reproduziert damit aber bloß epigonal die Vision des historischen Savonarola; vgl. Barbara Neymeyr, Theatralische Inszenierung im Medium der Satire. Zur narrativen Dramaturgie in Thomas Manns Erzählungen *Gladius Dei* und *Beim Propheten*, in: Germanistische Mitteilungen 37/1 (2011), H. 1: Theatralisches Erzählen um 1900. Narrative Inszenierungsweisen der Jahrhundertwende, hg. von Achim Küpper, S. 51–71.

rige Außenseiter Girolamo Savonarola – »schwach, klein und häßlich wie die Nacht« – ihr mit »wundem, schwerem Blick« begegnete (VIII, 1043 f.). So erahnte die schon erotisch attraktive Lolita seine Verliebtheit und zelebrierte fortan mit sadistischem Vergnügen ein Spiel von suggestiver Nähe und Zurückweisung: »Es ergötzte mich, den Umlauf seines Blutes zu beherrschen mit meinen Augen. Da ward er stummer noch und magerer, begann ein Fasten, daß sich ihm die Augen höhlichten« (VIII, 1044). Mit kühler »Neugier« arrangierte Fiore eine Situation, in der Savonarola ihr allein begegnete: »Da stöhnte er und ward zu mir gezogen und flüsterte und schluchzte und gestand ...« (VIII, 1044). Abrupt entlud sich dann sein emotionaler Überdruck: Dabei »befiel es ihn wie Rasen, unmenschlich schier, und keuchend lag er mir an mit Betteln und mit Lechzen, ihm zu gehören«; und als sie ihn energisch von sich stieß, brach sich seine Qual sogar in einem »Schrei« Bahn – »heiser und unverständlich« (ebd.). Noch in der Nacht »entwich er nach Bologna und nahm das Kleid des heiligen Dominikus« (VIII, 1045).

Auf Fiorens Bericht reagiert Lorenzo de' Medici mit der Feststellung: »Du hast ihn groß gemacht! Größer als mich, dem du dich gabst« (ebd.). Wenn über Savonarola gesagt wird: »Er predigt Buße« (ebd.), dann läßt dieser Gestus an seine frühere selbstquälereische Tendenz denken: Er kauerte stundenlang »in den Kirchen [...], mit der Schärfe einer Altarstufe sich die Stirn zerschneidend« (VIII, 1044), wie Fiore berichtet. Offenbar versuchte er durch physischen Schmerz seine psychischen Qualen zu überlagern und bestrafte sich dabei zugleich für die eigene libidinöse Disposition. Über solche Asketen-Strategien äußert sich Nietzsche in der Schrift *Zur Genealogie der Moral* sehr kritisch:

überall die Geißel, [...] der verhungerte Leib, die Zerknirschung; überall das Sich-selbst-Rädern des Sünders in dem grausamen Räderwerk eines unruhigen, krankhaft-lüsternen Gewissens; überall die stumme Qual, die äusserste Furcht, die Agonie des gemarterten Herzens, die Krämpfe eines unbekanntes Glücks, der Schrei nach »Erlösung«. (KSA 5, 390)

In *Fiorenza* endet Savonarolas traumatische Erfahrung mit Fiore ebenfalls mit dessen »Schrei« (VIII, 1044). Nietzsche charakterisiert die sozialpsychologischen Folgen asketischer Rituale folgendermaßen:

man frage nur die Irrenärzte, was eine methodische Anwendung von Buss-Quälereien, Zerknirschungen und Erlösungskrämpfen immer mit sich führt. Insgleichen befrage man die Geschichte: überall, wo der asketische Priester diese Krankenbehandlung durchgesetzt hat, ist jedes Mal die Krankhaftigkeit unheimlich schnell in die Tiefe und Breite gewachsen. Was war immer

der ›Erfolg? Ein zerrüttetes Nervensystem, [...] bei Einzelnen wie bei Massen. (KSA 5, 391)

Der religiöse Eifer Savonarolas bei seinen Bußpredigten scheint implizit wohl auch auf die Abwehr der eigenen Triebdimension zu zielen. So erklärt sich zugleich die Vehemenz seiner Verbalattacken gegen eine erotisch stilisierte Kunst und gegen den ästhetizistischen Renaissance-Hedonismus generell. Insofern passen auf Thomas Manns Savonarola-Figur in *Fiorenza* genau die subversiven Diagnosen zum »asketischen Ideal«, die Nietzsches Schrift *Zur Genealogie der Moral* entfaltet: Hier weist er auch auf eine symptomatische »Keuschheit« aus »Sinnenhass« (KSA 5, 355) bei demjenigen hin, der »von seiner Tortur« loskommen will (KSA 5, 349).

IX. Fanatische Rhetorik und Décadence-Symptomatik

In seiner Schrift *Der Antichrist* diagnostiziert Nietzsche den Fanatismus des historischen Savonarola als pathologisch und führt gerade darauf die Kraft seiner fanatischen Rhetorik zurück, deren demagogische Wirkung sich vor allem der Gestik und »Attitüde« verdanke:

Die pathologische Bedingtheit seiner Optik macht aus dem Überzeugten den Fanatiker – Savonarola, Luther, Rousseau, Robespierre, Saint-Simon – den Gegensatz-Typus des starken, des frei-gewordenen Geistes. Aber die grosse Attitüde dieser kranken Geister, dieser Epileptiker des Begriffs, wirkt auf die grosse Masse, – die Fanatiker sind pittoresk, die Menschheit sieht Gebärden lieber als dass sie Gründe hört ... (KSA 6, 237)

In erstaunlichem Maße entspricht die Mentalität des fragilen Bußpredigers Savonarola in Thomas Manns *Fiorenza* diesem Denkmodell, zumal er im Drama auch Décadence-Symptome zeigt. Schreibt schon Nietzsche dem Typus pathologischer »Fanatiker« die »grosse Attitüde« publikumswirksamer »Gebärden« zu, so inszeniert das Drama *Fiorenza* aussagekräftige Berichte von Augenzeugen: Sie betonen die leidenschaftliche Emphase und die »ungezügelter Gebärden« Savonarolas, der das Auditorium im Dom mit der Suggestivkraft seiner Reden zutiefst beeindruckt (VIII, 966). Durch seine exaltierte Gestik erscheint der Bußprediger zugleich als fanatischer Rhetor im Sinne Nietzsches.

