THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 12

1999

Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

THOMAS MANN JAHRBUCH · BAND 12

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 12

1999

Begründet von
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von
Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher
unter Mitarbeit von Ruprecht Wimmer

VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Herausgegeben in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft
Sitz Lübeck e.V. und der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Redaktion und Register:
Eva Schmidt-Schütz
(Katholische Universität Eichstätt, Ostenstraße 26, 85072 Eichstätt)

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2000

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ♾ ISO 9706
Satz: Fotosatz L. Huhn, Maintal
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Printed in Germany
ISSN 0935-6983

Inhalt

Vorwort 7

Hermann Kurzke/Stephan Stachorski: Im Unterholz der Dichtung. Thomas Manns Essays und ihre Quellen 9

Hans-Joachim Sandberg: Ibsen und Hamsun. Lückenbuße für einen ungeschriebenen Essay von Thomas Mann 31

Christoph Schwöbel: Der „Tiefsinn des Herzens" und das „Pathos der Distanz". Thomas Mann, Luther und die deutsche Identität 59

Karin Tebben: „Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt." Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904: *Gabriele Reuter* 77

Joëlle Stoupy: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne". Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso . . . 99

Helmut Koopmann: Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Mißverständnisse? 113

Herbert Lehnert: „Goethe, das deutsche Wunder". Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze 133

Heinrich Detering: „Das Ewig-Weibliche". Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch 149

Horst-Jürgen Gerigk: Thomas Manns *Anna Karenina.* Überlegungen zu Humanität, Hermeneutik und Poetologie 171

Karl-Ernst Laage: Thomas Manns Storm-Essay und sein neues Storm-Bild 191

Peter Pütz: Lessing als Medium für Thomas Manns Egodizee 205

Laudatio

Manfred Dierks: Erkenntnis des Umbruchs in unserer Zeit.
Laudatio zur Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Herbert Lehnert 221

Herbert Lehnert: Geschichten aus der Thomas Mann Forschung.
Dank-Rede für die Thomas-Mann-Medaille der Deutschen
Thomas-Mann-Gesellschaft 227

Abhandlungen

Gerhard Kaiser: Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners
Ring. Erzählen als kritische Interpretation 239

Gerhard Kluge: Friedrich, der König von Preußen, in Essays von
Thomas und Heinrich Mann und der Bruderkonflikt 259

Dokumente

Stefan Pegatzky: Nero, ein Weib, drei Lustknaben. Anmerkungen zu
einem Quellenfund 293

J.F. Slattery: Erika Mann und die BBC 1940-1943 309

Anhang

Siglenverzeichnis 349

Thomas Mann: Werkregister 351

Personenregister 355

Die Autorinnen und Autoren 367

Auswahlbibliographie 1997-1998 369

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V. . 377

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 379

Vorwort

Wie den Mitteilungen am Ende des Jahrbuchs zu entnehmen, fand das Herbstkolloquium der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft in Lübeck vom 24.-27. September 1998 statt. Es war dem Thema *Thomas Manns Essays über Schriftsteller* gewidmet. Die dabei gehaltenen Vorträge kommen bis auf eine Ausnahme hier zum Abdruck.

Am 24. September wurde Herbert Lehnert in Lübeck mit der Thomas-Mann-Medaille ausgezeichnet. Die Laudatio hielt Manfred Dierks. Sie wird hier, zusammen mit der Dankesrede des Preisträgers, veröffentlicht.

Die Herausgeber

Hermann Kurzke, Stephan Stachorski

Im Unterholz der Dichtung

Thomas Manns Essays und ihre Quellen

I. Persönliches zur Editionsgeschichte der Essays[1]

Das Geschäft der Thomas Mann-Edition war anfangs in den Händen der Familie und ihrer Freunde, natürlicherweise. Auch ich habe meinen ersten Auftrag aus den Händen der Familie erhalten. 1976 sollte Golo Mann eine Auswahl politischer Essays edieren, hatte aber zu viel anderes zu tun. Sein Bruder Michael hatte, ich glaube von Hans-Joachim Sandberg, von meiner Dissertation gehört und empfahl mich für diese Aufgabe. Es gab eine Besprechung in Kilchberg, die mir unvergessen bleiben wird, mit den beiden Brüdern und der damals 93jährigen Katia, die mit ihren großen, immer noch schönen dunklen Augen an mir hinaufblickte und trocken artikulierte: „Sie müßten eigentlich Herr Langke heißen..." So entstand, zusammen mit Michael Mann, 1976/77 eine dreibändige Auswahlausgabe der Essays, von der ich zwei Bände gemacht habe. Ich hatte damals wenig Ahnung vom editorischen Geschäft und ließ, wie üblich, die Texte einfach aus den bereits vorliegenden Ausgaben nachdrucken. Immerhin kam ich auf die Idee, einen Quellenkommentar zu machen, das heißt, die Zitate nachzuweisen. Das war mein persönlicher Einstieg ins Unterholz der Dichtung, in das Bergwerk unter Tage, das Manns Schriften mit Energie versorgt.

Diese Ausgabe lief recht gut, trotz ihrer Mängel brachte sie es bis ins 18. Tausend. Eigentlich sollte sie Anfang der neunziger Jahre nur verbessert und aktualisiert werden, doch hatte ich inzwischen einiges dazugelernt. So kam es zu der sechsbändigen, bei S. Fischer von 1993-1997 erschienenen „blauen" Ausgabe, die ihren Vorläufer weit übertrifft. Was ich Ihnen heute, zusammen mit meinem Mitherausgeber Stephan Stachorski, mitteilen möchte, geht auf die Erfahrungen bei dieser Arbeit zurück und besteht zum Teil in einer detaillierten Beschreibung einiger Leistungen dieser Ausgabe. Sie hat sich, trotz guter Besprechungen, bisher noch nicht ausreichend durchgesetzt. Sogar Experten verzichten auf ihre Hilfe. Die Besitzer der 13-bändigen Gesammel-

[1] Hermann Kurzke zeichnet für die Abschnitte I, III und V verantwortlich, Stephan Stachorski für II, IV und VI.

ten Werke glauben häufig, sie wüßten für alle Zeiten genug. Andere zitieren weiterhin die GW, verwenden aber unsere Kommentare und Quellenfunde, als wäre das dort mühsam Ermittelte selbstverständliche sententia communis. Die Pressepräsentation der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (=GKFA) ist bei manchen Zeitungsschreibern so angekommen, als sei die blaue Ausgabe bereits bei ihrem Erscheinen überholt und im Grunde überflüssig. Dazu möchte ich mir die Bemerkung erlauben, daß es unwahrscheinlich ist, daß weniger als zehn Jahre bis zum kompletten Erscheinen der GKFA vergehen werden. Nach den Umfangsvorgaben des Verlages wird die Kommentierung nicht detaillierter sein können als in der blauen. Es wird nicht ausbleiben, daß die GKFA in bezug auf textkritische Rechenschaft, Entstehungsgeschichte und Quellenermittlung nichts erheblich anderes bringen kann als die blaue. Eine Taschenbuch-Auswahlausgabe mit den wichtigsten Texten wird überdies für das kleinere Budget immer attraktiv bleiben. Ebenso wird die konsequente Wiedergabe der Erstdrucke ein Merkmal der blauen Ausgabe bleiben. Die GKFA wird in dieser Hinsicht andere Wege einschlagen, sich wahrscheinlich meistens wieder an den Fassungen letzter Hand orientieren.

Da noch kein einziger Band der GKFA vorliegt, bitte ich Sie um die Erlaubnis, einige Methoden und Ergebnisse der blauen Ausgabe vorzustellen. Der Quellenkommentar war eine wirkliche Pionierarbeit in einem bisher auf weiten Strecken kaum vermessenen Gelände. Es wurden überschlagsmäßig rund 5000 Zitate ermittelt. Die Ermittlungsquote liegt bei etwa 95 %. In aller Regel wird exakt diejenige Quelle nachgewiesen, die Mann tatsächlich benutzt hat. Ohne daß das ausdrücklich vermerkt wird, ist damit ein nicht ganz kleiner Teil der Sekundärliteratur hinfällig geworden, deren Quellenvermutungen sich als nachweislich falsch erwiesen haben.

Leichter war es meistens, die Entstehungsgeschichte und das zeitgeschichtliche Umfeld der Texte zu ermitteln, am leichtesten für die Zeit, aus der wir Tagebücher haben, am allerleichtesten, wenn diese Tagebücher von Inge Jens herausgegeben waren. Für die Textedition wurden jeweils alle vorhandenen Textfassungen überprüft, also Handschriften, Typoskripte, Materialsammlungen, Erstdrucke und Nachdrucke. Abgedruckt wird in der Regel der Erstdruck, die wichtigsten Varianten stehen im Kommentar. Das Verhältnis der verschiedenen Überlieferungsträger zueinander sieht häufig so aus, daß die Handschriften die schärfste Version bieten, die von Thomas Mann noch einmal durchgesehenen Schreibmaschinenabschriften, die als Druckvorlagen dienten, bereits abgeschwächt sind (oft auf Rat von Katia oder Erika), und die späten Drucke oft noch einmal geglättet, tendenziell ins Klassisch-Zeitlose stilisiert werden.

Die Entscheidung für die Erstdrucke als Druckvorlage ist die Entscheidung

für eine wirkungsgeschichtliche Sicht. Sie zeigt, was die Zeitgenossen vor Augen hatten. Sie zeigt den Dichter mit Ecken und Kanten, nicht seine Selbststilisierung zum Klassiker. Sie finden in der blauen Ausgabe einige wohlbekannte Texte unter unbekannten Überschriften, darunter blassere (*Zum Geleit* anstelle von *Russische Anthologie)*, aber oft auch stärkere. Titel wie *Nachruf auf einen Henker, Der Judenterror* oder *Die zehn Gebote* waren bisher so gut wie unbekannt – es sind Überschriften der Erstdrucke von *Deutsche Hörer!*-Sendungen. Sie sind zwar möglicherweise von Journalisten gemacht und nicht in jedem Falle von Thomas Mann autorisiert, aber sie sind nun einmal die Gestalt, in denen die Texte in ihrer Zeit gewirkt haben.

II. Von den Quellen und ihrer Vielfalt

Wenig ist damit gesagt, daß man feststellt, daß dieses Buch oder jener Aufsatz eine Quelle für ein Werk Thomas Manns gewesen ist. Zu verschieden ist die Bedeutung, die sich hinter dem Begriff „Quelle" verbergen kann. Eine Quelle kann die *Grund*konzeption eines Werkes mitinspiriert haben, eine Quelle kann aber auch lediglich dazu herangezogen worden sein, die Text*oberfläche* auszugestalten. Bei den größeren und ambitionierteren essayistischen Arbeiten kann man in der Regel eine mehrstufige Quellenhierarchie, die wiederum Rückschlüsse auf den Entstehungsprozeß zuläßt, nachweisen. Besonders gut läßt sich dies an Thomas Manns Kriegsessay *Friedrich und die große Koalition* exemplifizieren. Mit großer Sicherheit läßt sich rekonstruieren, daß es der 209. Abschnitt von Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* war, der Thomas Manns Bild von Friedrich II. entscheidend geprägt, ja vielleicht sogar überhaupt erst die Anregung für die Beschäftigung mit dem Preußenkönig gegeben hat,[2] die ja ursprünglich in einen Roman und nicht nur in einen „Abriß für den Tag und die Stunde" hätte münden sollen. Nietzsche deutet hier die Geschichte Friedrichs als Entwicklung von einer eher weiblichen, willenszersetzenden Skepsis hin zu einer „Skepsis der verwegenen Männlichkeit", die nicht glaubt, aber sich dabei nicht verliert, die dem Geiste „gefährliche Freiheit" gibt, aber dabei das Herz streng hält.[3] Thomas Mann, der in diesen Jahren ständig auf der Suche nach Konzepten und Vorbildern war, die einen Weg aus der Décadence

[2] Diese Vermutung hat bereits 1975 Hans Wysling geäußert, s. dessen Aufsatz Thomas Manns Plan zu einem Roman über Friedrich den Großen. In: Hans Wysling: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern: Franke 1976, S. 25-36, bes. S. 30 f.

[3] Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (=KSA) Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5. München: dtv, de Gruyter 1988, S. 141.

weisen konnten, fand hier den idealen Keim für ein mögliches Werk. Zur Ausgestaltung der Grundidee mußte er sich nun mit dem nötigen historischen Wissen versorgen. Er bezog es aus den bei aller Verschiedenheit doch gleichermaßen preußenfreundlichen Biographien von Thomas Carlyle und Richard Koser.[4] Eine dritte Quellengruppe diente dann der romanhaften Ausgestaltung des Handlungsgerüstes mit Zitaten und Anekdoten. Verwendet wurde hier vor allem die Biographie von Friedrich Paulig, ein unscheinbares und biederes Büchlein, das sich aber wegen seines großen Materialreichtums hervorragend als ‚Steinbruch' gebrauchen ließ. Bis in sein hohes Alter – dies wird später noch am Schiller-Essay zu zeigen sein[5] – hat Thomas Mann Briefe und anderes Quellenmaterial viel lieber aus zweiter Hand als aus wissenschaftlichen Editionen bezogen. Auch bei der Verwendung dieser Materialien muß die philologische Korrektheit hin und wieder hinter den übergeordneten Interessen seiner Konzeption zurückstehen. So zitiert er nach Paulig aus dem Brief eines Grafen Seckendorff das folgende Urteil über den Kronprinzen, das gut in sein ambivalentes Bild Friedrichs paßt: „Der größte Fehler an ihm [...] ist seine Verstellung und Falschheit, daher mit großer Behutsamkeit sich ihm anzuvertrauen ist." (Ess I, 213) Die darauf folgenden Sätze – „Sein schlimmster Vertrauter ist der von Natzmer, welcher sich zu allen verbotenen Handlungen und Liebesgeschichten brauchen läßt. Letzteres ist seine stärkste Passion." (Ess I, 392) – übernahm Thomas Mann wohlweislich nicht. *Sein* Friedrich wurde „von dem weiblichen Gegenpol nicht in der üblichen Weise angezogen." (Ess I, 225) Er hatte andere Passionen.

Neben den inhaltlichen gibt es auch stilistische Quellen. Als Vorbild für den kritischen Tonfall des Friedrich-Essays diente ein Aufsatz des Engländers Thomas Babington Macaulay. Im 9. Notizbuch findet sich dazu der Eintrag: „*Friedrich*. Tüchtig heruntergemacht wird er bei Macaulay. Dabei lernt man." (Nb II, 153) Der eigentliche Pate dieses Darstellungsstils ist aber Nietzsche, von dem Thomas Mann wußte, daß sich Anerkennung und Bewunderung nicht immer in mehr oder weniger platten Lobeshymnen artikulieren müssen, sondern daß auch der Angriff – wie es in *Ecce homo* heißt – „ein Beweis des Wohlwollens, unter Umständen der Dankbarkeit" sein kann.[6]

Eine für Thomas Mann überaus wichtige und typische Sonderform der Inspirationsquelle ist die – so könnte man sie vielleicht bezeichnen – Widerspruchsquelle, – ein Text der durch die Negativ-Energien, die er bei Thomas Mann evozierte, ein im Entstehen begriffenes Werk zu fördern vermochte. Bei der Arbeit am Friedrich-Projekt (allerdings eher bei dem dann nicht realisier-

[4] Die bibliographischen Angaben zu diesen und den weiteren Quellen in Ess I, 390 f.
[5] S. Abschnitt VI.
[6] Ecce homo. Warum ich so weise bin, 7. Abschnitt (KSA, Bd. 6, S. 275).

ten Roman als bei dem Kriegs-Essay) ließ Mann sich auf diese Weise produktionsfördernd durch das Voltaire-Buch des Sozialreformers Josef Popper provozieren, der sich auf dreihundert Seiten bemüht, den Leser davon zu überzeugen, daß der aufgeklärte Philosoph einen edleren Charakter gehabt habe und ein viel nützlicheres Mitglied der Menschheit gewesen sei als der kriegstreiberische König. Ein Vorhaben, das der junge Thomas Mann natürlich nur als platt und oberflächlich belächeln konnte.

Auch vierzig Jahre später spielt diese Quellengattung für Thomas Mann noch eine bedeutende Rolle, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. Bei der Arbeit an *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* 1946/47 ist es nicht mehr das Buch eines aufklärerischen Weltverbesserers, von dem er sich abgrenzt, sondern die Arbeit eines Autors, der für ihn seit der Mitte der zwanziger Jahre zum Prototyp des Präfaschisten geworden war.[7] Die Rede ist von dem 1931 erschienenen Buch *Nietzsche, der Philosoph und Politiker* des Philosophen Alfred Baeumler. Obwohl beide, Thomas Mann wie Baeumler, behaupten, daß Nietzsches Schreiben und Denken nur einem einzigen Gedanken gegolten habe, könnte ihre Position nicht unterschiedlicher sein, denn für Baeumler, ist dieser eine Gedanke der Wille zur Macht, für Thomas Mann ein Ideenkomplex, der die Begriffe Leben, Kultur, Bewußtsein, Kunst, Vornehmheit, Moral und Instinkt umfaßt.[8] Widersprach Mann so Baeumlers Auffassung von Nietzsche dem Philosophen, so wandte er sich erst recht gegen dessen Behauptung, daß Nietzsche für eine praktisch-politische Umsetzung seiner Konzeption, für einen entchristlichten und regermanisierten deutschen Machtstaat gekämpft habe.[9] Für ihn bestand Nietzsches Fatalität ja gerade darin, daß dieser sich als verantwortungsloser Theoretiker nie ernsthafte Gedanken darüber gemacht hatte, was passieren würde, wenn man ihn realpolitisch beim Wort nahm.[10] Diese eindeutige Frontstellung gegen Baeumler hielt Mann

[7] Vgl. *Pariser Rechenschaft,* XI, 48-51.

[8] S. Ess VI, 8633-34 und Kommentar.

[9] Vgl. hierzu die folgenden Passagen: „Die dauernde Spannung, in der sich Nietzsche gegenüber ‚Deutschland' befindet, beruht darauf, daß er auf die germanischen Untergründe des deutschen Wesens mit einer Unbeirrbarkeit und Kraft zurückgeht wie keiner vor ihm." „Deutschland soll wieder führend in Europa werden. Das ist bei Nietzsche selbstverständlich nicht im alten ‚idealistischen' Sinne gemeint. Er will Deutschland nicht wieder zum Volk der Denker und Dichter machen, er spricht nicht von einem Königreich des deutschen Geistes oder von einem Weihnachtsbaum der deutschen Seele. Nietzsche weiß, daß zu jeder geistigen Herrschaft auch Rechtsverhältnisse und Machtsysteme gehören. Er will die Deutschen nicht unpolitisch machen, er will nicht einen deutschen ‚Kulturstaat' gründen, der eine Domäne der guten Geschäfte und Erholungsreisen ironisch überlegener Nachbarvölker ist, sondern er will die Deutschen zur großen Politik führen." (Alfred Baeumler: Nietzsche der Philosoph und Politiker, Leipzig: Reclam 1931, S. 88 bzw. 166)

[10] S. besonders Ess VI, 87-90.

nun aber nicht davon ab, dessen Formulierungen mehrmals dann zu übernehmen, wenn sie ihm als brauchbare Zusammenfassung von Nietzsches Gedanken erschienen. An einer Stelle geht er sogar so weit, solch eine zusammenfassende Formulierung Baeumlers im Text als Nietzsche-Zitat auszugeben, doch den Satz „Es gibt keinen festen Punkt außerhalb des Lebens, von dem aus über das Dasein reflektiert werden könnte, keine Instanz vor der das Leben sich schämen könnte." (Ess VI, 75 f.) wird man vergeblich in jeder Nietzsche-Ausgabe suchen. Diese zugespitzte Formulierung, die inhaltlich sicherlich Nietzsches Denken entspricht,[11] erlaubte Thomas Mann eine ebenso zugespitzte Gegenargumentation, und so ist es wohl denkbar, daß er sich bewußt, aus taktischen Gründen des falschen Zitates bedient hat.

Die Anzahl der für einen Essay verwendeten Quellen ist natürlich kein alleine gültiges Maß für dessen Qualität, wohl aber ein Indikator dafür, ob das Interesse für diesen Gegenstand längere oder kürzere Wurzeln bei Thomas Mann hat. Zwei Extremfälle stehen sich hier gegenüber, die Lessing-Rede von 1929, die hauptsächlich auf einer einzigen Quelle basiert, einerseits[12] und der Wagner-Essay von 1933 andererseits. In seiner Tiefenstruktur ist *Leiden und Größe Richard Wagners* weitgehend bestimmt durch Thomas Manns Auseinandersetzung mit Nietzsches *Fall Wagner* und den dazugehörigen Vorstudien. Für die Ausgestaltung der Oberfläche weist unser Kommentar eine außerordentlich breite Quellenbasis nach, wobei neben den Operntexten und theoretischen Schriften vor allem eine Reihe von Briefausgaben für die Darstellung wichtig geworden sind, – darunter auch eine, die zeigt, welchen Gewinn Thomas Mann aus zunächst ganz abseitig scheinenden Quellen zu ziehen wußte, eine Briefausgabe, die in der bayreuthoffiziellen Wallfahrtsliteratur der Zeit unberücksichtigt geblieben war, die es dem Nietzsche-Schüler aber erlaubte, den menschlich-allzumenschlichen Untergrund von Wagners Schaffen zu beleuchten, die dekadenten Züge seines Künstlertums freizulegen und es so ein Stück weit für die nationale Vereinnahmung unbrauchbar zu machen, – gemeint sind Wagners Briefe an eine Putzmacherin.[13] Aus ihnen bezog Thomas Mann seine Kenntnis von den Luxusbedürfnissen des Komponisten, der Passion für eiderdaunengefütterte seidene Schlafröcke und „mit Blenden und Rosengirlanden gezierte Atlasbettdecken", „diese tastbaren Andeutungen verschwenderischer Üppigkeit", so heißt es dann im Essay, „für die er Schulden zu Tausenden macht. Die bunten Atlasgewänder sind der Luxus, in dem er sich

[11] Vgl. hierzu die von Baeumler in diesem Zusammenhang angeführten Bezugsstellen, Ess VI, 415.

[12] Vgl. hierzu Abschnitt V, 6.

[13] Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin. Veröffentlicht von Daniel Spitzer. Wien: Konegen 1906.

vormittags zur Arbeit, zum blutig schweren Werke setzt. Mit ihnen ausstaffiert, gewinnt er die ‚künstlerisch-wollüstige Stimmung', urnordische Heroik, hehre Natursymbolik heraufzuführen, den sonnenblonden Heldenknaben am sprühenden Amboß sein Siegschwert schmieden zu lassen – Bilder die die Brust deutscher Jugend von Hochgefühlen männlicher Herrlichkeit schwellen lassen." (Ess IV, 59)

III. Versteckspiel

Schalkhaft blinzelt er beim Schreiben, ob ihm jemand auf die Schliche kommt. Er wollte allen etwas bieten, dem einfachen Leser wie dem gelehrtesten Spezialisten. So wäre er wahrscheinlich nicht beleidigt gewesen, sondern hätte amüsiert gelacht darüber, daß wir ihm in manchen Fällen auf die Schliche gekommen sind. Einige Weise und Dichter, schreibt Mann 1914, hätten dafür gehalten, daß Eros sei im zarten Hin und Wider zwischen Leben und Geist. (Ess I, 207) Von wem ist die Rede? Nun, der Weise war Sokrates, der Dichter war – Thomas Mann. Einen Dichter habe er sagen gehört, schreibt Mann im *Bilse und ich* (Ess I, 46) – und dann zitiert er wieder sich selbst, aus *Tonio Kröger*, seiner eigenen Schöpfung. Diese Zitate aufzufinden war noch leicht. Ein Philologieprofessor habe ihn belehrt, daß das Wort „Drama" dorischer Herkunft sei. (Ess I, 77) Das war schwerer, und ohne einen Hinweis von Herbert Lehnert wäre ich so schnell nicht darauf gekommen, daß der Philologieprofessor ironischerweise Friedrich Nietzsche ist, bei dem man so trocken Professorales sonst nicht vermutet. Ich hatte lange bei philologischen Bekannten Thomas Manns (etwa Berthold Litzmann) gesucht, vergeblich natürlich. Ein drittes Beispiel: Unsere größte Sünde sei, daß wir geboren wurden. (Ess I, 109) Nach diesem Zitat suchte ich lange und fand es schließlich über einige Umwege bei Calderon, freute mich und schrieb es in den Kommentar. Inzwischen aber klären Sie die Nachträge in Band VI darüber auf, daß Thomas Mann die Stelle bei Schopenhauer fand und überhaupt nicht wußte, daß der Spruch von Calderon stammt. Von Schopenhauer und Nietzsche werden überhaupt zahlreiche Zitate einfach übernommen – Angelus Silesius zum Beispiel –, so daß man sich von der Belesenheit Thomas Manns zwar großdimensionierte, aber keine das Menschenmögliche übersteigende Vorstellungen machen sollte.

Ein ähnliches Suchproblem stellten Anspielungen auf Zeitgenossen dar, deren Namen Thomas Mann im Text aus Gründen der Rücksichtnahme verschwiegen hat. So ist im Nietzsche-Essay von 1947 davon die Rede, daß die genüßlichen Folterschilderungen des Philosophen „Spuren in zeitgenössischer

deutscher Literatur hinterlassen" hätten. (Ess VI, 80) Die Forschung hat lange gerätselt, wer hier gemeint gewesen sein könnte und sogar einen Hinweis auf das eigene Werk als möglich angenommen.[14] Mit Hilfe der im Züricher Archiv aufbewahrten Arbeitsnotizen konnte aber geklärt werden, daß dieser Seitenhieb gegen Ernst Jünger gerichtet war.

IV. Eine Spiegelung

Als wir noch in der Planungsphase der Ausgabe dem Verlag vorläufige Inhaltsverzeichnisse vorlegten, die helfen sollten, für das chronologische Anordnungsprinzip zu werben, waren zwei der später aufgenommenen Texte noch nicht vorgesehen: Der 1929 verfaßte Nachruf auf Hofmannsthal und das 1940 entstandene Vorwort zu Kafkas *Schloß.* Bei der ersten Sichtung des Textkorpus waren sie uns wohl nicht wichtig genug erschienen; wir hielten sie für Neben- und Gefälligkeitsarbeiten, die durchaus entbehrlich waren. Die chronologische Anordnung konnte schließlich überzeugen, die Textauswahl wurde fraglos akzeptiert, nur bat man uns zu überlegen, ob wir uns nicht – aus Pietät dem Hause S. Fischer gegenüber – dazu verstehen könnten, die Texte über Hofmannsthal und Kafka aufzunehmen. Wir zeigten uns entgegenkommend. – Beide Aufsätze entpuppten sich aber im Laufe unserer Arbeit als weitaus interessanter und wichtiger als anfangs gedacht. Der Hofmannsthal-Nachruf vor allem durch die erstaunlichen Unterschiede zwischen den rhetorisch herbeibemühten Tränen der Druckfassung und den pietätlosen Schärfen des Manuskripts, wo von dem eben dahingegangenen Dichterkollegen als dem „Alte[n], Verkalkte[n], Überlebte[n]" die Rede ist.[15] Das Kafka-Vorwort zeigte sich aus tieferen Gründen als unverzichtbar, es erwies sich bei näherem Hinsehen trotz seiner Kürze als eine der interessantesten Spiegelungen innerhalb der literarischen Essays.

Thomas Mann und Franz Kafka – dies ist bis heute im allgemeinen literarischen Bewußtsein eine eher ungewohnte Zusammennennung, weit geläufiger ist die jeden Interessierten zu einer Entscheidung nötigende, 1957 von Lukács in seinem Band *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* geprägte Formel *Franz Kafka oder Thomas Mann.*[16] Thomas Mann selbst mußte in sei-

[14] Vgl. Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Frankfurt/Main: Klostermann 1975 (= Das Abendland, Neue Folge 7), S. 309.

[15] Ess III, 426 (Kommentar zu 159_{22-25}).

[16] In: Georg Lukács: Essays über Realismus. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971 (= Georg Lukács: Werke, Bd. 4), S. 500-550.

nen letzten Lebensjahren noch miterleben, wie das Werk Kafkas, zu dessen Bekanntwerden er einen nicht unerheblichen Beitrag geleistet hatte, gegen das seine ausgespielt wurde. So nahm 1954 das Begleitprogramm zu einer Thomas Mann-Ausstellung in Basel einen unerwarteten Verlauf: „An dem literarischen Abend zu meinen Ehren hat ein Privatdozent der Universität schändlichen Verrat geübt und eine ganz andere Rede gehalten als er versprochen hatte, nämlich gegen mich und im Geiste seines Meisters Muschg[17]. Ein einziges Buch von Kafka, hat er gesagt, sei ihm lieber als meine ganze, alles Dichterischen bare Schreiberei."[18]

Thomas Mann wurde auf Kafkas Werk zuerst 1921 durch den Rezitator Ludwig Hardt aufmerksam gemacht. Von einer Liebe auf den ersten Blick konnte aber offensichtlich nicht die Rede sein: „merkwürdig genug", kommentiert das Tagebuch das Gehörte, „Sonst ziemlich langweilig". (Tb, 1.8.1921) Diese Meinung wurde offensichtlich im Lauf der nächsten Jahre korrigiert, denn ab 1927 wirbt Mann mehrmals in kleineren Artikeln für Kafkas Werk, von dem er dann 1930 öffentlich gesteht, daß er es „außerordentlich liebe"[19]. Wie intensiv er sich mit dem Oeuvre seines Kollegen auseinandergesetzt hat, zeigte sich erst nach der Veröffentlichung der Tagebücher, die während der 30er Jahre mehrmals die eingehende Lektüre Kafka'scher Romane und Erzählungen verzeichnen. Unter dem 4. April 1935 findet sich der grundlegende Eintrag: „Setzte die Lektüre von Kafkas ‚Verwandlung' fort. Ich möchte sagen, daß K[afka]'s Hinterlassenschaft die genialste deutsche Prosa seit Jahrzehnten ist. Was gibt es denn auf deutsch, was daneben nicht Spießerei wäre?" Keinem anderen deutschsprachigen Zeitgenossen hat Thomas Mann eine solche Bewunderung entgegengebracht; und wenn das Lob hier vor allem dem Stilisten Kafka zu gelten scheint, so sollte sich später zeigen, daß Thomas Mann in Kafka einen Zwillingsbruder gefunden hatte, in dessen Künstlertum er sich ungezwungener wiederfinden konnte, als in dem seiner öffentlich immer wieder herausgestellten Leitbilder, Goethe eingeschlossen.

Bestimmenden Einfluß auf Thomas Manns Kafka-Bild gewannen neben der eigenen Quellenlektüre die Arbeiten von Kafkas Freund und Nachlaßherausgeber Max Brod, vor allem die 1937 erschienene Biographie, die kurz nach ihrem Erscheinen gelesen wurde.[20] Zusammen mit Brods Nachwort zum

[17] Gemeint ist Walter Muschg, dessen Polemik in seiner zuerst 1948 erschienenen Tragischen Literaturgeschichte (Bern: Franke) Thomas Mann zu dieser Zeit wegen der Veröffentlichung einer Neuausgabe nachhaltig beschäftigte (vgl. Ess VI, 546, Kommentar zu 269$_{33-35}$).

[18] Brief an Otto Basler, 12. 3. 1954 (zitiert nach Thomas Mann: Tagebücher 1953-1955, hg. von Inge Jens, Frankfurt/Main: S. Fischer 1995, S. 580).

[19] *Die Vernachlässigten* (Ess III, 176).

[20] Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente). Prag: Mercy 1937, im folgenden zitiert nach der zweiten Auflage New York: Schocken 1946. Zu Thomas Manns Lektüre dieses Buches s. die Tagebuchaufzeichnungen vom 14.-20. 11. 1937.

Schloß[21] bildet sie die Grundlage für das im Juni 1940 im Auftrag des Verlegers Knopf für die erste amerikanische Ausgabe des Romans verfaßte Vorwort. In Brods Biographie konnte Mann nun lesen, daß seine Bewunderung für Kafka schon vor ihrem Beginn erwidert worden war, denn über die literarischen Vorlieben des Studenten heißt es dort: „Für Meyrink hatte er nichts übrig. Ebenso wenig für Wedekind, Oscar Wilde, – aber er liebte Thomas Manns ‚Tonio Kröger' und suchte in der ‚Neuen Rundschau' jede Zeile dieses Autors andächtig auf [...]."[22] Dieser Satz bewegte Thomas Mann tief, und er vergaß ihn nicht. Mehr als zehn Jahre später, im Juni 1950 beruft er sich auf ihn, als er einen Verteidigungsbrief an den Germanisten Hans Mayer schreibt, in dessen Monographie *Thomas Mann. Werk und Entwicklung* er als ein „Ungeliebter" dargestellt worden war: „Ich will nicht sprechen von tausend Briefen aus aller Welt, die von Sympathie, Dankbarkeit überströmen; aber es stimmt nicht, wenigstens nicht ganz, daß die zeitgenössischen Kunstgenossen sich gleichgültig, ablehnend gegen mich und mein Werk verhalten haben. Kafka *liebte* den ‚Tonio Kröger'."[23] Nach dem, was Mann in Brods Biographie darüber hinaus noch lesen konnte, schien diese Vorliebe für den *Tonio Kröger* keine zufällige zu sein. Wenn Brod schreibt, daß sich in Kafka „zwei entgegenstrebende Tendenzen bekämpften", „die Einsamkeitssehnsucht und der Wille zur Gemeinschaft"[24] dann konnte Mann darin ohne weiteres seinen ureigensten Zwiespalt zwischen Wirklichkeitsreinheit[25] einerseits und der Sehnsucht nach den „Blonden und Blauäugigen"[26] andererseits wiedererkennen. Und wenn Brod fortfährt, daß Kafka die „Tendenz zur Einsamkeit prinzipiell mißbilligte, daß ihm ein Leben in der Gemeinschaft und sinnvollen Arbeit [...] das oberste Ziel und Ideal bedeutet hat"[27], so fand Mann sich hier an die – ihn seit seinen Anfängen umtreibende – Frage nach einem möglichen Durchbruch des Künstlers aus seiner Isolation, nach der Möglichkeit eines sozialen Künstlertums erinnert. „Wer bestätigt mir die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit dessen, daß ich nur infolge meiner literarischen Bestimmung sonst interesselos und infolgedessen herzlos bin."[28] Dieser Tagebucheintrag Kafkas vom März 1912 hätte auch sein eigener sein können. Das Bewußtsein der eigenen Kälte, das er selbst nur zu gut kann-

[21] Von Thomas Mann gelesen in der Ausgabe Berlin: Schocken 1935, hier zitiert nach der Ausgabe München: Wolff 1926.

[22] zitiert nach Brod (s. Anmerkung 20), S. 59 (Fußnote).

[23] Brief vom 23. 6. 1950 (Br III, 152); s. hierzu auch ebd., S. 158 f. den Brief an Theodor W. Adorno vom 11. Juli 1950.

[24] Brod (s. Anmerkung 20), S. 119.

[25] Vgl. *Zum Geleit [Russische Anthologie]* (Ess II, 30).

[26] *Tonio Kröger* (VIII, 338).

[27] Brod (s. Anmerkung 20), S. 119 f.

[28] Zitiert nach ebd., S 120.

te, die Frage nach einer Rechtfertigung des Künstleregoismus hatte offensichtlich nicht nur ihn alleine gequält. Und selbst die ermutigende, erlösende Antwort, die Brod hier dem verstorbenen Kafka gibt, war Thomas Mann nicht ganz unbekannt: „Allzu gewissenhafter Freund!", heißt es bei Brod, „Die literarische Arbeit selbst war dir doch nur Symbol des richtig erfüllten Lebens, sie war freilich gleichzeitig auch mehr: sie war schon die Sache selbst, war dein Leben, der richtige Gebrauch der eingeborenen Kräfte."[29] Fast wörtlich hatte Thomas Mann diese Rechtfertigung schon im Kapitel *Bürgerlichkeit* der *Betrachtungen eines Unpolitischen* in eigener Sache vorgebracht, wo er – um sich gegen den Ästhetizismus eines Flaubert abzugrenzen – behauptet hatte: „In Wahrheit ist die ‚Kunst' nur ein Mittel, mein Leben ethisch zu erfüllen. [...] Nicht ist das Leben das Mittel zur Erringung eines ästhetischen Vollkommenheitsideals, sondern die Arbeit ist ein ethisches Lebenssymbol." (XII, 105)

Doch die Parallele reicht noch eine – entscheidende – Dimension weiter: „Man kann sagen", schreibt Thomas Mann, „daß das ‚strebende Bemühen', das eine Dichtung wie ‚Das Schloß' zum Ausdruck bringt, das tragikomische Pathos, das ihr zugrunde liegt, eine Transponierung und Erhöhung der künstlerischen Einsamkeitsschmerzen Tonio Krögers um das schlichte, menschliche Gefühl, seines schlechten bürgerlichen Gewissens und seiner Liebe zu den ‚Blonden und Gewöhnlichen' ins Religiöse ist." (Ess V, 137) Er folgt hier wiederum der Interpretation Max Brods der zufolge das Schloß in Kafkas Roman die göttliche Gnade symbolisiert. Alle Bemühungen Ks., des Protagonisten, im Dorf unterhalb des Schlosses Fuß zu fassen, dienen letztlich dem Ziel, eine Verbindung zum Schloß aufzunehmen. Der Versuch, ein tätiges Leben in der Gemeinschaft zu beginnen, ist also letztlich darauf ausgerichtet, einen Zugang zur göttlichen Gnade zu gewinnen.[30] Diese religiöse Deutung, von der die Forschung heute weitgehend abgekommen ist, macht Brod nun aber nicht nur für den Roman, sondern auch für Kafkas Leben selbst geltend. Dieser habe durch das Schreiben, das Brod ja wie Thomas Mann als ethisches Symbol versteht, nicht nur die Kluft zwischen Künstlerindividuum und Gemeinschaft überbrückt, sondern auch der religiösen Rechtfertigung seines Lebens gedient.[31]

Thomas Mann hat diesen Gedanken der religiösen Rechtfertigung des Künstlerlebens durch die Kunst in seinem Vorwort noch verstärkt herausgearbeitet, und das aus gutem Grunde, denn auch diese Überlegung war ihm nicht

[29] Ebd.

[30] Vgl. Brod, Nachwort zu *Das Schloß* (s. Anmerkung 21, 1926), S. 496.

[31] Vgl. Brod (s. Anmerkung 20), S. 122: „So dient die Kunst dem religiösen Prinzip einer Sinngebung des Lebens. Sie ist als Arbeit, als Entfaltung gottgegebener guter schöpferischer Anlagen den anderen Arbeiten gleichberechtigt, die sinnvoll und aufbauend von Menschen verrichtet werden, führt den Schreibenden aus der Öde des Nichtstuns in den Kreis des tätigen Gemeinwesens zurück."

fremd. Sie findet sich in dem 1921 angelegten Notizenkonvolut zu *Goethe und Tolstoi,* wo Mann ausgehend von einem Tolstoi-Zitat über die Untrennbarkeit von individualistischer und sozialer Ethik nachgrübelt: „Wenn ich nicht meinem physischen Behagen lebe sondern, statt es mir sorg- und gedankenlos, in Freiheit u. Müssiggang wohl sein zu lassen, arbeite, mich plage, vor dem Angesicht des Absoluten und Göttlichen, das wir Menschen mit verschiedenen, aber dasselbe sagenden Namen belegen, des Wahren, Guten, Schönen, Vollkommenen, nach dem mir Möglichen ringe, so ist das ohne Weiteres Zusammenarbeiten- und Denken mit der Menschheit, dem Menschentum, so ist das, sei es noch so individualistisch u. egocentrisch betont, soziales Wirken und das Opfer der Selbstverleugnung. Jede geistige Leistung, jedes Kunst- und Gedankenwerk ist sozial. Die ‚Betrachtungen' sind es auch."[32] Im veröffentlichten essayistischen Werk hat Thomas Mann diesen Gedanken der Rechtfertigung der Kunst durch die Kunst in sozialer wie in religiöser Hinsicht nur einmal, nämlich zu Beginn des autobiographischen Aufsatzes *Meine Zeit* (1950) mit ähnlicher Deutlichkeit geäußert.[33] Aufs komplizierteste chiffriert bildet er das Zentrum des *Doktor Faustus,* und denkbar scheint es mir, daß die Spiegelung der eigenen Lebensproblematik in derjenigen Kafkas mit zu der geistigen Vorbereitung des Altersromans beigetragen hat.

V. Mit den Augen Thomas Manns

Zitate ermitteln, wie macht man das eigentlich? Um die wirklichen Quellen zu finden, muß man sich Thomas Mann ganz angleichen und lernen, mit seinen Augen zu lesen. Bei einem Tausend-Seiten-Buch wird man nicht Zeile für Zeile nach einem Drei-Worte-Zitat suchen, sondern die Thomas Mann-Brille auf die Nase setzen und dann schon am Inhaltsverzeichnis erkennen, welche Kapitel den Essayisten im fraglichen Zusammenhang wohl zur Lektüre verlockt haben werden. Die Suchvorgänge im einzelnen sind jedoch unterschiedlich. Um sie zu beschreiben, muß man zunächst die verschiedenen Arten von Zitaten klassifizieren. Es handelt sich hauptsächlich um folgende Fallgruppen, die ich jeweils mit den hauptsächlichen Lösungswegen vorstelle:

1. Die erste Fallgruppe nenne ich *Fundus*: auswendig zitiertes Allgemeinwissen aus Schulbildung und religiösen Relikten wie Bibel und Kirchenlied,

[32] Zitiert nach: Thomas Mann's „Goethe and Tolstoy". Notes and Sources. Hrsg. von Clayton Koelb. University, Alabama: The University of Alabama Press 1984, S. 169.

[33] S. Ess VI, 160 f.; vgl. hierzu auch den Brief an Eberhard Hilscher vom 8. 2. 1953 (Tagebücher 1953-1955 hg. von Inge Jens, Frankfurt/Main: S. Fischer 1995, S. 394).

geflügelte Worte, Redewendungen vom Typus *aere perennius*[34], *novarum rerum cupidi*[35] oder Verse aus *Ein feste Burg*[36]. Sie werden auswendig zitiert und sind zu erkennen, wenn man sie nicht ohnehin kennt, an ihrer Kontextlosigkeit. Sie lassen sich meistens über den Büchmann oder ein anderes Zitatenlexikon finden, die biblischen über eine Bibelkonkordanz, doch bringt das Finden kaum Erkenntnisgewinn, da sie ja eben aus dem Kopf stammen, nicht aus einem gelesenen Text, und ein isolierter Bibelspruch keineswegs bedeutet, daß das entsprechende Buch der Bibel zu Rate gezogen wurde.

2. *Thesaurus*, das ist auswendig zitiertes Spezialwissen Thomas Manns. Dazu gehören viele Gedichte, zum Beispiel von Heine und Platen, ferner allerlei Bruchstücke aus dem Werk Goethes und Schillers. Es handelt sich bei diesem Typus meistens um Verse. Prosapassagen werden nur selten auswendig zitiert, und wenn, dann meistens ganz kurze Stücke, zum Beispiel Nietzsches Forderung „Bleibt der Erde treu!"[37] Da dieser Bereich der Forschung gut bekannt, textlich ziemlich genau umgrenzt und in der Regel der jeweilige Autor leicht zu erkennen ist, braucht man zum Auffinden vielleicht manchmal ein wenig Geduld, hat aber keine ernsthaften Probleme. Der Erkenntnisgewinn der Quellenermittlung besteht manchmal darin, daß man Abweichungen vom schriftlichen Text entdeckt. Sie zeigen, daß das Gedächtnis kein Automat ist, sondern bestimmte, manchmal interessengeleitete Korrekturen am Gemerkten vornimmt.

3. Teils auswendig zitiert, teils nachgeschlagen wird eine dritte Quellengruppe: die Selbstzitate: *Spiegelkabinett*. Sie sind sehr häufig. Thomas Mann hat viel von sich abgeschrieben, teils im Sinne ökonomischer Mehrfachverwendung geglückter Passagen und einzelner Sätze (dies gilt vor allem für die während des Zweiten Weltkrieges geschriebenen Reden), teils aber auch im Sinne einer ironischen Selbstbezüglichkeit, die von kaum merklichen Anspielungen bis zu ausführlichen Spiegelfechtereien reichen kann.[38] Das gesamte Netz der Selbstbezüglichkeiten nachzuweisen ist sehr aufwendig. Wenn das Werk Thomas Manns einmal auf CD-ROM gespeichert sein wird, wird ein Tastendruck die Parallelstellen liefern, die von Hand zu suchen auch bei guter Thomas Mann-Kenntnis oft sehr viel Zeit verschlingt.

Aus dem Spiegelkabinett bedienen sich besonders die literarischen Essays. Thomas Mann hat es fertiggebracht, sich in allen Personen zu spiegeln, denen er Porträts gewidmet hat, in Goethe und Schiller, Chamisso und Fontane,

[34] *Vom zukünftigen Sieg der Demokratie* (Ess IV, 214).
[35] *Vom zukünftigen Sieg der Demokratie* (Ess IV, 215).
[36] Vgl. Kommentar zu *An die gesittete Welt* (Ess V, 315).
[37] S. *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (E VI, 849_{-14} und Kommentar).
[38] S. hierzu auch die Beispiele in Abschnitt III.

Wagner und Platen, Dostojewski und Tschechow, Ibsen und Hamsun, auch in literarischen Figuren, in Kleists Jupiter und Shakespeares Hamlet, auch in Sachverhalten, so zum Beispiel, wenn er seine Verdrängungswünsche in Storms Magenkrebsverdrängung spiegelt.[39] Das Selektionsraster, mit dessen Hilfe Thomas Mann bestimmte Quellen aus dem Bewußtseinsstrom der Zeit ausfiltert, begünstigt in allererster Linie Stellen, zu denen er eine persönliche Beziehung finden kann. Um die Sache selbst, um wissenschaftliche Objektivität, geht es ihm, ich glaube man kann mutig sagen: fast nie. Allerdings ist sein Ich so reich, daß auch bei diesem Verfahren ein hoher Sachertrag mitläuft, so daß Manns Essays über Wagner, Schiller oder Tschechow bis heute als hervorragende Einführungen in das Werk dieser Autoren gelten können.

4. Das *Urgestein,* in dem Thomas Mann am meisten gefunden hat, sind die Werke Nietzsches, Goethes, Schopenhauers und Wagners. Bei der Suche gibt es einige Hilfsmittel: Personen- und Sachregister, das *Lexikon der Goethe-Zitate*, das *Goethe-Wörterbuch*. Meistens kann man weiter eingrenzen, da man mit der Zeit ziemlich genau weiß, was Thomas Mann von dem betreffenden Autor zu einem bestimmten Zeitpunkt kannte. Sofern die verwendete Ausgabe erhalten ist, kann man hoffen, im Exemplar des Züricher Archivs die Stelle angestrichen zu finden. Das ist oft der Fall, aber längst nicht immer; generell haben wir alles immer erst einmal in Mainz probiert und nur die schwersten Fälle für Zürich aufgehoben. Zitate aus dem Urgestein aufzufinden ist zwar manchmal aufwendig, aber man kommt fast immer irgendwann zum Ziel. Nur selten setzt Thomas Mann Zitate in die Welt, die es gar nicht gibt – so ein Goethe-Zitat (über Ironie), das in Wirklichkeit aus *Lotte in Weimar* stammt,[40] oder ein Nietzsche-Zitat, dessen Verfasser Alfred Baeumler ist.[41] Da helfen manchmal nur der Zufall oder sehr spezielle Kenntnisse weiter.

5. Dann kommt der übrige Bestand seiner *Bibliothek* - die Werke Storms und Schillers, Dostojewskis oder Turgenjews, die vielen Biographien und Briefausgaben, die Thomas Mann besaß, die Vorworte und Nachworte, aus denen er gern etwas übernimmt. Die wichtigste Hilfe bei der Quellensuche ist hier die Nachlaßbibliothek. Da diese in ihrem heutigen Zuschnitt jedoch nicht den Gesamtbestand der von Thomas Mann jemals besessenen Bücher repräsentiert, bleiben in diesem Bereich unlösbare Fälle.

6. Was ihm sonst noch fehlte, um seine essayistischen Pflichten zu erfüllen, wurde ad hoc besorgt, aus Bibliotheken oder von Freunden geliehen. Es sind nicht die Tragbalken, sondern *Stroh und Lehm* für die Zwischenfelder. Für den

[39] Vgl. *Theodor Storm* (Ess III, 243 f.).

[40] Ess V, 123. Ein weiteres (häufiger gebrauchtes) apokryphes Goethe-Zitat findet sich in *Goethe und die Demokratie,* Ess VI, 118.

[41] S. Abschnitt II.

Tschechow-Essay hatte ihm der Aufbau-Verlag einen Handapparat mit Ausgaben, Sekundärliteratur und weiteren Hilfsmitteln leihweise zur Verfügung gestellt. Es ist nicht gelungen, alles festzustellen, was in diesem Korb gewesen sein muß.[42] Es wurde ein großer Teil der deutschsprachigen Tschechow-Literatur bis 1954 durchgesehen, doch ließen sich nicht alle Zitate finden. Die fehlenden lassen die Konturen einer biographischen Quelle mit Briefzitaten erahnen. Möglicherweise hat der Verlag damals auch ungedruckte Quellen oder eigens angefertigte Übersetzungen aus dem Russischen zur Verfügung gestellt.

Viel leichter war es im Falle des Lessing-Aufsatzes von 1929. Wer genug Erfahrung damit hat, was Thomas Mann kennt und was nicht, der sieht gleich, daß er für eine in vierzehn Tagen geschriebene Auftragsarbeit nicht zahlreiche Autoren des 18. Jahrhunderts, die er bis dahin noch nie zitiert hat, studiert haben kann. Man bestellt dann einfach die in den letzten Jahrzehnten erschienene Sekundärliteratur, sucht über die Register nach irgendeiner besonders ausgefallenen Stelle und findet so schnell, was verwendet wurde. Im Lessing-Essay hat Mann fast seine ganze Weisheit umstandslos aus der Lessing-Biographie von Erich Schmidt bezogen,[43] wo man die meisten Zitate über das Namensregister leicht finden konnte. Das von Thomas Mann benutzte Exemplar ist nicht bekannt, vermutlich stammte es aus einer fremden Bibliothek.

Da Thomas Mann fast nichts von Erich Schmidt selbst übernahm, sondern nur die Fremdzitate aus der Biographie herauspickte, kann von einem Plagiat im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein. Richtige Plagiate wie die seitenlangen ungekennzeichneten Hammacher-Übernahmen in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*[44] gibt es in den Essays in der Regel nicht, allenfalls gelegentliche Mitnahmen einzelner Formulierungen im Rahmen eines generell etwas lässigen Umgangs mit dem geistigen Eigentum anderer Autoren. Wobei er mit den großen Namen korrekter umgeht als mit den kleinen.[45]

7. Am schwersten zu finden ist *Hereingeschneites*: Zufallsfundstücke und Tagesanregungen. Da werden Zitate aus Prospekten und Klappentexten weiterverwendet, aus Gesprächen und Briefen, aus Zeitschriften und Zeitungen. Wo nur hatte Thomas Mann das Zitat eines „geistreichen Franzosen" her:

[42] Vgl. Ess VI, 542 f.

[43] Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2 Bde. Berlin: Weidmann ⁴1923.

[44] S. Hermann Kurzke: Die Quellen der Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Internationales Thomas Mann Kolloquium 1986, Bern: Francke 1987 (= TMS VII), S. 291-310.

[45] Ein besonders Beispiel für einen Quellenfund aus dem Bereich ‚Stroh und Lehm' bietet *Leiden und Größe Richard Wagners:* Ein in beiden Fällen dem Originalzitat hinzugefügtes „et" macht es wahrscheinlich, daß Thomas Mann das Motto des Aufsatzes nicht direkt aus Barrès *Cahiers* bezogen hat, sondern aus Kurt Jäckels Werk *Richard Wagner in der französischen Literatur* (vgl. Ess IV, 320).

Wenn der Deutsche graziös sein will, springt er zum Fenster hinaus?[46] Es kommt schon im Grautoff-Briefwechsel vor und dann bis ins Alter noch ein paar Mal. Wenn man Glück hat, finden sich die Stellen in den im TMA verwahrten Materialkonvoluten zum Beispiel zu *Deutsche Hörer!*. Zu den meisten Essays gab es keine solchen Sammlungen oder es gibt sie nicht mehr. Eine systematische Suche nach Hereingeschneitem ist nur dann möglich, wenn man einen genauen zeitlichen Anhaltspunkt hat. Wenn zum Beispiel auf Hitlerreden angespielt wird, kann man erst in den heute zugänglichen Ausgaben dieser Reden das Zitat ermitteln und datieren und dann suchen, in welchen Thomas Mann zugänglichen (Exil-)Periodica zum entsprechenden Zeitpunkt passende Redeausschnitte gedruckt wurden.[47] Als sicherer Beweis, daß man die richtige Quelle gefunden hat (wenn man überhaupt etwas findet), darf in der Regel gelten, wenn man Spuren dieser Quelle dann auch an anderen Stellen findet – wenn sich etwa zeigt, daß nicht nur der Hitlertext, sondern auch eine Formulierung aus der redaktionellen Einleitung Spuren hinterlassen hat. Doch nicht immer kann man diesen Beweis führen.

Was alles Thomas Mann aus der Tagespresse bezogen hat, das sicher zu ermitteln hat man fast keine Chance. Ob er eine Nachricht oder auch ein Politikerzitat aus den bis 1933 täglich gelesenen Münchener Neuesten Nachrichten oder aber aus den zahlreichen anderen Zeitungen und Zeitschriften, die er zumindest gelegentlich in die Hand nahm, bezog, oder aus Rückblenden und Pressespiegeln, das läßt sich nur mit großem Aufwand und hohem Risiko, die entscheidende Stelle dann doch zu übersehen, feststellen. Der Ertrag ist, wenn nur die Nachricht übernommen wird, wohl auch meistens gering. In manchen Fällen aber könnte durchaus ein Erkenntnisgewinn damit verbunden sein, entweder durch weitere Kontextfunde oder wenn Thomas Mann auf eine markante Weise von seiner Quelle abweicht oder wenn der Verfasser des Artikels sich als Freund oder Feind Thomas Manns erweist und das Zitat somit auch eine persönliche Beziehung spiegelt.

Je nachdem, ob das Zitat aus dem Fundus oder dem Thesaurus, dem Spiegelkabinett oder dem Urgestein, aus der Bibliothek oder aus Stroh und Lehm oder aus dem Hereingeschneiten stammt, hat man andere Möglichkeiten zur Verfügung. Es ist eine Forschungsarbeit, die Spaß macht, weil zwischen vielen vergeblichen Mühen doch immer wieder Finderglück und unerwarteter Erkenntnisgewinn sich einstellen. Der Quellenforscher operiert nicht in den Baumkronen, sondern im Unterholz, aber er kennt dafür die Versorgungslei-

[46] Vgl. Ess V, 163.

[47] Ein Beispiel für eine solche (mit Hilfe der im Züricher Archiv aufbewahrten Materialienmappen rekonstruierte) Zeitungsquelle gibt der Kommentar zu *Deutsche Hörer! 28. März 1944*, Ess V, 423 f.

tungen des Baumes und läßt sich von Blättern, die jedes Jahr welk werden, nichts vormachen.

VI. Thomas Manns *Versuch über Schiller* – eine Wiedereroberung

Thomas Manns letztes Lebensjahr war fast ausschließlich einem einzigen Projekt gewidmet, der Rede, die er anläßlich von Schillers 150. Todestag am 9. Mai 1955 zuerst in Stuttgart und anschließend in Weimar halten sollte und die sich während ihrer Entstehung zu einem achtzigseitigen Großessay auswuchs. Über keinen anderen Dichter hat Thomas Mann eine Einzelstudie von ähnlichem Umfang verfaßt, und doch steht der Text bei der Forschung nicht besonders hoch im Kurs. Als grundlegende Forschungsarbeit gilt bis heute die Dissertation von Hans-Joachim Sandberg, *Thomas Manns Schiller-Studien* aus dem Jahr 1965.[48] Das Ergebnis dieser Untersuchung war für Thomas Mann wenig schmeichelhaft: In Ermangelung einer eigenen originären Konzeption sei er weitestgehend der von ihm verwendeten Sekundärliteratur gefolgt und habe schließlich wenig mehr zustande gebracht als eine große Kompilation, eine Auseinandersetzung mit den Quellen habe nicht stattgefunden.[49] Sandbergs Untersuchung gehört zu den Pionierarbeiten bei der Erschließung und Auswertung des gerade erst zugänglich gewordenen Nachlaßmaterials im Züricher Archiv. Man kann sie in einer Reihe nennen mit Hans Wyslings Aufsatz über das Montageverfahren im *Erwählten*[50] und Gunilla Bergstens Buch über die Quellen des *Doktor Faustus*[51], die beide zwei Jahre zuvor erschienen waren. Diese erste Auswertung des Archivmaterials verursachte einen gewissen Schock; in vielen Fällen glaubte man Thomas Mann als Plagiator entlarvt zu haben, – der Zauberer schien entzaubert. Anlaß für das Verteidigungsplädoyer, das hier vorgetragen werden soll, ist weniger Sandbergs Studie selbst, sondern

[48] Hans-Joachim Sandberg: Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung. Oslo: Universitetsforlaget 1965 (Germanistische Schriftenreihe der norwegischen Universitäten und Hochschulen, Nr. 3).

[49] "Thomas Mann war gezwungen, seinen Stoff weitgehend in der aus der Hauptvorlage entlehnten Reihenfolge zu kompilieren. Es gelang dem Autor nicht mehr in gleichem Maße wie früher, die ausgedehnten Zitate zu integrieren. Stoff und Form durchdringen sich kaum noch zu einer Einheit." (ebd., S. 142)

[50] Hans Wysling: Die Technik der Montage: Zu Thomas Manns Erwähltem. In: Euphorion 57 (1963), S. 156-199; jetzt auch in: Hans Wysling: Ausgewählte Aufsätze 1963-1995. Hrsg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (= TMS XIII), S. 313-365.

[51] Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus: Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Stockholm: Svenka Bökförlaget 1963 [zweite Auflage Tübingen: Niemeyer 1974].

die Tatsache, daß ihre vernichtenden Urteile ohne weitere Nachprüfung in die Kommentare zum letzten Tagebuchband übernommen wurden.[52] Dabei zeigen ja gerade die Tagebucheinträge, die Sandberg noch nicht zur Verfügung standen, welche umfangreichen Quellenstudien Thomas Mann vor und während der Niederschrift des Aufsatzes betrieb, so daß von daher schon keine Rede mehr davon sein kann, daß er sein Wissen lediglich aus zweiter Hand geschöpft hätte.

Der Schiller-Aufsatz ist eine Auftragsarbeit, doch es wäre unangebracht, schon aus dieser Tatsache zu schließen, daß hier nur ein zweitrangiger Text entstehen konnte. Es gibt innerhalb des essayistischen Werkes andere Auftragsarbeiten, deren Rang unbestritten ist, wie zum Beispiel der Schopenhauer-Aufsatz von 1938, der als Einleitung für eine amerikanische Auswahlausgabe geschrieben wurde. Es bestand 1954 für Thomas Mann anders als im Falle Nietzsches wenige Jahre zuvor sicherlich keine Notwendigkeit, das Verhältnis zu Schiller abschließend zu klären. Seit der jugendlichen, in *Tonio Kröger* und *Schwere Stunde* dokumentierten Begeisterung hatte er den Dichter ein wenig aus den Augen verloren und dafür Goethe zu seinem Leitstern gemacht. Gerade auch die Essay-Fassung von *Goethe und Tolstoi,* die außer den beiden Titelhelden auch noch Schiller und Dostojewski behandeln wollte, zeigt, daß Thomas Manns Interesse nun weit eher den naiven als den sentimentalischen Dichtern galt.[53] Doch obwohl er den Schiller-Aufsatz aus eigenem Antrieb sicher nicht geschrieben hätte, kann gezeigt werden, wie sehr Thomas Mann dieses Projekt im Laufe der Wochen und Monate zu seinem eigenen gemacht hat. Die Einladung zu dem Vortrag erreicht ihn mitten in einer tiefen Krise. Im Frühjahr und Sommer 1954 nehmen nach der Beendigung des ersten Teils der Hochstapler-Memoiren die ihn schon seit einiger Zeit quälenden Selbstzweifel und Arbeitsschwierigkeiten bedrohliche Dimensionen an. Auch die Arbeit am Schiller-Vortrag geht ihm dann über mehrere lange Wochen hin alles andere als leicht von der Hand, aber dann gewinnt das Projekt eine solche Dynamik, daß – ein einmaliges Vorkommnis – um seinetwillen sogar die Tagebuchaufzeichnungen vernachlässigt werden.[54]

Im Unterschied zu den bisherigen Darstellungen ist zunächst einmal festzuhalten, daß der Essay seine Zitatmunition zu einem überwiegenden Teil aus

[52] S. die Kommentare zu den Tagebucheinträgen vom 30. 7., 15. 8., 16. 10., 7. 12. und 26. 12. 1954 sowie zum 7. 2. 1955.

[53] Thomas Mann resümiert selbst im Schlußabsatz: „Wir handelten zutraulich von großen Naturen und Plastikern, von Gotteskindern, in denen das Tier-Göttliche stark war, das Volk, das Sein, die Ruhe, das Weib, und labten uns an dem Witz des Weltgeistes, der ihre bekennerische Icherfülltheit im pädagogischen Drange humanisiert. Wir rührten scheuer an die gottmenschliche Sphäre ihrer pathetischen Gegenspieler, der Tat-Männer, der Geistessöhne, der heiligen Kranken." (IX, 173)

[54] Vgl. Tb 19. 11. 1954.

primären Quellenwerken bezieht. Weil aber Thomas Manns Interesse hier wie in anderen Studien mindestens ebenso sehr dem Schöpfer wie seinem Werk galt, spielten neben Schillers Dramen, Aufsätzen und Gedichten vor allem seine Briefe eine bedeutende Rolle. Dabei bediente Mann sich billigerweise dessen, was er in seiner Arbeitsbibliothek vorfand, zum Beispiel des von Otto Falckenberg zusammengestellten Bandes *Schillers Dramaturgie* oder der von Hofmannsthal herausgegebenen Sammlung *Schillers Selbstcharakteristik.*[55]

Die Vorarbeiten zu dem Essay wurden jedoch in der Tat mit der Sichtung und Auswertung eines Werkes der Forschungsliteratur begonnen. Mit Hilfe von Ernst Müllers Biographie *Schiller. Intimes aus seinem Leben* legte Thomas Mann ein erstes Notizenkonvolut an. Das Buch war seit beinahe fünfzig Jahren in seinem Besitz („lange mitgeführt" heißt es im Tagebuch, Tb 30.7.1954) und hatte schon als Quelle für die Erzählung *Schwere Stunde* gedient. Seitdem wußte er, daß es ideal als ‚Steinbruch' zu gebrauchen war. Von Müller bezog Thomas Mann grundlegende biographische Informationen und auch wieder eine ganze Reihe von Briefzitaten. Wie er bei anderen Übernahmen aus Müllers Buch vorging, soll an einem kleinen Beispiel demonstriert werden. Im ersten Abschnitt des Essays erzählt Thomas Mann, welches kindliche Gefallen Schiller am Erwerb von Titeln hatte. Über die Ernennung des Dichters zum Rat konnte er bei Müller lesen: „Zweimal war Schiller von Mannheim kürzere Zeit abwesend. Einmal im Juli 1784 zum Sommeraufenthalt in Schwetzingen, wo er im Gasthof ‚Zum König' logierte, im folgenden Dezember sodann eine Woche in Darmstadt. Sein Absteigequartier war der Gasthof ‚Zur Sonne'. Auf Empfehlung der Frau von Kalb hatte er nämlich die Erlaubnis erhalten, dem Darmstädter Hof und dem Herzog Karl August von Sachsen, der auf Besuch dort weilte, den ersten Akt seines ‚Don Carlos' vorzulesen. An Tage nach der Vorlesung erteilte ihm Karl August auf seinen Wunsch ‚mit vielem Vergnügen' den Titel eines Rats."[56] Bei Thomas Mann wird daraus: „1784 hat der Fünfundzwanzigjährige in Darmstadt Gelegenheit, dem Herzog Carl August von Weimar den gerade fertigen 1. Akt des ‚Don Carlos' vorzulesen. ‚Das ist ja vorzüglich', sagt der Herzog. ‚Wirklich?' antwortet Schiller. ‚Dann haben Ew. Hoheit doch die Gnade, mir den Titel eines Rats zu verleihen!' – ‚Aber mit dem größten Vergnügen!' lacht Carl August und das Reskript ist rasch ausgefertigt." (Ess VI, 301) Aus minimalen Ansätzen wird hier eine Szene imaginiert, die die beiden wichtigsten ‚Zutaten' Thomas Manns bei der Adaption seiner Vorlagen mustergültig deutlich werden läßt: Verlebendigung und Psychologisierung. Wer einen weiteren überzeugenden Beleg für die Eigenleistung

[55] Die genauen bibliographischen Angaben in Ess VI, 554-556.

[56] Ernst Müller: Schiller, Intimes aus seinem Leben. Berlin: Hofmann 1905, S. 209 f.

Thomas Manns sucht, der vergleiche die Darstellung von Schillers Liebschaften bei Müller und Fritz Strich mit der entsprechenden Passage im Schiller-Essay, pedantisch-biedere Aufzählungen werden in ein von „psychologische[n] Lichter[n]“[57] erhelltes Porträt verwandelt. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man behauptet, daß viele Szenen aus dem Leben Schillers und Goethes nur durch Thomas Manns Um- und Neugestaltung Teil des kollektiven Kulturgedächtnisses geworden sind.

Thomas Manns Leistung besteht aber nicht nur in dieser Detailarbeit. Wenn in den ersten Zeilen des Essays ein raffiniert in den Textfluß eingebautes Zitat aus Goethes *Epilog zu Schillers Glocke*[58] auf die den ganzen Aufsatz leitmotivisch durchziehende Goethe-Schiller-Thematik verweist, dann ist dies nur ein Beleg dafür, mit welchen subtilen Mitteln es ihm gelungen ist, den ganzen Aufsatz mit einem Beziehungsnetz zu überziehen und schon den Anfängen „die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben“[59]. Auf ganz ähnliche Weise hatte er durch die Integration eines leicht abgewandelten George-Zitates auf der ersten Seite des *Doktor Faustus* den kundigen Leser auf die Verwandtschaft Leverkühn-Nietzsche aufmerksam gemacht.[60] – Schiller und die Romantiker, Schiller und Wagner, Schiller und die Politik, dies sind einige weitere der leitmotivisch wiederkehrenden Themen. Die Tagebücher zeigen wiederum, daß viele dieser Grundmotive schon lange Zeit vor Beginn der Arbeit an dem Essay Thomas Manns Schiller-Bild prägten, so zum Beispiel wenn nach einer Radio-Übertragung von *Maria Stuart* am 1. März 1953 „Schillers kindliche Lust an der Intrigue“ konstatiert wird. Auf dieser Tiefen-Ebene kann also von einer Abhängigkeit von der verwendeten Literatur überhaupt keine Rede sein, und es ist auch nicht einzusehen, warum man Thomas Mann ersatzhalber einen Vorwurf daraus machten sollte, daß sich einzelne Züge seines Schiller-Porträts schon in Goethes großem Monolog im siebten Kapitel von *Lotte in Weimar* finden.

Die ambivalente Formel mit der Goethe in diesem Roman seine Erinnerungen resumiert „Christus und Speculant“ (II, 621) liegt letztendlich auch dem *Versuch über Schiller* zugrunde. Der ganze Essay ist ein Balanceakt zwischen diesen beiden Polen, zwischen psychologischer Entlarvung und Huldigung. Daß dieser Balanceakt gelingt, zeigt, daß für den späten Thomas Mann „erkannt“ nicht mehr automatisch „erledigt“ bedeutet. Das Konzept für dieses höhere Gelten-Lassen wurde bereits im Platen-Essay von 1930 formuliert:

[57] An Jonas Lesser, 3.11.1954, DüD III, 543.

[58] S. Kommentar zu Ess VI, $290_{14\text{-}15}$.

[59] *Die Entstehung des Doktor Faustus* (XI, 168).

[60] Vgl. Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann Band II. Frankfurt/Main: Klostermann 1982 (= Das Abendland, Neue Folge 14), S. 188.

„Wir leben, meine geehrten Zuhörer, in einer Zeit des Zwielichts von naturalistischer Skepsis und einem neu heraufkommenden Idealismus, von Erkenntnis und neuen Möglichkeiten der Ehrfurcht: einer solchen nämlich, die gegen die voranalytische und gewissermaßen leere Ehrfurcht vertiefte Züge zeigt." (Ess III, 250) Man kann wohl feststellen, daß diese Stufenfolge auch für die Quellenforschung zum Werk Thomas Manns geltend gemacht werden kann. Haben ihre Ergebnisse zu Anfang schockierend gewirkt, so sind wir nun – und dazu will unsere Ausgabe einen kleinen Beitrag geleistet haben – in der Lage, die Leistung des Autors auf dieser Basis neu zu bewerten und zu schätzen. Wir stehen dem Werk nun mit einer neuen Ehrfurcht gegenüber, die höheren Wertes ist, weil sie gegen die voranalytische und gewissermaßen leere Ehrfurcht vertiefte Züge zeigt.

Hans-Joachim Sandberg

Ibsen und Hamsun

Lückenbuße für einen ungeschriebenen Essay von Thomas Mann

Gipfelgespräch

Sokrates Ich weiß, daß ich nichts weiß.

Popper Die Ignoranz wächst mit der Zunahme des Wissens.

Burckhardt Allein der Geist ist ein Wühler und arbeitet weiter.

I

Am 7. Oktober 1891 kam es in Christiania zu einer denkwürdigen Begegnung. Nach siebenundzwanzigjähriger Abwesenheit aus dem freiwilligen Exil in die Heimat zurückgekehrt, erhielt der verlorene Sohn, der es in der Fremde zu etwas gebracht hatte, unvermutet eine Freikarte zum Besuch eines Vortrages über das Thema „Norwegische Literatur". Die Frage war, ob er erscheinen würde. Das Getuschel verstummte, als er den Saal betrat. Unmittelbar vor dem Podium fand er den für ihn bestimmten Sitz. Es war der Platz Nr. 1 in der ersten Reihe. Der Redner des Abends trug einen Namen, der, sei es aus Unachtsamkeit oder Lethargie, durch zwei Druckfehler zustandegekommen war, die seinen Beifall gefunden hatten. Auge in Auge nahmen sie Maß voneinander: Henrik Ibsen, dreiundsechzig, weltberühmt, Knut Hamsun, zweiunddreißig, auf dem Sprunge, es zu werden.

Drei Jahre zuvor, 1888, hatte ein nicht nur der äußeren Erscheinung nach mitgenommener Norweger die Redaktion der Zeitung Politiken in Kopenhagen aufgesucht, in der Hoffnung, Edvard Brandes zu einem Urteil über ein von ihm mitgebrachtes Manuskript bewegen zu können. Der jüngere Bruder von Georg Brandes taxierte den Umfang der Arbeit. Schon wollte er sie als zu lang für die Zeitung zurückweisen, als ein Blick in das Gesicht des Bittstellers ihn davon abhielt. Mit der Zusage, den Text lesen zu wollen, schob er die Entscheidung hinaus. Ein Schwede hat überliefert, was Brandes ihm von diesem Besuch berichtet haben soll: „Ich bin, wie Sie wissen, nicht zart besaitet, aber das Gesicht dieses Mannes erschütterte mich".[1] Als er sich einfand, um das Urteil ent-

[1] Zitiert nach Einar Skavlan: Knut Hamsun, 2. Aufl. Oslo: Gyldendal 1934, S. 108. Wo nicht anders angegeben, Übersetzung aus dem Norwegischen von H.-J. S.

gegenzunehmen, lautete es: „Dies hier ist gut. Sie haben eine große Zukunft vor sich!“[2] In der Hand hielt Brandes ein Kapitel des Romans *Hunger*.[3] Für Hamsun war es der Durchbruch.

Die Begegnung war umsichtig vorbereitet worden. Im Sommer 1890, kurz nach dem Erscheinen der Erzählung, hatte Hamsun seine Abrechnung mit der damals tonangebenden Literatur des Landes zu Papier gebracht. Von Bergen aus hatte die Tournee zu Beginn des Jahres 1891 ihren Anfang genommen. Anerkennende Berichte der Provinzzeitungen liefen den drei Vorträgen voraus. Einhellig spendeten die Zeitungen des politischen Spektrums von links bis rechts einem Kometen Lob, von dem es hieß, daß er „die Leere, die uns in unserer Literatur entgegengähnt, würde füllen können“[4]. Hamsun sah sich als „erster eigentlicher Dichterpsycholog“[5] der norwegischen Literatur gefeiert. Die Tournee der Küste entlang, immer vor vollen Häusern, war ein bemerkenswerter Erfolg. Vom Inhalt der Vorträge war durch Berichte inzwischen soviel durchgesickert, daß Hamsun damit rechnen konnte, den Skandal auszulösen, auf den er es abgesehen hatte. Seine Rechnung ging auf.
Ibsen verzog keine Miene zu dem, was der Vortragende verlauten ließ:

Es ist eine äußerst gesunde und respektable Literatur, die angemessen zu Werke geht und die Leser befriedigt: Zerstrittene Freunde versöhnen sich, Konsul With pflegt an einem Unterleibsleiden zugrundezugehen, verlorene Söhne reisen nach Amerika und bringen es zu etwas, und die Niedertracht der Pastoren wird mit großem Talent entlarvt. Aber ein junges Mädchen bekommt leider ein Kind und landet im Hafenquartier. [...]

Ist, was ich hier sage, nun so zu verstehen, daß ich im Sinn hätte, diese Art von Literatur überhaupt anzugreifen? Beileibe nicht! Ich verspüre nicht die geringste Lust, mich dümmer zu machen als ich bin. Ich sage: dichtet über Herbert Spencer, dichtet mit Inbrunst über Christi Geschlechterfolge, stimmt die Harfe und singt ein Lied davon, wie man das Bein ins Kniegelenk klinkt – alles zu Nutz und Frommen für Volk und Land. Ich sage: besingt dies alles! Allerdings setze ich hinzu, daß wir neben dieser Art von Dichtung in unserer gesamten Literatur keine andere haben. Keine andere! Und unser Publikum – ein Publikum mit sehr materiellen Interessen, verspürt keinerlei Bedürfnis nach irgendeiner anderen Literatur, keinerlei Bedürfnis![6]

[2] Ebd.

[3] Schon im November 1888 wurde es in der Zeitschrift Ny Jord (Neue Erde) publiziert. Im Frühjahr 1890 erschien der vollständige Text bei Philipsen in Kopenhagen.

[4] Skavlan (s. Anmerkung 1), S. 133.

[5] Ebd.

[6] Zitiert nach Knut Hamsun: Paa Turné. Tre foredrag om litteratur, utgitt av [Auf Tournee. Drei Vorträge über Literatur, herausgegeben von] Tore Hamsun, Oslo: Gyldendal 1960, S. 22 f. Witzig formuliert, haben die Vorträge mit ihrer schalkhaften Subtilität von ihrer pfiffigen Unverfrorenheit, Frische und Originalität bis heute nichts verloren.

Ibsen ein Psychologe? Ein „Dilettant im Denken“[7] war er, ein Hersteller „dramatisierte[r] Holzmasse“[8]. Unter anderem hatte Hamsun sich über *Rosmersholm* und *Die Frau vom Meere* lustig gemacht.[9] Von den vier Großen, gegen die der Kollege dort oben zu Felde zog, sah Ibsen sich vom ersten Platz, auf dem er gerade saß, in dem Vortrag, der noch nicht einmal zu Ende war, zurückversetzt auf den dritten. Mit keiner Regung ließ er erkennen, was er über den Mann dachte, der gegen ihn seine Attacken ritt. Waren dem Aufrührer mildernde Umstände zuzubilligen? Ibsen ließ sich nichts vormachen. Kam dem Scharfblickenden, für den Dichten sehen war, der von sich sagte, daß er alles sehe[10], jener Satz in den Sinn, den er 1862 geschrieben und der wenig später einem Jüngeren zu denken geben sollte? Der Adept des Mannes, der zu dem geschwiegen, was der Nebenbuhler ihm im Oktober 1891 entgegengehalten hatte, hieß Thomas Mann. 1907 trug er den Satz in sein Notizbuch ein: „‚Der Mann der Idee, dem die Gelegenheit zum Hungern und zum Leiden fehlt, hat dadurch einen Weg weniger, der zur Größe führt.‘ (Ibsen)“[11] Fasziniert vom Phänomen der Größe, das darzustellen ihm in der Schiller-Studie *Schwere Stunde* (1905) gelungen war, hielt der in der Rangfrage Unnachgiebige die Zeit für gekommen, auf ein „Meisterstück“[12] zu sinnen, in dem das Phänomen der Größe eindringlicher ergründet werden sollte. Im Zuge der Vorarbeiten zum geplanten Romanprojekt über Friedrich II. konnte Ibsen ihm als „Eideshelfer“ dienen. Ibsen, der das Leiden und

[7] Skavlan (s. Amerkung 1), S. 135.

[8] Knut Hamsun: Sämtliche Romane und Erzählungen in 5 Bänden, München: List 1977, Bd. 1, S. 353. Im folgenden zitiert im Text unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl mit arabischen Ziffern. Diese abschätzige Charakteristik war der von Hamsun gegen Ibsens Gesellschaftsdramen am häufigsten vorgebrachte Einwand. Siehe hierzu Walter A. Berendsohn: Das unbändige Ich und die menschliche Gemeinschaft, München: Langen 1929, S. 85 (166).

[9] Mit der Kritik am letztgenannten Drama stand Hamsun übrigens nicht allein. Z. B. hatte Fontane, der sonst Ibsens Kunst und Technik bewunderte, sich nach der Erstaufführung 1889 vergleichsweise kritisch über das Drama ausgelassen. Verglichen mit den Einwänden Hamsuns begründete Fontane seine Vorbehalte zwar verbindlicher, in der Sache jedoch überzeugender fundiert. Siehe hierzu Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, 2. Band: Theaterkritiken, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 792-804.

[10] „*Dichten ist sehen*‘, sagte er [Ibsen] einem jungen Schriftsteller zu Beginn der achtziger Jahre; ‚ich sehe alles‘ fügte er hinzu, und damit meinte er eben alle die äußerlichen Kleinigkeiten (John Paulsen, Erinnerungen [an Henrik Ibsen, Berlin: S. Fischer 1907], S. 14/7; vgl. S. 169-71).“ Unterstrichen und angestrichen von Thomas Mann in: Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Zweite Reihe: Nachgelassene Schriften in vier Bänden. Hrsg. von Julius Elias und Halvdan Koht. Berlin: S. Fischer 1909, Bd. 4, S. 234.

[11] Nb II, 171. Thomas Mann entnahm das Zitat, dessen Quelle in dieser Edition als noch „nicht ermittelt“ bezeichnet werden mußte, Ibsens Aufsatz: Die Theaterkrise, in: Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, vom Dichter autorisiert, Band 1-10, Berlin: S. Fischer o. J. [1898-1905], Bd. 1 [1903], S. 473-479 (478).

[12] Thomas Mann am 5. 12. 1905 an Heinrich Mann. BrHM, S. 66.

„de[n] Segen der Entsagung“[13] für eine unerläßliche Bedingung der Größe hielt.

Waren die Vorträge als „Mord“ an dem ältesten der vier „Väter“[14] aufzufassen? Hatte man es nicht eher mit der Rebellion eines Mannes zu tun, der lange hatte im Schatten stehen müssen und den es nun nach einem Platz wenn nicht an der Sonne, so doch im Rampenlicht verlangte? Handelte es sich nicht in erster Linie um einen umsichtig vorbereiteten Werbefeldzug für die Erzählung *Hunger*, deren Absatz anfänglich recht träge lief? Höhere Verkaufszahlen waren erwünscht und wurden, sicher nicht zuletzt aufgrund der Vorträge, tatsächlich auch bald erzielt. Ein weites Feld. Ibsen, sonst gegen unangemessene Krittelei an ernstzunehmenden geistigen Leistungen nicht unempfindlich, dürfte die der Unverfrorenheit zugrundeliegenden Motive durchschaut, die unbegründete Kritik verschmerzt haben. Zwei Tage darauf, am 9. Oktober 1891, saß er wieder auf seinem Platz, um sich den zweiten Vortrag über „Psychologische Literatur“ anzuhören: Hamsuns Programmerklärung.

Am dritten Abend, das Thema war „Modeliteratur“, goß der Vortragende seinen Spott über Maupassants Liebesromane aus. Auch jetzt blieb Ibsen nicht ungeschoren. Hatte er sich doch dazu bewegen lassen, die vom zeitgenössischen Bürgertum als Zumutung empfundene Schlußszene des Gesellschaftsstückes *Ein Puppenheim* für das verzärtelte Publikum in deutschen Landen umzuschreiben und Nora an den häuslichen Herd und zu den Kindern zurückkehren zu lassen. Damit hatte er sich ebenfalls den Zwängen der Mode unterworfen, einer übrigens nicht nur von Hamsun, sondern auch von ihm selbst mißbilligten Unsitte. Im Grunde waren sie sich einig. Dennoch gab es einen Unterschied. Ibsen hatte nachgegeben, Hamsun hätte dies nie getan. Dessen hervorstechender Charakterzug war und blieb die Unbeugsamkeit – wie im Leben, so in der Kunst. Was sie betraf, machte auch Ibsen gewöhnlich keine Zugeständnisse. Auf den Biegsamen war er nie gut zu sprechen gewesen. Siehe *Peer Gynt*. Im Leben verhielt es sich anders. Angesicht zu Angesicht sei er nie ein mutiger Mann gewesen, hatte er freimütig eingeräumt. Mutig vielleicht nicht, aber ehrlich. Ibsen, das personifizierte Gewissen der Welt, Hamsun, das Nervenbündel als Vitalist: Ehrlich waren sie beide. Dies hatte der Jüngste mit ihnen gemein.

[13] Ibsen (s. Anmerkung 11), Bd. 1, S. 478.
[14] Ibsen, Bjørnson, Kielland, Lie.

II

Der Jüngste – wo war er an jenem Oktoberabend? Der Vater lag schwer erkrankt. Am Tage nach dem dritten und letzten Vortrag, den Hamsun am 12. Oktober gehalten hatte, starb der Senator. Selbst wenn dessen Zweitältester gewußt hätte, was sich dort oben anbahnte, selbst wenn er willens gewesen wäre, sich nach Christiania auf den Weg zu machen: Die Umstände hätten es dem Sechzehnjährigen verwehrt, Zeuge einer Begegnung zu werden, die er, hätte er dabei sein können, seiner Lebtage nicht würde vergessen haben. Ein Komet hielt Kurs auf ein Gestirn, eines der drei großen, die „für die werdende moderne Literatur in Deutschland das leuchtende Dreigestirn [waren], zu dem eine ganze Generation emporschaute"[15]: Zola, Ibsen, Tolstoi. Hatte der Jüngste eine Sternstunde der Menschheit versäumt? Die Entdeckung eines neuen Doppelgestirns? Ibsen, der Ethiker: Richter und Rigorist. Hamsun, der Kunstbesessene: Spaßmacher und Immoralist. „König Midas"[16] und „die große Sphinx"[17].

Schon hatte der in den Augen seiner Lübecker Lehrer alles andere als zu großen Hoffnungen berechtigende Eleve jenen Weg eingeschlagen, den er würde gehen müssen. Zwar waren sie noch nicht an die Öffentlichkeit gelangt, doch lagen erste schriftstellerische Versuche von ihm schon vor, in der Schublade: Gedichte und sogar ein Drama. Mit dem Gedanken an die Herausgabe einer „Monatschrift für Kunst, Litteratur und Philosophie" unter dem programmatischen Titel Der Frühlingssturm hatte er womöglich schon zu spielen begonnen. Der Zufall wollte es, daß Ibsen und Hamsun, ohne daß sie es beabsichtigt oder auch nur eine Ahnung davon gehabt hätten, in diesem abseitigen Forum zwei Jahre später wiederum gemeinsam in Erscheinung traten. Verblüffenderweise ließ Paul Thomas sich für die geplante Zeitschrift einen Titel einfallen, den er in einem der frühesten gedruckten Beiträge Hamsuns hätte finden können.

In der 1886 erstmals publizierten Studie *Auf Tournee* hatte Hamsun als „Ästhetiker, Schöngeist, Literat, Redner, auf Heerzug westwärts, als geistiger

[15] Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne, Berlin: Cronbach 1904, S. 50, zitiert nach der Ausgabe von Gotthard Wunberg, Tübingen: Niemeyer 1974 (= dt 29), S. 50.

[16] Ein Jugendfreund Hamsuns, Erik Frydenlund, hatte dem Dichter schon früh nachgesagt: „So wie für Midas alles zu Gold wurde, so wurde für ihn alles zur Kunst." Siehe Tore Hamsun: Mein Vater, München: List 1953, S. 192.

[17] So Hamsun 1893 ironisch über Ibsen in dem Gedicht „Verden hælder" [Die Welt ist aus den Fugen], in: Juleaften 1895, hrsg. von Vilhelm Krag, danach von Hamsun nicht mehr für einen Neudruck vorgesehen. Nachgedruckt bei Sten Sparre Nilson: En ørn i uvær. Knut Hamsun og politikken [Ein Adler im Unwetter. Knut Hamsun und die Politik], Oslo: Gyldendal 1960, S. 43-47.

Frühlingssturm"[18] zu brillieren versucht. Jene Vortragsreise war ein Fiasko gewesen, eine Niederlage, die Hamsun, stilistisch schon auf der Höhe, selbstironisch zu einer Überlegenheit zu machen verstanden hatte. Der Untersekundaner des Katharineums hat die frühe Version dieser höchst unterhaltsamen Skizze in der Sicherheit nicht gelesen.[19] Die Koizidenz der Verwendung des Begriffes „Frühlingssturm" bei Hamsun und bei Thomas Mann ist ein reiner Zufall, ein sinnfälliger immerhin. Läßt doch das Vorkommen dieses Wortes bei beiden auf eine Ähnlichkeit der Orientierungen und Zielsetzungen in ihren Anfängen schließen.