Der Renaissance-Humanist Angelo Poliziano hingegen fühlt sich dem Ideal einer klassischen Rhetorik verpflichtet, die sich durch nobles Maß in Wort und Geste, durch »bedeutende Sentenzen, Reinheit und Eleganz der Sprache« sowie

durch »umfassende Kenntnis der antiken Autoren« und souveränes Zitieren aus ihren Werken auszeichne (VIII, 966). Von diesem Stilideal der Renaissance ausgehend, kritisiert er die affektgeladene Rhetorik Savonarolas, der ihm wie »ein kränklicher Barbar« erscheint, wenn er »mit glühenden Augen und ungezügelter Gebärden über den Verfall der keuschen Sitten greint, Bildung und Künste herabsetzt, Dichter und Philosophen schmählt«, stattdessen nur »die Bibel zitiert« und »sich zum Überfluß erfrecht, das Leben und Regiment des großen Lorenzo zu begehren« (ebd.). Poliziano wirft dem Prior also Unkultiviertheit vor und attestiert ihm zugleich typische *Décadence*-Symptome.

In seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* betrachtet Nietzsche als Inkarnation der *Décadence* den »asketische[n] Priester«, den jede »Ausschweifung des Gefühls« noch »kränker« mache (KSA 5, 388). Diesem Denkmodell entspricht auch die fragile Konstitution des Bußpredigers in Thomas Manns *Fiorenza*. Denn der Prior wird durch seine rhetorischen Exaltationen auf der Kanzel, deren »entsetzliche Donnerkraft« sich auch der Wucht der »Gebärde« verdankt, so stark angegriffen, »daß er nach jeder Predigt vor Erschöpfung das Bett hüten muß« (VIII, 964). In *Fiorenza* diagnostiziert Poliziano eine ausgeprägte Diskrepanz von mentaler Stärke und physischer Schwäche an Savonarola, der ihm sogar als »kränklicher Barbar mit glühenden Augen« erscheint (VIII, 966). Und auch Nietzsche betrachtet in seiner Schrift *Der Antichrist* nicht nur den politischen Fanatiker als ein *Décadence*-Phänomen. Denn er erklärt:

Der religiöse Mensch, wie ihn die Kirche will, ist ein typischer *décadent*; der Zeitpunkt, wo eine religiöse Krisis über ein Volk Herr wird, ist jedes Mal durch Nerven-Epidemien gekennzeichnet; die »innere Welt« des religiösen Menschen sieht der »inneren Welt« der Überreizten und Erschöpften zum Verwechseln ähnlich (KSA 6, 230 f.).

Dabei korreliert Nietzsche auch das christliche Ideal der »Heiligkeit« mit dem *Décadence*-Syndrom. Denn er meint damit »ein bleiches, krankhaftes, idiotisch-schwärmerisches Wesen«, das für ihn geradezu »eine Symptomen-Reihe des verarmten, entnervten, unheilbar verdorbenen Leibes« darstellt (KSA 6, 231). Mit Facetten dieses Typus korrespondiert in *Fiorenza* auch das Naturell des Priors Savonarola, der seine fragile psychophysische Konstitution durch die Predigt-Exzesse zusätzlich untergräbt. Hier sind zugleich Bezüge zur Entstehungszeit von Thomas Manns Renaissance-Drama festzustellen. Denn gerade der Renaissancismus des *Fin de siècle* reagiert als Kraftkult auf Kompensationsbedürfnisse und verweist insofern auf das *Décadence*-Syndrom.

Eine typische Predigtszene schildert »*Giovanni Pico von Mirandola*« mit spürbarer Empathie – laut Regieanweisung »ein üppiger Jüngling« mit elegan-

tem Habitus, der die »Reize« des Lebens goutiert (VIII, 970). Nachdem Fiore, die den Prior durch ihr habituelles Zuspätkommen zu provozieren sucht, der Kirchengemeinde im Dom bereits das »Schauspiel« ihres Auftritts geboten hat, bei dem sich alle am »köstlichen Anblick dieser berühmten, prunkhaften, herrisch dahinschreitenden, göttlich schönen Frau« weiden (VIII, 971), übertrifft der durch Fiores Selbstinszenierung herausgeforderte Prior »sich selbst«:

Er predigt unter Schrecken, Weinen und Entsetzen; die Strafen, mit denen er die Stadt für ihre üppige Leichtfertigkeit bedroht, sind schaudererregend, und nachher geht jeder wie halbtot und sprachlos in den Straßen umher. Mehrmals, wenn er von der Not der Welt, vom Mitleid und von der Erlösung sprach, hat der Schreiber, der die Predigten aufzeichnet, von Schluchzen überwältigt, seine Arbeit unterbrechen müssen. Der Bruder besitzt die Kunst, mit einem rätselhaft betonten Wort die Gewissen zu berühren, daß die Menge wie ein einziger Körper zusammenzuckt, und es ist sehr interessant, dies zu beobachten, während man selbst in der eigenen Seele die gleiche Erschütterung spürt. Begreiflicherweise ist der Zudrang zu den Predigten noch bedeutend gewachsen ... (VIII, 974 f.)

Die rhetorische Inszenierung von Savonarolas Bußpredigt im Dom »Santa Maria del Fiore« lässt eine effektvolle Spannungsdramaturgie erkennen, die zur Affektregie auch das Changieren zwischen extremen Ausdrucksvaleurs nutzt: Die magisch-bannende Beschwörung der Zuhörerschaft mit einer »wunderlich leise[n]« Stimme, aber expressiven Gebärden (VIII, 964) wechselt dabei mit einem ekstatischen Gestus »unter Schrecken, Weinen und Entsetzen« (VIII, 974).

Diese rhetorische Inszenierung verwirklicht Strategien, die Nietzsche in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* dem »asketischen Priester« zuschreibt. Kritisch diagnostiziert er hier die virtuose Regie, mit der dieser »unbedenklich die ganze Meute wilder Hunde im Menschen« nutzt, um die »grossen Affekte« loszulassen: nach Belieben »bald diesen, bald jenen« (KSA 5, 388). Dabei zelebriert »der asketische Priester« geradezu Gefühlsexzesse, wenn er die Menschen »in Schrecken, Fröste, Gluthen und Entzückungen« hineinreißt, um sie von habitueller »Dumpfheit« zu befreien (ebd.). Ein solches Spektrum von Emotionen evoziert auch der Prior in *Fiorenza*, wenn er virtuos auf der Klaviatur der moralistischen Rhetorik spielt. Insofern entspricht er Nietzsches Typus des »asketischen Priesters«, der mit seiner Beredsamkeit »auf der menschlichen Seele jede Art von zerreissender und verzückter Musik zum Erklingen zu bringen« vermag (KSA 5, 389). Mit psychologischem Scharfblick charakterisiert Nietzsche hier auch den Nutzwert der »grossen Affekte« wie »Zorn, Furcht, Wollust, Rache, Hoffnung, Triumph, Verzweiflung, Grausamkeit« (KSA 5, 388).

In *Fiorenza* signalisiert schon die Regieanweisung vor dem Auftritt Savonarolas eine Synthese von asketischer Mentalität, fragiler Konstitution und dekadenter Sensibilisierung. Denn von den tiefen »*aschfarbenen Höhlungen seiner Wangen*« ist hier ebenso die Rede wie von seinen »*kleinen, von den Schatten der Erschöpfung umlagerten Augen*« (VIII, 1054). Ein heterogenes Erscheinungsbild bietet der Prediger, wenn »seine schwächliche Gestalt sich emporreckt«, bis er dem Auditorium »mit fürchterlicher Stimme« seine Anklage entgegenschleudert (VIII, 976).

Die Verbindung von konstitutioneller Schwäche mit einer Verfeinerung und Sensibilisierung entspricht den Topoi medizinischer *Décadence*-Diagnostik, die bereits im 19. Jahrhundert entstand und auch im *Œuvre* Thomas Manns präsent ist. Gerade die von Verfallsphänomenen faszinierte *Décadence* des *Fin de siècle* goutierte das Konzept progressiver ›Entartung‹ im Vererbungsprozess, und zwar gemäß der Degenerationstheorie³¹ von Bénédict Augustin Morel (1809–1873) und deren Modifikation durch Jacques-Joseph Moreau, genannt ›de Tours‹ (1804–1884), der Entartungsphänomene idealisierte und besonderen Einfluss auf die Literatur hatte. Mit der Entartung von Physis, Nervensystem oder Psyche sah man eine Steigerung von Intelligenz und Sensibilität verbunden, die bis zu genialer künstlerischer Kreativität reichen kann: »La détérioration de l'homme physique est une condition du perfectionnement de l'homme moral.«³² Der Gedanke, dass biologische Entartung zu ›höherer Degeneration‹ führen kann, gründiert schon Thomas Manns Roman *Buddenbrooks*, der den symptomatischen Untertitel »*Verfall einer Familie*« trägt und psychophysische Schwächung mit komplementärer Vergeistigung und Sensibilisierung verbindet.³³ – In *Fiorenza* gehört der auffällig fragile Savonarola durch physische Hin-fälligkeit zum Spektrum der *Décadence*-Figuren im *Œuvre* Thomas Manns.³⁴

31 Vgl. dazu Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin und New York 1973 (Komparatistische Studien, 2), S. 280–290; vgl. auch Horst Thomé, *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914)*, Tübingen 1993 (Hermaea: Germanistische Forschungen. N. F., 70), S. 169–195.

32 Zitiert nach Koppen (ebd.), S. 286; vgl. auch Lombrosos These »Il genio è una forma di nevrosi degenerativa« (Cesare Lombroso, *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, 2. Aufl. Palermo 1907 [EA 1897], S. 270).

33 In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* charakterisiert Thomas Mann den fragilen, hypersensiblen Hanno als den »durch Entartung sublimierten und nur noch musikalischen Spätling des Bürgergeschlechts«; dabei versteht er den »Geist selbst (und die Kunst!)« als »Entartungsprodukt« (XII, 24 f.).