Zollte Paul Thomas mit der Entscheidung für die Bezeichnung seiner Zeitschrift unwissentlich einem ihm unbekannten Text Hamsuns seinen Tribut, dürfte er in der Besprechung der Aufführung des *Baumeister Solneß* im Lübecker Stadttheater aus freien Stücken dem Drange nachgegeben haben, der Kunst Ibsens seine Reverenz zu erweisen. Der Eindruck, den dessen Kunst auf Thomas Mann gemacht hatte, blieb prägend. Er stand dem der Kunst Wagners kaum nach. Noch 1937 ließ Thomas Mann in einem Briefe durchblicken, daß es sich mit der Wirkung der Kunst Ibsens auf sein Werk ähnlich verhalten habe wie mit der Wagners, einer „Wirkung, deren Spur, wie ich glaube, durch mein ganzes Werk zu verfolgen ist." (Br II, 23)

Die Vorträge Hamsuns in Christiania hätten die von Paul Thomas im Mai 1893 herausgegebene Zeitschrift mit Impulsen und Stoff für etliche Ausgaben versorgen können. Doch bereits mit der zweiten Nummer vom Juni/Juli desselben Jahres stellte sie ihr Erscheinen ein. Vielleicht war das gut so. Es sollte sich nämlich schon bald erweisen, daß Thomas Mann und einer seiner Mitarbeiter im Lübecker Redaktionskollegium über Hamsuns Publikationen geteilter Auffassung waren:

> Knut Hamsun's »Mysterien« habe ich, wie auch manches Andere desselben Schriftstellers, vor längerer Zeit mehrere Male mit wahrem Genuß gelesen und nehme das Buch noch manchmal zu Hand. Es ist eine in seltenem Maße witzige, poesievolle und rührende Komposition, aber die Wirkung, die sie auf Dich ausgeübt hat, verstehe ich nicht. Mich hat die Lektüre erquickt und, wie alles Witzige und Poesievolle, durchaus heiter gestimmt. Man muß dergleichen nicht allzu viel ernster nehmen, als es gemeint ist.
> Herzlichen Gruß von Deinem Thomas Mann. (BrGr, 104)

[18] Zitiert nach Walter Baumgartner: Knut Hamsun, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 28. Im Original ist sogar von einem „Frühlingsorkan" die Rede, eine für Hamsun typische selbstironische Übertreibung: Knut Hamsun, Livsfragmenter. Ni noveller, samlet, redigert og kommentert av [Lebensfragmente. Neun Novellen gesammelt, redigiert und kommentiert von] Lars Frode Larsen, Oslo: Gyldendal 1988, S. 31.

[19] Sie erschien zuerst am 4. 7. in Dagbladet, Nr. 242, S. 1 und am 5. 7. , Nr. 243, S. 1. Eine gekürzte Fassung erschien in: Kratskog, Historier og Skitser [Gestrüpp. Geschichten und Skizzen], København: Gyldendal 1903 und in: Paa Tourné. Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun, utgitt av Tore Hamsun, Oslo: Gyldendal 1960.

Grautoff hatte Bedenken geäußert. Da nur die Antwort Thomas Manns vom 14. Mai 1898 erhalten ist, wissen wir nicht, worauf die Einwände und Vorbehalte des Mitschülers sich bezogen. Sicher scheint, daß der ehemalige Redaktionskollege den Roman *Mysterien* gar nicht so witzig gefunden, daß die Lektüre dieses Buches ihn durchaus nicht heiter gestimmt hatte. Hatte er sich an den Ausfällen Johan Nilsen Nagels gestoßen, die darauf abzielten, Zeitgenossen wie Gladstone, Ibsen und Tolstoi zu verunglimpfen? Hatte Grautoff ein Gefühl des Unbehagens nicht unterdrücken können, daß „dergleichen" wohl doch ernster genommen werden müsse, als es gemeint zu sein schien?

Der junge Thomas Mann dürfte *Mysterien* aus der Position jenes „Freibeutertum[s] des Geistes" (VIII, 374) gelesen haben, das in seinen Augen damals auch Hamsun vertrat. Er teilte bis zu einem gewissen Grade die Einstellung, daß Autoritäten es sich gefallen lassen müßten, der Kunst und Kritik als Freiwild zu dienen. Hatte nicht auch Ibsen bewiesen, daß Autoritäten die Stirn zu bieten sei? Eine Prise Anarchismus konnte doch wohl nicht schaden, noch dazu, wenn es Aristokraten waren, die die Speise würzten? Künstlern vom Schlage der drei Dichter erschien Ende des neunzehnten Jahrhunderts die kompakte Majorität der bürgerlichen Demokratie fragwürdig. Und wie verhielt es sich mit der Minorität der Oligarchie? Sie erschien Ibsen etwas mehr, Thomas Mann etwas weniger suspekt. Und Hamsun? Dem kam es vorwiegend darauf an, in jeder Situation gegen den Strom zu schwimmen.

III

Liebhaber des Konjunktivs dürften heute auf ihre Kosten kommen. Der Auftrag, „Schriftstellerkollegen in der Brechung der Essays von Thomas Mann zu beleuchten, also aus dem Blickwinkel, aus dem Thomas Mann sie subjektiv betrachtet hat"[20], ist, im Hinblick auf skandinavische Autoren, wenn auch nicht durchwegs im Modus Irrealis, so doch mehr oder weniger in dem des Potentialis auszuführen. Arbeiten über Verfasser aus nordischen Ländern, Versuche, die dem Rang der Essays Thomas Manns über Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Fontane, Tolstoi, Dostojewski, Tschechow und anderen an die Seite zu stellen wären, liegen nicht vor. Zu Gebote steht eine Vielfalt verstreuter Äußerungen von ungleichem Gewicht in wechselnden Zusammenhängen und, nicht zu vergessen, das Werk. Alles in allem ein Infor-

[20] Aufforderung im Rundbrief vom 25. 3. 1998 der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V. zur Mitarbeit an der Herbsttagung über das Thema „Thomas Manns Essays über Schriftsteller".

mationsnetz mit unterschiedlicher Maschenweite. Große Fische bleiben hängen, kleinere entschlüpfen. Sollte man es nicht enger knüpfen?

Was Thomas Mann über Ibsen und Hamsun, was die Forschung[21] über beide mit Bezug auf ihn geäußert hat, gilt als gesichert. Sollte aber vielleicht nicht doch noch ein Rest geblieben sein, der den Versuch rechtfertigen könnte, die schon zu Beginn der neunziger Jahre in Lübeck einsetzende, sich über ein Leben erstreckende Wirkung ihrer Werke auf dasjenige Thomas Manns auf der Grundlage des beiläufig Angedeuteten, bisher Unerkannten oder Versteckten mit einigen zusätzlichen Akzenten zu versehen und so beide Dichter ein weiteres Mal ins Blickfeld zu rücken?

Der Respekt vor Ibsen wurde aufgewogen durch die Vorliebe für dessen Gegenspieler, Thomas Manns „Lieblingsschriftsteller"[22]. Bis es damit ein Ende hatte, dürfte die Passion für „diesen Knut"[23] die Hochachtung vor Ibsen vielleicht sogar übertroffen haben. Zumindest als Humorist war Hamsun für Thomas Mann noch 1926 „der Größte unter den Lebenden" (XI, 64). Das während des Ersten Weltkrieges, 1916, in einem Brief an Korfiz Holm abgelegte Geständnis bekräftigte Thomas Mann einige Jahre später mit dem öffentlichen Bekenntnis, er habe „ihn immer geliebt" (X, 620). Mit der Lektüre des Romans *Die Weiber am Brunnen* hatte die Kurve seiner Hochschätzung für Hamsun damals, 1922, ihren Höhepunkt erreicht. Die deutsche Übersetzung war im Spätherbst 1921 erschienen. Im März hatte Thomas Mann die Einladung erreicht (Tb, 14.3.1921), in Lübeck zur Nordischen Woche am Sonntag, dem 4. September, in der Aula des Johanneums einen Vortrag zu halten. Nach einigem Zögern (Tb, 20.3.1921) hatte er zunächst über Hamsun sprechen wollen: „Vielseitig im Geiste thätig. Von fern auch mit einem Hamsun-Vortrag für Lübeck beschäftigt." (Tb 22.3.1921) Einen Monat später gab Thomas Mann ohne nähere Erklärung sein Vorhaben auf.[24] Offenbar kam das nach einigem Nachdenken bevorzugte neue Thema, *Goethe und Tolstoi*, der aktuellen „Forderung des Tages" mehr entgegen. Hamsuns Kunst des ausgeklügelten Spiels mit den Mitteln des Humors, der Komik, der Satire, mit hintergründigsten Wirkungen,

[21] Siehe die zusammenfassende Übersicht von Leonie Marx: Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1990, S. 164-199 (bes. S. 170-182), mit einem umfassenden Literaturverzeichnis (S. 196-199).

[22] An Korfiz Holm am 8. 9. 1916 (Sammelstück Nr. 30, Nachlaß Korfiz Holm, Handschriftenabteilung der Stadtbibliothek München). Ich danke Dr. Fritz Fenzl, Leiter der Handschriften- und Monacensia-Abteilung der Stadtbibliothek München, für die Erlaubnis, aus diesem Briefe zitieren zu dürfen.

[23] Ebd.

[24] Tb, 24. 4. 1921: „Für den Vortrag in Lübeck plane ich seit gestern Abend: ‚Goethe und Tolstoi'." Erst am 31. 5. gab Thomas Mann der Direktion der „Nordischen Woche" die endgültige Zusage. Damit stand das Thema definitiv fest.

reichte in diesem Falle doch wohl nicht aus. *Segen der Erde*. Der Titel, oft mißverstanden, war nicht nostalgisch gemeint.[25] Überhörte man den ironischen Unterton? Was hatte es mit dem früheren Lensmann Geißler auf sich? War er nicht der „Nebel" (2, 1148), ein Mann, „der das Richtige weiß, aber es nicht tut"? (2, 1149): „Es war wirklich seltsam, daß er nicht tot war, sondern wieder auftauchte. Warum kam er wohl?" (2, 943) Auf der Oberfläche des Textes trat er, wenn er bei Laune war, als Wohltäter, zumeist jedoch als Gegenspieler des Ödlandbauern auf, eines humoristisch-ironisch gebrochenen Spiegelbildes des „Markgrafen". Hamsun, der Gutsbesitzer: Waldschrat und Mühlenstein. So ein Kerl war er. Unter der Oberfläche geisterte das alter ego des Künstlers: Der Nebelkönig, der die Kehrseite der Medaille bildete, die das Porträt Isaks schmückte. Die scheinbaren Identitäten waren auswechselbar. War mit dieser Münze 1921 ein Staat zu machen? Wenn man den Roman falsch verstand: vielleicht zum Schein. Wenn man ihn richtig las: Nein. Der Augenblick forderte das Aufgebot des Zivilisatorischen im Spannungsverhältnis von Ethos und Geist, Natur und Kunst, Leben und Tod. Das ‚Lebensja'[26] bei Goethe, bei Tolstoi dafür der Sachverhalt, daß sein „stärkstes, quälendstes, tiefstes und produktivstes Interesse dem Tode" (IX, 144) galt, diese Konstellation wurde ausschlaggebend. Im Hinblick auf die Forderungen des Tages konnten Goethe und Tolstoi[27] die Erwartungen erfüllen. Die Kunst Hamsuns hatte im Jahre 1921 für Thomas Mann bereits den Kurswert eingebüßt, den sie 1919 für ihn noch gehabt hatte.[28] Kunst von Rang ohne Zweifel, doch ohne

[25] Nach 1933, während der Nazi-Herrschaft, hatte Thomas Mann in den Tagebuchaufzeichnungen »Leiden an Deutschland« (Eintragung vom 25. 7. 1934) seine Schwierigkeiten mit diesem Roman (XII, 745): „Der alte Hamsun, dessen Blubo-Kunst viel zu raffiniert ist, als daß irgendein Nazimensch etwas damit anfangen könnte, hat gut reden. Er ist fünfundsiebzig, weiß nicht, was in Deutschland vor sich geht, ist ihm aber großen Dank schuldig und gehört zu der antiliberalen und antistädtischen Geisteswelt, die im Nazitum ihre grauenvolle Verhunzung erfährt." Eine zutreffende Einschätzung, ausgenommen die Bezeichnung des Romans als „Blubo-Kunst". Siehe hierzu auch die spätere Stellungnahme Thomas Manns in einem Interview mit Svenska Dagbladet vom 4. August 1953 (in: Volkmar Hansen/Gert Heine (Hrsg.): Frage und Antwort, Interviews mit Thomas Mann 1909-1955, Hamburg: Knaus 1983, S. 371 sowie die Äußerung über Hamsun im Vortrag *Der Künstler und die Gesellschaft* (1952; X, 396)).

[26] Tb, 18. 9. 1918. Siehe hierzu Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin: Bondi 1918. Siehe im übrigen Hans-Joachim Sandberg: König Midas und der Zauberer oder die Weisheit des Silenos. Von der »Sympathie mit dem Tode« zum »Lob der Vergänglichkeit«: Knut Hamsun und Thomas Mann, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck. Bern: Francke 1987 (= TMS VII), S. 174-212 (182-185).

[27] Siehe hierzu Herbert Lehnert/Eva Wessel: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay Goethe und Tolstoi, Frankfurt/Main: Klostermann 1991 (= TMS IX).

[28] Siehe Tb, 12. 4. 1919: „Gestern abend beendete ich Hamsuns ‚Segen der Erde', ein herrliches Werk und, obgleich völlig unpolitisch, in tiefem Kontakt mit aller neuesten Sehnsucht: die Verherrlichung des Einödbauern, der ländlichen Selbstgenügsamkeit, der Haß auf die Stadt, die Indu-

Deckung für den Zeitenwechsel. Hamsuns Roman *Segen der Erde* wurde beiseite gelegt.[29] Zudem störte der Roman die Konzeption des *Zauberberg*: „Las nach dem Abendessen in den Novellen von Ssologub fort, die mir zum Zbg. mehr Mut machen, als Hamsun."[30] Die Ungunst der Stunde: Gewinn und Verlust.

IV

Wie stand es um die Bedeutung der Werke Ibsens für Thomas Mann? Auch in seinem Falle scheint alles Wissenswerte bedacht und ausgelotet zu sein. Schon die frühen Erzählungen stehen unter dem Einfluß seiner Werke. *Gefallen* (1896), so etwas wie ein Miniaturgesellschaftsstück in Prosa, läßt zumindest den Tonfall der Repliken Ibsens, wenn auch noch nicht deren Hintergründigkeit erkennen. Was sie an Zynismen enthalten, ist teils den Reden Johan Nilsen Nagels in Hamsuns Roman *Mysterien* (1894) abgelauscht, teils denen des Arztes Dr. Relling in Ibsens *Wildente*. Thomas Manns Unersättlichkeit nach den „Vergnügungen des Ausdrucks" (VIII, 300) kannte keine Grenzen. So weit sie es vermochten, und sie vermochten dies in hohem Grade, stillten Ibsen und Hamsun seinen großen Hunger. Ein gerüttelt Maß an ausgepichten Einzelheiten, motivischen Anregungen, stilistischen Finessen, Charakterzügen, Redensarten, Redewendungen von Figuren aus Erzählungen und Romanen Hamsuns einerseits und Dramen Ibsens andererseits sind Erzählungen wie *Der kleine*

strie, den Handel, die Ironisierung des Staates, das alles ist dichterisch empfundener Kommunismus oder richtiger menschlich-poetischer Anarchismus, ohne Zweifel. Und bei aller Verschmitztheit der Technik ist Einfachheit, Güte, Gesundheit, Menschlichkeit da, ein Geist, der ohne Zweifel der der Zukunft, das heißt also: der Gegenwart ist, u. der meiner Vorkriegskonzeption eben fehlt. <Bauschan> und <Kindchen> sind dem näher. Zbg. sowohl wie Hochstapler sind historisch, lange bevor sie fertig. Aber schließlich, es handelt sich einfach um nachzuholendes und aufzuarbeitendes Tagewerk und Pensum."

[29] Dabei dürfte Thomas Mann bewußt gewesen sein, daß Hamsuns Kunst in einer gewissen Beziehung verwandte Eigenschaften mit der Tolstois aufwies. Einige der im Roman *Segen der Erde* geäußerten Ansichten zur Erziehung wurden in den Vortrag *Goethe und Tolstoi* aufgenommen (vgl. 2, 890 ff. und passim mit dem ursprünglichen Text in: Deutsche Rundschau, Bd. CXC, Jg. 48 [Januar-März 1922], S. 225-246 [passim]. Siehe auch IX, 151-170). Hesse hatte ebenfalls die Nähe Hamsuns zu Tolstoi erkannt. Siehe BrHe, 26.

[30] Tb, 14. 4. 1919. Am 12. 4. 1919, unmittelbar nach Beendigung der Lektüre von *Segen der Erde*, hatte Thomas Mann begonnen, sich in die Erzählungen des russischen Surrealisten und Symbolisten Fjodor Ssologub (1863-1927) zu vertiefen: „Las [...] dann eine tiefe und schöne kleine Novelle von Ssologub: ‚Der Kuß des Ungeborenen'." Siehe Fjodor Ssologub: Der Kuß des Ungeborenen und andere Novellen. Aus dem Russischen übertragen von Alexander Eliasberg, Weimar: Kiepenheuer 1918, S. 5-20. Zur Bedeutung Ssologubs für Thomas Manns *Zauberberg* siehe Hans-Joachim Sandberg (s. Anmerkung 26), 184 f.

Herr Friedemann (1897), *Tobias Mindernickel* (1898), *Luischen* (1890) und *Tonio Kröger* (1903) zugutegekommen wie auch den Romanen: *Buddenbrooks* (1901), *Königliche Hoheit* (1909), *Der Zauberberg* (1924) und *Doktor Faustus* (1947).

Viele Impulse und Anregungen, auf die im einzelnen hier nicht eingegangen werden kann[31], sind als Nachklänge jener frühen Phase der Beeinflussung aufzufassen, über die Thomas Mann 1940 rückblickend schrieb, daß er sich für Hamsun „in dieser halbproduktiv-imitierenden Weise begeisterte", so daß er keine Zeile geschrieben habe, „die nicht den Tonfall seiner frühen Meisterwerke, des <Hunger>, der <Mysterien> und des <Pan> gehabt hätte." Er fügt dieser dem „Lob der Nachahmung" gewidmeten Bemerkung den Satz hinzu (XIII, 133): „Noch einmal: Nachahmung ist in gewissen Grenzen eher ein Zeichen von Talent als von hoffnungslosem Persönlichkeitsmangel."[32] Die auf Hamsun gemünzte Äußerung entspricht, auf anderer Ebene, Ibsens literarischer Bedeutung für Thomas Mann.[33]

V

Das zentrale Thema des *Tonio Kröger* ist die im literarischen Vorfeld der Erzählung von Ibsen, dem „nordische[n] Magier" (X, 229), gestaltete Problematik der Einsicht in die Unvereinbarkeit von Gefühl und Intellektualität. Der Künstler darf um des ‚Werkes' willen nicht am ‚Leben' teilhaben. Andernfalls würde „das Gedicht zu Ende" (VIII, 322) sein. Der Preis für dessen Vollendung aber war hoch: „Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! Und Kunst! ..." (VIII, 336). Im Vierten Kapitel hält Tonio Kröger im Sinne Ibsens „Gerichtstag über sich selbst". Tonio Krögers Frage: „Ist der Künstler überhaupt ein Mann?" und seine Antwort darauf: „Man frage >das Weib< danach!" (VIII, 296 f.) reflektiert Irenes Verdikt in Ibsens Abschiedsbotschaft *Wenn wir Toten erwachen* (1899): „Ich haßte dich, weil du Künstler warst, ausschließlich Künstler und nicht auch ein Mann!"[34] Ein Kerngedanke der Erzählung ist auf die Lek-

[31] Siehe ebd., S. 174-222.

[32] Vgl. auch X, 620: „Die unvergleichlichen Reize seiner Kunstmittel bezauberten schon den Neunzehnjährigen, – der nie vergißt, was ‚Hunger', ‚Mysterien', ‚Pan', ‚Viktoria', dazu die Novellen und Reisebücher seiner Empfänglichkeit einst bedeutet haben."

[33] Siehe zu Ibsen: Anni Carlsson: Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 43 (1969), Heft 2, S. 289-296; Leonie Marx (s. Anmerkung 21), bes. 171-178; Hans-Joachim Sandberg, Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden, in: TM Jb 9 (1996), S. 265-291 (bes. 277-279).

[34] Ibsen: *Wenn wir Toten erwachen*, 2. Akt.

türe des „Epiloges" zurückzuführen. In dem Grade, in dem Tonios „Künstlerschaft [...] verschärft[] [wird]" (VIII, 291), fühlt er sich in seiner „Lebensfähigkeit beschnitten".[35] Die Änderung des ursprünglichen Titels der Erzählung, „Litteratur", zugunsten des endgültigen, *Tonio Kröger*, reflektiert eine grundsätzliche Entscheidung: die ‚Liebeserklärung' an das Leben, vom Autor schon bald verstanden als „strenges Glück" (II, 363).

Die in Ibsens letztem Drama in Frage gestellte Berechtigung der Überzeugung des Werkmenschen, daß die Forderungen des Lebens vor denen des Werkes zurückzutreten hätten, war ein Thema, das Thomas Mann unter verschiedenen Aspekten und in unterschiedlicher Beleuchtung in mehreren Arbeiten der folgenden Jahre varierte: Von der Skizze *Schwere Stunde* (1905) bis zur Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) geht es um Charaktere, denen die Sorge um das Werk zu schaffen macht. Ehrgeiz und Pflicht verheißen eine „Größe", die ihren Preis hat (VIII, 376): „Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen!..." „Größe" war mit dem Menschenglück, mit dem Verlust der Würde oder gar dem Leben zu bezahlen.

Vor allem *Die Wildente* (1884) hatte es Thomas Mann angetan.[36] Ibsen war es gelungen, dem durch die Technik der retrospektiven Analyse gekennzeichneten Aufbau seines Dramas eine tiefere Dimension zu geben. Das auf der realistischen Ebene eindeutig erscheinende Wort entpuppte sich in seiner verkappten Symbolik als untergründig doppeldeutig. Der verborgene eigentliche Sinn des Textes war bedeutsamer als dessen offen zutageliegende Aussage. Der Dialog gewann eine Doppelbödigkeit, die der ebenso intrikaten wie luziden Struktur des Dramas mit ihren rückwärtsgerichteten und vorausweisenden Beziehungen entsprach. Aus einleuchtenden Gründen stellte Thomas Mann Ibsen unmittelbar neben Wagner, als er, im Hinblick auf *Buddenbrooks*, im Jahre 1904 diesen als seinen „Meister" bezeichnete.[37]

[35] Statt der dezenteren Variante in *Tonio Kröger:* „Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger . . . Wir singen ganz rührend schön. Jedoch -" (VIII, 297), lautet die entsprechende Notiz in den Materialien zur Erzählung noch unumwunden: „Der Künstler als Kastrat (An seiner Lebensfähigkeit beschnitten)" (Mp XI 13 a, Bl. 10). Ich danke Dr. Thomas Sprecher, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, für die Genehmigung zur Einsicht in die Materialien des Archivs und die Erlaubnis, aus ihnen zitieren zu dürfen.

[36] Ibsens „grandiose ‚Wildente'" wurde auf Empfehlung Thomas Manns 1895 in München vom „Akadem. dramat. Verein" unter der Regie des Herrn Otto von Wolzogen aufgeführt. In dieser Aufführung hatte Thomas Mann selbst die Rolle des Großhändlers Werle übernommen: „Paß auf, mein Ruhm soll durch alle Zeitungsblätter rauschen!" (BrGr, 31, 34, 53, 55).

[37] X, 838: „Das Motiv, das Selbstzitat, die autoritative Formel, die wörtliche und gewichtige Rückbeziehung über weite Strecken hin, das Zusammentreten von höchster Deutlichkeit und höchster Bedeutsamkeit, das Metaphysische, die symbolische Gehobenheit des Moments – alle meine Novellen haben den symbolischen Zug -: Diese wagnerischen und eminent nordischen Wirkungsmittel (man findet die meisten davon ja auch bei Ibsen) sind schon völlig Instinkt bei mir geworden. Dies ist das Wesentliche."

Spuren der *Wildente* in Thomas Manns Werk? Sollte wirklich noch kein Schriftgelehrter in der Geschicklichkeit, die Frau Stöhr im Umgang mit Fremdwörtern erkennen läßt, – sollte bisher noch niemand in den Handhabungen der ihr in dieser Hinsicht zu Gebote stehenden Mittel im kleinen die zaghaften Fingerübungen Gina Ekdals wiedererkannt, vor-erkannt haben?

VI

Doch nicht die Bedeutung der Dramen Ibsens für Thomas Manns Werk sollte hier im Blickpunkt stehen, sondern die dreier seiner Gedichte.

Leben heißt – dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten – Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich.[38]

Ibsen hatte das mit dem Titel *Ein Vers* versehene einstrophige Gedicht in den siebziger Jahren in einer von der Endfassung noch abweichenden Variante[39] zunächst auf deutsch verfaßt. Nachträglich hatte er den Vierzeiler ins Norwegische übersetzt und ihn in die letzte der von ihm noch verantworteten norwegischen Ausgabe seiner 1886 erschienenen Gedichte aufgenommen. Der Autor bestimmte den „Vers" schließlich zum Leitspruch der zehnbändigen, von seinem Verleger S. Fischer aus Anlaß von Ibsens siebzigstem Geburtstag herausgegebenen, vom Dichter autorisierten deutschen Gesamtausgabe *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Als vorläufig letzter der zunächst auf neun Bände angelegten Ausgabe erschien im November 1903 deren erster Band mit u. a. Ibsens Gedichten. Unmittelbar nach der Titelseite enthält der erste Band eine Aufnahme von Ibsens Geburtstagsporträt. Die unmittelbar folgende Seite ist dem Gedicht *Ein Vers* als Losung für Ibsens *Sämtliche Werke*

[38] Ibsen bestimmte die vier Zeilen des einstrophigen Gedichts zum Leitspruch für die aus Anlaß seines siebzigsten Geburtstages erschienene Ausgabe: Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 11) Bd. 1 [1903], S. 167.

[39] Die von ihm mit seinem Namen unterzeichnete, als Dedikation in einem Buch für eine deutsche Dame bestimmte Fassung lautet: „Leben, das heisst bekriegen/In Herz und Hirn die Gewalten;/Und dichten; über sich selber/Gerichtstag halten." In deutscher Sprache erstmals veröffentlicht in einem Essay von Otto Brahm: Henrik Ibsen, in: Deutsche Rundschau, November 1886, S. 219. Erstdruck auf Norwegisch in: Illustreret Tidende Nr. 969, 1877-78. Die Angaben entstammen den Anmerkungen zu dem Gedicht *Ein Vers* in der 1928 aus Anlaß des 100. Geburtstages von Ibsen erschienenen Ausgabe Samlede Verker, I-XX (= Hundreårsutgaven), Oslo: Gyldendal 1928, Bd. XIV, S. 529.

vorbehalten. Es gab Thomas Mann den Anstoß zum Motto für seinen Novellenband *Tristan* (1903).[40] Mit diesem Wahlspruch wünschte der Autor nicht zuletzt als ein Adept aus der Schule Ibsens anerkannt zu werden. Für seine Leser hatte Thomas Mann das Motto als unmißverständlichen Hinweis für das von ihm erhoffte angemessene Verständnis der in dem Bande enthaltenen Erzählungen angeführt.

Aus den Notizen zum »Literatur-Essay«, aufgezeichnet im Spätherbst 1909, geht hervor, daß Thomas Mann in der Auseinandersetzung mit fragwürdigen Tendenzen der zeitgenössischen Literatur sich auf Ibsen als Vorbild zu berufen gedachte. Auch in diesem Zusammenhang kommt die Verszeile zu ihrem Recht: „Kritik, die nicht auch Bekenntnis ist, ist wertlos. Die eigentlich tiefe und leidenschaftliche Kritik ist Dichtung im Sinne Ibsens: Gerichtstag über *sich selbst*."[41] Aus diesem Grunde wird in den Notizen Ibsen wiederholt der erste Rang in der Reihe derer zugebilligt, deren Repräsentativität als Kritiker der Moderne auf ihrer „Intellektualität" beruht.[42] Sie ist die wichtigste Voraussetzung für Thomas Manns Vorsatz, unter der Ägide Ibsens an der Mitwelt, in die er nicht zuletzt sich selbst einbezog, rundum Kritik zu üben: „Zeitkritik im Grunde Selbstkritik. Viele der kritisierten Tendenzen auch in mir. Damit, daß man sie klarstellt, verneint man sie noch nicht, und doch bringt die Reizung u. Irritation durch die Erkenntnis, die Schärfe des Wortes einen polemischen, scheinbar feindseligen Ton mit sich. Bosheit gegen das Unbewußte."[43]

VII

Das zweite Gedicht:

Im *Doktor Faustus* läßt Serenus Zeitblom es sich nicht nehmen, den Leser davon zu verständigen, daß Ines Rodde der Ehrgeiz treibt, ihrer Probleme Herr zu werden mit einem Poem unter dem vielsagenden Titel *Der Bergmann* (VI, 263):

Ich bin ein Bergmann in der Seele Schacht
Und steige still und furchtlos dunkelwärts

[40] Die nur wenig veränderte Prosavariante der Devise lautet: „Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten." (Thomas Mann: Tristan. Sechs Novellen, Berlin: S. Fischer 1903)

[41] Notiz <110.> Siehe Hans Wysling: „Geist und Kunst". Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay", in: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern/München: Francke 1967 (= TMS I), S. 123-233, hier S. 211.

[42] Notiz <13.> ebd., S. 159, außerdem <128.> (Gruppe 1), ebd. S. 218.

[43] Notiz <142.> (Gruppe 2), ebd., S. 219.

Und seh' des Leidens kostbar Edelerz
Mit scheuem Schimmer leuchten durch die Nacht.

Da Zeitblom „das Weitere vergessen" zu haben behauptet, mit Ausnahme der Schlußzeile, können wir uns damit begnügen, nur sie noch anzuführen:

Und nie verlang' ich mehr empor zum Glück.[44]

Der Ausklang des schon früh einsetzenden Umgangs Thomas Manns mit Ibsens Gedichten. Eine Persiflage nicht des Vorbildes, sondern eines „psychologisch geschulte[n] und ihr Erleben dichterisch überwachende[n] Mädchen[s]" (VI, 394), mit der Absicht freilich auch einer verkappten Selbstpersiflage, vom Autor mit verschwiegenem Seitenblick abgetreten an eine Romanfigur, dazu bestimmt, das Zutreffende der Auffassung des unheimlichen Besuchers im 25. Kapitel zu bestätigen (VI, 321): „Gewisse Dinge sind nicht mehr möglich." Ibsens Gedicht *Der Bergmann* (1850) war von soliderer Qualität.[45]

VIII

Wie die Notizen zum aufgegebenen Essay *Geist und Kunst* erkennen lassen, wäre Ibsen, dem jüngeren der beiden „Hexenmeister" (X, 229) in der Auseinandersetzung mit dem älteren, Wagner, unter anderem die Rolle des Gegenspielers zum Typus des Artisten und Künstler- Scharlatans zugefallen. Die Gelegenheit, ihn in einem großen Literatur-Essay zu seinem Recht kommen zu lassen, blieb ungenutzt. Bekanntlich gab Thomas Mann das Vorhaben auf: „Der Gegenstand führte ins Ungemessene, und die essayistische Disziplin des Verfassers reichte nicht aus, ihn zu komponieren. So blieb der Plan als amorphe Notizenmasse liegen." (X, 62)

Ein „Solneß-Absturz" (BrHM, 57) mithin auch dieses Projekt? Das Schicksal des Baumeisters in der Schlußszene des Dramas ließ Thomas Mann im Hin-

[44] Zur motivgeschichtlichen Bedeutung und Funktion des vom Erzähler Ines, der jüngeren Schwester, zugeschriebenen „Poem[s]" im Kontext des Romans auf dem Hintergrund der literarischen Tradition siehe Walter Pache: Ein Ibsen-Gedicht im Doktor Faustus, in: comparative literature, University of Oregon, vol. 25 (1973), S. 212-220.

[45] *Der Bergmann* (Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 10, Bd. 1, S. 15-16) zählt zu Ibsens frühesten und bedeutsamsten Gedichten. Zusammen mit *Vogel und Vogelfänger* gehört es zu den beiden ältesten, die Ibsen 1871 in die Ausgabe seiner Gedichte aufnahm. Als „Selbstporträt" und Symbol seines Dichterberufes besitzt es eine Sonderstellung in Ibsens lyrischem Werk. Das Gedicht liegt in mehreren Fassungen vor.

blick auf *Fiorenza* die vielzitierte Formel prägen vom „Solneß-Absturz [...], diesem Fiasko in dem Bemühen eine geistige Construction mit Leben zu erfüllen." (ebd.) Stand mit dem Essay wieder einiges auf dem Spiel? Nochmals „eine schwere Niederlage" (ebd.) war unbedingt zu vermeiden. Was dachten die Auguren? Würden sie ihr Wissen preisgeben? Was bedeutete ihr Lächeln? Die Zeit und der Zufall – Gewinn und Verlust.

In den Notizen zu *Geist und Kunst* findet sich unter der Ziffer 22 das folgende mit einem Stern versehene Nietzsche-Zitat:

„[...]
Wir haben das «*Bewußtsein der ·(Notizbuch)· großen Meister gewonnen**)»
(Nietzsche) [...]"

Der dazugesetzte Stern markiert eine von Thomas Mann später hinzugefügte Eintragung. Sie lautet: „.*) Durch den modernen Ruhm (Burckhardt)·"[46]

Am 7. November 1870 tauchte in Basel ein noch junger Mann die Feder ins Tintenfaß:

Gestern abend hatte ich einen Genuß, den ich Dir vor allem gegönnt hätte. Jacob Burckhardt hielt eine freie Rede über ‚historische Größe', und zwar völlig aus unserem Denk- und Gefühlskreise heraus. Dieser ältere, höchst eigenartige Mann ist zwar nicht zu Verfälschungen, wohl aber zu Verschweigungen der Wahrheit geneigt, aber in vertrauten Spaziergängen nennt er Schopenhauer ‚unseren Philosophen'. Ich höre bei ihm ein wöchentlich einstündiges Kolleg über das Studium der Geschichte und glaube der einzige seiner sechzig Zuhörer zu sein, der die tiefen Gedankengänge mit ihren seltsamen Brechungen und Umbiegungen, wo die Sache an das Bedenkliche streift, begreift.[47]

[46] Wysling (s. Anmerkung 41), S. 165. Burckhardts Ansichten über den modernen Ruhm wandelten sich im Laufe der Zeit. Auf Burckhardts frühe, erstmals 1860 vertretene Auffassung stieß Thomas Mann bereits im Jahre 1900. Anläßlich der Vorstudien zu *Fiorenza* (ursprünglich: „Der König von Florenz") merkte er sich im 1. Band, 2. Abschnitt, 3. Kapitel des Werkes *Die Kultur der Renaissance in Italien* Burckhardts Ausführungen über den modernen Ruhm als eine für jene Zeit typische Triebkraft des Ehrgeizes und den Ausdruck „einer neuen Art von Geltung nach außen" (Die Kultur der Renaissance in Italien, hrsg. von Ludwig Geiger, 7. Aufl., Leipzig: E. A. Seemann 1899, S. 152). Später, im November 1870, beurteilt Burckhardt in seinen unter dem Eindruck des deutsch-französischen Krieges gehaltenen Vorträgen „Das Individuum und das Allgemeine (die historische Größe)" die Erscheinung des modernen Ruhms als Merkmal der historischen Größe mit zunehmender Skepsis. Siehe Jakob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, hrsg. von Jakob Oeri, Berlin/Stuttgart: Spemann 1905, S. 210-252 (bes. 211 f. u. 244- 249). Thomas Manns Haltung wurde durch die Burckhardts maßgeblich beeinflußt.

[47] Nietzsche an Freiherrn v. Gersdorff. Zitiert aus dem Nachwort von Rudolf Marx zu: Weltgeschichtliche Betrachtungen von Jacob Burckhardt. Erläuterte Ausgabe. Hrsg. von Rudolf Marx, Stuttgart: Kröner 1978, S. 274 f.

Weltgeschichtliche Betrachtungen, Fünftes Kapitel: „Das Individuum[48] und das Allgemeine. (Die historische Größe)". Ausgehend von „unserm Knirpstum"[49], gibt Jacob Burckhardt den Einsatz lapidar: „Größe ist, was wir nicht sind."[50] Der weise Mann in Basel hielt eine kalte Dusche bereit für den, dessen Ehrgeiz es auf „Größe" abgesehen hatte. Um den Ruhm stand es nicht besser:

Die wirkliche Größe ist ein Mysterium. Das Prädikat wird weit mehr nach einem dunklen Gefühle als nach eigentlichen Urteilen aus Akten verteilt oder versagt; auch sind es gar nicht die Leute vom Fach allein, die es erteilen, sondern ein tatsächliches Uebereinkommen Vieler. Auch der sogenannte Ruhm ist dazu nicht genügend. Die allgemeine Bildung unserer Tage kennt aus allen Völkern und Zeiten eine gewaltige Menge von mehr oder weniger Berühmten; allein bei jedem einzelnen entsteht dann erst die Frage, ob ihm Größe beizulegen sei, und da halten nur wenige die Probe aus.[51]

Eine die Schwermut überspielende Skepsis, durchdrungen von Heiterkeit, ist die Grundstimmung in dem „ungeheuren Buche der Weltgeschichtlichen Betrachtungen"[52]: „Einheitlich in der Konzeption, unfest im Vortrag, systematisch und aphoristisch, bescheiden aber polemisch, ironisch und zugleich tiefernst, so erscheinen die Vorlesungen über das Studium der Geschichte dem Leser."[53] Die Burckhardt-Lektüre hat im Werk Thomas Manns manche hier und da kaum noch erkennbare Spur[54] hinterlassen. Burckhardt hatte den ihm

[48] In der Originalhandschrift heißt es „Die Individuen [...]". Vgl. die Fassung nach den Originalhandschriften in: Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. Der Text der ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen' auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften hrsg. von Peter Ganz, München: C. H. Beck 1982, S. 377.

[49] Jakob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen [Erstausgabe 1905] (s. Anmerkung 46), S. 210.

[50] Ebd.

[51] Ebd., S. 212. Vgl. hierzu auch die Fassung nach den Originalhandschriften in: Burckhardt (s. Anmerkung 48), S. 378: „Die Größe ist ein *Mysterium*. Das Prädicat wird ertheilt oder versagt weit mehr nach einem dunkeln Gefühle als nach eigentlichem Urtheil aus Acten. Wir beginnen zu ahnen, daß das Ganze der betreffenden Persönlichkeit über Völker und Jahrhunderte hinaus *magisch* auf uns nachwirkt <, weit über die Grenzen der bloßen Überlieferung hinaus.> Auch der sogenannte Ruhm ist hiezu noch nicht genügend. Die allgemeine Bildung unserer Tage kennt aus allen Völkern und Zeiten eine gewaltige Menge von mehr oder weniger Berühmten; allein bei jedem Einzelnen ersteht dann erst die Frage: ob ihm Größe beizulegen? und da halten nur Wenige die Probe aus. Welches ist aber der Maßstab dieser Probe? unsicher, ungleich und inconsequent. Bald wird mehr nach der intellectuellen, bald mehr nach der sittlichen Beschaffenheit das Prädicat zuertheilt, bald mehr nach urkundlicher Überzeugung, bald mehr nach Gefühl; bald entscheidet mehr die Persönlichkeit, bald mehr die Wirkung die sie hinterlassen.- Oft findet das Urtheil seine Stelle schon von einem stärkeren Vorurtheil eingenommen."

[52] Marx, Nachwort (s. Anmerkung 47), S. 273.

[53] Peter Ganz, Einleitung zu Jacob Burckhardt (s. Anmerkung 48), S. 77.

[54] Der Einfluß der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* auf Thomas Manns Geschichtsverständnis ist bis heute so gut wie nicht erforscht. Auf die Bedeutung von Burckhardts Werk *Die Kultur der Renaissance in Italien* für Fiorenza hat Thomas Mann ausdrücklich hingewiesen. Über die von

in den Notizen zugewiesenen Platz mit einem weiteren Experten zu teilen. Auch dessen Skepsis ließ Thomas Mann nicht unberührt. Der Skeptizismus beider Männer prägte ihn tief. Burckhardt und Ibsen hatten die Sonde angesetzt. Beide waren sie den sogenannten großen Männern auf den Leib gerückt, die Anfang des Jahrhunderts von sich reden machten. Die Folgen ließen nicht lange auf sich warten. Das Projekt „Größe", der Roman über Friedrich II., wurde *ad acta* gelegt.

Nach der von ihm mit dem Bleistift vorgenommenen Numerierung findet sich unter der Ziffer 115 folgender Eintrag:

Radikalismus ist Tiefe; aber es giebt eine tiefere, eine bodenlose Tiefe:
der Skeptizismus.
Ibsen: ‚Das Große – ist es wirklich groß'?
Goethe: ‚Es wird dadurch das Möglichste erstrebt, daß man das Unmögliche postuliert.'

Das Ibsen-Zitat versehen mit einer Fußnote. Dazu die Auskunft: „Nicht ermittelt."

IX

Im Widerhall deutscher und französischer Geschütze hielt Burckhardt ebenfalls noch im November 1870 in der Aula des Basler Museums seine öffentlichen Vorträge *Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte*. Ein Jahr zuvor um die gleiche Zeit war „die große Sphinx" gerade in Ägypten an Land gegan-

anderen Schriften Burckhardts empfangenen Anregungen hat er sich ausgeschwiegen. In seinem Dankesbrief vom 26.6.1930 an Walter Rehm für das ihm vom Autor zugeschickte Buch Jacob Burckhardt. Frauenfeld/Leipzig: Huber & Co. 1930 (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Eine Sammlung von Darstellungen und Texten hrsg. von Harry Maync. Bde. 68-70), läßt er immerhin durchblicken, daß er „durch Schopenhauer, ihn [Burckhardt] und Nietzsche noch etwas, noch Entscheidendes von ihr [Burckhardts Welt] erfahren hat" (Br I, 301). Wie etwa die Darstellung der Heimsuchung Aschenbachs durch den fremden Gott im *Tod in Venedig* durch die *Griechische Kulturgeschichte* (1898-1902) angeregt wurde, so entpuppt sich Leverkühns gegen den trügerischen Glauben an die Wahrheit und den Ernst des Werkes gerichtete Auffassung: „Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden" (VI, 242), als bedeutsame Anverwandlung des Satzes: „Was einst Jubel und Jammer war, muß nun Erkenntnis werden, [...]" (Weltgeschichtliche Betrachtungen, s. Anmerkung 46, S. 8 f.). Die von Burckhardt beschworene Kraft des Geistes, jedes Zeitliche ideal aufzufassen: „Er [der Geist] ist idealer Art, die Dinge in ihrer äußeren Gestalt sind es nicht" (Weltgeschichtliche Betrachtungen, s. Anmerkung 46, S. 8), erweist sich bei Leverkühn nur noch als das Echte und Ernste des antiideell verstandenen Momentes der Erkenntnis, als „allein das ganz Kurze, der höchst konsistente musikalische Augenblick ..."(VI, 241).

gen. Karl XV., König von Schweden, hatte beim Vicekönig von Ägypten eine Einladung für den Dichter erwirkt und diesen mit der Mission betraut, die andere Hälfte der Union, Norwegen, bei der Eröffnung des Suez-Kanals am 19. November 1869 in Port Said offiziell zu vertreten. Eine Auszeichnung für den schon Berühmten, den der jüngere Bruder des Königs, seit 1872 dessen Nachfolger, Oscar II., nach der Thronbesteigung mit dem Ausspruch ehren sollte: „Wir zwei Könige!"

Vielleicht stieß Thomas Mann auf Ibsens Reimbrief schon bald nach dem Erscheinen des ersten Bandes der deutschen Gesamtausgabe im November 1903, spätestens jedoch im Jahre 1909, bevor er den Vers in sein Notizbuch schrieb: „Das Große – ist es wirklich groß?"[55] Wie waren die Gewichte verteilt? Auf der einen Waagschale: Die Persönlichkeit. Auf der anderen, gewogen und zu leicht befunden: das Gastland und Ägypten. Außer dem *Ballonbrief* hatte Ibsen einen Bericht über seine Reise in Ägypten unter dem Titel *Abydos* verfaßt, der 1909 aus dem Nachlaß herausgegeben worden war.[56] Thomas Mann könnte den Beitrag im gleichen Jahre gelesen haben. Er bildete für den sechzehn Jahre später (1925) entstandenen Reisebericht gewissermaßen das Muster. Thomas Manns Bericht *Unterwegs*, abgefaßt teils wohl noch während der Reise teils unmittelbar danach, erinnert in manchem Detail an die Beobachtungen und Erlebnisse des Vorgängers. Gut drei Wochen, vom 2. bis 25. März 1925, hatte Thomas Manns Exkursion gedauert. Der Aufenthalt in Ägypten scheint relativ kurz gewesen, der Abschied vom Morgenland ihm nicht allzu schwer gefallen zu sein (XI, 358-361):

[55] Paul Schlenther, neben Georg Brandes und Julius Elias Mitherausgeber der Sämtlichen Werke Ibsens, geht in seinem von Thomas Mann unzweifelhaft gelesenen Vorwort zu Ibsens Gedichten ausführlich auf den Ballonbrief ein, der nach seiner Veröffentlichung 1871 erhebliches Aufsehen erregen sollte. Siehe Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 11), Bd. 1, S. XXXIX-XLI. Vor Schlenther hatte Georg Brandes in dem Aufsatz: Henrik Ibsen, in: Nord und Süd (1883), S. 247-281, auf den *Ballonbrief* hingewiesen. Der Aufsatz wurde 1897 aufgenommen in die 3., durchgesehene und bedeutend vermehrte Auflage des erstmals 1882 publizierten Essaybandes Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem Neunzehnten Jahrhundert. Frankfurt/Main: Rütten & Loening 1882. Der danach in weiteren Auflagen erschienene Band ist in der Nachlaßbibliothek Thomas Manns nicht vorhanden. Es ist unsicher, ob Thomas Mann diesen Hinweis auf den *Ballonbrief* kannte. In der vierten, von neuem durchgesehenen und vermehrten Auflage dieser Sammlung, Frankfurt/Main: Rütten & Loening 1901, S. 475-566, zitiert Brandes den betreffenden Vers in einer von der Übersetzung Morgensterns (Siehe Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 11), Bd. 1, S. 129) sowie von den Notizen zu *Geist und Kunst*, Wysling (s. Anmerkung 41), S. 213 abweichenden Variante: „Ist es wirklich gross, das Grosse?" (S. 481).

[56] Henrik Ibsens nachgelassene Schriften (s. Anmerkung 10), Bd. 1, S. 183-195. Über die Vorgeschichte und einzelne Umstände der Exkursion unterrichten die Anmerkungen in den nachgelassenen Schriften (s. Anmerkung 10), Bd. 4, S. 392-395. Siehe im übrigen Ibsens Bericht vom 24. Februar 1872 „An das norwegische Kultusministerium", in: Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 11), Bd. 10 [1905], S. 175-177.

Was denken Sie, ich war in Ägypten! Lesseps steht im Frack auf der großen Mole von *Port Said*. Man nahm Anstoß daran, aber ich urteilte, man hätte ihn nicht gut als Griechengott oder Amon-Ra dort hinstellen können. Schließlich einigte man sich auf den Gehrock; er wäre das Richtige gewesen. Wir fuhren per Extrazug an seinem Werke dahin, dem Suezkanal. [...] Wir fuhren nach Kairo [...]. Wir [...] tobten in Kraftwagen, begierig nach Land und Leuten blinzelnd, die Augen mit farbigen Brillen geschützt gegen den Staub und die Sonne Afrikas, hinaus nach den Pyramiden von Gizeh. [...] Ich habe nicht viel gesehen. [...] Wir waren in *Luxor*, in *Karnak*, in den Königsgräbern von Theben. Bei Nacht fuhr ein Schlafwagen uns hin und zurück. [...] ich bin im Staube zwischen diesen Lotus- und Papyrussäulen, diesen Pylonen gewandelt, deren Flächen so zauberdicht mit Bild und ewiger Inschrift gefüllt sind. Ich bin auch mit den andern in die schwülen Grabzimmerfluchten der Söhne der Sonne in den Bergen am Rande der Libyschen Wüste hinabgestiegen, obgleich mir nicht wohl dabei war. [...] Das Morgenland... Doch, doch, ich habe es aufgenommen. Ich trage zeitlose Bilder mit fort, die unverändert sind seit den Tagen der Isis und sperberköpfiger Götter. [...] Ich sah das Kamel, das weise, schäbige, nützliche, alte – Jahrtausende im Blick seines grotesken und klugen Schlangenkopfes –, noch immer sehe ich es, bepackt, mit Turbanreitern, eins hinter dem andern, in langer Zeile am Horizont hinziehen, ich werde es immer sehen, wenn ich will, das Morgenland ist doch mein geworden.

Festina lente nilaufwärts. Ein halbes Jahrhundert zuvor hatte Ibsen es ihm vorgemacht. Beide waren dem für Morgenlandfahrer vorgesehenen Programm gefolgt; beide, Ibsen vorweg, durch die engen Schächte der Pyramiden gekrochen, um ausgeräumte Grabkammern zu besichtigen und vor den (zumeist ausgeraubten) Särgen der Pharaonen zu stehen. Beide durchmaßen sie die Zeiten, beide warfen einen Blick hinab in den „Brunnen der Vergangenheit" (IV, 9). Beiden wurde mythisch zumute. Was fanden sie? Zeugen der Vergangenheit, die dem inneren Auge für Augenblicke die Phantasien einer entschwundenen Vorwelt vorspiegelten.

Thomas Mann ging es bei der Besichtigung der Relikte einer zerfallenen Welt um Anschaulichkeit im Hinblick auf ihre Vergegenwärtigung für ein Werk, das im Entstehen war. Wie ließ die Urwelt mit der Vorwelt, die Vorwelt mit der Mitwelt sich verbinden? Wie waren die Vorstellungen des in Spuren gehenden Dichters der Einbildungskraft des Lesers aufzuzwingen?

X

Thomas Mann wußte, daß in Ägypten vor ihm schon andere in Spuren gegangen waren:

[...]

Arg verfallen sind die Gräber,
Machen gründlichster Magister
Zeitberechnungen zu Spott;
Nur daß so viel Licht verbreiten
Ernste Altertumsbeleber,
Daß sie sind aus grauen Zeiten,
Da Herr Pharao war Gott
Und Herr Potiphar Minister,
Samt daß der uns wohlvertraute
Joseph Jakobssohn sie baute.

[...]

Doch ein Buch beschriebe kaum
Jenen Siebenwochentraum.
Nehmen Sie denn holdgemut
Diese rasche Federskizze
Meiner Fahrt in Licht und Hitze
Auf des Krokodilstroms Flut!

[...]

Thomas Mann wußte, was in der Wüste sich vor dem inneren Blick des Sendboten abgespielt hatte:

[...]

's ist ein Schauspiel weltbekannt:
Kommt die Pilgerschar gezogen
Durch des Wüstenmeeres Wogen,
Reißt des Samums Geisterhand
Unversehens eine Lücke, -
Und sie sieht Stillebenstücke.

[...]

Ja, so ist's. In einer Zeit
Morgenrot zog aus ein Zug;
Priesterschar voran ihm trug
Rätselbücher gottgeweiht,
Götzenkönig, Königsgötze
Reiten durch Jahrhundertweiten;
Isis und Osiris ragen,
Aufgeputzte, stumme Klötze,
Hoch auf reichen Sattelschragen;
Horus, Hathor, Thme und Ptah,

Amon Rhe und Amon Rha
Strahlen Glanz nach allen Seiten,

Wo sie durch die Menge schreiten;
Apis, mit der Stirn von Golde,
Folgt dem Strom entlang, Millionen
Sklaven in der Priester Solde,
Und wo das Gefolge ruht,
Wachsen Sphinxe und Pylonen.
Siege wie vergossen Blut
Hier in Keilschrift dort in Bildern
Obelisk und Tafel schildern.
Tausend Tempelsäulen ragen,
Wo er schritt, der Riesenzug;
Tausend Pyramiden sagen,
Wo er Zelt und Lager schlug.

[...]

Bilder der Vergangenheit im alten Reich vermischen sich dem Reisenden mit Eindrücken des zeitgenössischen Landes:

[...]

Sahen Fellahs dort sich rackern,
Rings die Wüste auszubaggern,
Sahn im weitern unsres Korsos
Karnaks Wald von Säulentorsos,
Eine Hünengruft des Mythos.

[...]

Dieses Bild ist mir geblieben,
Wo ich seither ging und stand;
Und in seinen Zügen fand
Tiefen Sinn ich eingeschrieben.

Aus Ägypten zurückgekehrt, sah Ibsen sich 1870 in Deutschland von Denkmälern umstellt, die ihn an jene Monumente erinnerten, die ihm ein Jahr zuvor als Überbleibsel vergangener Größe erschienen waren. Es herrschte Krieg. Paris war von deutschen Truppen eingeschlossen. Von der Außenwelt abgeschnitten, konnte man Botschaften nur mit Hilfe von Heißluftballonen entsenden. Einer von ihnen, für Südfrankreich bestimmt, war, vom Winde verweht, in Norwegen gelandet.

Wie die Bevölkerung in Paris kam der Ägyptenfahrer in Dresden sich von den Deutschen belagert vor. Er sympathisierte mit den hungernden Einwohnern der französischen Hauptstadt:

Hier ergeht es mir präzis
Wie den Leuten in Paris.

Dicker deutscher Ideologen
Weltumsturz auf Zeitungsbogen,
Fahnenhissen, Hurraschrein,
Ein „Gesang": „Die Wacht am Rhein" -
Ist der Ring um mich gezogen.
Traun, es wird in diesem Kreis
Ihrem Freund oft kalt und heiß.
[...]

Dem Exilanten erschien Deutschland als ein Staatengebilde falscher Größe. Es erinnerte ihn an das Reich der alten Ägypter. Wie ihm zumute war, dokumentiert der im Dezember 1870 in Dresden geschriebene *Ballonbrief an eine schwedische Dame*[57], ein Reimbrief in 444 Versen, gegliedert in 51 Strophen ungleicher Länge:

[...]

Also leb' ich, meine Beste,
Vom Belagrungsring umspannt,
Still in meiner Stubenfeste,
Innern Welten zugewandt.
Draußen Trost und Hoffnung fliehen,
Wie im Herbst die Vögel fliehen,
Wie im Herbst die Vögel ziehen,
Aber mit dem Blick nach innen
Schau ich Neues fern beginnen.
Auf begrabnen Karawanen
Bau' ich unsrer Zukunft Bahnen.
Kreist die Welt doch nun einmal
Wie auf einer Wendelstiege;
Gleich bleibt stets des Weges Biege,
Und er selber stets gleich schmal;
Gleich bleibt ewig Wunsch und Wille; -
Nur der Punkt steigt stät und stille.
Und so stehn wir heut entschieden
Lotrecht über Pharaon.
Gott sitzt wieder auf dem Thron;
Wieder duckt sich die Person
Ins Gewühl, das um ihn wabbelt,
Giert und gräbt und wühlt und krabbelt,
Seiner Knechtschaft dumpf zufrieden;
Wieder geben Pyramiden

[57] Ibsen war im Spätsommer 1869 einige Male Gast im Stockholmer Salon von Fredrika Limnell gewesen. Mit seinem Reimbrief wollte er der geschätzten Frau einen verspäteten Dank übermitteln. Erstdruck: >Morgenbladet<, 8. Januar 1871, aufgenommen in die Erstausgabe der Gedichte Ibsens erschienen am 3. Mai 1871 (Digte af Henrik Ibsen, København: Gyldendal 1871).

Einer ganzen Zeit den Stempel;
Wieder schwellen alle Venen,
Wieder strömen Blut und Tränen,
Daß man wieder schau' hienieden
Eines Königsgottes Tempel.
Dies ist unsre Karawane;
Weder Hathor fehlt noch Horus,
Ganz zu schweigen von dem Chorus,
Der da blindlings schwört zur Fahne.
Was für Bauten türmt man auf
Längs der Siegesstraße Lauf!
Welch ein Sturm der Sinn und Hände!
Wie ägyptisch fügt sich klein
Steinchen all und jeder ein,
Daß das Ganze sich vollende!
Wie der Riß gefangen nimmt,
Und wie die Berechnung stimmt!

Groß ist dies schier unbedingt;
Offen steht der Menschheit Mund; -
Ob aus diesem offnen Rund
Auch zugleich ein Aber springt.
Wie ein Zweifel ringt sich's los:
Ist dies Große wirklich groß? -
Ja, was macht ein Werk wohl groß?
Nicht, was es an Großem wirkt,
Sondern was in seinem Schoß
An Persönlichem sich birgt.
[...]

XI

Der Bericht über die Reise in Ägypten wurde zugleich ein Rechenschaftsbericht über die verblendete Politik des vom Siegestaumel erfaßten Gastlandes. Ibsen distanzierte sich von den Manifestationen einer falschverstandenen Größe. Wie dereinst Ägypten, so Deutschland heute und dereinst. Die neuen Götter gleichen den alten, der preußische König dem Pharao, der Hofstaat deutscher Regenten dem der alten Dynastien, preußische Generäle den ägyptischen Heerführern, der gegenwärtige Krieg den Raubzügen versunkener Zeiten. Ibsen wird zum Propheten, dem der *Ballonbrief* in Deutschland sofort einige Unannehmlichkeiten einbringen sollte.[58]

[58] Siehe hierzu Ibsens *Rechtfertigung*, in: Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 11), Bd. 1, S. 506-509, die Anmerkungen ebd., S. 666-667 sowie Ibsens Brief vom 27. 12. 1871 an Frederik Hegel, Bd. 10, S. 173-174 und 460-461.

Und des Tages Männer dann,
Diese Fritze, Blumenthale,
Diese Herren Generale,
Wie sie heißen, Mann für Mann!
Unter Preußens Todesfarben,
Dem schwarzweißen Trauerflor,
Bricht aus rauher Taten Larven
Kein Liedschmetterling hervor.
Seide wird vielleicht gesponnen,
Doch kein Falter fliegt sich sonnen.
Just der Sieg bringt den Verlust.
Preußens Schwert wird Preußens Rute.

[...]

So dämonisch ist die Macht,
Die den Weltlauf kam zu lenken:
Sphinx, auf ihrer Weisheit Wacht,
Stirbt an ihrem eignen Denken.

Für Ibsen hatte der *Ballonbrief* den gleichen Sinn wie siebzig Jahre später die Arbeit am *Joseph* für Thomas Mann. Beiden Dichtern bedeutete die Fron im Exil eine der Zukunft verpflichtete Aufgabe. Die an der Vergangenheit gemessene Gegenwart wurde überwunden im Werk: *Stecken und Stab*[59] in finsteren Zeiten:

[...]
Doch es rächt sich am Bedränger.
Dieser Jagd ersteht kein Sänger.
Und nur das kann weiter leben,
Was ein Dichter kann erheben.[60]

XII

Am 11. 4. 1924 dankte Thomas Mann auf einer Postkarte dem Münchner Maler Hermann Ebers für die „hübsche graphische Darstellung der Schicksale des Joseph, des Sohnes Jaakobs" (XIII, 163)[61], zu der Thomas Mann auf Wunsch des Künstlers die Einleitung schreiben sollte: „Den Plan, diese reizende Ge-

[59] Psalm 23, 4; siehe auch XI, 670.

[60] Zitiert nach der Übersetzung von Christian Morgenstern aus: Henrik Ibsens sämtliche Werke (s. Anmerkung 10), Bd. 1 [1903], S. 118-133.

[61] Aus dem Vortrag [*On Myself*], gehalten am 3. Mai 1940 in Princeton. Ähnlich die Darstellung in Thomas Manns *Lebensabriß* aus dem Jahre 1930 (XI, 136-138).

schichte frisch zu erzählen, könnte mir nichts lebendiger halten, als die Gegenwart dieser Bilder [...]."[62] Dem Autor zufolge war die Bildermappe der „unmittelbare Anstoß zum ‚Joseph'." Zu den offenkundigen Anregungen ist die Bibel zu zählen, in der Thomas Mann bestätigt „fand", „was Goethe in ‚Dichtung und Wahrheit' schreibt: „Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie ins einzelne auszumalen."" (XIII, 163) Doch waren zusätzliche Anregungen in der Vergangenheit zu suchen (XI, 138):

> Der Stoff war uraltes Kultur- und Phantasiegut, ein Lieblingsgegenstand aller Kunst, hundertmal bearbeitet in Ost und West als Bild und Dichtung. Mein Werk, gut oder schlecht, würde seinen historischen Platz in dieser Reihe und Überlieferung einnehmen, geprägt von seiner Stunde und Zone. Das Wichtigste, das Entscheidende ist Legitimität. Diese Träume hatten ihre Wurzeln in meiner Kindheit.

Wer ermißt das Gewicht versteckter oder verschwiegener Anstöße? Unter den Inspiratoren zum Josephs-Roman sollten die einstigen Gegenspieler nicht übersehen werden. In ihrer Funktion als „Meta-Quellen"[63] für Thomas Mann verdienen Ibsens *Ballonbrief an eine schwedische Dame* (1870) und Hamsuns Roman *Die Weiber am Brunnen* (1921), m. E. ein freilich nicht leicht zu erwägendes Maß Beachtung.

Dem von seinem Bewunderer mit „innigem Vergnügen" (Tb, 1.12.1921) gelesenen Roman folgte unverzüglich jene wie unter einem inneren Zwange geschriebene Besprechung, die Thomas Manns Anteilnahme, Bewegung, Erschütterung nicht verbarg. Mit seinem scharfsinnigen Urteil setzte Thomas Mann sich in Widerspruch zu der Überzahl von Kritikern, die dieses Buch für das abstoßendste aller Werke Hamsuns hielten und es in der Regel noch heute tun. Thomas Mann war ein kompetenter Leser. Die auf der Oberfläche häßlich erscheinende Welt verhüllte eine in der Tiefenschicht geschilderte andere Welt, deren Beschaffenheit der durchdringende Blick Thomas Manns auf Anhieb wahrnahm. In der Geschichte des vom Schicksal geschlagenen Oliver Andersen erkannte er die des Künstlers schlechthin. Bei den *Weibern am Brunnen* handelte es sich um den aus Selbstschutz ironisch erzählten Roman eines sein schwieriges Schicksal bezwingenden Künstlers, um die Geschichte eines Man-

[62] Reg I, 371 [24/35]. Diese Formulierung ist nicht ohne weiteres mit der Darstellung des Autors in Einklang zu bringen, der „unmittelbare Anstoß zum ›Joseph‹" sei von der besagten Bildermappe ausgegangen. Hier ist eher die Rede davon, daß die Mappe einen offenbar bereits gefaßten Plan würde lebendig halten können.

[63] Analogiebildung zum Begriff „Metaphysik". Die „Meta-Quelle" entzieht sich dem Zugriff des Versuches, die letzten Geheimnisse und Zusammenhänge schöpferischer Vorgänge ergründen und erkennen zu wollen.

nes, der es schwer hatte, der es sich schwer machte, eines Mitleidenden, der, wie der Künstler in *Tonio Kröger*, in seinen Beziehungen zur Wirklichkeit sich beschnitten sah. Doch Oliver, diese „Vorspiegelung falscher Tatsachen" (3, 392), ist „der unvergängliche Menschenstoff" (3, 957)[64]:

Wieso? – ist er nicht vernichtet? [...]
Wartet ein wenig! [...] Sollte dieser Mensch nur ein mißglückter Versuch sein, ein Entwurf zur Vernichtung? Er ist ein Rest. [...]
Einmal war er ein Mensch.
Es ist ihm soviel gelassen worden, daß er die ganze Zeit über Mut hatte, das Leben weiterzuschleppen. Gut gemacht. [...]

Thomas Mann las in dem Roman die Geschichte eines Künstlerlebens, in dem der Gedemütigte, Heimgesuchte, tief Gestürzte, sich unerwartet erhoben sah (3, 667):

O ja, das Glück war eingekehrt! Aber das beste war, daß Oliver der Vorstand seines Lagerhauses geworden war, seines eigenen kleinen Bereichs; er war nicht weit davon entfernt, ein Herrscher zu sein, sozusagen eine Person von Stande. Das gefiel ihm, es kitzelte ihn förmlich, wenn die Leute aus der Stadt als Kunden daherkamen und guten Tag sagten, ehe sie ihre Zettel vorwiesen. Guten Tag! grüßte er dann wohl wieder, so ein Mensch war er, auch er übersah niemand. Jetzt war es nicht so ohne, ja es lohnte sich, gegen den Krüppel ein wenig höflich zu sein, er konnte bei mancher Gelegenheit allerlei davon oder dazu tun, durch volles oder geringes Maß, durch schlechtes oder gutes Gewicht [...].[65]

Nun strömen sie alle herbei mit ihren Zetteln, alle Bewohner der Küstenstadt kommen „und später alle von nah und fern; und Oliver war der, der sie unter der Tür des Lagerhauses empfing und ihre Wünsche anhörte. [...] Wahrlich, Josef war ein großer Herr bei Pharao in Ägypten geworden." (3, 667)[66]

Thomas Mann würdigte Hamsuns Roman als ein Beispiel humaner Kunst, „nicht nur insofern diese Geschichte [...] ein heiter objektives, ja darüber hinaus, ein tief humoristisches Werk ist, sondern sogar indem sie von Kunst handelt, *von* der Kunst als lebenserhaltender Macht, vom Leben als Kunst, Kunstbehelf ... Dies ist, wie mir scheint, ihre eigentliche gütig-ironische Idee." (X, 618)

[64] Vgl. Thomas Mann, X, 618 f.

[65] Vgl. Thomas Mann, V, 1476: „Es werden Leute kommen, Leute von überall her und von wer weiß wo, die man hier zu sehen nie gewärtigt hatte; sie werden kommen, genötigt von Not, und vor den Herren des Überblicks treten, deinen Geschäftsmann, und zu ihm sprechen: ‚Verkaufe uns, sonst sind wir verkauft und verraten, denn wir und unsere Kinder sterben Hungers und wissen nicht länger zu leben, ohne, du verkaufst uns aus deinen Scheuern!' Dann wird der Verkäufer ihnen antworten und mit ihnen umgehen je nachdem, was es für Leute sind."

[66] Knut Hamsun, Sämtliche Erzählungen und Romane (s. Anmerkung 8), Bd. 3, S. 667.

Mit einem Satz, der für Thomas Mann im Jahre 1922 zu den „Höhepunkten des Buches" zählte, behalte Hamsun hier das letzte Wort: (3, 932):

„War es also lauter Kunst? Nichts als Kunst. Aber kein schlechtes Kunstwerk."[67]

[67] Vgl. Thomas Mann, X, 619.

Christoph Schwöbel

Der „Tiefsinn des Herzens" und das „Pathos der Distanz"

Thomas Mann, Luther und die deutsche Identität

Einleitung: Poetische Kombinatorik und die Frage der Identität

Einfach ist bei Thomas Mann fast gar nichts. Alles begegnet in einer nicht reduzierbaren Komplexität. Immer – in allen literarischen Schöpfungen, in den Romanen und Erzählungen, den Essays und Vorträgen, ja auch in den Tagebüchern – treffen wir auf eine Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität, die den Leser herausfordern, diese Komplexität beim Lesen auszuhalten und nachzubilden. In dieser Hinsicht ist Thomas Mann ein typischer Autor der Moderne: die Differenzierung der Lebenswelt in unterschiedliche, nahezu autonome Bereiche und die Uneindeutigkeit der Lebenserfahrung spiegeln sich in vielen Brechungen in seinem literarischen Werk. Sie fordern zur Deutung heraus, sie schaffen die Notwendigkeit, in der verwirrenden Vielfalt des Mannigfaltigen und in der nicht minder verwirrenden Vielfalt seiner Deutungen Orientierung zu finden. Thomas Mann stellt sich in allen seinen Werken der Herausforderung der Orientierungssuche. Die Komplexität der Erfahrung, die sich in seinen Werken einerseits spiegelt, deren Anerkennung aber auch andererseits von ihnen provoziert wird, ist darum stets eine strukturierte, künstlerisch und denkerisch gestaltete Komplexität. Die Konstellationen, die geschaffen werden, in einzelnen Figuren und in den Gesamtkonstruktionen der Werke, sind nicht beliebige. Darin ist Thomas Mann kein postmoderner Autor. Nichts ist für ihn beliebig, Orientierungslosigkeit wäre für ihn keine Tugend.

Bei Thomas Mann wird die Komplexität der Erfahrung und ihrer Deutungen strukturiert durch eine poetische Kombinatorik, die das Mannigfaltige, vielfältig deutbare und gedeutete, dadurch ordnet, daß Beziehungen hergestellt werden, die einzelnes verbinden und so Orientierung zu finden ermöglicht. Für diese poetische Kombinatorik gibt es bei Thomas Mann zwei scheinbar ganz einfache (aber Vorsicht: Einfach ist bei Thomas Mann fast gar nichts!) Grundregeln:

1. Alles kann mit allem in Beziehung gesetzt werden. Die Beziehungsnetze, die Thomas Mann schafft, sind allumfassend, sie respektieren nicht die Autonomie der einzelnen Bereiche der ausdifferenzierten Lebenswelt, sondern übergreifen in der Alltagserfahrung oft separierte Bereiche.

2. Alles kann auf Thomas Mann bezogen werden. Alles, was Mann schreibt, steht in bestimmten, direkt und viel häufiger indirekt bearbeiteten Beziehungen zu seiner Person oder wird in diesen Zusammenhang gebracht, fast möchte man sagen, gezwungen.

Es gibt in seinem Werk nichts Anderes, was er nicht in Beziehung zu seinem Eigenen setzt, nichts Äußeres, das nicht innerlich verarbeitet werden will. Diese Selbstbeziehung, die mit dem Begriff Narzißmus nur – vielleicht nicht ganz unmißverständlich – benannt, aber noch nicht beschrieben, geschweige denn erklärt ist, ist immer auf die Frage der Identität konzentriert: Wer bin ich? ist die bei allen anderen Fragen immer mitgestellte Frage. Aber auch diese Frage ist komplex, denn das „Ich", nach dem gefragt wird, ist komplex. Wer bin ich – als Autor, als Deutscher, als aus dem lutherischen Protestantismus Herkommender, als Mann, als Ehemann, als Vater usw.? Auch in dieser Konzentration auf die Identitätsfrage ist Thomas Mann ein moderner und kein postmoderner Autor. Eine postmoderne Patchwork-Identität wäre ihm ganz inakzeptabel, denn die faktische Patchwork-Situation, die darin besteht, daß die Frage „Wer bin ich?" immer nur eine komplexe Antwort findet, ist ja gerade das Problem, das bearbeitet werden muß. Dieser Bearbeitungszwang hinsichtlich der Frage der Identität charakterisiert Thomas Mann als den Autor einer irritierten Moderne, für die es keine Selbstverständlichkeiten mehr gibt, sondern alles verständlich, dem Selbst verständlich gemacht werden muß.

Das dichterische Werk und das essayistische Werk – so scheint es – sind zwei unterschiedliche, aber eng zusammenhängende Weisen, wie Thomas Mann sich der Aufgabe stellt, die Welt für das Selbst zu deuten und das Selbst für die Welt zu deuten. Sie sind zwei Aspekte *eines* Deutungsprojektes und darum wechselseitig aufeinander bezogen. Beide sind Ausdruck derselben poetischen Kombinatorik, die aber in beiden Genregruppen anders vorgehen muß. Die Grenzen der „dichterischen Freiheit" in den Essays sind zum großen Teil von außen mitgesetzte Grenzen: Über historische Personen und Ideen läßt sich nur das sagen, was mit dem über sie Bekannten und Belegten sinnvoll in Beziehung gesetzt werden kann. Werden diese Restriktionen bei der essayistischen Bearbeitung historischer Faktizität nicht respektiert, dann ist mit kritischen und korrigierenden Reaktionen zu rechnen. Demgegenüber sind die Grenzen „dichterischer Freiheit" im dichterischen Werk selbst gesetzte, die sich aus der Plausibilität der poetischen Konstruktion bestimmen lassen müssen. Die Restriktionen für die Modellierbarkeit des Materials sind anderer Art, obwohl sie bei einem Autor wie Thomas Mann, der Gestalten, Situationen und Szenarios eher findet als erfindet, näher beieinander liegen als bei anderen. Deshalb kann es auch zu einer weitaus größeren Interaktion zwischen beiden Formen der poetischen Kombinatorik kommen als bei anderen Autoren.

Was kann aus der Perspektive der evangelischen Theologie zur Behandlung der Frage, wie Thomas Mann Person, Werk und Wirkung Luthers in seinen Essays bearbeitet, beigetragen werden? Die naheliegende Vermutung, es solle nun überprüft werden, „ob das denn so stimmt", was Thomas Mann in seinen Essays über Luther sagt, muß ich enttäuschen. Thomas Manns Kenntnis der Schriften Luthers und der historischen Literatur über Luther war minimal, jedenfalls bis er sich mit dem Plan zu *Luthers Hochzeit* genauer und dann methodisch auseinandersetzte. Die Quellen seiner Lutherkenntnis sind Nietzsche, Ernst Bertram, Stefan Zweig u.a., von denen keiner primär Lutherforscher und Reformationshistoriker war und sein wollte. Zudem bin ich auch kein Kirchenhistoriker, obwohl es nicht eines solchen bedürfte, um zu zeigen, daß Thomas Manns Lutherbilder relativ wenig mit den Ergebnissen der historischen Lutherforschung damals und heute zu tun haben. Thomas Mann, der für viele eine beeindruckende Endgestalt des Bildungsbürgertums zu repräsentieren scheint, war eben kein akademischer Autor, der historische Stoffe mit der im historischen Proseminar gelernten Methodik bearbeitet hatte. Allerdings – das ist sofort hinzuzufügen – liegen die Dinge auch bei der Lutherforschung keineswegs so, daß man hier ein in historischer Objektivität vertretenes Lutherbild vorfände. Auch bei den Historikern ist Luther, wie in vielen Untersuchungen zur Lutherforschung gezeigt worden ist, immer wieder zur Projektionsfläche eigener Ideale und Abneigungen gemacht worden.

Die Theologie ist beim Studium von Thomas Mann interessant, weil sie das Orientierungswissen von Menschen thematisiert, konkret im Fall der christlichen Theologie die Form von Lebensorientierung, die aus der christlichen Glaubensüberzeugung und ihren Zeichensystemen gewonnen werden kann. Als systematischer Theologe, der sich hauptsächlich mit dem Wirklichkeitsverständnis des christlichen Glaubens, seiner Wirklichkeitsdeutung und den Formen seiner Wirklichkeitsgestaltung beschäftigt, bin ich bei der Lektüre Thomas Manns speziell an den Fragen des Wirklichkeitsverständnisses, also am Orientierungswissen interessiert und an der Weise, wie religiöse Zeichensysteme und religiöse Gestalten von Thomas Mann benutzt und verarbeitet werden, um Probleme des Orientierungswissens zu formulieren. Der Theologe ist ein Leser unter vielen anderen, aber ein Leser mit einem „Knick in der Optik". Dieser „Knick in der Optik" bedeutet geschärfte Aufmerksamkeit für die Stränge und Schichten im Werk Thomas Manns, in denen Orientierungsfragen mit Hilfe von religiösen Zeichen oder in Auseinandersetzung mit religiösen Gestalten bearbeitet werden. Eine solche Art von theologisch interessierter Lektüre bedeutet keinesfalls, daß in der komplexen Vielfalt des Mannschen Werks nun alles auf die religiöse Dimension reduziert werden könnte. Das hieße, der komplexen Mannigfaltigkeit, der unaufhebbaren Mehr-

dimensionalität Gewalt anzutun. Es bedeutet aber sehr wohl, die Stränge, in denen religiöses Orientierungswissen aufgenommen und verarbeitet wird, zu identifizieren und zu fragen, was sie zur Strukturierung der Mannigfaltigkeit und Vieldeutigkeit der Lebenswelt und der Lebenserfahrung beitragen. Die Frage, mit der wir uns in der Betrachtung des Verhältnisses von Thomas Mann zu Luther auseinandersetzen müssen, heißt nicht: Hat Mann Luther richtig verstanden oder beschrieben?, sondern: Was trägt die Auseinandersetzung mit Luther bei zur Gewinnung von Orientierungswissen, zur Deutung der geschichtlichen Wirklichkeit und zur Beantwortung der beunruhigendsten Frage aller Orientierungssuche, der Frage nach der Identität in ihren unterschiedlichen Dimensionen?

Thomas Mann hat sich mit Luther sein ganzes literarisches Leben hindurch beschäftigt: vom *Frühlingssturm!* bis zur Lektüre der letzten Lebensmonate im Zusammenhang der Arbeit an dem Projekt *Luthers Hochzeit.* Schon dies weist auf die Bedeutung der Auseinandersetzung mit Luther für Manns Werk hin. Es gibt nur ganz wenige Namen, die in ähnlicher Kontinuität als Bezugspunkte seiner literarischen Arbeit genannt werden könnten. Diese Kontinuität der Auseinandersetzung bedeutet nicht nur, daß alle Entwicklungsstadien, Modifikationen und Neuorientierungen in Thomas Manns literarischem Leben sich in seiner Auseinandersetzung mit Luther spiegeln, sondern auch, daß die Auseinandersetzung mit Luther ein Faktor in der Abfolge der Entwicklungsstadien, Modifikationen und Neuorientierungen ist. Dazu kommt, daß Thomas Manns literarisches Werk seinen Endpunkt in einem Lutherprojekt findet, übrigens in der Verwirklichung eines zumindest seit der Zeit des 1. Weltkrieges erwogenen und dann 1925 gefaßten Plans. Schon bei Aristoteles enthüllt erst das Ende der Erzählung ihren Sinn. Gilt das auch für Manns Beschäftigung mit Luther? Zum Glück ist das Problem kein unbearbeiteter Boden: Herbert Lehnert[1] hat hier Pionierarbeit geleistet, der Kirchenhistoriker Kurt Aland hat in seinem Buch *Luther in der modernen Literatur*[2] einen umfassenden Dokumentarbericht vorgelegt, und zuletzt hat Bernd Hamacher[3] die Geschichte von Manns Auseinandersetzung mit Luther als Vorgeschichte zum letzten Werkplan *Luthers Hochzeit* umfassend dokumentiert.

Gemeinhin teilt man die Auseinandersetzung mit Luther in eine Reihe von Abschnitten ein, deren Abgrenzung aber debattiert wird. Mir erscheint es am zweckmäßigsten, vier Phasen zu unterscheiden: 1. die Phase bis 1918, 2. die

[1] Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion, 2. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

[2] Kurt Aland: Martin Luther in der modernen Literatur. Ein kritischer Dokumentarbericht, Witten/Berlin: Luther 1973.

[3] Bernd Hamacher: Thomas Manns letzter Werkplan ‚Luthers Hochzeit', Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (=Thomas-Mann-Studien XV).

Zeit der Weimarer Republik, 3. Nationalsozialismus, Weltkrieg und unmittelbare Nachkriegszeit und schließlich 4. eine neue Periode, die ungefähr 1950 einsetzt und in Arbeiten am Luther-Schauspiel einmündet.

1. Phase: die Zeit bis 1918

Die wichtigsten Quellen aus dieser Zeit in der essayistischen Literatur sind zweifellos die *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Die mit diesem Werk gegebenen Interpretationsprobleme sind Legion, und Mann selbst konnte es bekanntlich nicht lassen, immer wieder rückblickend kommentierend und rechtfertigend – oder Rechtfertigung ablehnend – zu diesem Werk Stellung zu nehmen. Luther wird in vielen Beziehungen zur Sprache gebracht, die durch die Jahre bis hin zu *Luthers Hochzeit* weitgehend stabil bleiben, obwohl die Art und Weise, wie diese Beziehungen inhaltlich gedeutet werden, sehr variieren. Den Einstieg bietet Dostojewskijs Darstellung Deutschlands als des „protestierenden Reiches", ein Protest, der seinen Höhepunkt in der Reformation, dem Beginn des Protestantismus, hat. Thomas Mann übernimmt diese Beschreibung Dostojewskijs als Charakterisierung der Kriegsursachen, denn der Krieg, so sagt er, hat seine Wurzeln „in dem eingeborenen und historischen ‚Protestantismus' Deutschlands": „Die Hermannsschlacht, die Kämpfe gegen den römischen Papst, Wittenberg, 1813, 1817, – das alles war nur Kinderspiel im Vergleich mit dem fürchterlichen, halsbrecherischen im großartigsten Sinne unvernünftigen Kampf gegen die Welt-Entente der Zivilisation." (XII, 52)

Mit dem Stichwort „Zivilisation" ist sogleich eine Figur eingeführt, die der Antityp alles dessen ist, was Thomas Mann in den *Betrachtungen* positiv vertritt: der „Zivilisationsliterat", der Protagonist der Demokratie. „Fort also mit dem landfremden und abstoßenden Schlagwort ‚demokratisch'." (XII, 278) Nach Thomas Mann soll der Demokratisierung dadurch begegnet werden, daß die politische Frage wieder in das Innerste der Person verlegt wird. Die Innerlichkeit, das ist der Bereich, in dem „wirkliche, das heißt metaphysische Religion" lebt.

Wie kann nun Luther in diesem Geflecht von Beziehungen eingeordnet werden: Protest – Protestantismus – Innerlichkeit – Religion? In dem Demokratieverständnis der Zivilisationsliteratur sieht Thomas Mann eine inhärente Tendenz zur Egalisierung und Nivellierung im Namen der Freiheit. Dagegen stellt er die Betonung des Besonderen, des Individuellen und darum nicht allgemeinen egalisierenden Maßstäben Unterliegenden. „Entfaltung, Entwicklung, Besonderheit, Mannigfaltigkeit, Reichtum an Individualität war immer das Grundgesetz deutschen Lebens [...] Der Deutsche war frei und ungleich, das heißt aristokratisch." (XII, 279) An dieser Frage zeigen nun Luther und die

Reformation eine oberflächliche Ambivalenz. Mann schreibt: „Die Reformation war freilich ein demokratisches Ereignis: denn die Emanzipation des Laien, das ist die Demokratie [...] Aber auch Luthers eigentliche und tiefste Wirkung war aristokratischer Art: er vollendete die Freiheit und Selbstherrlichkeit des deutschen Menschen, indem er sie verinnerlichte und sie so der Sphäre politischen Zankes auf immer entrückte. Der Protestantismus hat der Politik den geistigen Stachel genommen, er machte sie zu einer Angelegenheit der Praxis." (XII, 279) Die Reformation und auch die Person Luthers stehen somit in der Ambivalenz zwischen Demokratie und Aristokratie. Die von der Reformation gebrachte Freiheit wird, dafür steht Luther, sogleich verinnerlicht und damit entpolitisiert. Die Politik wird eine Sache der Praxis.

Die an Luther aufgezeigte Haltung ist im wesentlichen die Haltung Thomas Manns und ein Gegenbild zur Zivilisationsliteratur. Die Beziehung, die Thomas Mann zwischen Luther, sich selbst und der wahren deutschen Identität herstellt, wird an einer weiteren Stelle noch deutlicher. Gefragt, wie er sich selbst charakterisieren müsse, sagt Thomas Mann, „daß ich zwar Literat [bin], aber mehr noch Musiker" (XII, 319). Das Ideal der Kunst wird beschrieben „als tönende Ethik [...] als eine heitere und ernste Frommheit, als ein Gebäude von nicht profaner Bestimmung" (XII, 319). Die Musik ist aber keinesfalls nur eine persönliche Vorliebe Manns, sondern der eigentliche Ausdruck deutscher Identität. Will der Zivilisationsliterat Deutschland entnationalisieren, muß er „die nationale Macht der Musik" brechen. Dieses erweist sich als geschichtliche Unmöglichkeit:

> Denn es ist freilich eine in vierhundertjähriger Geschichte tief eingewurzelte Macht, die es da zu erschüttern gilt, eine Macht, so alt wie der Protestantismus und in ewigem Bündnis mit ihm: Die Erziehung der Deutschen zur Musik begann mit Martin Luther, einem Pädagogen von herausfordernd nationalem Gepräge, Theosoph, Religionslehrer und Musiker in einer Person und so sehr in einer, daß Musikalität und Religiosität bei ihm kaum auseinanderzuhalten sind, daß in seiner Seele eines fürs andere steht, – wie es deutsches Wesen seitdem geblieben ist. (XII, 319 f.)

Thomas Mann betreibt eine Genealogie seines eigenen Selbstverständnisses und führt dieses direkt auf Luther zurück. Dies geschieht mit dem Anspruch, daß das eigene Selbstverständnis die deutsche Identität angemessen zum Ausdruck bringt. Diese genealogische Identitätsbestimmung wird gestützt durch die Reflexion über die Bedeutung des „‚Großen Mannes'", den der Zivilisationsliterat abschaffen muß, wenn er „die demokratische Einebnung und Einordnung Deutschlands erreichen will – heiße dieser große Mann nun Luther, Goethe, Bismarck oder Nietzsche" (XII, 391). Klammern wir Nietzsche für einen Moment ein, haben wir hier schon die *Drei Gewaltigen* des Essays von 1949.

Die Identifikation mit Luther wird sogar so weit betrieben, daß Thomas Mann sich mit Luther eins sieht in der Haltung, die den *Betrachtungen* ihren Titel gab. Luther ist der Repräsentant jener Religion und metaphysischen Freiheit, die über die politische Freiheit hinausgeht, ja gegenüber den Belangen des Politischen, wie sie sich in der Propaganda des „Zivilisationsliteraten" äußert, „einigermaßen gleichgültig [ge]stimmt" (XII, 513) ist. Jener Luther ist der Typus des Unpolitischen.

> Wirklich war Luther, wie beträchtlich auch seine politischen Wirkungen sein möchten, für seine Person ein ausgemacht unpolitischer Mensch. Es steht fest, daß er weder politische Begabung, noch politisches Interesse, noch politische Absichten und Ziele hatte. Es handelte sich für ihn nicht um Dinge dieser Welt, es handelt sich um seiner Seelen Seligkeit – ja, unmittelbar nicht einmal um die der andern, sondern um seine eigene. (XII, 513)

Das sind Sätze, die Thomas Mann auch über sich selbst schreiben könnte, auch wenn er sie (noch) nicht in religiöser Terminologie ausdrückte.

Die Identifikation mit Luther als dem echten Ausdruck deutscher Identität kommt auch darin zum Ausdruck, daß Thomas Mann im November 1918 eine Lutherbüste des Münchener Bildhauers Hans Schwegerle kauft und ihr in seinem Arbeitszimmer einen prominenten Platz gibt. Unter dem 20.11. steht im Tagebuch: „An dem Luther-Kopf habe ich herzliche Freude. Er steht schön und ist dem Zimmer von großem Vorteil." (Tb, 20. 11. 1918)

Fassen wir kurz zusammen: Luther ist in den *Betrachtungen* das Paradigma wahrer deutscher Identität, mehr noch, des wahren deutschen Künstlers, mit dem sich Thomas Mann als Literat, „mehr noch Musiker", identifiziert. Er ist als „Unpolitischer" das Gegenbild zum Zivilisationsliteraten. Umgekehrt: Thomas Mann bestimmt in den *Betrachtungen* seine eigene Identität genealogisch, indem er sich in eine Ahnenreihe der Repräsentanten wahrer deutscher Identität einstellt. Luther ist der Gründervater jener Ahnenreihe, die in Manns Darstellung über Goethe, Bismarck, Nietzsche, in ihm selbst kulminiert.

2. Die Jahre der Weimarer Republik

Mit dem Beginn der Weimarer Republik beginnt bei Mann eine Umorientierung der Interpretation Luthers, die parallel zur Änderung seiner Einstellung zu Republik und Demokratie erfolgt. Dabei werden dem Lutherbild kaum neue Elemente zugefügt: Manns Lutherbild beruht immer noch auf Ernst Bertrams Nietzsche-Interpretation und auf seinen eigenen Schriften, deren Aussagen er aufnimmt, z.T. wörtlich übernimmt, aber in neuen Deutungskonstellationen strukturiert. Was sich ändert, ist die Bestimmung seines Verhältnisses

zu Luther, nicht das, was er material über Luther sagt. Die vorrangige Identifikation mit Luther wird durch die Identifikation mit Goethe ersetzt, und von dieser Perspektive her wird Luther interpretiert. Eine besondere Rolle spielt dabei ein schon in den *Betrachtungen* zitiertes Distichon Goethes, das Thomas Mann *ad nauseam* zitiert. „Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie einstmals Lutherthum es getan, ruhige Bildung zurück." (IX, 134) In dem im September 1921 in Lübeck gehaltenen Vortrag *Goethe und Tolstoi* (IX, 58-173) wird Goethes Haltung zu „Franztum" (Revolution) und „Luthertum" (Reformation) folgendermaßen charakterisiert.

> Das Distichon zeigt klar und deutlich – zeigt es trotz aller sonstigen „Lust am Protestieren" –, wie er [Goethe] sich im sechzehnten Jahrhundert etwa würde gehalten haben: Im Namen jenes Hochbegriffs der „Bildung", der Natur und Kultur in sich vereinigt, wäre er für Rom und gegen die Reformation gewesen – oder hätte doch eine so zweideutige und unzuverlässige Stellung eingenommen wie Erasmus, von dem Luther sagte, daß ihm die Ruhe teurer sei als das Kreuz. „Das Kreuz": das war ein paar Jahrhunderte später die Revolution. Sie war der Geist. Und „ruhige" Bildung war Goethen teuerer. (IX, 134)

Zwar qualifiziert Thomas Mann sofort wieder die angedeutete Identität zwischen Goethe und Erasmus – „die Identität ist wenig stichhaltig" (IX, 134) –, aber die Polarisierung genügt, um deutlich zu machen, daß Goethe die Polarität von Luther und Erasmus in sich vereinigt und ihre vordergründige Gegensätzlichkeit transzendiert.

Diese polarisierende Denkfigur, der Dualismus von aufklärerischem Geist und die Kräfte des Blutes beschwörender Mystik wird bekanntlich im *Zauberberg* in allen möglichen Variationen behandelt – vorrangig natürlich in der dramatischen Dialektik von Settembrini und Naphta. Beide „Erzieher" berufen sich auf Luther und kritisieren ihn zugleich. Settembrini sieht in Luther Asien, den Osten, repräsentiert und erklärt die Neigung Deutschlands zum Osten (und das sind ja immerhin Tolstoi, Dostojewskij und Mereschkowskij) gegen den Westen durch Luther mitverursacht (vgl. III, 713 f.). Andererseits verteidigt er mit höchstem Engagement das, was sich an Elementen des „demokratische[n] Individualismus" bei Luther findet (vgl. III, 815). Naphta sieht andererseits Luther als echten Repräsentanten der Mystik, die „ein unauflösliches Filzwerk von Freiheit und mittelalterlichem Rückschlag" (III, 966) gewesen sei, auch dies mit seiner Berufung auf Nietzsches Aphorismus *Die Reaction als Fortschritt*[4] ein schon bekanntes Element.

[4] Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München-Berlin: dtv-de Gruyter 1980, S. 46 f.

Im *Zauberberg* gibt Thomas Mann in der Gestaltung der Polarität Settembrini – Naphta zu erkennen, daß er die Logik der genealogischen Identitätsbeschreibung durchschaut hat, die er selbst in den Essays und Vorträgen praktiziert. Es scheint, als sei hier eine Doppelbewegung zu verzeichnen: Einerseits werden Elemente der weltanschaulichen Auseinandersetzung von der realen Welt faktisch geführter Diskussionen in die fiktionale Welt des Romans übertragen, andererseits findet sich aber auch die Rückübertragung der im Roman gestalteten Konstellation der Wirklichkeitsinterpretation auf die in den Vorträgen und Essays behandelte geschichtliche Welt. Es ist der Naphta-Settembrini-Dualismus, der in den Vorträgen und Essays als Dialektik von „Mystik" und „Ethik" formuliert wird. In diese Zeit fällt auch der Plan einer Reformationserzählung als letztes von drei Projekten: „Joseph in Ägypten, Spanisch-Niederländisches, Erasmus – Luther ..." (Br I, 244) werden als mögliche Themen genannt.

Überraschenderweise fällt dieser Plan in eine Zeit, aus der kaum Äußerungen Manns über Luther bekannt sind. Die nächsten signifikanten Äußerungen begegnen erst im Zusammenhang des 200. Geburtstages Lessings 1929. Hier geht der Streit darüber, wer den „wahren Luther" angemessen repräsentieren könne. Der Hauptpastor Goeze, der für „blöde Blicke" Luther viel ähnlicher schien als Lessing, war „der neue nicht –, sondern bloß der in der Zeit Stehengebliebene, und der neue, der Luther von ‚itzt', war Lessing" (IX, 244).

An dieser Stelle nun spinnt Thomas Mann den Faden weiter. War Lessing der wahre „Luther von itzt", also der, der in seiner Zeit das Erbe Luthers sachgerecht zur Geltung bringt, wer wäre dann der „Lessing von itzt", also der, der die durch Lessing, dem „Luther von itzt", vorgezeichnete Traditionslinie fortsetzt? Und was wäre der wahre Ausdruck lessingschen Geistes 1929?

> Wir haben es zur inferioren Lust aller Feinde des männlichen Lichts, aller Priester des dynamistischen Orgasmus im Irrationalen schon so weit gebracht, daß der natürliche Rückschlag bösartig-lebensgefährlich auszusehen beginnt und nachgerade ein Rückschlag gegen den Rückschlag nötig scheint, um das chthonische Gelichter, das allzuviel Wasser auf seine Mühlen bekommen hat, in sein mutterrechtliches Dunkel zurückzuscheuchen. (IX, 244 f.)

Diese Aktualisierung ist hochinteressant, denn Thomas Mann wendet nun Nietzsches Aphorismus über die *Reaction als Fortschritt*, durch die schon in den *Betrachtungen* die Reformation gedeutet wird, auf den *Rückschlag* gegen die demokratische Aufklärung an und postuliert, daß der ‚Lessing von itzt', der ja schließlich der ‚Luther von itzt' in aktualisierter Form ist, das chthonische Gelichter in das mutterrechtliche Dunkel zurückschicken würde. Was gefordert ist, ist eine Reaktion gegen die Reaktion! Deutlicher kann man die auf-

keimende (hier mit klarer Anspielung auf Bäumlers Bachofen-Deutung charakterisierte) Blut- und Boden-Ideologie kaum kritisieren! Für das Lutherbild bedeutet das eine *Wiederherstellung der Ambivalenz*: Luther ist sowohl mit der Demokratisierung in Verbindung zu bringen als auch mit der aristokratischen Kultur der Innerlichkeit. Schon in den *Betrachtungen* findet sich diese Ambivalenz. Dort versucht Mann, das Demokratisch-Aufklärerische an Luther zurückzudrängen; nun aber wird es durch die Zeichnung Lessings als des wahren Luthers gegenüber dem antidemokratischen gegenaufklärerischen Zeitgeist wiedergewonnen.

Prinzipiell ist die Ambivalenz in der Rede zum 75. Geburtstag Sigmund Freuds formuliert und auf die Reformation angewandt worden.

> Reaktion als Fortschritt, der Fortschritt als Reaktion, diese Verschränktheit ist eine immer wiederkehrende geschichtliche Erscheinung. Luthers Reformation als Gesinnungswerk betrachtet – wer würde unter dem Gesichtswinkel von Reaktion und Fortschritt klug daraus? Sie war ebensowohl Fortschritt und Befreiung, die deutsche Form der Revolution und Vorläuferin der französischen, wie Rückfall ins Mittelalter und ein fast tödlicher Reif auf den zagen Geistesfrühling der Renaissance – ein Ineinander von beidem, eine Mischung des Lebens, der Tat, der Persönlichkeit, welcher mit Kriterien des puren Geistes keineswegs beizukommen ist. (X, 259)

Die Wiederherstellung der Ambivalenz ist die Voraussetzung dafür, daß Thomas Mann die Darstellung Luthers wieder stark an die Darstellung Goethes angleichen und so Verwandtschaft zwischen Goethe und Luther hervorheben kann. Denn auch Goethe bleibt ein ambivalentes Phänomen, obwohl die Ambivalenz, die bei Luther auch höchst zerstörerisches Potential enthält, bei Goethe in einer glücklichen Synthese verschmolzen ist. So sehr Goethe Befreier im Sittlichen, Geistigen, Persönlichen war, so sehr bleibt er konservativ, im Verhältnis zur Französischen Revolution sogar reaktionär in allem, was das Politische, Staatliche anging. „Goethe liebte die Politik und die politischen Ideen nicht, sie waren ihm in dem Grade gegen seine Natur, daß er daran fast zugrunde gegangen wäre" (IX, 288), so schreibt Thomas Mann in der Goethe-Studie *An die japanische Jugend*, und es folgt das unvermeidliche Distichon von Franztum und Luthertum (vgl. IX, 289).

In der Rede vor der Preußischen Akademie der Künste, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters,* kann Mann dann von Goethe als „ein[em] Bruder Luthers und ein[em] Bruder des Erasmus zugleich" sprechen und er fährt fort: „[...] man kann sagen, daß er die Charaktere beider in sich vereinigt: Als Ausbruch großen Deutschtums, als ein aus Volkskräften gespeistes Ingenium ist er Luther ganz brüderlich nahe, und er selbst hat nicht verfehlt, sich neben ihn zu stellen, sich mit ihm zu vergleichen" (IX, 300), und dennoch gibt es

Züge Goethes, so argumentiert Mann, die ihn Erasmus viel näher erscheinen lassen, vor allem sein Einsatz für ruhige Bildung – es folgt das unvermeidliche Distichon. Wir können somit in der Zeit der Weimarer Republik sehen, daß in Thomas Manns Lutherbild im wesentlichen dieselben Elemente beibehalten werden wie in den *Betrachtungen*. Aber sie werden neu konstelliert, so daß die identitätsdefinierende Genealogie weiterhin auch Luther einbezieht, aber in einer solchen Weise, daß Thomas Manns Eintreten für die Republik mit dem Rückbezug auf Luther verbunden werden kann. Die betonte Ambivalenz des Lutherbildes verhindert ein Abrutschen in falsche Eindeutigkeit: Luther wird weder als Vorkämpfer der Demokratie stilisiert noch als Quellgrund der konservativen Revolution, seine Darstellung verbindet beide Elemente, wobei das Maß der Kombination *Goethe* ist, als die der deutschen Identität am besten entsprechende dynamische Einheit der Polaritäten.

3. Von 1933 bis zur Nachkriegszeit

Die bewußte Ambivalenz des Lutherbildes verhindert, daß Thomas Mann mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten seine Lutherdarstellung ganz von der tagespolitischen Konstellation bestimmt sein läßt. Die Tagebuchblätter aus den Jahren 1933 und 1934 belegen das deutlich. Mann notiert, daß in Hitler die „Wiederkehr Luthers" gesehen wird.[5] Die Jubiläumsreden, die anläßlich von Luthers 450. Geburtstag im November 1933 gehalten wurden, gaben reichliches und auch reichlich beschämendes Belegmaterial für diese Deutung. Aber Thomas Mann lehnt nicht nur die positive Einordnung Luthers in die Vorgeschichte des Nationalsozialismus ab, sondern auch die negative Einordnung, die das geschichtliche Erbe Luthers durch die Verbindung mit dem Nationalsozialismus zu diskreditieren suchte. Zur Charakterisierung Luthers in Stefan Zweigs Buch *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* bemerkt Thomas Mann: „Damit treibt man die Geschäfte des Feindes, – denn wer erkennt nicht Hitler?" (XII, 746) Die von Zweig profilierte Antithetik Erasmus – Luther, mit der Thomas Mann ja selbst experimentierte, wird, unter Verweis auf Goethe, zurückgewiesen: „Erasmus und Luther, eine irreführende Antithetik. Der Gegensatz ist sowenig notwendig wie, nach Nietzsche, der von Sinnlichkeit und Keuschheit. ‚Jede gute Ehe ist über diesen Gegensatz hinaus.' Goethe ist die gesittete Voll- und Volkskraft, der urbane Dämon, Geist und Blut auf einmal, nämlich Kunst." (XII, 747) Die Antithetik ist deshalb irreführend, weil Luther – ähnlich wie Goethe, aber nicht in dieser Vollkommenheit – die polaren Elemente Geist und Blut in sich vereinigt. Diese Notiz ist auch deshalb so

[5] Die Belege sind bei Hamacher (s. Anmerkung 3), S. 44 ff., exemplarisch zusammengestellt.

interessant, weil sie das Thema der die Gegensätzlichkeit transzendierenden Verbindung von Sinnlichkeit und Keuschheit an der Ehe auslegt – ein nahezu prophetischer Vorgriff auf das Altersprojekt *Luthers Hochzeit.* Die eben angeführte Bemerkung zum Verhältnis Luther-Erasmus, das von der Perspektive Goethes aus betrachtet eben keine Antithetik ist, findet sich wörtlich wieder in dem im März 1945 abgeschlossenen Vortrage über *Deutschland und die Deutschen* (XI, 1126-1148), der Thomas Manns „Selbstprüfung" in der deutschen Frage dokumentiert:

> Martin Luther, eine riesenhafte Inkarnation deutschen Wesens, war außerordentlich musikalisch. Ich liebe ihn nicht, das gestehe ich offen. Das Deutsche in Reinkultur, das Separatistisch-Antirömische, Anti-Europäische befremdet und ängstigt mich, auch wenn es als evangelische Freiheit und geistliche Emanzipation erscheint, und das spezifisch Lutherische, das Cholerisch-Grobianische, das Schimpfen, Speien und Wüten, das fürchterlich Robuste, verbunden mit zarter Gemütstiefe und dem massivsten Aberglauben an Dämonen, Incubi und Kielkröpfe, erregt meine instinktive Abneigung. Ich hätte nicht Luthers Tischgast sein mögen. (XI, 1132 f.)

Die Parallelen mit der Luther-Karikatur des Ehrenfried Kumpf im Roman *Doktor Faustus* fallen sofort ins Auge. Aber die instinktmäßige Ablehnung darf nicht zu einer Verzeichnung der Bedeutung Luthers führen. So setzt Mann gleich hinzu:

> Auch erkenne ich den Gegensatz von Volkskraft und Gesittung, die Antithese von Luther und dem feinen Pedanten Erasmus gar nicht als notwendig an. Goethe ist über diesen Gegensatz hinaus und versöhnt ihn. Er ist die *gesittete* Voll- und Volkskraft, urbane Dämonie, Geist und Blut auf einmal, nämlich Kunst ... Mit ihm hat Deutschland in der menschlichen Kultur einen gewaltigen Schritt vorwärts getan – oder sollte ihn getan haben; denn in Wirklichkeit hat es sich immer näher zu Luther als zu Goethe gehalten. (XI, 1133)

Luthers Bedeutung darf nicht negiert werden, weil sie ein entscheidendes Element der versöhnenden Synthese Goethes ist. Und darum fällt Thomas Mann die Anerkennung der Größe Luthers auch nicht schwer:

> Und wer wollte leugnen, daß Luther ein ungeheuer großer Mann war, groß im deutschesten Stil, groß und deutsch auch in seiner Doppeldeutigkeit als befreiende und zugleich rückschlägige Kraft, ein konservativer Revolutionär. (XI, 1133)

Dann folgt eine lange Auflistung der geschichtlichen Wirkungen, die von Luther in dieser Ambivalenz ausgegangen sind. Luther rettete die Kirche und stellte das Christentum wieder her, das nirgendwo so ernst genommen worden ist wie in Deutschland. Durch die Bibelübersetzung hat Luther die deutsche

Sprache „erst recht geschaffen", die ihre Vollendung bei Goethe und Nietzsche findet. Die Freiheit der Forschung, die philosophische Spekulation ist durch ihn gefördert worden. Ja, so fährt Thomas Mann fort:

Indem er die Unmittelbarkeit des Verhältnisses des Menschen zu seinem Gott herstellte, hat er die europäische Demokratie befördert, denn ‚Jedermann sein eigener Priester' das ist Demokratie. (XI, 1134)

Die Liste geht weiter: die idealistische Philosophie, die Verfeinerung der Psychologie durch Gewissensprüfung, ja selbst Nietzsches „Selbstüberwindung der christlichen Moral aus Moral" wären ohne Luther nicht denkbar. Luther – „ein Freiheitsheld – aber in deutschem Stil", denn von der politischen Freiheit verstand Luther gar nichts, weshalb er sich im Bauernkrieg auf die Seite der Fürsten schlägt und die blutige Niederschlagung des Bauernaufstandes, „dieses ersten Versuches einer deutschen Revolution", zuläßt und billigt. Was ist dann an Luther zu kritisieren?

Seine antipolitische Devotheit, dies Produkt musikalisch-deutscher Innerlichkeit und Unweltlichkeit, hat nicht nur für die Jahrhunderte die unterwürfige Haltung der Deutschen vor den Fürsten und aller staatlichen Obrigkeiten geprägt [...] Sie ist vor allem repräsentativ auf eine monumentale und trotzige Weise für das kerndeutsche Auseinanderfallen von *nationalem* Impuls und dem Ideal politischer *Freiheit*. (XI, 1136)

Nun erfolgt bei Mann als „Stück deutscher Selbstkritik" (XI, 1146) eine Kritik des deutschen Freiheitsverständnisses, das sich immer nur nach außen richtete: Freiheit „das meinte das Recht, deutsch zu sein, nur deutsch und nichts anderes" (XI, 1137). Dieser durch Abgrenzung gewonnenen Freiheit entspricht die „vielleicht berühmteste Eigenschaft der Deutschen", die „Innerlichkeit", die Mann auch als „Tiefsinn des Herzens" (XI, 1142) charakterisiert.

Die große Geschichtstat der deutschen Innerlichkeit war Luthers Reformation – wir haben sie eine mächtige Befreiungstat genannt, und also war sie doch etwas Gutes. Daß aber der Teufel dabei seine Hand im Spiel hatte, ist offensichtlich. Die Reformation brachte die religiöse Spaltung des Abendlandes [...] Erasmus von Rotterdam [...] ein skeptischer Humanist von wenig Innerlichkeit, sah wohl, wovon die Reformation trächtig war [...] Aber der gewaltig innerliche Grobian von Wittenberg war kein Pazifist; er war voll deutscher Bejahung tragischen Schicksals und erklärte sich bereit, das Blut, das da fließen würde, „auf seinen Hals zu nehmen". (XI, 1142)

Was hier als Lutherbild präsentiert wird, liest sich wie ein Niederschlag aus der Arbeit am *Doktor Faustus*: Die Eintragung des Teufelsmotivs „ ...Daß aber der Teufel seine Hand dabei im Spiel hatte ..." macht diesen Schluß unvermeidlich. Die im Roman erzählerisch gewonnene Lutherdeutung, die nicht nur in der

Gestaltung von Ehrenfried Kumpf, sondern subtiler noch in der Gestaltung Adrian Leverkühns, zumindest zeitweise wie Luther „ein musikalischer Theolog", eine beträchtliche Rolle spielt, wird in den Vortrag „montiert" und bestimmt dort die Darstellung Luthers.

Die Darstellung Luthers in den *Drei Gewaltigen*, dem Goethe-Vortrag von 1949, folgt genau demselben Muster – nur, daß hier, um der Darstellung des „Wunders Goethe" willen, der eine „Vereinigung des Urbanen und des Dämonischen" darstellt, von Luther allein die „dämonische" Seite zur Darstellung kommt, was dann auch sofort die dezidierte Kritik lutherischer Theologen provozierte. In der Tat lassen sich nur noch die einzelnen Elemente der Lutherdarstellung, nicht aber das Gesamtbild historisch verstehen. Das Gesamtbild ist ein literarisches Konstrukt. Der Grund ist darin zu sehen, daß das novellistisch gestaltete Lutherbild nun essayistisch präsentiert wird, dann aber auch als historischer Essay rezipiert werden will und so kritisiert wird.

4. Der Trostgedanke der Gnade

Die Auswirkung des Romanwerks auf die Beschäftigung mit Luther und der Reformation zeigt sich auch noch an anderer, für die letzte Entwicklung Thomas Manns ganz entscheidender Stelle. Schon der Vortrag *Deutschland und die Deutschen* endet mit dem Hinweis: „Zuletzt ist das deutsche Unglück nur das Paradigma der Tragik des Menschseins überhaupt. Der Gnade, deren Deutschland so dringend bedarf, bedürfen wir alle." (XI, 1148) Dieses Wort steht unverbunden neben der Lutherdarstellung des Vortrages, in dem der Bezug auf Gnade und Rechtfertigung überhaupt keine Rolle spielt. Er stammt, so scheint es, aus der Beschäftigung mit dem Themenkreis Rechtfertigung und Gnade im *Doktor Faustus*, wo das Thema der Gnade parallel zur Lutherdarstellung und nur gelegentlich mit ihr verbunden eine zunehmend bedeutsame Rolle spielt, bis die Schlußkonstellation des *Doktor Faustus* in der „Paradoxie der Gnade" erreicht ist. Dort lautet die Frage: „Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht." (VI, 651). Die „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit", die Paradoxie der Gnade, wird von Thomas Mann in seinen letzten Lebensjahren auf das Schicksal Deutschlands und auf sein eigenes Schicksal angewandt. Aus der *Paradoxie der Gnade* in der Schlußkonstellation des *Doktor Faustus* wird in der „Gnadenmär" des *Erwählten* ein *Monismus der Gnade*, in der allein die Gnade – *sola*

gratia – die alles bestimmende Wirklichkeit ist und alles andere, alle Schuld, aber auch alle moralische Leistung, relativiert, und von der Position der Gnade her ironisiert wird. Dieses in der literarischen Arbeit entdeckte Motiv wird in dem Vortrag von 1950, *Meine Zeit,* von Thomas Mann auf das eigene poetische Schaffen angewendet. Was wäre, wenn die Rechtfertigung des Lebens durch das Werk im Werk nicht zum Abschluß käme? Wenn die „künstlerische Bemühung" also gar kein „Rechtfertigungs- und Erlösungsmittel" ist?

> In Wirklichkeit aber setzt der Prozeß der Schuldbegleichung, der – wie mir scheinen will, *religiöse* - Drang nach Gutmachung des Lebens durch das Werk sich im Werke selbst fort, denn es gibt da kein Rasten und kein Genüge, sondern jedes neue Unternehmen ist der Versuch, für das vorige und alle vorigen aufzukommen, sie herauszuhauen und ihre Unzulänglichkeit gutzumachen. Und so wird es gehen bis zuletzt, wo es mit Prospero's Worten heißen wird: „And my ending is my despair" [...] Da wird, wie für Shakespeare's Magier, nur ein Trostgedanke bleiben: der an die Gnade, diese souveränste Macht, deren Nähe man im Leben schon manchmal staunend empfand und bei der allein es steht, das Schuldiggebliebene als beglichen anzurechnen. (XI, 303)

Das Ende des Zauberers, nach dem gescheiterten, weil unabschließbaren Versuch der Rechtfertigung der Person durch das Werk, ist Verzweiflung, wo nur *ein* Gedanke die „Transzendenz der Verzweiflung" erhoffen läßt, die Gnade. Von dieser Frage her, dem Zentrum der lutherischen Rechtfertigungslehre, die Thomas Mann im eigenen Werk entdeckt, wird die Beschäftigung mit Luther wieder aufgenommen, eigentlich müßte man sagen: erst jetzt aufgenommen.

Thomas Mann liest vom März 1953 an: Julius Köstlins Lutherbiographie[6], Karl August Meißingers *Der katholische Luther*[7] und schließlich – das neueste in der Lutherforschung damals – Roland H. Baintons *Hier stehe ich. Das Leben Martin Luthers*[8] und dann schließlich die im Februar 1955 publizierte Auswahl von Luthers Schriften (vor allem der reformatorischen Hauptschriften) von K.G. Steck[9]. Die Notizen zum geplanten Schauspiel *Luthers Hochzeit*, die Bernd Hamacher mustergültig ediert und aufschlußreich kommentiert hat, bezeugen eine weitgehende Generalrevision von Manns bisherigen Lutherbildern auf der Basis einer genauen Quellenarbeit und einer für Thomas Mann höchst umfassenden und methodischen Erarbeitung der Sekundärliteratur. Eine Möglichkeit, die Grundtendenz dieses geplanten Werkes zu bestim-

[6] Julius Köstlin: Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften, 2 Bde, 3. Aufl. Elberfeld: R. L. Friderichs 1883.

[7] München: Lehnen 1952.

[8] Göttingen: Deuerlich. Spätere Auflagen unter dem Titel: Roland H. Bainton: Martin Luther. Aus dem Amerikanischen von Hermann Dörries, 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck 1967.

[9] Luther. Ausgewählt von Karl Gerhard Steck. Eingeleitet von Helmut Gollwitzer, Frankfurt/Main/Hamburg: Fischer 1955.

men, und die für den Theologen interessanteste Möglichkeit, kann folgendermaßen skizziert werden. Wenn die Rechtfertigung der Person durch das Werk nicht gelingt, wenn die Person also nicht durch das definiert wird, was sie tut, weil dieser Weg in die Verzweiflung führt – gibt es dann vielleicht die andere Möglichkeit, daß die Erfahrung der Gnade, „diese souveränste Macht" ihren Ausdruck findet in einem Werk, einer Lebensform, die als „Gestalt der Gnade" zu betrachten ist. Kann die Gnade so verweltlicht werden, daß die unser Leben sonst zerreißenden Dualitäten und Polaritäten versöhnt werden in einer Erfahrung begnadeten Lebens? Wie die Frage bei Thomas Mann beantwortet werden muß, wissen wir nicht, denn *Luthers Hochzeit* bleibt ein Werkplan. Daß Thomas Mann zur Verwirklichung dieses Plans nach einer neuen dramatischen Form suchte, ist möglicherweise als Indiz für die Neuheit dieser Fragestellung gegenüber seinem bisherigen Werk zu werten. Festzuhalten ist jedenfalls, daß das von Thomas Mann in seinem eigenen Werk und in seiner Auseinandersetzung mit seinem eigenen Schaffen entdeckte Thema von Gnade und Rechtfertigung für ihn eine Beschäftigung mit dem historischen, und das heißt immer auch, dem theologischen Luther erschließt, die wir in der Behandlung Luthers in den Essays nicht finden.

Das Ergebnis unserer Erwägungen läßt sich in fünf Thesen zusammenfassen:

1. Die Lutherdarstellungen in den Essays Thomas Manns sind durchgängig von der Frage nach der *Identität*, der eigenen persönlichen wie der nationalen und kulturellen, bestimmt. Der Tiefsinn des Herzens, die Dimension der Innerlichkeit, ist der Ort der Frage nach der Identität, religiös formuliert nach dem Seelenheil. Der Philosoph Hermann Lübbe hat von der *Identitätspräsentationsfunktion* der Historie gesprochen. Im Blick auf Thomas Mann könnte man von der *Identitätsreflexionsfunktion* der Essays sprechen.

2. Die Identitätsreflexion erfolgt durch die Nietzsche entlehnte Methode der *historischen Genealogie*. Die Frage „wer bin ich?" oder auch: „wer sind wir – als Deutsche?" soll durch die Bearbeitung der Frage „woher komme ich?", „woher kommen wir?" beantwortet werden. Die genealogische Identitätsreflexion verbindet dabei Identifikation und das Pathos der Distanz. Die historische Distanz wird zur Voraussetzung für die reflektierte Identifikation. Thomas Manns Genealogien fügen historisch durchaus disparate Elemente mit dem Mittel der *poetischen Kombinatorik* zusammen.

3. Die *Selbstbezüglichkeit* der Lutherdarstellungen, das permanente Selbstzitat, die Tatsache, daß Thomas Mann immer wieder frühere bei der Abfassung von späteren Essays „kannibalisiert", dient – bewußt oder unbewußt – der Kontinuität der Identitätsbestimmung. So wie wir unter dem Eindruck neuer Erfahrungen unsere Lebensgeschichte neu arrangieren, um die Kontinuität un-

serer Identität als Geschichte erzählen zu können, so nimmt Thomas Mann das Material früherer Identitätsbestimmungen in spätere Identitätsbestimmungen auf.

4. Die Identitätsreflexion in den Essays erfolgt im Horizont der großen religiös-weltanschaulichen Konstellationen der Romanwerke. Es gibt nicht nur die Montage von in den Essays bearbeitetem, realem, historischem Material in die fiktionale Welt des Romans, sondern auch eine *Inversion der Montagetechnik*. Die fiktionale Welt des Romans wird in die reale geschichtliche Welt der historischen Gestalten der Essays montiert. Das im *Doktor Faustus* novellistisch bearbeitete Lutherbild wird in die essayistische Darstellung Luthers einbezogen. So werden Elemente der Fiktion in die Geschichte projiziert.

5. Der im Kontext der Romane (*Doktor Faustus* und *Der Erwählte*) entdeckte und in Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen verschärfte Gedanke der Gnade führt zu einer Beschäftigung mit dem historischen und theologischen Luther, die in dieser Form in den Essays nicht gefunden werden kann.

Aber sie bleibt – leider – Fragment.

Karin Tebben

„Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt."

Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904: *Gabriele Reuter*

Wer war Gabriele Reuter? Thomas Mann und seinen literaturkundigen Zeitgenossen stellte sich die Frage nicht. Für sie standen die Werke der Schriftstellerin hoch im Kurs, seit ihr im Jahre 1895 mit ihrem Roman *Aus guter Familie* der literarische Durchbruch gelungen war.

Wohl selten ist einem Menschen der spätere Beruf derart früh prophezeit worden wie Gabriele Reuter. Kaum hat die Tochter eines deutschen Kaufmanns am 8. Februar 1859 in Alexandrien das Licht der Welt erblickt, tritt an die Wiege ihre arabische Amme und orakelt den staunenden Eltern: „Was hat das Kind für eine ernsthafte Nase – sie sieht aus, als würde sie einmal Bücher schreiben."[1]

Entnommen ist diese Szene märchenhafter Selbstinszenierung Gabriele Reuters Autobiographie, in der sie ihren Weg vom Kinde zum Menschen, also ihre Entwicklung von jenem mit zukunftsweisender Nase ausgestatteten Säugling zur gefeierten Autorin nachzeichnet. Bevor sich jedoch mit dem sensationellen Erfolg ihres Romans die Weissagung endlich bestätigt, müssen andere Stationen des Lebens durchlitten werden:

1872 stirbt der Vater. Er hinterläßt seiner dreizehnjährigen Herzensprinzessin neben der Sorge um die lebensuntüchtige Mutter die Verantwortung für die vier jüngeren Brüder und – eine bankrotte Firma. Fortan ist das Leben der bislang Verwöhnten und Umschwärmten bestimmt von Arbeit und tiefen Kränkungen. Denn früh wird ihr durch wohlmeinende Ratgeber vermittelt, daß ohne die in Bürgerkreisen übliche Mitgift kein Märchenprinz je das Aschenbrödel aus seiner dürftigen Existenz erlösen wird.

Um die finanzielle Not zu mildern, versucht die Mutter eines Abends der orientalischen Weissagung nachzuhelfen und erinnert die schreiblustige Tochter an ihren „guten Stil"[2], mit dem es vielleicht gelingen könnte, kleine Geschichten für die Jugend zu schreiben. Zu diesem Zeitpunkt entsteht offenbar in Gabriele Reuter das Gefühl einer unentrinnbaren Berufung[3] und reift als

[1] Gabriele Reuter: Vom Kinde zum Menschen. Die Geschichte meiner Jugend, Berlin: Fischer 1921, S. 28.

[2] Ebd., S. 192.

[3] Ebd., S. 28.

Produkt von früher Legendenbildung um die eigene Person und narzißtischen Kränkungen zu einem heimlichen Lebensplan: „Ganz andere Dinge würde ich schreiben. Von dem Abend an wußte ich, daß ich eine Schriftstellerin werden würde."[4]

Die Nase bleibt zukunftsweisend, aber noch 21 Jahre werden vergehen, bis 1893 der Roman erscheint, der den Schriftstellerstatus dauerhaft begründet. Da ist Gabriele Reuter bereits vorsorglich aus Weimar nach München geflohen, um dem Zorne der empörten Verwandtschaft zu entgehen.

Dieser Schritt hat gute Gründe. Denn der in Abgeschiedenheit und in ohnmächtigem Zorn auf das erbarmungswürdige Los des unverheirateten Mädchens geschriebene Roman entspricht so gar nicht den Lesegewohnheiten eines konventionellen Publikums. Das „Teufelswerk", wie empörte Leser urteilen, sorgt für Furore. „Die angesehensten Kritiker", so Gabriele Reuter rückblickend, „schrieben lange Besprechungen. Ganz Deutschland beschäftigte sich mit dem Buche. Es weckte einen Sturm in der Frauenwelt, die wildeste Erregung unter Vätern und Müttern." Der Roman erzählt die Geschichte eines Mädchens aus guter Familie, Agathe Heidling, das an dem oktroyierten und von ihr selbst internalisierten Weiblichkeitsideal der wilhelminischen Gesellschaft zerbricht, weil fehlende Mitgift und mangelnde erotische Begabung jeden potentiellen Ehekandidaten in die Flucht schlagen. Er zeigt den tragischen Lebensweg einer jungen Frau, die an der Ausbildung sexueller Identität gehindert wird und die gleichzeitig keine Möglichkeit zur Sublimierung bekommt, weil jeder kreative Impuls im Keime erstickt wird.

Reuters Roman, noch vor den ersten Beobachtungen Freuds veröffentlicht, wirkt „wie das Durchstechen eines Staudammes, hinter dem sich die Fluten schon aufgestaut"[5] haben. Er trägt der Autorin das ihr selbst fragwürdige Prädikat einer „Führerin der Moderne"[6] ein.

An diesen Erfolg knüpft der Essay Thomas Manns an, der am 14. und 17. Februar 1904 in der Berliner Zeitung Der Tag veröffentlicht wird. Vorausgegangen ist ein Treffen im Herbst 1903 in der Wohnung Gabriele Reuters in der Ludwigskirchstraße in Berlin und ein brieflicher Austausch;[7] äußerer An-

[4] Ebd., S. 193.

[5] Ebd., S. 474.

[6] Victor Klemperer: Gabriele Reuter, in: Westermanns Monatshefte, München 1904, S. 866-874, hier S. 871.

[7] Nachweisbar sind sieben Schriftstücke (Briefe, Postkarten) der Korrespondenz Thomas Mann/Gabriele Reuter. Sie beginnt am 26.4. mit einem Dank für einen interessanten Brief, der die Analyse des „Problems Heinrich und Thomas Mann" und eine Kritik an Heinrichs *Göttinnen* enthält. Am 16.10. kündigt Thomas Mann seinen Besuch bei Reuter an. Anlaß ist ein Exemplar der *Liselotte von Reckling*, das Reuter ihm, versehen mit einer liebenswürdigen Widmung, hat zukommen lassen. Im Brief vom 23.12. bittet Thomas Mann um Geduld, er schäme sich furchtbar, noch

laß ist der Wunsch Thomas Manns, der geschätzten Kollegin mit der Rezension ihres soeben erschienenen Romans *Liselotte von Reckling* einen Gefallen zu erweisen.

Beide Gesprächspartner entstammen großbürgerlichen Kaufmannsfamilien. Beide erkennen in der Solidität ihrer Herkunft persönlichkeitsformende und künstlerische Wurzeln. Das trägt zum gegenseitigen Verstehen bei. Jener Respekt, den der junge Autor der älteren Kollegin entgegenbringen wird, setzt aber mehr voraus: Er gründet in der Bereitschaft Thomas Manns, sich scheinbar *vorurteilsfrei* mit dem Werk Gabriele Reuters zu befassen.

Dieses Wort reizt zum Protest. Denn ‚vorurteilsfrei' ist in Verbindung mit dem Namen Thomas Manns ein Stichwort, das im feministischen Diskurs, aus dessen Blickwinkel die Werke der Gabriele Reuter seit rund 15 Jahren gelesen werden, Ungläubigkeit, ja Entsetzen auslöst. Denn ist man auch bestrebt, der Wiederentdeckten das gebührende Maß an sprachlicher Brillanz und kompositioneller Raffinesse zuzuschreiben – das Lob des Meisters ist allerdings eine Verlegenheit. War er denn nicht ein Misogyner, ein furchtsam Frauenfeindlicher? Schon „Little Grandmas", also der Großmutter Urteil über die Wahl ihrer Enkelin Katia, war diesbezüglich vernichtend gewesen: Thomas Mann sei – ein alter Strindbergianer.[8]

Abgesehen also vom gemeinsamen großbürgerlichen Milieu scheint der Lebensweg Gabriele Reuters, der unverheirateten Mutter, die ihre Schreibtätigkeit auch, wie sie selbst sagte, des schnöden Mammons wegen betrieb,[9] dem Schriftstellerkollegen kaum Möglichkeiten der eigenen Einfühlung zu bieten. Und doch führt das Treffen mit Thomas Mann im Oktober 1903 zu ungeahnter Übereinstimmung.

Was mag ihn bewogen haben, die hochberühmte Frau aufzusuchen? Zunächst einmal: Thomas Mann ist zu diesem Zeitpunkt tatsächlich ein intimer Kenner und Verehrer des Reuterschen Werkes – Lesenotizen und kritische An-

immer keinen Aufsatz über ihr Buch geschrieben zu haben. Als Entschuldigung führt Thomas Mann eine „sehr weite und ausführliche Korrespondenz" mit Heinrich an. Vgl. Reg I, 50, 03/10; Reg I, 54, 03/32; Reg I, 57, 03/46.

[8] Thomas Manns bewertete die Großmutter seiner Frau 1942 als die „denkwürdigste[ ] Bekanntschaft" seines Lebens, wenngleich er die literarische Qualität ihrer Werke auch bestritt. „Little Grandmas" Urteil über den jungen Schriftsteller in ihrer Familie blieb ihm aber nicht verborgen: „Sie war eine eifernde Verfechterin der Ehre ihres Geschlechtes und seines unbedingten Anspruchs auf Gleichberechtigung, eine leidenschaftliche Kämpferin für das, was man damals Frauenemanzipation nannte, ja eine anerkannte Führerin dieser Bewegung, und als ich während meiner Verlobungszeit in Berlin ihre Bekanntschaft machte, bekam ich es wohl zu spüren, daß sie mich als einen Räuber an dem freien und ebenbürtigen geistigen Streben des Weibes betrachtete." XI, 469, *Little Grandma*.

[9] Gabriele Reuter: Im Spiegel. Autobiographische Skizze, in: Das litterarische Echo. Halbmonatszeitschrift für Literaturfreunde, 3. Heft, Berlin (1900/1901), S. 592-596, hier S. 593.

merkungen zu einzelnen Romanen belegen das. Ausschlaggebend ist aber, daß er sich Gabriele Reuter auf intellektueller Ebene sehr verbunden fühlt. Nicht nur, daß Reuter eine glühende Anhängerin Nietzsches ist, dessen Schwester Elisabeth sie lange Zeit in intimer Freundschaft verbunden ist,[10] vor allem teilt sie die Aversion Thomas Manns gegen das Kunstideal des Bruders, Heinrich Mann.

Bereits im Frühjahr 1903 hat Gabriele Reuter ihm eine geharnischte Kritik an Heinrichs *Göttinnen* zukommen lassen und zudem, im selben Schreiben, zum brüderlichen Verhältnis Stellung genommen. Diese Analyse muß ganz im Sinne Thomas Manns ausgefallen sein, entschließt er sich doch nach Erhalt ihres Romans *Liselotte von Reckling* – versehen mit einer liebenswürdigen Widmung – sofort, nach Berlin zu eilen, um die geschätzte Kollegin auch persönlich kennenzulernen. Zu vermuten ist, daß im Hinblick auf den brüderlichen Zank das Treffen mit Gabriele Reuter gerade rechtzeitig kommt: Es frischt den Zorn – und seine Berechtigung auf.

Denn wenig später, also unmittelbar vor der Arbeit am Essay *Gabriele Reuter* wird sich Thomas Mann bekanntlich über Heinrichs Roman *Die Jagd nach Liebe*, außer sich vor Ärger und Widerwillen, in einem Brief an den brüderlichen Kollegen und Konkurrenten austoben und sich gegen dessen Kunstübung empören, ja, Heinrichs Kunst als blanken Sexualismus geißeln:

> [D]ie vollständige sittliche Nonchalance, mit der Deine Leute, haben sich nur ihre Hände berührt, mit einander umfallen und l'amore machen, kann keinen besseren Menschen ansprechen. Diese schlaffe Brunst in Permanenz, dieser fortwährende Fleischgeruch ermüden, widern an. Es ist zu viel, zu viel ‚Schenkel', ‚Brüste', ‚Lende', ‚Wade', ‚Fleisch', und man begreift nicht, wie Du jeden Vormittag wieder davon anfangen mochtest, nachdem doch gestern bereits ein normaler, ein tribadischer und ein Päderasten-Aktus stattgefunden hatte. (BrHM, 37)

Wir kennen die eigentlichen Ursachen der Eskalation und wissen sie als brüderliche Buhlschaft sowohl um das rechte Kunstideal als auch um die Schwester Clara einzuordnen.[11] Diese Konkurrenzsituation hat Heinrich in der *Jagd nach Liebe* zumindest literarisch erst einmal für sich entschieden. Für das labile Selbst Thomas Manns, das gerade nach dem endgültigen Scheitern der Ehrenberg-Liebe sehr bedroht ist, wird der Roman des Bruders deshalb eine mit starken Affekten besetzte Angelegenheit.

[10] Vgl. Reuter (s. Anmerkung 1), hier im besonderen das Kapitel *Begegnung mit Friedrich Nietzsche*, S. 447-460.

[11] Wysling weist in diesem Zusammenhang auch auf die Konkurrenzsituation zwischen Heinrich und Thomas im Hinblick auf ihre Schwester Carla hin: „Die Jagd nach Liebe wurde in München als Schlüsselroman gelesen. In Claude und Ute hatte Heinrich Mann sichtlich sich selbst und seine Schwester Clara dargestellt. Clara hat das auch sofort erkannt." Hans Wysling: Thomas Mann: Ein Leben in Bildern, Zürich: Artemis 1994, S. 140

Das ist psychologisch gesehen eine gute Erklärung für die ungeheure Energie, mit der Thomas Mann dem Bruder seine Kritik entgegenschleudert. Allerdings ist es auch so: Es gehört zu den Erfahrungen psychisch-affektiver Verausgabung, daß es dabei durchaus dienlich sein kann, den eigenen Zorn in einer hochgeschätzten Person gestützt und gerechtfertigt zu sehen. Und die findet Thomas Mann in Gabriele Reuter.

Der junge Autor dankt nun seinerseits für die moralische Unterstützung. Schützend stellt er sich vor die hochverehrte Schriftstellerin, verwandelt die in Wirklichkeit von Mißtönen begleitete Kritik an ihrem Roman *Liselotte von Reckling* in eine übersteigerte Lobeshymne und kürt Reuter kurzerhand zur ‚souveränsten Frau Deutschlands'[12]. Thomas Mann eröffnet damit eine Reihe essayistischer Superlative, mit denen er stets schreibende Frauen bedenken wird. Dies sind allerdings nicht eben viele. Toni Schwabe hat mit ihrem lyrisch-sentimentalen Roman *Die Hochzeit der Esther Franzenius* bereits ein Jahr zuvor sein blankes Entzücken hervorgerufen, Ida Boy-Ed soll Jahre später das Lob ereilen, „Allerbestes, Glänzendstes, Wärmstes, Feinstes"[13] geschrieben zu haben, allerdings nicht in eigener Sache, sondern in einer Rezension von *Königlicher Hoheit* – weshalb wir hier den Superlativ besonders gut verstehen. Ricarda Huch schließlich wird Thomas Mann verärgern, weil er sie umstandslos „zur ersten Frau Deutschlands, wahrscheinlich sogar Europas"[14] erhebt, allerdings ohne dabei ihrer schriftstellerischen Leistungen zu gedenken.[15]

Zu lernen daraus ist dies: Immer wenn Thomas Mann eine Kollegin derart verschwenderisch mit Komplimenten überhäuft, ist es ratsam, sich den Kontext seiner Äußerungen näher anzusehen.

Ganz zweifellos dient die öffentliche Würdigung des künstlerischen Niveaus der Reuter vor allem der Selbstvergewisserung. Die Beobachtung, Thomas Mann habe in den eingehenden Schilderungen anderer, früher Dichter, sich gleichsam selbst gespiegelt,[16] wird im Essay *Gabriele Reuter* aufs Beste bestätigt.

[12] Vgl. XIII, S. 394; *Gabriele Reuter.*

[13] BrGr, 165, 25.9.1909 an Ida Boy-Ed.

[14] X, 429; *Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs.*

[15] Ricarda Huch ärgerte sich besonders, daß Thomas Mann den Essay über sie dazu benutzt habe, über seine „Lieblingsthemen" „Schriftstellertum" und „Dichtertum" zu sprechen. Vgl. zur Reaktion Ricarda Huchs auf die Würdigung Thomas Manns: Bernd Balzer: „Zu dichten war mir selbstverständlich ..." Ricarda Huch (1864-1947), in: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Karin Tebben, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 311-339, hier im besonderen S. 333.

[16] Vgl. Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Bd. 1: 1875-1918. Frankfurt/Main: S. Fischer 1975, S. 564. Ferner: Marcel Reich-Ranicki: Das Genie und seine Helfer, in: Ders.: Thomas Mann und die Seinen, Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt 1987, S. 21-28. Und: Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann als literarischer Kritiker, in: TM Hb, 707-720.

Über den persönlichen Anlaß hinaus bietet sich, wenn man hier überhaupt trennen kann, zum Reuter-Essay auch ein beruflicher; Thomas Mann ist mit der Veröffentlichung des *Tonio Kröger* nämlich gerade erst selbst der Gefahr entronnen, aus der er die bereits etablierte Autorin mit seinem Essay zu retten versucht. Welcher Gefahr? Nun, es ist die Erzgefahr des früh Erfolgreichen: Die ist „ein trauriges Künstlerschicksal, vor dem jeder sich fürchten muß, dem es auch nur von weitem droht: nämlich bis zum Tode und in die Unsterblichkeit hinein der Autor eines erfolgreichen Erstlingswerkes zu bleiben" (XIII, 388).

Von diesem ersten bis zum letzten Satz nutzt Thomas Mann seinen Essay, in der Reverenz gegenüber Schriftstellerin und Werk das eigene künstlerische Selbstverständnis zu klären und zu festigen – eine Standortbestimmung im Jahre 1904.

* * *

Warum ist diese Standortbestimmung *als Künstler* notwendig geworden? Nun, die brüderliche Rivalität ist Ende des Jahres 1903 äußerst gereift: „Den Jüngeren mußte die ungeheure und ungebrochene Romanproduktion des Älteren treffen, die eigene relative Erfolglosigkeit, und dieses Verhältnis mußte sich umkehren, als dann der Erfolg eintrat."[17] Und doch ist die psychische Ausgangslage des mit begeisterter Zustimmung von Publikum und Kritik bedachten Autors des *Tonio Kröger* schwierig. Zwar schmeichelt das ungeteilte Lob, mit dem die Novelle bedacht wird, dem zwischen Selbstwertgefühl und Selbstzweifel schwankenden Narzißten, es setzt aber zugleich den Stachel der Ungenügsamkeit an eine empfindliche Stelle, denn:

> Von nun an bestimmte das Bild des die Dekadenz und den Pessimismus seiner Anfänge überwindenden, noch jungen Autor, dem aber hier und da bereits Klassizität zugesprochen wurde, die Erwartungshaltung der literarischen Öffentlichkeit und nicht zuletzt auch das Selbstverständnis und die Entwicklung dieses außerordentlich rezeptionsorientierten Autors.[18]

Mit anderen Worten, Leistungsdruck und Erfolgserwartung führen nicht eben zur Stärkung des labilen Künstler-Ichs. Vor diesem Hintergrund muß Heinrichs ungebrochene literarische Produktionskraft geradezu bedrohlich wirken und läßt dem jüngeren nur noch eine zweifelhafte Abwehrstrategie übrig – die abschätzende Beurteilung der literarischen Produktionen Heinrichs als „Zeitvertreib-Lektüre":

[17] Helmut Koopmann: Ein Rückblick auf eine feindliche Brüderschaft und eine Antwort auf Thomas Manns „Buddenbrooks", in: Heinrich-Mann-Jahrbuch, Jg. 9 (1991), S. 51-74, hier S. 60.

[18] Hans R. Vaget: Die Erzählungen, in: TM Hb, 534-618, hier 556.

[D]ie quantitative Leistung Deines letzten Jahres stellt einen Record dar, der meines Wissens noch von keinem ernsthaften Schriftsteller erreicht ist, – aber (verzeih' die Trivialität!) nicht die Menge tut es, und das ‚Wunderbare' ist viel, viel mehr, als die ‚Jagd nach Liebe'... (BrHM, 33)

Wir kennen seit kurzem den Antwortbrief Heinrichs.[19] Aus ihm wird ersichtlich, daß gerade das selbstverständliche Bekenntnis Heinrichs zu seiner Kunst und die selbstbewußte Verteidigung seiner Schriften als folgerichtige Entwicklung seiner Persönlichkeit den um ein neues künstlerisches Selbstverständnis ringenden Autor tief getroffen haben muß. Heinrich schreibt:

Du hast das nicht verstanden. Du meinst die Jahre, in denen ich mich selbst erarbeitet habe, streichen zu können und bist überzeugt, mein Buch läge außerhalb meiner Entwicklung. Ich habe es also mittels eines unvorhergesehenen, ganz wurzellosen Willensaktes geschrieben oder vielmehr unter einem Diktat von außen. Denn in einer gegebenen Persönlichkeit ist doch alles bestimmt und nothwendig (...)[20]

Was Thomas auch immer von Heinrichs Kunst gehalten haben mag, eines wird ihm Bewunderung abgerungen haben – die in sich ruhende Selbstgewissheit Heinrichs als Künstler. Denn genau das ist es, womit er selbst am Ende des Jahres 1903 ringt. Was infolgedessen noch vor der Konzeption eines neuen Werkes auf der Liste der dringend zu erledigenden Aufgaben steht, ist das: Als neuerkorener Person des öffentlichen Lebens scheint es Thomas Mann nun geboten, sich eine repräsentative Maske, ein *Image* zuzulegen. Mehrere Bedeutungsebenen überlagern sich in diesem Anspruch. Einmal: Wem eine besondere Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Systems zugewiesen wird, der hat sorgsam darauf zu achten, nicht gegen die Regeln zu verstoßen. Zum anderen wird ihm aber ein Aktionsrahmen zugebilligt, an seinem Image selbst mitzuwirken und auf diese Weise von sich aus dem Publikum ein Rollenprofil anzubieten.

Thomas Manns Künstlerprofil, und damit natürlich verbunden auch sein Dichtungsverständnis, aber ist noch ganz unscharf. Er hat sich bisher sozusagen praktisch bemüht, seiner Lebensproblematik schreibend Herr zu werden. In seinen Geschichten hat er durch die Verwandlung des eigenen Lebens in Kunst versucht, sich seiner selbst zu versichern. 1904 bedient er sich nun erstmals eines Schriftstelleressays, um eine diskursive Klärung seiner Lebens- und

[19] Vgl: Peter-Paul Schneider: „... wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß ..." Die bislang unbekannte Antwort Heinrich Manns auf Thomas Manns Abrechnungsbrief vom 5. Dezember 1903, in: „In Spuren gehen ..." Festschrift für Helmut Koopmann, hrsg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post und Ursula Regener, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 231-253.

[20] Ebd., S. 245.

Künstlerproblematik zu erproben und übt sich in *Gabriele Reuter* in der hohen Kunst der Selbststilisierung.

Um so dringender ist dieses Anliegen für Thomas Mann, als es zu Beginn des Jahres 1904 auch darum geht, Katia Pringsheim zu gewinnen, der der Schriftsteller, so hat sie ihm gestanden, ein bißchen unheimlich ist. Sie braucht offenbar ein plastisches, ein positives Bild von ihm. Auch an dem schreibt er nun – im Essay über Gabriele Reuter.

Was Thomas Mann zu sagen hat, ist zunächst dies: unbeabsichtigter, zur Verblüffung des Künstlers einsetzender Massenerfolg verführe das Publikum zur blinden, unkritischen Hinnahme weiterer Werke, vor allem aber drohe der Selbsteinschätzung und Arbeit des Schriftstellers Gefahr, so mahnt der selbst Erfolgreiche an. Vom Glück und Erfolg eingelullt, verfalle der eine der Untätigkeit, erliege der andere der selbstkritischen Analyse des unverhofften Erfolgs und gliche damit jenem Tausendfüßler, der begonnen habe nachzudenken, mit welchem Fuße er auftreten solle, und nun gar nicht mehr von der Stelle käme.

Sind diese beiden Möglichkeiten allenfalls spielerische Varianten des Themas von der Blockade durch den Erfolg, so skizziert die dritte Variante die eigentliche Qual des Kreativen: Er blockiert sich selbst. Er kommt mit der eigenen Größenvorstellung nicht mit. Das äußere sich in der Furcht vor Makeln und Schwächen, in Entkräftung infolge des Genieschauders, in der Vorstellung einer über das eigene Selbst hinausreichenden Größe des Werkes. Ganz gewiß sind das eigene Erfahrungen, von denen Thomas Mann hier spricht.

Denn schon 1903 ist die – wie Hans Rudolf Vaget feststellt – von Zeitgenossen bereits „bis zur Erschöpfung interpretierte[] und ins Paradigmatische erhobene[] Künstler-Novelle“[21] *Tonio Kröger* erschienen und hat die Problematik einer unlöslich verknüpften Bindung von Leben und Werk aktualisiert. Der Erfolg der Novelle hat den Autor auf nie dagewesene Weise ins Licht der Öffentlichkeit gezerrt. Urplötzlich hat es den nach Ruhm und Lorbeer Eifernden, gleichwohl einsam in der Dichterstube mit dem Werk Ringenden, erwischt: Ein Herdenführer ist er nun, ein revolutionärer Erneuerer des Kunstbegriffs, ein umworbener, umschwärmter Star unter den Schriftstellern. Nun heißt es also, die Frage der Selbstdarstellung auf den Aspekt des *Repräsentativen* der Künstlergestalt auszudehnen. Das ist nun in der Tat eine neue, eine lohnenswerte Aufgabe. Am 5. Dezember 1903, also zeitgleich mit dem „Anti-Heinrich“-Brief, schreibt Thomas Mann an Walter Opitz:

Nun sitzt man nicht mehr einsam, frei und verpflichtungslos in seinem Kämmerlein und dichtet so l'art pour l'art vor sich hin. Nun fühlt man sich im Lichtbereich eines unge-

[21] Vaget (s. Anmerkung 18), S. 564.

heuren Scheinwerfers, in ganzer Figur sichtbar der Öffentlichkeit, mit Verantwortung belastet für die Verwendung der Gaben, die man unklug genug war der Mitwelt zu verrathen, und die Neue Freie Presse telegraphirt nach einer Novelle aus meiner geschätzten Feder für ihre geschätzte Weihnachtsnummer, – im Ernst, das thut sie, und nach dem zweiten Telegramm habe ich ihr denn auch irgend einen Wischer für die nächsten Tage zugesagt, während ich doch gerade mit der Studie für das erste Heft der ‚Neuen Rundschau' fertig bin, dem ‚Tag' ein Feuilleton bauen soll, einen Berg wichtiger Bücher lesen möchte und vor allem an meinen Florentiner Dialogen weiterschreiben müßte.[22]

Standortbestimmung – das heißt aber nicht nur, am *zukünftigen* Erscheinungsbild zu feilen, sondern sich vor allem der Geschichte der eigenen Person zu widmen, ihrem Werden und Sein. Das ist im *Tonio Kröger* nun explizit und programmatisch ins Wort gesetzt:

Erinnert sind erstens die eigenen Ursprünge künstlerischen Schöpfertums in dem erst vierzehnjährigen Künstleranwärter Tonio: Der beginnt damit, Erfahrungen gleichsam innerlich aufzuschreiben, ohne unmittelbaren praktischen Nutzen, ja ohne unmittelbaren Wert für die eigene Person. So fängt man also an.

Nachempfunden ist dann zweitens die Einsamkeit desjenigen, der im Besitz der „Macht des Geistes und Wortes" (VIII, 289) in der Menschen Seelen geblickt und hellsehend begriffen hat, was „hinter den Worten und Taten ist". Entsetzt und fasziniert zugleich, hat er nur das eine dort gefunden: „Komik und Elend" (VIII, 290).

Ein Lebensstil ist geprobt und als der dekadente Künstlertypus zu Papier gebracht. Dessen wählerische, erlesene, kostbare Künstlerschaft, wie es jetzt im *Tonio Kröger* heißt, sich nur um den Preis der geschwächten Gesundheit entfalten konnte. Ja, Krögers Credo gipfelt in der Überzeugung, „daß wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein" (VIII, 292).

Schließlich: Der Widerstand des bürgerlichen Traditionen verhafteten Künstlers gegen die eigenen Selbst-verdächtigungen, letztlich doch ein „Zigeuner im grünen Wagen" zu sein, ist mithilfe von „zäh ausharrende[m] und ehrsüchtige[m] Fleiß" (VIII, 289) gefestigt und in produktiven Ehrgeiz verwandelt worden.

Und endlich: Im Geständnis seiner Liebesfähigkeit hat Tonio Kröger sich von der Selbstanklage befreit, doch nur als „kalte[r] und eitle[r] Scharlatan" (VIII, 301) zu gelten. Ja, ausdrücklich hat er sich gegen den Vorwurf zu Wehr gesetzt, ein Nihilist zu sein: „‚[I]ch bin es nicht, sage ich Ihnen'", und macht sogleich deutlich, worauf es ihm eigentlich ankommt: „‚[I]ch bin es nicht, sage ich Ihnen, in bezug auf das lebendige Gefühl.'" (VIII, 302)

[22] Br I, 39; 5.12.1903 an Walter Opitz.

Dieses lebendige Gefühl zeigt sich jedoch weniger als Liebe, vielmehr als Sehnsucht: Sehnsucht nach dem „Normale[n], Wohlanständige[n] und Liebenswürdige[n]" (VIII, 302), nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit" (VIII, 337). Womit, wie wir wissen, das in *jedem* Sinne Normale, Wohlanständige, Gewöhnliche gemeint ist. Diese Erkenntnis seiner Empfindungsfähigkeit ist es, die das gefürchtete schlechte bürgerliche Gewissen gegenüber dem Künstlertum verwandeln kann und zwar gerade in dessen Voraussetzung:

> Denn wenn irgendetwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei. (VIII, 338)

Unmittelbar nach der Veröffentlichung der Novelle hat Thomas Mann noch kaum Distanz zu seinem Helden. So ist zum Beispiel ein Brief an Paul und Carl Ehrenberg mit „Euer Tonio Kröger" unterzeichnet. Der hat bereits die Fähigkeit, das Leben unter Qualen zu lieben und mit dem Vergnügen am Ausdruck im Kunstwerk zu gestalten, zum Programm seiner Literatur erhoben. Seinem Schöpfer geht es jetzt um weit mehr. Er sucht nun wirklich einen Ausweg aus Literatenhochmut, Verödung und Einsamkeit:

> Wo ist der Mensch, der zu mir, dem Menschen, dem nicht sehr liebenswürdigen, launenhaften, selbstquälerischen, ungläubigen, argwöhnischen aber empfindenden und nach Sympathie ganz ungewöhnlich heißhungrigen Menschen, Ja sagt -? *Unbeirrbar*? Ohne sich durch scheinbare Kälte, scheinbare Abweisungen einschüchtern und befremden zu lassen?[23]

Ein Mensch ist in Sicht, der Glück, wenn auch ein *strenges Glück* bedeuten kann: Katia Pringsheim. Mit ihr und an ihrer Seite, wir wissen es aus jenem berühmt gewordenen Brief an Heinrich, ist Thomas Mann bestrebt, sich eine Verfassung zu geben, was heißt, sich das solide *Image* des verheirateten Bürger-Künstlers zuzulegen und aufgrund dieser äußerlichen Einfriedung ein für allemal mit dem homophilen „Zigeuner im grünen Wagen" fertig zu werden.[24]

Jetzt muß etwas Neues beginnen: Das Glück mit Katia ist wohl erträumt,

[23] Br III, 432; 28.1.1902 an Paul Ehrenberg.

[24] Auch hier gehen in der wunderbaren Verschränkung von Werbungsbriefen an die Braut, von eigenem Lebensentwurf und der gleichzeitigen Entstehung des Romans von der *Königlichen Hoheit*, Fiktion und Realität nahtlos ineinander über. In einem Brief an Grautoff heißt es: „Desweiteren bin ich kein Schriftsteller sondern ein Dichter, der auch an seinem Leben dichtet. Und indem ich von meiner Künstlereinsamkeit zu jenem Stück Welt schöne Brücken schlage, dichte ich an meinem Leben." Vgl.: Wysling (s. Anmerkung 11), S. 172.

aber noch nicht wahr geworden. Als Künstler-Repräsentant ist Thomas Mann durchaus jemand, aber noch nicht der, der er sein möchte. Die Dekadenz ist überwunden, aber die grundsätzliche Aufgabe des Geistes in der Kunst noch unklar. Thomas Mann hat erkannt, daß die Voraussetzung der Kunst die Liebe zum Leben ist. Aber, wie das nun praktisch gehen soll, ist mitnichten geklärt. In dieser Situation – Ende des Jahres 1903 – hat Thomas Mann die Gelegenheit zur öffentlichen Klärung. Während in ihm der Entschluß reift, sich mit der Eheschließung eine „Verfassung" im Sinne eines Gesellschaftsvertrages zu geben, keimt in ihm gleichzeitig der Wunsch nach einer *beruflichen* Verfassung. Der Essay über die Reuter ist seine „Verfassung" als repräsentativer Künstler.

* * *

Zweifellos bereitet ihm das feministische Image der in frauenbewegten Kreisen hochgeschätzten Kollegin beim Abfassen seine Essays Verdruß. Um aber unbeschadet in die Höhle der Löwin zu gelangen, ist es von Vorteil, als Löwe verkleidet zu sein, besser noch als Löwin: Bevor der junge Autor nämlich das Gespräch mit Gabriele Reuter beginnt, macht er sich selbst zum Feministen, verpackt den unerwarteten Frauenrechtler Thomas Mann dabei in eine Anekdote und gibt sich so der staunenden Öffentlichkeit preis:

> Vorigen Herbst, als ich in ihrem hübschen Zimmer an der Ludwigskirchstraße zu Berlin bei ihr saß, kam unser Gespräch darauf. Ich bin ein ausgemachter Bourgeois, ich rede über diese Dinge wie ein Trottel. ‚Also gut!' sagte ich. ‚Ich habe einmal in München einer Frauenversammlung beigewohnt, auf mein Wort, ich bin hingegangen. Auf der Tagesordnung stand die Frage: ‚Können Frauen philosophieren?' Es war ein wild bewegter Abend; sogar ein Universitätsprofessor griff ein, und das Ergebnis war die sieghafte Bejahung der Frage, ob Frauen philosophieren können. Übrigens war man ja zu diesem Ende zusammengekommen. Ein bleicher und leidenschaftlicher Herr, der sich aufstellte und das Resultat aus gewissen Gründen anzweifeln zu müssen glaubte, ward niedergemacht; der Universitätsprofessor streckte ihn zu Boden. Nun frage ich aber jedermann: was soll das Ganze! Wenn eine Frau ‚philosophieren kann', so möge sie sich doch hinsetzen und es tun! Niemand wird sie hindern, niemand ihr übelwollen. Ich bin bereit, sie zu heiraten, wenn sie mir sonst gefällt. Aber wozu sich zusammenrotten ...' (XIII, 390 f.)

Diese Präliminarien eröffnen den Diskurs über das Ethos des Künstlers. Denn im Gespräch mit der vermeintlichen Feministin Gabriele Reuter, deren Erfolg in ihrer Zuordnung zum kämpferischen Flügel der Frauenbewegung gründet, erkennt Thomas Mann, wie fruchtlos es ist, sich selbst als Feministen hinzustellen. Warum? Nicht etwa, weil Gabriele Reuter sein kokettes Spiel durchschaut, sondern weil sie längst auf seiner Seite ist. Denn die große Dame der

Tendenzliteratur bezichtigt ihre Anhängerschar als „Kinder [...], die sich [...] Mut machen müssen" (XIII, 391). Wenn das aber *so* ist, dann ist ihr Ruhm ein Mißverständnis. Indessen – daß jeder Ruhm ein Mißverständnis ist, auch der eigene, das hat Thomas Mann schon vor dem Treffen mit Gabriele Reuter gewußt – und bereits an Heinrich weitergereicht.

In diesem Brief an seinen Bruder versucht Thomas Mann das Bild des ganz unbeabsichtigt Erfolgreichen zu zeichnen. Für ihn selbst gilt: Sein Erfolg ist nebensächliches Produkt des wahrhaft Kreativen, Erfolgsglück sozusagen, das den Schaffensprozeß nicht berührt, sondern nur das Image des erfolgreichen Künstlers. Heinrichs Erfolg dagegen sei Produkt seiner „Jagd nach Wirkung", beziehe also die Wirkungs*absicht* gleich in den Schaffensprozeß mit ein und sei daher von minderer künstlerischer Qualität. Doch Heinrich kontert:

> An der Masse des Geleisteten liegt mir nichts; am Erfolg so wenig als irgend nur einem Geist daran liegen kann. Die Nerven meine ich nicht, die dehnen sich bei Applaus und dehnen sich bei Zischen. Aber mit meiner bleibenden Vernunft, stehe ich über dem Erfolg. Ich weiß, was der Ruhm, wenn er käme, wäre: ein weithin verbreiteter Irrtum über meine Person. Einem Anderen – Dir – kann ja das hinter sich geahnte Volk immer noch Hochgefühl verschaffen.[25]

Das wiederum kann Thomas so nicht stehen lassen und da er gerade am Reuter-Essay schreibt, ist dort seine Antwort auch nachzulesen. Mit dem Ruhm, auch wenn er von Thomas Mann als Mißverständnis erkannt ist, verhält es sich hier nun folgendermaßen: Er schenkt die Bestätigung des eigenen Ichs, auf die Thomas Mann angewiesen ist. Beabsichtigt allerdings ist er nicht. Gegen diesen Vorwurf sich zu verwahren, kommt nun die Gebrauchsanleitung der großen Schriftstellerin gerade recht. Staunend bewundert der junge Autor die herablassende Selbstverständlichkeit, mit der die Reuter Distanz zu ihrem Publikum hält, das sie feiert und dessen Ovationen sie gerne annimmt. Die Begeisterung ihres jungen Besuchers ist ihr gewiß: „‚Kinder'!", so wiederholt der beglückt, „Welche Überheblichkeit!" Und um keinen Leser im Zweifel darüber zu lassen, daß hier der blanke Enthusiasmus herrscht: „Aber diese Überheblichkeit stand ihr gut, ihr, der selbstherrlichen und schöpferischen Frau." Sofort wird auch die Legitimation nachgereicht: „Denn sie ist Künstlerin, und soweit sie es ist, muß sie, man bilde sich keine Schwachheiten ein, Egoistin und Aristokratin sein." (XIII, 391)

1904 stellt sich Thomas Mann noch unbeeindruckt an die Seite Gabriele Reuters als künstlerischer Herdenführer, der weit über dem Durchschnittsmenschen steht. Zwar wird er von diesem Durchschnittsmenschen als Künst-

[25] Zitiert nach Schneider (s. Anmerkung 19), S. 235.

ler fehlinterpretiert, jedoch hinaufgetragen zum Ruhm. Und „Gott sei Dank", so kann er mit Blick aufs Portemonnaie sagen: „Für den ersten Abdruck von ‚Tonio Kröger' habe ich 400 (vierhundert) Mark bekommen. Bitte dies herumzuerzählen." Voraussetzung des Massenerfolges, so diagnostiziert Thomas Mann in seinem Essay den Erfolg der geschätzten Berufsschriftstellerin Gabriele Reuter, ist die Verführung des Publikums durch eine ganz bestimmte Lesart des literarischen Textes. Diese Lesart sei folgende: In ihr werde ein Gedankengut isoliert, das den Anschluß an kollektive Bedürfnisse erlaube und zu agitatorischen Zwecken ausgebeutet werden könne. Das sei die Kunst des Massenerfolges.

Die eigentliche Wahrheit des Kunstwerks aber sei eine ganz andere, nämlich „ein wenig absolute Musik", die jener „kontemplativ-künstlerische Mensch" (XIII, 391) zu schreiben vermöge, der zwei Grundbedingungen erfülle – die Fähigkeit, „tief [zu] erkennen und schön [zu] gestalten" (XIII, 392).

Nicht von ungefähr erscheint hier die Musik als Metapher für das gelungene literarische Werk. Unbeschadet von Nietzsches Wagner-Kritik *ist* Wagners Musik hier für Thomas Mann noch absolute Kunst. Sie bürgt für künstlerisch-metaphysische Intuition, für das unschuldige Empfangen der ‚Gottesgabe des Wortes und des Gedankens" (XIII, 391).

Das sind Wertbegriffe, die in diesem Essay ganz selbstverständlich dem wahrhaft künstlerischen Menschen zugesprochen werden und das sind Wertbegriffe, die in dem vorangegangenen Brief Heinrich, dem Bruder, vollkommen abgesprochen wurden. Und selbstverständlich hat die Gottesgabe jene Kehrseite, die Thomas Mann bereits im *Tonio Kröger* festgeschrieben hat: Unerläßlich muß der Kreative für seine Gottesgabe büßen. Schmerzhaft stellt sie ihn außerhalb des Lebens. Sittlich wird er dann dadurch, daß er das geduldig und auch stolz erträgt. Ausdrücklich steht der kontemplativ-künstlerische Mensch damit nicht im Dienste der Weltverbesserung. Eine Wirkungs*absicht*, weder im Sinne Nietzsches als sich anbiedernde Popularität noch im Sinne einer aktiven Stellungnahme zu reformatorischen Ideen, „Regeneration, Schulreform und Frauenbefreiung" (XIII, 392), die Thomas Mann als Beispiele anführt, besteht durchaus nicht.

Ironie ist in der Lesart dieses Essays für den wahrhaft schöpferischen Menschen nur ein Stil, Wirklichkeitskritik ist nur ein Pathos und Moral ist nur ein Vertiefungsmittel. Sie sind nur ästhetisierende Kunstgriffe ohne eigenständige Aussagekraft. Bedenkt man den sehr frühen Zeitpunkt dieser Äußerungen, erstaunt um so mehr ihre Zählebigkeit für das eigene künstlerische Selbstverständnis über ein ganzes Leben hinweg.

* * *

Besinnen wir uns zur Überprüfung dieser These zunächst auf zwei Aspekte: Wirklichkeitskritik sei nur ein Pathos und Moral sei nur ein Vertiefungsmittel.

1952 stellt Thomas Mann in seinem Essay *Der Künstler und die Gesellschaft* noch einmal die Gretchenfrage an den Schriftsteller: Wie hältst du es mit der Moral? Wieder[26] bildet hier ein Gespräch Thomas Manns mit einer berühmten Kollegin, Selma Lagerlöf, den Hintergrund für prinzipielle Überlegungen. Und wieder finden wir die Gesprächspartner in ungeahnter Übereinstimmung, ja köstlich scheinen sich die älteren Herrschaften über einen ebenso gelungenen wie fortdauernden Schulbubenstreich amüsiert zu haben. Der heißt – Erfolg. Literatur sei eigentlich ein neuerfundender, privater, absonderlicher Spaß, der zu jener hochangesehenen Menschheitssache, zu der sie gemacht werde, in keinerlei Beziehung zu bringen und für den die Anteilnahme und Hochschätzung der Welt in keiner Weise zu erwarten sei.

40 Jahre nach Erscheinen des Reuter-Essays bleibt Thomas Mann also dabei: Der Ruhm – ein Mißverständnis. Kritisch rechnet er auch in diesem Essay mit seinesgleichen ab:

> Der Urheber solcher Späße hat unbedingt nicht das Gefühl, einer besonders achtenswerten Beschäftigung obzuliegen. Nach seiner Auffassung [...] treibt er Allotria, mit denen er dem Ernst des Lebens auf recht abseitige und unerlaubte Weise ein Schnippchen schlägt, und sein Gewissen als Mitglied der menschlichen Gesellschaft, deren Ansprüche bei so unseriösen Neigungen zu kurz zu kommen pflegen, ist denn auch nicht das beste.[27]

Was Thomas Mann beschreibt, ist sein lebenslanges Unbehagen, sich als Künstler im Dunstkreis sozialer Unordentlichkeit zu bewegen. Auch hierin lassen sich deutliche Parallelen zum Reuter-Essay entdecken. Und so kann es auch nicht verwundern, daß Thomas Manns Überlegungen zum Künstler und seinem Verhältnis zur Gesellschaft in jene, eben zitierten zentralen Thesen zur Moral und zur Wirklichkeitskritik der Kunst münden, die er bereits im Jahre 1904 aufgestellt hat. Über einen langen Zeitraum differenziert und nun ausgereift, tragen allerdings heute seine Ausführungen von 1952 dazu bei, die noch tastenden Versuche des *jungen* Thomas Mann zur eigenen Standortbestimmung besser zu verstehen.

Gegen Ende des Lebens haben für die Existenz des Künstlers noch jene Prinzipien aus dem Jahre 1904 Gültigkeit: tief erkennen und schön gestalten – Erkenntnis und Form. Sie führen zur überpersönlichen Würde des Kunstwerkes, an der der staunende Künstler zaghaft teilzunehmen beginnt. Die Prinzi-

[26] Schon die Struktur des Essays deutet darauf hin, daß Thomas Mann sich des Essays über Gabriele Reuter erinnert hat, bzw. diesen direkt vor Augen hatte.

[27] Ess VI, 225; *Der Künstler und die Gesellschaft.*

pien des tiefen Erkennens und schönen Gestaltens aber gelten immer der Wirklichkeit, dem menschlichen Zusammenleben, also der bürgerlichen Gesellschaft. Das Besondere aber ist, daß beide, Erkenntnis und Form, für den Künstler eine organische Einheit bilden, „worin eines das andere bedingt, fordert, hervorbringt"[28].

Diese Fähigkeit, Thomas Mann überläuft bereits 1904 ihretwegen ein Genieschauder, rechtfertigt das Überlegenheitsgefühl des Künstlers über die zürnende bürgerliche Gesellschaft. Da nun dem Künstler wiederum aufgrund seines Überlegenheitsgefühls immer eine Oppositionshaltung eignet, ist auch seine Kunst eine Kritik an Wirklichkeit, an Leben und Gesellschaft. Diesem „eingeborenen Kritizismus der Kunst" haftet, so Thomas Mann 1952, immer etwas Moralisches an, das sich „offenbar von der in der Welt des Ästhetischen und des Sittlichen gleicherweise beheimateten Idee des ‚Guten' herleitet"[29].

In diesem Wort des „Guten" ist das Ästhetische vom Moralischen nicht mehr zu unterscheiden. Weil aber der Künstler ein ursprünglich ästhetischer, kein ursprünglich moralischer Mensch ist, ist Weltverbesserung im moralischen Sinne nicht seine Sache. So ist die Moral eines Kunstwerkes – und hier führt die Argumentation zurück zum Essay von 1904 – niemals absichtsvoll. Wirklichkeitskritik ist deshalb immer nur Pathos, und Ironie eine Ausdrucksform, Schreibweise und Lebensart zugleich.

1904 werden also jene grundlegenden wirkungsästhetischen Gedanken entwickelt, die sich als Leitfaden durch alle späteren Essays ziehen: Der Literat ist der Künstler der Erkenntnis, von der Kunst im naiven Sinne geschieden durch Bewußtheit, Geist, Moralismus, Kritik, die Ironie ist sein literarisches Fundament.

1904 bedarf die neue künstlerische Verfassung, die sich Thomas Mann mit dem Reuter-Essay zu geben beabsichtigt, aber scheinbar noch der Rechtfertigung und Abgrenzung zum agitatorischen Menschen. Denn der macht ja seinerseits Moral und Wirklichkeitskritik auch für sich geltend. Und hier flicht Thomas Mann in sein Reuter-Essay ein Wort ein, das die Demarkationslinie zwischen Kunst und Politik bezeichnet: Es ist der *Glaube* allein, der Kunst und Politik trennt. Der Künstler kann lieben, Thomas Mann besteht ausdrücklich darauf, und erkennen, aber er glaubt nicht an die Möglichkeit, die Welt verbessern zu können, glaubt nicht an „Regeneration, Schulreform, Frauenbefreiung". Und als Künstler nun schon gar nicht. Denn um glauben zu können, sieht der „zu gut, zu scharf, zu tief, zu schmerzlich-humoristisch" (XIII, 392).

Und auf was sieht er? Nun, zunächst auf sich selbst. Und was er dort sieht,

[28] Ebd., S. 228.
[29] Ebd.

ist bei größtem Wohlwollen nicht geeignet, eine Verbesserung der Welt, und sei es auch nur zu seinen Gunsten, zu erwarten, denn er sieht sich selbst als ein

> [...] reizbares und unnützliches Luxus-Individuum [...]. Mag er die Leiden, die seine schöne und empfindliche Seele in dieser Welt zu erdulden hat, in noch so beweglicher Anklage schildern: einmal, sofern er die schmerzliche Tugend der Ehrlichkeit besitzt, einmal im Jahre wird er zu sich selber sagen: ‚Wir Poeten und Artisten sind bei Tage besehen eine ziemlich zweifelhafte Sippe. Wir würden uns schon mit fünfzehn Jahren auch auf der reformiertesten Schule schlecht benehmen, wir würden auch in einer bis zum Ideal verbesserten Welt immer voll Opposition, Protest, Ironie stecken, immer fremd, anders, ‚besser', bürgerlich untauglich sein und uns im Kampf mit dem Segenvoll-Bestehenden befinden. Diejenigen von uns, welche die menschliche Gesellschaft nicht durch die Ergötzlichkeit ihres Talentes für ihre totale Unbrauchbarkeit zu entschädigen vermögen, täten gut, möglichst rasch zugrunde zu gehen, anstatt durch allerlei ausschweifende Forderungen den Bürger in verständnisloses Staunen zu versetzen!'... Und wenn er seinen Typus vollkommen darstellt, wird er obendrein eine Schwäche für sein Gegenteil haben, eine kleine perverse Liebhaberei für die Gemeinheit und das Leben, die ihn zum ernsthaften Weltverbesserer vollends untauglich macht (XIII, 392 f.).

Setzen wir diese programmatische Selbstbestimmung im Reuter-Essay gegen das Schlußkapitel von *Tonio Kröger*, können wir Verschiebungen im Selbstverständnis beobachten.

Zunächst: Den *Novellisten* Thomas Mann quält das bürgerliche Gewissen, das zu einer problematischen Einstellung gegenüber dem Künstlertum führt, er empfindet sich als *zwischen* zwei Welten stehend. Brücke ist die Liebe. Der *Essayist* von *Gabriele Reuter* dagegen ist sowohl Künstler als auch Bürger. Beides ist er vollgültig. In selbstbewußter Anerkennung seiner Lebensuntauglichkeit verweist er darauf, daß gerade sie es ist, die seinen Wert in der Gesellschaft bestimmt: diese lebenspraktische Untüchtigkeit des Kreativen, die erst die „Ergötzlichkeit [seines] Talentes" (XIII, 392) erschaffen hat, die er dann gewinnbringend und ohne schlechtes Gewissen zu Markte tragen kann.

Und noch einen Unterschied gibt es: Für Tonio Kröger sind Bürgertum und seine Liebe zum Leben eins. Es ist seine „Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen" (VIII, 338), die erst aus dem Literaten den Dichter macht. Diese Bürgerliebe aber ist eine Liebe, die der Neid erzwingt. Es ist die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, nach dem, wie wir wissen, in jeder Beziehung Normalen. Der *Essayist* aber gibt vor, das Leben zu lieben, wie es ist, das eigene wie das andere; und Thomas Mann tut gut daran, das 1904 im Essay *Gabriele Reuter* zu betonen, seit ihm im August 1903 die Märchenprinzessin Katia begegnet ist.

Zur Überheblichkeit des künstlerischen Menschen müssen sich also die Liebe gesellen und vor allem, eine ganz ausgeprägte Disposition zur Leidensfähig-

keit, das Schicksal des Außenstehenden geduldig zu tragen. Und genau hier erinnert sich Thomas Mann auf seiner höchst egoistischen Reise um sich selbst wieder der Werke Gabriele Reuters, um die es ihm in seinem Essay eigentlich zu tun sein sollte.

* * *

Thomas Mann zeigt sich bei der Lektüre von Reuters Romanen als ein Meister der selektiven Wahrnehmung. So gefällt ihm an der Figur der Agathe Heidling aus dem Roman *Aus guter Familie* die „Unzuverlässigkeit [der] mokanten Märtyrerin", die noch als dahinvegetierende alte Jungfer sich über ihresgleichen erhebt und sich verächtlich distanziert. Thomas Manns Zitat ist einer Romanszene entnommen, die die verblühende junge Frau bei einem Teenachmittag im Kreise anderer „Sitzengebliebener" zeigt: „‚Agathe versuchte vergebens, sich zum Mitleid zu zwingen. Ihre tiefsten Instinkte empörten sich – ihre zärtlich geschonte Seele wand und krümmte sich vor Entsetzen, unter diese Schar gezählt zu werden.'" (XIII, 393) Kontext der Szene ist aber der naturalistisch eingefärbte Roman *Aus guter Familie*, der die Folgen erzwungener sexueller Enthaltsamkeit bei einer unverheirateten bürgerlichen Frau zeigt. Agathes Körper kann sich mit der diktierten Askese nicht abfinden. Ihre Psyche aber ist die eines Mädchens eben – aus guter Familie. So wandelt sich das Begehren um in Scham und Selbstekel. Als Ausweg bleibt nur noch die Flucht in die Hysterie. Die als „Unzuverlässigkeit [einer] mokanten Märtyrerin" zu bezeichnen, ist zweifellos gewagt.

Sicher, wir haben Einblick in die desolate Psyche der Agathe Heidling. Wir sehen ein sensibles Geschöpf, das an einem internalisierten Normenkodex zugrundegeht. In *seiner* Beurteilung blendet Thomas Mann vollkommen aus, daß diese Antiheldin, deren Lebensgeschichte für Freud aufs Beste geeignet war, Einblick in die Entstehung von Sexualneurosen zu gewähren, daß Agathes hysterisches Nervenleiden also nichts mit jener *Wahrnehmungsnervosität* zu tun hat, die seine eigenen Künstlerfiguren besitzen. Wenn es in bezug auf den femininen, todgeweihten Hanno Buddenbrook in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* noch heißt, die Widersetzlichkeit sei ein Merkmal des Verfalls, der biologischen Unzulänglichkeit, und Geist und Kunst seien als Entartungsprodukt wiederum ein Merkmal hiervon, dann spricht Thomas Mann im Sinne der Dekadenz-Ideologie.

Bei Gabriele Reuter übersieht er einfach, daß ihre Agathe Heidling gar nicht dekadent *ist*. Ihre Unzulänglichkeit ist eine vom Vater erzwungene, der sie herbeiführt, weil er die Mitgift, Tauschwert auf dem Heiratsmarkt, zur Deckung der Spielschulden des Sohnes opfert. Als alle Sublimierungsversuche

scheitern, Religion, Arbeit, Wissenschaft, bleibt dem Mädchen aus guter Familie nur der Weg in den Wahnsinn. Gleichwohl – *Reuter* läßt keinen Zweifel daran, daß Agathe, mit Mann und Kindern gesegnet, davon verschont geblieben wäre.

Zu verstehen ist dieser höchst subjektive Blickwinkel der Rezeption wieder vor dem Hintergrund der brüderlich-brieflichen Auseinandersetzung. Denn Heinrich verteidigt sich vehement gegen den Vorwurf der wüsten Sinnlichkeit und „dick aufgetragenen Colportage-Psychologie", die Thomas in der *Jagd nach Liebe* vor allem in der Figur der ‚Ute' zu erkennen glaubt. Die Revanche kann sich sehen lassen: Thomas könne da gar nicht mitreden, er, ein Schriftsteller, „in dessen Büchern ausschließlich die Männer Interessen haben" und aus dessen einzige um ihrer selbst willen dargestellte Frauenfigur „[a]lle sexuelle Energie sauber herausgeschnitten" sei, ja, bei dem sowieso die „Frauen nur noch castriert" vorkämen. Und in Richtung auf ihre unterschiedliche sexuelle Veranlagung kommt er zu dem Schluß: „Schade, daß ihr von drüben für mich und meine Art nur Mißbilligung haben könnt: es entgeht euch Genuß."[30]

Was Thomas dem mit Abscheu bedachten Sexualismus in Heinrichs Romanen entgegen zu halten hatte, war das gewesen: eine Sympathie für „das Unheimliche, das Tiefe, das ewig Zweifelhafte am Geschlechtlichen [...] ein Leiden am Geschlechtlichen, mit einem Worte, [...] Leidenschaft." Bereits in diesem bedeutungsschweren Brief vom 5. Dezember 1903 war genau hier die Verbindungslinie zum Künstler gezogen worden. Statt wüster sexueller Raserei in Heinrichs *Jagd nach Liebe* hatte nun Thomas den „seelische[n] Gehalt des Werkes", „diese Sehnsucht, die sich dem einsamen und sinnlichen Künstler gern als Liebessehnsucht darstellt" (BrHM, 32), gefordert.

Und was er damit konkret meint, das reicht er nun im Reuter-Essay nach. Aus gutem Grund: „Wir finden in Büchern immer nur uns selbst. Komisch, daß dann allemal die Freude groß ist und wir den Autor für ein Genie erklären." (BrGr, 186) Derjenige, der von Heinrich geschimpft wird, ohne jedes Einfühlungsvermögen in Frauen zu sein[31], beweist nun das Gegenteil – in seiner Interpretation der „Agathe". Im Kontext der feministischen Lesart des Romans der Reuter mutet diese Entdeckung höchst sonderbar an. Im Kontext des brüderlichen Streits ist die Einschätzung der Romanfigur durchaus nachzuvollziehen, Thomas Mann nämlich meint: „Dieses sinnliche und degoutierte, weiche und egoistische, leidenschaftliche und schwache, sehnsüchtige und hochmütige Geschöpf, es war eine Künstlerin und als solche ohne jede positive Verbindlichkeit, ohne jeden agitatorischen Wert." (XIII, 393)

[30] Zitiert nach Schneider (s. Anmerkung 19), S. 242.
[31] Ebd., S. 240 f., 243.