34 Vgl. z. B. *Der Wille zum Glück, Tristan, Schwere Stunde, Der Tod in Venedig* sowie *Mario und der Zauberer*.

Seine mit körperlicher Schwäche einhergehende mentale Kraft lässt den Prior als prototypische Exemplifikation der medizinischen Degenerationstheorien erscheinen, die nicht zufällig in der *Décadence* Konjunktur hatten. Als guter Beobachter attestiert der junge Kardinal Giovanni de' Medici dem Prior zwar einen Mangel an »jeder Kultur und Zierlichkeit«, meint aber auch, er müsse »am Körper wie an der Seele von seltsam zarter Beschaffenheit sein«:

Oftmals, auf der Kanzel, muß er sich setzen, so sehr erschüttert ihn seine eigene Leidenschaft, und man sagt, daß er nach jeder Predigt vor Erschöpfung das Bett hüten muß. Seine Stimme ist so wunderbar leise, und nur sein Auge und seine Gebärde gibt ihr scheinbar zuweilen eine entsetzliche Donnergewalt. (VIII, 964)

Diese psychophysische *Décadence* wird in *Fiorenza* noch um einen historisch-politischen Niedergang ergänzt: Denn trotz der Blütezeit der Renaissance-Kultur während der Herrschaft des »Magnifico« in Florenz zeichnet sich in der Endphase seines Lebens bereits eine Deszendenz der Florentinischen Renaissance-Epoche und der Medici-Familie ab. In Thomas Manns Drama ahnt Lorenzo de' Medici selbst bereits den dynastischen Niedergang in der Epoche nach dem eigenen Tod, wenn er seinen Söhnen erklärt: »Wir möchten fallen, vertrieben werden, wenn ich nicht mehr bin« (VIII, 1038). Ein solches »Fallen« ist *Décadence* im Wortsinn.

X. Triebsublimierung und Geistesaristokratismus

In seinem *Schopenhauer*-Essay (1938) sieht Thomas Mann die Psychoanalyse Freuds schon durch die Philosophie antizipiert: »Schopenhauer, als Psychologe des Willens, ist der Vater aller modernen Seelenkunde: von ihm geht, über den psychologischen Radikalismus Nietzsches, eine gerade Linie zu Freud«; seines Erachtens »ist alle Psychologie Entlarvung und ironisch-naturalistischer Scharfblick für das vexatorische Verhältnis von Geist und Trieb« (IX, 577 f.). In der Schrift *[On Myself]* (1940) attestiert Thomas Mann auch den eigenen Figuren einen »heulende[n] Triumph der unterdrückten Triebwelt« über Geist und Zivilisation (XIII, 136).

In *Fiorenza* fokussiert sich Savonarola nach der Abkehr vom Eros ganz auf sein religiöses Ethos und avanciert zu einem Bußprediger, dessen rhetorische Verve Aufsehen erregt. Zugleich nutzt er seinen Sonderstatus, um mit Invektiven gegen Fiore die frühere Demütigung zu kompensieren, indem er sie von der Kanzel herab öffentlich »beschimpft« und sogar despektierlich mit »der großen

Babel« vergleicht (VIII, 1045). Auch wenn er die Versuchung durch Sehnsucht »nach der Schönheit« in »Stunden der Schwäche, des Selbstverrates und der süßen Schmach« betont (VIII, 1062), ist ein libidinöser Untergrund anzunehmen, der laut Schopenhauer beim Ringen um Askese »Anfechtungen« und »Gewissensskrupel« impliziert (WWV I, 532). Er ordnet der Askese die »völlige Keuschheit« und »tiefe gänzliche Einsamkeit« mit »freiwilliger Buße« und »Selbstpeinigung« bis »zur gänzlichen Mortifikation des Willens« zu (WWV I, 528). Diese Mentalität heroischer Selbstüberwindung scheint Savonarola vertraut zu sein: Er betont, dass »der Geist« dann »hart wird in Qual und groß in Einsamkeit« (VIII, 1062). Wenn er sich durch »Gott« selbst »zur Größe und zum Schmerz« berufen fühlt (VIII, 1058), dann verschleiert er allerdings, dass seine Lebenszäsur aus einem erotischen Trauma hervorging.

Bezeichnenderweise sieht sich Savonarola gerade durch seine »Qual« zur »Größe« disponiert. Dadurch entsteht eine Verbindung zum Geistesaristokratismus, den Nietzsche im Anschluss an Schopenhauer propagiert³⁵ und überdies mit einem »Pathos der Distanz« verbindet. In *Jenseits von Gut und Böse* erklärt Nietzsche, es bestimme »beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können« (KSA 5, 225). Für ihn avanciert die Leidensfähigkeit sogar zum Signum individuellen Ranges: »Das tiefe Leiden macht vornehm; es trennt« (ebd.). Laut Schopenhauer disponiert gerade eine »höhere intellektuelle Kraft« zu »größere[m] Leiden« (WWV I, 431). Und Thomas Mann betont in seinem *Schopenhauer-Essay* die »Abhängigkeit« Nietzsches von »Schopenhauers Aristokratismus der Leidensfähigkeit« (IX, 570).

Zu den Hauptursachen des Leidens zählt Schopenhauer die Triebdimension – auch *in eroticis*. Wenn er in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* den »Sturm der Leidenschaften [...] und alle Qual des Wollens« betont (WWV I, 281 f.), dann steht auch die Sexualität mit im Fokus.³⁶ Nietzsche geht in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* mit Bezug zum »asketischen Ideal« auf Sublimierungsprozesse ein, die »Ruhe in allen Souterrains« schaffen: »alle Hunde hübsch an die Kette gelegt« (KSA 5, 352). Wenn Thomas Mann unter Rekurs auf die sexuell konnotierte Tiermetaphorik Nietzsches ein »Abdorrenlas-

35 In der Schrift *Über die Universitäts-Philosophie* hält Schopenhauer »die Natur« für »aristokratischer als irgendein Feudal-und-Kasten-Wesen« (Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* I [vgl. Anm. 28], S. 242). Nietzsche geht in *David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (1873) und im dritten Vortrag *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) von »der aristokratischen Natur des Geistes« aus (KSA 1, 199, 698).