Auch die Einschätzung des Romans *Liselotte von Reckling*, den Thomas Mann mit seinem Essay eigentlich zu protegieren beabsichtigt, zeigt die eigentliche Triebfeder des Schreibens. Auch hier wird eine zu leidenschaftlicher Liebe und unendlichem Leiden fähige Frauenfigur geschildert. Ihr Leid ist allerdings nur deshalb nötig, weil der Gatte, ein religiöser Führer, sich im Dienste geistlicher Ertüchtigung in strenger Selbstdisziplin von seiner Frau fernhält und mit ihr verkehrt „wie mit einem zuverlässigen und wertvollen Geschäftsführer"[32]. Liebe und Leidensfähigkeit können sich darum beweisen, als der Meister der Selbstzucht Liselotte wegen der sinnlichen Geigerin „Daja Mistrel" verläßt, weil diese, wie der geistige Führer sagt, seine „Seele" aufgerüttelt habe. Diese Szene, ein kleines Meisterstück hintergründigen Humors, entzückt Thomas Mann besonders.

Darüber hinaus läßt sich aus heutiger Sicht vor allem sein Durchhaltevermögen bestaunen, das er beim Lesen dieses Romans besessen haben muß. Ergebnis seiner Ausdauer ist folgendes: Er spricht der Heldin Souveränität zu, und meint die Kraft, mit der Reuter die Frauengestalt ausgestattet hat. Sie liegt zweifellos in einer grenzenlosen Liebes- und Leidensfähigkeit, die in einem in sich ruhenden Selbst ihre Basis hat. Schmerz und Leid führen in die Einsamkeit, die qualvoll, aber nicht selbstzerstörend ist, weil Liselotte ein anderes Überlegenheitsgefühl als Agathe hat. In deutlicher Differenz zu den Figuren Thomas Manns besitzt sie, wie es im Roman heißt, „die Heimat ihres eigenen Ichs"[33].

Was nun Thomas Mann euphorisch als Quintessenz aus dem Roman herausliest, ist infolgedessen die „Souveränität einer überlegenen Persönlichkeit" (XIII, 393) und die liegt in der Natur der Sache: in der Weiblichkeit der Heldin Liselotte von Reckling. Und weil der Essayist diese nicht von der Autorin trennen mag, schließt sich die Beurteilung der Liselotte von Reckling an die der Gabriele Reuter nahtlos an:

> Gabriele Reuter ist vielleicht die souveränste Frau, die heute in Deutschland lebt: nicht weil sie die ‚emanzipierteste' wäre, sondern weil sie auch über die ‚Emanzipation' schon hinaus ist – von jeher darüber hinaus war, und zwar vermöge ihrer künstlerischen Weiblichkeit. (XIII, 394)

Neben dem künstlerischen Element, also der überlegenen Außenseiterposition, und dem weiblichen Element, der Liebes- und Leidensfähigkeit, fehlt jetzt nur noch ein drittes, um die Trikolore künstlerischer Selbstcharakterisierung Thomas Manns anhand von Gabriele Reuter zu vollenden: das bürgerliche. Hocherfreut weist er darauf hin, wie das Schicksal der Reuterschen Heldinnen

[32] Gabriele Reuter: Liselotte von Reckling, Berlin: Fischer 1904, S. 148.
[33] Ebd., S. 210.

stets an deren bürgerliche Existenz geknüpft sei. Und bürgerlich sei auch ein „delikate[r] Sinn für Haltung und Ton", eine „bürgerliche Ironie" (XIII, 397), ein „gewisser didaktischer Humor" (XIII, 395) der Erzählerin, die er in den Romanen der Schriftstellerin bewundere und der ihn veranlasse, die Erzählkunst Gabriele Reuters trotz einiger stilistischer Schwächen in die Nähe Fontanes und Ibsens zu rücken.

Souveränität heißt also das Zauberwort, daran Thomas Mann zu Beginn des Jahres 1904 am meisten gelegen ist. Nach Souveränität sehnt er sich, einen bestimmten Künstlertypus zu verkörpern. Dieses Prinzip künstlerischer Selbstdarstellung wird bereits im *Wunderkind*, der kleinen Erzählung, die parallel zum Essay *Gabriele Reuter* entsteht, auf die Bühne gestellt und perfekt vorgeführt. Aber ebenso wird in der kleinen Erzählung gezeigt, daß hier ein äußerliches Fassadendasein gelebt wird, dahinter Einsamkeit – und Selbstbewußtsein. Ein Selbstbewußtsein, das meint, sich des Materials bewußt zu sein, aus dem der wahre Künstler gemacht ist: aus Überlegenheit, aus Weiblichkeit, also Leidens- und Liebesfähigkeit, und aus Bürgerlichkeit.

Souveränität ist das klar bewußte Bekenntnis dazu. Sie ist Erkenntnis, aber auch Programm.[34] Denn will man Erfolg haben, dann hat man diesen bestimm-

[34] Wie wenig indessen das im Reuter-Essay festgeschriebene Künstlerimage zur Konzeption eines neuen Werkes dienlich war, ja, wie es dem eigentlichen Schaffensprozeß hinderlich war, zeigt sich in der Folgezeit. Heinrichs Drohung kann zudem nicht ohne Wirkung auf Thomas Mann geblieben sein: „Ich bin nicht der erste, der an diesem Punkt Dir eine Warnung zuruft. Du bist stolz auf Deine Geistigkeit; Du solltest es auf Deine Schöpferkraft sein. Du möchtest lieber ‚was Allgemeines gut ausdrücken', oder wie es im T.[onio] Kr.[öger] heißt; anstatt einfach Romanscenen zu schreiben. Allgemeines gut sagen, können auch andere, und neu wird dies Gutgesagte nicht sein. Du läufst Gefahr, ein Denker aus zweiter oder dritter Hand zu werden, anstatt eines Künstlers aus erster." (zitiert nach Schneider, s. Anmerkung 19, S. 24) Das Ringen mit dem Werk bestimmte dann auch thematisch den Schriftstelleressay, der *Gabriele Reuter* folgen sollte: *Schwere Stunde*. Hier läßt Thomas Mann die Furcht sehen, daß die neue bürgerliche Verfassung, die er sich mit der Heirat Katias geben wollte, seinem Talent geradezu widersetzlich sein könnte. „Die Jahre der Not und der Nichtigkeit", so heißt es in der Selbstreflexion Schillers, „die er für Leidens- und Prüfungsjahre gehalten, sie eigentlich waren reiche und fruchtbare Jahre gewesen; und nun da ein wenig Glück sich herniedergelassen, da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und bürgerliche Verbindung eingetreten war, Amt und Ehren trug, Weib und Kinder besaß, nun war er erschöpft und fertig". (VIII, 374) War 1903 im *Tonio Kröger* noch das Leiden an der Welt in der Sehnsucht nach dem Normalen, Gesunden als Merkmal des künstlerischen Menschen begründet, wurde dieses Leiden 1904 im Reuter Essay noch durch „die Ergötzlichkeit des Talentes" entschädigt, so wird 1905 im Essay *Schwere Stunde* nun das Talent selbst zum Ausgangspunkt des Leidens: „Das Talent selbst – war es nicht Schmerz?" (VIII, 375) Diesen Schmerz indessen können nur grenzenlose Größenphantasien lindern: „Größe! Außerordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens!" (VIII, 376) In dieser Situation erfährt Thomas Manns Credo, „tief erkennen, schön gestalten", eine besondere Auslegung, ohne sich eigentlich im Grundsatz zu verändern: „Ein Gott, vielleicht, – ein Held war er nicht. Aber es war leichter, ein Gott zu sein als ein Held! [...] Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!" (VIII, 377)

ten Künstlertypus auch selbstbewußt in der Öffentlichkeit darzustellen. „Modernität ist Bewußtheit", ruft Thomas Mann sich selbst, seinen Lesern und Gabriele Reuter darum zu, „[m]an muß wissen, was man ist. Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt" (XIII, 394).

Joëlle Stoupy

„Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne"

Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso

In einem Brief an seinen Verleger Gottfried Bermann Fischer aus dem Jahre 1944 legt Thomas Mann besonderen Wert darauf, in seinen Essayband *Adel des Geistes* jene Aufsätze aufzunehmen, die er „großen Schriftstellern und ihren Werken gewidmet habe" (BrBF, 352). Es mag überraschen, unter diesen „Essays über große Männer" (BrBF, 352), wie Thomas Mann sie in demselben Brief noch nennt, einen Aufsatz über Adelbert von Chamisso zu finden, der gewöhnlich nicht zu den ‚Großen' gezählt wird[1]. Dieser Essay wurde 1911 verfaßt und trägt den schlichten Titel *Chamisso*. Einige Monate vor seiner Entstehung, im November/Dezember 1910, hat sich Thomas Mann bereits beiläufig mit Chamisso auseinandergesetzt, in einer kurzen Besprechung mit dem Titel *Peter Schlemihl,* benannt nach Chamissos berühmter Figur. Diese frühe Studie hat Thomas Mann dann fast unverändert in den umfangreicheren Chamisso-Essay aus dem Jahre 1911 aufgenommen.

Ihrer Entstehung nach sind beide Chamisso-Studien Gelegenheitsarbeiten. Die erste aus dem Jahre 1910, eine „Termin-Arbeit"[2] für die Weihnachtswünsche des Berliner Tageblattes, ist eine Rezension einer neuen Ausgabe von Chamissos Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, die 1908 im Hyperion Verlag Hans von Weber in München mit Illustrationen von Emil Preetorius erschien. Die zweite Chamisso-Studie ist durch eine Anfrage des Fischer Verlages entstanden. Für den Festkatalog zum 25jährigen Bestehen des Verlages wird Thomas Mann gebeten, einen Beitrag zur neueren Literatur zu schreiben. Dies lehnt der Autor ab und schlägt vor, die Bitte dem österreichischen Kritiker Hermann Bahr vorzulegen, der sich besser dafür eigne. Dafür erklärt er sich bereit, eine Einleitung zu einer Chamisso-Ausgabe zu schreiben. Man hat vermutet, daß Thomas Mann die Besprechung aus dem Jahre 1910

[1] „Wir haben es nicht mit einem der ganz Großen zu tun [...]. Von den zeitgenössischen Dichtern, zu denen auch Goethe gehörte, haben ihn manche überstrahlt: Hölderlin beispielsweise oder Jean Paul, und von denen, die ihm ungefähr gleichaltrig waren, also von seinen eigentlichen Generationsgefährten, haben Kleist, E.T.A. Hoffmann, Brentano, Tieck, Novalis und Arnim vielfältigere Wirkungen erzielt als er." (Karl Ude: Chamisso, in: Welt und Wort, 22 (1967), S. 368).

[2] DüD I, 390. Siehe auch Ess Matter I, 419.

„ohne große Veränderungen" (Ess Matter I, 425) als Einleitung zur Chamisso-Ausgabe zu verwenden beabsichtigte. Samuel Fischer ist es zu verdanken, daß Thomas Mann seine Einleitung inhaltsreicher gestaltete. Mit dieser Einleitung Thomas Manns versehen erscheint 1911 Chamissos Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* in der Pantheon-Ausgabe im S. Fischer Verlag, gleichzeitig unter dem Titel *Chamisso* in der Neuen Rundschau.

Soviel zur Entstehungsgeschichte dieser beiden Texte, die zeigt, daß wir es mit „Zufallserzeugnisse[n]" (XI, 589) zu tun haben. Dies schließt allerdings nicht aus, daß der Chamisso-Essay Thomas Mann mehr bedeutete. Einmal knüpft er, wie einige der übrigen Essays, an „die Träume seiner Jugend"[3] an und erhält dadurch einen besonderen Stellenwert. Zum anderen stellt man fest, daß der Chamisso-Aufsatz, wie für Thomas Manns Essayistik oft charakteristisch, ein ‚geheimes Selbstbildnis'[4] seines Autors enthält und zur Standortsuche dient. Wir wissen, daß wichtige kritische Arbeiten Thomas Manns meist in Phasen entstehen, die für ihn einen Einschnitt bedeuten[5]. Der Chamisso-Aufsatz wird im April 1911, kurz vor Thomas Manns Reise nach Venedig begonnen, in unmittelbarer Nähe zur Entstehung der Novelle *Der Tod in Venedig* und der Miszelle *Auseinandersetzung mit Wagner*. Gedanklich gehört er aber in die weitgefaßte Nach-*Buddenbrooks*-Zeit. Obwohl Thomas Mann seit der zweiten Auflage von *Buddenbrooks* (1903) als erfolgreicher Autor gefeiert wird, geht es ihm in den folgenden Jahren darum, die eigene Position als Künstler zu überdenken. Es ist die Zeit der Suche nach dem zweiten Roman, der *Buddenbrooks* ebenbürtig sein soll. Es ist auch die Zeit der weitgreifenden Pläne, die, entgegen der Gewohnheit Thomas Manns, nicht alle zu einem guten Ausgang geführt werden, wie das *Maja*-Projekt, der Novellenplan *Ein Elender*, der *Friedrich*-Roman, der Literatur-Essay *Geist und Kunst*, die bekanntlich Gustav von Aschenbach zugedacht werden. Es ist auch die Zeit der Verheiratung mit der Märchenbraut Katia Pringsheim, die Zeit des Seßhaftwerdens. Dieser neuen sozialen Stellung entsprechend ist es auch der Beginn einer gezielt geführten Verwaltung seines

[3] „Denn die Essays beschäftigen sich mit Künstlern, denen Thomas Mann die Träume seiner Jugend verdankt. Ob Goethe, Schiller oder Kleist, Platen oder Chamisso, Storm oder Fontane, ob Richard Wagner oder Leo Tolstoj – es sind immer Jugenderlebnisse, die Thomas Mann nach Jahrzehnten rekapituliert und besingt, revidiert und ergänzt. Es sind die Träume seiner Jugend, an die er sich mit Respekt und Wehmut erinnert und denen er auf rührende Weise die Treue hält." (Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen. Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 70).

[4] Siehe Jonas Lesser: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung, München: Desch 1952, S. 279.

[5] Siehe Jürgen Eder: „Allerlei Allotria". Grundzüge und Quellen der Essayistik bei Thomas Mann, Bonn: Bouvier 1993, S. 60.

Ruhmes[6], der Suche nach Größe, nach neuer Klassizität, nach dem „Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts" (Ess I, 152), aus dem Bedürfnis heraus, repräsentativ zu bleiben. Es ist die Zeit der akademischen Neigungen, die aus dem berühmten Autor von *Buddenbrooks* einen ‚Meister' machen soll, um die Formel zu benutzen, die Thomas Mann schätzte. Es geht ihm auch darum, den neuen Anforderungen der literarischen Szene Rechnung zu tragen – es gilt nicht mehr nur Psychologie der Décadence zu betreiben, man spricht vielmehr von der Überwindung derselben[7]. Thomas Manns Chamisso-Aufsatz ist im Kontext dieser Fragestellungen angesiedelt; Thomas Mann versucht hier, die Frage zu beantworten, wie Chamisso nach dem Erfolg von *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte* zu seinem Ruhm kam, wie aus ihm ein ‚Meister' wurde und wie man zugleich populär sein und anspruchsvolle „deutsche Meisterdichtung" (IX, 37) entwerfen kann.

Die erste Berührung mit dem „fremdlautende[n] Name[n]" (IX, 36) Chamisso fällt in die Jugendzeit des Autors und erklärt das Gefühl der Anhänglichkeit, das Thomas Mann noch 1911 mit dem Chamisso-Erlebnis verknüpft. Der Anfang des Chamisso-Aufsatzes berichtet von glücklichen Schulstunden – ganz anders als das Schulkapitel in *Buddenbrooks*. Der junge Thomas Mann liest die ersten Gedichte Chamissos in der Schule, im *Deutschen Lesebuch*, dem sog. *Hopf und Paulsiek*[8], etwas später im Chamisso-Band aus der Vitrine des elterlichen Rauchzimmers. Unvergeßlich wird auch das Chamisso-Erlebnis der Frühzeit durch das abendliche Musizieren der Mutter; sie spielte am Flügel „den sanften Liederreigen von Frauenliebe und -Leben" (IX, 37) in der Vertonung von Robert Schumann. Noch 1950 fühlt sich Thomas Mann von der „klassisch verklärenden, gewissermaßen abstrakten Vereinfachung des Frauenlebens in diesen Liedern" (Tb, 7.9.1950) gerührt. Es ist auch denkbar, daß das Schicksal Chamissos, der in jungen Jahren „unter ein fremdes Volk, in eine fremde Sprach- und Gemütszone versetzt" wird (IX, 38), Thomas Mann

[6] Gustav von Aschenbach trägt autobiographische Züge, wenn der Autor bemerkt: „Zehn Jahre später hatte er gelernt, von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten, [...]" (VIII, 450).

[7] „*Hier* ist unsere Gefahr, rascher zu veralten, als nötig wäre. Das Interesse, das, au fond, die Generation beherrscht, zu der Hauptmann, Hofmannsthal und ich gehören, ist das Interesse am Pathologischen. Die Zwanzigjährigen sind weiter. Hauptmann sucht eifrig Anschluß. Jemand sollte zählen, wie oft im Griechischen Frühling „gesund" vorkommt. Auch Hofmannsthal wird sich auf seine Art zu arrangieren suchen. Die Forderung der Zeit ist, alles, was irgend gesund ist in uns, zu kultivieren." Zitiert nach Hans Wysling: ‚Geist und Kunst'. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay', in: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München: Francke 1967 (= TMS I), S. 123-233, hier S. 142.

[8] Noch im Alter, so in einem Brief an Arnold Zweig vom 27.7.1952, ist Thomas Mann gerührt, als er von diesem Schulbuch hört und erinnert sich daran, daß er vor vielen Jahren in seinem Chamisso-Aufsatz davon berichtete (Reg IV, 161).

auch deshalb bewegt, weil es ihn an das Leben der eigenen Mutter erinnert, die als Siebenjährige ihre Heimat Brasilien verlassen mußte, um nach Norddeutschland zu gehen und ebenso jäh in eine ihr fremde Umgebung verpflanzt wurde.

Chamissos Lyrik, so Thomas Mann 1911, habe ihm bereits als Kind „einen ersten Begriff von Meisterschaft und Vollkommenheit vermittelt" (IX, 36). Seinem Wesen entsprechend faßt der junge Thomas Mann den Lyriker Chamisso als Epiker, als Geschichtenerzähler auf. Neben den humorigen Volkssagen fesseln Thomas Mann als Kind furchterregende Geschichten, die von unbarmherzigen Raubrittern oder Verdammten berichten, deren mordgierige Taten seine Einbildungskraft herausfordern, wie *Die versunkene Burg* oder *Die Männer im Zobtenberge.*[9] Der junge Thomas Mann schätzt auch den zugleich schelmischen und ernsten Ton mancher Gedichte Chamissos, wie *Der Skeler Landtag* oder *Die Weiber von Winsperg*. Von den sozialkritischen Gedichten, die auch für Chamissos Lyrik charakteristisch sind, nennt er nur eines, *Die alte Waschfrau*. Aber nicht etwa das bittere Los dieser Frau ergreift den jungen Thomas Mann in erster Linie. Angesichts dieses Schicksals wird vielmehr sein Wunsch nach eigener Pflichterfüllung und anspruchsvollem Lebensentwurf erkennbar, dem er in reifen Jahren noch treu bleibt. Er bekennt im Chamisso-Aufsatz, die Schlußstrophe dieses Gedichts habe es ihm damals angetan. Die lautet:

Und ich, an meinem Abend, wollte,
Ich hätte, diesem Weibe gleich,
Erfüllt, was ich erfüllen sollte
In meinen Grenzen und Bereich;
Ich wollt, ich hätte so gewußt
Am Kelch des Lebens mich zu laben,
Und könnt am Ende gleiche Lust
An meinem Sterbehemde haben.[10]

[9] Diese „Sucht nach starken, ja gräßlichen Gegenständen" (IX, 44) sieht Thomas Mann 1911 als Bedürfnis „der reizsüchtigen romantischen Konstitution" (IX, 45), die sowohl „das Überzarte" als auch „das Brutale" (IX, 45) brauche. Es ist interessant zu bemerken, daß Thomas Mann hier auf Gedanken seiner Frühzeit zurückgreift. In der *Physiologie de l'amour moderne* schreibt Paul Bourget: „La vie qui dépasse l'imagination en brutalités, la dépasse aussi en délicatesses" (Paul Bourget: Physiologie de l'amour moderne, Paris: Plon 1903, S. 205). In *Salon 1889* hat Hermann Bahr das Ungenügen am Naturalismus und die Idee der Moderne als Synthese zwischen Naturalismus und Romantik mit Hilfe dieser Bourgetschen Formel ausgedrückt (siehe Joëlle Stoupy: Maître de l'heure: die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890; Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche, Frankfurt/Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang 1996, S. 74 f.).

[10] Adelbert von Chamisso: Sämtliche Werke, Bd. 1, München: Winkler 1975, S. 187.

Im Entstehungsjahr des Chamisso-Essays gesellen sich zu dem Erlebnis der Kindheit neue Eindrücke und Erfahrungen. Durch Fischers Aufforderung, in der Besprechung auch auf die Biographie Chamissos einzugehen, bietet sich für Thomas Mann die Gelegenheit, in dessen Leben Analogien zum eigenen Erleben zu bemerken. Diese schimmern durch Thomas Manns Ausführungen zur Biographie Chamissos durch.

Bei allen Unterschieden der Herkunft läßt sich am Anfang des Lebensweges beider Autoren ein ähnlich nachhaltiges Erlebnis feststellen: Beide müssen als junge Menschen den Verlust der gesellschaftlichen Stellung ihrer Familien hinnehmen und kennen das Gefühl der Entwurzelung und Haltlosigkeit. Durch den Ausbruch der Französischen Revolution muß die alteingesessene aristokratische Familie Chamisso de Boncourt ihre Güter in der Champagne und ihre Heimat verlassen. Für den jungen Chamisso beginnt eine ruhelose Zeit, deren Lebensstationen Thomas Manns Aufsatz präzis festhält. Auch der junge Thomas Mann kennt nach dem Tode seines Vaters, der Auflösung des Familienunternehmens und dem Wegzug der Mutter aus Lübeck eine Zeit der Entwurzelung. Zwar ist er vom Erwerbsleben befreit und kann weitgehend seinen künstlerischen Neigungen leben; aber es ist ein Zustand, der ihm als Nachkomme eines großbürgerlichen Hauses nicht gänzlich behagen will. In folgender Beschreibung des jungen Chamisso mag Thomas Mann an die eigene Frühzeit, an die *Bajazzo*-Zeit, gedacht haben:

„So stand ich", sagt er [Chamisso] in dem autobiographischen Abriß, den wir von ihm besitzen, „in den Jahren, wo der Knabe zum Manne heranreift, allein, durchaus ohne Erziehung; ich hatte nie eine Schule ernstlich besucht. Ich machte Verse... Irr an mir selber, ohne Stand und Geschäft, gebeugt, zerknickt verbrachte ich in Berlin die düstere Zeit." Er kannte die Qualen der jugendlich problematischen Existenz, die, ohne regelrechte Laufbahn und ohne regelrechte Zukunft, sich nicht auszuweisen vermag und mit wundem Ichgefühl überall Hohn und Verachtung spürt, besonders von seiten der Dicken, Soliden, „die selbst einen breiten Schatten werfen". (IX, 55 f.)

Die erzwungene Übersiedlung nach Deutschland im Alter von vierzehn Jahren und der Druck der historischen Ereignisse bewirken in Chamisso jahrelang das Gefühl, zwischen zwei Nationen hin- und hergerissen zu sein, zwischen Frankreich, dem Geburtsland, und Deutschland, der geistigen Heimat. Besonders während der Entstehungszeit der Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, als sich die historische Situation zuspitzt, verschlimmert sich für Chamisso das Gefühl der Zerrissenheit. Thomas Mann kommentiert dessen Dilemma wie folgt:

Die Ereignisse der Jahre 1813 und 1815, an denen er nicht tätigen Anteil nehmen darf,

„zerreißen" ihn, wie es in einem von ihm selbst verfaßten curriculum vitae heißt, „wiederholt vielfältig". „Was meine nächsten Freunde mir beim ersten Ausmarsch zuschreien müssen, sagte ich mir nun selbst: Die Zeit hatte kein Schwert für mich; aber aufreibend ist es, bei solcher waffenfreudigen Volksbewegung müßiger Zuschauer bleiben zu müssen." Schamvoll, mit sich selbst in Zwist, zieht er sich in die Einsamkeit zurück. Es ist eine schwerere Wiederholung der schweren, rastlosen Zeit nach seinem Austritt aus dem Heere. Wohin mit ihm? Er darf kein Deutscher sein und empfindet die französische Heimat doch als Fremde. (IX, 41)

Gesellschaftlich kann sich Chamisso ebenfalls schlecht einordnen. Unter den Aristokraten, denen er sich durch seine liberale Denkweise entfremdet fühlt, empfindet er sich als Jakobiner, unter den Liberalen als Adliger. In einem Gespräch mit Madame de Staël beklagt er, er gehöre nirgends hin, fühle sich überall als Fremdling.[11]

Auch hier erblickt Thomas Mann Analogien zu seiner eigenen Problematik und stellt das Thema der Zerrissenheit in den Mittelpunkt seiner biographischen Skizze. Was ihn interessiert, sind Chamissos Leiden an den „zwei Seelen in einer Brust" (XII, 20), am „Zwiespalt doppelter Nationalität" (IX, 42). Aufgrund seiner Herkunft als Sohn eines Lübeckers und einer deutsch-portugiesisch-kreolischen Mutter erkennt Thomas Mann auch an sich jenen Zwiespalt und macht ihn früh zur Grundlage seiner Bürger-Künstler-Figuren, die zwischen mütterlichem und väterlichem Erbe schwanken, zwischen „träumerischem Sinnen" und „Tat und Macht" (VIII, 108), zwischen Süden und Norden, Sinnlichkeit und bürgerlichem Anstand, Kunst und Leben, „Dekadenz und [...] Gesundheit" (XII, 92). Sein Künstlertum sei überhaupt, so Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen,* „ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen" (XII, 20). Man kann jedenfalls unschwer erkennen, daß die Figur des Tonio Kröger, als „Symbol für jederlei Mischlingsproblematik", „für die romanisch-deutsche Blutsmischung" (XII, 91), wie Thomas Mann sie nachträglich definiert, die Leiden am „Zwiespalt doppelter Nationalität" (IX, 42) kennt, die Thomas Mann an Chamisso feststellt. Auch Tonio Kröger fühlt sich zwischen zwei Welten hin- und hergerissen:

Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften... (VIII, 337)

[11] Adelbert von Chamisso: Werke, hg. von Julius Eduard Hitzig, Bd. 5, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1839, S. 391.

Es überrascht nicht, daß Thomas Mann im Rückblick *Tonio Kröger* in direkte Beziehung zu Chamissos Figur des Peter Schlemihl bringt. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* liest man:

> Denn daß Tonio Kröger ein Spätling der Romantik und zwar einer sehr deutschen Romantik, – daß er der gute Bruder Schlemihls, Undinens, Heilings, des Holländers ist, sah man das nicht? Nein, und ich selbst sah es damals nicht. Heute seh' ich es wohl; und auf die Frage, inwiefern ich deutsch sei, ist die Erzählung mir eine Antwort... (XII, 92)

Dieser Aussage zufolge wäre Tonio Kröger dem Mann ohne Schatten, Peter Schlemihl, nah verwandt – „der gute Bruder Schlemihls". Mit Peter Schlemihl verbinden Tonio Kröger die „Leiden eines Gezeichneten und Ausgeschlossenen" (IX, 56). Während Schlemihl das begehrte Gold als Fluch empfindet, weil er sich von nun an als Schattenloser „von allem Leben abgeschnitten"[12] sieht, kann Tonio Kröger Lebensfülle und Glück nicht empfinden, weil auch sein Reichtum – seine Kunst – untrennbar mit der Erfahrung verbunden ist, vom Leben ausgeschlossen sein zu müssen. Mit Peter Schlemihl teilt Tonio Kröger deshalb die Sehnsucht nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit" (VIII, 337), die diesem durch die Literatur abhanden gekommen sind, wie jenem durch die Schattenlosigkeit. Während Schlemihls Gold Teufelswerk ist, sieht Tonio Kröger das Künstlertalent als „äußerst schlimm bedingte, äußerst fragwürdige ‚Gabe'"[13]. Tonio Kröger wundert sich bereits als Junge über seine Andersartigkeit, während seine Mitschüler „von solider Mittelmäßigkeit" sind (VIII, 275) und sozusagen einen soliden Schatten werfen. Die gewöhnlichen Menschen erscheinen ihm als Lichtmenschen, während er selbst, ähnlich dem Mann ohne Schatten, oft abseits im Dunkeln steht. Als Tonio Kröger in seine Heimatstadt zurückkehrt, heißt es z.B.:

> Wie hell es draußen war! Er hätte sich wohler gefühlt, wenn, wie gestern, Dämmerung in den Straßen gelegen hätte; nun aber sollte er unter den Augen der Leute durch den klaren Sonnenschein gehen. (VIII, 310)

[12] „Ich lag, wie Fafner bei seinem Hort, fern von jedem menschlichen Zuspruch, bei meinem Golde darbend, aber ich hatte nicht das Herz nach ihm, sondern ich fluchte ihm, um dessentwillen ich mich von allem Leben abgeschnitten sah. Bei mir allein mein düstres Geheimnis hegend, fürchtete ich mich vor dem letzten meiner Knechte, den ich zugleich beneiden mußte; denn er hatte einen Schatten, er durfte sich sehen lassen in der Sonne. Ich vertrauerte einsam in meinen Zimmern die Tag' und Nächte, und Gram zehrte an meinem Herzen" (Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Frankfurt/Main: Insel 1973, S. 42).

[13] VIII, 298. Zwar wird in *Tonio Kröger* das Künstlertum nicht in direkte Beziehung zum Teufel gebracht, wohl aber spukt er bereits hier. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wird Tonio Kröger jedenfalls mit Teufelsbündlern zusammen genannt (XII, 92). Interessant zu bemerken ist auch, daß der Drei-Zeilen-Plan zu *Doktor Faustus* Anklänge an eine Stelle aus dem Chamisso-Essay über die „Liebe des Gezeichneten, Gehetzten, Infamen, Verdammten zu einem reinen und ahnungslosen Mädchen" (IX, 51) enthält.

Man denkt spontan an Schemihls Angst, im klaren Sonnenschein als Mann ohne Schatten erkannt zu werden. Auch an Tonio Kröger wird die Andersartigkeit unmittelbar wahrgenommen, wie man an Peter Schemihl sogleich die Schattenlosigkeit bemerkt. Tonio Kröger sagt zu Lisaweta:

> Einen Künstler, einen wirklichen, nicht einen, dessen bürgerlicher Beruf die Kunst ist, sondern einen vorbestimmten und verdammten, ersehen Sie mit geringem Scharfblick aus einer Menschenmasse. Das Gefühl der Separation und Unzugehörigkeit [...] ist in seinem Gesicht. (VIII, 297)

Es ist auch durchaus denkbar, daß Thomas Mann Chamissos Unentschiedenheit zwischen Frankreich und Deutschland im Lichte der eigenen Zerrissenheit zwischen Homoerotik und Verlangen nach bürgerlicher Lebensführung sieht. Chamissos schwärmerischer Briefwechsel vor allem mit dem Freund Louis de la Foye, der unverkennbar ans Homoerotische streift, sowie sein langjähriges Zögern, eine Familie zu gründen, lassen diese Vermutung plausibel erscheinen. Man hat auch bereits festgestellt, daß sich bestimmte Passagen des *Peter Schlemihl* im Licht der homoerotischen Problematik besser erfassen lassen.[14] So kann in der Tat vermutet werden, daß Thomas Mann diese homoerotische Atmosphäre herausgelesen oder hineininterpretiert hat. Vielleicht empfand er Chamisso nicht zuletzt deshalb als geistesverwandt, weil er meinte, auch Chamisso habe vermocht, dieses „düster[e] Geheimnis"[15], von dem Thomas Mann im Chamisso-Aufsatz spricht, in seinem Werk kunstvoll zu verbergen.

In seiner Studie interessiert sich Thomas Mann deshalb nicht nur für Chamissos Zerrissenheit zwischen Frankreich und Deutschland, sondern vielmehr für die Überwindung dieses schmerzvollen Zustandes. Im Vordergrund seines Chamisso-Porträts steht daher der Weg vom Heimatlosen, Zerrissenen und Abenteurer zum seßhaften, ruhmgekrönten Dichter Deutschlands. Denn Chamissos Lebensweg dient Thomas Mann dazu, den eigenen Lebensentwurf zu rechtfertigen. Mit der Heirat im Jahre 1905 ging der Entschluß einher, sich eine Verfassung zu geben und die homoerotischen Neigungen zu bändigen. Man gewinnt den Eindruck, daß Chamissos Entscheidung für Deutschland für Thomas Mann eine Chiffre dafür ist. Wohl schwebt ihm um diese Zeit das Bild vor, das er von Chamisso entwirft: „Der Heimatlose gründet ein Heim, er hei-

[14] Siehe Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann, Göttingen: Wallstein 1994, S. 157-174.

[15] IX, 50. Siehe auch Thomas Manns Aufsatz *Die Weiber am Brunnen*: „... schon durch das Versteckspielen mit dem Schlüssel zum Geheimnis des Romans, die feine Verschwiegenheit des Autors über die melancholische Beschaffenheit seines Helden, wird dieser, der obendrein schön, reich und vornehm ist, poetisiert, zu einer romantisch-elenden Figur aus der Sphäre Schlemihls, des Holländers, Hans Heilings gestempelt, kurz zu einem Angehörigen jenes Heldentypus in Schwarz, mit ‚düsterem Geheimnis' [...]" (Ess II, 117).

ratet, ein Häuschen wird sein, ‚und der bescheidne kleine Raum umfaßt ein neu erwachtes, heitres, reiches Leben'. Friede und Ansehen erquicken ihn, sein Dichterruhm wächst, in Würde und Zucht entfaltet sich sein Talent zur Meisterschaft" (IX, 43). Chamisso, der in sich jahrelang Zerrissenheit empfunden habe, habe den Zwiespalt in sich bekämpft. Erst seine Entscheidung für Deutschland und seine Wandlung vom entwurzelten, problematischen Bohemien zum soliden Berliner Bürger seien die Voraussetzung für seine Meisterschaft gewesen:

> Aber Chamisso, nachdem er aus seinem Leiden ein Buch gemacht, beeilt sich, dem problematischen Puppenstande zu entwachsen, wird seßhaft, Familienvater, Akademiker, wird als Meister verehrt. Nur ewige Bohemiens finden das langweilig. Man kann nicht immer interessant bleiben. Man geht an seiner Interessantheit zugrunde oder man wird ein Meister. (IX, 57)

Demzufolge deutet Thomas Mann den seit eh und je vielinterpretierten Schatten des Peter Schlemihl als „Symbol aller bürgerlichen Solidität und menschlichen Zugehörigkeit" (IX, 56). Schattenlosigkeit hingegen bedeutet für Thomas Mann Bohème-Zustand. Chamisso habe bürgerliche Solidität in dreifacher Form erreicht: durch das endgültige Bekenntnis zu Deutschland als Heimat, durch einen bürgerlichen Beruf und durch die Ehe. Im Herbst 1818 kehrt Chamisso in der Tat von einer dreijährigen Weltreise nach Berlin zurück und wird dort endlich seßhaft. Auch beruflich hat er Erfolg und bekommt eine gutdotierte Anstellung im Botanischen Garten zu Berlin-Schöneberg. Im September 1819 vermählt er sich, nachdem er lange unschlüssig war, ob er „Wurzel fassen oder [s]ich zu einer neuen selbstständigen (!) Fahrt rüsten"[16] solle, mit der Pflegetochter seines innigsten Freundes Julius Eduard Hitzig, der 18jährigen Antonie Piaste. Dies geschieht kurz vor seinem vierzigsten Geburtstag.

In seinem Aufsatz studiert Thomas Mann an Chamisso letztlich ein Modell von Meisterschaft. Bereits Ende 1905 hegt er selber den Wunsch, wie er in einem Brief an Heinrich Mann zum Ausdruck bringt, „auf ein Meisterstück zu sinnen" (BrHM, 66). An Chamisso schätzt er das zähe „Ringen und Werben um die Gunst [der] Sprache" (IX, 38), worin er zustimmend die eigene Arbeitsweise, das Handwerklich-Bürgerliche erkennt, im Gegensatz zum ‚Sprudeln' der Arbeitsweise Heinrich Manns[17]. Thomas Mann gesellt Chamisso ohne weiteres zu den Autoren, die, wie er selber, einem bürgerlichen Arbeits-

[16] Julius Eduard Hitzig (Hrsg.): Leben und Briefe von Adelbert von Chamisso, II. Bd., Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1839, S. 68.

[17] Es ist zu vermuten, daß Thomas Mann in seinem Chamisso-Aufsatz Hitzigs Bericht zu Rate zieht, der Chamissos Leben mit der „Laufbahn des deutschen Handwerkers" in Beziehung bringt (Ebd., S. 67). Auf die „Lehrjahre" und „Wanderjahre" folgen die „Meisterjahre".

ethos gehorchen. Die aristokratische Herkunft des Autors tut diesem Bild keinen Abbruch.

An Chamisso bewundert er auch die geschickte Verwendung von märchenhaften Elementen innerhalb des realistischen Erzählduktus von *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte*:

> ... die eigentliche Kunstleistung des Verfassers besteht darin, daß er die realistisch-bürgerliche Allüre bis ans Ende und beim Vortrage auch der fabelhaftesten Begebnisse mit aller Genauigkeit festzuhalten weiß [...]. (IX, 48)

Chamisso sei der Kunstgriff gelungen, „das Märchenhafte plausibel zu machen" (IX, 52), die Sphäre des Märchenhaft-Phantastischen, die „Ur-Einfalt" (IX, 517), die den wahren Dichter ausmache, geschickt in den Bereich des Bürgerlich-Realistischen einzufügen. Trotz artistisch-kunstvoller Manier habe Chamisso in *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte* einen echt-volkstümlichen Grundton bewahrt. Thomas Mann unternimmt diese Betrachtungen im Hinblick auf das eigene Werk. Auch er möchte nicht nur „Cönakel-Kunst", sondern „rechte Fühlung mit dem Leben, dem großen Publicum", um einer „nationalen Wirkung fähig" zu sein.[18] Über sein Drama *Fiorenza* fiel das Urteil der kalten „Mache" (BrHM, 74). Der Roman *Königliche Hoheit*, in dem Thomas Mann bestrebt war, mehr Naivität zu erreichen und zu diesem Zweck versuchte, die ‚realistisch-bürgerliche Allüre' mit Märchenhaftem zu verbinden, erschien noch als erzwungene Synthese, als „ein Gewolltes" (BrHe, 25), wie Hermann Hesse in seiner Besprechung des Romans *Königliche Hoheit* bemerkt. Die Resonanz im Publikum hat Thomas Mann zeigen können, daß ihm diese Synthese noch nicht geglückt ist; „ein bischen populär verlogen" (BrHM, 106) findet er selber den Schluß seines Romans. Chamissos Erzählung hingegen habe vermocht, „eine Welt zu ergötzen" (IX, 48). Wohl erst mit dem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* gelingt es Thomas Mann zu seiner Zufriedenheit, märchenhafte Elemente kunstvoll in das realistische Handlungsgefüge einzubauen.[19]

[18] Wysling (s. Anmerkung 7), S. 172. Daß Thomas Mann diese Synthese am Herzen liegt, steht fest. Bereits Tonio Kröger, stellvertretend für seinen Autor, bemerkt, er wolle als Publikum nicht nur „Leidende und Sehnsüchtige" für sich gewinnen, „denen die Poesie eine sanfte Rache am Leben ist", sondern auch die „Blauäugigen", „die den Geist nicht nötig haben" (VIII, 303).

[19] Siehe Georg Lukács: Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst, in: Ders.: Ausgewählte Schriften II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 230: „Es entsteht bei ihm [Thomas Mann] stets eine reizvolle Mischung von phantastischer oder halbphantastischer Totalität und erdgebundenen evidenten Einzelheiten. Ohne in Details oder Technik ihr unmittelbarer Nachfolger zu sein, setzt hier Thomas Mann ganz eigenartig die Linie von Chamissos ‚Schlemihl', von E.T.A. Hoffmann, von Gottfried Keller fort." Siehe auch Hans Wysling: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix

Thomas Manns Beschäftigung mit Chamisso hat wahrscheinlich auch den Zweck, sich vom Bruder Heinrich abzugrenzen. Seit Thomas Manns Heirat und dem Wunsch nach bürgerlicher Konsolidierung gehören die Bohème-Zeiten, die beide Brüder in Italien gemeinsam verlebt hatten, der Vergangenheit an. Heinrich stand aber der Entwicklung des Bruders skeptisch gegenüber: „... Du nennst mich gewiß einen feigen Bürger. Aber Du hast leicht reden. Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben" (BrHM, 68), schreibt Thomas Mann an Heinrich am 17. Januar 1906. Chamisso, der gebürtige Franzose, der sich zu Deutschland und zur Seßhaftigkeit bekennt, erscheint ihm als eine Art „Anti-Heinrich" (Notb II, 115), eine Art positives Gegenbild zu Heinrich, der sich zur Bohème bekennt und seine geistige Heimat überwiegend im romanischen Kulturbereich sieht. Chamisso hilft ihm, seinen geistigen Standort, auch in Abgrenzung zum Bruder, besser zu bestimmen. Noch 1917 regt Chamisso Thomas Mann paradoxerweise dazu an, über „die Verbundenheit [s]eines Wesens mit deutscher Kultur nachzudenken" (Reg I, 230), wie wir einem Brief an Harry Maync entnehmen; „und da fand ich denn, daß dieser Tonio Kröger eigentlich ein Spätling der deutschen Romantik, ein guter Bruder Schlemihls [...]" ist (Reg I, 230), bekennt Thomas Mann weiter, eine Aussage aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wieder aufnehmend. Zu diesem Zeitpunkt ist ihm die Zugehörigkeit zur deutschen Romantik lieber als zur europäischen Décadence, da es ihm darum geht, seine geistigen Wurzeln neu zu bestimmen, sich vom Bruder zu distanzieren und sich bewußt zu Deutschland zu bekennen. Seine Beschäftigung mit Chamisso kommt in diesen Jahren somit dem eigenen Nationalismus zu Hilfe. Chamisso als politisch engagierter, liberaler, völkerverbindender Dichter wird von Thomas Mann ausgeklammert.

Bei einer vergleichenden literaturgeschichtlichen Betrachtung hat Thomas Manns Auseinandersetzung mit Chamisso deshalb nicht allein eine individuelle Dimension. Vor allem seine Deutung des verlorenen Schattens von Schlemihl als verlorener Bezug zu den Mitmenschen – Thomas Mann spricht ja vom Schatten als dem „Symbol aller bürgerlichen Solidität und menschlichen Zugehörigkeit" (IX, 56) – enthält Zeittypisches und steht im Kontext der Bemühungen um eine Überwindung der Décadence, die Thomas Mann mit anderen Autoren seiner Generation gemeinsam hat. In Anlehnung an Nietzsches und Bourgets Kulturkritik wird bereits Mitte der 90er Jahre an der Décadence u.a. das gefährliche Übergewicht der Reflexion und der Kritik beklagt. Der Künstler des Fin-de-siècle als der stets Hellsichtige erhebe sich analysie-

Krull, Frankfurt/Main: Klostermann 1995, S. 176: „Was Thomas Mann 1910 zu Chamissos *Peter Schlemihl* geschrieben hat, ist gleichzeitig ein verkappter Kommentar zur Verwendung märchenhafter Motive im *Krull* [...]".

rend über Lebenserscheinungen und Mitmenschen. Die Folge sei der Verlust der ‚menschlichen Zugehörigkeit': „Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher"[20], schreibt Hugo von Hofmannsthal bereits 1893 in seinem Aufsatz *Gabriele d'Annunzio.* Diese Geisteshaltung, mit dem Schlagwort des ‚Lebensdilettantismus' versehen, wird zum „Kennwort für die Psychologie einer ganzen Epoche"[21], nämlich der Décadence. In Abgrenzung zum Dilettantismus der Beziehungslosigkeit tauchen schon Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts und vermehrt am Anfang des 20. Jahrhunderts die positiven Leitbilder des Lebens, der Gemeinschaft, des Menschlich-Sittlichen, des Engagements, des Sozialen, der „menschlichen Zugehörigkeit'. Wenn auch nicht in direkter Anlehnung an Chamissos Erzählung und mit anderen Schwerpunkten ist auch Hofmannsthal für die Symbolik des Schattens als ‚menschliche Zugehörigkeit' empfänglich und verfaßt zwischen 1911 und 1914 die Oper *Die Frau ohne Schatten*, kurze Zeit danach auch eine Erzählung mit demselben Titel. Die Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten,* die sich den Menschen verbunden fühlt, will um jeden Preis einen Schatten gewinnen als Ausdruck von Menschlichkeit und in diesem besonderen Fall auch von Fruchtbarkeit. Wenngleich mit anderen Akzenten geht es auch Thomas Mann um den Versuch eines „Ausweg[s] aus der Hoheit ins Leben" (BrAu, 200), wie er bereits 1909 im Zusammenhang mit dem Roman *Königliche Hoheit* an Hugo von Hofmannsthal schreibt. Chamisso, der als Autor des Übergangs zwischen Romantik und Vormärz in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weist, ist Thomas Mann auch willkommener Anlaß, über die eigene Position zwischen Tradition und Moderne nachzudenken und innerhalb der modernen Literatur Stellung zu beziehen. Um die Zeit des Chamisso-Aufsatzes fühlt sich auch Thomas Mann „des Neuen noch ungewiß"[22], wie Eichendorff Chamissos Haltung zwischen beiden Zeitaltern kommentiert. Die Beschäftigung mit Chamisso fällt auch in die sogenannte Wagner-Krise Thomas Manns, als er Wagner als „neunzehntes Jahrhundert durch und durch" diagnostiziert und auf der Suche nach dem „Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts" (Ess I, 152) sich momentan von ihm distanziert.

Kurze Zeit nach Fertigstellung seines Chamisso-Essays entwickelt Thomas Mann in der Novelle *Der Tod in Venedig* ein Modell, das einiges von dem

[20] Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913, Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 175.

[21] Hans Rudolf Vaget: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 14, 1970, S. 150.

[22] Joseph von Eichendorff: Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte. Hrsg. von Hartwig Schultz, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 254.

zurücknimmt, was Thomas Mann in seinem Chamisso-Aufsatz gerühmt hat. Auch Gustav von Aschenbach hat versucht, „dem problematischen Puppenstande zu entwachsen“[23], das Bohème-Element in sich zu verdrängen. Den eigenen Lebensweg rechtfertigt er mit Argumenten, die wir schon aus dem Chamisso-Aufsatz kennen:

> Nur ewiges Zigeunertum findet es langweilig und ist zu spotten geneigt, wenn ein großes Talent dem libertinischen Puppenstande entwächst, die Würde des Geistes ausdrucksvoll wahrzunehmen sich gewöhnt und die Hofsitten einer Einsamkeit annimmt, die voll unberatener, hart selbständiger Leiden und Kämpfe war und es zu Macht und Ehren unter den Menschen brachte. (VIII, 456)

Auch Gustav von Aschenbach ist gelungen, nicht nur „den Glauben des breiten Publikums“ zu erlangen, sondern auch „die bewundernde, fordernde Teilnahme der Wählerischen zugleich zu gewinnen“ (VIII, 451). Als Zeichen seiner Meisterschaft finden sich, wie im Falle Chamissos, „ausgewählte Seiten“ aus seinen Meisterwerken in den „vorgeschriebenen Schul-Lesebücher[n]“ (VIII, 456). Jedoch erweist sich das Modell, das Aschenbach verkörpert, als unhaltbar. Seine Klassizität wird als lügenhaft erkannt, sein Wille zur Vereinfachung als erzwungene Harmonie entpuppt. Am Ende der Novelle ist der von aller Welt verehrte Meister, „der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt“ (VIII, 521) hat, dem Abenteuer des Sinnlichen willenlos ergeben. Der im Chamisso-Aufsatz aufgestellte Lebensentwurf hat sich für Thomas Mann als korrekturbedürftig erwiesen. Während der Wunsch nach Bürgerlichkeit eine Konstante bleibt, wird es darum gehen, der eigenen Widersprüchlichkeit Rechnung zu tragen.

Nach dem Chamisso-Aufsatz und der Novelle *Der Tod in Venedig* ist für Thomas Mann die Zeit der direkten Auseinandersetzung mit Chamisso wohl beendet. Es kann jedoch vemutet werden, daß Chamissos Schatten in Thomas Manns Werk noch geistert. Felix Krull z.B., der wie Peter Schlemihl dem Namen nach ein Götterliebling, ein „aimé de Dieu“[24] ist, ist ein ins Positive gewendeter Schlemihl. Während Schlemihl an seinem Reichtum leidet, nicht ohne Gewissensbisse Graf Peter sein kann und dazu verurteilt ist, allein die Welt

[23] IX, 57. Siehe auch Thomas Manns Aufsatz *Bruder Hitler*: „Es ist unratsam, aus der Vehemenz der Erfüllung Schlüsse zu ziehen auf das Maß, die Tiefe der latenten und heimlichen Würde, die unter der Ehrlosigkeit des Puppenstandes zu leiden hatte, auf die außerordentliche Spannungsgewalt eines Unterbewußtseins, das ‚Schöpfungen‘ solchen ausladenden und aufdringlichen Stils zeitigt.“ (XII, 848).

[24] In einem Brief vom 17.3.1821 an seinen Bruder Hippolyte schreibt Chamisso: „Schlemihl oder besser Schlemiel ist ein Hebräischer Name, und bedeutet Gottlieb, Theophil oder aimé de Dieu.“ (Karl Fulda: Chamisso und seine Zeit. (mit 27 Briefen Chamissos 1819-30 v.a. an den ältesten Bruder Hippolyte) Leipzig: Reißner 1881, S. 133).

zu durchstreifen, genießt Felix Krull den Besitz zufällig erworbener Reichtümer, trägt den Marquistitel ohne Last, ist begeisterter Weltreisender und macht sich wegen seines Mangels an bürgerlicher Solidität keine Sorgen.[25]

Auch wenn der Name Chamisso im Gesamtwerk Thomas Manns relativ selten vorkommt, ist anhand von späteren Aussagen zu vermuten, daß er Chamisso als Erlebnis „deutsche[r] Meisterdichtung" (IX, 37) noch die Treue hält. 1937 nennt er im Zusammenhang mit der „Wirkung der deutschen Romantik"[26] auf sein Werk an erster Stelle Chamisso. Noch 1948 kommentiert er seine Haltung zu den in *Adel des Geistes* behandelten Autoren, zu denen Chamisso zählt, mit dem Hinweis, es handle sich „um die geistigen Portraits von Meistern [...], die auf mein eigenes geistiges Leben gewirkt haben" (DüD III, 301). 1952 spricht er dann von „lauter Huldigungen für geliebte Führer und Bildner meines Lebens" (XI, 694). Die Tatsache, daß Thomas Mann den Chamisso-Aufsatz in diesen späten Essayband aufnimmt, spricht dafür, daß er dem „deutschen Dichter[ ] französischer Nation" (X, 643) noch in späten Jahren Bewunderung entgegenbringt.

[25] Siehe Bernard J. Brener: The Interrelationship of the essays and the fiction of Thomas Mann as revealed through selected works, Diss., New York 1958.

[26] „Die Wirkung der deutschen Romantik, zum Beispiel *Chamisso's*, ist Ihnen bekannt. Auch die Prosa *Tiecks* und *Hoffmanns*, *Schlegels* und *Novalis'* spielt eine Rolle." (Br II, 23).

Helmut Koopmann

Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Mißverständnisse?

Thomas Manns letzte öffentliche Rede war bekanntlich die Schiller-Rede von 1955, der *Versuch über Schiller* seine letzte abgeschlossene Arbeit und seine einzige größere Schiller-Darstellung. Die Rede war, wie es ein Zuhörer von damals berichtet, „in Stuttgart wie in Weimar ein Erfolg“[1]. In Weimar war sie noch mehr: ein einzigartiges Ereignis; man habe gespürt, so der gleiche Beobachter, „wie sich die Emotion des Publikums mitteilte. Thomas Mann war sichtlich bewegt, als er die Schlußworte seiner Rede sprach“[2]. Das war kein Einzelkommentar – wie in diesem Fall von Hans Mayer. „Die weitaus bedeutendste der Reden wurde von dem Repräsentanten der alten, sterbenden Generation gehalten, eben von Thomas Mann. Die Schillerliteratur, die besonders in den wissenschaftlichen Zeitschriften erschien, weist auch nicht eine einzige Leistung von Rang und Bedeutung auf“ – so Fritz Strich 1957 in der Neuen Rundschau.[3] Mit der Schiller-Rede, so Strich weiter, habe Thomas Mann sich „nicht etwa nur einer ehrenvollen Verpflichtung, eines offiziellen Auftrags“ entledigt[4], sondern er habe mit seinem *Versuch* „die Rückkehr zu dem Liebling und dem Bildner seiner Jugend“ vollzogen: „Aus erneuter und ernstester Beschäftigung mit Schiller entstand diese Huldigung, ja dieses Liebesbekenntnis zu ihm. Denn der ‚Versuch‘ wurde wirklich ‚seinem Andenken in Liebe gewidmet‘, was [mit] keiner Goetheschrift geschah“[5]. Hans Mayer freilich weiß zu berichten, daß Thomas Mann dem sachlichen Titel *Versuch über Schiller* den sehr persönlichen Untertitel *Seinem Andenken zum 150. Todestag in Liebe gewidmet* erst nachträglich hinzugefügt habe, „sichtlich bewegt und erleichtert über den erfolgreichen Abschluß der Arbeit“[6]. Das deckt sich mit Thomas Manns eigener Feststellung: „Anders als einen ‚Versuch‘ kann man das Ding nicht bezeichnen. Ich möchte aber als Untertitel setzen: Seinem Andenken zum 150. Todestage in Liebe gewidmet“ (DüD III, 556). Doch „das Ding“ hatte höchstes Lob im Gefolge. Eine Schiller-Forscherin, die zugleich Thomas

[1] Dazu Hans Mayer: Ein Leben mit Friedrich Schiller, in: Ders.: Wendezeiten. Über Deutsche und Deutschland, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 225-244, hier S. 227.

[2] Ebd., S. 228.

[3] Fritz Strich: Schiller und Thomas Mann, in: Die Neue Rundschau 68 (1957), Berlin/Frankfurt/Main: S. Fischer, S. 60-83, hier S. 60.

[4] Ebd., S. 81.

[5] Ebd., S. 81 f.

[6] Mayer (s. Anmerkung 1), S. 226.

Mann-Forscherin war, nämlich Käte Hamburger, versuchte, das Einzigartige dieser Rede und ihrer Wirkung quasi in einem Bilde deutlich zu machen, und sagte noch 1989: „So wie in Weimar Goethe und Schiller Hand in Hand auf ihrem Denkmalssockel stehen, haben sie im Werk Thomas Manns ihren noch unvergänglicheren Platz gefunden – nebeneinander und doch zugleich auch gegeneinander".[7] Thomas Mann habe sich 1955, so Käte Hamburger, „als kenntnisreicher und zugleich originärer Schillerinterpret" erwiesen, „ein Unternehmen, das ganz und gar hervorgegangen ist aus seiner bis in die Knabenzeit zurückgehenden Liebe zu Schiller"[8]. Käte Hamburger beendete ihre Schiller-Rede mit jenen Erinnerungen an das mitternächtliche Begräbnis Schillers in der Fürstengruft Weimars, mit denen Thomas Mann seine Schiller-Rede begonnen hatte. Und sie schloß, was Schillers Gestalt anging, mit einer Apotheose: „Der Schmach der Materie entrückt, umflossen von männlicher Idealität, kühn, feurig und sanft, mit dem Heilandsblick, den Sternen das königliche Antlitz weisend, so war sie in dieser Stunde der Grablegung schon, und für immer, in Verklärung aufgerichtet, die unsterbliche, mit allen Merkmalen einmaligen Lebens geprägte Gestalt"[9]. Wer nur die Druckfassung las, konnte nicht wissen, daß der Schlußsatz gar nicht von ihr stammte – sie hatte, ein wenig ungenau freilich und ohne Anführungszeichen, zitiert, was wir bei Thomas Mann selbst im Anschluß an die zweifellos großartige Szene von der Grablegung lesen können.

In unseren etwas nüchterneren Tagen wird man allerdings fragen dürfen: Ist das nicht alles des Guten ein bißchen zuviel, auch bei Thomas Mann? Wenn schon von der Auferstehung die Rede sein muß: muß es unbedingt der „Heilandsblick" sein, von dem wir wissen, daß er malerisch manches kleinbürgerliche Schlafzimmer verschönte, kann es nicht ohne „Verklärung" abgehen, nicht ohne den „leisen, holden Gesang" der „Elfenstimmen eines Geisterkreises, der das Grufthaus umschwebte", muß auf der geadelten Stirn „Sinnenglück und Seelenfrieden" leuchten (IX, 872 f.)? Zugegeben: Thomas Mann ist angeregt worden von Versen Schillers, wo schon von „des Lichtes Fluren" die Rede ist, vom göttlichen Wandeln unter Göttern (u. ä.). Aber es geht, auch ohne Schillers Anregung, einigermaßen durchgängig so weiter in seinem *Versuch über Schiller*, und wir wollen ein paar Stellen, die der damaligen Feierstunde angemessen sein mochten, noch einmal präsentieren, um (was nicht schwierig ist) hinter die Eigentümlichkeit dieses Schiller-Bildes zu kommen. Nachdem wir

[7] Käte Hamburger: Zu Thomas Manns Schiller-Bild. Eine Dankrede aus Anlaß der Verleihung des Schiller-Preises am 10. November 1989 in Stuttgart, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 21 (1991), Heft 83, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 124-129, hier S. 125.

[8] Ebd., S. 128.

[9] Ebd., S. 129.

also von „männlicher Idealität, idealischer Männlichkeit" gehört haben, ist von Schillers „Apotheose der Kunst" die Rede (IX, 873) und davon, daß er sie „in glänzenden Taten und dazu in hoch-gewählten, hoch-genauen Worten" verherrlicht habe (ebd.). Von Schillers „bei allem tief bemühten, heiligen und mit enormem Scharfsinn ausgestatteten Ernst" erfahren wir (IX, 875), vom „schlechthin Großartige[n]" (ebd.); wir lesen davon, daß seine „Feuerseele" sich auf einer „hoch-idealistischen Ebene" zu üben wußte (IX, 878), und (es klingt wie eine Erfolgsstory des 18. Jahrhunderts) von einem „aus der Not des Lebens Aufsteigende[n], von der Not Erzogene[n] und Ehrgeizige[n], dem es um den seinem Genie gebührenden großen Platz in der Welt zu tun ist" (IX, 879). Erst dann, etwa vom *Wallenstein* an, wird es erträglicher. Aber gegen Ende des *Versuchs* bricht das Pathos wieder ungebremst durch. Wir lesen: „Ein großer, großer, grundwunderlicher, unvergeßlicher Mensch. Wir werden nimmer seinesgleichen sehen" (IX, 944). Es geht rhetorisch geradezu ins Kosmische: „Was dieser Mensch anstrebte mit dem Schwung des Redners, der Begeisterung des Dichters: das Universelle, Umfassende, rein Menschliche, ist ganzen Generationen als verblaßtes Ideal, als überholt, abgeschmackt, veraltet erschienen, und so mußte ihnen denn auch sein Werk erscheinen" (IX, 948). Thomas Mann schließt, dem Anfang entsprechend, mit der düsteren Vision einer anderen Grablegung, nämlich der der gesamten Menschheit, gegen die er noch einmal das „Fest" der Schillerschen Grablegung und Auferstehung ins Feld führt und seinen „Willen zum Schönen, Wahren und Guten, zur Gesittung, zur inneren Freiheit, zur Kunst, zur Liebe, zum Frieden, zu rettender Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst" (IX, 951).

Das alles: nicht falsch, aber reichlich nichtssagend; hin und wieder auch nur ein bißchen festliche Blechmusik. Es geht hier freilich nicht darum, die Nase über den Huldigungsstil dieses *Versuchs über Schiller* zu rümpfen, denn das war zu einem nicht unerheblichen Teil auch Stil der mittleren 50er Jahre. Wir können das dem Aufsatz von Fritz Strich über *Schiller und Thomas Mann* entnehmen, der an rhetorischer Exaltation Thomas Manns *Versuch* noch um einige Längen schlägt. Zu Schiller stellt Fritz Strich fest: „Nicht nur die Heilighaltung der Form ist der Hand des Dichters anvertraut, sondern auch die Bewahrung der Allmenschlichkeit, Rettung von dem, was den Menschen gemeinsam ist. Dies gilt es zum Bande der Gemeinschaft zu machen, und je drohender die Gefahr von dessen Untergang wird, um so dringlicher wird diese Bestimmung des Dichters". Natürlich fehlen auch nicht die „ewigmenschliche[n] Werte"[10]. Am Ende kann man bei Strich gar nicht mehr genau unterscheiden, ob von Schiller oder von Thomas Mann die Rede ist, und soll es wohl

[10] Fritz Strich (s. Anmerkung 3), S. 69.

auch gar nicht; der Schlußsatz bei Strich lautet: „Schiller und Thomas Mann, zwei Dichter vom Adel des Geistes, hatten sich nach langer Trennung wiedergefunden"[11]. Müßten nicht auch diese beiden, so wird man danach ein wenig boshaft fragen dürfen, in Weimar, Marbach oder Kilchberg auf *einem* Sockel statuarisch vereinigt sein?

Das rhetorische Feuerwerk war gewaltig, der Effekt auch, die Substanz eher dünn. Das gilt für den Aufsatz von Strich eigentlich durchgehend, für Thomas Mann häufig dort, wo er sich über Schillers Wesen und seine geistige Signatur äußert. Zweifellos am eindringlichsten schreibt er, wenn er Dramen oder Gedichte vergegenwärtigt, denn er verfährt dann so, wie er auch bei Kleists *Amphitryon* verfahren ist: nachdichtend und kommentierend zugleich. Es ist die in diese kommentierenden Passagen integrierte Lebensgeschichte Schillers, die der allzu wortreichen Huldigung etwas von jenem rhetorischen Überschwang nimmt, der uns manchmal so unglaubwürdig vorkommen will.

Man muß das Negative positiv zu lesen verstehen, hat Thomas Mann einmal gesagt, aber gelegentlich muß man auch das Positive negativ zu lesen verstehen. Hans-Joachim Sandberg hat mit Recht schon 1965 festgestellt, daß Thomas Mann für seinen Schiller-Essay eigentlich keine originäre Idee hatte und daß ihn das zu einer Montage-Technik in ungewöhnlich enger Anlehnung an seine Vorlagen verleitet habe.[12] Aber originär war nicht einmal das Sammeln neuen Materials – in einem Brief an die Redaktion des Sonntag gesteht er, daß er altes Terrain beackert habe: „In jüngster Zeit habe ich zur Stütze meines historischen Gedächtnisses dieselben Bücher wieder hervorgenommen, die mir vor fünfzig Jahren dienten, um in größerem Rahmen zu wiederholen, was ich damals tat"[13]. Wichtiges Material stammt aus der Zeit um 1905. Ein Schiller-Buch von Fritz Strich, das er benutzte, war 1912 erschienen und in seiner idealistischen Schiller-Verherrlichung längst ungenießbar. Thomas Mann hat aus seinen Quellen extensiv exzerpiert, aber die Fülle der Materialien lastet wie mit Bleigewichten auf seiner Darstellung. Nur der immensen Assoziationsfähigkeit Thomas Manns ist es wohl zu verdanken, daß die heterogenen Materialien schließlich zu einer Einheit zusammenwuchsen, aber das Pathos indiziert verräterisch, wo der Boden trügerisch war. Wenn es Thomas Mann damit auch gelang, sich den Anschein eines kompetenten Schiller-Kenners zu geben (selbst Käte Hamburger war ja sehr beeindruckt), so sind die Verschleierungen aber doch durchsichtig genug, um erkennen zu lassen, daß der Essay alles andere

[11] Ebd., S. 83.

[12] Hans-Joachim Sandberg: Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung, Oslo u. a.: Universitätsforlaget 1965, S. 95 (= Germanistische Schriftenreihe der norwegischen Universitäten und Hochschulen Nr. 3).

[13] Zitiert ebd., S. 96.

war, nur nicht originär – aber originär wirken sollte. Thomas Manns bewährte Technik, beschreibend Handlungslinien ganzer Dramen nachzuzeichnen, bewährte sich auch hier: der Kenner stand über der Sache und kommentierte das, was er gerade kompiliert hatte. Am Ende läuft alles auf eine Vergegenwärtigung Schillers und seiner Werke hinaus, und so wenig uns das heute überzeugen will, damals scheint es gelungen zu sein. Es war offenbar unendlich reizvoll, Schiller als Gestalt Thomas Manns zu sehen; der historische Schiller interessierte nicht, niemand nahm Anstoß an der zeitlosen Psychologie, die Thomas Mann mit einbrachte. Ein wohlmeinender Kritiker (Henry Hatfield) schrieb: „Der Schiller-Essay ist echt schöpferisch, indem er uns ermöglicht, Schönheiten und Werte zu sehen, die wir sonst nicht gewahr geworden wären"[14]. Nur ganz vereinzelt hat man damals die Unverbindlichkeit des Schiller-Bildes beanstandet, auch, daß Thomas Mann den Leser überredet habe, Schiller so zu sehen, wie der Autor ihn sah.[15] Alles in allem: der Forderung des Tages war Genüge getan worden, auch wenn eine Konzeption nicht sichtbar war, das Ganze ein Bekenntnis zu Schiller, dem es nicht an Allgemeingültigkeit mangelte, sondern das viel zuviel davon hatte. Es grenzte hier und da sogar an Hagiographie.

Aber, wir wissen es, glänzende Medaillen haben häufig ihre Kehrseite. Nicht nur, daß Thomas Mann zugab, daß er mit *„dem* Gegenstand" eigentlich nicht fertig geworden sei (DüD III, 552) – er schrieb von sich selbst ernüchtert auch: „Im übrigen vermisse ich *Neuheit* auf Schritt und Tritt. Aber sagen Sie einmal Neues über Schiller! Man kann dem längst Gesagten nur etwas persönliche Erfahrung und Farbe mitgeben." (ebd.)

Ja, neu war das alles wirklich nicht. „Schwere Stunden!" (IX, 913) heißt es in der Schiller-Rede über Schillers mühsame Arbeit gegen Körperschwäche und Müdigkeit, gegen „üble[s] Wetter[]" und gegen die „Mängel[] des Werkes selbst" (IX, 913 f.). Es hätte dieses Hinweises auf seine frühe Skizze gar nicht bedurft, um deutlich zu machen: die späte Schiller-Rede ist nichts anderes als die essayistische Umschrift jener frühen Erzählung, an der idealistischen Einschätzung hat sich nichts geändert. Ja, ein Kritiker meinte damals, daß die frühe Novelle mehr überzeugt habe – was verständlich ist[16]. Liebevoll, aber unzulänglich, so lautet das Selbsturteil Thomas Manns[17], und dann kommt der bezeichnende Satz: „meine produktiven Kräfte scheinen erschöpft"[18].

[14] Henry Hatfield: Der Zauberer und die Verzweiflung. Das Alterswerk Thomas Manns, in: Wirkendes Wort 12 (1962), Bonn: Bouvier, S. 91-102, hier S. 102.

[15] So Rainer Gruenter: Selbstbildnis. Thomas Mann: Versuch über Schiller, in: Neue deutsche Hefte 21 (1955), Berlin, S. 14. Zitiert bei Sandberg (s. Anmerkung 12), S. 134.

[16] Hans-Joachim Sandberg (s. Anmerkung 12), S. 135.

[17] Vgl. ebd., S. 138.

[18] Ebd.

Das alles sieht nach Stagnation aus, so, als ob das Schiller-Verhältnis eingefroren gewesen wäre, über ganze Jahrzehnte hinweg nicht aktiviert und aktualisiert. Gab es das überhaupt, eine lebenslange Beziehung zu Schiller? In der Literatur ist das gelegentlich behauptet worden. In einem in der DDR erschienenen Buch von 1966 heißt es: „Die tiefe, ergreifende Zuneigung, die Thomas Mann in seiner letzten größeren Arbeit, im ‚Versuch über Schiller', dem Schöpfer des ‚Carlos' und ‚Wallenstein' bekundet, zeigt, wie eng die Beziehungen Thomas Manns zu Schiller zeitlebens gewesen sind. Die später beginnende umfassende Beschäftigung mit Goethes Werk und Persönlichkeit vermochte daran nichts zu ändern, im Gegenteil, Thomas Manns Goetherezeption strahlt auch auf sein Schillerbild zurück und verleiht ihm Intensität und Abrundung, wie das vor allem der ‚Versuch über Schiller' beweist"[19]. Da sieht man erneut, wie stark die Ausstrahlungskraft dieses Essays war, aber auch, wie blind er machen konnte. Von einer lebenslangen Beziehung Thomas Manns zu Schiller kann, was seine öffentlichen Äußerungen angeht, kaum die Rede sein; sie war eher sporadischer Natur. Hans-Joachim Sandberg hat in seiner vorbildlichen Studie die Schiller-Begegnungen – denn darauf läuft alles hinaus, nicht auf eine durchgängige lebenslange Beziehung – sorgfältig nachgezeichnet; es ist hier also nicht nötig, das in Einzelheiten zu wiederholen. Nur einige Schlaglichter: 1890 die erste schriftstellerische Äußerung, nachdem ihm Schillers Werke zu Weihnachten geschenkt worden waren; wir dürfen seitdem von einer im allgemeinen guten Kenntnis der Schillerschen Dichtungen ausgehen, aber bei aller juvenilen Begeisterung gehört Schiller nicht zu den Fixsternen seines Geisteshimmels, schon gar nicht zu den lebenslang bestimmenden. In den frühen Notizbüchern etwa taucht Schiller nur gelegentlich auf, mehrfach allerdings mit dem Hinweis, daß Schiller ein großer Schriftsteller sein wollte – wie Thomas Mann, wie wir hinzusetzen dürfen.[20] Andere Eintragungen sind marginaler Natur. Was den 15jährigen freilich schon begeisterte, war Schillers Sprache (vgl. IX, 892). Natürlich dann die berühmte *Don Karlos*-Szene in *Tonio Kröger*, die Geschichte des spanischen Prinzen ausgespielt gegen die Pferdebücher der blauäugigen Normalität Hans Hansens. Das Schiller-Zitat ist freilich nicht überzubewerten. Es macht jedoch darauf aufmerksam, daß eine Komponente in Thomas Manns früher Beziehung zu Schiller eine nicht unwichtige Rolle spielt: das Motiv der Einsamkeit. Die Einsamkeit des spanischen Königs in Schillers *Don Karlos*, Schillers Einsamkeit selbst in der *Schweren Stunde*: das entsprach der Einsamkeit des jungen Thomas Mann. Wie sehr

[19] Richard Täufel: Thomas Manns Verhältnis zu Schiller. Zur Thematik und zu den Quellen der Novelle ‚Schwere Stunde', in: Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Hrsg. von Georg Wenzel, Berlin/Weimar: Aufbau 1966, S. 207-233, hier S. 207.

[20] Nb II, 183. Vorher schon S. 173.

ihn das berührte und wie sehr er davon fasziniert war, zeigt auch eine Notiz aus dem Notizbuch 9 über Friedrich den Großen. Thomas Mann kannte Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* von 1901, und die Abbildung, auf die er in seinem Notizbuch verweist, zeigt Friedrich, wie er am Schreibpult sitzt, oder, wie Thomas Mann es nennt, „an dem goldgeschnörkelten Styl-Pult" (Nb II, 148 f.), und: „einsam in seinem Kabinete faßte er den Entschluß"[21]. Das spiegelt sich in der Einsamkeit Tonio Krögers seinem Freunde und überhaupt aller Welt gegenüber wider. Das Motiv ist älteren Datums: es taucht spätestens schon in der Einsamkeit des kleinen Hanno Buddenbrook auf und wird sich bis zum *Doktor Faustus* durchziehen. Der Einsame: das ist zugleich der Ausgeschlossene, der Introvertierte, der, der sich mit einer unverständigen Welt im Widerspruch weiß. Um den Einsamen ist Kälte – und wenn dennoch das Gefühl durchbricht wie in der berühmten Szene des *Don Karlos*, dann zeigt das, wie groß das Maß an Einsamkeit war. Aus der Einsamkeit heraus gibt es auch keine Brücke zu einem Freund – Tonio Kröger mußte das ebenso schmerzlich erfahren, wie Thomas Mann es erfahren zu müssen glaubte. Andererseits wußte er: nur die Einsamkeit ist Voraussetzung für künstlerische Arbeit und für Steigerung. Für Thomas Mann blieb im übrigen Einsamkeit um Schiller: die Illusion eines einsam Gestorbenen wird noch in der Schiller-Rede von 1955 aufrechterhalten. Das deutet darauf hin, daß da eine emotionale Verwandtschaft, jedenfalls aus der Sicht Thomas Manns, besteht, und sie betrifft das juvenile Lebensgefühl Thomas Manns – Schillers Drama ist da nur ein objektivierender Fingerzeig, Belegmaterial, um die innere Situation Tonio Krögers und damit auch Thomas Manns sichtbar zu machen. Über Gefühle kann man als Literat am besten sprechen, wenn man zitiert – das hat Thomas Mann zeitlebens gerne getan, besonders in seinen Essays über Schriftsteller. So gut wie alle gehören zu diesen identitätssichernden Literaturbildern – jedoch nicht Schiller. Dazu war er, wie Thomas Mann zu wissen glaubte, ihm selbst zu ähnlich. Doch mit Schiller hat das, was Thomas Mann sah, wenig zu tun. Der angeblich so einsame Schiller ist (ebenfalls) Legende; Schiller war eine ausgesprochen dialogische Natur von der Karlsschule an, zur Freundschaft begabt, ein intensiver Briefschreiber, liebte das, was die Romantiker dann „Symphilosophieren" nannten. Im Hintergrund spielt bei Thomas Mann natürlich auch die Idee der Freundschaft eine Rolle, ebenso ein Verlangen nach Vertrauen und Liebe – und die Enttäuschung darüber, daß die Welt nicht so antwortet, wie Tonio Kröger, wie Thomas Mann es erwartet hatten. Daß Thomas Mann die Szene vom weinenden König in seinem späten *Versuch über Schiller* wieder

[21] Zitiert nach ebd.: Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig: Mendelssohn 1901, S. 179.

aufnimmt, hat im Grunde genommen aber keine symbolische Bedeutung, sondern zeigt nur, wie sehr dieser letzte Essay von den Materialien der Jahrhundertwende lebt.

Was damals nach *Tonio Kröger* kam, war im Grunde genommen nicht mehr viel. Natürlich ist da die *Schwere Stunde*. Auch das schon wie die Schiller-Rede eine Auftragsarbeit, damals für den Simplicissimus, der eine Schiller-Nummer präsentieren wollte. Diese Skizze, wie Thomas Mann sie nennt, taucht nach fünfzig Jahren ebenfalls wieder auf, Thomas Mann erinnert sich, wie er in einem Brief *An die Redaktion des ‚Sonntag', Berlin* schreibt, an die umfängliche biographische Vorarbeit (XIII, 237 f.), obwohl ja der Name Schiller in keiner Zeile dieser Studie fällt. Damals schon Detailstudien Thomas Manns; er hatte sich immerhin das Buch *Schiller. Intimes aus seinem Leben* von Ernst Müller angeschafft (und liest noch einmal darin für seinen *Versuch über Schiller*). Er nutzte das Buch Müllers ausgiebig, aber daneben finden wir alles das schon vorgeformt, was später, 1955, die Schiller-Rede bestimmt – oder auch umgekehrt gesehen, ist die späte Schiller-Rede wenig anderes als eine Umformulierung der *Schweren Stunde*. Immerhin ist es das erste erzählerische Dichter-Porträt Thomas Manns.

Natürlich ist auch die *Schwere Stunde* wie *Tonio Kröger* partiell ein Selbstporträt. Vor allem aber ist es der Sieg des Geistes über das Körperliche, der Triumph des Willens über das Leiden, und die Stärke kam von einem Sendungsbewußtsein, nicht von einem Glücksverlangen her. Das Chaos mußte überwunden werden, und die Überwindungsformeln lauteten: „Nicht grübeln: Arbeiten! Begrenzen, ausschalten, gestalten, fertig werden ..." (VIII, 379). „Zucht und Selbstüberwindung" (VIII, 377) sind die Maximen des schwer an sich und seinem Werk Leidenden, und Schiller hat in Thomas Manns Skizze nur eine Furcht: daß Glück ihn verstummen lassen könnte, daß „Amt und Ehren [...], Weib und Kinder" (VIII, 374) das Ende seiner Arbeitskraft markieren könnten. Darin spiegelt sich deutlich das Lebensgefühl Thomas Manns nach seiner Heirat wider, wohl auch die Bedrohung durch die neue Bindung. Nicht Glück war das, was er suchte, sondern das Werk, Künstlertum, und das forderte geradezu ein Glücksopfer, wie es die schwere Stunde dem Schriftsteller so deutlich vor Augen führt. Irgendwo lebt in der Novelle die alte Vorstellung vom Künstler als Genius weiter, so wie sie dann 1955 noch einmal aufgetragen wird, aber der Genius arbeitet nicht mehr selbstverständlich, sondern muß sich seine Leistung abzwingen, und sein Sendungsbewußtsein ist es, was ihn vorantreibt. Im Grunde genommen haben wir es hier mit einer Vorstudie zur Aschenbach-Darstellung im *Tod in Venedig* zu tun, in dessen Dasein sich alles wiederholt, was in der Schiller-Skizze bereits zum Dasein des Künstlers gesagt ist, nur daß 1911 das Gefährdungspotential noch entschieden größer geworden

ist. Aber, alles in allem: der Genius, wieder einmal, im Kampf mit sich selbst, der Sieg des Selbstüberwinders am Ende dieser schweren Stunde, der Einsame, der an dieser Einsamkeit leidet und sie doch gleichzeitig braucht, um schöpferisch sein zu können. Wir sagen sicherlich nicht zu viel, wenn wir feststellen: ein Schiller-Klischee, wie es vom 19. Jahrhundert her überliefert worden ist. Es war Thomas Mann so willkommen, weil er sich selbst darin spiegeln und darstellen konnte.

Zwischen 1905 und 1955: einzelne Berührungspunkte, kein durchgängiges Schiller-Interesse. Schiller wird, ganz im Gegenteil, ausgeblendet, wo er für Thomas Manns Überlegungen zu seiner eigenen Position als Schriftsteller hätte dienlich sein können, und das deswegen, weil der Einfluß Nietzsches ungleich prägender geworden war. Der Künstler wurde auch für Thomas Mann der „Erkennende" (X, 18 f.), und das hatte nichts mehr mit Schillerschen Typologien zu tun. Schiller konnte auch nichts für Thomas Manns Bemühungen um eine moderne Interpretation des Schriftstellertyps bieten, und unter den von ihm notierten terminologischen Begriffspaaren taucht „naiv und sentimental" eben nur unter anderem auf[22]. Bezeichnenderweise beruft Thomas Mann sich in seinen Notizen zu seinem Literaturessay auf seine „Liebe" zu Schiller, nicht etwa auf dessen intellektuelle Brillanz: „Ich liebe *Schiller* sehr, seines Schönheitsglanzes und jenes Kunstzaubers wegen, den ich bei ihm, bei Wagner, bei Ibsen – und gar nicht bei Hebbel finde... Ich sage damit nicht, daß ich an Schiller und Wagner besser glaube, als an Hebbel. Aber ich *liebe* sie und finde es pedantisch, nicht lieben zu können, ohne zu glauben".[23] An solche Sätze mochte Thomas Mann sich erinnert haben, als er den späten Schiller-Essay „Schillers Andenken in Liebe" widmete. Schiller interessierte allenfalls als Beispiel eines Leistungsethikers, aber mit dessen begrifflichen Polarisationen konnte er am Ende nichts anfangen. Auch für den Gegensatz von Dichter und Schriftsteller vermochte Schiller nichts zu liefern, und je mehr Thomas Mann sich für den Phänotyp des Schriftstellers in seiner eigenen Zeit interessierte, desto stärker verschwand Schiller aus seinem gedanklichen Umkreis. Schiller und seine Existenz waren – kurz gesagt – ein Erlebnis, boten für poetologische Klärungen letztlich nichts. Wenn Thomas Mann später Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* pries, so eher deswegen, weil er in seiner späten Rede so ungefähr alles pries, was aus Schillers Feder gekommen war. Das Lob dieser Schillerschen Abhandlung war ohnehin alt; es findet sich bereits in den Notizen zum Literatur-Essay. Da ist schon von „seine[r] wundervolle[n] Untersuchung" die Rede[24].

Die zwanziger Jahre bringen für Thomas Mann bekanntlich ein Bekenntnis

[22] Zitiert bei Hans-Joachim Sandberg (s. Anmerkung 12), S. 76.
[23] Zitiert ebd., S. 65.
[24] Vgl. ebd., S. 66.

zum Leben, zur Humanität, zur Politik, eine Absage an die Faszination durch Krankheit und Tod – und es ist verständlich, daß auch das zu einer Deklassierung Schillers führt. Natürlich taucht er im Essay über Goethe und Tolstoi auf – aber nur als Negativfolie, als Kranker, nicht ganz ohne Sympathie gezeichnet, doch nicht Ziel und Mitte seiner Darstellung. Es gibt in dem Essay einiges an Krankheitsphilosophie, aber das wird dann entschlossen beiseite geschoben zugunsten des Natürlich-Antäischen Goethes und Tolstois. Am Schiller-Bild Thomas Manns hat sich nichts verändert, es ist allenfalls reduziert auf einige perennierende Züge.

Wie wenig Schiller auch schon vor *Goethe und Tolstoi* eine Rolle spielte, zeigen die *Betrachtungen eines Unpolitischen* – da ist zwar gelegentlich von ihm die Rede, als vom „Ästhet[en]" (XII, 223), aber das war eher ein Schimpfwort; man kann auch von seiner „*dilettierenden* Einfühlsamkeit" lesen (XII, 224) – kein Ruhmesblatt aus der Sicht Thomas Manns. Über die Begeisterung für Marquis Posa spottet Thomas Mann 1917 (XII, 305). Der Ästhet Schiller rückt schon fast in die Nähe des Zivilisationsliteraten, ein Vorbild ist er gewiß nicht. Es bleibt freilich nicht bei diesen Negativ-Bewertungen. 1929 kam eine der einfallslosen Zeitungsumfragen, wie man es denn mit diesem oder jenen halte, auch an Thomas Mann, und sie lautete: *Ist Schiller noch lebendig?* (X, 909 f.). Natürlich sei Schiller noch lebendig, so Thomas Mann, vor allem als Theaterstoff. Dazu ein Loblied auf *Über naive und sentimentalische Dichtung*, weil, so meint er, um Geist und Natur alles deutsche Denken kreise (X, 910). Große Worte – aber man soll solche Gelegenheitsformulierungen nicht zu hoch bewerten. 1930, in seinem Vortrag über *Die geistige Situation des Schriftstellers in unserer Zeit*, ist Schiller ebenfalls erwähnt, aber er erscheint wie ein freundliches Gespenst aus fernen Zeiten: „Eine Gestalt von rührendem Edelmut und zarter Großartigkeit steigt auf, die Gestalt Schillers, der das *reine Spiel* als den höchsten Zustand des Menschen gefeiert hat. Das ist die Sprache des künstlerischen Idealismus. Allein wo ist die Epoche, die diese Sprache führte und mit gutem Gewissen führen durfte?" (X, 300 f.). In etwas vagen Worten ist dann noch davon die Rede, daß man immer noch „an den Ernst im Spiel und an die Würde des Spiels" glaube (X, 302). Man sieht: das ist ein fast feierliches Bekenntnis zu Schiller, auch wenn er nicht mehr der Selbstüberwinder der *Schweren Stunde* ist und noch nicht der pathetisch angerufene Humanist von 1955. Aber „Idealismus" ist damals ein Allerweltswort wie „Klassik". Der Klassiker – das war Schiller, und vor allem er. Als dann das Goethe-Haus in Frankfurt 1932 eingeweiht wurde, da ernannte er denn auch nicht Goethe, sondern Schiller zum Klassiker (X, 329), weil weniger Goethe als vielmehr der andere imstande gewesen sei, spekulativ etwas aus der Welt der Stoffe herauszugreifen, „was durch sein Genie zu sieghaft-objektiver Wirksamkeit zu er-

höhen war" (ebd.). Daß Schiller in seiner Bedeutung für Thomas Mann aber nicht im entferntesten an Goethe herankam, zeigen die anderen Reden dieses Goethe-Jahres: bei Goethe, im Frankfurter Haus, kam bei Thomas Mann das Gefühl auf, zu Hause zu sein. Undenkbar, daß Schillers vergleichsweise bescheidenes Weimarer Domizil ähnliche Empfindungen provoziert hätte.

Im Goethe-Roman hat sich das Schiller-Bild nicht verändert, Schiller steht nach wie vor für das „Geistige, immerfort mißverstanden vom Volk" (II, 619), und er bleibt, was er 1905 war und 1955 noch sein wird: „der stolze Kranke, der Aristokrat des Geistes und der Bewußtheit, der große rührende Narr der Freiheit" (II, 620). Von Ricarda Huch und ihrer *Blütezeit der Romantik* (Leipzig 1899) hatte Thomas Mann das Männliche in der Schiller-Charakteristik übernommen[25], und so lesen wir in *Lotte in Weimar*, Schiller sei „das rein Männliche, Geist, Freiheit, Wille" (II, 621), aber auch: daß das Unnatur sei, bei aller Genialität. Schillers Natürlichkeit kommt ohnehin nicht gut weg, wenn er Goethe sagen läßt: „Unangenehmer, diplomatisierender Streber. Mocht ich ihn jemals? Nie. Mochte den Storchengang nicht, das Rötliche, die Sommersprossen, die kranken Backen, nicht den krummen Rücken, den verschnupften Haken der Nase" (ebd.). Doch es folgt, gleichsam um das häßlich Gesagte wiedergutzumachen, Goethes Eloge auf Schiller, auf den „Edelmann", der es „mit der Freiheit hielt", auf die Natürlichkeit des Geistes, seine „reflectierende[] Kraft" und seine Erkenntnisfähigkeit (II, 629). Wir sehen: das ist kein einsamer Selbstüberwinder mehr, das ist jetzt eher ein Intelligenzler auf dem Postament. Wie im übrigen ist auch hier so gut wie alles Zitat.

* * *

Auch dieses Schiller-Bild: ein Mißverständnis. Oder sagen wir besser: ein Klischee. Sie alle sind Klischees, sofern man überhaupt Thomas Mann zuerkennen will, daß er seine Vorstellungen je variiert hat. Was ihn in vielem entschuldigt: es waren die Schiller-Bilder, war das Schiller-Bild seiner Zeit[26]. Ob Franz

[25] Vgl. ebd., S. 93, bes. Anm. 115.

[26] Dafür nur zwei oder drei Belege. „[...] das Geheimnis unserer klassischen Literatur und Philosophie ist am klarsten enträtselt in dem, was er [Schiller] geschaffen, und nicht minder in dem, was er gelebt hat. [...] In dieser Hoheit der Gesinnung, die aus allem atmet, was er sprach und tat, ist Schiller vorbildlich [...]" – so Franz Mehring 1909 (zitiert in: Klassiker in finsteren Zeiten 1933-1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1983, Bd. 1, S. 17 f.). Schiller werde – wir erinnern uns an Thomas Manns Grablegungssuada – „noch einmal eine glänzende auferstehung feiern. In diesen schriften [Über die ästhetische Erziehung des Menschen] hat die grössere gedankenwissenschaftliche bildung der Deutschen den flug seines geistes die höhe erreichen lassen. Sie enthalten [...] endgültige dinge über form und inhalt" – so die Herausgeber des Bandes „Deutsche Dichtung", Stefan George und Karl Wolfskehl (ebd., S. 37). Für andere war Schiller „vor allem, ob

Mehring oder Wolfskehl und George, ob Gundolf oder Goebbels, Ernst Beutler oder ein Beschluß der SED im östlichen Deutschland: überall furioses Festredengedonner, seit Beginn des Jahrhunderts und schon vorher. Am Ende dieser Kette steht gar nicht einmal Thomas Manns Laudatio, sondern ein hochangesehener Germanist. Emil Staiger beschloß seine Rede über *Schillers Größe* mit dem Satz: „Sein ganzes heroisches Leben und Schaffen verkündet mit unverweslicher Schrift: Hier hat ein sterblicher Mensch in schwerster Prüfung die Not der Welt überwunden"[27]. Schiller war hier, mit anderen Worten, endgültig zum Ersatz-Christus geworden.

Es fällt nicht schwer, Dutzende ähnlicher Aussagen zu versammeln. Das ist der sprachliche Kontext für Thomas Manns Schiller-Rede: auch er steht in der eulogischen Tradition. Ein Ende der vorbehaltlosen Feierstunden kam wohl erst mit Friedrich Dürrenmatts Mannheimer Schiller-Rede von 1959, und als Hans Magnus Enzensberger in seiner vierbändigen Schillerausgabe von 1966 Schillers berühmte Balladen wegließ, gab es zwar einen Sturm der Entrüstung, aber es war auch das Zeichen der Zeitenwende. Thomas Manns Schiller-Rede von 1955 soll damit natürlich nicht eingeebnet werden, aber daß sie, wie die *Schwere Stunde*, vom traditionellen Idealismusbild lebt, ist kaum zu bezweifeln. Vor allem seine Skizze und seine Rede sind Teile einer zählebigen Schiller-Legende, von der wir inzwischen allerdings weitgehend Abschied genommen haben.

* * *

Wir sehen Schiller heute in einem etwas anderen Licht, weniger harmonisierend. Der allzuoft beschworene idealistische, der siegreiche Schiller – das ist in

Gegner oder Genosse, ein *Mann* [...] gegen sich streng und unerbittlich, und daher auch andre nicht an Zufallsempfindungen und subjektiven Neigungen, sondern an einem hochgespannten Ideal messend, das sittlichen, nicht nützlichen Ursprung hatte": so Friedrich Gundolf in seinem Goethebuch (Friedrich Gundolf: Goethe, Berlin: Bondi 1918, S. 479). „Schiller, das ist das große Pathos einer heroisch gestimmten Seele [...]": so Joseph Goebbels 1934 (zitiert in: Klassiker in finsteren Zeiten, a. a. O., Bd. 1, S. 194). Im gleichen Jahr: „Kampfbereitschaft, das ist Schillers große Forderung [...]. [...] nur dadurch behauptet sich der Mensch als Mensch, daß er aus innerer Freiheit heraus seinem sittlichen Vorsatz treu bleibt, ohne Rücksicht auf den Gang des Geschehens", so Ernst Beutler im Freien Deutschen Hochstift (ebd., S. 199). Im Geleitwort zum ersten Band der Schiller-Nationalausgabe ist 1942 die Rede von der „hohe[n] Idealität, verbunden mit so lauterem und wahrhaftigem Wirklichkeitssinn", vom „deutschen Genius" (Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. v. Julius Petersen und Gerhard Fricke, Erster Band, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943). 1955 heißt es dann in einer Stellungnahme des Zentralkomitees der SED zum 150. Todestag Schillers: „Schiller erhob sich auf die Höhe seines Schaffens als Dichter in der gemeinsamen, sich gegenseitig befruchtenden Arbeit mit Goethe, die zugleich den Gipfelpunkt der deutschen Klassik bildete. [...] Die unvergänglichen Leistungen Schillers und Goethes gehören zu dem Besten, was die deutsche Kultur zur Bereicherung der Weltkultur beigetragen hat" (zitiert nach: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Hrsg. von Elimar Schubbe, Stuttgart: Seewald 1972, S. 356 f.).

[27] Emil Staiger: Schillers Größe, in: Die Neue Rundschau 70 (1959), Berlin/Frankfurt/Main: S. Fischer, S. 559-573, hier S. 573.

vielem zugleich der pessimistische Schiller, der Zeitkritiker, dessen „Weltbild", wie man häufig gerne zu sagen pflegte, sich in seinen letzten Jahren entschieden verdunkelt hatte. Vor allem aber ist Ernüchterung eingetreten, was das „Genie" angeht. Schiller, der angebliche „deutsche Shakespeare", hat alles andere als impulsiv geschrieben, auch wenn Hunderte von Interpreten ihm das nachgesagt haben. Schillers eigentliche Leistung besteht darin, daß er ein gewaltiges Arsenal an überkommenen Vorstellungen, Themen, Stoffen in seinem Werk synthetisiert hat – schon von seinem ersten Drama an. Die Vorstellung von dem aus sich selbst heraus schaffenden Dichter sollte endgültig begraben werden – worüber Schiller verfügte, war eine unwahrscheinliche Kombinationsfähigkeit, und er bediente sich ihrer kraft eines enormen Aneignungsvermögens, um daraus Neues zu machen. Er zitiert, montiert, integriert, er hat, mit anderen Worten, auf sehr moderne Weise eine außerordentliche Versatilität im Umgang mit literarischen Formen, Themen und Quellen gezeigt, er hat in hohem Maße auch experimentiert – und verkörperte weitaus eher den Typus des Intellektuellen als das „Original-Genie", als das er schon früh tituliert wurde. Schillers eigentliche Leistung besteht nicht im Erfinden, sondern in der Amalgamation fremder Stoffe, in der Integration sehr disintegralen Materials, wie Herman Meyer früher einmal in bezug auf Thomas Manns Schreibtechnik gesagt hat. Schillers angebliche „Originaldramen" sind in einem erheblichen Ausmaß Kompilationen, sie zeugen von einem Weiterentwickeln von Motiven, Themen und Vorgaben, das gerade darin, in der Rezeption des Überkommenen, seine sogenannte Originalität ausmacht. Montage – dieses Schlagwort, die Technik Thomas Manns bezeichnend, bezeichnet auch Schillers Umgang mit seinen Quellen. Schiller hat so geschickt fremde Texte integriert, daß zwar gelegentlich noch, wie in den *Räubern*, Brüche sichtbar werden, aber später sind sie nicht mehr erkennbar; sein Erfolg liegt in der immer bruchloseren Synthetisierung der verschiedensten Einflüsse. Der angeblich revolutionäre Stürmer und Dränger hat sich aufs Reichhaltigste der Tradition bedient, ob sie nun dramatischer, lyrischer oder auch philosophischer Provenienz war, und hat schnell auf die literarische Marktlage reagiert, wenn es etwa um die Verwendung neuer Formen wie des romantischen Trauerspiels oder der Schicksalstragödie ging. Thomas Mann war offensichtlich noch der Meinung, daß die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* mehr oder weniger Schillers eigene Idee gewesen sei – und dabei wissen wir, daß Schiller nur eine sehr reichhaltige philosophische Diskussion des 18. Jahrhunderts genutzt hat, um daraus sein Material zu nehmen, es weiterzudenken und das Überlieferte zu synthetisieren. Das gleiche in Schillers Verhältnis zur antiken Tragödie, zu Shakespeare, zur hohen französischen Tragödie: Aneignungsversuche überall, und wenn er stolz darauf war, daß er, was die sophokleische Tradition anging,

eine gewisse „Modernität" erreicht habe, so ist sie gerade in der Integrationskunst modern – wobei Schiller sich freilich dessen bewußt war, daß bei aller Integrationskunst die Differenz zur Antike blieb und nicht aufhebbar war. Aber eben das machte seine Modernität aus, durchaus auch im Sinne der Modernitätsbestimmungen Friedrich Schlegels.

Natürlich ist Thomas Mann kein Vorwurf daraus zu machen, daß er das alles nicht erkannt hat. Er wußte wohl auch manches andere nicht. Immer wieder ist nicht nur bei ihm von Schillers Ärmlichkeit, seiner sparsamen Lebensführung, seinem Kampf gegen die Alltagsnot die Rede – aber Schiller war spätestens seit den frühen neunziger Jahren ein Virtuose im Umgang mit seinen Verlegern, und wenn Schiller in seinen Mannheimer Jahren ihnen gegenüber noch hilflos gewesen war – in seinen Weimarer Jahren war er es gewiß nicht mehr. Cotta ließ sogar nach einem heftigen Gewitter auf Schillers Gartenhäuschen bei Jena einen Blitzableiter montieren – sein bester verlegerischer Renner sollte nicht durch einen himmlischen Zufall zu Schaden kommen. Aber Armut paßte nun einmal besser zu einer Rede, in der vor allem von der Größe Schillers gehandelt werden sollte.

Thomas Mann hat die eigentümliche Verwandtschaft, die sich in der Art der literarischen Produktion auftut, überhaupt nicht gesehen. An einer Stelle seiner Schiller-Rede allerdings kommt er dem immerhin nahe, wenn er dessen Originalität preist. Es heißt dort: „Es war nicht seine Sache, sorgsam zu motivieren, nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, sondern über alles mußte er reflektieren, der wunderliche, große Mensch, und gar nicht seine Sache eine stille Entwicklung aus dem Innern, sondern er griff in einen großen Gegenstand kühn hinein und betrachtete und wendete ihn so und so und sah ihn so und so an und handhabte ihn so und so. Er sah seinen Gegenstand gleichsam nur von außen an, das war seine Sache und Art. Sein Talent war mehr desultorisch, wenn man uns recht verstehen will" (IX, 944). Ja, das ist zumindest in der Nähe des Montageprinzips, dem Thomas Mann selbst so extensiv gehuldigt hatte. Hans-Joachim Sandberg schrieb in seiner immer noch maßgebenden Schiller-Studie: „Thomas Manns Schaffensproblem war, daß er als Künstler nicht über die unbefangene Wirklichkeit gebot. Er war ein Montage-Künstler, der in seinem Werk einer vermittelten Wirklichkeit den Anstrich einer originär empfangenen geben mußte. Nicht so sehr den Mangel an Originalität (im Sinne der Stofferfindung) empfand er als einen kritischen Punkt seines Schaffens, sondern die Gefahr eines Nachlassens der Unbefangenheit, die sich trotz allem in der künstlerischen Gestaltung auszudrücken hatte. Diese Unbefangenheit aber sah er bedroht durch Erkenntnis, Analyse, Kritik"[28]. Man

[28] Hans-Joachim Sandberg (s. Anmerkung 12), S. 67 f.

braucht in diesen Sätzen den Namen Thomas Manns nur durch den Schillers zu ersetzen und hat damit ziemlich genau das Verhältnis Schillers zu seinen Quellen, zu seiner angeblichen Ursprünglichkeit, zu seinem Arbeitsprinzip getroffen. Thomas Mann hat diese Nachbarschaft nicht gesehen, konnte sie wohl nicht sehen, weil er in der Tradition der Schiller-Legende befangen war, die überall nur den schöpferischen Geist erkennen wollte, das Original-Genie, das im Grunde nichts brauchte außer sich selbst. Aber immerhin hat er etwas von einer Nähe gespürt, selbst wenn er sie nicht deutlicher verbalisiert hat. Ihn verband mit Schiller in der Tat darin eine „gewisse beunruhigende Verwandtschaft" – so 1954 an Karl Kerényi[29]. Es ist, wenn man es dann doch einmal auf eine Kurzformel bringen wollte, die Verwandtschaft der Sentimentaliker allem Naiven gegenüber. Oder auch: Es war die Liebe der Sentimentaliker zu allem Naiven, die beider Werk grundsätzlich prägt.

Und wir verstehen jetzt, warum so auffallend häufig von Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* die Rede ist. Nicht die dichtungstheoretischen Kategorien sind interessant, sondern die anthropologisch-existentiellen, die Menschentypen, die Menschenarten, wie Schiller sagt, nicht die poetischen – und wenn es auch ein wenig banal wäre, schon in der Liebe Tonio Krögers zu Hans Hansen und Inge Holm die Zuneigung des Sentimentalikers allem Naiven gegenüber zu erkennen, so gibt die frühe Erzählung doch so etwas wie einen Vorklang. Wir dürfen vielleicht sogar noch einen Schritt weitergehen und sagen: an Schiller interessierte Thomas Mann nicht nur das Sentimentalische, sondern gleichermaßen dessen Versuch, beides, Sentimentalisches und Naives, miteinander zu versöhnen. Schiller hat Polarisierungen überall kenntlich gemacht, aber immer einen Ausgleich gesucht. Das hat mit Harmonisierung nichts zu tun, wohl aber etwas mit dem Bemühen, Radikalisierungen und Vereinseitigungen zu entgehen. Es ist, in Thomas Mannschen Termini, nichts anderes als ein Versuch zur „Mitte", einem Schlüsselbegriff seit den *Betrachtungen*. Das war in der Tat Verwandtschaft.

Sie ging noch weiter. Was beide Sentimentaliker über die Liebe zu allem Naiven außerdem verbindet, ist die beiden gemeinsame Distanz zur Wirklichkeit, das Abstandnehmen von der Realität, die Kritik an ihr. Das geht bei Thomas Mann bis in die Frühzeit zurück. In Notizbuch 7 hatte er sich einen Satz notiert: „*Gemein* ist alles, was nicht zu dem *Geiste* spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt"(Nb II, 119). Es ist der erste Satz aus Schillers Schrift *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*. Dieses Schiller-Zitat steht nicht nur am Anfang der Notizen zum Lite-

[29] Zitiert nach: Hans Wysling: ‚Geist und Kunst'. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay', in: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München: Francke 1967. S. 123-233, hier S. 141 (= Thomas-Mann-Studien I).

ratur-Essay, also zu *Geist und Kunst,* sondern auch in den Notizen zum *Tod in Venedig*[30]. Thomas Mann hat in seiner Schiller-Rede von 1955 indirekt mehrfach darauf angespielt, etwa dort, wo davon die Rede ist, daß Schiller im Tode „der Schmach der Materie entrückt" (IX, 872) worden sei, und die Formulierung „Schmach der Materie" spricht für sich. Das Emporreißende, das Hochfliegende seiner „Großheit" – es ist offenbar zu verstehen als ein Sich-Überheben-Können über die Lebensniedrigkeiten, und von dorther begründet sich für Thomas Mann letztlich das, was Schiller mit „Freiheit" bezeichnet hat. Vielleicht sprach irgendwo auch ein wenig Schopenhauer mit, wenn es etwa in der Schiller-Rede heißt: „Er war Mediziner genug, den Idealismus, das der Unsterblichkeit dargebrachte Opfer irdischen Glücks durch die Verwesung als höhnischen Trug entlarvt zu sehen" (IX, 885). Aber von Pessimismus ist in Thomas Manns Schiller-Bildern sonst keine Spur. Schiller als „Herr seiner Krankheit" (IX, 946) besitzt vielmehr die Fähigkeit, der Krankheit, den Mängeln seiner Existenz Herr zu werden, ihm gelingt die „Überwindung" aller Schwierigkeiten: auch darin äußerte sich die Verachtung der Wirklichkeit. Er hat, so Thomas Mann, sich seine Werke abgezwungen, aller Krankheit zum Trotze, und diese Seite des Leistungsethikers: die muß Thomas Mann unmittelbar berührt haben. Das war es wohl auch eigentlich, was Thomas Mann meinte, wenn er von Schillers „Größe" sprach.

Indirekt, ein wenig verschleiert, war davon schon in der *Schweren Stunde* die Rede, wenn es um den Triumph über das Leiden ging. Aber es gibt zwei Stellen im Werk Thomas Manns, die uns besser verdeutlichen können, was es mit dieser Überwindung der Wirklichkeit auf sich hat. Das eine ist das *Fragment über das Religiöse*. Auch dort ist von Überwindung die Rede, und zwar am Beispiel jenes Satzes aus dem *Zauberberg*: *„Der Mensch soll um der Liebe und Güte Willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken"* (III, 686); Thomas Mann spricht ausdrücklich davon, daß dieser Satz für ihn eine wirkliche Überwindung bedeutet habe. Es ist auch eine Überwindung der Niedrigkeit, des Gemeinen in seiner möglichen Herrschaft über uns, des nur Wirklichen. Es geht, wie wir ja alle wissen, nicht um irgendeine Art von Gläubigkeit, sondern eigentlich um eine geradezu Schillersche Position. Der Mensch, so lesen wir in jenem „Fragment", sei „ein Wesen [...], welches am Geiste teilhat", und das Religiöse sei „in seiner Zweiheit aus Natur und Geist beschlossen" (XI, 424). Das kleine Fragment ist ein Manifest für den „Geist". Es habe, so Thomas Mann, nie eine Stufe gegeben, *„auf der der Mensch noch nicht Geist, sondern nur Natur war"* (XI, 425), und darin spiegelt sich nicht nur eine zentrale Schillersche Antinomie, sondern eben auch ein Bekenntnis zu

[30] Vgl. Hans Wysling (s. Anmerkung 28), S. 152.

dem, was hier sehr generalisierend „Geist" genannt wird. Wir würden vielleicht einfacher sagen: es ist ein Bekenntnis zur Intellektualität des Menschen, zu seiner „Bewußtheit", seiner Erkenntnisfähigkeit, mit deren Hilfe das Niedere, Verletzende des Wirklichen überwunden werden kann. Es ist mehr als nur der intellektuelle Vorbehalt eines Konservativen der Wirklichkeit gegenüber – dahinter steckt etwas von der realitätsüberspielenden Macht der Sprache, und das ist es offenbar, was er an Schiller gesehen und bewundert hat. Die Wirklichkeit, so das Euangelion Schillers, kann bewältigt, vernachlässigt, entschärft werden. Das muß ihn auch das Lebensbeispiel Schillers gelehrt haben, der die Krankheit überwand, soweit sie durch das Werk zu überwinden war. „Der Mensch ein Wesen [...], welches am Geiste teilhat": das ist nicht nur Thomas Manns Botschaft, sondern auch die Botschaft Schillers.

Wir haben gesagt, daß Thomas Manns Schiller-Bilder lebenslange, auf Klischees gegründete Mißverständnisse gewesen seien, daß er der Schiller-Legende folgte, daß Schiller nur sporadisch in seinem Werk begegnet. Wir müssen dieses Bild jedoch differenzieren. Anders gesagt: es wäre entschieden zu wenig, wollte man seine Schillerbeziehungen darauf reduzieren, daß er einer eulogischen Tradition der Schiller-Legende hörig war. Daß es bei ihm so gut wie keine Kritik an Schiller gibt, kann man sich auch anders erklären: eben aus der von Thomas Mann gesehenen Wahlverwandtschaft. Er fand sie „beunruhigend", wie wir gehört haben. Warum beunruhigend? Jede Selbsterkenntnis durch den Blick eines Anderen mag beunruhigend sein, aber in diesem Fall war es wohl auch die Einsicht in das Besondere, aber damit zugleich Begrenzte der eigenen Existenz. Dem Sentimentaliker fehlt es an Ursprünglichkeit, an der Möglichkeit, so könnte man versuchsweise vielleicht sagen, einer direkten, unmittelbaren Welterfahrung. Das mag Thomas Mann von Zeit zu Zeit am Beispiel Schillers aufgegangen sein. Und das gibt den sporadischen Äußerungen die Dauerhaftigkeit der immer gleichen Sicht auf Schiller. So gesehen hatte der Germanist in der DDR durchaus recht. Wir verstehen so vielleicht auch besser, warum sich in Thomas Manns diversen Schiller-Bildern nichts oder doch fast nichts geändert hat. An Verwandtschaften ändert sich nun einmal nichts. Und die eulogische Tradition machte es leicht, bei dieser Verwandtschaft zu bleiben.

Wenn wir es ganz freundlich mit Thomas Mann halten wollten, könnten wir von dorther auch das Pathos als Ausdruck dessen erklären, was er seine Liebe zu Schiller nannte. Liebe macht bekanntlich blind, aber manchmal macht sie auch sehend, und Thomas Mann sah viel, wenn auch meist durch die Brille eines anderen. Nur eines läßt sie auf keinen Fall zu: Kritik. Aber Pathos als quasi exaltierte Form der Zustimmung: das ist eine Möglichkeit, sich mit dem sprachlichen Überschwang wenn nicht anzufreunden, so doch wenigstens zustimmend abzufinden. Wie dauerhaft aber jene Grundübereinstimmung war,

zeigt auch noch ein anderer, ein letzter Text. Schillers von Thomas Mann herausnotierter Satz: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt" begegnet nach dem Literaturessay, nach den Materialien zum *Tod in Venedig* noch ein drittes Mal: im Manuskript zum *Doktor Faustus*. Dort taucht das Zitat auf im Unterricht, den Kretzschmar seinem Schüler Adrian Leverkühn erteilt. Es geht lange her über Musikalisches jeglicher Art und Natur bis hin zu Saint Saëns *Samson*. Kretzschmar nimmt das zum Anlaß, die scharfe Antinomie von Sinnlichem und Geistigem, wie sie bei Schiller existiert, zur Versöhnung zu bringen, und er nutzt eben jenes frühe Schiller-Zitat aus den Notizbüchern. Wir lesen über *Samson*: „Geistige Schönheit sei das zwar nicht, sondern exemplarisch sinnliche, und nach Schiller sei es also gemein. Denn der habe gesagt: ‚Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.' Aber dieser Idealismus lasse die Tatsache außer acht, daß der Geist durchaus nicht nur von Geistigem angesprochen werde, sondern von der animalischen Schwermut sinnlicher Schönheit aufs tiefste ergriffen werden könne und sogar der Frivolität schon Huldigungen dargebracht habe. Philine sei doch am Ende nur ein Hürchen, aber Wilhelm Meister, der seinem Autor nicht gar fern stehe, zolle ihr eine Achtung, die offenbar von der Gemeinheit sinnlicher Unschuld nichts wissen wolle".[31] Des Erzählers Kommentar: „Man sieht, wie weit die Unterweisungen des Organisten aus dem bloß Musikalischen in einen allgemeinen aesthetisch-moralischen Fragenbezirk hinüberreichten". In der Musik war das Wirkliche nicht als gemein und niedrig diffamiert, sondern da war eine coincidentia oppositorum erreicht, von der Schiller bestenfalls geträumt hatte.

Thomas Mann hat in Briefen mehrfach Schillers Plan einer olympischen Idylle erwähnt, die Hochzeit des Herakles mit Hebe, jenen Brief an Wilhelm von Humboldt, in dem Schiller schreibt: „alles Sterbliche aufgelöst, *lauter Licht, lauter Freiheit*, lauter Vermögen – *keinen Schatten, keine Schranken*, nichts von dem allen mehr zu sehen. [...] Eine Szene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüt *nur erst ganz frei* und *von allem Unrat der Wirklichkeit* recht rein gewaschen ist; Ich nehme dann meine ganze Kraft und *den ganzen ätherischen Teil meiner Natur* noch einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden". Thomas Mann war tief beeindruckt und setzte hinzu: „Ist das nicht erschütternd?" Und: „Er hat etwas Transcendentes, über das Leben Hinausgehendes, einem seligen Geiste Vorbehaltenes und nicht mehr Irdisches, obgleich doch sein Leben noch 10 Jahre dauern sollte. Seine Sehnsucht war im Grunde Verklärung, schattenlos, schrankenlos, ‚lauter

[31] Zitiert nach Nb II, 199.

Licht, lauter Freiheit'" (DüD III, 547 f.). Kretzschmar sah das in der Musik von Saint Saëns erreicht, oder sagen wir etwas kühner: im *Doktor Faustus* ist Schiller hintergründig stärker präsent, als es auf den ersten Blick hin den Anschein haben mag. Denn auch da geht es ja um die Überwindung einer problematischen Wirklichkeit – und sogar um den Versuch einer Versöhnung mit ihr, von der dann die Rede *Deutschland und die Deutschen* so ausführlich handelt. Wie problematisch freilich dieses Überwindungsbemühen war, wissen wir – und vielleicht ist erst *Felix Krull* ein gelungener Versuch, jene Antinomien und damit auch die Wirklichkeit dieser Welt zu überspielen, und sei es auch nur versuchsweise im narzißtischen Großporträt jenes Lebenskünstlers, dem alles gelang. Krulls Dasein ist ein einziges Spiel – er ist zwar nicht Herkules und die Welt nicht Hebe, das Pariser Hotel nicht der Olymp und Lissabon nichts Transzendentes. Aber das „mundus vult decipi", das zweifellos auch hinter dem *Krull* steht, ist vielleicht nicht ausschließlich unter dem miesepetrigen Vorbehalt Schopenhauers zu lesen, sondern ein wenig wohl auch unter dem Vorzeichen einer Schillerschen Freiheit des Spiels. Immerhin begann Thomas Mann mit der Arbeit am Schiller-Essay im gleichen Jahr, in dem die am *Krull* gerade abgeschlossen war. Wenn beides gar nichts miteinander zu tun haben sollte, so wäre es wohl in der Reihenfolge der Thomas Mannschen Werke das erste Mal – und damit nicht sonderlich wahrscheinlich. Natürlich sind auch Fausts Weltfahrten in den *Krull* aufgenommen und manches andere. Aber vielleicht ist Thomas Mann, dem zu Schiller so lange nichts Neues mehr einfiel, im *Felix Krull* auf etwas vertrackte Weise dann doch noch etwas Neues eingefallen.

Krull überwindet alle Schwierigkeiten dieser Welt, im eigentlichen Wortsinn spielend. Er überwindet sie vornehmlich mit Hilfe *des* Mediums, das besonders überwindungsfähig ist, nämlich mit Hilfe der Sprache, die ab und zu freilich die Unterstützung der hübschen Larve, der ganymedischen Schönheit bedarf. Oder sollen wir sagen: die schöne Larve, die architektonische Schönheit in Schillers Terminologie macht es noch nicht allein, eine geradezu sentimentalische Erkenntnisfähigkeit und Sprachgewalt müssen hinzukommen. Aber dann ist „lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen", sind „keine Schranken, nichts von dem allen mehr zu sehen". Natürlich spielt Krulls Leben nicht im Olymp. Aber immerhin heißt seine Schwester Olympia. Und uns bereitet, das ist nun keine Spekulation mehr, die Lektüre der Schiller-Rede nicht unbedingt, aber die Lektüre des letzten Romans wohl immer noch einen der höchsten aller Genüsse.

Herbert Lehnert

„Goethe, das deutsche Wunder"

Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze

Thomas Manns Vorträge und Essays handeln von einem deutschen Dichter, den Thomas Mann für außerordentlich und vorbildlich hielt, dem er menschliche, mythische, ja religiöse Größe und Bedeutung zubilligte, obwohl die Außerordentlichkeit des Menschen Goethe auch die ins Nihilistische reichende Unzuverlässigkeit des kreativen Menschen implizierte. Thomas Manns Goethe ist widersprüchlich und problematisch. Das hat er voraus vor der unterwürfigen Verklärung, die das deutsche Goethebild lange beherrschte. Thomas Mann hat viel von und über Goethe gelesen, auch negatives. Goethes Gespräche lieferten ihm besonders viele, man kann sagen, zu viele Züge seines Bildes, manchmal ohne viel Rücksicht auf den Wert dieser Quellen. Unser heutiges Goethe-Bild ist differenzierter als es zu seiner Zeit war, so daß wir aus Thomas Manns Aufsätzen mehr über ihn lernen, als über ihren Gegenstand.

Goethes Vorbildlichkeit wollte Thomas Mann 1921 seinen deutschen Landsleuten in seinem ersten öffentlichen Vortrag, *Goethe und Tolstoi*, vorstellen mit einer eigenartigen politisch-unpolitischen Absicht.[1] Goethe sollte ein kreatives Modell sein und dieses Modell sollte eine Führungsfunktion annehmen, sollte die Deutschen aus dem politischen Elend der Niederlage von 1918 herausgeleiten. Statthalter dieser Führung, das ist immer implizit mitzuverstehen, war der Redner selber.

Denn Goethe diente Thomas Mann dazu, seine besondere Art des Schriftstellertums zu legitmieren. Nicht, daß er als der schwache Dekadente sich Stärke von Goethe hätte borgen müssen. Die Dekadenzfiktion seiner Jugend darf man nicht wörtlich nehmen, sie war eine Art von Spiel, auch ein pseudo-wissenschaftliches Mittel für kreative Menschen, aus der festgefügten Bürgerlichkeit und deren Fortschritts-Ideologie auszuscheren. Wir nehmen nicht an der Welt der Väter teil, sagten die jungen Schriftsteller in Europa damals, nicht an dem robusten Kampf aller gegen alle um Geld, Geltung und Prestige, weil wir sehen, wie heuchlerisch eure Welt ist, die wir darstellen oder aus der wir in Al-

[1] Der Vortrag von 1921 ist nachgedruckt in: Thomas Mann: Essays, herausgegeben von Hermann Kurzke und Stefan Stachorski, Band 2, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993, S. 45-84.

ternativen fliehen. Darum sind wir ungeeignet, zu schwach für eure Welt. Auch Thomas Mann sagte es.

Die Überbürgerlichkeit, die seine Generation erstrebte, fand Thomas Mann schon in Goethe. Das geht aus ganz frühen Zeugnissen des verehrenden Respekts für Goethe hervor. Das Modell Goethe erschien ihm 1921 als geeignet, um das Verlangen nach einer neuen, nachbürgerlichen Welt, das in Deutschland unter Künstlern und Bürgern weit verbreitet war, auf den rechten Weg zu bringen. Dieser Weg war anders als der, den die mehr oder weniger demokratischen Parteien der Weimarer Republik anboten. Die überbürgerliche Orientierung wollte anders sein als die liberale Ideologie, sie war antiideologisch. Das war auch das Prinzip der *Betrachtungen eines Unpolitischen* gewesen. Die überbürgerliche Zukunft, die Thomas Mann und andere Schriftsteller erwarteten, war eine Zukunft für kreative Menschen. Für ein Kulturbewußtsein in der Nachfolge Nietzsches bedeutete das, in Widersprüchen denken und leben zu können. Politische Ideologien mit Glücksversprechen, sozialistischer oder völkischer Art, waren bestimmt der falsche Weg. Die Rede *Von deutscher Republik* von 1922 ist kein liberales Dokument.

Den Vortrag *Goethe und Tolstoi* hielt Thomas Mann 1921 in seiner Heimatstadt Lübeck. Darin legte er seinen Hörern nahe, Goethe beweise, daß die deutsche Individual-Kultur durch den Erziehungsgedanken auch sozialen Wert haben könne. In den Reden zum Goethejahr 1932 wiederholte er das und rief seine Hörer auf zu einer kreativen, überbürgerlichen Erneuerung ihrer Welt.

Etwas sehr Ähnliches muß er im Sinn gehabt haben, als er nach dem Zweiten Weltkrieg im kalifornischen Exil, Anfang 1949, seine Rede zum Goethejahr vorbereitete. Während er sich in Deutschland 1921 und 1932 im Widerspruch zur politischen Misere der Weimarer Republik und den reaktionären Neigungen seiner bürgerlichen Leser und Zuhörer fühlte, stand er 1949 im Widerspruch zu seiner neuen Heimat, den Vereinigten Staaten. Ich werde auf die deutschen Goethe-Reden zurückkommen, wende mich jedoch zuerst der Situation von 1949 zu, weil wir darin Neues lernen können über Thomas Manns Verhältnis zu seinem Ursprungsland, eine Beziehung, die durch viele Mißverständnisse bis heute belastet ist.

Als Thomas Mann am 12. Januar 1949 in seinem Haus in Pacific Palisades, einem Stadtteil von Los Angeles, seinen Vortrag *Goethe und die Demokratie* zu schreiben begann, (Tb 12.1.1949) hatte sich die Dankbarkeit gegenüber dem Land, das ihm Asyl gewährt hatte, in Widerstand gegen die Politik dieses Landes gewandelt. Er war dankbar gewesen, die amerikanische Staatsangehörigkeit zu erwerben, als das Land dabei war, den verwilderten deutschen Machtstaat, der ihn ausgeschlossen hatte und den bösen Künstler-Bruder Hitler zu

besiegen. Aber die Hoffnungen, die er mit diesem Sieg verbunden hatte, begannen zu schwinden. Der Krieg hatte eine Konjunktur gebracht und Roosevelts „New Deal" verblaßte. Das House Committee on Un-American Activities hatte 1947 in Hollywood sein Bemühen begonnen, kommunistische Filmemacher zu exponieren. Die „Hollywood Ten" waren sogar wegen Mißachtung des Kongresses ins Gefängnis gekommen. Die Untersuchungen hatten den Effekt, daß diese Künstler keine Verträge mehr bekamen. Ende Oktober 1948 hatte er einen Pastor der unitarischen Kirche ermächtigt, eine Protest-Erklärung gegen die Behandlung der „Hollywood Ten" von seiner Kanzel zu verlesen, die er mit seiner Tochter Erika formulierte. Darin sagt er, oder Erika für ihn, daß er aus seiner deutschen Erfahrung spräche, die er den Amerikanern voraus habe: wir Amerikaner sind auf dem Wege zu einem faschistischen Polizeistaat und, daher, auf dem Wege in den Krieg, in den atomaren Selbstmord.[2] Er fand sich wieder, wie 1921 bis 1933, in der Situation, gegen die politische Tendenz seines Landes anschwimmen zu müssen, weil das Machtpolitik übte, in den Kalten Krieg gegen die Sowjetunion einlenkte und wenig Sinn für Sozialpolitik entwickelte. Ein Vorwort für die französische Ausgabe eines Entwurfs einer Welt-Verfassung, der im wesentlichen von seinem Schwiegersohn Giuseppe Antonio Borgese stammte, spricht von einem „freiheitliche[n] Kommunismus", der in der Konsequenz des italienischen, liberalen Freimaurertums stünde,[3] eine Anspielung auf den Settembrini seines *Zauberbergs.* Eine bürgerliche Weltorganisation hatte Thomas Mann 1932 in seinen Goethereden empfohlen. Die amerikanische Demokratie war eine andere als die, für die er in der Weimarer Republik eingetreten war.

Anfang 1949 überlegte Thomas Mann, ob er im Goethejahr Deutschland besuchen sollte. Diese Frage dürfte einen halb-geheimen Zusammenhang gehabt haben, mit den Zweifeln an der amerikanischen Politik, die ihm die Alternative einer Rückkehr nach Europa nahelegten. Sollte er seine neue Goetherede auch in Deutschland halten? Die Mitteilungen darüber im Tagebuch bezeugen ein Schwanken. Einerseits muß er mit seiner Tochter Erika gefürchtet haben, daß die Deutschen ihn als entfremdeten Emigranten behandeln würden. Anzeichen dafür hatte es gegeben im Anschluß an die Kontroverse von 1945 über seine ablehnende Antwort auf die öffentliche Aufforderung Walter von Molos, als guter Arzt zu den kranken Deutschen zurückzukehren. Andererseits zeigt das Tagebuch immer wieder den entschiedenen Widerstand Erikas gegen die Deutschlandreise an, dem er oft zustimmt, um dann doch immer wieder auf die Möglichkeit des Deutschlandbesuches zurückzukommen, bis er

[2] Abgedruckt in: Thomas Mann: Tagebücher 1946-1948. Herausgegeben von Inge Jens. Frankfurt/Main: S. Fischer 1989; Text No. 63, S. 953 f.

[3] Abgedruckt in: ebd.; Text No. 64, S. 955 f.

sich endlich, schon auf der Reise, während seines Aufenthaltes an der amerikanischen Ostküste, für das Auftreten in Deutschland entschied.[4]

Die Handschrift der Rede *Goethe und die Demokratie* weist, besonders im Anfang, viele Verbesserungen auf, die für die Mühe dieses Beginns zeugen. Auch das Tagebuch bezeugt: „Kampf um den Anfang des Vortrags".[5] Die *captatio benevolentiae* am Anfang läßt einen inneren Widerstand gegen das eigene Vorhaben durchschimmern, der um so seltsamer ist, da es sich doch um ein ihm liebes Thema handelt. Denn auch das läßt der Text erkennen.

> Zweihundert Jahre nach Goethes Geburt, hundertsiebzehn nach seinem Tode, tut man gut, einen Vortrag über ihn mit dem Satz zu beginnen: Ich habe Ihnen nichts Neues zu sagen. Dies wunderbare, große und gesegnete Leben ist, beinahe von dem Augenblick seines Erlöschens an und dann durch die Jahrzehnte hin, studiert und bis in den letzten Winkel abgeleuchtet und dargestellt, dies herrliche Werk kommentiert, gefeiert, philologisch durchpflügt und geistig erörtert worden, wie nicht leicht eines anderen Sterblichen Leben und Werk, und das Gefühl, daß man zu spät kommt mit allem Vorbringen über das Phänomen, ist nur zu berechtigt. *Tout est dit* – es ist alles gesagt, von Deutschen und Nicht-Deutschen, und das Schlimme ist: ich selbst habe das Meine gesagt und meinen Sack geleert,- in einem halben Dutzend Aufsätzen habe ich das getan und in einem ganzen Roman, und nicht nur eine Weltkonkurrenz habe ich also zu bestehen, indem ich es wage, noch einmal über Goethe zu sprechen, sondern auch meine eigene. (Ess VI, 104)

Es folgen noch mehr Bescheidenheitserklärungen. Er sei nicht sehr stolz auf diese Beiträge und seine Versenkung in Goethes Werk und Leben, „diese in ihrer Differenziertheit und Monumentalität [...] so unendlich fesselnde Persönlichkeit" habe den Ruf „einer imitatorischen Jüngerschaft" hervorgerufen. Spott über eine Goethe-Nachfolge hatte er 1932 in Deutschland zu spüren bekommen. Der Verdacht, daß er am Anfang dieser Rede sehr in deutschen Kultur-Zusammenhängen denkt, verstärkt sich, wenn er versichert, er sei nicht stolz auf die Zeugnisse seiner Versenkung in Goethe, „weil es die Versenkung ist eines Deutschen in das Deutsche". (Ess VI, 104) Er bedauert, daß er sich in seinen Essays hauptsächlich um deutsche Dichtung gekümmert habe, während eigentliche Bildung erst mit der Eroberung des ganz anderen, der fremden Sprache und Geistesform anfinge. Andererseits sei Welt gerade in Goethe zu finden, Weltbedeutung hätten ebenso seine eigenen Lehrmeister: Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. (ebd., 106)

Man versteht alle diese zurückgenommenen Bescheidenheitsformeln am besten, wenn man sie als Entschuldigungen, als halbes schlechtes Gewissen, als eine Art von Schleier betrachtet, hinter dem Thomas Mann die politische Be-

[4] Tb 4.3.49, 12.3.49, 13.3.49, 3.5.49.

[5] Tb 11.1.49. Seine Mühe verzeichnet er auch noch an den folgenden Tagen.

deutung versteckte, die für ihn das Symbol Goethe insgeheim angenommen hatte, denn das war eine sehr deutsche Utopie. Deutsche politische Wirklichkeiten waren 1949 alles andere als vorbildlich, aber es handelte sich ja um eine Utopie, und Goethe selbst war nicht nur eine nationale Kultfigur, sondern auch, wie Nietzsche, ein guter Europäer. Thomas Mann hatte schon in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* Deutschland, das Land der Mitte Europas, den seelischen Kampfplatz der europäischen Gegensätze genannt, um es von der ideologisch bestimmteren französischen Zivilisation abzusetzen (XII, 54). In den Goethereden von 1932 hatte er sich mit Bezug auf Goethe ebensosehr gegen ideologische Deutschtümelei gewendet. Das ist die eine Seite. Die andere war die, daß die deutsche Kultur, die er in den *Betrachtungen* verteidigt hatte, leider auch die war, die den „Bruder" Hitler und den Nationalsozialismus hervorgebracht hatte. Thomas Mann hatte sich in seiner Rede *Deutschland und die Deutschen* geweigert, diesen Mißbrauch einfach aus der deutschen Kultur auszuscheiden. Er insistierte gegenüber seinen Mit-Exilanten, daß das böse Deutschland auch das gute sei. (Ess V, 279) Das hat damals viel Befremden erregt. Vielleicht können wir diese Ansicht jetzt besser verstehen. Sein Deutschland war eines, das Widersprüche enthält, sie anerkennt und auslebt.

Dafür war Goethe ihm ein Symbol, das er in dem Exilroman *Lotte in Weimar* auf die Bühne seiner Erzählkunst gestellt hatte. Goethes kreative Größe ist ein Vorbild für individuelle Selbstvervollkommnung, jedoch ist eben diese Größe und das Bedürfnis der Deutschen, sich dieser Autorität zu unterwerfen, auch fragwürdig. Erst die märchenhafte Vision Lottes gegen das Ende zu gibt der Utopie des großen kreativen Deutschen einen Sinn, einen religiösen, das Selbstopfer des Glücks als Preis der lebensfördernden Kreativität. Das Problem des narzißtischen Elitismus, das in dem Streben zur Größe durch individuelle Kunstübung steckte, wird dann in *Doktor Faustus* einen Ausdruck finden, in dem Menschliches, Göttliches, Teuflisches, Verdammnis und Gnade, die äußerste Widersprüchlichkeit, zusammenkomponiert werden. Man kann Thomas Manns *Doktor Faustus* als Widerspruch zu Goethes *Faust* lesen, den destruktiven Teufel als Gewinner betrachten, aber auch als dessen Fortsetzung in Prosa, als Roman des kreativen Über-Bürgers, der der Gnade bedarf, weil er das Asoziale in der Individualkultur auslebt.

Die deutsche Kultur hatte ihren tragischen, selbstzerstörenden Aspekt auf der Bühne der Weltgeschichte 1949 ausgespielt. So fragwürdig das war, so fraglich Thomas Mann diese Kultur fiktional und nicht-fiktional beschrieben hatte, ihre Alternative, der konformistische, antikommunistische, kapitalistische Liberalismus seines neuen Landes war ihm ebenso fragwürdig, ja eher mehr, da er das Land in die Machtpolitik, in den Kalten Krieg gegen die Sowjetunion trieb, aus dem ein neues Morden zu entstehen drohte. Zu Thomas Manns

Schrecken begann dieser kapitalistische Liberalismus seines neuen Landes, ehemalige Nationalsozialisten in Deutschland eher als Antikommunisten denn als Schuldige anzusehen, eine Parteilichkeit, die ihm als kulturfeindlich vorkommen mußte. So gesehen, beschreibt der Titel *Goethe und die Demokratie* ein Problem. Er verbindet Goethe, Thomas Manns multivalentes Symbol einer deutschen Utopie, mit der im Zweiten Weltkrieg siegreichen Demokratie amerikanischer Prägung.

Sehr bald entschied er sich dafür, seinen Goethe-Vortrag auch in Washington auf englisch zu halten. Offenbar wollte er seine bewahrte deutsch-kulturelle politische Prägung in die Diskussion der Weltsituation von 1949 einbringen. Thomas Mann hätte die Kritik am politischen Kurs seines adoptierten Landes gerne in privaten Gesprächen mit seinen Gastgebern Eugene und Agnes Meyer und mit anderen prominenten Amerikanern in Washington noch konkreter vorgebracht, ohne die kulturelle Einkleidung. Am 23. Februar 1949, wenige Wochen nach Fertigstellung des Vortragsmanuskripts, verzeichnet das Tagebuch ein Gespräch mit Erika und Klaus Mann „über die in Washington zu erörternden Fragen, die Gründe unserer Außenpolitik u[nd] wie man aus dem ‚kalten' Krieg herauskommen will, ohne in den heißen zu geraten".

Lassen wir *Goethe und die Demokratie* einstweilen liegen und forschen nach der kulturpolitischen Bedeutung des Symbols Goethe für Thomas Mann, um zu verstehen, was die deutsche Utopie war, die er mit diesem Vortrag und anderen Verlautbarungen des Jahres 1949 in die Welt-Diskussion wieder einbringen wollte. In der Rede *Goethe und Tolstoi* von 1921 und in dem zugehörigen Essaykonvolut, das, großenteils schon 1921 entstanden, 1925 in die Essaysammlung *Bemühungen* einging, hatte Thomas Mann Goethes symbolische Bedeutung für Deutschland am Schnittpunkt von Kultur und Politik situiert. Er stellte Goethe und Tolstoi als Volksdichter, als Schriftsteller mit ethnischer Autorität und pädagogischer Wirkung und Absicht dar. Beide Dichter disziplinierten ihre kreative Individualität und die in ihr liegende Gefahr des Chaotischen mit erzieherischer Sozialisation. Tolstoi tat das anders als Goethe, schlechter, weil Tolstois religiöse Selbst-Disziplinierung auf Kosten der Kreativität ging. Die wollte der Nietzsche-Schüler Thomas Mann unter allen Umständen erhalten. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die vor noch nicht drei Jahren erschienen waren, hatte Thomas Mann die kreative, individuelle Freiheit verteidigt, die im deutschen Verwaltungsstaat besser aufgehoben sei, als in einer Interessen-Demokratie. Denn diese wolle den Schriftsteller in ihren Dienst nehmen und mache ihn damit von kunstfremden Interessen abhängig. Im Kapitel „Politik" der *Betrachtungen* hatte Thomas Mann, was kaum ins allgemeine Bewußtsein gedrungen ist, einen „Volksstaat" anvisiert (XII, 272), eine spezifisch deutsche Demokratie ohne ideologischen Zwang, eine Staats-

form, die ihre Bürger ohne Klassenvorurteil an Bildung und Kultur teilnehmen ließ (XII, 259), und dessen „sachlich" ausgerichtete Verwaltung ohne die Dominanz von Parteien- und Geldwirtschaft auskommen sollte. Da die *Betrachtungen* den Krieg als Verteidigung der deutschen Lebensart gegen westliche Ideologien hinstellten, wurde das Buch vielfach als konservatives Manifest verstanden, was der Autor mitverschuldet hatte, weil er die erstrebte Freiheit von Ideologien mit den Begriffen „konservativ" und „unpolitisch" belegte. Parteilich hatte Thomas Mann die Begriffe nicht gemeint. In *Goethe und Tolstoi* bot er eine kulturelle Orientierung an, eine vorbildliche Humanität, die der 1918 gedemütigten deutschen Kultur ihren Wert bestätigte. Weil Goethes *Wilhelm Meister* zeige, wie aus der Suche nach dem Selbst Dienst an der Gemeinschaft entstehen könne, so brauche die deutsche Kultur keine fremden Ideologien sich aufzuerlegen. Aus Individualität soll etwas Gemeinschaftsbildendes entstehen. Die Kultur, die Goethe repräsentiert, ist widersprüchlich.

Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* hatten den deutschen Verwaltungsstaat gepriesen, weil er keine Konformität von der Kultur verlangte, ihr erlaubte, mit ihren Widersprüchen zu spielen. Den Verwaltungsstaat dominieren seine Beamten. Diese, seit 1918 in ihrem politischen Selbstbewußtsein gestört und desorientiert, waren der Kern der deutschen Bildungsbürger und die Bildungsbürger waren die Leser der deutschen ‚höheren' Literatur. An diese wandte sich Thomas Mann 1921, 1925 und in den Goethereden von 1932. Ihnen wollte er eine neue Orientierung anbieten. Statt sich an die traditionelle Repräsentation der Macht anzulehnen, den Souveränen in ihrem altmodischen Prunk, bot er ihnen 1921, 1925 und wieder 1932 Goethe als Symbol der deutschen Kultur an.

Für einen Schriftsteller wie Thomas Mann, der aus Unzufriedenheit mit und aus Opposition zur bestehenden, allzu fest geregelten bürgerlichen Ordnung in die Literatur geflohen war, für einen Leser, Anhänger, Schüler Nietzsches gab es nur eine gültige Quelle der Autorität: das menschlich Große und das war für ihn das Schöpferische. Dessen Führungsanspruch hatte er im Grunde gemeinsam mit den Expressionisten, die sich oft mit linken Gruppierungen verbanden. Thomas Mann wollte es subtiler und nicht ideologisch festgelegt haben.

Der Vortrag *Goethe und Tolstoi* sollte seinem Publikum ein starkes Leitbild aufrichten. „Goethe und Tolstoi sind verwandt durch ihre Größe und Kraft", (Ess II, 79 f.) trug Thomas Mann 1921 in Lübeck vor und setzte den Gedanken so fort: „Goethe ist, wie Tolstoi, darum der wahrhaft echteste Dichter seines Landes, ein wahrer Ausbruch des Volksgeistes, gleich Luther, gleich Bismarck –". Hier schon repräsentieren die drei Gewaltigen von 1949 deutsche Größe. In dem Vortrag von 1921 und in den Goethe-Vorträgen, die ihm folgten, treten

religiöse Bilder für Goethes Größe ein: ethnische, heidnische Gottheiten auch christliche Metaphern. In Notizen zu dem Vortrag *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* schreibt er Goethe sogar eine Bedeutung zu wie die historische des Jesus von Nazareth. Im Vortrag selbst deutete er das nur an.[6] Daneben gibt es monarchische Symbole. Goethe habe in Weimar Hof gehalten als „Fürst des Lebens" (IX, 75). Wieder und wieder beschreibt Thomas Mann in den Goethereden, auch in *Goethe und die Demokratie,* Goethes adliges Selbstbewußtsein, das nicht etwa erst mit der offiziellen Nobilitierung entstanden sei.[7]

An dieser Stelle muß ich auf den Roman *Königliche Hoheit* (1909) hinweisen, in dem das traditionelle Theater der Monarchie einerseits satirisch dargestellt, andererseits als Symbol für Literatur verwendet wird. Analog zum Monarchen, der nur noch so tun darf, als übe er Macht aus, hat der Dichter auf die volle Ausübung der menschlichen Möglichkeiten verzichtet. Auf ein strenges Glück beschränkt, kann er repräsentieren, das heißt, eine Hoheit über den Widersprüchen der Welt darstellen. Hierin ist der Opfergedanke in dem Märchen-Ende von *Lotte in Weimar* angelegt. *Königliche Hoheit* ist ein Zeugnis dafür, daß diese Theater-Souveräne, diese Kaiser, Könige und Großherzöge im gehobenen bildungsbürgerlichen Bewußtsein nur noch als Symbole taugten. Was an ihre Stelle zu treten hatte, waren die Schöpfer von Symbolen. Der Dichter sollte die Rolle eines Ersatz-Souveräns übernehmen, sein Land über den Parteien und Interessen stehend darstellen. Als Thomas Mann in der Rede *Von deutscher Republik* Gerhart Hauptmann „König der Republik" nannte, wollte er wohl eher sich selber diese Rolle zusprechen als dem Konkurrenten. Übrigens ist auch der seit 1921 konzipierte Josephsroman die Utopie des Führungsanspruchs eines kreativen Menschen. Joseph hat, wie der alte bildungsbürgerliche Beamte es wollte, einen schwachen König, der ihm Autorität leiht, zugunsten des gemeinen Volkes zu wirken, und ihn sonst ungestört läßt. Joseph freilich wird zuerst für den narzißtischen und selbstischen Aspekt seiner kreativen Begabung bestraft und verliert am Ende den Hauptsegen, weil er diese Begabung nur mit den Mitteln irdischer Politik, also irreligiös ausgeübt hatte.

In dem Notizenkonvolut für die Goethereden von 1932 schreibt Thomas Mann dem „begnadeten" Dichter in Anlehnung an *Königliche Hoheit*, ohne diesen Titel zu nennen, „Repräsentativität" zu. Seine Einzelseele sei Ausdruck der Kollektivseele, aber nicht etwa so, daß sich die dichterische Einzelseele

[6] Ess III, 309: „[...] mythusbildende Kräfte, wie nur in den größten menschlichen Erscheinungen, die über die Erde gewandelt sind [...]".

[7] z.B. Ess VI, 112-114.

dem Durchschnitt anpasse, sie soll Ausnahme bleiben, in diesem Sinne hoheitlich bleiben.[8]

Die Utopie der Führung einer Nation oder der Welt durch kreative Menschen will Thomas Mann nicht als Meliorismus, als Utopie des zu erreichenden Glückes verstehen. Demgemäß hatte sein Goethebild schon 1921 dunkle Farben. Für den Schüler von Schopenhauer und Nietzsche war Kreativität kein heiteres Dasein.[9] Schon das Fragment „Problematik" aus dem Essay *Goethe und Tolstoi*, 1921 in einer Zeitschrift gedruckt,[10] läßt Goethes Naturtalent mit „Duldsamkeit", mit „Geltenlassen", mit der „Konzilianz seines Wesens" zusammenhängen und damit die „Vorstellung von einer Welt, die von Endursachen und Endzwecken frei ist und in der das Böse wie das Gute sein Recht hat" (IX, 87). Thomas Mann führt das auf Spinoza zurück, wahrscheinlich seinem Gewährsmann Bielschowsky folgend,[11] hat dabei aber wohl Schopenhauers Willenslehre und Nietzsches Moralkritik mit im Auge. Schon dieses Fragment steuert auf Goethes Nihilismus zu, den Riemer in *Lotte in Weimar* beschreiben wird (II, 439). In den Goethereden von 1932 zitiert er Urteile aus den *Gesprächen*, die auf Goethes ironisch-überlegenen Nihilismus und auf Amoralität hinauslaufen. Charlotte von Schiller berichtet, Goethe habe in lauter Sätzen gesprochen, „die einen Widerspruch in sich hatten, daß man alles deuten konnte, wie man es wollte, aber der Meister, fühlt man mit einer Art Schmerz, denkt von der Welt: Ich hab mein Sach auf nichts gestellt." (Ess III, 327) Eine Autorität, die auf dem Kreativen beruht, soll souverän sein, ein humanes, aber kein moralisches Vorbild zum Nachleben. Die nihilistische Ironie ist die Kehrseite der Freiheit des Kreativen, die nicht zugunsten einer Ideologie aufgegeben werden darf.

In der Akademierede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* von 1932 verlangt Thomas Mann, man müsse Goethes „naturelbische Unberechenbarkeit [...] mitlieben, wenn man ihn liebt". (Ess III, 326) Wie wichtig ihm

[8] Notizenkonvolut im Thomas Mann Archiv der ETH Zürich. Mp IX 180/10.

[9] Die dunklen Farben bezog Thomas Mann aus der Sammlung *Goethes Gespräche* von Flodoard Freiherr von Biedermann. Er besaß auch ein Heft mit kritischen zeitgenössisschen Stimmen, das in Goethes Todesjahr anonym erschienen war und das Goethes Kälte beklagte und eine Sammlung von Goethe-kritischen Stimmen vornehmlich aus den Kreisen der Jungdeutschen (Oscar Ludwig Bernhard Wolff ps.: Das Büchlein von Goethe, herausgegeben von Mehreren, die in seiner Nähe lebten, Penig: [s.n.] 1832; Leo Schidrowitz: Der unbegabte Goethe, Leipzig: Zinnen 1932. Die Hinweise verdanke ich Werner Frizen).

[10] Der Abschnitt „Problematik" ist nicht Teil der Rede von 1921, jedoch im gleichen Jahr 1921 als Vorabdruck erschienen. Siehe Eva Wessell in: Herbert Lehnert/Eva Wessell: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay ‚Goethe und Tolstoi', Frankfurt/Main: Klostermann 1991 (= Thomas Mann Studien IX), S. 229.

[11] Albert Bielschowsky: Goethe. Sein Leben und seine Werke, München: Beck 1905, Bd. 2, S. 77.

dieser Zug war, sieht man daran, daß er in seinen Notizen für den Vortrag, zumeist Äußerungen über Goethe oder von Goethe selbst, die Markierung „Elb" für einige der Notizen anwandte, neben „B" für bürgerlich, „Ü-B" für überbürgerlich.[12]. Auch wenn er die kreative Freiheit bewahren, Goethes Vorbildlichkeit nicht festlegen, Goethes Größe in seiner Widersprüchlichkeit suchen, als seinen „ironischen Nihilismus" (Ess III, 329) verstehen wollte, hält ein „trotzige[r] Lebenspositivismus" (Ess III, 330) das Gegengewicht. Des alten Goethe Zukunftsoptimismus zeige sich in seiner „Anteilnahme [...] an utopisch-welttechnischen Fragen" wie dem Panama-, dem Rhein-Donau und dem Suez-Kanal.[13] Das sind alles staatliche Unternehmen, zur Förderung der Weltwirtschaft gedacht. Goethe und Thomas Mann denken in einer weltwirtschaftlich erweiterten merkantilistischen Tradition der staatlichen Wirtschaftsförderung. Diese Tradition bot sich 1932 in der Weltwirtschaftskrise an, die damals als prinzipielles Versagen des Kapitalismus verstanden wurde. Thomas Mann redete dem deutschen Beamten-Bildungsbürgertum zu, sich von seinen Traditionen zu befreien. Er verlangt von den deutschen Bürgern eine „Selbstüberwindung" nach dem Vorbild von Nietzsches Lösung von Wagner. Sie sollen sich von ihrer romantischen Orientierung, von ihrem Kult des Gemüts befreien und auf eine „organisierte Einheits- und Planwelt" zugehen. In diesem Zusammenhang steht ein erstaunliches Wort:

> Im technisch-rationalen Utopismus geht das Bürgerliche in Weltgemeinschaftlichkeit, es geht, wenn man das Wort allgemein genug und undogmatisch verstehen will, ins Kommunistische über.[14] (Ess III, 340)

Im Vortragsmanuskript schwächte er die Wendung „ins Kommunistische" ab zu „ins Welt-Soziale"[15]. Gemeint ist eine geplante und verwaltete Welt, in der der gebildete, zukunftsfreudige Bürger sachlich die Menschheit von „untermenschlichen, unnotwendigen, das Ehrgefühl der Vernunft verletzenden Leiden" (Ess III, 341) befreien soll. Da diese geplante kommunistische Welt „undogmatisch" verstanden sein will, da Thomas Mann die Beamten-Bildungsbürger anspricht, ist es wieder oder immer noch der alte Verwaltungsstaat, den er im Auge hat, geleitet von unparteiischen Beamten, keine Demo-

[12] Außerdem verwendete Thomas Mann das Kürzel „L" für den zweiten Vortrag von 1932, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller.*

[13] Essays III, 339 f. Ähnlich in der umgearbeiteten Fassung des Kapitels „Unterricht" in der Buchfassung von *Goethe und Tolstoi* von 1932. Siehe Wessell (s. Anmerkung 10), S. 141 f.

[14] Essays III, 340.

[15] Kurzke und Stachorskis Kommentar in Ess III, 494. – Das politische Umfeld der Goethereden von 1932 ist skizziert in Karl Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Band 2: 1919-1982, München: Beck 1989, S. 72-77.

kratie im eigentlichen und historischem Sinn, immer noch die Fortsetzung der *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Wir müssen vermuten, daß diese Anrufung einer organisierten Planwelt nicht als Glücksutopie, sondern nur auf dem Hintergrund des Elends der Krise von 1932 zu verstehen ist.

Wie wenig Glücksversprechen mit der kulturellen Utopie verbunden ist, für die Goethe als Symbol steht, sehen wir an dem Goetheroman *Lotte in Weimar*, in dem er seiner Goethe-Verehrung Gegengewichte mit negativen Zügen gab, die er aus seinen sehr eigenen Lebenserfahrungen speiste. Hatte er sich selbst eine Fassade der konformen bürgerlichen Existenz geschaffen, hinter der er verbarg, was seiner bürgerlichen Umwelt widerstrebte, so daß er es um so freier in Dichtung umsetzen konnte, so fand er ähnliche Konflikte in Goethes Biographie. Die Interpretation einer goethischen Parallele zu seinem eigenen Geheimnis, des homoerotischen Begehrens, fand er in dem Buch von Felix Aaron Theilhaber, *Goethe. Sexus und Eros*[16], das schon zwischen den Zeilen des zweiten großen Goethevortrags von 1932, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* seine Rolle spielt. In den Notizen stehen Auszüge aus Theilhabers Buch. Theilhaber war, wie Thomas Mann, ein Verehrer Goethes, der, im Gegensatz zum damals üblichen Goethebild, das Erotische nicht aus einem vitalen Überschuß, sondern aus Defizienz erklärte. Goethe habe es – wie Thomas Mann – nötig gehabt, seine Erotik in Dichtung umzusetzen. Die Utopie, die auf dem Kreativen beruht, impliziert die Umsetzung des gemütlichen menschlichen Glücks in eine andere Welt, sei es in Kunst, sei es in eine andere Politik.

Kehren wir jetzt zurück zu *Goethe und die Demokratie* von 1949. Thomas Mann deutet die Glücks-Defizienz nur knapp an, als Goethes *„gefährdete* Freundschaft [...] mit dem Leben" (Ess VI, 111), betont vielmehr dessen stolzes Selbstbewußtsein. Auch der naturelbische oder ironische, kreative Nihilismus, der in den Goethereden von 1921 und von 1932 eine so wichtige Rolle spielte, fehlt hier. Dieser Goethe von 1949 ist eher vorbildlich, obwohl, oder besser, weil er etwas Deutsches repräsentiert, von Thomas Mann für eine deutsche Utopie gebraucht wird. Aus *Lotte in Weimar* und dem Goethevortrag von 1932, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, übernimmt er das paradoxe Verhältnis zwischen Goethes politischem Konservativismus und seiner Zukunftsfreudigkeit. Ein Epigramm aus Goethes wenig bekannter Sammlung *Vier Jahreszeiten*, das die politische Unruhe der französischen Revolution negativ mit der Unruhe während Luthers Reformation vergleicht, kommt hier wieder vor. Er hatte es zum ersten Mal in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* gebraucht und danach in jeder seiner Goethereden.

[16] Felix Aaron Theilhaber: Goethe. Sexus und Eros. Berlin-Grunewald: Horen 1929.

Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie einstmals
Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.[17]

Die Anwendung ist jedesmal etwas anders, zumeist soll das Distichon zeigen, daß ein genialer, kreativer Mensch etwas verneinen kann, während er das Verneinte selbst darstellt. Goethe spricht in der Rolle des konservativen Erasmus, aber er hat auch viel Lutherisches in sich. Bildung verlangt soziale Ordnung, ist aber, weil sie das Kreative in sich enthält, auch widersprüchlich und zukunftsoffen. Goethe hat in seiner Dichtung das alte Abgelebte des Ancien Regime verurteilt, zugleich aber auch revolutionäre Gewalt. In Goethe preist Thomas Mann 1949 die Utopie des deutschen Bildungsbürgertums, das sich, aus seiner Mittelstandsperspektive, um der Gerechtigkeit und um seiner „Bildung" willen, der Ideologie der liberalen und demokratisch-kapitalistischen Ideologie widersetzt. Darin liegt die Spitze gegen die amerikanische Demokratie, gegen das House Committee on Unamerican Activities, das in die Filmwirtschaft, in die kreative Bildung eingreift, um nicht einmal die Idee einer Gemeinwirtschaft aufkommen zu lassen, auch gegen das industrielle Interesse an der Aufrüstung im Kalten Krieg.

Wenn Thomas Mann seinem Goethe, wie so oft Eckermann zitierend, Christentum zuspricht (Ess VI, 121), dann hat auch das eine soziale Spitze. „[D]ie Neigung zum Niedrigen, die Erhebung des Leidens" sei christlich und von Goethe angenommen. Dies nennt Thomas Mann im „höchsten Sinn" demokratisch (Ess VI, 122). Im „höchsten" Sinn, also nicht im gewöhnlichen. Demokratie versteht Thomas Mann als Gerechtigkeit und Fürsorge von oben nach unten, nicht als Interessenausgleich.

Thomas Mann kannte Max Webers Theorie eines Zusammenhangs von Kapitalismus und dem calvinistischen Auserwählungsbewußtsein. In der deutschen Kultur, wie er sie verstand, beruht das Auserwähltheitsbewußtsein eher auf Bildung, besonders wenn sie mit Kreativität verbunden ist. Seitenlang beschreibt der Redner Goethes autoritäre und aristokratische Haltung, die auf Bildung und Kreativität beruht. „Menge und Kultur, das reimte sich ihm nicht, denn Kultur war ihm auserlesene Gesellschaft, die sich über das Höchste diskret verständigt mit einem Lächeln" (Ess VI, 118 f.). Zur Bildung, wie Thomas Mann sie verstand, gehörte Urteilsfähigkeit und, wie die Goethe-Aufsätze wieder und wieder zeigen, die Fähigkeit, Komplexitäten aus ihrer Widersprüchlichkeit zu verstehen.

[17] Ess VI, 116; Goethe hatte „ehmals" statt „einstmals" geschrieben und so hatte Thomas Mann es in *Betrachtungen eines Unpolitischen* zitiert. Seit *Goethe und Tolstoi* zitiert er, wohl aus dem Kopf, regelmäßig „einstmals". Übrigens irrt er, wenn er das Epigramm „berühmt" nennt. Er hat es berühmt gemacht.

Goethes Illiberalismus, seine Opposition gegen die Pressefreiheit behandelt Thomas Mann im Zusammenhang mit Beispielen, mit denen Goethe als Politiker sich historisch ins Unrecht setzte. Wenn er in diesem Zusammenhang schreibt, Goethe habe es offen mit dem Minister gehalten, „der gegen Volk und König seine Pläne einsam durchführt" (Ess VI, 116), dann wird man Thomas Manns Sympathie registrieren. Ein Minister, der gegen König *und* Volksstimmung handelt, also weder willkürliche Autorität anerkennt, noch Popularität erstrebt, vermutlich aus sachlichen und gerechten Motiven, ist geradezu ein Bild der bildungsbürgerlichen Utopie. Zu ihr gehört Opposition gegen die simplifizierende Massenkultur, die den Erfolg ihrer Produkte an der Popularität und dem Absatz mißt.

Alle diese implizite Kritik an der amerikanischen Demokratie gleicht der Redner aus, indem er Goethes Sympathien für das junge Amerika seiner Zeit anführt. Wie schon in der Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* beruft er Goethes „Lust am Weltweit-Technisch-Rationalen" und zitiert das bekannte Gedicht „Amerika, du hast es besser...." (Ess VI, 128) Nicht genug des Gegensätzlichen gleicht er auch diesen Ausgleich wieder aus und zwar mit einer „russischen Passage", in der er vorsichtig den „Argwohn" ausspricht, Goethe werde heute, 1949, eher auf Rußland blicken als auf Amerika. Denn Goethe habe ein soziales Gewissen gehabt; das „mitwirkende Sich-Verlieren in der geregelt tätigen Masse" sei seine „Vision" gewesen. Offenbar schreibt er die Vision des sterbenden Faust seinem Autor zu. Thomas Manns Kritik an der amerikanischen Demokratie wird ganz deutlich, wenn die Handschrift fortfährt (Ess VI, 454):

> Sein heller Geist hat sich bestimmt keine Illusionen darüber gemacht, daß es unter den neuen sozialen Verhältnissen um die „staatsfreie Sphäre", auf welcher der Liberalismus besteht, mehr und mehr geschehen sein werde, und ich würde mich nicht wundern, wenn schon die Frage ihn beschäftigt hätte, ob die Freiheit der Forschung und Kunst nicht bei einem Staat, der selbst nicht mehr das Instrument des Privatinteresses wäre, besser aufgehoben wäre, als in der Abhängigkeit von eben diesem. (Ess VI, 455)

Auf die Sowjetunion unter Stalin bezogen wirkt diese Gedankenführung befremdend. Offenbar wollte Thomas Mann das Rußland Stalins nicht als die brutale Weltmacht verstehen, die es war, sondern als Hoffnungsträger für einen humanen, freiheitlichen Sozialismus, einen gerechten und fürsorgenden Staat. Ich will nicht rechtfertigen, daß Thomas Mann sich an Stalins Rußland anlehnte, gerade weil er sich über dessen Regierungsmethoden keine Illusionen machte, wofür es im Tagebuch Zeugnisse gibt. Was zu beschreiben war, war die halb versteckte, aber emotional engagierte Opposition gegen sein Exilland und

die Herkunft dieser Opposition aus der deutsch-bildungsbürgerlichen Utopie des humanen Verwaltungsstaates.

Die russische Passage hat er nicht vorgetragen, und sie wurde erst in der neuen Essay-Ausgabe von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski gedruckt. Es gab einen Familienrat im Hause Mann über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, die Passage vorzutragen, und er sah bald selbst ein, daß er sich nur Schwierigkeiten machen würde. (Br III, 71 f.) Anfangs hat er noch gemeint, die Passage gelegentlich mündlich vortragen zu können. Aber auch daran war nicht mehr zu denken, nachdem im März 1949 sein Name und sogar sein Bild als Mitläufer des Kommunismus in der damals weit verbreiteten Illustrierten Life erschien, weil er einen Friedenskongreß in New York, an dem er nicht teilnahm, durch eine Botschaft begrüßt hatte.

In diesen Tagen erinnerte ihn die New York Times an einen früher bestellten Artikel zu Goethes Geburtstag. Thomas Mann benutzte diesen Auftrag wohl, um die Aufmerksamkeit der Nation wiederzugewinnen, die ihm als Kommunistenfreund zu entgleiten drohte. Der Artikel erschien im New York Times Magazin unter dem Titel: *Goethe: Faust and Mephistopheles.* Im August 1949 druckte die Zeitschrift Der Monat, ein Organ unter amerikanischem Einfluß, den originalen Text unter dem Titel *Goethe, das deutsche Wunder.*

Thomas Mann führt darin drei große Deutsche vor: Luther, Bismarck, Goethe. Luthers und Bismarcks Größe erscheint ihm ambivalent und fragwürdig, aber dennoch als Größe. Im Goetheabschnitt beklagt er, eine Formulierung aus der Einleitung in seine Auswahl von Goethe-Übersetzungen, der *Phantasie über Goethe,* aufnehmend, die Kluft, die in Deutschland zwischen bewunderter Größe und gemeiner Menge herrsche. Diese Kritik an der politischen Praxis der Deutschen darf aber Goethes vorbildliche Größe nicht schmälern, auch wenn diese Größe mit der deutschen Unterwürfigkeit funktional verbunden ist, was er in *Lotte in Weimar* thematisch ausgespielt hatte. Vielmehr gerät Goethes herrscherliches Ichgefühl mehr und mehr auf die positive Seite. Goethes Geburt nennt er eine „Epiphanie". Diese Zuschreibung von Göttlichkeit gleicht er aus, indem er Goethe auch dämonische Getriebenheit und naturelbische Vieldeutigkeit zuteilt.

Für Goethes widerspruchsvolle göttlich-dämonische Persönlichkeit führt er einen klassischen Text an, von dem er sich ergriffen zeigt:

> In seiner „Iphigenie", einem Gedicht von edelster Humanität und solcher Schönheit der Form, daß dem für Kunst Empfänglichen, der Deutsch versteht, dabei die Tränen in die Augen treten, sagt er einmal:
>
> Denn es erzeugt nicht gleich
> Ein Haus den Halbgott, noch das Ungeheuer

Erst eine Reihe Böser oder Guter
Bringt endlich das Entsetzen, bringt die Freude
Der Welt hervor.[18] (X, 374)

Die Tränen sind wohl die eigenen des Schreibers, der sich aufs neue entfremdet fühlt und kulturelles Heimweh spürt. Es ist ein Heimweh zu dem Deutschland, das Entsetzen und die Freude der Welt hervorbringen kann. Wenn er dann Goethe ein deutsches Wunder nennt, dann ist das eine gemäßigte Anspielung auf die religiöse Symbolik, die er in den Notizen zu seinen Goethereden von 1932 verzeichnet hatte.

Der Schlußabsatz dieses Geburtstagsartikels beruft in Goethe ein „gutes" Deutschland, nämlich eines, in dem die „Kraft" durch das „Musische" gesegnet sei. „So konnte ein Deutscher musterhaft werden, Vorbild und Vollender seines Volkes nicht nur, sondern der Menschheit, zu deren Selbst er sein Selbst erweiterte" (X, 383). Auch dieser Schlußabsatz erschien auf Englisch in der New York Times, die seinen Text nur ganz unwesentlich kürzte.

Thomas Mann schrieb im September 1949 an Albrecht Goes, aus Kalifornien nach Deutschland, er habe den Aufsatz *Die drei Gewaltigen* nennen wollen. Unter diesem Titel ging der Text in die Gesammelten Werke ein. Der Titel meint Luther, Bismarck und Goethe, spielt jedoch auch an auf die „drei gewaltigen Gesellen" im Fünften Akt von Goethes Faust, zweiter Teil, die mit „Krieg, Handel und Piraterie" fremde Weltgegenden ausgebeutet haben. Sie sind rauhe Kolonialkrieger, die dem Prinzip folgen: „Man hat Gewalt, so hat man Recht".[19] Sie dienen in Goethes Text als kritische Darstellung einer Ausschlagmöglichkeit der Moderne, wohl 1949 nicht mehr nur der deutschen.

In dem genannten Brief an Alfred Goes nennt Thomas Mann seinen Aufsatz „den besten Beitrag, den ich zum Goethe-Fest geliefert habe" und fügt hinzu: „Übrigens könnte das Ganze ein Kapitel aus den „Betrachtungen eines Unpolitischen" sein". (Br III, 99 f.). Goethe, das deutsche Wunder, die drei Gewaltigen, Luther, Bismarck und die aus Goethes *Faust*, die Stimme Thomas Manns, das ist das böse Deutschland, das auch das gute ist, weil es imaginative Kritik der Gewalt entgegensetzen kann: das ist immer noch im Geist des widerspruchsvollen Buches voller Widerspruch gegen die ideologischen Vereinfacher.

Große Teile dieses Textes sind in Thomas Manns *Ansprache im Goethejahr* eingegangen, die er 1949 in Frankfurt und in Weimar hielt. Er erweiterte sie um

[18] Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Erster Aufzug, 3. Auftritt, V 355-359. (Goethes Werke, Bd. 3, München: Beck 1974 [= Hamburger Ausgabe], S. 17).

[19] Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. 5. Akt, V 11184 und V 11187. (Goethes Werke Bd. 5, München: Beck 1976 [= Hamburger Ausgabe], S. 337)

einen Abschnitt über Goethes *Faust*, den er als Zeugnis von Goethes „Lebensbereitschaft" verstehen will und zwar „in einem Augenblick, wo alles Ringen der Menschheit darum geht, sich auf eine höhere Stufe ihrer sozialen Reife zu erheben, wo alles darauf ankommt, die lebensgefährliche, katastrophengeladene Spannung auszugleichen, die sich hergestellt hat, zwischen Wahrheit und Wirklichkeit" (XI, 495). Als höhere Stufe der sozialen Reife der Welt ist wohl das anzusehen, was er 1932 schon vorgeschlagen hatte, den weltweiten Verwaltungsstaat, die deutsche Beamten-Bildungsbürger-Utopie der organisierten und gerechten Welt. Vielleicht erhoffte er sich dafür noch Sympathien in Deutschland. Liest man diese Rede ohne daran zu denken, was nachher kam, dann kann man sie geradezu als ein Werben um Verständnis ansehen.

Das sollte ihm nur in sehr geringem Maße zuteil werden. Sein Besuch in Weimar, seine Weigerung, demonstrativ eine Besichtigung des Konzentrationslagers Buchenwald zu verlangen, das die sowjetische Besatzungsmacht für Nationalsozialisten und für nicht konforme Sozialdemokraten unterhielt, seine spätere Bemerkung über die gelenkte Presse in der Besatzungszone, der keine Kritik an ihm erlaubt war, im Gegensatz zur westdeutschen, das alles sollte seine Beziehung zu seinem Heimatland erneut verbittern.[20]

Stand Thomas Mann auf der falschen Seite im Kalten Krieg? Bedenkt man, wie beide Seiten auf Kosten der Menschlichkeit einander anglichen, muß man fragen: gab es da eine richtige? Die Autorität, die Thomas Mann im Namen Goethes beanspruchte, und die ihm nicht gewährt wurde, beruht auf einer vergangenen sozialen Situation. Vergangen ist jedoch auch eine Welt, die sich an widerspruchsfreien Glücks-Utopien orientieren wollte. Thomas Manns Goethe war ein Vorbild durch Widersprüchlichkeit. Auf das Leben in einer Welt von Widersprüchen gehen wir immer noch zu.

[20] Zum politischen Hintergrund siehe: Inge Jens: Thomas Manns Brief an Walter Ulbricht. Vorgeschichte, Hintergründe, Nachspiel, in: Heinz Gockel/Michael Neumann/Ruprecht Wimmer, (Hrsg.): Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, Frankfurt/Main: Klostermann 1993, S. 343-356 und Mandelkow (s. Anmerkung 15), S. 152-154. Dort S. 154: „in [Goethes] Namen" bot Mann jetzt die Hand „zur Versöhnung mit Deutschland und den Deutschen".

Heinrich Detering

Das Ewig-Weibliche

Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch

Die Texte, um die es im folgenden gehen soll, gelten gemeinhin als Gelegenheitsarbeiten und Nebenwerke. Die Schriftstellerin, der die erste Würdigung gilt, war seinerzeit unbekannt, und sie ist unbekannt geblieben. Die weitaus angesehenere Autorin, mit der sich der zweite Essay beschäftigt, gilt im zeitgenössischen Kontext als Vorkämpferin der Emanzipationsbewegung, wird aber von Thomas Mann als Kronzeugin *gegen* diese in Anspruch genommen, und das anhand eines ihrer schwächsten Bücher. Die dritte schließlich, bis heute berühmt und verehrt wie wenige andere in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, steht hier vor allem um einer literarhistorischen Studie willen in Rede, die weit ältere Texte geistreich darstellt und deutet: nicht als Dichterin, sondern als Kronzeugin der Romantik. Alle drei Autorinnen erscheinen in Thomas Manns Essays als Hüterinnen von Werten, für die er die einigermaßen altfränkische Formulierung von der „Sendung des weiblichen Genies" bereithält oder ein so abgestandenes Bildungszitat wie die Formel vom „Ewig-Weiblichen", das „uns" hinanziehe. Warum sollte man das lesen?

Weil sich hier die Genese einer für Thomas Manns Werk zentralen Denkfigur verfolgen läßt. Diese Nebenarbeiten bilden, wie mir scheint, Knotenpunkte eines Reflexionszusammenhanges, der größere Teile des essayistischen und erzählerischen Frühwerks umfaßt und dessen Ausläufer bis weit ins spätere Werk hineinreichen. Jenseits aller bildungsbürgerlichen Goethe-Vereinnahmung, ja in zunehmendem Gegensatz dazu, resümiert die Formel vom „Ewig-Weiblichen" hier eine ästhetische, ins Anthropologische sich weitende Auseinandersetzung, die der junge Thomas Mann mehr noch als mit dem Bruder mit sich selber führt, mit den besprochenen Autorinnen und am Ende mit dem *Faust*-Dichter selbst.

1. „Apotheose des Ewig-Weiblichen": Thomas Mann liest Toni Schwabe

„Wer kennt ‚Die Hochzeit der Esther Franzenius' von Toni Schwabe? ‚Der stehe auf und rede!'" Mit dieser Aufforderung beginnt Thomas Manns Essay

Das Ewig-Weibliche (Ess I, 25); und da die Zuhörer vermutlich geschlossen ihren Platz behalten werden, kann er nun selbst das Wort ergreifen. Er nämlich kennt nicht nur das „Buch[], das seiner Gattung nach so etwas wie ein Roman ist", sondern er ist sogar als einstiger Mitarbeiter bei Albert Langen „ein wenig mitschuldig an seinem Erscheinen". Energisch spielt er deshalb die „leise und innig bewegte Sprache", den „Zauber dieser romantischen Prosa-Dichtung" gegen die „Blasebalgpoesie" gewisser anderer Verfasser aus (Ess I, 26), betont Schwabes Affinität zu Wagner und Storm, ihre „Kenntnis des Leidens" und der „leidenden Liebe" mitsamt ihrer „Auserwähltheit, Weihe und [...] Lächerlichkeit" im Gegensatz zu jener in maliziöse Gänsefüßchen gesetzten „‚Schönheit'", die von „steife[n] und kalte[n] Heiden" wie seinem Bruder verehrt wird (Ess I, 29 f.).[1] Und endlich identifiziert er sich, in einer so überraschenden wie kühnen Schlußwendung mit diesem „weibliche[n] Kultur- und Kunstideal", das er in den gesperrt gesetzten Schlußworten aus Goethes *Faust* gültig formuliert findet – explizit gegen das „Hohnlächeln der Renaissance-Männer" und implizit gegen Nietzsches Anathema über die „Welt des Ewig-Weiblichen".[2]

Liest man Toni Schwabes Roman in Kenntnis von Thomas Manns Essay, so erweist sich diese pathetische Identifikation in der ersten Person Plural als noch riskanter. Denn die in diesem Text entfalteten Vorstellungen von „Weiblichkeit" sind überaus eigenwillig. Hier geht es durchweg nicht nur um erotische Rollenkonflikte, sondern auch um unterschiedliche Formen *erotisch abweichenden Verhaltens*, nicht nur um - literarisch vergleichsweise ‚konventionelle' Eifersuchtsgeschichten, sondern auch um durchaus Anstößiges wie das Verlangen eines Greises nach einem ganz jungen Mädchen, diese von Thomas Mann beiläufig hervorgehobene „unheimliche und unmögliche Leidenschaft" (Ess I, 27). Vor allem aber geht es um lesbisches Begehren. Auf weite Strecken schildert dieser Text, in subtiler Camouflage[3] oder in halber Offenheit, gleichgeschlechtliche Beziehungen zwischen Frauen, darüber hinaus dann auch Beziehungsformen, die wir (mit einem nicht unproblematischen Begriff) behelfsweise ‚bisexuell' nennen könnten. „Weiblichkeit" – das meint bei Toni Schwabe auf weite Strecken: Androgynie.

[1] Dazu grundlegend Herbert Lehnert: Weibliches, Männliches und Väterliches als Ausdruck des Bruderzwistes. In: TM Jb 5 (1992), 25-41. „Zur Märtyrerin als alter ego" vgl. auch den Schwabe-Abschnitt in Karl-Werner Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991.

[2] In *Ecce homo* (Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv, de Gruyter 1980, Bd. 6, S. 306 f.; 1888).

[3] Zum Begriff vgl. meinen Artikel „Camouflage" im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Bd. 1, S. 292 f.).

Schon die Titelheldin selbst erscheint von Beginn an als eine Gestalt, die weibliche und männliche, mädchenhafte und knabenhafte Züge vereint.[4] Esthers Gesicht erhält „in übermütiger Lustigkeit einen knabenhaften Zug" (TS, 48). Die allgemein wahrnehmbare „übermütige Knabenlust, ihre Körperkräfte zu erproben" (TS, 70), entspricht ihrem geschlechtlichen Selbstbild, genauer: dem *gender*-Konzept, das sie von sich selbst besitzt: „‚Ach wenn ich doch lieber ein Mann wäre!' seufzte Esther. ‚[...] man kommt sich als Frau älter vor.'" (Bei Thomas Mann zitiert; Ess I, 27.)

Im Roman ergeben sich aus dieser *gender*-ambivalenten Figurenkonzeption zwei unterschiedliche Handlungsstränge. Der gleich zu Beginn eingeführte – und gegenüber den vom Titel geweckten Lesererwartungen überraschendere – besteht aus einer Abfolge lesbischer Konstellationen. Die erste davon wird gleich auf den ersten Seiten des Romans vorgestellt: „Da war die Freundschaft mit Lydia." Lydia gehört – ohne weitere Erläuterung – „zu den Ausgestoßenen", sie teilt mit der Heldin das Zimmer, und sie ist in diese Heldin verliebt:

„Wolltest du nie jemanden, den du liebst, und der dich lieb hat, Lydia?"
„Ich habe ja dich. Ich möchte niemand sonst."
„Möchtest du keinen Mann, wie die anderen Mädchen?" [...]
„Wer auch zu mir käme, ich wollte niemand als dich." (TS, 8 f.)

Ort der zweiten lesbischen Konstellation ist ein einsamer Hof in Dänemark. Diesmal ist es Esther selbst, die sich verliebt, und zwar in Louise, die Tochter ihrer Gasteltern. Und diesmal wird die Darstellung einer erotischen Schwärmerei zumindest metaphorisch ins manifest Sexuelle hinübergespielt. Einmal überrascht Esther die Freundin beim einsamen Spiel am Spinett. Louise, heißt es da, „strich mit einer verlegenen Bewegung über die Tasten, gleich als hätte sie einen entblößten Körper zu verdecken. ‚Und wolltest du nicht spielen, wenn jemand es hörte?'" (TS, 17) Nein; allein Esther darf zuhören, und ihr bekennt Louise nach dem Spiel:

„ich meine, wir hören zuweilen einen Menschen etwas sagen, das kaum für uns berechnet war, das gewiß in keiner persönlichen Absicht zu uns gesprochen wurde, und doch kommt es zu uns, ja es – ‚verführt' uns."

[4] Toni Schwabe: Die Hochzeit der Esther Franzenius. Roman. München: Albert Langen 1902 im folgenden zitiert: TS, Seitenzahl. – Wenn ich für einen Augenblick, durch Thomas Manns Vorbild ermutigt, selbst etwas emphatisch werden dürfte, würde ich anmerken, daß Schwabes Roman mir, bei all seinen Konzessionen an den Zeitgeschmack, tatsächlich um Längen gelungener vorkommt als das sentimentale Elaborat der Gabriele Reuter (von dem anschließend zu reden sein wird): strenger, lyrischer und auch dort, wo dieselbe neuromantische Klaviatur gespielt wird, doch weitgehend frei von falscher Sentimentalität.

Esther mochte nicht Louise ansehen. Sie neigte nur den Kopf und sah wie bisher weit hinaus aufs Meer. Und ganz da draußen, dort wo die Unendlichkeit beginnt, konnten sich vielleicht ihre Blicke begegnen. Und vielleicht wurde dort das Schweigen gebrochen, das sich hier jetzt über sie legte.[5]

Den Schluß dieser Szene zitiert Thomas Mann in seinem Essay wörtlich. Auch die dort diskret unterschlagene Einführung aber, die Analogisierung von Instrument und Körper, Musik und Sexualität könnte ihm bekannt vorgekommen sein – „Ich weiß, wovon du spielst", hat bei einer (wie mir scheint) ähnlichen Gelegenheit Kai zu Hanno Buddenbrook gesagt.

Erotische Anziehung zwischen Mädchen und Frauen gehört in diesem Roman so selbstverständlich zur alltäglichen Erfahrungswelt, daß sie auch an Nebenfiguren beiläufig bestätigt wird. Im Laufe des Textes deuten sich so die unterschiedlichsten Facetten lesbischer Beziehungsformen an. Bei einem Sommerausflug in die Heide etwa sehen wir im Geschehenshintergrund „Julie und Alexandra, die beiden Sechzehnjährigen, im liebevollsten Zweikampf miteinander in den weichen Büscheln des Heidekrautes" ringen und beobachten die Leidenschaft der Lehrerin, die eine einstige Lieblingsschülerin „nun in jedem Sommer" besucht, „um ganz im Innern ihrer kleinen zerknirschten Gouvernantenseele wahre Orgien der Bewunderung für ihre frühere Schülerin zu feiern." (Auch hier spielt die Genitivmetapher wieder mit der Ambivalenz von ‚platonischer' Schwärmerei und sexueller Handlung; TS 20 f.)