36 Der Mensch erscheint bei Schopenhauer als »ungestümer und finsterner Drang des Wollens« – »bezeichnet durch den Pol der Genitalien als seinen Brennpunkt« (WWV I, 289).

sen des Triebes« propagiert, um »die Hunde im Souterrain« so »an die Kette« zu bringen,³⁷ dann übernimmt er auch die vegetabilische Metapher aus der *Morgenröthe* (1881), wo Nietzsche empfiehlt, den Trieb durch permanente »Nichtbefriedigung [...] abdorren« zu lassen (KSA 3, 96).

Hier ist zugleich Sigmund Freuds Konzept der »Triebsublimierung« als Basis für kulturschöpferische Tätigkeit relevant.³⁸ Denn laut Freud basiert die »Kultur« wesentlich »auf Triebverzicht«, weil sie durch »Unterdrückung, Verdrängung« die »Nichtbefriedigung [...] von mächtigen Trieben« verlange:³⁹ Als elementare Basis »der Kulturentwicklung« ermögliche die »Triebsublimierung«, dass »höhere psychische Tätigkeiten, wissenschaftliche, künstlerische, ideologische, eine so bedeutsame Rolle im Kulturleben spielen.«⁴⁰ – Dass Freud im Kontext von Sublimierung auch auf »Ideen« der »religiösen Systeme« hinweist,⁴¹ lässt an den Gesamtkomplex von Abwehr, Verdrängung und Sublimierung der Triebphäre denken, den der asketische Prior in *Fiorenza* repräsentiert. Aus dieser Psychodynamik erklärt sich die Vehemenz, mit der er hier gegen erotisierte Kunst und vitalistischen Hedonismus wettet. Entsprechendes gilt für Hieronymus in *Gladius Dei*. Analogien verbinden also die asketischen Außen-seiter im Renaissance-Florenz des Dramas *Fiorenza* und im Renaissancismus der Kunstmetropole München, den die Satire *Gladius Dei* mit Bezug auf Architektur und Bildende Kunst inszeniert. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bekennt Thomas Mann im Hinblick auf *Fiorenza*:

Er also, der Bruder Girolamo, war der Held dieser Szenen; und obgleich dialektische Gerechtigkeit ihm den kunstmächtigen Medici zum ebenbürtigen Gegenspieler gab, so war die geheime geistige Teilnahme des isar-florentinischen Autors [...] auf seiten des kritizistischen Intellektuellen (XII, 93)

Dieses Geständnis offenbart die innere Präferenz des »isar-florentinischen« Autors Thomas Mann für den Prior. Und diese Selbstbeschreibung korreliert zugleich Florenz und München sowie *Fiorenza* und *Gladius Dei*.

37 Thomas Mann, Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1975, S. 68 (Brief vom 17. Februar 1896).

38 In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930 [1929]) beschreibt Freud die »Sublimierung der Triebe« als Möglichkeit, »den Lustgewinn aus den Quellen psychischer und intellektueller Arbeit [...] zu erhöhen«, der dann »feiner und höher« erscheine (Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930 [1929]), in: ders., Studienausgabe in zehn Bänden und einem Ergänzungsband, Bd. IX, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M. 1982, S. 191–270, hier S. 211).

39 Ebd., S. 227.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 224.

XI. Lorenzos Todesvision: Renaissance-Vitalismus und erotisierte Schönheitsphantasie

Der ästhetizistische Vitalismus des Hedonisten Lorenzo de' Medici, der »Macht« und »Kunst« sowie »Schönheit« und »Lust« amalgamiert (VIII, 1065), wird in *Fiorenza* mit dem Moralismus des Priors kontrastiert. Im Essay *Schopenhauer* betont Thomas Mann, Nietzsche gebe dem moralistischen »Pessimismus« Schopenhauers eine »Wendung ins Antimoralisch-trunken-Bejahende«, in »einen Dionysismus der Lebensrechtfertigung« (IX, 572). – Im Drama *Fiorenza* repräsentiert ausgerechnet die Sterbephase des »Magnifico« eine solche Tendenz. Der hier inszenierte Hedonismus unterscheidet sich fundamental von Schopenhauers Ästhetik willenloser Kontemplation. Denn die prämortale Vision, die Lorenzo kurz vor seiner Agonie erlebt, ist auf »Kunst«, »Schönheit«, »Nacktheit«, »Lust« und »Leben« fokussiert (VIII, 1065) und nähert sich insofern Nietzsches Konzept des dionysischen Rausches an. Im Renaissance-Vitalismus des »Magnifico« steigert sich die erotisierte Schönheitsphantasie bis zur ekstatischen Vision der »Venus Genetrix«:

O meine Träume! Meine Macht und Kunst! Florenz war meine Leier ...
klang sie nicht gut? Sie klang von meiner Sehnsucht. Von Schönheit klang
sie, von der großen Lust, sie sang, sie sang das starke Lied vom Leben! ... –
Still! Auf die Knie! ... Dort! ... Ich sehe sie! ... Sie kommt, sie naht mir ...
alle Schleier sinken, und ihrer Nacktheit stürmt mein Blut entgegen! O
Glück! O süßes Grauen! Bin ich erkoren, dich anzuschauen, Venus Gene-
trix – du, die das Leben ist, die süße Welt ... Zeugende Schönheit, trieb-
gewaltige Kunst! Venus Fiorenza! Weißt du, was ich wollte? Das ewige
Fest – das war mein Herrscherwille! (ebd.)