In dem so markierten Kontext entwickelt sich nun die dritte und für das Romangeschehen entscheidende lesbische Beziehung der Protagonistin. Die noch halb kindliche Eliza hat „in beginnender Koketterie" für Esther „eine große und plötzliche Liebe gefaßt" und bedrängt sie nun „mit wunderlichen Fragen und Forderungen." (TS, 22 f.) Esther rezitiert ihr Liebesgedichte, läßt sich Zärtlichkeiten gefallen; und das nie erfüllte Liebesverhältnis bleibt als dunkle und schmerzliche Gegenstimme den gesamten Roman hindurch hörbar.[6] Und auch hier kommt es zu einer Szene, in der die Metaphorik camouflierend zu verstehen gibt, was die explizite Schilderung nicht aussprechen darf:

Da ließ das Mädchen mit einer sonderbar hilflosen Bewegung den Kopf auf Esthers Schulter sinken und weinte. –

Sie weinte immer mehr und sagte dazwischen: „ich weiß gar nicht, warum es ist – ich verstehe mich gar nicht." – Und Esther zog sie zu sich heran. Sie fühlte die Wärme ihres Körpers zu der andern übergehen wie im instinktiven Beschützenwollen erwachender Mütterlichkeit und spürte, daß Eliza ruhig wurde und auf ihren Herzschlag hörte. [...]

[5] TS, 16-19; ähnlich wieder 172.

[6] TS, 51 f., 90, 101; auch im Zusammenhang der Liebesgeschichte zwischen Esther und Arne erwacht „wieder" Esthers „lange, bittere und kummervolle Sehnsucht nach Eliza, dem Kind" (TS, 108), deren Ausdruck dann Esthers Briefe sind (126, 177 ff.).

Zwischen den beiden Mädchen blieb es jetzt still. Draußen ging die Dämmerung und verhüllte das Land. Und an dem dichtgrünen Schutzzaun nagte der Wind, vergebens mit seinem leisen, gierigen Stöhnen Einlaß suchend. – (TS, 30 f.)

Nun begnügt sich Toni Schwabes Roman nicht mit solchen kaum verhüllten *Schilderungen* gleichgeschlechtlichen Begehrens, sondern entwickelt aus ihnen grundsätzliche *Reflexionen* zur seelischen Beschaffenheit dieses Begehrens und zu seiner moralischen *Legitimation*. Bereits Elizas „große und plötzliche Liebe" zu Esther wird von der Erzählerin sogleich genauer bestimmt, nämlich als

jene auf unfehlbarem Instinkt beruhende Leidenschaft der Seele, wie sie heranwachsende Menschen oft zu Personen des eigenen Geschlechts überkommt. Ein Gefühl, das weder unter dem Begriff „Liebe" noch „Freundschaft" steht, vielmehr eine unendlich verfeinerte Essenz dieser beiden Empfindungen darstellt. Man könnte denken, es sei eben nur ein ein Vorrecht der ganz reinen Seelen, weil die vernünftigen und gereiften Menschen nur mit dem vernünftigen und gereiften Spott darauf her[!]abzulächeln pflegen, den sie für alle hohen, der baren Nutzbarkeit entfremdeten Dinge bereit halten. (TS, 23)

Schon hier wird der Begriff der seelischen „Reinheit" bemerkenswert abgerückt von dem der Keuschheit. Nicht um einer geschlechtlichen Enthaltsamkeit willen ist Elizas „Leidenschaft [...] zu Personen des eigenen Geschlechts" legitimiert, sondern weil sie „der baren Nutzbarkeit entfremdet" ist.[7] Was das heißt, wird wenig später expliziert, und zwar im Dialog zwischen Esther und einem jungen Mann, Elizas Bruder Arne:[8]

„Es ist nicht ‚rein' [behauptet Esther], wenn ein Mädchen nichts anderes von der Liebe will, als Mutter werden -"
„Das ist die Reinheit der Natur!"
„Doch wohl nicht so ganz -" Esther zögerte ein wenig sich auszusprechen, aber dann sagte sie: „Das ist vielleicht die Natur des Tieres und ursprünglich des Menschen auch – wie wir aber jetzt sind, haben wir zu sehr die zweite Natur: die Seele in uns entwickelt, als daß uns nicht andere und – göttlichere Dinge zusammenführen. Mir scheint, eine vollkommene Liebe ist Sehnsucht nach der andern *Seele* – nicht nur Mittel zu einem Zweck der Natur." (TS, 39)

[7] Und die behauptete Allgemeingültigkeit dieser Legitimation geht in der auch hier vorgeschobenen „Pubertätserotik" nicht auf (vgl. Thomas Manns Brief an Heinrich vom 7. März 1901, BrHM, 21): hier ist nicht mehr allein von „heranwachsende[n] Menschen" die Rede, sondern von unterschiedlichen Lebensformen.

[8] Das Gespräch geht von einem namentlich genannten literarischen Text aus, der Erzählung *Gottesfriede* des seinerzeit in Dänemark wie in Deutschland als Fischer-Autor vielgelesenen Schriftstellers, Verlagslektors (und Protektors von Herman Bang) Peter Nansen. Arne, der selbst eine Novelle mit dem Titel „Moderne Frauen" verfaßt hat (TS, 76), liest Nansens Buch als „das Hohelied vom Weibe. Es ist das holdeste und keuscheste Buch, das ich kenne." Esther hingegen wird durch die Erzählung „unwahr berührt" (TS, 39).

Dieser letzte Satz wird in Thomas Manns Essay zustimmend zitiert. Nimmt man darüber hinaus auch den Ursprungskontext des Zitats wahr, so wird wieder sichtbar, was im Zusammenhang des Essays nur noch zart angedeutet bleibt – nämlich wie konkret sexuell die Opposition von „vollkommener Liebe" und „Zweck der Natur" hier tatsächlich gemeint ist. Immerhin in seinen nicht zur Publikation bestimmten Notizen hat Thomas Mann etwa gleichzeitig einen ähnlich pointierten Gedanken formuliert: „Kultur entfernt die Triebe von ihrem ursprünglichen Zweck [...] Das Überpersönliche des Zeugungsmenschen ist die Gattung, d.h. im Grunde etwas Unpersönliches."[9] Schwabes Roman ging in dieser Frage noch einen entscheidenden Schritt weiter: Hier wird die Opposition von Kulturträger und „Zeugungsmensch", also zwischen „Natur des Tieres" und „zweiter Natur", geradezu identifiziert mit derjenigen von hetero- und homoerotischer Liebe.[10]

Nun sind im Roman Eliza und Arne Geschwister; und beide sind sie in die Titelheldin verliebt. Diese Figurenkonstellation ermöglicht im zweiten Teil des Romans den Übergang von diesen lesbischen Konstellationen in eine ‚konventionell' heteroerotische Liebesgeschichte. Mit dieser Wendung aber muß zumindest für den jungen Thomas Mann die Sphäre des Homoerotischen gleichwohl noch nicht verlassen gewesen sein. Denn *hier* finden sich nun in Hülle und Fülle Szenen und Erzählerkommentare, von denen man meinen könnte, sie entstammten seinen eigenen Notizen zum Paul-Ehrenberg-Komplex, also den entsprechenden Eintragungen im 7. Notizbuch und den daraus entwickelten Konzepten zu *Tonio Kröger* und vor allem dem Novellen- oder Romanvorhaben *Maja/Die Geliebten*. Bekanntlich transformiert Thomas Mann dort das „Ich" vs. „Paul" der tagebuchartigen Aufzeichnungen ins halbfiktionale „Sie" vs. „Paul" der ersten, noch tastenden Roman-Notizen und schließlich ins „Rudolf" vs. „Adelaide" der geplanten Erzählung.[11] Dabei variiert die Charakterisierung dieser beiden Figuren und ihrer Beziehungen immer dieselben Grundmuster. Immer von neuem beobachtet sein weibliches *alter ego* „seine Liebenswürdigkeiten gegen Andere" (Notb II, 48), seine „knabenhafte Gewohnheit" (Notb II, 61) und „seine[] unbesiegliche[] Naivetät" (Notb II, 67) und so fort. Wie hier Adelaide, so begegnet auch Esther im Roman „einem

[9] Notb II, 45; im Kontext der Entwürfe zu *Maja/Die Geliebten.*

[10] Die geschlechtliche Erfüllung schließt sie dabei in beiden Fällen mit ein: „Ich meine", erklärt Esther im selben Zusammenhang, „man müßte an einer Liebe, die nie die höchste Vereinigung erreichen kann oder doch will, zu Grunde gehen." (TS, 40; in Thomas Manns Essay zitiert: Ess I, 28)

[11] Dazu Hans Wyslings grundlegende Beiträge „Zu Thomas Manns ‚Maja'-Projekt" und „Dokumente zur Entstehung des ‚Tonio Kröger'" in TMS I, 23-63, auch das Thomas-Mann-Kapitel in Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus. Göttingen: Wallstein 1994, S. 285-334, hier vor allem S. 306-320. Zum biographischen und werkgeschichtlichen Kontext grundlegend Karl-Werner Böhm (s. Anmerkung 1).

harmlosen kleinen Gut-Jungen-Lächeln" und „diesem gutmütig lächelnden, hübschen Jünglingsgesicht [...], das recht wenig mit der leichten Geziertheit der Kleidung in Einklang stand." (TS, 35) Auch sie durchschaut den hübschen Jungen, wenn er sie „mit der spöttischen Überlegenheit eines Handlungsgehilfen" ansieht (TS, 88), und fragt sich, „warum es ihr früher nie aufgefallen war, daß seine Traurigkeit etwas so Unreifes, Knabenhaftes hatte" (TS, 102).

„Wie sehr sie unter seiner Eitelkeit leidet, die sie doch gleichzeitig liebt", notiert Thomas Mann über Paul alias Rudolf (Notb II, 48). Toni Schwabe über Arne: „Er brauchte Bewunderung oder – Nachsicht. Doch immer *Lob.*" (TS, 89) In Schwabes Roman senkt Arne „die Stimme zu einem Flüstern, das Esther ein wenig affektiert klang", sie bemerkt an ihm „jenen aus Zufriedenheit und Sentimentalität gemischten Ausdruck" und kann „es nicht mehr aushalten, ohne zu lachen" (TS, 75). „P. antwortete nicht ohne Wichtigkeit", liest man im 7. Notizbuch: „Und meine Seele stimmte ein ungeheures Gelächter an... Mein guter Junge! Niemals war er mir ferner!" (Notb II, 61).[12] Auf den *gender*-Begriff gebracht wird dieser Gegensatz von knabenhaft anziehender, arglos-dummer Männlichkeit und weiblicher Sensititvität in der folgenden kleinen Szene:

> „Übrigens liebe ich es, wenn Frauen ein wenig Christentum haben," sagte er da gönnerhaft.
> Sie hatte plötzlich Lust, ihn an den Ohren zu reißen und einen kleinen, dummen Jungen zu nennen. Sie sagte aber nur mit ironischer Demut: „Ich danke Ihnen im Namen aller Frauen!" (TS, 44)

Die Szene wird in Thomas Manns Essay vollständig zitiert.

Augenfällig sind die Analogien zwischen dem, was Thomas Mann in seiner literarischen Gestaltung des Verhältnisses zu Ehrenberg vorhatte, und dem, was er bei Toni Schwabe lesen konnte. Denkbar, daß ihm das nicht erst im nachhinein, sondern schon bei der Abfassung dieser Notizen bewußt war – Esthers Stoßseufzer „man kommt sich als Frau älter vor" jedenfalls wird nicht erst im Essay von 1903 zitiert (Ess I, 27), sondern schon, mit dem Vermerk „Toni Schwabe", Anfang 1902 mitten unter diesen Skizzen im 7. Notizbuch (Notb II, 55). Und im selben Zusammenhang etikettiert Thomas Mann sein eigenes literarisches Projekt mit jenem Begriff, der dann die Überschrift zum Schwabe-Essay abgeben wird: bezeichnet die geplante Novelle *Die Geliebten* als „Apotheose des Ewig Weiblichen." (Notb II, 47, um 1901)

[12] Das „ungeheuere Gelächter" spielt auf Nietzsches *Zarathustra* an. – Sicher nur zufällig erinnert die oben zitierte Szene, in der Eliza an Esthers Schulter über die Welt weint (TS, 30 f.), an Thomas Manns Notizen zum PE- [= Paul Ehrenberg-] und zum *Geliebten*-Komplex: „Ihr träumt ein sehr seliger Traum: Daß sie, von Schmerz ganz schwach gemacht, an seiner Schulter weint. [...] Sie ist plötzlich im Traum durchdrungen von der Absurdität, die darin liegt, an *seiner* Schulter über die Welt zu weinen."

Es wird jedem Leser von Toni Schwabes Roman unübersehbar sein, daß ihr naiv-unwiderstehlicher Arne – ausdrücklich „jung, strahlend, liebenswürdig" – gewissermaßen das blonde und blauäugige Leben repräsentiert, die Künstlerin Esther hingegen das unüberwindliche, gleichsam mit der bloßen Existenz gegebene Außenseitertum, das der leidenden Liebe so nahe ist wie dem Tode – ein Außenseiterdasein, das sie mit Adelaide, mit der Baronin Anna aus *Ein Glück* und zumal mit *Tonio Kröger* verbindet.[13] Auf diese literarische Verwandtschaft lohnt es noch einen kurzen Blick zu werfen.

Wenn Esther im letzten Teil des Romans ihre ‚Geliebten' verläßt und sich zur Einsamkeit entschließt, dann stellt sie sich die folgende Frage: „Aber hätte es denn für sie eine andere Möglichkeit überhaupt gegeben? [...] Gehörte sie zu den Vom-Schicksal-Gezeichneten, die überall das Unheil mit sich führen – ungewußt und ungewollt? – -" (TS, 126) – „Er ging den Weg, den er gehen mußte", lautet derselbe Gedanke in einem uns wohlbekannten Text, „[...] und wenn er irreging, so geschah es, weil es für etliche einen richtigen Weg überhaupt nicht gibt." (VIII, 288) Die Bemerkung, von der Thomas Mann ja – immer noch im 7. Notizbuch – erklärt hat, sie bezeichne „vielleicht das Entscheidendste [...], was über mich zu sagen ist" (Notb II, 112), ist von der Frage der Esther Franzenius nicht weit entfernt.

Einmal auf diese Nähe aufmerksam geworden, könnte man weitere Gemeinsamkeiten wahrnehmen. Auch Esther entstammt ‚gemischten' Familienverhältnissen; ihre Mutter ist eine Dänin gewesen, ihr Vater Deutscher;[14] in den ausführlich geschilderten Kultur- und Sprachkämpfen des Grenzlands wird sie deshalb unversehens zwischen die Fronten geraten. Auch sie gehört zu jenen, „denen sich das Leben geweigert hat. Zu denen, die nur noch tapfer sein wollen" (TS 147), also zu „uns, die wir noch die Erlösung als Schmerz und Vereinsamung empfinden – und eben deshalb lieben müssen, was strahlend und leicht und erdenfern ist." (TS, 176 f.)[15] Auch Esther reist „ganz nach dem Norden

[13] Nicht in einer Ehe können ihre sehr unterschiedlichen Liebesgeschichten darum für sie ein *happy end* finden (Arne und sie sind am Ende nur „bestimmt Kameraden zu sein" (96), denn „ihre Liebe war der seinen nicht ebenbürtig" (98); die titelgebende ‚Hochzeit der Esther Franzenius' meint den schließlichen Erfolg *ihrer* lange gehegten „Selbstabschaffungspläne" (vgl. TS, 107, und Thomas Manns Brief an Heinrich vom 13. Februar 1901, BrHM, 19)).

[14] TS, 15; vgl. VIII, 306.

[15] Auch Esther gehört zu denen, die „trübe Geheimnisse tragen" müssen und deshalb „dort nicht kämpfen durfte, wo meine Seele begehrte." Auf ihre bange Frage freilich: „Glauben Sie nicht, daß es Verhältnisse giebt, die kein neues Glück zulassen – die *das* Glück nicht zulassen?" antwortet *ihre* Vertraute sehr viel offensiver als Lisaweta Iwanowna: „ich glaube, daß für jeden Menschen, auch für den, der gewohnt ist, nie nach billigen Moralen zu handeln, einmal der Augenblick kommt, wo er sich jenseits der Moral stellt. [...] Und an wen es nun kommt, daß er abweichen muß, von dem, was er für gut hält, der hat einen strengen Kampf mit sich selbst zu führen" (TS, 153-155)

von Dänemark", wo ihr die Welt „gesund und stark und gut" erscheint, und „das alles kam ihrem Herzen nahe" – „damals lebte sein Herz", heißt das im *Tonio Kröger*.[16] Auch *ihre* lebenslange Liebe gilt dem Meer, dem „Meer – weit und schwerdunkel – nur nach den Ufern zu schäumten die Wellen weiß auf im Mondlicht. [...] Und sie fühlte ihr Herz leer – aber weit vor Sehnsucht zum Unbekannten."[17] Auch sie gehört zu jenen, die „das Leben ohne den Maskenstaat der Wünsche und Hoffnungen nur mehr in seiner plumpen Alltäglichkeit sehen" und die es „vor der köstlichsten Speise graut, weil wir den Ekel dahinter spüren." Und wie Tonio will auch sie nur „Zuschauer" sein, „nichts als Zuschauer gegenüber dem Leben. Und das Leben rächte sich".[18]

Ich halte es, vorsichtig gesagt, für denkbar, daß diese Ähnlichkeiten zwischen Toni Schwabes kleinem Roman und Thomas Manns großer Erzählung sich mehr als bloßem Zufall verdanken. Nach seinen eigenen Angaben hat Thomas Mann den 1902 erschienenen Roman ja bereits als Mitarbeiter des Langen-Verlages, also 1900, im Manuskript kennengelernt und dann zur Publikation empfohlen. Wie auch immer es sich damit verhält – der Grund für die erstaunliche Emphase jedenfalls, die seinen Essay bestimmt, dürfte mit dem Gefühl eines Wiedererkennens eigener Erfahrungen und Schreibvorhaben zu tun haben. Hier begegnete er lesend

- einer Mann-Frau-Konstellation, die derjenigen des PE-Komplexes bis in stilistische Einzelheiten hinein entspricht,
- der Problematisierung dieser Beziehungen und überhaupt der sexuellen Konventionen durch explizit gleichgeschlechtliche Konstellationen und
- der Korrelation von ‚weiblicher' Geschlechtsambiguität und künstlerischer Sensitivität.

Knapper und zugespitzt gesagt: Was immer den Thomas Mann der „PE-Zeit" menschlich und künstlerisch umtrieb – in Toni Schwabes „romantischer Dichtung" kam es zur Anschauung.

[16] TS, 13; vgl. VIII, 307. TS 61; vgl. VIII, 306. TS, 15; VIII, 281 und 336. – Daß der dänische Schauplatz in Schwabes Roman „Eriksgaard" heißt, könnte eine absichtsvolle Reminiszenz an den *Niels Lyhne* des (von Schwabe übersetzten) Jens Peter Jacobsen darstellen, dessen Bedeutung wiederum für Thomas Manns *Tonio Kröger* Bengt Algot Sørensen dargestellt hat (jetzt in ders.: Funde und Forschungen. Hrsg. von Steffen Arndal. Odense: Odense University Press 1997, S. 298-304).

[17] TS 95 f.; vgl. VIII, 321.

[18] TS, 99 f.; vgl. VIII, 290, 300. TS, 129.

2. „Lesbische Gedichte": Die Schriftstellerin Toni Schwabe

„Wer kennt ‚Die Hochzeit der Esther Franzenius' von Toni Schwabe?" Thomas Manns Eröffnungsfrage hat vielleicht noch eine andere als die rhetorische Funktion. In der Tat gab es, als Thomas Mann das schrieb, im Unterschied zur großen Gemeinde Gabriele Reuters bei weitem weniger Leser, die Toni Schwabe (1877-1951) kannten. Aber diesen wenigen bedeutete sie viel. Eine von denen, die Thomas Manns Frage auf Anhieb hätten beantworten können, war die Kritikerin Elfriede Kurtzer. 1908 wird sie rückblickend die Verdienste „der zu Unrecht vergessenen großen Dichterin *Toni Schwabe*" rühmen und erläutern:

> die [...] lesbischen Gedichte dieser hochbegabten Lyrikerin verdienen vor allen anderen bekannt zu sein. Immer und immer wieder nehme ich mir das Gedichtbändchen *Komm kühle Nacht* (Georg Müller, München) zur Hand. Es wird jedem, dem es auf echte dichterische Gestaltung des lesbischen Erlebens ankommt, mehr geben, als tausend andere Bücher zusammen. Wahre Liebe, Leidenschaft und Hingabe spricht aus jedem Vers. Es ist sehr bedauerlich, daß diese wunderbaren Klänge, die uns eine Heimat sein könnten, heute so ungehört vorüberrauschen. Wollen wir doch dazu beitragen, daß das Gedenken an diese einsame Dichterin bewahrt bleibt![19]

Zu lesen war das in der ersten literarisch-künstlerischen Zeitschrift der homosexuellen Emanzipationsbewegung, Der Eigene. Ein Blatt für männliche Kultur.[20] Auch dem in mancher Hinsicht konkurrierenden Unternehmen, Magnus Hirschfelds Monatsberichten des Wissenschaftlich-Humanitären Komitees, war Toni Schwabe alles andere als eine Unbekannte; und mit den literarischen Strategien, die hier in der *Esther Franzenius* beobachtet wurden, war man dort längst vertraut:

> Axel Juncker's Verlag in Berlin brachte vor Kurzem einen neuen Roman von *Toni Schwabe* heraus. *Bleibe jung meine Seele*, wie sich diese Arbeit betitelt, beginnt mit den Worten: „Eigentlich sah sie aus wie ein Junge, ein großer, blonder Junge. Sie dachte: ‚wär' ich nur einer.'" Im weiteren Verlauf der Erzählung wird dann der Charakter und die eigenartige Individualität der Heldin Helge vor uns entwickelt, in der wir, medizinisch ausgedrückt, eine Bisexuelle sehen müssen. Der Roman gibt in dichterisch vertiefter Form eine fesselnde Darstellung des fraglichen psychischen Problems [...].[21]

[19] Elfriede Kurtzer: „Lesbos in der Dichtung der letzten Jahrzehnte", in: Der Eigene, Jg. 13 (1930/32), H.7, S. 211. Zu Programm und Aktivitäten dieser Zeitschrift und des konkurrierenden Hischfeldschen Jahrbuchs jetzt Marita Keilson-Lauritz: Die Geschichte der eigenen Geschichte. Literatur und Literaturkritik in den Anfängen der Schwulenbewegung. Berlin: Rosa Winkel 1997 (mit umfangreichem bibliographischem Anhang).

[20] Vgl. Toni Schwabes Nachdichtung der *Lieder der Bilitis an Mnasidika,* z.T. aufgenommen in ihren Gedichtband: Komm kühle Nacht. Verse, München / Leipzig: Müller 1908.

[21] Monatsberichte des wissenschaftlich-humanitären Komitees, 1. Juli 1906, S. 146.

Nicht nur in literarischen Gruppen, sondern auch im organisatorischen Zentrum der Emanzipationsbewegung, in Hirschfelds „Wissenschaftlich-humanitärem Komitee" selbst, war Toni Schwabe zumindest in den folgenden Jahren wohlbekannt. „Auf vielseitig, auch aus Frauenkreisen geäußerten Wunsch", meldet Hirschfelds Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen 1910 (S. 441), „wurden zum ersten Mal zwei Damen als weibliche Obmänner gewählt", nämlich die Polizeibeamtin Gertrud Topf[22] und die Schriftstellerin Toni Schwabe. Erläutert hatte Hirschfeld den damit verwirklichten Plan bereits im Jahrbuch 1902: es gelte, „geistig hochstehende, namentlich urnische [d.i. lesbische] Damen für unsere Arbeit zu interessieren" (S. 975).

In diesem noch halbwegs subkulturellen Kontext gelesen, kann Thomas Manns einleitende Frage fast wie ein Fingerzeig für Eingeweihte erscheinen. Gewiß findet sich in seinen Notizen keinerlei Hinweis darauf, daß er den Eigenen oder Hirschfelds Jahrbuch zur Kenntnis genommen hätte. Immerhin darf aber daran erinnert werden, daß auch der – neben dem „Weiblichen" – *zweite* Kampfbegriff, der im Schlußabschnitt des Essays gegen das „Hohnlachen der Renaissance-Männer" ins Feld geführt wird, zur selben Zeit im selben Publikationskontext auftaucht. Der Ausdruck „Tschandala" findet sich nicht nur in Nietzsches *Götzendämmerung* (und in Strindbergs darauf bezogenem Roman *Tschandala* 1888), sondern auch in diesen Periodika der homosexuellen Emanzipationsbewegung. Im selben Jahr wie Thomas Manns Essay erschien im auf homosexuelle Literatur spezialisierten Verlag Max Spohr in Leipzig ein Gedichtband unter dem Titel *Lieder eines Einsamen, gewidmet den Tschandalas der Liebe*.[23] In Hirschfelds Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen 1904 wird dieser Band dann unter anderem mit der Bemerkung besprochen: „Die Widmung ‚Den Tschandalas der Liebe' und einige deutliche homosexuelle Gedichte am Schlusse der Sammlung weisen uns die Quelle von des Dichters Leid und Wehe."[24]

„Genug!... Was ich sagen wollte [!], ist dies: Uns armen Plebejern und Tschandalas, die wir unter dem Hohnlächeln der Renaissance-Männer ein weibliches Kultur- und Kunstideal verehren [...]: uns muß es wahrscheinlich sein, daß von der Frau *als Künstlerin* das Merkwürdigste und Interessanteste zu erwarten ist"

[22] Gertrud Topf lebte von 1881-1918. Vgl. den von Manfred Herzer herausgegebenen Katalog: Goodbye to Berlin. 100 Jahre Schwulenbewegung. Berlin: Rosa Winkel 1997, dort auch ein Porträt Toni Schwabes.

[23] Als Verfasser wird ein „Dr. Grün-Leschkirch" angegeben; vermutlich handelt es sich um den im ungarischen Leschkirch tätigen Arzt Moritz Grün (dazu Keilson-Lauritz, S. 251 f.). – In demselben Verlag war 1901 auch Johannes Gaulkes erste deutsche *Dorian Gray*-Übersetzung erschienen, die Thomas Mann im Notizbuch zur Lektüre vormerkt (Notb II, 35); dazu Detering (s. Anmerkung 11), S. 301-320.

[24] Verfasser ist der literarische Rezensent des Blattes, Numa Praetorius (d.i. Eugen Wilhelm); Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen 6 (1904), S. 456 und 610.

(Ess I, 29). Die Schlußsätze von Thomas Manns Schwabe-Essay resümieren, wie mir scheint, mehr und Grundsätzlicheres als nur die gegen den Bruder gerichtete „Spitze". Und die verschlüsselten Botschaften, die in ihrem doppelten Boden verborgen sind, müssen nicht nur *diesem* eingeweihten Leser gelten.

3. „Weibliches Genie": Thomas Mann liest Gabriele Reuter

Wer die Romane von Gabriele Reuter kannte – das war im Unterschied zur traurigen Geschichte der Esther Franzenius keine Frage. Immerhin war diese Autorin eine der angesehensten des Verlags S. Fischer; in Verlagskatalogen stand ihr Name neben denen Hauptmanns, Bangs, Wassermanns.[25] Dieser Umstand ermöglicht es Thomas Mann nun in dem Essay, den er 1904 als Auftragsarbeit für die Berliner Zeitung Der Tag verfaßte, den grundlegenden Gedanken des Schwabe-Essays jetzt an einem weniger arkanen Gegenstand erneut zu formulieren, bis in die wörtliche Wiederholung der Wendung vom „weiblichen Kunst- und Kulturideal" – und ihn darüber hinaus in die weihevolle Höhe einer besonderen „Sendung des weiblichen Genies in der modernen Literatur" zu erheben (XIII, 394). Diesmal enthält sich die Proklamation einer „künstlerischen Weiblichkeit" allerdings der ersten Person Plural; nicht mehr von „uns" ist die Rede, sondern zurückhaltender von „denjenigen, die ein weibliches Kultur- und Kunstideal verehren". Unter *diesen* habe „die künstlerische Frau einen Schritt voraus". Nicht mehr vom Künstler als Frau ist die Rede, sondern von der „Frau als Künstlerin". Das letzte Wort lautet hier, daß die „Frau als Künstlerin, sofern sie genug Geist besitzt, ihre Weiblichkeit zu pflegen und zu vertiefen, statt sie zu verleugnen, heute zu hohen Dingen berufen ist." (ebd.) Freilich hat dann diese „Weiblichkeit" auf Umwegen doch wieder vieles mit dem Künstlertum gemeinsam, für das der Verfasser selbst einsteht: Kritik des Lebens, „Wirklichkeitskritik" sollen beide betreiben, nicht politische Agitation.[26] Denn – und da ist die Formel, die Weiblichkeit und

[25] Vgl. den von Friedrich Pfäfflin/Ingrid Kussmaul bearbeiteten Katalog: S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1985. Darin Erwähnungen Reuters in einem Verlagsprospekt 1904 neben Hauptmann, Hofmannsthal, Schnitzler (S. 219) und auf der Titelseite eines Prospekts über „Moderne Romane erster Autoren" zusammen mit Björnson und Fontane (S. 239). In „Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane" stand die Neuausgabe ihrer *Liselotte von Reckling* in einer Reihe mit Erzählungen von Fontane, Bang, Keyserling, Jonas Lie und Thomas Manns *Friedemann*.

[26] Im Gegensatz zu dem philosophischen Schriftsteller Hugo Marcus, auf den hier angespielt wird; dazu Georg Potempa: ‚Wir Poeten und Artisten...' Ein unbekannter Briefwechsel von Thomas Mann mit Hugo Marcus. In: Neue Deutsche Hefte (160) 1978, Jg. 25, H.4, S. 708-720.

Künstlertum beiläufig vereint – *„der kontemplativ- künstlerische Mensch* ist wesentlich kein Weltverbesserer. Er will nichts als erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten." (XIII, 391 f.; meine Hervorhebung)

Die Unterschiede in der neuen Formulierung der alten Idee reichen noch weiter. Resümierte die Überschrift im Schwabe-Essay nicht weniger als die künstlerische Weltformel „Das Ewig-Weibliche", so bescheidet sie sich hier mit dem Namen der besprochenen Autorin. Kompositorisch waren dort Texterörterung und allgemeines Argument unauflöslich verknüpft – hier dagegen folgt erst auf mehr als sechs Seiten allgemeiner Reflexion die Besprechung des Romans *Liselotte von Reckling*, der damit aufs bloße Anschauungsbeispiel reduziert ist.[27] Unübersehbar sind schließlich die Differenzen im stilistischen Duktus. Entsprach dort die Emphase des Urteils vollkommen derjenigen des Stils, so wird hier die Fallhöhe zwischen beiden geradezu hervorgehoben. Über Toni Schwabes „romantische[] Prosa-Dichtung", „eine Art Roman", schreibt Thomas Mann den emphatischen Dithyrambos eines Involvierten – im Reuter-Aufsatz, der „Besprechung" eines konventionellen „Romans" durch einen Kritiker, dominiert dagegen zunehmend eine ironische Distanz und Zweideutigkeit. Diese Ironie soll – wie mir scheint – die Kluft überbrücken, die sich diesmal zwischen dem Thema der „Künstler- Weiblichkeit" und dem Anlaß unübersehbar auftut. So mahnt der Rezensent beispielsweise, über die unbestreitbare *Enge* des Reuterschen Romans solle man „nicht lachen; man sollte Respekt haben. Enge ist ja fast immer auch Tiefe." (XIII, 396) Man fragt sich, ob es ein schneidenderes Adverb gibt als dieses „fast". Ähnlich sarkastisch wird der letzte Teil des Romans hier (ebd., 398) gegen kritische Einwände verteidigt: „Ein Buch muß einen Schluß haben." Ja dann...

Was also konnte Thomas Mann an Reuters *Roman* außer dem Geschlecht von Protagonistin und Verfasserin überhaupt interessieren?[28] Ein Leser, der

[27] Gabriele Reuter: Liselotte von Reckling. Roman. Berlin 1904 (erschienen bereits Ende 1903); hier im folgenden zitiert nach der Neuausgabe in „Fischers Bibliothek zeitgenössischer Romane", Berlin: S. Fischer o.J. [1909]: GR, Seitenzahl, (Kapitel). Einbezogen werden in Thomas Manns Besprechung auch Reuters Romane *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens* (1896) und *Frau Bürgelin und ihre Söhne* (1899) sowie die Tagebucherzählung *Ellen von der Weiden* (1901) und die Novellensammlung *Frauenseelen* (1902).

[28] Die auch hier wahrnehmbaren Ähnlichkeiten mit dem *Tonio Kröger* sind ungleich oberflächlicher als im Fall der *Esther Franzenius*, mögen aber in der Perspektive des Lesers Thomas Mann eine Rolle gespielt haben: Auch Liselotte ist eine ‚entlaufene Bürgerin' „aus guter Familie" (übrigens auch Tochter eines bürgerlich-rechtschaffenen Vaters und einer Mutter, die als lebenslustige Schauspielerin in entschiedener Nähe zur Halbwelt lebt), auch sie kann trotz ihrer Zurückweisung aller „zigeunerhaften Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit" doch nicht umhin, „eine kleine perverse Liebhaberei für die Gemeinheit und das Leben" zu pflegen (GR, 45). Darüber hinaus mag man auch hier in der verbotenen Liebe der Siebzehnjährigen zum Cousin und in der durchschauten und gleichwohl wie ein Glücksersatz festgehaltenen Illusion über den Geliebten Grundkonstellationen der PE-Notizen wiedererkennen.

nichts von den Notizen und Plänen wüßte, die Thomas Mann selbst um diese Zeit beschäftigten, der außer dem Essay lediglich Reuters Roman gelesen hätte – ein solcher Leser müßte zweifeln, ob Thomas Mann wirklich diesen Text vor Augen gehabt hat.

Denn weder für das tiefe Erkennen noch für das schöne Gestalten, wie er sie vom kontemplativen Künstler verlangt, bietet *Liselotte von Reckling* sonderlich überzeugende Beispiele. Zumal diejenigen Romanpassagen, in denen die vom Essay unterstellte „künstlerische Weiblichkeit" erörtert wird, halten der lesenden Nachprüfung nicht lange stand. Allein die – mehr behauptete als gestaltete – Verbindung von emotionaler Empfindungsfähigkeit und Intellektualität unterscheidet diese Heldin von denen anderer trivialer Frauenromane der Jahrhundertwende, allein dieser Grundzug könnte für ein neuartiges „weibliches Kulturideal" reklamiert werden. Freilich reduziert er sich auf einige Beschreibungen der Titelheldin, die von – vorsichtig gesagt – holzschnittartiger Einfachheit sind: „Liselotte war zitternd sensitiv", liest man bei Reuter, denn: „Des Mädchens ganzes Sein bebte in einer erhöhten Erregbarkeit [...]. Quellen der Liebe, der Zärtlichkeit und Begeisterung öffneten sich in ihrem Herzen" (so die Erzählerin, GR, 74 f.; Kap. I/9). Diese Sensitivität aber setzt Liselotte offensiv der verwirrenden Erfahrung der modernen Großstadt entgegen; ihr begegnet sie ausdrücklich „mit allen Sinnen und der ganzen Fähigkeit ihres Intellektes" (GR, 76; Kap. I/9). So weit deutet der Text tatsächlich eine Weiblichkeit an, die nicht gänzlich im vertrauten *gender*-Klischee aufgeht.

Im übrigen aber ist von einer spezifischen „künstlerischen Weiblichkeit" in Reuters Roman wenig, gar von einem „weiblichen Kultur- und Kunstideal" überhaupt nichts zu erkennen. Ausdrücklich rühmt Thomas Manns Essay beispielsweise „eine solche bildlich-sinnbildliche Verherrlichung des Weibes wie die kleine Szene, wo Liselotte dem armen Excelsior zulächelt" (XIII, 396). Gemeint ist eine Szene zwischen der Titelheldin und dem reichen, aber unheilbar kranken Amerikaner Excelsior Nicodemus Stuart („der kühne Name", denkt die Heldin einmal; GR 94, Kap. I/11), und die paraphrasierte Stelle lautet im Roman wörtlich so:

> Und während sie so auf ihn schaute, hoben sich seine schweren Lider, und ein müder Blick traf sie aus seinen gleichgültigen und kalten, schwarzen Augen.
> Da lächelte sie und legte alles, was sie an Güte, Hingebung und Liebe in ihrem weichen Herzen trug, in ihr Lächeln und reichte ihm so ein seltenes und köstliches Kleinod zu flüchtiger Freude auf sein Schmerzenslager.
> Er schloß die Augen, als blende ihn ein Licht stark, und lag unbeweglich [...]. (GR 84; Kap. I/10)

Liest man diese Szene versuchsweise mit den Augen jenes Thomas Mann, der selbst gerade Material zum *Maja/Geliebten*-Komplex sammelt, so zeigt sie eine gewisse Verwandtschaft mit manchem, was wir aus diesen Notizen kennen: Der zur Einsamkeit verurteilte Krüppel, der Kranke, erscheint hier als Liebender, der nur freundlich bemitleidet, aber nicht wirklich geliebt wird; Freude kann immer nur flüchtig und trügerisch sein; das Lächeln, das sie auslöst, ist allein um dieser Freude willen „ein seltenes und köstliches Kleinod". Daß die Szene sich aber im übrigen und für sich genommen vollkommen im *mainstream* dessen bewegt, was Walter Killy als *Deutschen Kitsch* gesammelt und beschrieben hat,[29] und daß sich zumal die Rolle des Weibes als engelhafter Lichtgestalt am Krankenlager kein Jota vom dort in mannigfachen Variationen Nachlesbaren unterscheidet, das wird sich schwerlich bestreiten lassen.

Was aber hier noch vergleichsweise zart aufgetragen ist, überschreitet spätestens in solchen Passagen die Grenze zu Killys Anthologie, wo die „Verherrlichung des Weibes" es nicht beim blendenden Lächeln beläßt:

> All seine starke, so fest in Schranken gehaltene Mannheit brach die Ketten und riß das Mädchen mit sich in den wilden Taumel der Lust. An ihrer Kühle hatte er sich bezwingen wollen. Und sie war es nun, die, eine Galathee auf dem leichten Muschelwagen der Liebe, sich jauchzend den Schleier der Scham von den schlanken Hüften riß und ihn als Wimpel in die Lüfte flattern ließ, während sie sich triumphierend von der Brandung seiner Leidenschaft zu den Gefilden der Seligen tragen ließ.[30]

Fast könnte man erraten, daß soviel Leidenschaft nicht von Dauer sein kann, und wirklich: „Ein Schatten senkte sich zwischen ihnen nieder. [...] Die vollen, jubelnden Akkorde ihrer Liebessymphonie waren jäh zerstört, eine gehaltenere Melodie setzte ein." (GR, 145)

So also, in dieser Mythenklitterung einer kleinbürgerlichen Bildungswelt und in solchen ausgelaugten Genitivmetaphern, schildert Gabriele Reuters Roman das Verhältnis von Mannheit und Mädchentum. Durchaus nicht besser ergeht es dem zweiten Thema, auf das es Thomas Manns Besprechung ankommt, dem Verhältnis nämlich zwischen Liebe und Kunst. Die dämonische „Daja Minstrel",[31] die Rivalin mit dem „großen, wilden und sinnlichen Munde" (GR, 192, Kap. II/8), von der Liselotte ihrem Mann gegenüber weiß: „Sie hat deine Seele aufgerüttelt" (GR, 220 f.) – diese Dämonin der Leidenschaft spielt nachts

[29] Walter Killy: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1962.

[30] GR, 142, Kap. II/1; z.T. wörtliche Wiederholung GR, 164.

[31] Die sich später freilich, wie Thomas Mann erleichtert vermerkt, in etwas drastischer Ironie als ein Fräulein „Meyer" erweisen wird (GR, 215).

in ihrem einsamen Holzhaus Geige. „Aber all ihr Phantasieren auf der Geige", erkennt die Erzählerin, „waren nur klingende Sehnsuchtsschreie." (GR, 192)

Akkorde der Liebessymphonie oder Sehnsuchtsschreie der Kunst – mit einiger Anstrengung könnte man hier das Thema wiedererkennen, das Thomas Manns Essay diesem Buch unterstellt. Ganz mühelos hingegen dürfte bemerkbar sein, daß die Durchführung hier allem, worauf es Thomas Mann ankommen mußte, eklatant widerspricht. Auf den ersten Blick hat zwar die Rivalität zwischen Liselotte von Reckling und jener Daja Minstrel etwas vom bekannten Gegensatz zwischen südlichem Künstlertum und den nördlichen Blonden und Blauäugigen. Aber bei Reuter ist ja gerade jene chiastische Verschränkung, welche die Figurenkonstellation des *Tonio Kröger* vor dem Kitsch bewahrte, wieder aufgegeben und ins kleinbürgerlich Reine gebracht: Die südländische Künstlerin ist zum verderblichen Teufelsweib dämonisiert, die sensible nordische Blonde dagegen endet kunstfern, keusch und geschlechtslos; am Ende lebt sie „das stille Dasein einer Nonne. Und die Sehnsucht nach irdischer Liebe fiel mehr und mehr von ihr ab, je tiefer sie eindrang in die Betrachtung des Ewigen, das als ein güldener Ring dieses Irdische umschließt." (GR 211, Kap. II/10)

Mit diesem Bild der kontemplativen Nonne sind wir bei dem, was Thomas Manns Essay fast komplett *wegläßt*,[32] und das ist nicht weniger als das dominierende Zentrum des Romans. Denn in Wirklichkeit geht es darin nur ganz am Rande um Frauenfrage, um Kunst und Geschlechterrollen. Im Mittelpunkt stehen vielmehr unterschiedliche *religiöse* Erfahrungsmodi und Erlösungshoffnungen (individuelle, kirchliche, sektiererische) angesichts der Großstadtwelt einer Moderne, von der die Titelheldin „als echte, fromme Pietistin" (GR, 146) zutiefst verunsichert ist.[33] Alle erotischen, künstlerischen, sozialen Beziehungen sind auf diesen Mittelpunkt hin ausgerichtet und durch ihn funktionalisiert.[34]

Mit anderen Worten: Für die Position, die Thomas Manns Essay programmatisch formuliert, ist der dazu herangezogene Roman ein wenig geeigneter Beleg. Weder stilistisch noch thematisch paßt er sonderlich gut zur Proklamation einer „Sendung des weiblichen Genies in der modernen Literatur". Und

[32] Abgesehen von der Bemerkung, es walte „eine gewisse christliche Atmosphäre" in dem Buch (XIII, 396).

[33] Auch die von Thomas Mann erwähnte Ironie rettet nicht viel, weil sie überwiegend eher robust ausfällt – einer der Sektierer etwa, der Typus des pedantischen Gelehrten, trägt den Namen „Doktor Pfiffendorf" (GR, 149), ein kurzgewachsener und dicklicher Sektenprediger heißt „Dünnebier" (GR, 179) usf.

[34] Die emanzipatorisch engagierte „Doktor Adelheid Rank", auf deren Kontrast zur sensiblen Protagonistin Thomas Mann soviel Wert legt, ist nur eine der vielen Figuren, die wie allegorische Personifikationen die Lebensbereiche der Moderne verkörpern: Sie steht für die Frauenfrage wie die Fabrikarbeiterinnen für die kapitalistische Produktion, die Mutter für die Halbwelt der Bohème usf.

deshalb bleibt auch nach wiederholter Lektüre undeutlich, was genau eigentlich Formeln wie diese bedeuten – sind mit „weiblichen Genies" und „künstlerischer Weiblichkeit" allein künstlerische Weiber gemeint oder darüber hinaus alle in irgendeinem Sinne ‚weiblichen', etwa besonders sensitiven oder kontemplativen Künstler? Die Antwort flattert hier, wie der Schleier der Scham, im Wind. Wer sie finden wollte, müßte von diesem Essay zurückkehren zu seinem – hier bis an den Rand des Selbstzitats paraphrasierten, bis an den Rand der Nachvollziehbarkeit verkürzten – Vorgängertext, und damit auch zu Toni Schwabes Roman, dessen Lektüre er dort so nachdrücklich empfohlen hatte.

Gerade in der Fallhöhe zwischen Emphase und Unschärfe, gerade in seiner Unangemessenheit gegenüber dem vorgeblich erörterten Text aber macht Thomas Manns Versuch deutlich, wie dringlich das Verhältnis von „Kunst" und „Weiblichkeit" ihn beschäftigt haben muß. Wie Thomas Mann dann brieflich gegenüber Gabriele Reuter selbst etwas verlegen eingesteht, ist sein Essay in den allgemeinen Passagen passabel, während er in der zweiten Hälfte (also dort, wo es um den Roman selbst geht) „abfällt": ein – wie er an den Bruder schreibt – „längerer Essay [...], angeblich über Gabriele Reuter, aber sehr allgemein und persönlich gehalten."[35]

Was hier also von Gabriele Reuter handelt, heißt das wohl, ist im Grunde nebensächlich; was hingegen *zugleich* „sehr allgemein und persönlich" formuliert ist, bezeichnet den heimlichen Kern dieses Textes. Mir scheint es offenkundig, daß Thomas Mann die Ideen, die er aus dem Roman Toni Schwabes entwickelt hat, nun *against all odds* in denjenigen Gabriele Reuters hineinliest.[36] Damit hat er diesen Roman zwar eklatant verzeichnet; aber zumal angesichts dessen künstlerischer Bedeutungslosigkeit wiegt dieser Einwand gering gegen die einzigartige Autorität, deren Protektion er sein Konzept einer Künstler-Weiblichkeit nun unterstellt. Mit Toni Schwabes Hilfe konnte das Stigma der Homosexualität[37] umgedeutet werden zur Auszeichnung wahren Künstlertums, ja höherer Menschlichkeit. Mit Gabriele Reuters Hilfe wird nun darüber hinaus auch die verlockende und riskante Sphäre der Subkultur verlassen. So wird aus den „Tschandalas der Liebe" die „Sendung des weiblichen Genies in der Literatur".

[35] 27. Februar 1904; DüD I, 218.

[36] Ich beschränke mich hier auf die *gender*-bezogenen Überlegungen; die nicht minder allgemeinen Ausführungen über den Ruhm und die Probleme des Weiterschreibens nach einem erfolgreichen Erstlingsroman haben Peter de Mendelssohn (Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/Main: S. Fischer 1996, S. 858-864) und neuerdings Karin Tebben ausführlich erörtert.

[37] Zu Begriff und Konzeption vgl. Böhm (s. Anmerkung 1).

4. „Mannweib", „Ganzmensch", „Goethe": Thomas Mann liest Ricarda Huch

Wohin haben uns diese Beobachtungen eigentlich geführt? Zunächst einmal bestätigen sie ja nur eine Einsicht, die uns schon lange genug bekannt ist: in welchem Umfang nämlich das PE-Erlebnis und überhaupt die Auseinandersetzung mit der eigenen homoerotischen Veranlagung Thomas Manns Frühwerk durchziehen. Nietzsches Aperçu von „Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen", die „bis in die höchsten Gipfel seiner Geistigkeit" hineinreichten, von Thomas Mann in seiner Rede auf Platen zitiert[38] – beinahe zu oft schon ist dieses Wort auf ihn selbst angewendet worden; und auch hier wurde wieder ein solcher Anwendungsversuch unternommen. Aber Nietzsches Satz beschreibt ja nur die erste Hälfte, die eine Seite eines zweiseitigen Verhältnisses: Indem die Geschlechtlichkeit aus dem Souterrain der privaten Leidenschaften bis in die „höchste Geistigkeit" hineinwirkt, durchläuft sie selbst Transformationen. Nicht um einen abermaligen und also entbehrlichen Nachweis für Thomas Manns homoerotische Neigungen geht es und damit um die Reduktion der Texte auf ihre Entstehungsumstände, sondern umgekehrt um die Analyse der *produktiven Transformation* dieser Entstehungsumstände in den Texten. Der am Ende eher anthropologische als ästhetische Entwurf eines Ewig-Weiblichen, das Männliches und Weibliches zugleich integriert und übersteigt[39] – er hat seinen Ursprung in den Träumen, die eine Nachdichterin der Gedichte von Lesbos und ein unglücklich verliebter Erzähler des PE-Geschehens gemeinsam träumen konnten. Aber er übersteigt die Bedingtheiten dieses Ursprungs ins anthropologisch Universale.

Aus der Erfahrung der eigenen männlichen und dem Lese-Anblick einer weiblichen Homoerotik wird in diesen frühen Essays zum ersten Mal jene Idee entwickelt, die in den kommenden Jahrzehnten als mythisches Modell einer zugleich zwie- und übergeschlechtlichen Androgynie zum Grundbestand seines Begriffs von Humanität gehören wird. Das „Ideal des Ganzmenschen, der Androgyne", wird in dieser programmatischen Zuspitzung bezeichnenderweise wiederum zuerst in einem Essay über eine Schriftstellerin formuliert. *Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs* nämlich greift Thomas Mann 1924 Konzept und Begrifflichkeit seiner ersten Frauen-Essays wieder auf.

[38] Ess III, 252; in Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* lautet die Formulierung: „bis in den letzten Gipfel seines Geistes hinauf." (KSA 5, 75).

[39] Das „wir", das hier vom Ewig-Weiblichen hinangezogen wird, ist ja schon in der Sprachlogik dieser Formulierung dasjenige eines in seinen Ursprüngen männlichen, das den ersten strebenden Schritt auf die Erlösung hin selbst getan hat, als es sich bewußt vom einen Geschlecht abstieß und sich zwischen – und in Thomas Manns lebenslanger Vorstellung damit auch *über* – die Geschlechter stellte.

Das Buch, aus dem er nun eine Reihe von Begriffen und Namen für seine eigenen Überlegungen bezieht, ist Huchs Studie *Blüthezeit der Romantik*,[40] in der die romantische Auseinandersetzung mit mythischen Traditionen und gegenwärtiger Praxis der Geschlechterrollen in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder berührt wird. Manches deutet darauf hin, daß er diesen Band bereits lange vor dem Geburtstagsartikel gelesen hat; Anstreichungen und Randnotizen in seinem (im TMA erhaltenen) Exemplar zeugen von einer intensiven, ja leidenschaftlichen Lektüre, die sich mit Überlegungen schon aus dem Umkreis von Thomas Manns „Litteraturessay" (*Geist und Kunst*) berührt.[41] Einige der von Thomas Mann angestrichenen Passagen lassen zumindest andeutungsweise erkennen, wo seine an Toni Schwabe exemplifizierte Idee einer genuinen Künstler-Weiblichkeit sich mit späteren und weiter ausgreifenden ästhetischen und anthropologischen Konzepten berührt. Im Kapitel „Apollo und Dionysos" etwa markiert er den Gedanken, daß „das Erkennen das weibliche Prinzip" seit Beginn „des Menschengeschlechts" darstelle, daß erst „in neuerer Zeit [...] die Differenzierung des Weiblichen und Männlichen immer schärfer" ausgeprägt worden und daß für die Zukunft ein Mensch zu erwarten sei, „in dem sich Männliches und Weibliches vereinigt, ohne in einander unterzugehen." (RH, 87 f.) Dieser „harmonische Zukunftsmensch" vereinige in sich, so streicht er an anderer Stelle an, Gefühl und Erkenntnis, und dieser Typus sei „der die beiden früheren vereinigende, der mannweibliche. Dieser Typus trägt das Genie." (RH, 100 f.) Sichtbar hervorgetreten ist dieses Genie bereits in der Gestalt Goethes. In seinem Geburtstagsartikel für die Verfasserin zitiert Thomas Mann denn auch einen Satz Friedrich Schlegels, den er dort im Kapitel „Schiller und Goethe" angestrichen hatte: „Denn das Ewig-Weibliche ist ja das Prinzip der Erlösung, nämlich das Bewußtwerden des Unbewußten". Als Kronzeuge wird bei ihm wie bei Huch Goethe zitiert, „dessen Helden" „‚etwas Weibliches'" eigne und von dem die Verse stammen: „Denn das Naturell der Frauen / Ist so nah mit Kunst verwandt." (Ess II, 230 f.; erneut zitiert im Brief an Agnes E. Meyer vom 13.5.1939, S. 158) In ihm, dem Schöpfer von Figuren, „in denen süßester weiblicher Liebreiz sich mit männlicher Kraft zu einem so herrlichen Ganzen vereinigt" (so Ricarda Huchs Formulierung, die in Thomas Manns Exemplar mit einem großen Kreuz markiert ist, RH, 210) – in ihm verwirklicht sich der Menschheitstraum vom „Ganzmenschen", also „von der

[40] Ricarda Huch: Blüthezeit der Romantik. Leipzig: Haessel 1899; hier im folgenden zitiert: RH, Seitenzahl.

[41] Zur Erläuterung dieser möglichen Zusammenhänge muß ich mich hier mit dem Hinweis auf den Kommentar im ersten Essay-Band der Großen Frankfurter Ausgabe begnügen. Vgl. aber auch den Kommentar von Kurzke und Stachorski: „Mit seinem Plädoyer gegen eine antirationalistische Kunstauffassung knüpfte er an ästhetische Positionen an, die die Vorkriegs-Essayistik dominierten [...] und die Notizen zu dem geplanten Literaturessay ‚Geist und Kunst'." (Ess II, 374)

Androgyne" (RH, 209). Der Verkünder des „Ewig-Weiblichen" erscheint selbst schon als seine beinahe mythische Verkörperung.

Einen bei Huch als Synonym des „Ganzmenschen" gebrauchten und weitaus heikleren Ausdruck greift Thomas Mann in seinem Essay nicht auf. In seinem Exemplar von Ricarda Huchs Buch aber hat er den folgenden Satz am Rand angestrichen und das hier kursiv gesetzte Wort im Text nochmals unterstrichen: „das Wort *Mannweib*, das in unserer Zeit so gesunken ist und einen schlechten Klang angenommen hat, bezeichnet danach die schönste und vollkommenste Form, in der der Mensch sich darstellen kann." (RH, 209)[42] Hier, scheint mir, fand Thomas Mann ausgesprochen und auf den Begriff gebracht, was die Bewunderung für den *Faust*-Dichter, den „mannweiblichen" Typus des „Genies" und die Verfasserin eines lesbischen Romans verbindet.

Vor dieser in solchen Künstlern und Kunstwerken schon greifbar gewordenen Utopie konnten die vorgefundenen Geschlechterrollen nicht bestehen. Gegen die in Deutschland verbreitete „Neigung [...], das Ideal des Weibes in der Kuh und das des Mannes im Schlagetot zu erblicken" (Ess II, 230), zitiert Thomas Mann darum noch einmal mit Ricarda Huch aus Friedrich Schlegel: „die Männlichkeit und die Weiblichkeit, so wie sie gewöhnlich genommen und getrieben werden, [sind] die gefährlichsten *Hindernisse der Menschlichkeit*."[43]

Und darauf, auf die Menschlichkeit, kam es ihm jetzt mehr als zwanzig Jahre nach seinem Toni-Schwabe-Aufsatz und den Geschlechterfragen der PE-Zeit, vor allem an. Noch in den späten, mythisch-humanen Entfaltungen dieser Anfangsidee bleibt deren Strukturmodell erkennbar, immer wieder markiert durch Varianten der hier zuerst gebrauchten Formel. In *Die Ehe im Übergang* wird, ein Jahr nach dem Ricarda-Huch-Aufsatz, am Ende der ausführlichen Reflexionen zu geschlechtlicher Binarität und Androgynie, Geschlecht und Kunst, die resümierende Formel „Das Ewig-Menschliche" stehen

[42] Vgl. aber in *Die Ehe im Übergang* (1925) die Bemerkungen zur „Verselbständigung und Befreiung der [...] in gewissem Sinn vermännlichten Frau" und die komplementäre Entwicklung des „Jüngling[s]", dessen Schönheit sich „der weiblichen annähert", als Erscheinungsformen eines sich gegenwärtig vollziehenden „Ausgleich[s] zwischen den Geschlechtern, der zu den allermerkwürdigsten Phänomenen der wahren, der inneren Geschichte gehört" (Ess II, 269 f.). Auch dieser Gedanke wiederholt sich im *Joseph*: „etwas Gottesfestliches ist es um solchen Tausch von alters her, wenn sich in Weibertracht ergehen die Männer und im Kleide des Mannes das Weib und die Unterschiede dahinfallen" (V, 1119)

[43] Die Hervorhebung ist diejenige Thomas Manns. Schon in seinem Exemplar ist die gesamte Passage am Rand angestrichen; die Worte „die gefährlichsten Hindernisse der Menschlichkeit" sind zusätzlich unterstrichen (RH, 208). Zumal dieser Argumentationsgang, aber auch schon die Grundgedanken des Schwabe-Essays scheinen mir Böhms Annahme entschieden zu widersprechen, Thomas Manns „Desinteresse" an ‚der Frau' stehe ein „Interesse am ‚Weiblichen als Prinzip'" gegenüber, das sich aber seinerseits „als ausgesprochen konventionell" erweise und einer „vorgegebenen klassisch patriarchalischen Definition" folge (Böhm, s. Anmerkung 1, S. 192).

(Ess II, 282). Mit der Hinwendung zur Humanisierung des Mythos – und der Mythisierung des Humanen – greift dann die alte Grundformel auch über das Ewig-Menschliche noch hinaus. „Wahrscheinlich", ist 1932 über *Die Einheit des Menschengeistes* (X, 751-756) zu lesen, „hat die frühe Menschheit [...] sich das ‚Ewig-Weibliche' selbst als den Urgrund der Dinge gedacht [...]. Man darf hier das Weibliche nicht als Gegensatz des Männlichen verstehen. Der Urgrund der Dinge ist ‚jungfräulich', das heißt: er ist mann-weiblich" (ebd., 752 f.). So wird auch im *Joseph* selbst über dem „Weiblich-Menschlichen" wie über dem „Männlich-Menschlichen" das „Ewig-Natürliche" stehen – und diese „gewisse Doppeltheit", erklärt der Erzähler, entspricht „der Zweiheit von Gottes Natur".

Es ist ein weiter Weg, den ich hier zum Katzensprung verkürzt habe, von den ersten Frauen-Essays zur Geschichte Mut-em-enets. Und man kann deshalb bezweifeln, daß die großen Gedanken des späten Riesenwerks tatsächlich in den vergleichsweise unbeholfenen frühen Skizzen schon entworfen sein sollen. „Habe ich", könnte ich mit dem Schreiber des Toni-Schwabe-Essays am Ende selber fragen (Ess I, 29 f.), „habe ich [ihm] vielleicht gegeben, was nicht sein ist? Manchmal beim Schreiben fürchtete ich's. Aber es könnte mich nicht beirren."

Horst-Jürgen Gerigk

Thomas Manns *Anna Karenina*

Überlegungen zu Humanität, Hermeneutik und Poetologie

„Die Menschheit sorgt durch den Dichter
sprachlich für ihre Erfahrungen,
bringt sie in ewige Sicherheit."

Goethes Laufbahn
als Schriftsteller (1932)

I

Wer Thomas Manns Essays über Schriftsteller liest, dem wird früher oder später auffallen, daß kaum, ja eigentlich nie, poetologische Sachverhalte abgehandelt werden. Gewiß, da finden ästhetische Wertungen statt, wenn Turgenjews Kunst höher bewertet wird als die eines Theodor Storm oder wenn es von *Anna Karenina* heißt, dies sei der „größte[] Gesellschaftsroman der Weltliteratur" (Ess V, 47): aber solche Urteile werden auf der jeweiligen Hauptlinie der Argumentation wie ein Beiseite eingebracht, sind eingeschobenes Memento, daß natürlich nicht Beliebiges abgehandelt wird, sondern ästhetisch Approbiertes, ja Vorzügliches. Die Argumentation selbst aber bleibt ganz und gar inhaltlicher Art, macht sich an der Aussage fest, an ihrer Bedeutung für die Gegenwart und die Zukunft.

Nie geht es um erzähltechnische Probleme, nie um erzähltechnische Mängel oder um erzähltechnische Bravourstücke bei der künstlerischen Bewältigung der Materialien. Tadel und Lob verzichten auf das poetologische Detail. Ich bedaure das. In seinen Essays über Schriftsteller läßt Thomas Mann das Wissen, das ja sein Können als Künstler bestimmt, nicht zu Wort kommen. Es bleibt Geheimwissen. Werkstattgeheimnisse werden nicht preisgegeben.

Er schweigt sich aus, obwohl er uns doch gleichzeitig sehr viel über andere Schriftsteller sagt, aber eben so viel, daß wir zunächst gar nicht bemerken, was er uns *nicht* sagt. Diese Feststellung gilt auch für Äußerungen über sein eigenes Werk – so etwa, wenn er an der Princeton University über den *Zauberberg* spricht. Ja, es fällt auf, daß sich Thomas Mann über keinen Schriftsteller so ausführlich geäußert hat, wie über sich selbst: *Die Entstehung des Doktor Faustus*

ist mit ihren 164 Seiten der längste Text, den Thomas Mann über ein Einzelwerk, ja über einen Schriftsteller überhaupt geschrieben hat und bleibt dabei doch exoterisch bis zum Äußersten: politisch orientierter Small Talk, verbrämt mit pseudovertraulichen Anekdoten über sich und andere, ganz auf Werbung bedacht: für die eigene Person, die sich den *Doktor Faustus* abgerungen hat, auf diesen bezogen jedoch eher Verständnisabhilfe als Verständnishilfe.

Eine solche Haltung zur eigenen Praxis als Künstler ist, so möchte ich sagen, die Haltung des Priesters, der zwischen exoterischem Wissen und esoterischem Wissen auf geradezu natürliche Weise unterscheidet. Mit wem aber „teilt" Thomas Mann sein esoterisches Wissen von der Verfahrensweise des poetischen Geistes? Antwort: nur mit sich selber. Man durchforste seine Briefe und Tagebücher. Nichts von Belang bezüglich der schriftstellerischen Praxis. Nur im Vollzug des Schaffens ist sein esoterisches Wissen, sein Künstlertum, als Praxis wirklich „da": als Resultat also, d.h. als *Buddenbrooks,* als *Tod in Venedig,* als *Zauberberg* etcetera.

Kurz gesagt und vorsichtig ausgedrückt: Thomas Manns Essays über Schriftsteller, unter Einschluß der Essays über seine eigenen Werke, werden in der Hauptsache von exoterischen Informationen bestimmt. Sein Künstlertum, dessen einzig wirklicher Ort die Werkstatt ist, hält sich außerhalb ihrer aus verschiedenen Gründen verborgen, zeigt sich nur in Andeutungen, nur „allgemein": so zum Beispiel, wenn es in der *Entstehung des Doktor Faustus* plötzlich heißt:

> Ein Gedanke als solcher wird nie viel Eigen- und Besitzwert haben in den Augen des Künstlers. Worauf es ihm ankommt, ist seine Funktionsfähigkeit im geistigen Getriebe des Werkes (XI, 175).

Das, meine Damen und Herren, ist poetologisch gedacht. Aber eben „allgemein" oder, wenn man so will, rein theoretisch. Erläuterungen zur Praxis in einem bestimmten Fall werden nicht gegeben. Über das „geistige Getriebe" des *Doktor Faustus* erfahren wir nichts. Die *Entstehung* meint ausschließlich die äußeren Umstände des Schaffens. Über die „Funktionsfähigkeit" eines Gedankens im „geistigen Getriebe des Werkes", den die äußeren Umstände an Thomas Mann herangetragen haben mögen, schweigt er sich aus.

II

Doch der „theoretischen" Worte sind nun genug gewechselt: laßt uns jetzt nach unserem Thema sehen. Thomas Manns Deutung der *Anna Karenina* steht

zur Analyse an sowie sein Umgang mit Tolstoj überhaupt. Genau gesagt: es geht um zweierlei: um die in Anschlag gebrachten Prinzipien der Deutung und um die Leistung dieser Prinzipien in diesem einen Fall, der *Anna Karenina* heißt.

Es fällt auf, daß Thomas Manns Essays, äußerlich gesehen, zwei verschiedene Arten von Überschriften haben, denn entweder wird das Oeuvre eines Schriftstellers behandelt oder ein einzelnes Werk. Mit Bezug auf Tolstoj liegt beides vor: der Essay *Goethe und Tolstoi* von 1921 (erweitert 1925) und die Einleitung in eine amerikanische Ausgabe von Tolstojs *Anna Karenina* (New York 1939). Vorausgegangen war der Essay *Tolstoi. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt* von 1928.

Wenn sich, äußerlich gesehen, Thomas Manns Essays über Schriftsteller in solche, die ein Oeuvre behandeln, und solche, die ein Einzelwerk behandeln, aufteilen lassen, so bedeutet solche Unterscheidung jedoch keine grundsätzliche Differenz. Denn das Einzelwerk, wo es zum Thema eines eigenen Essays wird, Goethes *Werther,* Kafkas *Schloß,* bleibt stets Fokus für das Oeuvre; und das Oeuvre wird stets als Ausdruck der geschichtlichen Situation seines Autors genommen. Bezeichnend ist für Thomas Mann das Pochen auf das Autobiographische. So heißt es etwa über Kafkas *Schloß:*

„Das Schloß" ist ein durch und durch autobiographischer Roman; der Held, der ursprünglich einfach in der ersten Person reden sollte, heißt K., es ist der Dichter, der all dies Mühen und all diese grotesken Fehlschläge nur zu genau erlebt hat.[1]

Die Relevanz der Aussage einer Dichtung ergibt sich für Thomas Mann allerdings nicht aus dem Autobiographischen als Aufschluß über die Person des Autors, sondern aus der Exemplarik des Autobiographischen für die „Kultur", wobei er, wie er selber einmal vermerkt hat, „das Wort ‚Kultur' nicht im sentimental-schöngeistigen Sinn, sondern im Sinn der Menschheitssache, der Menschenehre" versteht.[2]

[1] *Dem Dichter zu Ehren. Franz Kafka und „Das Schloß"* [1940], Ess V, 140-141.

[2] *Die Höhe des Augenblicks* [1938], Ess V, 13. In seinem Essay über *Goethes „Werther"* (1941) vermerkt Thomas Mann zunächst dessen Bezug zum Zeitgeist: „Es war, als ob das Publikum aller Länder, insgeheim und ohne es zu wissen, genau auf das Werk eines noch ganz beliebigen jungen deutschen Reichsstädters gewartet hätte, das der gebundenen Sehnsucht einer Welt auf revolutionär entbindende Weise gerecht würde, – ein Treffer ins Schwarze, das erlösende Wort." Darauf folgt dann die Betonung der autobiographischen Rückbindung: „Das dem ‚Werther' zugrunde liegende Erlebnis, die idyllisch-schmerzliche Geschichte von Goethe's Liebe zu Lotte Buff, der lieblichen Amtsmanntochter zu Wetzlar an der Lahn, ist ebenso berühmt geworden wie der Roman selbst, und das mit Recht, denn große Teile des Buches decken sich vollständig mit der Realität, sind eine getreue und unveränderte Abschrift von ihr" (IX, 641 und 643). Zur autobiographischen Rückbindung seiner eigenen künstlerischen Produktion macht Thomas Mann 1942 in seinen Aus-

Thomas Manns Auslegungsprinzip, so möchte ich sagen, ist bester Dilthey mit einer Überdosis Schleiermacher, das aber in auffälliger Abrückung von allem Handwerklichen am Erzählten.[3] Die Praxis des „Machens" mit ihren Gründen und Gegen-Gründen kommt nicht zur Sprache.

Daß Thomas Mann diese Aussparung mit Bedacht vornahm, zeigt eine eigentümliche kurze Bemerkung in seiner *Einführung in den „Zauberberg" für Studenten der Universität Princeton* von 1939. Thomas Mann sagt dort, er lasse sich gern „von fremder Kritik" bei der Erörterung seiner eigenen Werke helfen. Und zur Begründung heißt es: „... denn es ist ja ein Irrtum, zu glauben, der Autor selbst sei der beste Kenner und Kommentator seines eigenen Werkes". Und nun folgt die Feststellung, auf die es mir ankommt: „Er ist das vielleicht, solange er noch daran wirkt und darin verweilt" (XI, 614).

Nur im Schaffensprozeß, d.h. im unmittelbaren Umgang mit der zu gestaltenden Sache, ist der Autor seinem Werk so nahe, daß er über sein künstlerisches Tun Auskunft geben könnte. Sobald der Schaffensprozeß beendet ist und sich die zu gestaltende Sache ins Werk gesetzt hat, hört diese Nähe zum Werk auf. Thomas Mann drückt das so aus:

> Aber ein abgetanes, zurückliegendes Werk wird mehr und mehr zu etwas von ihm [dem Autor] Abgelöstem, Fremdem, worin und worüber andere mit der Zeit viel besser Bescheid wissen als er, so daß sie ihn an vieles erinnern können, was er vergessen oder vielleicht sogar nie klar gewußt hat (ebd., 614).

Solche Haltung zum Kunstwerk ist reinster Schleiermacher, der vom Ausleger gefordert hat, er müsse einen Autor besser verstehen, als dieser sich selbst ver-

führungen über *Joseph und seine Brüder* die folgende grundsätzliche Feststellung: „Ein Werk muß lange Wurzeln haben in meinem Leben, geheime Verbindungen müssen laufen von ihm zu frühesten Kindheitsträumen, wenn ich mir ein Recht darauf zuerkenne, an die Legitimität meines Tuns glauben soll. Der willkürliche Griff nach einem Stoff, auf den man nicht althergebrachte Liebes- und Wissensanrechte hat, scheint mir sinnlos und dilettantisch" (Ess V, 192). Wie mir scheint, hat Thomas Mann damit gleichzeitig die fundierende Prämisse seiner eigenen Auslegungspraxis kenntlich gemacht.

[3] Vgl. Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin [1905], Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 15. Aufl. 1970 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 191); Friedrich Schleiermacher: Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage, Heidelberg: Carl Winter 1974 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Jahrgang 1959. 2. Abhandlung). Kritisches zu Schleiermacher und Dilthey vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr/Siebeck 1960. Des weiteren vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Unterwegs zur Interpretation. Hinweise zu einer Theorie der Literatur in Auseinandersetzung mit Gadamers „Wahrheit und Methode", Hürtgenwald: Guido Pressler 1989.

standen habe.[4] – Soweit, so gut, wenn nur nicht über Thomas Manns so suggestiv bekundeter Liberalität gegenüber seinen Interpreten das Zwielicht einer Höflichkeitsbezeugung angesichts seiner amerikanischen Gastgeber läge. Fest steht: Werkstattgeheimnisse werden nicht preisgegeben, und wenn Thomas Mann bekennt:

> Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen (ebd., 611),

so ist das in ihrer Allgemeinheit eine Äußerung, zu der jeder beliebige Literaturwissenschaftler fähig wäre. Thomas Mann selber hat ja zudem seine Essays als „kritische[] Seitensprünge" bezeichnet, die er jeweils, „oft nur von außen angeregt", ausschließlich zur Selbstbestärkung hinsichtlich seiner zeitlich parallelen „erzählenden Arbeiten" verfaßt habe.[5]

III

All dies ist zu bedenken, wenn wir uns Thomas Manns Essay über *Anna Karenina* zuwenden. Die Analyse gehorcht ganz dem von Thomas Mann durchgehend praktizierten Prinzip des Auslegens, das nur zwei Kriterien kennt: die im Werk hinterlegte geschichtlich bedingte Erfahrung zu fixieren und die autobiographische Rückbindung zu kennzeichnen. Es werden deshalb nur zwei Gestalten analysiert: die Titelfigur und Konstantin Ljowin, der „Statthalter des Dichters in dem Roman", wie Thomas Mann sagt und damit die autobiographische Rückbindung ins Licht rückt. Ja, er nennt Ljowin den „eigentlichen Held[en] des gewaltigen Romans". Thomas Manns Kernthese über *Anna Karenina* lautet folgendermaßen:

> Was ich ungescheut den größten Gesellschaftsroman der Weltliteratur nannte, ist ein Roman gegen die Gesellschaft, – schon das biblische Motto: „Die Rache ist mein, spricht der Herr", kündigt es an. Der moralische Antrieb zu dem Werk war ohne Zweifel, die Gesellschaft zu geißeln für die kalte, ausstoßende Grausamkeit, mit der sie den Liebesfehltritt einer im Grunde edelsinnigen und stolzen Frau bestraft, statt die Vergel-

[4] Vgl. Schleiermacher, (s. Anmerkung 3) S. 83-84: „Die Aufgabe ist auch so auszudrücken, ‚die Rede zuerst ebenso gut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber'. Denn weil wir keine unmittelbare Kenntnis dessen haben, was in ihm ist, so müssen wir vieles zum Bewußtsein zu bringen suchen, was ihm unbewußt bleiben kann, außer sofern er selbst reflektierend sein eigener Leser wird."

[5] *Sechzehn Jahre: Zur amerikanischen Ausgabe von „Joseph und seine Brüder" in einem Bande*, XI, 672.

tung für ihre Sünde Gott anheimzugeben – was sie nur zu unbesorgt tun könnte, denn zuletzt sind es doch wieder die Gesellschaft und ihre unumstößlichen Gesetze, deren auch Gott sich bedient, um Vergeltung zu üben: das zeigt die unheimliche Fatalität und Zwangsläufigkeit von Annas Schicksal, wie es sich Schritt für Schritt bis zu ihrem schrecklichen Ende aus ihrem Affront gegen das Sittengesetz ergibt. So liegt ein gewisser Widerspruch in dem ursprünglich moralischen Motiv des Dichters, in der Anklage, die er gegen die Gesellschaft erhebt; denn man fragt sich, wie Gott strafen sollte, ohne daß die Gesellschaft sich benähme, wie sie es tut. Sitte und Sittlichkeit, wie weit sind sie unterschieden, wie weit sind sie – im Effekt – ein und dasselbe und fallen in der Brust selbst des gesellschaftlich gebundenen Menschen zusammen? Diese Frage schwebt über der Dichtung – ungelöst. Aber Dichtung braucht nicht Fragen zu lösen, sie braucht sie nur dem Gefühl recht nahe zu bringen, ihnen die höchste, schmerzliche Kraft der Fragwürdigkeit zu verleihen, um das Ihre geleistet zu haben – und dafür sorgt hier die Liebe des Erzählers für sein Geschöpf, dem er schmerzlich-unerbittlich so viele Leiden zuerteilt (Ess V, 47).

„Tolstoj liebt Anna sehr, das spürt man", schreibt Thomas Mann und kommt deshalb ins Grübeln über „Sitte und Sittlichkeit", hadert ganz offensichtlich mit Annas Schicksal. Und über Ljowin, des „Dichters Ebenbild", vermerkt er:

Die Kunst braucht er nicht erst zu vergessen, er weiß, wie es scheint, überhaupt nichts von ihr, sondern kennt sie offenbar nur als gesellschaftliches Kulturgeschwätz über die Lucca, über Wagner und über Gemälde. Das ist der Unterschied zwischen ihm und Leo Tolstoi (ebd., 53).

Damit wird der Gestalt des Ljowin in dem für ihn, Thomas Mann, wesentlichsten Punkt die autobiographische Rückbindung an den Autor entzogen.

Im Grundsätzlichen heißt das: Thomas Mann legt sich die Intention Tolstojs auf seine Weise zurecht, indem er hervorhebt, daß die mit der Situation Anna Kareninas gestellte Frage vom Roman nicht eindeutig beantwortet werde und daß Ljowin mit dem Manko der Kunstblindheit versehen sei.

Thomas Mann schafft damit dem Sinngeschehen des Romans *Anna Karenina* eine Zugrichtung, die vom Roman selber nicht bestätigt wird. Thomas Manns *Anna Karenina* ist nicht Tolstojs *Anna Karenina*! Meine hier vorgetragenen Überlegungen haben nicht nur das Ziel, diese Differenz zu kennzeichnen, sondern wollen darüber hinaus die Gründe verdeutlichen, die Thomas Mann zu seiner Ausdeutung geführt haben.

Wenn wir uns seine Stellungnahme zu Tolstoj näher ansehen, so fällt auf, daß hier ganz eigentümliche Akzente der Ablehnung zu finden sind, ungeachtet der für Thomas Mann kennzeichnenden Begeisterung für die „heilige russische Literatur"[6] insgesamt und für Tolstoj als einen ihrer zentralen Repräsen-

[6] So Tonio Krögers Destillat der Ansichten Lisaweta Iwanownas. Vgl. Thomas Mann: *Tonio Kröger* (1903, VIII, 300). Zur Aura dieser von Thomas Mann gern benutzten Formel vgl. Urs Hef-

tanten, von dessen Romanen und Erzählungen Thomas Mann explizit feststellt: „Die erzählerische Macht dieses Werkes ist ohnegleichen ...".[7]

Gleichzeitig aber bescheinigt Thomas Mann Tolstoj lügenhafte „Selbstverleugnung"[8] und daß „sein Wille zum Geist" „etwas Sekundäres" gewesen sei. „Wirkliche Söhne des Gedankens, der Idee, des Geistes, wie Schiller und Dostojewski, stranden nicht an solcher Unsinnsküste" (ebd., 89) wie Tolstoj. Ja, Thomas Mann scheut sich nicht, „Tolstojs Moralismus" als „Riesentölpelei" zu bezeichnen.[9] Doch sollen solche Kennzeichnungen Tolstoj keineswegs vom Podest stoßen. Thomas Mann geht es um etwas anderes: Er will Tolstoj vor sich selber in Schutz nehmen, er will den Künstler Tolstoj vor dem Moralisten Tolstoj retten, nennt ihn „das große, moralisierende Kind".[10]

Die Frage ist nur, geht das denn überhaupt, den Künstler Tolstoj vom Moralisten Tolstoj zu trennen? Die Antwort kann nur lauten: Es geht *nicht*! Was Thomas Mann versucht, das versucht er im Namen der Humanität. *Adel des Geistes* heißt die Essaysammlung, der Thomas Mann die Arbeiten *Goethe und Tolstoi* und *Anna Karenina* eingegliedert hat. Mit solchem Titel wird ein hermeneutisches Prinzip benannt. Konkret gesagt: Da ist etwas an Tolstoj, das Thomas Mann unter keinen Umständen bejahen kann. Thomas Mann spricht das aber nicht aus.

Ich kürze ab und spitze zu: Tolstoj ist der Feind der ästhetischen Selbstvergessenheit. Er will die Menschheit vor ihr warnen. Tolstoj ist der Anti-Romantiker schlechthin und sieht in der Liebe und in der Kunst geradezu teuflische Mächte am Werk. Sein Ideal ist die praktische Lebensbewältigung und er denunziert unermüdlich, was diesem Ideal entgegensteht: im Namen einer arterhaltenden Ethik, die sowohl die Konzeption von *Krieg und Frieden*[11] als auch von *Anna Karenina* trägt. Der Begriff der „Familie" ist das Zentrum dieser Ethik.

Man stelle nur *Krieg und Frieden* dem *Zauberberg* gegenüber und *Anna Karenina* dem *Doktor Faustus,* um zu sehen, daß kein Autor des 19. Jahrhunderts Thomas Mann so fernsteht wie Tolstoj, was die anthropologische Prämisse anbelangt. Anders gesagt: Tolstoj ist der Chefideologe einer arterhaltenden Ethik und Thomas Mann, als Künstler, genau das Gegenteil: der unbeirrbare und maliziöse Anwalt der ästhetischen Selbstvergessenheit.

trich: Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis, in: TM Jb 8, 1995, 71-91, va. 71 f.

[7] *Tolstoi*, 1928, X, 235.

[8] *Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität* [1925], IX, 74.

[9] *Dostojewski – mit Maßen*, 1946, Ess VI, 15.

[10] *Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität* [1925], Abschnitt: Plastik und Kritik, IX, 91.

[11] Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Lev Tolstojs „Krieg und Frieden", in: Gerigk, Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes, Berlin und New York: de Gruyter 1975, S. 147-173.

Man bedenke nur die vehementen Attacken Tolstojs gegen den verderblichen Einfluß der Musik auf das menschliche Leben. Thomas Mann sieht hier seine Lieblingskunst an den Pranger gestellt und pocht darauf, daß Tolstoj sich gegen etwas wehrt, dessen Faszination er nur zu gut kennt und immer wieder verspürt. Und Thomas Mann suggeriert uns die Frage, ob nicht Tolstoj ein insgeheim positives Verhältnis zum denunzierten Phänomen zu bescheinigen sei. Das heißt: Thomas Mann stellt seine Deutung *Anna Kareninas* auf den Boden seiner eigenen Axiome, seiner eigenen impliziten Axiome bezüglich dessen, was den Menschen ausmacht, was die Kunst für den Menschen bedeutet, was die ästhetische Selbstvergessenheit für den Menschen bedeutet.[12] Diese Axiome werden uns allerdings in essayistischer und damit exoterischer Aufmachung präsentiert, humanitär vermummt gleichsam.

Und deshalb sagt Thomas Mann, der Roman *Anna Karenina* lasse die Frage nach dem Grund für den Selbstmord der Titelfigur offen. Wer straft hier: Gott selbst oder die Gesellschaft? Sittlichkeit oder Sitte? Das Sittengesetz oder zufällig herrschende Konventionen? Und für Ljowin konstatiert Thomas Mann eine Differenz zum Autor Tolstoj – denn Ljowin sei ein kunstfremder Mensch und das sei sein Manko. Nicht in allem, was er sagt, sei Ljowin das „Ebenbild" des Autors Tolstoj.

In Wahrheit aber gibt der Roman *Anna Karenina* eine klare Antwort auf die Frage nach dem Grund für Annas Selbstmord: Anna hat sich, gemäß ihrer Ausstrahlung, dem Egoismus der ästhetischen Selbstvergessenheit ihrer Liebe zu Wronskij verschrieben. Ist es Zufall, daß Vladimir Nabokov, der weder von Thomas Mann noch von Dostojewskij etwas hielt, aber Tolstoj als den „größten russischen Erzähler"[13] bezeichnet hat, – ist es Zufall, daß Nabokov Tolstojs

[12] Von allen russischen Klassikern, denen das Interesse Thomas Manns gegolten hat, steht ihm Turgenjew in der Haltung zur Kunst und zum Leben nachweislich am nächsten. Allerdings fehlt bei Turgenjew die für Thomas Mann typische Ironisierung der Innerlichkeit. Vgl. hierzu Horst-Jürgen Gerigk: Turgenjew unterwegs zum Zauberberg, in: TMJb 8, 1995, 53-69. Bezeichnend für den jetzt anstehenden Kontext ist auch, daß Turgenjew kurz vor seinem Tod den moralisierenden Publizisten Tolstoj in einem Brief aus Bougival vom 11.Juli 1883 beschwört, doch „zur literarischen Arbeit" zurückzukehren (Drug moj, vernites' k literaturnoj dejatel'nosti!). Vgl. I. S. Turgenev: Poln. Sobr. soč. i pisem, 28 Bde., Pis'ma, 13 Bde., Moskau und Leningrad: AN SSSR/„Nauka" 1961-1968, Bd. 13, 2. Halbband, S. 180.

[13] Vgl. Vladimir Nabokov: Lectures on Russian Literature. Edited and with an Introduction by Fredson Bowers. London: Weidenfeld & Nicolson 1981, S. 137: „Tolstoy is the greatest Russian writer of prose fiction." Gegen Dostojewskij dort insbesondere die Abwertung des Romans *Verbrechen und Strafe* (S. 110-115). In seinem Kommentar zu Puschkins *Jewgenij Onegin* vermerkt Nabokov zusammenfassend: „... Fyodor Dostoevski, a much overrated, sentimental, and gothic novelist of the time..." (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. 4 Bde. New York: Pantheon Books 1964, Bollingen Series; Bd. 72; Bd. 3, S. 191). Was unser Jahrhundert betrifft, so wird *Der Tod in Venedig* als „albern" (asinine) abgetan, zusammen mit Pasternaks *Doktor Schiwago* und den Romanen

Konstruktion in ihrer *Eindeutigkeit* erfaßt hat? Nabokov notierte in seinen *Vorlesungen über russische Literatur*:

> Ein biblisches Motto: Die Rache ist mein, ich will vergelten, spricht der Herr (Römer 12, 19). Wie sehen die Implikationen aus? Erstens: Die Gesellschaft hatte nicht das Recht, Anna zu richten; zweitens: Anna hatte nicht das Recht, Wronskij mit ihrem rachsüchtigen Selbstmord zu bestrafen (ebd., 147).

„Was Tolstoj interessiert", so erläutert Nabokov, sind nicht die temporären Dekrete der Gesellschaft, sondern die „ewigen Forderungen der Moral". Und hier liege Tolstojs tatsächliche moralische Pointe:

> Liebe kann einfach nicht ausschließlich fleischlich sein, weil sie dann egoistisch ist, und weil sie egoistisch ist, zerstört sie, statt aufzubauen. Deshalb ist sie Sünde (ebd., 147).

Und um diese Pointe „künstlerisch" so klar wie möglich zu machen (as artistically clear as possible), konfrontiere Tolstoj die „fleischliche Liebe" (carnal love) des Paares Wronskij-Anna mit der „authentischen, christlichen Liebe, wie Tolstoj sie nennt, des Paares Ljowin-Kitty ..." (ebd.).

Wichtig ist für unseren Zusammenhang, daß Nabokov poetologisch denkt, wenn er die „künstlerische" Begründung für seine Deutung des Schicksals Annas in der ausführlich dargebotenen Handlungslinie sieht, deren Hauptgestalt Ljowin ist.

Meine eigene Zusammenfassung lautet: Annas Selbstmord ist für Tolstoj das notwendige Resultat einer Existenzform, die ganz auf die ästhetische Selbstvergessenheit in der separierten Sexualität ausgerichtet ist. Diese Existenzform hat innerhalb der sozialen Wirklichkeit keinen Ort, sie ist a-sozial und der bildliche Ausdruck ihres Schicksals ist der Selbstmord. Diese *causa finalis* Tolstojs, seine Botschaft, wenn man so will, hatte innerfiktional plausibel gemacht zu werden, psychologisch plausibel, und deshalb führt Tolstoj seine Titelfigur in eine wachsende, unüberkommbare Isolation. Anna Karenina, so möchte ich sagen, macht sich „unmöglich" und will sich schließlich, so heißt es im Text, auch von sich selbst befreien („...und werde mich von allen und von mir selbst befreien").[14] Sie will sich aber gleichzeitig an Wronskij rächen, indem sie sich umbringt. Durch ihren Egoismus haben die Intimpartner Anna und Wronskij einander verloren: die notwendige Folge sich absolut setzender Sexualität, kei-

Faulkners – stattdessen empfiehlt Nabokov *Ulysses* (Joyce), *Petersburg* (Belyj), *Die Verwandlung* (Kafka) und „die erste Hälfte von Prousts Märchen" *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (Strong Opinions, New York: Vintage Books 1990, S. 57).