Das Oxymoron »süßes Grauen« offenbart eine emotionale Ambivalenz, die konsequent erscheint, weil der Rausch des Eros die Individualität des Subjekts transzendiert: Die Lust der dionysischen Ekstase führt zu einer Ich-Entgrenzung, die bis zur Auflösung reicht. Schon Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie* exponiert die Ambivalenz des »Dionysischen«, bei dem sich »wonnevolle Verzückung« mit »ungeheure[m] Grausen« paart (KSA I, 28).⁴² In Thomas Manns Drama *Fiorenza* genießt Lorenzo de' Medici seine dionysische Sehnsuchtsphantasie zunächst als ekstatischen Zustand, bis ihm die drohende

42 Später präsentiert *Der Tod in Venedig* (1912) Aschenbachs Traum als dionysische Orgie, in der sich »Angst und Lust« sowie »Abscheu« und »Furcht« mit dem Faszinosum des Rausches verbinden; danach erwacht er »entnervt, zerrütet und kraftlos dem Dämon verfallen« (VIII, 516f.).

Selbst-Auflösung bewusst wird und seine Euphorie abrupt in Entsetzen umschlägt.

Zwar gehört die sinnliche Vision der »Venus Genetrix« zur paganen Sphäre eines hedonistischen Renaissance-Ästhetizismus. Aber zugleich erscheint die dionysische Ekstase des Sterbenden als Nietzsche-Reminiszenz. Vor dem Décadence-Horizont entspricht der vitalistische Exzess, sofern er kompensatorischen Charakter hat, auch symptomatischen Tendenzen des Renaissancismus im Fin de siècle. Und über die Eros-Thanatos-Synthese hinaus verweisen Aspekte der provokativen Libertinage in *Fiorenza* auf Topoi einer Décadence-Erotik. Und wenn Lorenzo de' Medici der Einheit von »Macht und Kunst« in seiner Vision durch das Selbstbild als Macht-Musiker mit »Florenz« als »Leier« Ausdruck verleiht, dann verbindet er den eigenen Herrschaftsanspruch allegorisch mit dem Eros eines ästhetizistischen Vitalismus: So hört er »Florenz« als seine »Leier« vom Lied der »Sehnsucht«⁴³ tönen und assoziiert in der Vision der »Venus Genetrix« die »Schönheit« mit »der großen Lust« (VIII, 1065).

»Re-naissance« als Wiedergeburt der Antike ist in der dionysischen Einheitsimago des »Magnifico« in mehrfacher Hinsicht zu erkennen. Bereits im Jahr 45 v. Chr. ließ Gaius Iulius Caesar der »Venus Genetrix« einen Tempel errichten. Denn seine Familie, die Julier, führte die eigene Genealogie auf Askanios (auch Iulus genannt) zurück, den Sohn des Aeneas, der nach der griechisch-römischen Mythologie als Sohn der Göttin Aphrodite (Venus) galt. Die Venus Genetrix wurde mithin als »Stammutter der Gens Iulia« sowie des römischen Volkes angesehen.⁴⁴ – In Thomas Manns *Fiorenza* fungiert »die Büste Julius Cäsars« (VIII, 1019) in der Medici-Villa als identitätsstiftende Reminiszenz der Medici-Familie an diese mythologisch-historische Tradition. Und der Name der schon in der Antike gegründeten Stadt »Florentia« verweist etymologisch auf Flora, die römische Göttin der Blüte, die im Hinblick auf den Zenit der Renaissance-Kultur in Florenz wie ein positives Omen erscheint.

Wenn Lorenzo de' Medici in seiner ekstatischen Todesvision die »Schönheit« mit »der großen Lust« assoziiert (VIII, 1065), dann ergeben sich auch Bezüge zur Eros-Philosophie der griechischen Antike. Denn der historische Renaissance-Humanist Marsilio Ficino (1433–1499), den Thomas Mann in *Fiorenza* auch als

43 Thomas Mann zitiert in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus *Fiorenza* (vgl. VIII, 1040): »Man sollte nicht besitzen. Sehnsucht ist Riesenkraft; doch der Besitz entmannt! Der Rest ist Nietzsche« (XII, 94).

44 Dietrich Wachsmuth, Venus, in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie*, hg. von Konrat Ziegler, Walther Sontheimer und Hans Gärtner, 5 Bde. Bd. 5, München 1975, Sp. 1173–1179, hier Sp. 1174.

Dramenfigur auftreten lässt (VIII, 1024 f.), wurde nicht zuletzt durch seinen Kommentar zu Platons Dialog *Symposion* (1484) bekannt. Gemäß Platons Schrift ermöglicht der Eros als ›Zeugen im Schönen‹ einen philosophischen Erkenntnisweg, der in mehreren Schritten vom Begehren körperlicher Schönheit bis zur geistigen ›Schau‹ des ›Schönen an sich‹ reicht.⁴⁵ In Thomas Manns *Fiorenza* nimmt der junge Kardinal Giovanni de' Medici auf den Dialog *Symposion* Bezug, indem er Platons »Gespräch über die Liebe« eine »obszöne Tugendhaftigkeit« attestiert (VIII, 963). Die Komik dieses Bonmots verdankt sich hier dem originellen Oxymoron, das den Schönheitseros auf seinen libidinösen Untergrund hin transparent macht, nämlich auf die Triebdimension.

Die Antike-Orientierung der Renaissance spiegelt sich im Drama *Fiorenza* übrigens auch in expliziten Reminiszenzen an die griechische Mythologie: So vermag Lorenzo die Vision des »Charon« in einem Traum zunächst nicht als Todesbotschaft seines Unbewussten zu dechiffrieren, so dass erst Poliziano »erschütterter« den Bezug zum Charon-Mythos herstellt (VIII, 1021). Nur wenig später aber sieht sich der ›Magnifico‹ auch selbst schon »mit einem Fuß in Charons Nachen« stehen (VIII, 1036) und antizipiert insofern die eigene Fahrt mit dem antiken Fährmann ins Totenreich. Dennoch sind die Gedanken Lorenzos in seiner letzten Lebensphase in hohem Maße auf Kulturgüter antiker Provenienz fokussiert: So plant er, »eine herrliche Antike, einen Ares mit bewaffneter Brust«, in seinem »Stadtgarten« aufstellen zu lassen, möchte einen »Plinius«-Band betrachten und erwägt die Anschaffung einer »Schrift des Cato« (VIII, 1022): deutliche Indizien für den Antike-Enthusiasmus des Renaissance-Repräsentanten.

In der Erlebniswelt des sterbenden ›Magnifico‹ vermittelt Thomas Mann die Antike-Orientierung der Renaissance mit Präferenzen der literarischen *Décadence*.⁴⁶ Dazu gehören das Motiv des Todes als Endpunkt biologischen Niedergangs und das ambivalente Faszinosum des Grauens, das den psychophysischen Verfall des Sterbenden bestimmt. Die Größenphantasie Lorenzos, deren rauschhaft-ekstatische Erlebnisqualität seinem Tod unmittelbar vorangeht, bricht abrupt in sich zusammen, als die erotische Vision verblasst und dem Moribunden

45 Vgl. Platon, *Symposion* 199c-212b. Zum problematischen Verhältnis von Platonismus und Kantianismus in Schopenhauers Ästhetik vgl. Barbara Neymeyr, *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*, Berlin und New York 1996 (= *Quellen und Studien zur Philosophie* Bd. 42), S. 252–263.

46 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Décadence*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Frankfurt a. M. 1987, S. 68–76.

die eigene Machtlosigkeit bewusst wird: Mit seiner prämortalen Erblindung verbindet sich ein Anfall entsetzlicher Todesangst. Dabei zeigen fragmentarische Syntax und elliptisches Sprechen, wie hilflos ihn die beginnende Selbstauflösung macht:

Venus Genetrix – du, die das Leben ist, die süße Welt ... Zeugende Schönheit, triebgewaltige Kunst! Venus Fiorenza! Weißt du, was ich wollte? Das ewige Fest – das war mein Herrscherwille! ... Oh! Bleibe mir! Was weichst du? Was verbleichst du? Ich sehe nichts mehr ... Rote Wellen kommen ... Und ein Entsetzen kommt ... ein gieriger Schlund ... *Sinkend*: Bist du – noch da – mit dem ich mich – verstand? Spricht doch zu mir! ... Angst ... Angst ... Volterra! ... Blut! ... Ich leerte die Mitgiftkassen aus für Feste und trieb die Jungfrauen zur Unzucht ... Sprich rasch! Sprich rasch! Von den Bedingungen der Gnade ... (VIII, 1065 f.)

Indem Lorenzo die allegorisch auf die Stadt bezogene Bezeichnung »Venus Fiorenza« hier mit der »Venus Genetrix« gleichsetzt, personifiziert er die durch den Eros schöpferische Schönheit und legt insofern zugleich Assoziationen an Diotimas Eros-Lehre in Platons *Symposion* nahe. – Obwohl der sterbende »Magnifico« schuldbewusst Savonarolas »Bedingungen der Gnade« rasch noch mit Zusagen zu erfüllen sucht, um sich – trotz seines hedonistischen Lebenswandels – noch einen passablen Platz im Jenseits zu sichern, weigert er sich »in *Schmerz und Verzweiflung*« (VIII, 1066) bis zuletzt, Florenz von der Medici-Herrschaft freizugeben, wie es der Prior verlangt. Seinem Tod geht ein »*Paroxysmus*« voran (ebd.), den heftige Aggressionen gegen Savonarola begleiten: »Ergreift ihn! Bindet ihn! Die großen Flügel will er brechen! Verlies und Ketten! In die Löwengrube! Man töte ihn, der alles töten will! Mein ist Florenz ... Florenz ... Florenz ...!« (VIII, 1067). Dieser Dominanzakt des »Magnifico« mit der insistierenden Iteratio gleicht jedoch einem performativen Selbstwiderspruch, weil er im Drama sofort vom Tod durchkreuzt wird. Gerade der erbitterte Kampf des Sterbenden um Macht und Selbstbehauptung wird hier zum Signum unentrinnbarer Vanitas.

Allerdings offenbart das Rededuell in der Schlusspassage von *Fiorenza* unübersehbar den energischen Machtwillen beider Kontrahenten. Denn den letzten Worten des sterbenden »Magnifico« geht der kompromisslose Herrschaftsanspruch Savonarolas voran: »Du stirbst, und ich bin aufrecht. Meine Kunst gewann das Volk! Florenz ist mein« (VIII, 1066). Der dritte Dramenakt exponiert zudem facettenreich den radikalen Antagonismus von Geist und Leben. Denn während Girolamo Savonarola den »Triumph des Geistes« will, verkündet Lorenzo de' Medici: »alles Lebens Leben ist die Kunst« (ebd.).