[14] Vgl. L. N. Tolstoj: Sobranie sočinenij, 20 Bde., hrsg. von N. N. Akopova et al., Moskau: Chudožestvennaja literatura 1960-1965. Darin Bde. 8-9: Anna Karenina. Hier Bd. 9, S. 388: „...i izbavljus' ot vsech i ot sebja."

ne Dauer aufkommen zu lassen.[15] Allerdings darf nicht vergessen werden, daß Annas Ehebruch zwar das zentral gestaltete Designatum des Romans ist, Tolstojs Intentum aber in der Denunziation der ästhetischen Selbstvergessenheit gesehen werden muß, einer Denunziation im Namen der Menschheit als Gattung. Der Verstoß gegen Sitte und Sittlichkeit wird mit solcher Denunziation nur als Implikat verurteilt: *Krieg und Frieden* und *Anna Karenina* fixieren menschliches Verhalten im Fadenkreuz einer arterhaltenden Ethik.

Warum mußte Anna sterben? Thomas Mann ist der Meinung, daß Tolstojs Roman darauf keine eindeutige Antwort gibt und erinnert daran, daß Kunstwerke auf die von ihnen formulierten Probleme keine eindeutige Antwort *zu geben brauchen*! Damit aber weicht Thomas Mann der eindeutigen Antwort Tolstojs aus und widersetzt sich dem poetologischen Sachverhalt. Dies ist zu erläutern, damit die Formel „Thomas Manns *Anna Karenina*" verständlich wird.

IV

Was aber ist ein poetologischer Sachverhalt? Was heißt denn poetologisch denken? Ich habe die ganze Zeit auf das poetologische Denken angespielt, aber es bislang nicht definiert. Poetologisch denken heißt, die „poetologische Differenz" denken. Ich habe den Begriff der „poetologischen Differenz" 1989 im Umgang mit Shakespeares *Hamlet* entwickelt.[16] Lassen Sie mich hier ein zentrales Beispiel bringen, nämlich die Antwort auf die Frage: Warum mußte Polonius sterben?

Jeder weiß: In Shakespeares Stück ersticht Hamlet den Polonius, der sich hinter einer Stellwand versteckt, als Hamlet ins Zimmer seiner Mutter tritt, um sie zur Rede zu stellen. Sie wird von Angst ergriffen, als Hamlet ihr ins Gewissen redet und ruft um Hilfe. Der Hilferuf wird von Polonius hinter der (gewebten) Stell-

[15] Daß Anna Karenina an ihren eigenen Maximen zugrunde geht, haben innerhalb der deutschsprachigen Tolstoj-Forschung insbesondere Jurij Striedter (1962) und Ulrich Busch (1966) erkennen lassen. Vgl. Jurij Striedter: Nachwort, in: Leo Tolstoi: Anna Karenina, Frankfurt/Main und Hamburg: Fischer Bücherei 1962 (= Exempla classica; Bd. 61), Bd. II, S. 446-447; Ulrich Busch: L. N. Tolstoj als Symbolist. Zur Deutung von „Anna Karenina", in: Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, München: Wilhelm Fink 1966 (= Forum Slavicum; Bd. 12), S. 28-29.

[16] Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Die Sache der Dichtung, dargestellt an Shakespeares „Hamlet", Hölderlins „Abendphantasie" und Dostojewskijs „Schuld und Sühne", Hürtgenwald: Guido Pressler 1991, S. 126-127. Mein Vortrag über *Die poetologische Differenz*, gehalten am 1. Februar 1994 an der Universität Jena, steht, zu einer Monographie erweitert, kurz vor der Veröffentlichung.

wand aufgegriffen – und Hamlet sticht zu: durch die Stellwand hindurch, und tötet den Polonius. „Ist es der König?", fragt Hamlet, doch es war Polonius.[17]

Warum also hat Hamlet den Polonius getötet? – Die Frage läßt sich auf zweierlei Weise beantworten: von innerfiktionalem Standpunkt und von außerfiktionalem Standpunkt. Von innerfiktionalem Standpunkt lautet die Antwort: Weil Hamlet ihn für Claudius gehalten hat. Also: *causa efficiens.* Psychologische Begründung.

Von außerfiktionalem Standpunkt aber muß die Antwort lauten: Weil Shakespeare, um Hamlet zum erfolgreichen Rächer zu machen, ihn zuvor mit Claudius an Taten gleichstellen mußte. Das heißt: durch die irrtümliche Tötung des Polonius hat Hamlet, objektiv gesehen, ebenfalls einen Vater umgebracht, dessen Sohn, Laertes, zur Rache schreiten wird. Hamlet ist durch die Tötung des Polonius plötzlich in derselben Situation wie Claudius: er hat einen Vater getötet, dessen Sohn, Laertes, sich an ihm, Hamlet, rächen will und dies schließlich auch vollbringt. Die Gleichsetzung, das zwangsläufige Gleichwerden des Rächers nämlich mit dem, an dem er sich rächt, ist der Grundgedanke des Stücks. Daß Hamlet den Polonius tötet, hat also seine Begründung in dem Ziel Shakespeares, Hamlet mit Claudius an Taten gleichwerden zu lassen. Dies ist eine außerfiktionale Begründung, eine *causa finalis.* Die innerfiktionale Begründung der Tötung des Polonius ist eine *causa efficiens*: Hamlet hat sich geirrt, er meinte, Claudius halte sich hinter der Stellwand auf. Fazit: Sobald wir neben der *innerfiktionalen* Begründung für die Tötung des Polonius auch ihre *außerfiktionale* Begründung sehen, denken wir die poetologische Differenz, denken wir poetologisch. Poetologisch denken heißt also: ein und denselben innerfiktionalen Sachverhalt gleichzeitig in seiner *psychologischen,* d.h. innerfiktionalen Begründung und in seiner *poetologischen*, d.h. außerfiktionalen Begründung verstehen.

Es ist jetzt deutlicher geworden, was ich meinte, wenn ich mehrfach darauf aufmerksam gemacht habe, daß in Thomas Manns Essays über Schriftsteller keine oder kaum jemals poetologische Überlegungen zu finden sind.

V

Warum aber mußte Anna Karenina sterben? Wenn wir den Weg Annas in den Selbstmord nachzeichnen mit dem Resultat ihrer völligen Isolation, bleiben

[17] Vgl. William Shakespeare: Hamlet, ed. H. Jenkins, London und New York: Methuen 1981 (= The Arden Edition of the Works of William Shakespeare), Akt III, Szene IV, S. 320: „Is it the King?"

wir auf der innerfiktionalen Ebene, argumentieren wir psychologisch, benennen wir die *causa efficiens.* Um aber den „Roman" zu verstehen, müssen wir die *causa finalis* sehen, nämlich Tolstojs Absicht, seine Botschaft: egoistische Selbstverwirklichung führt in den sozialen Tod, der in der Optik der anthropologischen Prämisse Tolstojs den physischen Tod, den Selbst-Mord (mit Bindestrich) bedeutet. Tolstoj gestaltet das Schicksal des Egoismus in der Sonderform rein sexueller, d.h. fleischlicher Partnerschaft als Weg in die Menschenfeindschaft.

Meine Damen und Herren: ich glaube zu spüren, daß solche Überlegungen Widerstand hervorrufen, weil sie nicht unbedingt unterhaltsam sind. Vielleicht ist das ein Mitgrund dafür, daß sich Thomas Mann in seinen Essays über Schriftsteller nicht auf poetologische Überlegungen einläßt. Sie erfordern vor allem eine ganz bestimmte Art der Abstraktion, eine Abstraktion, die den schönen Schein der „Fiktion" destruiert und diese erneut der Logik des Machens unterstellt.

Es kommt also darauf an, den Tod Annas als die *causa finalis* aufzufassen: alles, was noch im Roman vorkommt, mitsamt der Vorgeschichte ihres Todes, dient der Rechtfertigung ihres Todes. Sie ist aber dabei keine Madame Bovary, die zwei Geliebte hat und zudem ihr Kind nicht liebt. Anna will nur eine einzige *Zweisamkeit*, die mit Wronskij – *aber*: eben nichts anderes!

Thomas Mann, so möchte ich sagen, hat sich geweigert, *Anna Karenina* poetologisch zu betrachten. So kommt es zu einer Deutung, die gegenüber dem, was Tolstoj meint, zu kurz zielt. Aber das nicht deshalb, weil Thomas Mann sich über den Sinn des Romans *Anna Karenina* geirrt hätte. Im Gegenteil! Er versteht das, was Tolstoj hier sagt, nur zu gut: Die Botschaft hört er wohl, allein ihm fehlt der Glaube!

Es kommt mir nun darauf an – und damit komme ich zum Schluß meiner Ausführungen, – es kommt mir darauf an, zu zeigen, worin die Deutungsstrategie Thomas Manns besteht. Ich habe soeben Wilhelm Diltheys Deutungsprinzipien für die hermeneutische Kunst Thomas Manns geltend gemacht und fügte hinzu: seine Hermeneutik, das sei *Dilthey mit einer Überdosis Schleiermacher*. Thomas Mann pocht nämlich nicht nur auf den „Zeitgeist", dem ein Einzelwerk entstammt und den es für uns dann repräsentiert als „dauernd fixierte Lebensäußerung" im Sinne Diltheys[18], sondern er pocht noch weitaus intensiver auf die Persönlichkeit des Autors als ein „dunkles Du" im Sinne

[18] Vgl. Wilhelm Dilthey: Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen, in: Dilthey, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Stuttgart und Göttingen: Teubner/Vandenhoeck & Ruprecht 1992 (= Gesammelte Schriften, Bd. 7), S. 217: „Das kunstmäßige Verstehen dauernd fixierter Lebensäußerungen nennen wir *Auslegung*."

Schleiermachers[19], das auf Grund seines Lebens und seines Oeuvres zu enträtseln ist.

Es zeigt sich nun ein eigentümlicher Sachverhalt: das *Einzelwerk* wird von Thomas Mann seiner Sicht auf das *Oeuvre* des Autors dieses Einzelwerks unterworfen. Und die Sicht auf das Oeuvre wird durch dessen Rückbindung an die *Biographie* des Autors bestimmt. Das Einzelwerk wird also in immer größere konzentrische Kreise hineingestellt: Einzelwerk – Oeuvre – Biographie des Autors.

Im Falle Tolstojs, der, wie bereits festzustellen war, in seiner Grundeinstellung zum Menschen eine regelrechte Gegenposition zu der Thomas Manns bezieht, hat dieser hermeneutische Rückgang auf die Persönlichkeit Tolstojs eine radikale Konsequenz. Wo sich Thomas Mann zur Verneinung dessen gedrängt sieht, was Tolstoj als Botschaft zumutet, wird geltend gemacht: Tolstoj sei klüger als das, was er uns vorlegt. Mit einem Wort: Thomas Manns in seinen Essays über Schriftsteller praktizierte Kunst der Interpretation ist nicht „hinterfragend" wie die Nietzsches, will also nicht dekuvrieren, sondern unterstellt dem interpretierten Autor in dem Moment ein besseres, nämlich wünschenswertes Wissen, wo dessen Einzelwerk ein schlechteres Wissen demonstriert.

Dieses Vorgehen wird von Thomas Mann explizit verbalisiert, man muß allerdings hinzuhören verstehen: Im *Tolstoi*-Essay von 1928 heißt es:

> ... als er [nämlich Tolstoj] an „Anna Karenina", dem mächtigsten Gesellschaftsroman der Weltliteratur, arbeitete, hat er das Manuskript zehnmal beiseite geworfen, weil es ein Quark sei, und noch, als es fertig war, nicht besser darüber gesprochen. Als depressives Aussetzen des Selbstbewußtseins wird dergleichen schlecht verstanden sein. Er hätte anderen kaum erlaubt, so zu urteilen, und der Maßstab, den er anlegte, wird nur in ihm selbst zu finden gewesen sein. Im Gegenteil also mag man in solcher ungeduldigen Geringschätzung des eigenen Werkes durch den großen Menschen in Künstlergestalt den Ausdruck eines das Werk bei weitem überragenden Selbstbewußtseins erblicken (X, 236).

Und nun folgt der entscheidende Satz: „Es könnte wahr sein, daß man mehr sein muß als das Werk, um es zu machen, und daß das Große seinen Ursprung im Größeren hat". Soweit Thomas Mann. Er vergaß, so scheint mir, zwei Adjektive, nämlich: daß das „sichtbare" Große seinen Ursprung im „unsichtbaren" Größeren hat.

[19] Vgl. Gadamer, (s. Anmerkung 3, S. 179): „Schleiermachers Problem ist nicht das der dunklen Geschichte, sondern das des dunklen Du." Die „divinatorische Methode", so erläutert Schleiermacher (s. Anmerkung 3, S. 105), „ist die, welche, indem man sich selbst gleichsam in den andern verwandelt, das Individuelle unmittelbar aufzufassen sucht." Jeder Mensch habe „eine Empfänglichkeit für alle andern". „Allein dieses selbst scheint nur darauf zu beruhen, daß jeder von jedem ein Minimum in sich trägt, und die Divination wird sonach aufgeregt durch Vergleichung mit sich selbst."

VI

Meine Damen und Herren, wir befinden uns hier nicht nur am Nerv der Tolstoj-Interpretation Thomas Manns, sondern auch am Nerv der exoterischen Hermeneutik Thomas Manns.

Es ist das hermeneutische Prinzip Thomas Manns in seinen Essays über Schriftsteller, davon auszugehen, daß in allen wesentlichen Dingen die impliziten Axiome des Autors, über den er spricht und schreibt, mit seinen eigenen identisch sind: im Namen der „Humanität", im Namen des „Adels des Geistes". Deshalb sagt Thomas Mann am Ende seiner Ausführungen über Ljowin, das kunstblinde „Ebenbild" Tolstojs in *Anna Karenina:*

> Das ist der Unterschied zwischen ihm und Leo Tolstoi. Dieser kannte die Kunst; er hat furchtbar an ihr, unter ihr, um sie gelitten, hat Gewaltigeres in ihr geleistet, als zu leisten wir anderen je hoffen können, und vielleicht ist gerade die Übergewalt seines Künstlertums die Erklärung dafür, weshalb er nicht sah, daß die Erkenntnis des Guten das Gegenteil eines Grundes dafür ist, die Kunst zu verleugnen (Ess V, 53).

Mit solcher Argumentation, deren grundsätzliche Funktion ich hier zu verdeutlichen suchte, immunisiert sich Thomas Mann gegen den Appell Ljowins und gegen die Warnung, die in der von Anna Karenina gelebten Existenzform steckt: denn Ljowin ist gefeit gegen die ästhetische Selbstvergessenheit, Anna aber verfällt ihr, weil sie selber von Natur aus zu ihr verführt. Anna hat mit Tolstojs Napoleon, wie er *Krieg und Frieden* beherrscht, das gelebte Künstlertum[20] gemein, den „ästhetischen Zustand" im Sinne Nietzsches[21].

Thomas Manns *Anna Karenina* ist frei von der Schärfe der Kunstfeindlichkeit. Er will sie „romantisch" lesen, will die Titelgestalt vor der kunstfeindlich fundierten Verurteilung durch ihren Autor retten – und das mit harmlosen Gründen, im Namen der Humanität. Eine poetologische Analyse hätte solche Lesart nicht zugelassen. Es ist aber nur eine analytische Konsequenz meiner Argumentation, daß wir Thomas Mann ein tieferes Wissen unterstellen müssen, als das, was er „essayistisch" sichtbar werden läßt. Dieses „esoterische"

[20] Vgl. Gerigk (1975, s. Anmerkung 11), dort über „Napoleon als Künstler", S. 149-155. Mit Bezug auf *Anna Karenina* heißt das: „Bruder Napoleon" ist „Schwester Anna" an die Seite zu stellen, wenn auch Thomas Mann in *Bruder Hitler* Napoleon überraschenderweise ungeschoren läßt. Die mit *Bruder Hitler* demonstrierte Sicht hätte auch Napoleon umgreifen müssen, um so mehr als Thomas Mann ja die Darstellung Napoleons in *Krieg und Frieden* bekannt war, in der alle Argumente gegen „Bruder Hitler" vorgeprägt sind.

[21] Zur Definition des „ästhetischen Zustands" vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München und Berlin/ New York: dtv/ de Gruyter 1980, Bd. 12, S. 393.

Wissen ist in seinem essayistischen Werk in Andeutungen hinterlegt: sein wahrer Ort aber ist das künstlerische Werk Thomas Manns.

Sein Essay über Dostojewskij (1946) läßt schon mit der Überschrift das exoterische Prinzip erkennen: *Dostojewski – mit Maßen*. Gleich zu Anfang findet sich der Satz: „Vom Dämonischen, so fühle ich, soll man dichten, nicht schreiben" (Ess VI, 15). In Konfrontation mit den „Vertrauten der Hölle", zu denen Dostojewskij gehöre, sei er, Thomas Mann, als „kritischer Essayist" nur zu „einiger Gesprächigkeit – einer praktisch begrenzten und gezügelten jedoch" fähig und scheue die „Indiskretion" (Ess VI, 15 f.). Damit wird nichts anderes als ein Programm der Verschwiegenheit impliziert. Und der *Versuch über Tschechow* (1954) unterstellt eine *positive* Bewertung der Arbeit, des Phänomens der Arbeit, was sich bei poetologisch exakter Betrachtung der Werke Tschechows nicht halten läßt. Thomas Mann hat in diesem Fall eine suggestive humanitäre Selbstverständlichkeit der sowjetrussischen Tschechow-Forschung übernommen, in direkter Vermittlung durch ostdeutsche Stellen (Ess VI, Kommentar 541-542).

Fazit: Thomas Manns Abhandlung über *Anna Karenina* läßt wie unter der Lupe das seinen Essays über Schriftsteller durchgehend zugrundeliegende Interpretationsprinzip erkennen, das sein Hauptmerkmal im Verzicht auf jegliche poetologischen Analysen hat. Es wird so ein Freiraum geschaffen, der es gestattet, allem, was den exoterischen Intentionen Thomas Manns unziemlich erscheint, die Spitze abzubrechen. Der Publizist Thomas Mann hat offensichtlich ein ganz anderes Gewissen als Thomas Mann, der praktizierende Künstler.

Nachtrag

Der obige Text gibt den am 26. September 1998 in Lübeck verlesenen Vortrag im Wortlaut wieder, hier ergänzt um nur wenige Verdeutlichungen. An der Diskussion, die von Helmut Koopmann geleitet wurde, haben sich Ruprecht Wimmer, Manfred Dierks, Hermann Kurzke, Herbert Lehnert, Heinrich Detering, Peter Pütz und Karl Ernst Laage beteiligt. Ihnen allen möchte ich danken und auch Hans-Joachim Sandberg für einen nachträglichen bestärkenden Kommentar.

Die Diskussion kreiste fast ausschließlich um die Frage, welchen Grad an Bewußtheit wir Thomas Mann in seiner künstlerischen Praxis unterstellen dürfen oder sogar unterstellen müssen. Wie bewußt hat Thomas Mann, der Künstler, gearbeitet? Es liegt auf der Hand, daß mit der Beantwortung dieser Frage gleichzeitig eine andere Frage beantwortet wäre: nämlich, was ist es, das

uns Thomas Mann, der Poetologe, verschweigt, wenn er sich über seine eigenen Werke und die anderer Schriftsteller äußert, ja, ob er uns denn überhaupt etwas verschweigt? Ich möchte diese Frage jetzt erneut aufgreifen, denn ihre Beantwortung hat ja meiner Zuspitzung, Thomas Mann unterscheide hinsichtlich künstlerischer Praxis zwischen esoterischem und exoterischem Wissen, vorausgelegen und sozusagen das Fundament solcher Zuspitzung gebildet.

Poetologisch denken heißt: die „poetologische Differenz" denken, die Differenz zwischen der *causa finalis* und der *causa efficiens*, zwischen der außerfiktionalen Begründung und der innerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhalts. Das heißt: Es geht immer um den einzelnen Fall. Deshalb ist Thomas Manns Abhandlung *Die Kunst des Romans* (1939) keine poetologische Abhandlung im strengen Sinne, sondern nur im weitesten Sinne.

Die „poetologische Differenz" hat es mit dem Handwerklichen zu tun, aber auch das nicht im Allgemeinen, sondern im einzelnen Fall. Und wenn ich behaupte, Thomas Mann äußere sich nicht über „Werkstattgeheimnisse", so heißt das nicht, daß er gleichsam eine in sich kohärente Lehre der Erzählkunst bereithalte, aber nicht offenlege. Es geht hier vielmehr um das Phänomen der künstlerischen Intelligenz, die sich nur in der Einzelfallentscheidung zeigt und nicht in „Sentenzen" einer präskriptiven Poetik. Ich behaupte also nicht, daß Thomas Mann uns eine Abhandlung über die Prinzipien seiner Erzählkunst schuldig geblieben wäre. Ich bedaure lediglich, daß er nicht am einzelnen Beispiel, sei es am Text eines Kollegen oder an einem eigenen, die Erwägungen seiner künstlerischen Intelligenz zu Protokoll gegeben hat.

Von Edgar Allan Poe haben wir ein solches Protokoll: *Die Philosophie der Komposition* (*The Philosophy of Composition*, 1846), worin er die bis ins Detail durchkalkulierte Entstehung seines berühmtesten Gedichts, *Der Rabe* (*The Raven*, 1845), beschreibt. Dieser Bericht ist allerdings immer wieder als nachträgliche Rationalisierung des in Wahrheit viel komplexeren oder sogar dunklen Schaffensverlaufs aufgefaßt worden. Es scheint in der Natur der hier anstehenden Sache zu liegen, daß Friedrich Hölderlins Aufzeichnungen *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (Frühjahr 1800) kein Ende haben. War es Zufall, d.h. nur durch äußere Umstände bedingt, daß die einzelnen Abschnitte jeweils im Sande verliefen? Fast könnte man in diesen argumentativen Fragmenten Hölderlins einen Beweis dafür sehen, daß sich die angestrebte Unternehmung ihrer adäquaten Fixierung immer wieder erfolgreich entziehen wird.

Denn genau darum geht es, wenn die Sache der Dichtung ansteht: um die Verfahrensweise des poetischen Geistes! Über sie läßt sich wohl am besten in Andeutungen reden, oder, wie Kant es tat, in paradoxen Formulierungen, wie etwa, daß die schöne Kunst „sich selbst nicht die Regel ausdenken" könne,

„nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll". Da aber „ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte", also im Künstler, „der Kunst die Regel geben". Das heißt: „...die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich" (*Kritik der Urteilskraft*, § 46).

Gleichzeitig aber betont Kant, und das darf nicht heruntergespielt werden, daß es „doch keine schöne Kunst" gebe,

> in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann , und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls (ebd., § 47).[22]

Zweck, das heißt *causa finalis* auf den zu gestaltenden Gegenstand bezogen. Kant betont hier „als wesentliche Bedingung der Kunst" die handwerklich einwandfreie Gestaltung des darzustellenden Gegenstands.

Wenn ich in meinen Überlegungen den Begriff der „poetologischen Differenz" in Anschlag gebracht habe, so wird jetzt erneut deutlich, daß dieser Begriff im Handwerklichen, im „Schulgerechten" wurzelt und dennoch das darüber hinausgehende Verfahren des „Genies" nach Regeln, die es selber nicht angeben könnte, in keiner Weise ausschließt.

Die „Werkstattgeheimnisse" Thomas Manns, über die er schweigt, sind also zuallererst Handwerksgeheimnisse, sind darin Lehrbares und Lernbares, das sich sehr wohl formulieren ließe, wenn Thomas Mann das gewollt hätte, darüber hinaus aber noch etwas anderes, denn der Künstler ist ja durch den Handwerker nicht zureichend definiert. Der Künstler nämlich stellt im Unterschied zum Handwerker keine Gebrauchsgegenstände her, sondern setzt die Wahrheit „ins Werk", indem er „eine Welt aufstellt", wie es Martin Heidegger in seinen Ausführungen über den *Ursprung des Kunstwerkes* formuliert hat.[23] Es sei aber nicht vergessen, daß ja gerade Heidegger betont:

> Die großen Künstler schätzen das handwerkliche Können am höchsten. Sie zuerst fordern seine sorgfältige Pflege aus der vollen Beherrschung. Sie vor allen anderen mühen sich um die stets neue Durchbildung im Handwerk (ebd., S. 46).

[22] Zitiert nach der Ausgabe Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hrsg. von K. Vorländer. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 39 a), S. 160 und 163.

[23] Vgl. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Ders., Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977 (= Heidegger-Gesamtausgabe, Bd. 5), S. 59: „Das Wesen der Kunst, worin das Kunstwerk und der Künstler zumal beruhen, ist das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit" und S. 32: „Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her." – Den Begriff „Erde" verwendet Heidegger im Sinne der „Physis" des Aristoteles (ibid., S. 28).

„Am höchsten", das heißt: höher als der Handwerker das handwerkliche Können jemals schätzen kann, denn er stellt nur Gebrauchsdinge her, hat es nicht mit der Wahrheit zu tun, die ins Werk zu setzen ist.

Es läßt sich jetzt sagen, das Geniale, das zum gelungenen Kunstwerk gehört, ist auf das Handwerkliche angewiesen, um überhaupt sichtbar werden zu können. Und um dieses Handwerkliche im einzelnen Fall geht es, wenn von den „Werkstattgeheimnissen" Thomas Manns die Rede ist. Ich wünsche mir eine Abhandlung, die die poetologischen Andeutungen Thomas Manns zu Ende denken und damit auf ihre Prinzipien ansehen würde: in seinen Essays, seinen Briefen, seinen Tagebüchern und dem Siebten Kapitel von *Lotte in Weimar*.[24]

Es sei allerdings betont, daß es nicht darum geht, Thomas Mann danach auf die von ihm selbst praktizierten erzähltechnischen Kunstgriffe festzunageln, ihn „formalistisch" etwa im Sinne des frühen, auf Provokation bedachten Viktor Schklowskij zu behandeln. Sein künstlerisches Oeuvre würde damit als eine Enzyklopädie von Kunstgriffen vor unser Auge kommen, denen alles Inhaltliche nur Vorwand gewesen wäre. Es geht vielmehr darum, die erzähltechnischen Kunstgriffe als die Transportmittel für das Gemeinte zu verstehen. Erzähltechnik verstehen heißt, verstehen, was als *causa finalis* gemeint ist.

Thomas Mann, der „Poetologe", wie er hier zur Charakteristik ansteht, läßt sich also nicht im allgemeinen erfassen, sondern immer nur in einem bestimmten Fall, am Beispiel einer hier und jetzt zu lösenden poetologischen Aufgabe. In einem umfassenden Sinne läßt sich Thomas Mann, der Poetologe, also nur an seiner künstlerischen Praxis demonstrieren. Hier eröffnet sich der Thomas-Mann-Forschung ein schwieriges Gebiet, das bislang nur in Ansätzen zur Sprache gekommen ist, weil es jeden, der sich auf ihm bewegt, in die Möglichkeit stellt, „herauszufallen": nämlich ins nur noch Thematische oder ins rein Formale.

Es geht um „verstandene" Erzähltechnik, Erzähltechnik also im Dienst des Dargestellten als des jeweils Darzustellenden. Diese eigentliche Poetologie, die Poetologie im engeren Sinne, hat ihre Feinde in der Separierung der „Aussage" von ihrer „Veranschaulichung", aber auch in der Separierung der „Kunstgriffe" von der „Aussage". Nur die Mitte zwischen diesen beiden Haltungen kann dem, was im einzelnen Werk der Fall ist, gerecht werden.

[24] Was uns Thomas Mann argumentativ hätte geben können, zeigt seine gereizte Reaktion auf den Vorwurf, *Fiorenza* sei ein antichristliches Tendenzstück. Um diesen Vorwurf abzuwenden, argumentiert er poetologisch, indem er seinen Rezensenten darauf hinweist, daß die Szenen im zweiten und dritten Akt, die das Künstlervölkchen darstellen, „ganz mit den Augen Fra Girolamos gesehen sind", voller Ironie gegenüber den „Vertreter[n] der heidnischen Schönheit" als einer „amüsante[n] Schar von Aufschneidern, Spaßmachern, Faunen und Kindern." Aber es bleibt eben bei diesem Hinweis. Mehr läßt sich Thomas Mann nicht abpressen (*Über „Fiorenza". Brief an eine katholische Zeitung* [1908] XI, 560-563, hier 562 f.).

Ich will, diesen Nachtrag zum Vortrag abschließend, noch ein Beispiel aus Thomas Manns Essay über *Anna Karenina* bringen. Konstantin Ljowin, der „Grübler, des Dichters Ebenbild“, sei es, so sagt Thomas Mann, „dessen Einführung die Thematik des Romans gewissermaßen umbiegt“. Erst Ljowin mache „den großen Gesellschaftsroman eigentlich zu einem gesellschaftsfeindlichen Werk“ (Ess V, 48). Das ist durchaus poetologisch argumentiert, denn es wird das Mittel benannt, mit dem Tolstoj die gewünschte Verständnislenkung bewirkt. Man beachte, daß Thomas Mann Ljowin bescheinigt, daß er „mit Annas Schicksal so gut wie nichts zu schaffen hat“ (ebd.). Damit sagt Thomas Mann, daß *Anna Karenina* ohne die Gestalt Ljowins und allem, was zu seinem Handlungsstrang gehört, ein völlig anderer Roman wäre. Es heißt ja sogar explizit, die Thematik des Romans werde durch Ljowin „gewissermaßen“ umgebogen.

Die poetologische Zerlegung des Romans dient hier nicht dazu, dessen tatsächliche „Botschaft“ herauszulegen, sondern dazu, den Künstler Tolstoj, der für das Schicksal der Titelfigur verantwortlich ist, gegen den ideologischen Moralisten Tolstoj abzuschirmen, der Ljowin hinzuerfindet, um die „Thematik des Romans“ umzubiegen. Thomas Mann beruft sich auf die Entstehungsgeschichte, um das ursprünglich Gemeinte in Anschlag zu bringen, das im Verlauf des langen Schaffensprozesses gleichsam überformt, d.h. umgebogen wurde, und nun wieder freizulegen ist: im Rückgang auf die Entstehungsgeschichte, die zeigt, daß Tolstoj „in voller Entwicklung auf ein Anti-Künstlertum hin begriffen war, das die Arbeit an seinem Meisterwerk bereits schwer behinderte und seine Vollendung gefährdete“ (Ess V, 41).

Und deshalb kann Thomas Mann, in Abwehr dessen, was man von ihm erwartet, sagen:

> ... statt den Mann mit dem Zeigestab zu machen, der auf die unvergleichlichen Schönheiten des vielumfassenden Gemäldes hinweist, tue ich besser, von den höchst schwierigen und widerstrebenden Bedingungen zu reden, unter denen das Werk zustande kam (Ess V, 44).

Eine poetologische Diskussion erfolgt nicht. „Zeitgeist“ und „Entstehungsgeschichte“ (d.h. autobiographischer Ort des Werkes) sind die Kriterien der öffentlichen Hermeneutik Thomas Manns.

Und so mündet dieser Nachtrag in Fragen, die mein Vortrag lediglich implizieren konnte: Läßt sich aus Thomas Manns Praxis des Erzählens eine kohärente Poetologie ermitteln, ein mit den bevorzugten Kunstgriffen benennbarer Stil des Schaffens? Wenn ja, was ergibt sich aus solcher Ermittlung für die Einschätzung der poetologischen Andeutungen und Hinweise in Tho-

mas Manns Äußerungen über Schriftsteller, einschließlich seiner Ausführungen über eigene Werke? Es geht, mit einem Wort, um „Thomas Mann und die Verfahrensweise des poetischen Geistes". Kein weites Feld bietet sich hier, sondern ein schmaler Grat, auf dem nur poetologisches Denken sich halten kann, ein Denken, das die Horizonte des Zeitgeistes und der Entstehungsgeschichte hinter sich läßt und nur dem „geistigen Getriebe des Werkes" verpflichtet ist. In einem anderen künstlerischen Medium ist François Truffaut mit seinen Befragungen Alfred Hitchcocks zumindest in die Richtung jener Wahrheit gegangen, die ich meine.[25]

[25] Vgl. François Truffaut: Le Cinéma selon Hitchcock, Paris: Robert Laffont 1966. Deutsch: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? Aus dem Französischen von F. Grafe und E. Patalas, München: Hanser 1973.

Karl Ernst Laage

Thomas Manns Storm-Essay und sein neues Storm-Bild

Thomas Manns Storm-Essay von 1930 enthält eine tiefgehende Analyse der Stormschen Persönlichkeit und Dichtung. Diesem Essay sind jedoch andere Begegnungen mit Storms Dichtung vorhergegangen, ohne die eine gerechte Würdigung des Essays nicht möglich erscheint und auf die deshalb zunächst eingegangen werden muß.

Storm war für Thomas Mann eine „Jugendliebe".[1] „Die lyrischen Produktionen des Vierzehn-, Fünfzehnjährigen" haben – darauf hat er mehrfach hingewiesen (XI, 452; XIII, 132) – „unter dem Einfluß Storms und Heine's" gestanden. Diese „Jugendzärtlichkeit" hat – wie es an anderer Stelle heißt[2] – durch sein „ganzes Leben fortgewirkt". Von der Novelle *Immensee* hat Thomas Mann sogar bekannt, daß sie „schon immer eine gewisse symbolische Rolle in seinem Leben und Schreiben gespielt" habe.[3]

Eine solche Rolle spielt Storm in der *Tonio Kröger*-Zeit. Wie Hans Wysling[4] und Peter de Mendelssohn[5] festgestellt haben, war *Tonio Kröger* ursprünglich als „Stimmungsnovelle in Storms Manier" geplant. Eintragungen in das 7. Notizbuch[6] bestätigen dies, wo von „Stormschen Empfindungen" die Rede ist, wo die Verse des Storm-Gedichtes „Liegt eine Zeit zurück in meinem Leben [...]" zitiert werden und davon gesprochen wird, daß sich „manchmal bei Storm" „vor Wehmuth die Kehle zusammenschnürt".

Nicht nur im Notizbuch, auch in der Novelle selbst schlägt sich dieses jugendliche Storm-Bild nieder. In der Gestalt von Tonios Vater z.B. hat Thomas Mann Züge Theodor Storms verarbeitet[7]: Der Vater wird charakterisiert als

[1] Thomas Mann an Karl Vossler am 4. 5. 1935, Br I, 387 f.

[2] Thomas Mann an E.O. Wooley, am 20. 9. 1954 (in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 13 (1964), S. 46)

[3] Thomas Mann an E.O. Wooley, am 28. 2. 1950 (in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 13 (1964), S. 46)

[4] Hans Wysling: Dokumente zur Entstehung des ‚Tonio Kröger'. S. 48-63, in: Paul Scherrer/Hans Wysling (Hg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München: Francke 1967 (= TMS I), Zitat von S. 62; ebendort die folgenden Zitate: S. 53 f., 58, und 61.

[5] Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, 2 Bde., Frankfurt/Main: S. Fischer 1975; Zitat von Bd. I, S. 492; vgl. auch S. 493 und 501.

[6] Notb II, 64, 75, 76; vgl. dazu auch Wysling (s. Anmerkung 4)

[7] So Thomas Mann selbst im Storm-Essay (IX, 247): „Den Vater seines Helden [Tonio Kröger] beschrieb der junge Verfasser als einen ‚langen', zur Wehmut geneigten Herrn ‚mit sinnenden blauen Augen, der immer eine Feldblume im Knopfloch trug'. Er wich mit dieser Beschreibung vom

„sinnend" (VIII, 274, 289, 290), „nachdenklich" (VIII, 313), „betrachtsam" (VIII, 337), „wehmütig" (VIII, 313), „zur Wehmut geneigt" (VIII, 337) und – wie auf dem bekannten Stormschen Altersbild[8] – mit einer „Feldblume im Knopfloch" (VIII, 274, 289, 290, 313). Aber auch Tonio selbst bezeugt durch sein jugendliches Schwärmen für *Immensee* (VIII, 286) sowie durch das Zitieren der Stormschen Verse „Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen" im Anfangs- und Schlußteil der Novelle (VIII, 285, 334) seine tiefe Sympathie für den Husumer Dichter. Storms Dichtung wird hier interpretiert als Stimmungsdichtung, aus der eine „melancholisch-nordische, innig-ungeschickte Schwerfälligkeit der Empfindung" spricht, die es erlaubt, „einfach und völlig dem Gefühl leben zu dürfen" (VIII, 334).

Wie stark die Novelle *Tonio Kröger* dem frühen Mannschen Storm-Bild verhaftet ist, bestätigt Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in denen er Storm – im Hinblick auf *Tonio Kröger* – als „wehmütigen" Stimmungsdichter charakterisiert und seine Novelle einen „ins Modern-Problematische fortgewandelte[n] ‚Immensee'" nennt (XII, 106) und als eine Synthese aus Storm und Nietzsche bezeichnet, als „Mischung aus scheinbar heterogenen Elementen" (XII, 92): aus „Wehmut" (Storm) und „Kritik" (Nietzsche), aus „Innigkeit" (Storm) und „Skepsis" (Nietzsche), aus „Stimmung" (Storm) und „Intellektualismus" (Nietzsche).

Bei allem Verhaftetsein mit den Vorstellungen des jugendlichen Thomas Mann erhält das Storm-Bild in *Tonio Kröger* jedoch einen – auf den ersten Blick nicht sichtbaren – neuen Akzent, durch die Rolle, die der Dichtung überhaupt – also auch der Stormschen Dichtung – zugesprochen wird. Die Dichtung, die Kunst, trennt den Künstler Tonio von dem „Harmlosen, Einfachen und Lebendigen", von den „Wonnen der Gewöhnlichkeit" (VIII, 303). Damit tut Thomas Mann einen ersten Schritt, um Storm wegzurücken vom reinen Stimmungsdichter und als Dichter zu charakterisieren, d.h. (mit Tonios Worten) als „Artisten", „Abenteurer" und „Zigeuner im grünen Wagen" (VIII, 275, 291, 294, 317), eine Charakterisierung, der wir im Storm-Essay wieder begegnen.

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* kommen – im Anschluß an die Konzeption der *Tonio Kröger* – Novelle – weitere neue Akzente hinzu. Angeregt durch den Storm-Aufsatz *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art* von Georg

autobiographisch Wirklichen entschieden ab [...]". Vgl. dazu meinen Aufsatz: Storm und Turgenjew in Thomas Manns Novelle „Tonio Kröger", in: Theodor Storm, Studien zu seinem Leben und Werk, 2. Auflage, Berlin: Schmidt 1988, S. 113-123; vorher auch in: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 20 (1983/84), S. 15-29.

[8] Vgl. meinen Aufsatz in: Schleswig-Holstein: Monatshefte für Heimat und Volkstum 6 (1990), S. 10 f. Thomas Mann und sein Storm-Foto (in Nr. 6/1996, S. 10 f).

Lukács entdeckt Thomas Mann in Storm den Bürger bzw. Künstler, der „gegründet auf einen bürgerlichen Beruf", die „ethischen Charakteristika der bürgerlichen Lebensform" (Ordnung, Folge, Ruhe, Fleiß, Handwerkstreue) „auf die Kunstübung überträgt" (XII, 103 f). Hier entwickelt Thomas Mann – aus eigenen Erfahrungen und aus dem Bedürfnis, seine eigene Stellung als Künstler zu legitimieren, – die Auffassung, daß die „Mischung von Artistik und Bürgerlichkeit" die „eigentlich deutsche Abwandlung des europäischen Ästhetentums" ist (XII, 104). In diesen Zusammenhang hat er dann auch Storm eingeordnet und im Jahre 1916 für ein Storm-Gedenkbuch[9] folgendes formuliert:

> Der Jüngling spielte mit dem Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit und wußte sich nicht wenig mit der Ironie, die er daraus zog. Der Mann, dem es nicht länger um Antithesen, sondern um Einheit zu tun ist, findet sich selbst, indem er begreift, daß die Mischung von Künstlertum, ja Artistik, und Bürgerlichkeit in deutscher Kultursphäre von Meister Erwin bis auf Theodor Storm eine legitime nationale Lebensform war.

Im Storm-Essay von 1930 werden dann die frühen Storm-Bilder – das Bild des Stimmungsdichters, des Bürgers und Künstlers – verarbeitet und zu einem neuen Storm-Bild weiterentwickelt.

Der Essay wurde als „Einleitung" zu der 2-bändigen Dünndruck-Ausgabe von Storms *Sämtlichen Werken* im Knaur-Verlag in Berlin geschrieben. Er ist dann 1935 – zusammen mit Arbeiten über Goethe, Wagner, Platen und Don Quichote – als letzte Buchveröffentlichung Thomas Manns vor der Emigration in dem Sammelband *Leiden und Größe der Meister* im S.Fischer-Verlag erschienen. Nachfolger dieses Essay-Bandes war 1945 der Band *Adel des Geistes*.

Im Sommer 1930 ist Thomas Mann von der Arbeit am Storm-Essay – wie er schreibt – „sehr in Anspruch genommen".[10] Wenn er – in demselben Brief – von einer „schnell herzustellenden Nebenarbeit" spricht, so wird diese Formulierung verständlich, wenn man bedenkt, daß Thomas Mann damals an dem *Joseph* – Roman arbeitete, in den Monaten Februar, März, April des Jahres 1930 Ägypten und Palästina besucht hatte, um Materialien für die Weiterführung des Romans zu sammeln, und daß er nun dieses Material dichterisch verwerten wollte. Wie zügig und intensiv Thomas Mann am Storm-Essay gearbeitet hat, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Knaur-Ausgabe mit der Mannschen Einleitung bereits im November 1930 erscheinen konnte.

[9] Theodor Storm Gedenkbuch zu Storms 100. Geburtstag, hg. von Friedrich Düsel, Braunschweig: Westermann 1916; Thomas Manns Widmung an Theodor Storm S. 30 (Thomas Manns handschriftliche Fassung in Storm-Archiv, Husum); Text wieder abgedruckt in den Werken: XIII, 33.

[10] Thomas Mann an Ida Herz, am 23.6.1930 (zitiert nach dem Original in TMA-Zürich).

Doch nun zum Storm-Essay selbst[11].

Im Einleitungsteil greift Thomas Mann zunächst auf das Storm-Bild der *Tonio Kröger*-Zeit zurück. Er bezeichnet Theodor Storm und den russischen Dichter Iwan Turgenjew als die „geistigen Väter" (IX, 247) seiner Novelle, charakterisiert dabei Storm – mit Turgenjew zusammen – als die „beiden Meister", die „etwas Gleichartiges an Gefühl und Form, an Stimmungskunst und Erinnerungsweh repräsentieren" (IX, 246).

Vorgreifend auf den Schluß des Essays geht er näher auf die Novelle *Der Schimmelreiter* ein, vergleicht sie mit Turgenjews Roman *Väter und Söhne* und der Novelle *Frühlingsfluten*, stellt Turgenjew als Erzähler über Storm und Storm als Lyriker über Turgenjew, und kommt damit auf „sein" Thema, auf die Stormschen Gedichte zu sprechen, hier – am Schluß der Essay-Einleitung (IX, 248) – auf die „Liebes-, Erinnerungs- und Abschiedsgedichte", die „auf eine durchaus zauberhafte Weise bis in jeden Silbenfall durchtränkt sind mit Innigkeit". In dieser Aussage – soweit ich sie hier zitiert habe – klingt das Storm-Bild des jungen Thomas Mann noch einmal auf. Aber schon im nächsten Satz erhält dieses Bild neue Konturen: Thomas Mann fügt hinzu, daß die „Gefühlsweichheit" der Stormschen Gedichte von einem „Wahrheitssinn" gebändigt werde, „der sie gegen das Sentimentale sichert und das männliche Wesen der Kunst überhaupt beweist" (IX, 248).

Damit wird der erste Akzent für das neue Storm-Bild gesetzt, das im Essay entwickelt wird. Dabei geht es Thomas Mann darum, die gängigen Vorurteile (übrigens auch sein eigenes Vorurteil[12]) zu korrigieren und das „männliche" Wesen der Stormschen Kunst herauszuarbeiten.

Die Hauptzüge des neuen Storm-Bildes, das Thomas Mann entwickelt, können unter acht Gesichtspunkten zusammengefaßt werden:

1. Thomas Mann betont zunächst die „Kunst der Formung zum Einfachen" (IX, 249), die Storms Gedichte auszeichnet. „[N]ie und nirgends" – so stellt er fest – sei „das Menschliche mit durchdringenderer Einfalt und Reinheit ausgesprochen worden" (ebd.). An mehreren Gedichten, u.a. an dem volksliedhaften *Verirrt* und *Im Walde* wird das nachgewiesen, wobei Thomas Mann besonders die „bebende Konzentrationskraft der [...] Empfindungsaussage" hervorhebt, die beim Leser – wie es heißt – ein „Sichzusammenziehen der Kehle", ein „Angepacktwerden von unerbittlich süß und wehem Lebensgefühl" bewirkt (ebd.). Hier greift der Dichter auf Formulierungen der *Tonio*

[11] Essay-Zitate aus GW, Bd. IX, vgl. ebenso: Ess III, 223 – 244, sowie den Band: Thomas Mann: Theodor Storm. Essay, hg. von Karl Ernst Laage, Heide: Boyens 1996 (im Anhang: Thomas Manns Gedicht-Auswahl).

[12] Vgl. Thomas Mann im Storm-Essay (IX, 248 f.): „als [...] diese Überwindung des jugendlich Weichen der Stimmung [...] noch nicht in mein Gesichtsfeld fiel".

Kröger-Zeit zurück (vgl. oben S. 191 f.), geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er die Wirkung solcher Gedichte mit dem „Schrei eines niederstoßenden Raubvogels" vergleicht und die Feststellung trifft, daß „Kunst noch in ihrer mildesten, gemüthaft-innigsten Form ein Griff an die Kehle" ist (ebd.).

2. Im weiteren Verlauf der Darstellung wird das „Raffinement der Stormschen Empfindsamkeit" als ein besonderes Merkmal der Stormschen Kunst hervorgehoben (IX, 250 f.). Thomas Mann verweist beispielhaft auf das Gedicht *Hyazinthen* mit seiner „vornehmen Zärtlichkeit, seiner cellomäßig gezogenen Fülle von Empfindung, Schwermut, Liebesmüdigkeit" und zitiert daraus den „unendlich gefühlssymbolischen Refrain": „Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen", den er einstmals Tonio Kröger in der gleichnamigen Novelle in den Mund gelegt hatte (VIII, 285, 334 f.).

Tief beeindruckt wurde Thomas Mann von dem Gedicht *Frauenhand*. In seiner Storm-Ausgabe (dazu weiter unten) hat er dieses Gedicht gegenüber allen anderen Gedichten der Ausgabe mit einem Bleistift-Kreuz und -Ausrufungszeichen hervorgehoben[13]. Hier – im Essay – zitiert er aus diesem Gedicht die Verse:

Die Hand, an der mein Auge hängt,
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
Und daß in schlummerloser Nacht
Sie lag auf einem kranken Herzen. (IX, 251)

Thomas Manns Kommentar zu diesem Gedicht macht aufmerksam auf Züge, die damals also – 1930 – sonst nicht gesehen, zumindest nicht genannt wurden. Er bewundert die „Distinktion der Beobachtung und Empfindung" und den „Verfeinerungs-, ja, Überfeinerungscharakter des Ganzen". Die „‚Und daß'-Konstruktion, die zusammen mit dem vorangegangenen Akkusativ von ‚zeigt' abhängt", hat für ihn „etwas beinahe Französisches" (IX, 251). Nachdem er so Storms „Kunstgetragenheit" und „Künstlertum" überzeugend nachgewiesen hat, kann er Storm absetzen gegen Zeitgenossen und Epigonen (ausdrücklich genannt werden Emanuel Geibel und Paul Heyse, IX, 252), in deren Dichtung – wie es heißt – der „Storm'sche Laut recht kümmerlich fortgeklungen" habe und von denen „viel Läppisches und Nichtiges", viel „Bürgerwonne und Goldschnittgemüt" hervorgebracht worden sei (IX, 251). Im Gegensatz zu den „läppischen" Epigonen ist Storm für Thomas Mann – und mit dieser Aussage schließt dieser Abschnitt (IX, 252) „ein Meister", der „bleibt".

3. Thomas Mann arbeitet solche Züge der Stormschen Persönlichkeit und Dichtung heraus, die in dem zeitgenössischen Storm-Bild fehlen, ja, ihm gera-

[13] Vgl. Abb. 6 in meiner Ausgabe S. 53 (s. Anmerkung 11).

dezu entgegenstehen. Während andere Interpreten Storm seinerzeit der sogenannten „Heimatkunst" zuordneten[14], während Fontane sogar von „Husumerei" und „Provinzialsimpelei" gesprochen hat[15], entdeckt Thomas Mann in Storms „Heimatbefangenheit" und „Heimatsmanie" etwas ganz anderes: etwas Krankhaftes, „ein Heimweh, das durch keine Realität zu stillen ist", etwas „Transzendentes", das sich ganz „aufs Vergangene, Versunkene, Verlorene" richtet (IX, 252-254). Ja, er meint sogar, daß „das Element des Abenteuerlichen, Exzentrischen, Unregelmäßigen, Norm- und Glückswidrigen" bei Storm „vielleicht fühlbarer" sei als „bei dem liebenswürdig korrekten Fontane". Und er fügt noch hinzu: „Korrekt gerade ist eigentlich nichts bei Storm" (IX, 255).

Hier stoßen wir auf den Kern des neuen Storm-Bildes, das im Essay entwickelt wird. Die „sensitive Vergeistigung" und der „Extremismus" (ebd.) rücken die Stormsche Dichtung ab von „alle[m] schlaff Bürgerliche[n]" (IX, 252), von der sog. „Heimatkunst" (IX, 253) und geben ihr – wie Thomas Mann meint – „absolute Weltwürde" (ebd.).

4. In einem weiteren Abschnitt kommt Thomas Mann zu einer ähnlich überraschenden Feststellung: daß es ganz falsch sei, Storm einen Idylliker zu nennen. Diese zu seiner Zeit, ja, bis heute tief verankerte Vorstellung führt er zunächst vom Biographischen her ad absurdum. Er tut das mit dem Hinweis auf Storms Verhältnis zu der zehnjährigen Bertha von Buchan und zu seiner Cousine bzw. seiner Frau Constanze Esmarch.

Storm hatte die zehnjährige Bertha von Buchan 1836 bei einem Verwandtenbesuch in Hamburg kennengelernt, hat ihr jahrelang – seine ganze Studentenzeit hindurch – Briefe geschickt, Gedichte geschrieben und hat der 16jährigen zuletzt einen Heiratsantrag gemacht, der von ihr jedoch abgelehnt wurde. Thomas Mann geht nicht auf nähere Details dieser „Kinderliebe" – wie er sie nennt – ein (solche Details waren zu seiner Zeit auch noch nicht bekannt[16]), aber er nennt sie mit feinem Gespür „nicht ganz korrekt" (IX, 256).

Das Fehlverhalten des jungen Ehegatten im ersten Ehejahr, als der erste Sohn erwartet wurde, wird von ihm ebenfalls nicht beschönigt. Auch da war es ein junges, 13jähriges Mädchen, eine „feine, zarte Blondine", ein Mitglied seines Chores, die es ihm angetan hatte und deren „berauschende[r] Atmosphä-

[14] Friedrich Düsel hebt z.B. im Gedenkbuch (s. Anmerkung 9), S. 7, Storms „Heimatliebe und Heimattreue" sowie seine „deutschnationale Gesinnung" hervor; andere nennen Storm dort einen „typischen deutschen Heimatkünstler" (S. 75).

[15] Theodor Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig, München: Nymphenburger Verlegshandlung 1967, S. 200 (=Sämtliche Werke, Bd. 15).

[16] Vgl. jetzt: Storms erste große Liebe, Theodor Storm und Bertha von Buchan in Gedichten und Dokumenten, hg. von Gerd Eversberg, Heide: Boyens 1995 (=Editionen aus dem Storm-Haus, 8).

re" er nicht widerstehen konnte[17]. Wahrlich keine „sonnig-heimwohlig[e]" Idylle (IX, 257), wie sie Storm immer wieder angedichtet wird.

Hinzu kommt noch das traurige Schicksal des mißratenen ältesten Sohnes Hans, des Lieblingskindes des Dichters. Thomas Mann nimmt kein Blatt vor den Mund, nennt – was der Wahrheit entspricht – den Sohn einen „Säufer", einen „hoffnungslos[en]", einen „lebensunmöglich[en]" Fall (IX, 257 f.), der jahrzehntelang das Leben des Dichters vergiftet hat. Auch hier also keine Familienidylle, so sehr sie wahrscheinlich erstrebt wurde.

Diese leidvollen Erfahrungen haben Storms Weltanschauung, insbesondere seine Auffassung von Tragik, beeinflußt. Da sonst die tragischen Züge bei Storm gern verschwiegen werden, zitiert Thomas Mann – übrigens aus dem Storm-Keller-Briefwechsel[18] – die Passage, in der Storm seine Auffassung von Tragik niedergelegt hat:

> Wir büßen [...] im Leben viel öfter für die Schuld der Allgemeinheit, wovon wir ein Teil sind, für die der Menschheit, des Zeitalters, des Standes... für die Schuld der Vererbung, des Angeborenen und für die entsetzlichen Dinge, die daraus hervorgehen, gegen die wir nichts vermögen, für die unüberwindlichen Schranken usw. Wer im Kampfe dagegen unterliegt, das ist der echte tragische Held. (IX, 258)

Als Beleg, wie stark auch Storms Dichtung von diesen Erfahrungen geprägt ist, wird die Novelle *Carsten Curator* angeführt. Sie ist für Thomas Mann „eine Erzählung von wunderbar ernster und unerbittlicher Schönheit", in der „dem Elend des Sohnes und dem beklommenen Vatergewissen ein ergreifendes Denkmal" gesetzt wird. Sie ist aber auch ein Beweis dafür, daß „Dichtertum [...] die *lebensmögliche* Form der Inkorrektheit" ist (IX, 258).

5. Im folgenden Abschnitt werden die Konturen des Storm-Bildes noch einmal – wenn man das so sagen darf – nachgezogen.

Ausgehend von Storms Selbstbekenntnis „Ich bin eine stark sinnliche, leidenschaftliche Natur" zitiert Thomas Mann eine Reihe von Liebesgedichten, aus denen sich ein anschauliches Bild von Storms „unbürgerlich freie[m] und positive[m] Verhältnis zum Sinnlichen" ergibt (IX, 260). Angesichts von Versen wie „Sie war ja sonst ein wildes Blut", „Du fühlst, wir können nicht verzichten" und „Wer je gelebt in Liebesarmen" spricht er sogar von einer „Verherrlichung der Leidenschaft" (IX, 259 f.) in der Stormschen Lyrik – eine

[17] Zitate aus Storms Brief an Brinkmann vom 21.4.1886, in: Theodor Storm – Hartmut und Laura Brinkmann. Briefwechsel., Kritische Ausgabe, herausgegeben von August Stahl, Berlin: Schmidt 1986, S. 146.

[18] Thomas Mann zitiert aus der Briefausgabe: Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller, herausgegeben von Albert Köster, 2. Auflage Berlin: 1904, S. 10 f. Sein Exemplar befindet sich im Thomas-Mann-Archiv Zürich.

Wertung, wie wir sie in der zeitgenössischen Sekundärliteratur vergebens suchen.

6. Der Lebens- und Sinnenfreude stand ein starkes Vergänglichkeitsgefühl gegenüber, das Storm von Jugend an gequält hat, es „verdüsterte", wie Thomas Mann sagt (IX, 265), „seine Gedanken"; man könne in diesem Zusammenhang sogar von „Hypochondrie", von „Gemütskrankheit" sprechen. Dieses Vergänglichkeitsgefühl hat aber ergreifende Gedichte hervorgebracht, u.a. das Gedicht *Beginn des Endes* und den Gedichtzyklus *Tiefe Schatten*. „Wenige Dichter haben" – so meint Thomas Mann – „dem frühesten Todesgefühl, der ersten Einsicht ins Sterbenmüssen, diesem leisen und doch nicht mehr zu verleugnenden Angerührt- und Getroffensein, einen so unheimlich zarten und genauen Ausdruck gegeben" wie Storm (ebd.).

Dieses Vergänglichkeitsgefühl, diese Angst vor dem „Abgrund des Nichts" und vor der „Nacht des Vergessenwerdens" (IX, 265 f.) war bei Storm um so bedrückender, weil er – wie Thomas Mann es ausdrückt – „nie christlich geglaubt" hat (IX, 260). Der christliche Unsterblichkeitsgedanke war für Storm ein „Luftgespenst der Wüste", eine „Fata Morgana" (im Zyklus *Tiefe Schatten*). Schon in dem Gedicht *Ein Sterbender* aus dem Jahre 1863, das Storm also bereits als 46jähriger – wie Thomas Mann verwundert feststellt (IX, 261)[19] – geschrieben hat, hat er im Falle seines Todes folgendes verfügt (und später dann auch dafür gesorgt, daß dieses als sein Vermächtnis bei seiner Beerdigung beachtet wurde):

Auch bleib' der Priester meinem Grabe fern;
Zwar sind es Worte, die der Wind verweht;
Doch will es sich nicht schicken, daß Protest
Gepredigt werde dem, was ich gewesen,
Indes ich ruh' im Bann des ew'gen Schweigens.

Storms „trotziges" Antikirchen- und Antichristentum erklärt Thomas Mann als „nordstämmige[s] Heidentum" und „nordblonde[] Heimatlichkeit" (IX, 261) – Vokabeln, die verdächtig nach Blut-und-Boden-Ideologie riechen. Aber es sind eben doch nur Vokabeln, die in den 20er und 30er Jahren noch ganz unideologisch benutzt wurden und die Thomas Mann hier gebraucht, um Storms erstaunliche Unchristlichkeit, oder wie es an anderer Stelle heißt (IX, 262), „Vorchristlichkeit" zu charakterisieren, die jede „glaubenströstliche Beschönigung" des Todes ablehnte (IX, 265).

Der „Vorchristlichkeit" entspricht auch die Sympathie für das Spukhafte,

[19] Vgl. auch die Abb. 10, S. 68, in meiner Ausgabe (s. Anmerkung 11): das Faksimile der letzten Seite der Einleitung von Düsel mit entsprechenden Randbemerkungen Thomas Manns.

Gespenstige, die in Storms Leben und in seiner Dichtung (man denke nur an die sogenannten *Kamin-Geschichten* und an die Novelle *Der Schimmelreiter*!) eine so große Rolle spielt. Für Thomas Mann ist das eine Erscheinungsform des „Unglaubens", der bei Storm jedoch „humanistischen Charakter" habe (IX, 263).

7. In diesem Zusammenhang nennt der Essay einen Wesenszug der Stormschen Persönlichkeit und Dichtung, dem Thomas Mann größte Bedeutung zumißt, weil er – als Gegenpol zu der Weichheit der Stormsche Poetenseele – das Stormsche Spektrum um einen wichtigen Aspekt erweitert. Thomas Mann spricht von der „trotzigen Stirn" des Dichters, von der „Gesinnung freier, aufrechter Menschlichkeit" (IX, 264), wie sie z.B. in der Stormschen Spruchdichtung zum Ausdruck kommt. Er zitiert die Verse:

> Der Glaube ist zum Ruhen gut,
> Doch bringt er nicht von der Stelle;
> Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
> Der sprengt die Pforten der Hölle.

und verweist auf den pädagogischen Impetus der Verse:

> Der eine fragt: Was kommt danach?
> Der andre fragt nur: Ist es recht?
> Und also unterscheidet sich
> Der Freie von dem Knecht.

Diesen „Zug von aufrechter Wackerheit" (IX, 264), der von der Storm-Forschung m.E. bisher zu wenig beachtet worden ist, nennt Thomas Mann den „vielleicht [...] schönste[n] und erziehlichste[n]" des Stormschen Wesens (ebd.). Dazu gehört – nach Thomas Mann – Storms politische Standfestigkeit, seine Unfähigkeit – z.B. während der Dänenzeit – „sich anzupassen", seine Aufforderung, „das Gute nicht um jenseitiger Hoffnungen um des Lohnes und der Vergeltung willen, sondern aus Menschenanstand" zu tun (IX, 263 ff.), vgl. das Gedicht *Größer werden die Menschen nicht*. In diesem Zusammenhang werden von ihm auch die – bis heute aktuellen – Verse aus *Für meine Söhne* zitiert:

> Was du immer kannst, zu werden,
> Arbeit scheue nicht und Wachen;
> Aber hüte deine Seele
> Vor dem Karrieremachen.

Verse, die Thomas Mann – wie er sagt – schon als Knaben „ins Blut gegangen" sind (IX, 265). Das Fazit dieses Abschnitts wird dann in dem Satz zusammengefaßt: „Er [Storm] war ein Freier – trotz aller Weichheit und Sensibilität seiner Natur" (IX, 264).

8. Im letzten Abschnitt des Storm-Essays wird ein Motiv des Einleitungsteils wieder aufgenommen. Wurde dort die Novelle *Der Schimmelreiter* mit Turgenjews berühmten Roman *Väter und Söhne* und dessen Novelle *Frühlingsfluten* verglichen, so wird hier dargestellt, wie es Storm gelungen ist, gegen alle Ängste vor dem Sterbenmüssen und gegen die Schmerzen seiner schweren Krankheit (bösartiges Magengeschwür) den *Schimmelreiter* – wie es heißt – „siegreich" zu beenden und damit „die Novelle, wie er sie verstand, als epische Schwester des Dramas auf einen seither nicht wieder erreichten Gipfel" zu führen (IX, 267).

Der Storm-Essay von Thomas Mann ist sprachlich und kompositorisch ein „Künstlerwerk" (was hier aber nicht näher nachgewiesen werden kann[20]); er ist inhaltlich und gedanklich eine spezifisch Thomas Mannsche Schöpfung, die ein ganz eigenständiges Storm-Bild entwickelt.

Diese Eigenständigkeit des Thomas Mannschen Storm-Essays ist eindeutig nachzuweisen, seit die von Thomas Mann benutzte Storm-Ausgabe im Besitz seines jüngsten Sohnes, Professor Michael Mann, in Kalifornien wieder aufgetaucht ist.[21] Es handelt sich um die sechsbändige Storm-Ausgabe, die Friedrich Düsel in den Jahren 1922/25 in Berliner Knaur-Verlag herausgegeben hat. Sie enthält neben den sämtlichen Gedichten, Novellen und sonstigen Prosastücken des Husumer Dichters eine ausführliche, 72 Seiten umfassende Einleitung Friedrich Düsels. Diese Einleitung hat Thomas Mann – wie die zahlreichen Bleistiftunterstreichungen und Bemerkungen am Rand deutlich machen – intensiv durchgearbeitet. Zwar hat er daneben – aber nur in Einzelfällen – andere Storm-Sekundärliteratur herausgezogen, u.a. die Storm-Biographie Gertrud Storms, der Tochter des Dichters, und den Storm-Keller-Briefwechsel.[22] Seine Hauptquelle aber war die Düselsche Einleitung. Eine nähere vergleichende Untersuchung von Quelle und Essay ergibt folgendes:

[20] Vgl. dazu in meiner Ausgabe (s. Anmerkung 11) den Abschnitt: Thomas Manns Storm-Essay – ein „Künstlerwerk" (S. 55- 59).

[21] Die Ausgabe, die Thomas Mann vor und während der Arbeit am Storm-Essay benutzt hat, ist die Ausgabe: Theodor Storm: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Mit einem Lebensbild Storms eingeleitet von Friedrich Düsel, Berlin – Leipzig: Knaur 1922/25. Die Ausgabe hatte sich im Besitz seines Sohnes Michael Mann in Kalifornien/USA erhalten und wurde inzwischen dem Husumer Storm-Archiv zur Verfügung gestellt. Thomas Manns Bleistift-Notizen in diesen Bänden bilden die Grundlage für den Kommentar zu meiner Ausgabe des Essays (s. Anmerkung 11).

[22] Näheres dazu in meiner Ausgabe (s. Anmerkung 11) im Abschnitt „Quellen" (S. 49 – 55).

1. daß Thomas Mann fast alle Grundtatsachen der Stormschen Biographie, vor allem aber den größten Teil seiner Zitate, z.T. wörtlich, z.T. verkürzt, wie es für seine „Aneignungsgeschäfte" typisch ist[23], übernommen hat;
2. daß Düsel jedoch nur Materialgeber gewesen ist und
3. daß Thomas Mann aus diesem Material ein eigenes Storm-Bild entwickelt hat, das geradezu als Gegenbild des Düselschen Storm-Bildes bezeichnet werden kann.

Während Düsel Storm z.B. in die neue Heimatkunst einordnet (auf Seite I, Einleitung), tut Thomas Mann alles, um ihn gegen die Heimatdichtung abzugrenzen. An einer Stelle wird die Anti-Düsel-Komponente des Thomas Mannschen Storm-Bildes ganz deutlich:

> Das hohe und innerlich vielerfahrene Künstlertum Storms hat nichts zu schaffen mit Simpelei und Winkeldumpfigkeit, nichts mit dem, was man wohl eine Zeitlang „Heimatkunst" nannte. (IX, 252 f.)

Thomas Manns Storm-Darstellung hat also eine andere Tendenz als die Düselsche. Energisch wendet sich Thomas Mann z.B. gegen das gängige Bild von Storm als Idylliker, gegen das Bild des „gemütvollen" Verklärers der Heimat, das in der Fontaneschen Formulierung „Husumerei" seinen bekanntesten Ausdruck gefunden hat. Thomas Mann setzt andere Wesenszüge dagegen, macht auf das Element des „Abenteuerlichen, Exzentrischen, Unregelmäßigen, Norm- und Glückwidrigen" aufmerksam, das zur „künstlerischen Konstitution gehört" (IX, 255), auf das „Raffinement" der Stormschen Kunst (IX, 251); er spricht von „Heimatsmanie" und einem leicht krankhaften „Extremismus seiner Gemüthaftigkeit" (IX, 252, 255), hebt Storms „positives Verhältnis zum Sinnlichen" hervor, das stellenweise zu einer „Verherrlichung der Leidenschaft" führe (IX, 260), bewundert Storms „aufrecht[e] Wackerheit", seine „trotzige[ ] Stirn" (IX, 264), nicht nur als politischer Mensch und in Glaubensdingen, sondern auch in der moralischen Grundhaltung, die er seinen Lesern vermittelt.

Das alles sind Wesenszüge der Stormschen Persönlichkeit und Dichtung, die Düsel nicht gesehen hat, bzw. die von ihm – und ebenso von den zeitgenössischen Sekundärliteratur – nicht herausgearbeitet worden sind.

Thomas Manns neue Storm-Interpretation ist also eine ganz eigene Schöpfung; aber sie hat seinerzeit – 1930 und in den darauf folgenden Jahren – das Storm-Bild der Forschung und auch das allgemeine Bild von Storm nicht be-

[23] Vgl. Helmut Koopmann: Aneignungsgeschäfte. Thomas Mann liest Eckermanns Gespräche mit Goethe, S. 21-47 und Eckhard Heftrich: Vom höheren Abschreiben, S. 1-20, in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, herausgegeben von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt/Main: Klostermann 1991.

einflussen können: Im Gegenteil! Die Sekundärliteratur, die Rezensionen und die Presse haben in den 30er Jahren Storm immer weiter und immer stärker zum Idylliker, zum Heimat- und Blut und Boden-Dichter hin interpretiert. Ganz schlimm war die Wirkung der *Schimmelreiter*-Verfilmung der Jahre 1932/3; übereinstimmend pries die Presse, wie großartig der Film die ‚Führer'gestalt des Deichgrafen und die ‚Schollen'verbundenheit Storms herausgearbeitet habe.

Erst nach 1945 hat die Stormforschung und hat die Stormgesellschaft die Anregungen, die Thomas Mann mit seinem Storm-Essay gegeben hat, aufgenommen und versucht, das Storm-Bild in seinem, in Thomas Manns Sinne, zurechtzurücken.

Thomas Manns Storm-Bild, wie er es im Storm-Essay konzipiert hat, läuft letztendlich auf ein Bild von Storm als Künstler hinaus, das dem Bild ähnelt, das Thomas Mann von sich selbst gezeichnet hat, dem Bild des zum Künstler ‚entarteten' Bürgers, mit der Neigung zum „‚Abenteuerlichen, Exzentrischen" (IX, 255), von beinahe krankhafter „Sensitivität" (IX, 254 f.), mit einem „unbürgerlich freie[n] und positive[n] Verhältnis zum Sinnlichen" (IX, 260), ein wenig Hypochonder (IX, 265), aber mit der „aufrechte[n] Wackerheit", „freie [...] Menschlichkeit" im Leben und in der Dichtung zu verwirklichen (IX, 264).

Nur aus dieser Wesensverwandtschaft mit Storm, die Thomas Mann schon in der *Tonio Kröger*-Zeit gespürt hat und die ihm während der Arbeit am Storm-Essay offenbar noch deutlicher bewußt geworden ist, konnte eine so tiefgehende und so eigenständige Interpretation von Storms Persönlichkeit und Dichtung entstehen, wie sie im Essay vorliegt. Thomas Mann fand in Storm „sich selbst", wie er es schon 1916 für das Gedenkbuch (s.o.) formuliert hatte, wo es heißt: „Der Jüngling spielte mit dem Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit [...] Der Mann, dem es nicht länger um Antithesen [...] zu tun ist, findet sich selbst, indem er begreift, daß die Mischung von Künstlertum [...] und Bürgerlichkeit in deutscher Kultursphäre von Meister Erwin bis auf Theodor Storm eine legitime nationale Lebensform war".

Damals, 1916 im Gedenkbuch, verkörperte Storm für Thomas Mann beispielhaft die Lebensform, in der die *Tonio Kröger*-Problematik, die Antithetik zwischen Bürger und Künstler, aufgehoben war.

Jetzt, 1930 im Storm-Essay, jedoch geht es nicht mehr um die Lebensform der „Mitte", die aus tiefgefühlten Antithesen herausführt, sondern um die Konstituierung einer Künstlerfigur, in der der Künstler als solcher, auch und gerade als Gegensatz zum Bürger, beispielhaft sichtbar gemacht wird. Von daher ergibt sich dieses umfassende, alle Tiefen des Künstlertums auslotende und das ganze Spektrum der künstlerischen Persönlichkeit aufzeigende Bild von Theodor Storm.

Dieses Storm-Bild ist aber gleichzeitig ein umfassendes, Tiefen auslotendes Bild von Thomas Mann, wie er Künstler und Künstlertum definiert, wie er sich selbst definiert.

Peter Pütz

Lessing als Medium für Thomas Manns Egodizee

Es wäre unzulässig, Thomas Manns Essayistik und Erzählkunst scharf voneinander zu trennen. Der betonte Versuchscharakter seiner Reden und Aufsätze, ihre persönlich geprägte Perspektive, vergleichbar der eines Ich-Erzählers oder einer redenden Romanfigur, das versatile Hin und Her zwischen Bild und Begriff und nicht zuletzt die artistische Komposition – das alles ist weit entfernt von expositorischen Abhandlungen, deren Zweck sich in der Mitteilung erschöpft, und macht die Essays zu nahen Verwandten narrativer Schriften. Was beide Textarten verbindet, sind der Wille zum Experimentieren, die Neigung zum gewagten Enwurf, aber auch zur tektonischen Abrundung, die Unverhohlenheit des Autor-Egos und nicht zuletzt das metaphorisierende Sprechen. Auf der Gegenseite nähert sich auch das Erzählen der räsonierenden Diskursform des Essays – spätestens seit dem *Zauberberg*.

Wenn ich dennoch einen Unterschied markiere, so nicht im Sinne einer allseits gültigen Regel, sondern einer Tendenz, und zwar im Sinne einer noch nicht geronnenen Gesetzmäßigkeit. Während Thomas Mann in den erzählenden Schriften jede apodiktische Festlegung durch seine alles in Bewegung versetzende Dialektik der Übergänglichkeit vermeidet, arbeitet er in den diskursiven Texten eher mit fixierenden Begriffen und Urteilen, mit dezidierten Thesen und Antithesen. Das gilt auch für seine Essays zur Kunst und Literatur sowie zu politischen Zuständen und Ereignissen. Dabei hat er seine Verantwortung zur eindeutigen Sinn- und Wertsetzung nicht durch unverbindlich philanthropische Gesten abgegolten, sondern er hat sich in vier politischen Systemen Deutschlands zu Wort gemeldet und eine unzweideutige Sprache gesprochen, nicht immer mit unserem Beifall, doch stets mit dem unbeugsamen Willen zur Auseinandersetzung. Das gilt nicht – oder nicht auf diese Art – für sein erzählerisches Werk. Mit der Trennung zwischen musischer Passion, die sich aus Strenge gegen sich selbst jede erlösende Eindeutigkeit verbietet, und dem kritisch feststellenden Wort seiner Aufsätze und Reden hat er den Typus eines Schriftstellers verkörpert, der – anders als Brecht – Kunst und Politik nicht vermischt, keine Lehrdichtung schreibt, sondern narrative Phantasie und essayistische Kritik für getrennte, aber komplementäre Schreibvermögen hält, die demgemäß auch zwei unterschiedliche Textarten hervorbringen. Ohne das kritisch scheidende Ja oder Nein der Essays geriete die Kunst des Erzählens in Gefahr, sich in losgelassener Ausschweifung zu vergeuden; ohne die Autarkie

des Narrativen, jenseits von Ja und Nein, verkäme jede artistische Expedition zu einer wiederholenden Bestätigung des bereits Entdeckten. Kämpft Thomas Mann in seinen Essays spätestens seit den frühen zwanziger Jahren mit prononcierter Parteilichkeit an der Seite Settembrinis, so wird dessen humanistische Phraseologie im Roman durch das konfigurative Mit- und Gegeneinander des Italieners, Naphtas, Peeperkorns und Castorps gründlich relativiert und konterkariert. Nicht daß es den Essays an dialektischer Gedankenführung fehlte, doch sie dient hier nicht der fortgesetzten Verflüssigung vorläufiger Sinnsetzungen, sondern fungiert als Werkzeug für den Versuch, durch Überwindung der Widersprüche ein aussprechbares Ziel zu erreichen.

Was sich in den Essays generell als grundsätzliche Tendenz zur entschiedenen Abgrenzung, ja zum streitbaren Dezisionismus zeigt, das kennzeichnet auch Thomas Manns Haltung zu seinen Vorgängern und Vorbildern, denen er seine kritische Würdigung zuteil werden läßt, nicht immer ohne Vorbehalte, doch hinsichtlich der Bewertung „‚ohn' einige Bemäntelung und Gleisnerei'" (VI, 129). Das gilt vor allem für Lessing, dessen 200. Geburtstag (22. Januar 1929) der Gratulant drei Texte von unterschiedlicher Länge widmete. Der umfangreichste ist die 17-seitige *Rede über Lessing*, gehalten bei der Gedenk-Feier der Preußischen Akademie der Künste, zuerst veröffentlicht in der Neuen Schweizer Rundschau (1929), später aufgenommen in die Sammlung *Adel des Geistes* (1945). Der sechsseitige Beitrag *Zu Lessings Gedächtnis* erschien am 20. Januar des Gedenkjahres im Berliner Tageblatt , und im selben Jahr brachte eine Festschrift des Münchener Rotary-Clubs den kaum mehr als eine Buchseite füllenden Artikel: *Lessing und der Pastor*, ein Kurzresümee aus der Akademie-Rede mit Bezug auf Lessing, Luther und den Hauptpastor Goeze. Somit basiert mein Vortrag insgesamt auf einer Textgrundlage von kaum 25 Druckseiten. Diese wird nur spärlich erweitert, wenn wir die Mannschen Briefe hinzuziehen. Lessings Name fällt hier insgesamt nicht öfter als ein halbes Dutzend Mal, seine Erwähnungen sagen wenig aus und wiederholen früher Zitiertes aus dem Gedankjahr 1929. Noch unergiebiger bleibt die Suche in den Tagebüchern, die den Autor des *Nathan* im Schnitt pro Band nur einmal nennen. Nach einem Theaterbesuch notiert Thomas Mann am 4.5.1937, daß ihn der Vortrag der Ringparabel gerührt habe, doch dann folgt der lapidare Verriß: „Mangelhaftes Stück".

Es kennzeichnet sowohl den ästhetischen als auch den politischen Standort Thomas Manns vor den frühen zwanziger Jahren, daß Lessing im Ensemble der Würdigenswerten keine nennenswerte Rolle spielte. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) fällt der Name des Aufkärers nur ein einziges Mal, und zwar in dem Kapitel „‚Gegen Recht und Wahrheit'" (XII, 149 ff.). Dieser Titel steht in Anführungszeichen und bezieht sich bekanntlich auf den Zola-

Essay (1915) des Bruders Heinrich, der sich vehement gegen Intellektuelle wendet, die in Fragen von „Wahrheit" und „Gerechtigkeit" skeptische Distanz wahren und damit schuldiger würden als die rechtsbrechenden Inhaber der Macht. Ein Schriftsteller dieses Typs erweise sich im Gegensatz zum engagierten Zola nur als „unterhaltsamer Schmarotzer"[1], ein Vorwurf, den Thomas Mann auf sich bezog und durch den er sich zutiefst getroffen fühlte.

Zurück zu Lessing! Seine in den *Betrachtungen* nur einmalige Erwähnung dient auch hier nicht dem Lobpreis auf den Repräsentanten von weltbürgerlicher Vernunft und Freiheit, sondern fügt sich in den Kontext der leidenschaftlichen Vaterlandsverteidigung. Anlaß ist ein „berühmter Publizist", welcher mitten in einem Kriege, der die äußerste Konzentration aller nationalen Kräfte erfordere, Lessing tadle, weil dieser sich kritisch bis abschätzig über die Franzosen und Voltaire geäußert sowie in der *Minna von Barnhelm* eine Karikatur des Französischen wie Riccaut de la Marlinière geschaffen habe. Thomas Mann versucht erst gar nicht, Lessing, den er als „literarischen Nationalpädagogen" bezeichnet, gegen die erhobenen Vorwürfe in Schutz zu nehmen, sondern er reklamiert ihn schlankweg für die nationale Sache, während er den Publizisten mit dessen „europäischem Allgefühl" (XII, 205) verspottet.

Den kärglichen Befund in Sachen Lessing hat wohl auch Hermann Kurzke vor Augen, wenn er Thomas Manns Gedenkrede als „pflichtbewußte Dienstleistung für die Kulturpolitik der Weimarer Republik"[2] und zugleich als eine Art von Selbstverteidigung des Redners betrachtet. Dabei tritt das politische Bekennertum deutlicher in dem Zeitungsessay vom 20. Januar zutage, während die Rede vom 21. – einen Tag vor Lessings gefeiertem Geburtsdatum – stärker der Rechtfertigung der eigenen Künstlerschaft gilt. Hier ventiliert der Vortragende Lessings vermeintliche Schwächen, von diesem selbst beklagte oder von anderen Kritikern markierte Mängel, die auch Thomas Mann vorgeworfen wurden oder die er selbstkritisch ebenso im eigenen Schaffen sehen oder zumindest befürchten mochte. Er konstruiert die Gestalt Lessings zu einem bestimmten Künstlertypus, an dem er die Kehrseiten der beanstandeten Mängel ins Licht rückt, um somit den ästhetischen Mehrwert zu zeigen, der gleichsam im Rücken der vorgeblichen Defizite zum Vorschein kommt.

Damit verfährt der Laudator exakt nach dem Lessingschen Prinzip der Umkehrung, das zwar eingebettet ist in die gesamtaufklärerische Strategie der Wi-

[1] Heinrich Mann: Zola, in: Ders.: Macht und Mensch, München, Leipzig: Wolff 1919, S. 135.

[2] Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck 1985, S. 218. Anders dagegen Hinrich Siefken: Der Essayist Thomas Mann, in: Thomas Mann. Sonderband text + kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: Edition Text + Kritik 1982, S. 132-147. Siefken sieht in den Essays jener Jahre Zeugnisse der Zugehörigkeit zur Tradition des Bürgertums. (vgl. S. 135 f.)

derlegung von Vorurteilen und Glaubenslügen, mit dem aber der Autor des *Nathan* ausgiebiger, systematischer und vor allem kämpferischer zu Werke geht als jeder andere der damaligen deutschen Literaten. Im *Jungen Gelehrten* zeigt er, daß der Protagonist weder wirklich jung noch gelehrt ist; *Der Freigeist* führt vor Augen, daß weder die Frömmigkeit noch die Ungläubigkeit Garantien für die Wertigkeit eines Menschen sind; das Lustspiel *Die Juden* demonstriert den Wahnwitz, *die* Juden zu sagen. Als das Fräulein von Barnhelm an Tellheims Rigorismus der Ehre zu verzweifeln droht, dreht sie den Spieß buchstäblich um und gibt sich ihrerseits als Verstoßene, Schutzlose und Verarmte aus, was den wegstrebenden Major zur Umkehr bewegt. Nathans maieutische Diskurse des Überzeugens bewirken in den entscheidenden Szenen mit Recha, dem Tempelherrn und Saladin ebenfalls eine Umkehrung, gewissermaßen eine *Be*-kehrung.[3]

Das im Kern aufklärerische Prinzip der Umkehrung hat noch eine andere Wurzel als den erkenntnisethischen Auftrag zum Anders- und Zuwiderdenken, denn es enthält auch ein Moment von Selbstprüfung und Umwandlung. Wie aus einem Saulus ein Paulus wird, wie sich der religiös Erweckte plötzlich ergriffen sieht, von nun an das Steuer herumwirft, sich ab- und umkehrt, um fortan ein neues Leben zu führen, so erfährt der Aufgeklärte die umkehrende Widerlegung als Wandlung. Diese erhält somit eine ähnliche Funktion des Wendepunktes wie die Bekehrung und Umkehr der von Gott berührten Seele, und nicht von ungefähr umschreiben Vertreter beider Lager, Aufklärer und Pietisten, ihre umstürzenden Erfahrungen mit einem ähnlichen Arsenal von Lichtmetaphern, allerdings in unterschiedlichen Richtungen: Kommt in Mythen und Religionen die Erhellung von außen und in einem höheren Sinne von oben, so leuchtet das Licht für die Aufklärer aus dem Inneren der Menschen, da es von ihnen selbst entzündet wird. An die Stelle des Gnadenerlebnisses tritt die intellektuelle Anstrengung, und sie erbt dessen Segen und Auszeichnung, wird also sakralisiert. In dem Maße, in dem das Verhältnis des Aufklärers zum Diesseits und Jenseits vernünftig wird, wird sein Verhältnis zur Vernunft gläubig.

Daß Thomas Mann sich Lessings argumentatives Prinzip der Umkehrung zu eigen macht und es in seiner Rede auf diesen anwendet, um dessen angebliche Schwächen als Stärken zu demonstrieren, beweist seine veränderte Haltung zur Aufklärung, vor allem die Wandlung seines Ethos in Fragen von Kunst und Politik. Sollte sein Auftritt bei der Preußischen Akademie nur eine Pflichtübung gewesen sein, so stand er doch immerhin in einer Pflicht, und zwar in der einer zunehmend bedrohten und daher umso verteidigenswerteren

[3] Vgl. Peter Pütz: Die Leistung der Form. Lessings Dramen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 45 ff.

Republik. Die Rede belegt, wie weit sich ihr Autor von den *Betrachtungen eines Unpolitischen* entfernt hat. Sie könnte nicht von Thomas Mann sein, wenn eine Wandlung niemals stattgefunden hätte.

Diese wird noch deutlicher als in der Rede, wenn wir einen Blick werfen auf den kürzeren Zeitungs-Essay *Zu Lessings Gedächtnis*. Den ersten Passus setzt Thomas Mann in Anführungszeichen und legt ihn einem fiktiven Sprecher der Gegenpartei in den Mund, der sich ausdrücklich ins „reaktionäre Lager" eingliedert und die „‚konservative Revolution'" (X, 250) begrüßt. Daß die letztgenannten Worte in einfachen Anführungszeichen stehen, markiert die provokante Besonderheit dieser gängigen Formel, die Thomas Mann einst selber beschwor, als er in seiner Einleitung zur *Russischen Anthologie* (1921) erklärte, daß Konservatismus nur Geist haben müsse, dann sei er revolutionärer als „irgendwelche positivistisch-liberalistische Aufklärung". Nietzsche verkörpere bereits in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* nichts anderes als „konservative Revolution" (X, 598), damals noch ohne Anführungszeichen.

Nun aber steht Thomas Mann auf der Gegenseite, und es klingt, als wären die Worte des fiktiven Redners die eigenen aus früheren Jahren, wenn dieser gleich zu Beginn die verachtungsvolle Frage stellt, was uns ein „Rationalist und ein Aufklärer" (X, 250) heute noch zu bieten habe. ‚Euch nichts', antwortet der Thomas Mann von 1929, denn eure Ohren sind zu „‚lang'" (X, 251) für Lessings Sprache (eine Anspielung auf die „langen Ohren"[4] des Esels im *Zarathustra* IV.); denn ihr schlürft in eurer Feigheit und „Böswilligkeit" aus den trüben Quellen der Mode- und Augenblicksdenker. Ins Künftige dagegen weise Lessing, der „Freund der Menschheit" (X, 251). Dessen Grundsätze und Ziele vor Augen wendet sich Thomas Mann gegen das „romantische Philosophenwort" vom „‚ruchlosen Optimismus'" (X, 255). Schopenhauer war es, der im vierten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* den „Optimismus" als „wahrhaft ruchlose Denkungsart"[5] zu entwürdigen suchte. Demgegenüber befürchtet Thomas Mann gegen Ende der Weimarer Republik einen „ruchlosen Pessimismus" (X, 255), der jede Hoffnung auf eine Politik der Zukunft vergifte. Wiederum regt sich der Wille zur Umkehr, und dabei dient Lessings Zeugenschaft als Segen zur Konfirmation.

Diese gilt nicht nur dem gefestigten Ethos politischer Verantwortlichkeit, sondern auch der Bestätigung des eigenen Künstlertums. Ihm hatte so mancher Kritiker die Qualität des Dichterischen abgesprochen und lediglich den Status

[4] Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv, de Gruyter 1980, Bd. 4, S. 389.

[5] Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, in: Schopenhauers sämtliche Werke, hrsg. von Max Frischeisen-Köhler, Berlin: Weichert o.J., Bd. 2, S. 369.

des Schriftstellerischen zugebilligt. Thomas Mann wehrt sich nun gegen diese abschätzig unterscheidende Rangierung, indem er Lessing, plaziert zwischen Luther und Nietzsche, hinter vorgehaltener Hand als seinen Vorgänger rühmt. Auch dieser sei weder Dichter[6] noch Gelehrter noch Theologe gewesen, sondern er verkörpere in Deutschland erstmals den „europäischen Typus des großen Schriftstellers" (X, 255), und in Abgrenzung vom spezifisch deutschen Dichterbegriff heißt es: „Muß man denn durchaus ein Dichter sein, wenn man ein Lessing ist?" (X, 252) Ich füge hinzu: wenn man ein Thomas Mann ist?

Lessing als „Typus des großen Schriftstellers" – diese Formulierung wird zum Leitfaden der Jubiläums-Rede, der wir uns nun wieder zuwenden. Thomas Mann sieht das Hauptmerkmal von Klassizität nicht im Mustergültigen und Vorbildhaften, sondern in der Gründung und Wiederkehr einer geistigen Lebensform, die als „erzväterlich geprägter Urtypus" in Erscheinung tritt und in Späterem, noch so Verschiedenartigem weiterlebt; denn „der Typus ist mythisch" (IX, 229). Er lebt von der Spannung zwischen Vorausgehendem und Nachfolgendem, von der stetigen Neugestaltung mythischer Muster. Zu jener Zeit, als Thomas Mann das niederschrieb, arbeitete er an seinem *Joseph*, genauer: an den erzväterlichen *Geschichten Jaakobs*.