Aus der Retrospektive der *Betrachtungen eines Unpolitischen* betont Thomas Mann später, in *Fiorenza* seien »Leben und Kunst zu einer Idee verschmolzen, wie vordem Kunst und Geist« in *Tonio Kröger* (XII, 93). Allerdings beanspruchen die beiden Antipoden in *Fiorenza* auf je spezifische Weise die »Kunst« für sich: Der Prior hält seine »Kunst« für »heilig«, weil sie »Erkenntnis« ist (VIII, 1060), und nutzt auch die »Kunst« (VIII, 975) seiner Rhetorik, um den »Triumph des Geistes« im Sinne eines religiösen Moralismus zu fördern (VIII, 1066). Lorenzo hingegen propagiert eine Synthese von »Macht und Kunst« (VIII, 1065): Hier dominieren ein hedonistischer Ästhetizismus und ein paganer Renaissance-Vitalismus.

XII. Ausklang: Zur Kultur-Dialektik des Renaissancismus im Gesamtwerk Thomas Manns

Schon vor der Inszenierung des philosophisch grundierten Antagonismus zwischen Ästhetizismus und Moralismus im Drama *Fiorenza* hatte Thomas Mann bereits seiner frühen Künstlernovelle *Tonio Kröger* (1903), die ebenfalls im Kontext des *Fin de siècle* steht, eine energische Abkehr vom rauschhaften Renaissance-Vitalismus eingeschrieben: aus der Sicht der Titelfigur, die hier auf Nietzsches »dionysisches« Kunstprinzip anspielt:

Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag (VIII, 302).

Damit distanziert sich der Protagonist vom kompensatorischen Renaissance-Vitalismus, der in der *Décadence*-Epoche als attraktive Alternative zur zeit-typischen Fragilität, Schwäche und Kränklichkeit erschien. Fünfzehn Jahre später grenzt sich Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vom vitalistischen »Ruchlosigkeits-Ästhetizismus« ab (XII, 541) und kontrastiert mit »dem Renaissance-Ästhetizismus gewisser »Nietzscheaner« die eigene, »nordisch-moralistisch-protestantische« Welt (ebd.).

Vorbehalte gegen den Renaissance-Kult prolongieren sich sogar bis in Thomas Manns späten Roman *Doktor Faustus* (1947). Hier wird eine Nebenfigur auktorial mit ironischer Distanz zur Renaissancismus-Mode charakterisiert: Dr. Helmut Institoris, ein Privatdozent der Ästhetik, dessen latinisierter Name bereits an eine »Wiedergeburt« der Antike denken lässt, erscheint hier nämlich

als Karikatur eines kompensatorischen Renaissancismus: Selbst »kein starker Mann«, bewundert er »alles Starke und rücksichtslos Blühende« (VI, 381): In groteskem Gegensatz zum Blick seiner Augen »mit zartem, edlem Ausdruck« verehrt er »die Brutalität«, aber »natürlich nur, wenn sie schön war« (ebd.): so lautet der ironische Erzählerkommentar. Gerade weil Inistoris selbst so »zart und nervös« ist, verehrt er »die italienische Renaissance«, die »von Blut und Schönheit geraucht« habe« (VI, 382), schwärmt »sehr für schöne Ruchlosigkeit und italienische Giftmorde« und behauptet, »nur Menschen mit starken, brutalen Trieben könnten große Werke schaffen« (VI, 384). Die letzte Zitat-Aussage findet sich übrigens schon in Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* und wird hier kritisch auf Heinrich Mann zurückgeführt (vgl. XII, 539).

Aus dem Syndrom des kompensatorischen Renaissancismus aus Schwäche leitet der Erzähler Serenus Zeitblom im Roman *Doktor Faustus* auch Kulturkritik ab, indem er die »Glorifizierung des ›Lebens‹« mit »der pessimistischen Verehrung des Leidens« kontrastiert (VI, 384). Denn diesen Antagonismus mit der impliziten Reverenz an Nietzsche und Schopenhauer pointiert der Erzähler als »Gegensatz zwischen Ästhetik und Moral«, der »die kulturelle Dialektik jener Epoche beherrschte« (ebd.).

Insofern erinnert dieser Kontrast an die Polarität von hedonistischem Renaissance-Ästhetizismus und asketischem Moralismus, der schon für Thomas Manns Drama *Fiorenza* eine strukturbildende Bedeutung hat und dort bereits von der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers geprägt ist. Berücksichtigt man auch das Verdikt, mit dem sich die Figur Tonio Kröger vom Renaissancismus distanziert, dann zeichnet sich eine auffallende Kontinuität im Werkspektrum ab: durch die historische Spannweite negativer Perspektiven auf den Renaissancismus. Sie reichen vom Frühwerk Thomas Manns bis in seine späte Schaffensperiode. Dabei wird die Renaissance-Mode des Fin de siècle facettenreich gespiegelt: von *Tonio Kröger*, *Gladius Dei* und *Fiorenza* über die *Betrachtungen eines Unpolitischen* bis zu *Doktor Faustus*. Dabei lässt Thomas Mann einheitliche Wertungsprämissen erkennen: Konstant bleibt seine Skepsis gegen den vitalistischen Renaissancismus im Sinne Nietzsches, dessen geistesaristokratische Grundtendenz er aber teilt. Im Hinblick auf diese spezifischen Aspekte stimmen die kritischen Kulturdiagnosen im Œuvre Thomas Manns überein – trotz des Epochenwandels im Geschichtsprozess.