Was im Erzählerischen die Aufgabe des Leitmotivs ist, das leistet hier die gliedernde Wiederkehr der Wörter „Typus" und „typisch". Sie eröffnen nicht weniger als achtmal eine jeweils neue Entdeckung ihrer wichtigsten Merkmale. Zum Typus gehören: 1. Schriftsteller statt Dichter; 2. Finden versus Erfinden; 3. Männlichkeit, ein Topos der Lessingrezeption, der von Herder über Friedrich Schlegel bis zu Thomas Mann reicht; 4. Sparsamkeit der Produktion; 5. Nüchternheit und Klarheit der Sprache; 6. Schwäche der Sinnlichkeit; 7. Drang zur Polemik; 8. Skepsis und Frömmigkeit.

Wie sehr Thomas Mann sich selbst diesem Typus zugehörig weiß, zeigt eine verräterische Wendung, wenn er von der „*Sprache* unseres Typus" (IX, 237) spricht. Das Possessivpronomen meint im vordergründig-rhetorischen Sinne den Typus als Thema seines Vortrags, über das sich der Redner mit seinen Hörern und Lesern verständigt; „unser" umfaßt somit Autor und Publikum. Doch angesichts der insistenten Suche nach Affinitäten zwischen Lessings Werk und dem seinigen empfiehlt sich auch die verdecktere Lesart eines dualen pluralis majestatis. „Unser" heißt dann: er und ich. Beide gehören zum selben Typus. Diese Identitätssetzung wird zur Grundlage für eine Reihe von Darstellungen und Würdigungen des eigenen Selbst. Statt des Wortes „Selbstrechtfertigung" verwende ich mit Bedacht den Ausdruck „Egodizee", um das zu betonen, was mit Emphase an die Stelle der alten Theodizee getreten ist. In

[6] Vgl. hierzu die Dokumentation von Horst Steinmetz (Hrsg.): Lessing – ein unpoetischer Dichter, Frankfurt/Main, Bonn: Athenäum 1969.

Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* beklagt der tolle Mensch Gottes Tod, der zwar irreversibel ist, doch eine klaffende Lücke hinterläßt. Es folgen ganze Kaskaden von Fragen des „Was nun?" Am Ende lautet es: „Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen?"[7] Bei Nietzsche heißt es noch „wir", das meint: *die* Menschen. Bei Thomas Mann ist daraus *ein* Künstlertypus geworden, *sein* Künstlertypus.

Ich rede hier nicht in psychologischem Sinne von Narzißmus als krankhafter Selbstverliebtheit, deren Diagnose und Therapie zur Abhilfe führen sollen, sondern ich situiere Egodizee im ideengeschichtlichen Prozeß der Säkularisierung. Seit dem Spätmittelalter, gezielter in den Zeitaltern der Renaissance und Aufklärung, werden diesseitige Bereiche für wert erachtet, durch ehemals jenseitsbezogene Würdigungen ausgezeichnet zu werden. Die Säkularisierung geistlicher Erscheinungen ist stets verbunden mit der Sakralisierung weltlicher Phänomene, wobei die Übertragungsfelder sich verändern. Im 18. Jahrhundert werden Vernunft und Wissenschaft geheiligt, wenn beispielsweise Lichtenberg den berühmtesten Naturforscher seiner Zeit mit dem Namen eines „Physikalischen Erlösers" weiht und hinzufügt: „Newton ist auch am 25. Dez. geboren".[8] Vorausgingen bereits die Transformationen von Pietismus zur Empfindsamkeit, zum Patriotismus[9] und Freundschaftskult (Pyra und Lange). Der Naturfrömmigkeit der Aufklärung folgten die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, feierte sich die Vergöttlichung des Schönen. Nachdem Nietzsche Gott, nein allen Göttern, den Tod bescheinigt hatte, auch den Garanten des Erkennens, Handelns und Hoffens, blieb nur noch *eine* Instanz, die Berechtigung behielt und angesichts auswärtiger Kritik Rechtfertigung verdiente: das eigene Selbst. Es mußte nur im großen Sinne weitgespannt sein, um eine ganze Welt zu umgreifen oder zu entwerfen, dann entging es der lächerlichen Ich- und Großmannssucht. Thomas Mann hatte die Größe dazu, und er nutzte die Fähigkeit, vor anderen Größen bestehen zu können, indem er sie in sein Ego miteinbezog.

Hierbei konnte Lessing als Stütze dienen, wenn es galt, den Schriftsteller gegen den Dichter, die Arbeit gegen die Inspiration in Schutz zu nehmen. In der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt er: „Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter". Wenig später erläutert er seine Selbsteinschränkung, die Thomas Mann fast wörtlich zitiert: „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so fri-

[7] Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: KSA, Bd. 3, S. 481.

[8] Georg Christoph Lichtenberg: Brief an Johann Wilhelm von Archenholz vom 3. Juli 1794, in: Ders.: Schriften und Briefe, hrsg. von Wolfgang Promies, München: Hanser, Bd. 4, 1967, S. 886.

[9] Vgl. Gerhard Kaiser: Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, Wiesbaden: Steiner 1961.

schen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen." (4, 694)[10]. Thomas Mann sagt trotz der Anführungszeichen „aus mir herauspressen" (IX, 234), womit er die Anstrengung des Produzierens bis zur quälenden Mühsal steigert. Lessings Metapherngebilde bezeichnet das Gegeneinander von Naturquelle, die ohne fremde Hilfe, nur kraft eigenen Drucks nach oben drängt, und dem technischen Apparat einer von Pumpen angetriebenen, von Leitungen gelenkten und Kränen kontrollierten Wasserleitung. Die Quelle steht für die selbsttätige, spontane Hervorbringung des von der Natur Begabten, des Genies; „Druckwerk" und „Röhren" dagegen verweisen auf den stetigen Zwang zum disziplinierten Arbeiten-Müssen. Es fordert asketische Konzentration auf den Willen zum Werk. Gustav von Aschenbach muß zu der Einsicht gelangen, daß es seiner Kunst an etwas mangelt: an „feurig spielender Laune" (VIII, 449), so daß ein scharfsichtiger Beobachter über ihn sagen konnte: „‚Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur *so* gelebt' – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; ‚niemals *so*' – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen." (VIII, 451)

Lessings Gleichnis von „Druckwerk und Röhren" ist bereits im Umkreis der Klassik und Romantik mehrfach zitiert und erörtert worden; es hat sein Bild für die Nachwelt maßgeblich geprägt. Herder läßt die Stelle ausführlich zu Wort kommen, fragt aber in einer Anmerkung, ob ihr Autor nicht ein wenig ungerecht gegen sich selbst sei. Seine Zeit und auch seine persönlichen Lebensumstände seien derart dürftig gewesen, daß bereits die Existenz des vorhandenen Werkes in hohem Maße Bewunderung verdiene.[11] Goethe sagt zu Eckermann, daß Lessing zwar den „hohen Titel eines Genies" ablehne, „allein seine dauernden Wirkungen zeugen wider ihn selber."[12] Friedrich Schlegel hat sich bereits in seinem Lessing-Essay (1797) mit der vielbeachteten Passage auseinandergesetzt[13], und vielleicht hat auch Lichtenberg sie im Sinne, wenn er in den „Sudelbüchern" (1775/76) schreibt: „Daß die wichtigsten Dinge durch Röhren getan werden. Beweise erstlich die Zeugungsglieder, die Schreibfeder und unser Schießgewehr, ja was ist der Mensch anders als ein verworrenes Bündel Röhren?"[14]

[10] Zitiert wird nach: Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., 8 Bde., München: Hanser 1970-1979. [Band, Seite]

[11] Vgl. Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. Neunte Sammlung, in: Ders.: Werke, hrsg. von Heinrich Düntzer, Berlin: Hempel o.J., Bd. 13, S. 517.

[12] Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Fritz Bergemann, Wiesbaden: Insel 1955, S. 626. (11.3.1828)

[13] Vgl. Friedrich Schlegel: Über Lessing, in: Ders.: Kritische Schriften und Fragmente, hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn: Schöningh 1988, Bd. 1, S. 216 ff.

[14] Georg Christoph Lichtenberg (s. Anmerkung 8), Bd. 1, S. 349 f.

Thomas Mann setzt die Reihe dieser Lessing-Rezeptionen fort und hebt hervor, was trotz oder gar wegen des Pressen- und Pumpen-Müssens an Rühmenswertem zutage tritt. Es ist das Werk eines ebenso klaren wie begeisternden Verstandes, dessen Fleiß und Feinarbeit ihresgleichen suchen und die sich unausgesprochen, doch unmißverständlich im eigenen Schaffen des Preisenden auch finden. Wenn er Lessing den „Erzvater alles klugen und wachen Dichtertums" (IX, 232) nennt, so folgt diesem Urtypus vom Schlage Abrahams nunmehr der Urenkel Joseph, der zwar nicht mehr den Segen seiner Vorväter trägt, doch der in mythisch-artistischem Spiel sein Lebenswerk inszeniert. Seine Auszeichnung ist die Schönheit; Thomas Mann geht daran, sie Gestalt werden zu lassen. Wie unüberhörbar er auch hier über sich selber redet, zeigt seine scharfe Abgrenzung gegenüber dem grassierenden Trend seiner Zeit, ein Künstlertum Lessingscher Prägung geringzuschätzen und schöpferischer Nüchternheit jegliche Tiefe abzusprechen. Dieser raunenden Anbetung des Unterbewußten attestiert Thomas Mann eine „gewisse Dumpfigkeit" (IX, 232), die auch das Nationale zum Provinziellen verkommen lasse. In diesem Zusammenhang beruft er sich zweimal (vgl. IX, 231, 232) auf den Hamburger Dramaturgen, der mit spöttischem Blick auf eine Art von Sittenkomödien deren Überschwang des Regionalistischen bemängelt, wenn sie sogar den ortsüblichen Jahresverzehr von Grünkohl mitzuteilen nicht versäumen (vgl. 4, 332). Noch entschiedener attackiert der Laudator seine politischen Gegner mit folgendem Zitat aus *Ernst und Falk*: Es sollte „in jedem Staate Männer geben, die über die Vorurteile der Völkerschaft hinweg wären und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhöre" (IX, 231; bei Lessing 8, 465).

Wenn Thomas Mann am Künstlertypus Lessings mit Anspielung auf Hölderlins *Hälfte des Lebens*[15] die „heilige Nüchternheit" (IX, 233) würdigt, so ist sie nicht Ausdruck von Kargheit und Kälte, sondern das Ergebnis gebändigter, weil geformter Leidenschaft. Diese würde sich als völlig losgelassene jeder künstlerischen Darstellung entziehen. Auch hier beruft sich der Redner auf den Autor des *Nathan*: „Ich bin nicht kalt. Ich sehe wahrlich / Nicht minder gern, was ich in *Ruhe* sehe." (IX, 233) Das sind – leicht verändert – Rechas Worte nach der erneuten Begegnung mit dem Tempelherrn, als Daja an ihr eine gewisse Erkaltung ihres früheren „Fieber[s]" zu bemerken glaubt. Die eben zitierte Replik endet im Original so: „was ich mit Ruhe sehe" (2, 269). Thomas Mann sagt „in *Ruhe*", wobei er das Nomen durch Kursivsetzung hervorhebt und die Präposition „mit" durch „in" ersetzt. Mir scheint, daß durch beide Veränderungen das „in *Ruhe*" stärker auf eine vorausgegangene, doch nun

[15] Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens, in: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Günter Mieth, München: Hanser 1970, Bd. 1, S. 345.

überwundene Unruhe, auf das eben erwähnte Fieber verweist. „In *Ruhe*" heißt dann so viel wie „zur Ruhe gekommen". Der philologischen Korrektheit wegen muß an dieser Stelle gesagt sein, daß es nicht Thomas Mann war, der Rechas „mit" durch „in" ersetzte, sondern das tat Erich Schmidt.[16] Da jener von diesem so gut wie alle Lessing-Zitate übernimmt, folgt er ihm auch im vorliegenden Falle. Seine Veränderung beschränkt sich also auf die sondernde Hervorhebung der „*Ruhe*", womit allerdings nicht nur diese selbst, sondern auch ihre Abgrenzung von ihrem Gegenteil, der überstandenen Unruhe, akzentuiert wird.

Nüchternheit und Selbstbeherrschung zügeln auch die Produktion des hier erörterten Künstlertypus bis zur bewußten Sparsamkeit, die nichts mit Einfallslosigkeit gemein hat. Das erste deutsche Lustspiel europäischen Formats geschaffen zu haben, verleite Lessing nicht dazu, noch andere Komödien hinterherzuschicken, sondern er belasse es bei diesem Exemplar, als wollte er sagen: ‚Zum Mustergültigen paßt die Einmaligkeit'. Was für das Ethos des Künstlers gilt, lenkt auch die Fäden seiner Kunst: die sparsame Konzentration auf wenige Mittel, auf das Schürfen und Finden statt des üppigen *Er*findens – eine Unterscheidung, die Thomas Mann bereits im Bilse-Aufsatz (1906) traf, und zwar im Hinblick auf sich und andere Autoren der Weltliteratur (Vgl. X, 15). In der Lessing-Rede stützt er sich auf Schopenhauers ästhetische Maxime, daß die größten Dichtwerke mit der „geringsten Handlung auskommen" (IX, 236). In den *Parerga und Paralipomena* gilt ein Roman umso höher, je mehr das innere Leben das äußere überwiegt; letzteres solle mit „möglichst geringstem Aufwand" behandelt werden. Als Beispiele derartiger Meisterschaften nennt Schopenhauer den *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* und *Wilhelm Meister*.[17]

Dieser Gedanke läßt sich weiterführen und auf die Tradition des abendländischen Theaters übertragen. Dabei zeigt sich gerade in den herausragendsten Exemplaren, daß ein Drama nicht dem ursprünglichen Wortsinn „Handlung" folgt, sondern stattdessen von Zaudern und Verzögerung oder von bereits Geschehenem handelt, das alle weiteren Aktionen zu ersticken droht. Das gilt für den *König Ödipus*, *Hamlet*, *Wallenstein* sowie für *Warten auf Godot*. Alle diese Dramen leben nicht von willentlich gezielten Entscheidungen und Aktionen, sondern sie betreiben Selbstreflexion auf die Aktionsfähigkeit der Menschen und stoßen dabei oft genug auf die Bedingungen der Unmöglichkeit von Handlung.

Die auch Thomas Manns erzählerischen Schriften eigene Struktur des Refle-

[16] Erich Schmidt: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, 2 Bde. Berlin: Weidmann ³1909, Bd. 1, S. 391.

[17] Arthur Schopenhauer: Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik, in: Ders.: Parerga und Paralipomena, (s. Anmerkung 5), Bd. 7 u. 8, S. 406.

xiven führt in den Essays zu entschiedener Kritik, ja zu hitziger Polemik. Letztere gehört für ihn auch zu Lessings Dichtertypus, dessen Lust am Streiten zuweilen die Grenzen zur Sucht überschreite. Daß vieles ohne hadernde Auseinandersetzung nicht bewußt, daß Aufklärung in wichtigen Fragen nicht ohne Zank erreicht würde, verdankt der Festredner der Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet*, deren Eingangspassagen er wörtlich zitiert (Vgl. IX, 239 f.; bei Lessing 6, 407). Auch diesmal redet er wiederum in eigener Sache, wenn er ebensowenig wie Lessing seinen heiligen Zorn unterdrückt und dabei vor unheiligen Mitteln nicht zurückschreckt. Beispiele bieten gewisse Partien der *Betrachtungen eines Unpolitischen* sowie die überaus scharfe, fast zum Duell führende Polemik gegen einen anderen Lessing, mit Vornamen Theodor. Bereits der Titel des Pamphlets *Der Doktor Lessing* (1910) deutet an, wie „verächtlich" ihm die „Veranlassung" (6, 407) dazu ist, um mit den Worten des nicht verachteten Lessing zu sprechen. Dieser sei in seinem Streit mit Pastor Goeze weit entfernt von allem bloß Satirischen oder gar Nihilistischen, denn er habe alles, auch seine Polemik, in den Dienst des Strebens nach einem einzigen Ziel gestellt, und hier zitiert Thomas Mann Lessings berühmtes Gleichnis: Auf Gottes Angebot, zwischen dem Besitz der Wahrheit oder dem Trieb nach ihr zu wählen, entschiede er sich für den letzteren (Vgl. IX, 241; bei Lessing 8, 33). An anderer Stelle bezieht sich Mann auf dessen beschwörende Bitte an Luther, die Gegenwart vom „Joche des Buchstabens" zu erlösen: „Wer bringt uns endlich ein Christentum, wie *Du es izt lehren würdest*" (IX, 243; bei Lessing 8, 126). In dem letzten Halbsatz sieht der Festredner die Verkörperung des ganzen Lessing und zugleich eine Formel für alles Geistige, das nicht wie Pastor Goeze dem Gestrigen verfällt, sondern dem Gegenwärtigen standhält. Lessing war der Luther seiner Zeit, als Lessing von „izt" versteht sich Thomas Mann.

Selbst wo er kritische Distanz zu seinem Typus des 18. Jahrhunderts wahrt, wenn er die damalige Aufklärung heute für „geistig veraltet" und die Religion im *Nathan* für „allzu human verschwemmt" (IX, 244) hält, verkennt er nicht die helfende Kraft dieser Ideen beim Widerstand gegen die entfesselte Gewalt des Irrationalen. Fühlt er sich selbst frei von den Zügen eines verzopften Philanthropismus – schließlich war er ja bei Schopenhauer und Nietzsche in die Schule gegangen –, so sollen Lessings Name und Geist dennoch dazu beitragen, jede Form von Faschismus zu überwinden und eine neue Qualität von humanitas zu erstreben.

Wenn Thomas Mann seinen Typus an das Herannahen einer würdigeren Zeit, eines menschheitlichen Mannesalters glauben läßt, so stützt er sich vor allem auf die geschichtsphilosophisch tiefste und zukunftsorientierteste Schrift des Aufklärers: auf *Die Erziehung des Menschengeschlechts*. Diese zielt auf den

Prozeß dreier Weltalter, den Lessing bereits bei gewissen Utopisten des 13. und 14. Jahrhunderts ahnungsvoll antizipiert sieht. Er hat dabei Gestalten im Auge, die wie Joachim da Fiore in einer dreistufigen Geschichtskonzeption (1. Alter Bund, 2. Neuer Bund, 3. ewiges Evangelium) die Endphase in naher Zukunft erwarten. Sie hätten allerdings übereilt, weil ohne vorbereitende Aufklärung auf die baldige Erfüllung ihrer Vision gehofft, ohne deren weitreichenden Sinn zu begreifen. Dennoch behalte sie als regulative Idee ihre Gültigkeit, auch und gerade im Zeitalter der Vernunft. Lessing knüpft hieran an, indem er die Entwicklungsphase jedes Einzelmenschen mit dem Gang der Menschheit, also gewissermaßen Ontogenese und Phylogenese miteinander verbindet. Die erste Stufe erklomm das auserwählte Volk des Alten Testaments; es befand sich gleichsam im Status der Kindheit, als es durch Gottes Offenbarung ausgezeichnet wurde. Die moralische Erziehung konnte sich demnach nur kindgemäßer Mittel bedienen: der zeitlichen Strafe und Belohnung. Dem allmählich Heranwachsenden genügten diese Handlungsmotive nicht mehr; er bedurfte höherer Ansprüche, und so wurde Christus der erste Lehrer der Unsterblichkeit. Das Neue Testament bewährte sich als zweites Elementarbuch für die Erziehung des Menschengeschlechts, und es führte den Knaben ins Jünglingsalter. Ohne die beiden Offenbarungen wäre die alleinige Vernunft nicht zu deren Wahrheiten vorgedrungen, so daß die Worte Gottes eine Vorgabe für das selbständiger werdende Denken leisteten. Dieses richtet sich vor allem auf das Geglaubte, reift zum aufgeklärten Mannesalter. In ihm wird eines Tages die Vernunft, kritisch oder konfirmierend, das einholen, was die beiden Testamente im Vorgriff bezeugt haben: „Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines *neuen ewigen Evangeliums*" (8, 508). Lessing ermutigt sich, wenn ihn Zweifel an diesem Gang der Vorsehung quälen, wenn es eher zurück- als vorwärtszugehen scheint: „Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist" (8,509). Mit diesem Satz beschließt Thomas Mann seine Rede (IX, 245).

Wie wichtig diese programmatischen Worte ihm waren, zeigt ein kurioser Brief vom 11. Januar 1929 an Julius Petersen, der bei derselben Akademiefeier eine Rede halten sollte. Thomas Mann bittet den Berliner Literarhistoriker, auf das nämliche Lessingzitat zu verzichten, das er selbst als „Schluß-Verklärung" brauche, und wie stehe er da, wenn es „schon abgenutzt" wäre. Das klingt ein wenig kleinkariert und daher peinlich, doch im Schlußsatz gelingt dann noch der Absprung vom Ridikülen ins Komische, wenn er fragt: „Ziehen Sie den Frack an zu der Feier?" (Br I, 285)

Es war von Mannesalter die Rede im Sinne eines geschichtsutopischen Entwurfs. Der Topos des Männlichen prägt auch noch einen weiteren Aspekt, den ich abschließend eingehender, doch mit gebotener Knappheit behandle. Ge-

meint ist eine Art künstlerischer Schaffenspsychologie, die sich auswirkt auf die geschlechtliche Besonderheit der dargestellten Personen, bei Lessing auf der Bühne, bei Thomas Mann im Erzählwerk. Auch hier konstruiert der Redner Affines oder gar Identisches zwischen ihm und sich, doch diesmal mangelt es an Überzeugungskraft, wenn er meint: „Das Maskuline liegt seinem Gestaltungstalent ungleich besser als das Weibliche." (IX, 236) Tellheim sei tiefer als Minna, vor allem männlicher, als diese weiblich sei. Lessings Gestalten seien immer dann am gelungensten, wenn sie seinem eigenen Charakter nahestünden, was Friedrich Schlegel das „‚Lessingisieren'" (IX, 236) genannt habe. Das gelte vor allem für den preußischen Major, den alten Galotti und den Tempelherrn; Nathans Name fehlt. Dabei hat doch auch er Frau und Kinder verloren, auch er ist vor Zugriffen der Obrigkeit nicht sicher, und auch bei Lessing spielt das Geld eine große Rolle, wenn auch in seinem Falle im Status des Defizits. Keine andere Bühnenfigur „lessingisiert" so sehr wie Nathan, und zwar im Sprechen und Argumentieren, vor allem in der gleichnisnahen Maieutik seiner Wahrheitssuche.

Bei der behaupteten Priorisierung des Männlichen bei Lessing wird dieser endgültig zur Projektionsfigur für Thomas Mann. Entstand bei den bisher verglichenen Zügen eher der Eindruck, daß der Redner Lessingsches auf sich überträgt, so trägt er jetzt Eigenes in Lessing hinein; denn nicht in dessen Werk, sondern in seinem dominieren die Männer, und fast nur in den Josephsromanen hat der Autor Frauen eine heraushebende Würdigung geschenkt: eine liebevolle bei Rahel, eine respektvolle bei Thamar und eine verständnisvolle bei Mut-em-enet. Außer diesen und Rosalie von Thümmler sind die übrigen weiblichen Figuren eher blasse Geschöpfe wie Imma Spoelmann oder tantenhaft komische Gestalten wie Tony Buddenbrook und Charlotte Kestner. Madame Chauchats erotischer Zauber lebt für Castorp vom Gesichtsschnitt des ehemals geliebten Mitschülers, und was wäre Gerda Buddenbrook ohne ihre Geige und nervöse Kälte? Die Rollen der meisten Frauen erschöpfen sich in ihrer Funktion, Hintergrunds- oder Kontrastfiguren zu den männlichen Protagonisten zu sein. Sie werden gnadenloser der ironisierenden Gewalt des Erzählers ausgeliefert, von der spöttischen Distanzierung bis zur verhöhnenden Karikatur, von Tony bis Frau Stöhr. Ethos und Pathos bleiben den Männern vorbehalten, und Thomas Manns ungeteilte Sympathie gehört Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, Adrian Leverkühn. Der Schöpfer dieser – zumindest partiellen – Selbstgestaltungen fühlt sich zu den männlichen Lessingfiguren nur deshalb stärker hingezogen, weil er derselben Neigung auch in seinem eigenen Werke frönt.

Aus diesem Grunde gelangt er zu einer eklatanten Fehleinschätzung der Lessingschen Frauen- und Männergestalten. Was soll man dazu sagen, wenn er

den Tempelherrn „eine der lebensvollsten Jünglingsgestalten des deutschen Theaters" nennt und dann noch zulegt: „des Theaters überhaupt" (IX, 236)? Wie kann man jemanden derart rühmen, wenn dieser besessen ist von Vorurteilen und Ressentiments, wenn er sich aufführt wie ein empfindsamer Rüpel, der zwar auf Geheiß seiner Ordensregel erste Hilfe nicht verweigert und Recha aus den Flammen trägt, dann aber aus purer Liebesleidenschaft erwägt, ihren sperrigen Vater aus dem Wege zu räumen, wovon er nur wegen der „Blutbegier des Patriarchen" (2, 308) abgehalten wird? Kann hier im Ernst von „Lessingisieren" die Rede sein?

Wie subtil und ahnungsvoll dagegen ist die von ihm begehrte Recha! Es gehört zu den psychologischen Feinheiten dieses Dramas, daß nach der ersten Wiederbegegnung mit dem Tempelherrn ihr „Puls" (2, 269) erheblich ruhiger wird, was – Sie mögen sich erinnern – aus der Sicht der Dienerin auf eine Erkaltung ihrer Gefühle deutet. Doch da ist mehreres im Spiele: Erstens hat Recha nun mit eigenen Augen gesehen, was Nathan ihr bereits in sokratischer Manier beweisen wollte, daß nämlich ihr Retter tatsächlich kein Engel war. Hiermit ist der Anlaß ihrer seraphischen Schwärmerei hinfällig geworden. Zweitens war wohl der vorausgegangene Auftritt des Tempelherrn (3. Akt, 2. Szene), dessen Hektik und Zerstreutheit seine Sätze ins Stolpern brachten, nicht dazu angetan, sie weiterhin zu entflammen, sondern sie eher nachdenklich zu stimmen und ihr Gegenüber „mit Ruhe" (2, 269) zu betrachten. Drittens ließe sich erwägen, ob nicht eine frühe Vorahnung der besonderen Beziehung zwischen ihnen beiden ihren Herzschlag dämpfen mag, während der Templer von nun an in wachsende Liebesraserei verfällt. Wenn sich dann am Ende beide als Bruder und Schwester erkennen müssen, ist *sie* viel besser darauf vorbereitet, während *er* seine hitzige Erregtheit nur mühsam unterdrücken kann.

Lessings Frauengestalten werden nicht nur dadurch zu Mittelpunktsgestalten, daß sie sich bereits im Titel der Dramen mit ihrem Namen vorstellen: Miss Sara Sampson, heutzutage gewiß keine Paraderolle mehr, war etwa zwanzig Jahre vor *Werther* die erste tiefproblematische, vielschichtig-differenzierte Verkörperung der deutschen Empfindsamkeit. Selbst die rachelüsternen Verfolgerinnen wie die Marwood oder Orsina sind nicht ohne Format. Das gilt auf andere Weise auch für Minnas Zofe Franziska, die bei geglückter Rollenbesetzung zur mimischen Rivalin ihrer Herrin werden kann. Wenn Lessing den dramatis personae gerne seine eigenen Züge verleiht, so trifft das nicht nur, wie Thomas Mann behauptet, auf Männer, sondern auch auf Minna zu. Gemeinsam mit dem Autor hat sie die sächsische Herkunft, die Hellsichtigkeit und Verstandeskraft, den Witz und den Kampfeswillen und nicht zuletzt die Liebe zum Spiel. Es geht um Geld, wenn Riccaut mit von der Partie ist, und es geht

um Liebe, wenn sie mit den Verlobungsringen umspringt wie ein Hasardeur. Während Tellheim in dumpfer Wartestellung die Beschädigung seiner Ehre bejammert, macht sich Minna auf die Suche; sie erkundet, agiert und bewegt etwas. Nicht Tellheim, sondern *sie* steht im Zentrum der Komödienhandlung, und *ihr* gebührt die Titelrolle.

Und jetzt zu Emilia Galotti, der verkanntesten aller Lessingschen Frauengestalten! Bereits die Zeitgenossen fragten sich, warum sie in ihrem Tod den einzigen Ausweg sieht; denn noch hat sie sich nichts vorzuwerfen, oder ist sie jetzt schon von der Hinfälligkeit ihrer Tugend überzeugt? Goethe pointierte die Alternative: entweder dumme „Gans" oder „Luderchen".[18] Die meisten Kritiker, die zur zweiten Deutung neigen, berufen sich auf Emilias Geständnis: „Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut" (2, 202). Diese Worte dienen gemeinhin als Beleg dafür, daß Emilia den Freitod aus Angst vor ihrer unabwendbaren Verführung wählt. Doch dieses Motiv ist nicht ausschlaggebend; denn Emilia zeigt sich erst zur Tat entschlossen, als ihr die „besondere Verwahrung" (2, 198), also die Belagerungshaft in der Nähe des Prinzen verordnet wird. Seit diesem Augenblick beginnt sie sich zu widersetzen: „Ich will doch sehn, wer mich hält, – wer mich zwingt, – wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann" (2, 201). Hier meldet sich ein aus tiefstem Unabhängigkeitsbedürfnis aufsteigender Widerstand gegen die Gewalt. Dem Bürger Galotti ist die Selbstbehauptung der Freiheit kein hinreichender Grund zum Aufbegehren; er hat sich längst zu ducken und einzurichten gewußt, wie seine Unterwürfigkeit gegenüber dem Prinzen beweist. Ihm geht es allein um die Bewahrung der Unschuld seiner Tochter, die das weiß und daher ihr „warmes Blut" als Teil ihrer Überzeugungsstrategie gegenüber dem Vater einsetzt. Ihr eigenes Bestreben richtet sich auf Tieferes und Grundsätzlicheres: auf das unverzichtbare Substrat der Ermöglichung von Unschuld, das heißt auf Selbstbestimmung. Nachdem Odoardo das erkannt hat, sieht er im Gegensatz zu Thomas Mann, daß die Natur die Frau zu ihrem „Meisterstücke machen" wollte. Sie wählte zwar ein zu feines Material, aber: „Sonst ist alles besser an euch, als an uns." (2, 202)

Am Ende komme ich noch einmal auf den Anfang zurück, wo ich die strikte Trennung von Essay und Erzählung, von Fiktionalem und Nichtfiktionalem in Frage stellte. Gerade im Falle der Bewertung Lessingscher Männer- und Frauengestalten gehen beide Textarten ineinander über. Der Essayist begnügt sich nicht mit einer Deutung der Dramenfiguren, sondern er schreibt sie um, und

[18] Johann Wolfgang von Goethe, in: Friedrich Wilhelm Riemer: Mitteilungen über Goethe vom 4. März 1812. Zitiert nach Steinmetz, (s. Anmerkung 6), S. 230 f.

zwar nach *seinem* Bilde; er ‚Thomas-Mannisiert' sie. Damit betreibt er ein ähnliches Geschäft wie ein Erzähler, leistet er eine Fiktionalisierung in zweiter Potenz. Dem Interpreten dieses Befundes obliegt es, zwischen beiden Ebenen zu unterscheiden, um folgendes festzuhalten: Auch wenn zwei vom selben Typus dasselbe sagen, ist es nicht dasselbe.

Manfred Dierks

Erkenntnis des Umbruchs in unserer Zeit

Laudatio zur Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Herbert Lehnert

Lieber Herbert,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

die Buchhandlung, in der ich seit vielen Jahren kaufe, steht nicht im Verdacht, eine Agentur des Zeitgeistes zu sein. Sie hält bewährte Belletristik auf Lager, neue Bücher von Stephen King oder John Grisham werden nicht vom Stapel abverkauft, sondern müssen bestellt werden, und man macht hier überhaupt wohl das beste Geschäft mit Lieferungswerken für Juristen und mit Handbüchern für Ärzte. Die Klienten stehen auf dem Boden von Tradition und Tatsachen. Als ich nun vor einigen Monaten dort einen bestimmten Titel bestellte, war ich sehr überrascht zu hören, daß die Buchhändlerin diesen Titel schon in beträchtlich hoher Anzahl an ihre Juristen und Ärzte verkauft hatte. Was diese damit so besonders im Sinn hatten, war ihr auch nicht klar. Es handelte sich um die Studie des amerikanischen Soziologen Richard Sennet mit dem deutschen Titel *Der flexible Mensch*. Als ich sie gelesen hatte, wußte ich, was auch anders als ich orientierte Leser mit pragmatischen, wirklichkeitsbezogenen Berufen an diesem Buch hatten: Bei Richard Sennets Studie handelt es sich um eine Analyse der Gegenwartskultur – aber in dem Sinne, daß diese Kultur als konkrete Folge der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung verstanden wird, wie sie noch unseren Alltag bestimmt. Sennets Titel *Der flexible Mensch* nimmt das allgegenwärtige Schlagwort von der neuerdings und so total notwendigen „Flexibilität" in allen Lebensbereichen auf – ein Imperativ, der ja wohl nicht wenig Ratlosigkeit erzeugt. Im Englischen hieß das Buch übrigens *The corrosion of character* – die Zerstörung des Charakters, die Korrosion der Persönlichkeit. Es geht hier um die gegenwärtige Auflösung des Persönlichkeitsideals der Moderne – unserer Moderne. Es ist ein Prozeß, der unterschiedlich wahrgenommen wird – der eine begegnet ihm konsterniert mehrmals am Tag, der andere will ihn nicht wahrhaben und hält ihn für ein Modeproblem. Ich fürchte, es ist keins.

Was sich an diesem modernen Ich gegenwärtig auflöst, ist zweierlei. Erstens verliert es seinen zeitlichen Zusammenhang – vor allem, den mit seiner eigenen individuellen Geschichte; dies Ich wächst nicht mehr in einer zusammenhän-

genden Lebensgeschichte nach vorn, es driftet, fließt, geht oft einfach zur Seite weg. Zweitens verliert dies Ich sein bis dato etwa noch vorhandenes Vermögen, Eindeutigkeit und Übersicht in der Welt herzustellen – dies Ich muß jetzt endgültig mit ungelöster Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit leben.

Damit sind wir nun auch explizit beim Thema dieser Laudation. Inwiefern – das soll aber noch ein wenig deutlicher gemacht und ausgeführt werden. Ich habe, lieber Herbert, natürlich in Deinen Schriften nachgelesen – wie sie in meinem Bücherregal stehen und von vergangenen philologischen Entdeckungen und alten Kämpfen künden –, darunter die erstmalige Beschreibung der Quellen zum Josephsroman durch Dich. Danach war alles anders – jedenfalls für die Philologen und den Josephsroman. Oder Deine strenge Prüfung von Thomas Manns Lutherbild: Nein, von der modernen Theologie verstand Thomas Mann nichts. Das war seitdem klar. Lange besah ich mir auch noch auf der S. 207 dieses Buchs Deine Analyse von Thomas Manns mit Bleistift geschriebener Randbemerkung *zu* Karl August Meißingers Argument *gegen* die Ansicht von Heinrich Suso Denifle, Luther sei ein ziemlich sinnlicher Mensch gewesen. Thomas Mann hatte dazu randbemerkt: „Nietzsche nicht." Das hieß: Anders als Meißinger hielt Nietzsche Luther für sinnlich. Also: Mann zu Meißinger über Denifle zu Luther ... Man täusche sich nicht: Solche Randbemerkungen Thomas Manns in den von ihm studierten Büchern ließen damals wichtige Schlußfolgerungen zu. Man erfaßte damit verborgene Leitlinien der Texte. – Dies und viel mehr las ich nun wieder. „Memories are made of this."

Und da, bei diesen Wanderungen auf manchmal schon überwachsenen Pfaden und aber auch breiten, von Dir angelegten Wegen der Forschung, die noch jeder gehen muß, der heute zu Thomas Mann will, da passierte es mir so eindrucksvoll wie nicht zuvor, daß ich auf Dein literaturwissenschaftliches Grundkonzept stieß und es wohl das erste Mal richtig verstand. Dies Grundkonzept erscheint, soweit ich sehen kann, erstmals in Deinem Thomas Mann-Buch von 1965 mit dem Titel *Fiktion-Mythos-Religion* und hat mir damals nicht wenig Kopfzerbrechen gemacht. Es enthielt nämlich den geheimnisvollen Begriff „dynamische Metaphysik". Ein literarischer Autor lasse sich in seinen Werken von seiner „dynamischen Metaphysik" leiten, wurde von Herbert Lehnert festgestellt. „Metaphysik", dachte ich damals, das geht in Ordnung, die sollte ein deutscher Autor wohl im Leibe haben, das kann man verlangen – aber: wieso dynamisch? Nun, gemeint war das Folgende: Ein moderner Autor wie Thomas Mann hat einen ausgeprägten Sinnhorizont, auf den er sich schreibend hinbewegt – aber dieser Sinnhorizont besteht aus Einzelelementen, die überhaupt nicht ein für alle Mal festliegen. Dieser Sinnhorizont eines modernen Autors besteht aus Widersprüchen und schwebenden Alternativen, in ihm kann einmal dies behauptet werden und nur ein wenig später das Gegenteil.

Das ist der Fall Tonio Krögers – zwischen Kunst und Leben gespannt, mit der proklamierten, aber eben nicht eingelösten Hoffnung, diese Spannung hebe sich einmal auf. Für Tonio wohl nicht. Aber für Thomas Mann. Der kann sich in einem Roman, in *Königliche Hoheit* beispielsweise, denn doch eindeutig oder jedenfalls mit deutlicher Mehrheit fürs gelebte Leben entscheiden – für ein „strenges Glück". Und wenig später nur opfert er seinen Gustav von Aschenbach, weil der Künstler eine solche „schöne Strenge" eben doch nicht durchhalten kann. So – zeigt Herbert Lehnert 1965 – verfährt die „dynamische Metaphysik" Thomas Manns. „Dynamisch" heißt hier „beweglich". Im Sinnhorizont Thomas Manns sind die einzelnen Orientierungen beweglich – sie können so oder so akzentuiert werden. Einmal kommt ein „strenges Glück" heraus, ein andermal zerbricht einer an der eigenen „schönen Strenge". Das, so heißt es 1965, ist das freie „Spiel der Kräfte".

Ich habe dies Konzept der „dynamischen Metaphysik" damals für ein reines Konstrukt gehalten, für eine jener Erfindungen im Reiche der Literaturwissenschaft, die sich mit großer Anmut aus Luftwurzeln nähren. Erst später habe ich dann erfassen können, wie begründet es war – nämlich existentiell. Damals habe ich erstmal meinen Unglauben dagegen gesetzt: Wo blieb denn bei einem solchen „Spiel der Kräfte" der Sinn? *Sinn*: das war die Metaphysik, die wir in den 50er, 60er Jahren lernten, wie sie beispielsweise den braven Soldaten Schwejk immer getrost und bei der Stange hält. Wie dem die ziemlich freien Kräfte auch mitspielen und ihn beuteln, er weiß: „Es hat alles seinen tiefen Sinn." Und wo war der nun bei Thomas Mann – wo war bei dem der ultimative Sinnhorizont hinter all den vorgetäuschten Horizonten? Ohne sowas kann man doch nicht leben – ? Lehnert gab die Antwort, übrigens völlig unpathetisch: *Es gibt keinen festen Sinn.* Sowieso nicht und bei Thomas Mann auch nicht. Es gibt nur sinnhafte Teillösungen – auf Zeit. Nun gut, aber, was steht denn als Sicherheit und als Grundorientierung hinter solchen sinnhaften Teillösungen – hinter dem „strengen Glück" der *Königlichen Hoheit* oder dem strengen Verdikt über Gustav von Aschenbach? „Nichts", sagt Lehnerts Buch von 1965. Die „dynamische Metaphysik" ist nihilistisch. Und so heißt der damalige Kernsatz:

„Der Gedanke der Vertauschbarkeit der Orientierungen auf dem Grunde einer nihilistischen Konzeption macht die dynamische Metaphysik aus".

Nihilismus, Thomas Manns Nihilismus, bedeutet hier nur soviel wie radikaler Skeptizismus – er meint also weder den stieren Blick in eine leere Welt noch – im Gegenteil – eine Art Glücksgefühl. Im übrigen taucht der hochgreifende Ausdruck „dynamische Metaphysik" später bei Herbert Lehnert nicht mehr auf. Allerdings bleibt der grundsätzliche Befund, den er bezeichnet und der

folgendermaßen lautet: Nichts ist ganz fest und sicher bei Thomas Mann. Er vertauscht seine Orientierungen. Er spielt mit ihnen. Und das produziert die Mehrdeutigkeit seines Werks und dessen Widerstand gegen eindeutige Festlegungen.

Und Mehrdeutigkeit der Literatur ist wohl das Hauptkennzeichen der Moderne. Bei diesem Sachverhalt möchte ich mich einen Augenblick aufhalten – er scheint mir das rechte Licht zu geben auf Lehnerts Konzept. Wenn ich *Moderne* sage, meine ich die historische Strecke vom Ende des 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart – mit dem Projekt der Aufklärung im Zentrum. Um die letzte Jahrhundertwende setzt massiv eine Selbstkritik dieser Moderne ein – sie mündet beispielsweise in die Kunstbewegungen der verschiedenen Avantgarden. Diese Avantgarde-Kunst hat weitgehend ein Merkmal gemeinsam: Sie verzichtet auf Eindeutigkeit – sie ist ambivalent. Auch die große Literatur wird mehrdeutig: Proust, Joyce, Kafka, Musil, Döblin ... Warum ist das so? Es gibt viele Erklärungen dafür. Ich möchte hier statt einer Erklärung nur eine Pointe setzen. In der Psychiatrie der letzten Jahrhundertwende dominiert eine geistige Erkrankung, der man den Namen „Dementia praecox" gegeben hatte – ab 1911 etwa nennt man sie Schizophrenie, Spaltungsirresein. Hier kann der Kranke zwei Tendenzen in sich gelten lassen, die sich eigentlich ausschließen – wie Liebe und Haß zur selben Person, wie die Anwesenheit von Gott und dem Teufel zugleich. Der Zürcher Psychiater Ernst Bleuler fand für diese Erscheinung – sie ist für ihn ein Grundsymptom der Schizophrenie – den Begriff der Ambivalenz, der Zweideutigkeit. Er nahm an, daß hier das Ich seine Assoziationstätigkeit nicht mehr zureichend beherrscht – Ideen verbinden sich miteinander, die nicht zusammengehören, und Bedeutungsgrenzen werden unscharf. Das Entscheidende an dieser Entdeckung ist, daß sie jetzt – um 1911 – aufkommt. Jetzt hat man den Blick dafür. Bleulers Konzept der *Ambivalenz* erfuhr denn auch rasch enorme Verbreitung und zwar auf vielen Gebieten, wie es immer ist, wenn allgemeiner Bedarf für Erklärung und Bezeichnung eines Sachverhalts besteht.

Von der pathologischen Pointe wieder zurück zu diesem allgemeinen Sachverhalt: Ambivalenz – die Doppel- oder auch Mehrdeutigkeit – tritt um die Jahrhundertwende erstmals massiv in die Erscheinung. Sie hat vermutlich damit zu tun, daß die Assoziationstätigkeit des Ich nicht mehr in den gewohnten Bahnen verlaufen kann. Es läßt beispielsweise zwei Tendenzen zugleich gelten, die eigentlich Oppositionen sind. Ich möchte behaupten, daß Thomas Manns berühmte *Ironie* kein freiwillig gewähltes Kunstmittel, sondern primär Ausdruck einer solchen assoziativen Unentschiedenheit ist – die bisherige Trennschärfe bestimmter Begriffe ist schwächer geworden oder jedenfalls fließender. Ist das nun ein Gewinn oder ein Verlust? Herbert Lehnert hat hier eine Ant-

wort gegeben. Sie ist selber etwas ambivalent, mißtrauisch gegen sich selbst, aber man kann damit leben und gut arbeiten. Lehnert sagt in etwa:

Thomas Manns Vieldeutigkeit, sein wechselnder, erspielter Sinn, sein Spielsinn – sie sind legitimiert durch seine Kreativität. Künstlerische Kreativität, das ist die Fähigkeit, aus Worten Welten zu erschaffen. Dazu aber gebührt ihr alle Freiheit.

Bis hierher ist das eine eminent deutsche Antwort. In ihr spricht noch der Genieglaube des „Sturm und Drang" mit und die Hochschätzung der Kunst in der Romantik. Es kommt bei Lehnert aber etwas Entscheidendes hinzu. In seinem Lyrikbuch von 1966 mit dem Titel *Struktur und Sprachmagie* hat er das erstmals formuliert. Hier steht schon die Hoffnung, daß der Leser in der erspielten Welt der Dichtung etwas Verlorenes oder etwas Unbekanntes von sich selbst finden möge. Hier steht die Überzeugung, „daß [das] Spiel mit der Sprache zu einem befreienden Erkennen führen kann" – ein Erkennen, das dem Leser und der Welt bekommt. Es ließe sich hier fragen: *Soll die Dichtung also das Leben bessern*? Der Germanist und Kunstkenner Herbert Lehnert wird das wohl zu einfach finden. Er würde wohl antworten: Dichtung soll nicht bessern – sie kann aber verändern. Das war ja auch die Antwort Gottfried Benns. Ich aber – der Laudator und damit auch ein wenig Nachschöpfer des hier zu Lobenden – glaube einen Unterton in Herbert Lehnerts Schriften zu hören, vernehme dort eine schwache messianische Hoffnung. Sie sagt: „Ja, Dichtung *soll* bessern – sie *sollte* es!" War das ein Hörfehler?

Ich vermute, hier liegt auch ein Grund für die enorme Beharrlichkeit und Präzision des Philologen Herbert Lehnert: Wenn Dichtung neben ihrer Spielwahrheit auch eine Wirkung hat, dann sollte der Literaturwissenschaftler neben dieser Wahrheit auch herausarbeiten, welche Wirkung sie denn will. Gemeint ist die Wirkung auf die Leser und auf die realen Verhältnisse – wie indirekt auch immer; womöglich sogar eine bessernde Wirkung -? Ich vermute, ohne diese Überzeugung, daß die philologische Arbeit derart konkret und nützlich ist, wäre beispielsweise Lehnerts Text- und Quellenkritik zum Essay *Goethe und Tolstoi* nicht geleistet worden. Der Titel dieses textkritischen Buches meint Thomas Mann, er bezeichnet aber auch die Arbeit des Thomas Mann-Philologen Lehnert. Er lautet: *Nihilismus der Menschenfreundlichkeit*. Und ich möchte, was Lehnert dort zum Schluß über Thomas Mann sagt, einmal auch auf ihn, den Interpreten beziehen. Es handele sich bei Manns Modernität, so steht dort, um eine „Modernität, die, nicht von einem verbindlichen Glauben beherrscht, sich sowohl auf menschliche Kreativität als auch auf allseitige Sympathie der Menschen angewiesen" fühlt. Hier nennt Lehnert die

beiden Werte, die in einer vieldeutigen Welt ohne Sicherheiten übrig geblieben sind: Kreativität und „allseitige Sympathie der Menschen". Sieht man genau hin, erkennt man die Grundwerte der Moderne in ihnen, die dreihundert Jahre vorgehalten haben und jetzt auf ihrer Schwundstufe angekommen sind: die moderne Überzeugung, daß sich überall in der Welt ein Sinn auffinden und auslegen lasse, kommt in der Kreativität noch einmal zum Zuge – mit einem erspielten Sinn allerdings nur; die moderne Sozialutopie von der Solidarität aller vernünftigen Menschen findet sich reduziert auf die ebenso schöne wie unrealistische Vorstellung von der allseitigen Sympathie aller. So sehen die Grundwerte am Rande der Modernität aus. Dies ist übrigens keine Klage. Sie fruchtet ja nichts.

Soll man in einer Laudation so hoch greifen? Zum Kulturkritiker anschwellen? Gleich die ganze Moderne aufs Korn nehmen? In unserem Fall ist das völlig angebracht. Die literaturwissenschaftliche Arbeit Herbert Lehnerts ist von Anfang an begründet in historischer Beunruhigung. Das beginnt damit, daß er das Schicksal der Kriegsgeneration und damit das eigene reflektiert. Und das hält heute dort, wo er zugleich mit der „Erkenntnis Thomas Manns" – Sie hören jetzt seine eigenen Worte – auch die „Erkenntnis des Umbruchs in unserer Zeit, des Umbruchs von einer Großperiode unserer Geschichte zu einer anderen" mitbedenkt. Ich habe deshalb eingangs den Soziologen Richard Sennet zitiert, der die konkrete Lebenswelt des Einzelnen am Ende dieser Großperiode darstellt. Offenbar möchten das jetzt viele Menschen wissen – es ist schließlich ihr Leben. Die Literatur hat das im Voraus gewußt – hier: das Werk Thomas Manns. Daß wir dieses Werk heute gut und genau verstehen, haben wir vielfach den Arbeiten Herbert Lehnerts zu verdanken. Daß sie aber auch helfen, unsere Zeit besser zu verstehen, ist der zweite, genauso wichtige Grund, ihn zu ehren.

Herbert Lehnert

Geschichten aus der Thomas Mann Forschung

Dank-Rede für die Thomas-Mann-Medaille
der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft

Den Titel „Geschichten aus der Thomas Mann Forschung" mußte ich für das Programm angeben, bevor ich angefangen hatte, dies zu schreiben. Als ich dann vor dem leeren Bildschirm saß, fiel mir ein, daß ich eigentlich nur meine Geschichten zu erzählen habe. Sollte ich den Titel ändern in „Geschichten aus *meiner* Thomas Mann Forschung". Nein, das Possessivpronomen wäre zu präsumtiv, obwohl... „– ich bitte wieder ansetzen zu dürfen: nur weil ich damit rechne, daß man wünschen wird, über das Wer und Was des Schreibenden beiläufig unterrichtet zu sein, schicke ich diesen Eröffnungen einige wenige Notizen über mein eigenes Individuum voraus..." (VI, 9).

Ich habe mir Zeitbloms Worte geborgt. Jedoch war ich, als der fiktive Zeitblom anfing, über seinen verehrten Freund zu schreiben, 1943, weit entfernt von einer Bewunderung Thomas Manns. Damals war ich gerade 18 Jahre alt, und Soldat in einem Krieg, der sich zu einer deutschen Niederlage neigte, was ich nicht sehen wollte. Im Bücherschrank meiner Eltern hier in Lübeck hatten die *Buddenbrooks* gestanden, und sie hatten mir auch deren Lektüre empfohlen, ohne Rücksicht darauf, daß Thomas Mann ein staatsfeindlicher Emigrant war. Als Lübecker müsste ich die *Buddenbrooks* kennen. Ich kam nur so weit, den Untertitel zu lesen. Vom Verfall wollte ich jedoch nichts hören, noch weniger vom Verfall einer Familie. War ich doch glücklich, mit staatlicher Erlaubnis gegen meine Eltern rebellieren zu dürfen, um später eine ganz neue Zeit zu gestalten, in der es gar keinen Verfall mehr geben würde.

Als ich nach dem Krieg anfing, in Kiel zu studieren, und langsam anfing, zu begreifen, was mit meinem Land und mit mir geschehen war, warf ich mich auf die Romantik, um in deren Dichtungen Erneuerungsgedanken zu finden. Thomas Manns Bild blieb durch den Untertitel der *Buddenbrooks* belastet. Dazu kam, daß der Konflikt, den Thomas Mann 1947 mit seinem Heimatland hatte, nicht an mir vorüber ging. Ich fand in einem Tagebuch, in das ich hier und da etwas schrieb, und das ich jetzt sehr ungerne wieder las, unter dem Datum des 2. Juni 1947 diese Stelle: „Thomas Mann hielt jüngst eine Rede, in der er das „Selbstbemitleiden" der Deutschen anklagte. Auch hätten wir nach dem Zu-

sammenbruch nicht mit den Besatzungsmächten tatkräftig genug aufgebaut. Der Mann ist fürs erste für mich erledigt."

Was ich da gelesen hatte, war keine Rede, sondern die deutsche Übersetzung eines Interviews, das Thomas Mann am 16. Mai 1947 vor der Landung in England gegeben hatte. Die Übersetzung war auch in Lübecker Zeitungen abgedruckt worden. Wir erfahren das aus der Bibliographie von Georg Potempa, dessen Verlust wir beklagen. Es war übrigens dasselbe Interview, das, weil der Übersetzer ein Komma übersehen hatte, zu schweren Mißverständnissen führte, weil es so schien, als hätte Thomas Mann behauptet, die Universität Bonn hätte ihm nur unter dem Druck der alliierten Bajonette den Doktorgrad wieder verliehen.[1]

Das „Fürs-Erste" hat nicht lange gedauert. Die Kenntnis Thomas Manns gehörte für einen Studenten der Jahre 1946-1952 zum Nachholbedarf und erregte Neugierde. Ein Rest von Mißtrauen blieb jedoch. Mein Kieler Professor, Werner Kohlschmidt, hatte in einer Vorlesung den *Zauberberg* gepriesen als ein Buch, das von Krankheit und Verfall handele, aber beides werde in Hans Castorps Schneetraum mit den berühmten Worten überwunden: *„Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken"* (III, 686). Diese Überwindung machte mich neugierig. Darum wollte ich mir das Buch von der Assistentin des Seminars ausleihen, denn wegen der großen Nachfrage stand es nicht in der Präsenzbibliothek des Seminars. Werner Kohlschmidt war zufällig anwesend, während ich die Assistentin bat, mir den *Zauberberg* aus dem „Giftschrank" zu geben. So nannten wir Studenten diesen Schrank, aber nur weil er die kontrollierten Bücher enthielt. Der Professor, vermutlich Kummer gewöhnt von seinen Kriegsteilnehmerstudenten, hielt mir eine kleine Rede, in der er mir entschieden nahelegte, Thomas Mann nicht für Gift zu halten. Ich war etwas beleidigt, in dieser Weise als Kind behandelt zu werden, und an diesem Beleidigtsein konnte ich erkennen, daß mein Verhältnis zu Thomas Mann sich gewandelt hatte. Aber ein Abstand blieb noch immer. Denn ich konnte nicht finden, daß Hans Castorp seinen Verfall überwinde. Es hieß doch ausdrücklich im Text, daß er gleich nach seinem Schnee-Ausflug alle seine Gedanken und Vorsätze wieder vergäße, und er verließ das Sanatorium ja auch nicht, sondern blieb weiter vom Verfall angezogen. Zwischen Figur und Autor konnte ich noch nicht unterscheiden.

Der Zweifel an der Ansicht eines hoch respektierten Lehrers hatte Wirkungen. Daß der Romantext ein klares Programm wohl ausspricht, daß sein Autor es sogar im Druck hervorheben läßt und es dann doch durch die Struktur un-

[1] Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955, herausgegeben von Volkmar Hansen und Gert Heine, Hamburg: Knaus 1983, S. 266-269.

tergräbt, war etwas, wofür mich meine Erziehung nicht vorbereitet hatte. Daß wir gerade aus der Literatur lernen können, widersprüchliche Lebenswahrheiten auszuhalten, begann ich damals erst langsam zu begreifen. Und noch ein zweites nahm ich aus dieser Episode mit: ein bis heute anhaltendes Mißtrauen gegen das Wort „überwinden" in Interpretationen von Literatur. Es ist in der deutschen Germanistik weit verbreitet. Wohl weniger, weil die Deutschen immer noch kriegerisch denken, sondern eher als ein Residuum der hegelschen Philosophie. Zwar operiert diese Philosophie mit Gegensätzen und Widersprüchen, aber nur, um sie dialektisch in Synthesen zu überführen und aufzulösen. Diese Auflösung kann gewaltsam sein, eine Revolution, oder, wie Hegel selbst sie verstehen wollte, als geistige Versöhnung, als Herstellung einer neuen, höheren Autorität, mental als Geist, der in der Philosophie zu sich selbst kommt oder politisch als Staat, der die Interessen durch sein Gewaltmonopol zusammenzwingt.

Mein Mißtrauen gegen Überwindungen von Gegensätzen in Thomas Manns Werk, das damals ganz sachte anfing, ist bis heute eine Leitlinie meiner Arbeiten über Thomas Mann geblieben. Ich bemühe mich darum, sein Werk von Mißverständnissen zu befreien, die sich immer wieder darüberlegen, weil das Hegel-Erbe so tief in der deutschen Intellektualität verwurzelt ist. Denn Thomas Mann selber war davon affiziert, vor allem in Reden und Essays. Lassen Sie mich das vorgreifend ein wenig erläutern. Thomas Mann benutzte den Begriff „konservative Revolution" vielleicht als erster. Aber man muß genau hinsehen. Das erste Mal, 1921, war Nietzsche das Beispiel (X, 598), das letzte Mal, 1936, im *Vorwort zu Maß und Wert*, Goethe. Ein Goethe-Zitat stimulierte Thomas Mann zu dieser Definition: „Künstlertum ist [...] [d]as Neue, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet [...]" (XII, 801). Er meinte keine ideologische Versöhnung, sondern kreative Umgestaltung. Dasselbe gilt für die Vision eines Dritten Reiches. Noch 1932, in seiner Rede vor Wiener Sozialdemokraten nahm er, schon im bewußten Gegensatz zum Gebrauch der Nationalsozialisten, das Dritte Reich für die Kunst in Anspruch. Wenn er da die „Einheit [...] von Leiblichkeit und Geistigkeit" beruft, dann folgt gleich ein Zitat von „Friedrich Nietzsche, de[m] Künstlergeist", das ihm bestätigt, die Kunst habe den Willen zur „schöpferischen Steigerung des Lebens" (XI, 897).

Thomas Manns fiktionale Texte sind von Polaritäten beherrscht, die nicht aufgelöst werden, sondern weiterbestehen, wie Bürger und Künstler in der Person von Tonio Kröger, wie Asozialer und narzißtischer Beglücker in Felix Krull. Prinz Klaus Heinrich darf seine repräsentative Kälte zwar durch Liebe mildern, aber es ist nur ein strenges Glück und die Umschuldung des Staates, gerne als Überwindung allen Übels gelesen, ist nur temporär, wenn man genau

hinsieht. Der Kredit des millionenschweren Schwiegervaters erlöst nicht von den ökonomischen Schwierigkeiten der vormodernen Agrarwirtschaft und schon gar nicht von der Unzeitgemäßheit der Monarchie. Hans Castorp lernt, sich von seinen großbürgerlichen Konventionen und seiner puritanischen Ängstlichkeit zu distanzieren, aber nicht so, daß er eine höhere Autorität gewinnt, ein vorbildliches Leben antreten könnte oder auch nur wollte. Am Ende des Romans steht ein Fragezeichen. Das ist eine ähnliche symbolische Bestätigung für die Bedeutung des *Zauberbergs* als Zeitroman wie die Unvollendbarkeit von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Thomas Manns Joseph kann mythischen Kosmopolitismus mit Treue zu der Religion seines Vaters verbinden und wandelt sich vom kreativ begabten Narziß zum Volkswirt, muß dafür aber auf den religiösen Hauptsegen verzichten, erreicht also gerade nicht die erlösende Synthese. Leverkühn, der ein großer Künstler ist, aber keine Wirkung will, ist ein eigenes und sehr vielfältiges Paradox, das ich hier nur anführe, um zu sagen, daß gerade er am nötigsten Gnade braucht. Das Motiv der Gnade im *Doktor Faustus* ist ein Rückgriff auf die Religion von vormodernen Menschen, die sich schwach in der unbeherrschten Welt und schwach gegen ihre eigenen Triebe fühlen, so daß das Vertrauen auf die Gnade eines allmächtigen Wesens ihnen einen Lebenssinn geben muß. Dieser Rückgriff ist zu verstehen als Widerspruch zu dialektischen Erlösungen durch Ideologien und Gewalt, niedergeschrieben am Ende eines anderen selbstmörderischen Krieges der westlichen Kultur. Rückgriff und Widerspruch hinderten nicht, daß Thomas Mann damals eine sozialistische Weltplan-Wirtschaft empfahl. Auch das ist nur zu verstehen als Widerspruch gegen den Sieger des Zweiten Weltkrieges, die korporative, kapitalistische Geldwirtschaft und dagegen, daß dieser Sieger sich als Erlöser verstand.

Wenn ich viel spätere Einsichten in die noch tastenden des Studenten gemischt habe, kann ich zu meiner Entschuldigung vorbringen, daß das alle Autobiographen tun. Daß allerdings die Nicht-Erlösung Hans Castorps einen Stachel hinterlassen hatte, kann ich damit belegen, daß mein erster Aufsatz über Thomas Mann eben von Hans Castorps Schnee-Abenteuer handelt und gegen seine Interpretation als Bildungsroman-Lösung protestiert.[2]

Die Skepsis des jungen Welterneuerers gegen den Verfalls-Schriftsteller wich der Skepsis gegen die Welterneuerungs-Ideologie, der ich angehangen hatte und diese Skepsis wandelte sich in das Entsetzen vor deren Verbrechen, diesen unverzeihlichen Sünden gegen den Humanismus der europäischen und

[2] Herbert Lehnert: Hans Castorps Vision. Eine Studie zum Aufbau von Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg', in: The Rice Institute Pamphlet, 47, 1960, S. 1-37. Dieser Aufsatz enthält neben einigen Einsichten, an denen ich festhalte, auch Irrtümer und Fehlinterpretationen, so daß ich die Ausgrabung nicht empfehle.

deutschen Tradition, die ich studierte. Damit verbunden war mein allmähliches Begreifen von Literatur als mehrdeutiger Sprache, als Einübung in eine perspektivische Sicht auf eine pluralistische Welt. Ich wüßte gern, wie meine erste Lektüre des *Doktor Faustus* auf mich gewirkt hat, aber meine Erinnerung versagt, vielleicht darum, weil mir die Selbstkritik, die dieses Buch ist, nicht deutlich wurde, so daß ich es als Urteil über Deutschland und seine Kultur las, ein Urteil, gegen das ich mich noch wehrte. Ich weiß nur, daß ich den Vortrag, den mein Lehrer Werner Kohlschmidt 1949 vor einem großen studentischem Publikum über das Buch hielt, mit Reserve aufnahm, weil er das Werk an einem christlichen, ja konfessionell lutherischen Maßstab maß, den ich nicht teilen konnte.[3] Dennoch nahm ich eine Einsicht aus dem Vortrag mit: Thomas Mann habe seine Auffassung von Luther und der Reformation zwischen den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und der Rede *Deutschland und die Deutschen* und dem *Doktor Faustus* nicht eigentlich geändert, sondern nur das Vorzeichen ausgetauscht.[4] Das sollte mich noch beschäftigen: die Kritik an Thomas Manns oberflächlichem Lutherbild war nicht unberechtigt, auch wenn ich sie später als Selbstkritik begreifen sollte, den perspektivischen Wechsel von Bewertungen, ohne Kohlschmidts negativen Akzent, sollte ich ungefähr gleichzeitig mit meinem Freund Peter Pütz und noch unabhängig von ihm[5] erkennen, als Grundlage für ein adäquates Verständnis des Werks Thomas Manns als perspektivisches Spielfeld der Modernität.

Für einige Jahre war ich Lehrer an meiner alten Schule, dem Schauplatz von Thomas Manns unglücklicher Schulzeit, dem Katharineum in Lübeck. Immer noch hatte ich etwas von dem Erneuerer in mir, anders jetzt, als Helfer an der Erneuerung eines humanistisch-demokratischen Deutschland. Ich erinnere mich, daß ich die Erzählung *Gladius Dei* unterrichtete und dabei selber erstaunt war, wie die Lehre des unglücklichen Protagonisten von der Funktion der Kunst zugleich wahr und nicht wahr war. Ich wagte es nicht, das meinen Schülern zu sagen, sondern betonte, was er verkündete, die Rolle der Kunst als Kritikerin des oberflächlichen Lebens, ohne die Falschheit der Figur als Gegengewicht herauszustellen. Es handelt sich um einen bohemisch verkleideten Mönch, der im München der Jahrhundertwende die Rolle Girolamo Savonarolas nachspielen möchte.

Eigentlich gewonnen für Thomas Mann wurde ich in dieser Zeit durch ihn

[3] Werner Kohlschmidt: Musikalität, Reformation und Deutschtum. Eine kritische Studie zu Thomas Manns „Doktor Faustus", in: Ders.: Die entzweite Welt. Studien zum Menschenbild in der neueren Dichtung, Gladbeck: Freizeiten 1953, S. 98-112.

[4] ebd., S. 108.

[5] Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann, Bonn: Bouvier 1963.

selber. In seinem Todesjahr ernannte seine Vaterstadt ihn zu ihrem Ehrenbürger. Am Abend der feierlichen Urkundenüberreichung mit obligater Ansprache des Geehrten las er im Stadttheater. Mein Direktor, Walter Schönbrunn, der mich in sein Herz geschlossen hatte, weil ich ihn an einen gefallenen Sohn erinnerte, hatte mir eine Karte geschenkt. Nach der *Lohengrin*-Ouvertüre, die Thomas Mann sich gewünscht hatte, betrat der Achtzigjährige die Bühne. Ich habe deutlich in Erinnerung, daß ich ihn für seine achtzig Jahre überraschend frisch fand. Er las mit einer solchen Lebendigkeit, daß die Reste meines Verfalls-Vorurteils hinweggefegt wurden. Sein Programm war: Tonio Krögers Gang über die Wälle, die ich damals wie heute liebe, die Szene wie Joseph seinem Vater das bunte Kleid abschwatzt und Felix Krulls Besuch des Zirkus mit der kaum noch menschlichen Andromache.

Obwohl ich auf der anderen Seite des Atlantiks nicht, wie Thomas Mann, im Exil war, muß mir die Entfernung aus meiner Heimatstadt, ich weiß nicht genau wie, zu einer weiteren und immer engeren Annäherung an Thomas Manns Werk verholfen haben. In den Wüsten des amerikanischen Westens las ich zum ersten Mal den Josephsroman und faßte den Plan, über den politischen Hintergrund, die politische Motivierung dieses Werks zu schreiben. Dieses Buch ist in veröffentlichten Vorarbeiten, unveröffentlichten Notizen und Ansätzen steckengeblieben, aber der Plan brachte mich zum ersten Mal in das Thomas Mann Archiv in Zürich im Bodmerhaus. Dort um den großen Tisch im Benutzerzimmer saßen damals, 1962, Hans Joachim Sandberg, der für sein Buch *Thomas Manns Schiller-Studien* forschte[6], Terence James Reed, der sein Buch *Thomas Mann. The Uses of Tradition*[7] vorbereitete, Frau Reed und ich. Reed zeigte Sandberg in der herrschenden Stille eine Stelle in einem Buch. Das löste einen Faustschlag auf den Tisch aus und dann noch einen. „Also das ist doch unerhört" ließ sich Sandberg in die erwartungsvolle Stille hinein vernehmen und wiederholte seine Worte mit dem Ausdruck von Verstörung auf dem Gesicht. Dies war der Grund: In einem Buch von Fritz Strich, *Schiller. Sein Leben und sein Werk* (Leipzig: Tempel 1912) aus Thomas Manns Bibliothek, war diese Stelle angestrichen: „Semele [...] ein Vorgänger des Kleistschen Jupiter".[8] Im *Versuch über Schiller* zitiert Thomas Mann aus *Semele* und fragt, ob „wirklich noch kein Schriftgelehrter [...] Kleists Jupiter [...] wiedererkannt, vor-erkannt" habe [...]. (IX, 929 f.) Thomas Mann spielt hier in der Weise Felix Krulls den Laien, der gelehrter ist als die Gelehrten. Der *Versuch über Schiller* spielt mit Geschick eine primäre Auseinandersetzung mit dem Dichter vor, die

[6] Hans Joachim Sandberg: Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung, Oslo: Universitetsforlaget 1965.

[7] Terence J. Reed: Thomas Mann. The Uses of Traditon. Oxford: Clarendon 1974.

[8] Sandberg (s. Anmerkung 6), S. 129.

in Wahrheit aus sekundären Quellen gespeist ist. Das hat Sandberg mit bewundernswerter Akribie in seinem Buch deutlich gemacht. Man könnte den spielerischen Umgang mit der bildungsbürgerlich gelehrten Tradition postmodern nennen. Ich tue das nicht, weil ich diesen Begriff für ein Oxymoron, ein hölzernes Eisen, halte. Auch war Thomas Manns Antrieb, sich über-gelehrt zu geben, wohl weniger postmodern souverän als das Bemühen, die Achtung seines deutschen Publikums wiederzugewinnen, die durch eine Reihe von Mißverständnissen von dessen Seite und auf seiner gefährdet war. Ich habe schon gesagt, daß dieses Publikum mich 1955 noch einschloß, aber damals, im Zürcher Archiv, 1962, schon nicht mehr.

Die Anekdote beleuchtet eine distinkte Periode der Thomas Mann Forschung, die der Montage-Technik. Gunilla Bergsten brachte 1963 eine erste Untersuchung über die Quellen des *Doktor Faustus* heraus, deren erstes Kapitel „Die Montagetechnik" heißt und sich auf Thomas Mann selbst beruft, der die Verwendung von Zitaten und vorgeprägtem Material selbst so nannte. Bergsten erklärte die Montagetechnik mit der Eigenschaft des Romans als Zeitroman, die das Aufmontieren vorgeformten Materials erkläre.[9] Bergsten verstand „Montage" noch nicht mit dem negativen Akzent, den er in der Forschung annehmen sollte. Sie verstand Thomas Mann eher als einen, der mit der Modernität spielt.

Der negative Akzent auf dem Wort „Montage" als Mangel an Originalität beruht auf einem gelehrten oder besser ideologischen Mißverständnis, das zu der gleichen bürgerlichen Periode gehört, die Thomas Mann hervorgebracht hatte, während er gegen sie anschrieb. *Buddenbrooks, Zauberberg, Doktor Faustus* sind ebensogut bürgerliche wie anti-bürgerliche Romane. Originalität ist eigentlich ein Warencharakter, die Echtheit der Herkunft gegenüber billiger und schlechter Nachahmung. In einer Montage setzen Handwerker vorgefertigte Teile zusammen. Schöpferische Künstler dagegen schöpfen aus dem Nichts. Heute glauben wir nicht mehr, daß dies überhaupt möglich ist, aber damals galt der ästhetische Originalitätsmaßstab noch, auch wenn man ihn theoretisch nicht mehr anerkannte.

Einen führenden Einfluß gewann damals Hans Wysling, ein Schüler Emil Staigers, der noch junge Direktor des Thomas Mann Archivs und Lehrer an der Kantonsschule mit dem Auge auf eine akademische Laufbahn. Er veröffentlichte 1963 einen Aufsatz „Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns ‚Erwähltem'", eine eingehende Darstellung der Material-Quellen zu diesem Roman. Wysling versichert, die Montage beschreiben, aber nicht bewerten zu

[9] Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Tübingen: Niemeyer 1974, 144 f. (Erste Auflage Stockholm: Svenska Bokförlaget 1963).

wollen. „Eine Literaturwissenschaft, die nach den Maßstäben des Goethe-Zeitalters mißt oder gar nur den visionären Dichter gelten lassen will, kann diese Art von Kunst nicht anerkennen. Neue Wertkategorien sind aber in unserer Gesellschaft nicht aufgestellt worden, es sei denn private. Damit fällt der Begriff der Meßbarkeit dahin [...]"[10] Darin steckt zwar eine Distanzierung von seinem Lehrer Staiger, der an dem Goethe-Maßstab festhielt, aber die Weigerung, einen zeitgemäßeren Maßstab zu finden, läßt den alten bestehen. In einem der zusammenfassenden Leitsätze in Wyslings Aufsatz zeigt sich das so: „An die Stelle von Phantasie und Intuition treten eine Assimiliationskraft und eine assoziative Intelligenz von stupendem Beziehungsreichtum."[11] Was soll man von einem Autor halten, dem Phantasie und Intuition fehlen?

Wie negativ die Benutzung von vorgeprägtem Material in Manns Prosa damals noch wirkte, erfuhr ich aus einem Gespräch in einem Eisenbahnabteil auf dem Weg nach Zürich. Ein Basler Germanist erzählte von einem Vortrag Wyslings über die Montage im *Erwählten*. Er hatte den Eindruck, daß Thomas Mann als ernstzunehmender Schriftsteller nicht mehr zähle.

Allerdings hörte Wysling nicht auf, den Beziehungsreichtum Thomas Manns zu preisen. Wyslings Arbeiten zeichnen sich aus durch große Intelligenz, Zuverlässigkeit und Eindringlichkeit. Sie haben einen ganz wesentlichen Beitrag zu unserem Thomas-Mann-Bild geleistet. Ich habe Wysling als Freund sehr geschätzt und vermisse ihn. Auf seinem liebenswürdigen Sinn für Humor beruht seine Toleranz, bei konservativer Grundhaltung. Ein Zeugnis für seinen Sinn für den Beziehungsreichtum in Thomas Manns Werk ist sein großes Buch über den Krull-Roman. Dessen Titel *Narzissmus und illusionäre Existenzform*[12] verrät jedoch eine halb verborgene Wertung, die sich gegen die Toleranz behauptet. Warum soll das fiktionale Spiel mit dem Illusionären eine Existenzform sein? Eine illusionäre Existenz ist keine, eben weil das Spiel mit dem Material der Wirklichkeit, mit der Welt, die der Autor erfahren hat, diese Welt nicht wiedergibt, sondern ins Unwirkliche verwandelt. Im Falle der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* verwandelt der Text die Welt, wie Wysling selbst sagt, in eine Märchenwelt, weder eine vorbildliche, noch abschreckende Existenzform. Der Künstler Krull ist ein Dieb und der Dieb ist sympathisch. Der Künstler hat keinen gültigen Platz in der bürgerlichen Welt des geschützten Eigentums, aber will diese Welt doch für sich gewinnen und zwar mit Täu-

[10] Hans Wysling: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns ‚Erwähltem', in: Ders: Ausgewählte Aufsätze 1963- 1995, herausgegeben von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main: Klostermann 1996, S. 314-365, hier S. 338 (= TMS XIII) (Erstdruck in Euphorion 1963).

[11] ebd., S. 388.

[12] Hans Wysling: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den ‚Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull'. Bern/München: Francke 1982 (= TMS V).

schungen. Als eine unnötige Verbindung mit der Wirklichkeit empfinde ich die Betonung des Narzißmus in der fiktiven Gestalt und in ihrem Autor. Psychologie erklärt viel, lenkt aber von dem Spiel des Textes ab auf die Person des Autors, die sich den Kategorien der psychologischen Wissenschaft zuletzt entzieht.

Das bringt mich auf Wyslings und meinen gemeinsamen Freund Manfred Dierks, meinen Laudator. Auch er bringt Thomas Mann mit Psychologie zusammen, hütet sich aber, das eine aus dem anderen abzuleiten, sondern zeigt ihre Parallelität. Sein Sinn für Fiktionalität hat ihn motiviert, die Kunst des Romans selbst auszuüben. Erzählen möchte ich von dem Anfang unserer Freundschaft. Während er an seiner Dissertation schrieb, aus der sein maßgebendes Buch *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*[13] wurde, besuchte er mich, der ich damals, 1964, wieder im Zürcher Archiv arbeitete, in meinem gemieteten Zimmer in einer Zürcher Vorstadt. Ich forschte noch immer für mein geplantes Buch über Joseph. In einer Einleitung wollte ich Grundsätzliches zur Interpretation Thomas Manns sagen. Wysling hatte mir erlaubt, die Notizbücher im Original zu lesen. Eine Notiz hatte mich ganz besonders gefesselt, denn in der fand ich ausgedrückt, worauf ich erst langsam zuging. Sie steht im Notizbuch 2 unter Aufzeichnungen für die *Buddenbrooks:*

Eine bestimmte Weltanschauung ist wie eine Lockenperücke. Ist sie fertig, so ist man sehr stolz, aber auch sehr steif: man darf den Kopf nicht wenden etc – (Nb I, 83)

Manfred Dierks wollte wissen, was ich so triebe, und ich erzählte ihm von meinen Einsichten über die Flexibilität von Thomas Manns Weltanschauung, daß er keine primären Orientierungen kennen wollte, und daß die sekundären vertauschbar sein konnten, die Nachwirkung des Faustus-Vortrags von Kohlschmidt. Er hörte sich das kopfschüttelnd an und antwortete: „das kann ich meinem Professor nicht bieten. Bei dem muß alles stringent sein."

Dierks erzählte mir dann von seiner Entdeckung, daß die Parallelen zwischen mythischen Inhalten in Thomas Manns Werk und den Forschungen von Carl Gustav Jung, von denen damals viel die Rede war, dadurch zu erklären sind, daß beide auf Schopenhauer zurückgriffen. Dierks Behandlung der mythischen Motive im Josephs-Roman hätte kaum meinem geplanten Buch den Boden entzogen; Thomas Manns Texte sind so reich, daß sich immer noch mehr darüber sagen läßt. Es hat ja auch Eckhard Heftrichs ganz anders angelegtem Buch über *Joseph und seine Brüder*[14] den Boden nicht entzogen. Daß

[13] Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern: Francke 1972 (= TMS II)

[14] Eckhard Heftrich: Geträumte Taten. Über Thomas Mann, III. Frankfurt/Main: Klostermann 1993 (= Das Abendland N.F. 21).

ich mein Buch liegenließ, kam daher, daß mein Lehrer Werner Kohlschmidt, mit dem ich, trotz weltanschaulicher Differenzen, eine freundschaftliche Verbindung bewahrt hatte, mich mit einem Band Literaturgeschichte beauftragte, an dem ich dann jahrelang saß, bis er 1978 erschien. Dieser Seßhaftigkeit kam noch mein Beitrag zu Helmut Koopmanns *Thomas Mann Handbuch*[15] zugute.

Aus der Einleitung in das geplante Josephsbuch wurde das leitende Essay meines ersten Buches *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*[16], mit der These von der flexiblen Weltanschauung, dem, was Thomas Mann selbst gerne „Ironie" nannte, auch das eine Quelle vieler Mißverständnisse, denn es handelt sich nicht um eine rhetorische Kategorie. Ich nannte das Prinzip der Nicht-Festlegung damals „dynamische Metaphysik", ein Etikett, das ich bald als zu hochtrabend fallen ließ. Die Zitate aus den Notizbüchern in meinem Buch wurden gerne nachzitiert, aber nur wenige Germanisten ließen sich auf das ein, was ich zu sagen hatte. Die sich bald darauf entwickelnde Thomas-Mann-Industrie präsentierte immer neue Festlegungen. Ich nenne da nur die angeblich dominante Bedeutung des Nietzsche- oder Schopenhauer-Einflusses oder den eindeutig konservativen Thomas Mann.

Eine Geschichte muß ich im Zusammenhang mit dem Buch erzählen. 1961 war ich eine Zeitlang Gast im Haus von Caroline Newton gewesen, einer reichen Frau und Mäzenin Thomas Manns, die einmal ein Buch über ihn hatte schreiben wollen. Ich las in ihrem Haus die Briefe, die Thomas Mann ihr geschrieben hatte. Ihr schickte ich mein Buch. Gegen Ende steht darin der Satz: „Thomas Mann war kein Gelehrter". Das war apologetisch gemeint, ich hatte Irrtümer in Thomas Manns Konzeption von Martin Luther aufzuweisen gehabt. Aber Caroline Newton nahm das als Beleidigung, schrieb mir einen bösen Brief und sperrte mir die Thomas Mann Sammlung, die sie der Princeton University geschenkt hatte. Nach ihrem Tode hob die Princeton Library das Verbot auf, aber sie hatte ich nicht versöhnen können.

Thomas Mann hat oft bestritten, ein Gelehrter zu sein. Das half nichts, es gab Bewunderer, die ihn dafür hielten. Auch ließ er sich in Amerika „Doktor Mann" nennen, in Deutschland eine Zeitlang sogar „Professor Mann", mit einem Titel, den der Senat der Hansestadt Lübeck ihm 1926 verliehen hatte. Das Ambiente der Gelehrsamkeit oder der Über-Gelehrsamkeit, das Thomas Mann umgab, war nicht nur seine Hochstapelei. Gewiß, daß der hoch begabte und darum in der Schule gelangweilte junge Thomas Mann schlechte Zensuren bekam und daß er keinen Universitätsgrad besaß, erklärt ein kompensatorisches psychologisches Bedürfnis. Aber die führende Stellung, die Autorität, die er durch den Erfolg seiner Romane im deutschen Bildungsbürgertum er-

[15] Thomas-Mann-Handbuch, herausgegeben von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1990.
[16] Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: Kohlhammer 1965.

warb, produzierte eine Erwartung in seinem Publikum, der er gerecht werden mußte. Das wirkte sich sogar noch im Exil aus, besonders in dessen Anfängen, als Thomas Mann noch der andere Deutsche war. Ein deutscher Intellektueller wies damals seinen Rang durch gelehrte und umfassende Bildung aus. Diese Erwartung ist heute geschwunden oder verschwunden, umfassende Bildung ist endlich als etwas Unmögliches anerkannt, so daß die gelehrte Hochstapelei nur noch ihre humoristische Seite hat.

Ich möchte mit einer kleinen Geschichte enden, indem ich aus dem Jahr 1965 in die Gegenwart springe. Als ich meiner Kollegin Meredith Lee zuhause in Kalifornien erzählte, daß ich an diesen Geschichten aus der Thomas Mann Forschung schreibe, ermahnte sie mich, auch von dem Vortrag eines Pathologen während eines Thomas Mann Symposiums in Irvine 1988 zu erzählen. Nachdem die Teilnehmer den Tag über mit Vorträgen über das Werk gefüttert worden waren, sprach der Pathologe am Abend über die Lungenkrebs-Operation, der sich Thomas Mann 1946 in Chicago unterziehen mußte. Halb amüsiert, halb noch immer ein wenig entsetzt, erwähnte sie die Lichtbilder von den Krebszellen, die der Pathologe zeigte und was für einen Kontrast die zu der Literaturbetrachtung des Tages gebildet hätten. Zehn Jahre später fühlte ich mich noch immer veranlaßt, mich zu rechtfertigen. Der Grund, den Pathologen einzuladen, war einfach Neugier. Nachdem bekannt geworden war, daß es sich 1946 um Lungenkrebs gehandelt hatte – diese Tatsache war lange tabuisiert, kommt doch das Wort Krebs in der *Entstehung des Doktor Faustus* nicht vor – wunderte ich mich darüber, daß Thomas Mann nach der Entfernung eines Krebses aus der Lunge noch neun Jahre gelebt hatte und auch 1955 nicht am Krebs gestorben war. Der Pathologe bestätigte, daß diese Überlebensdauer tatsächlich eine seltene Ausnahme war und ist. Dazu kommt noch, daß Thomas Mann bald nach der Operation wieder anfing zu rauchen. Die Venenkrankheit, an der er starb, könnte eine Folge des Rauchens gewesen sein, aber Krebs war es jedenfalls nicht. Thomas Mann besaß trotz all seiner lebenslangen neurotischen Klagen einen gesunden und vitalen Körper. Er war kein Mensch des Verfalls. Die Dekadenz war Fiktion, Literatur – gesunde Literatur mit guten Überlebenschancen.

Gerhard Kaiser

Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*

Erzählen als kritische Interpretation

Immer wieder hat Thomas Mann als Erzähler und Essayist Richard Wagner umkreist. Unter den dichterischen Reflexen Wagners bei Mann heben sich die Novellen *Tristan* (1902) und *Wälsungenblut* (zurückgezogene Erstauflage 1906) durch die direkte Anspielung schon im Titel heraus. Im Zitat Wagnerscher Werke errichten sie eigene imaginäre Sphären; sie sind aber auch erzählerische Deutungen Wagners. Schmal, scharf und ironisch senken sie sich wie Sonden in zwei seiner weitgespannten Gesamtkunstwerke. Selbst bei einem so hoch bewußten Autor wie Thomas Mann zeigt sich alsbald, daß seine deutende Energie als Erzähler noch tiefer dringt als seine theoretische Reflexion und prekäre Momente herausleuchtet, die in seiner essayistischen Erörterung von Wagners Werk untergründig bleiben.[1]

Das Prinzip Inzest

Bereits der Novellentitel *Wälsungenblut* lenkt die Aufmerksamkeit auf einen entscheidenden, oft bemerkten Eingriff des *Rings des Nibelungen* in die Stoffwelt der germanischen Götter- und Heldensagen. Die Tetralogie verknüpft die Figuren durch inzestuöse Konfigurationen auf mehreren Ebenen: Gottvater Wotan erzeugt mit der göttlichen Erdmutter Erda die Walküre Brünnhilde, die in einem tief erotischen Verhältnis zu ihm steht. Sie wirken wie Tochtergeliebte und väterlicher Liebhaber. Symbolisch zerschmettert Siegfried, der pubertierende Held, sehnsüchtig und unaufhaltsam zu Brünnhildes Lager vordringend, Wotans Speer, der ihm dabei im Wege ist.

Siegfried hat seinerseits die Zwillingsgeschwister Siegmund und Sieglinde zu Eltern, die Wälse, eine Maskierungsfigur Wotans, mit einer Menschenfrau

[1] Bei einigen Gemeinsamkeiten unterscheidet sich dieser Vortrag, der am 12. November 1998 an der Humboldt-Universität in Berlin gehalten wurde, in der Fragestellung von Christine Emigs schönem Aufsatz: „Wagner in verjüngten Proportionen. . ." Thomas Manns Novelle „Wälsungenblut" als epische Wagner-Transkription, in: TM Jb 7, 1994, 169-185. Emig geht feinstrukturellen Beziehungen im Aufbau der Werke nach. Ich untersuche vorab inhaltliche Bezüge und frage nach dem kritischen Impuls der Novelle Thomas Manns. Bei Emig Angaben zur älteren Literatur.

gezeugt hat. Die ihm von seinem Großvater Wotan durch die Flammeneinschließung Brünnhildens doppelsinnig vorbehaltene und vorenthaltene Geliebte ist also Siegfrieds Tante. Mehr noch: Wenn Brünnhilde als Walküre der Liebe zu Siegmund verfällt, der mit Sieglinde auf der Flucht ist und dem sie doch auf Befehl Wotans den Tod verkünden soll, gerät Siegmund für einen Augenblick in ein erotisches Dreiecksverhältnis zu seiner Schwester und Halbschwester. Wotans Zorn auf die Tochter Brünnhilde ist noch viel mehr Eifersucht auf seinen Sohn Siegmund wegen ihrer Liebe zu ihm als Entrüstung über ihre Befehlsverweigerung, und diese Eifersucht pflanzt sich auf den noch ungeborenen Enkel Siegfried fort. Kann Brünnhilde Siegmund nicht retten, bewahrt sie doch Sieglinde vor Wotans Verfolgung, damit diese das von Siegmund empfangene Kind austragen kann, ehe sie stirbt. Wenn Siegfried, der als Waise aufgewachsen ist, sie später liebend erweckt, hört er von ihr: „Dich Zarten nährt ich/ noch eh du gezeugt/"[2]. So gewinnt die Tante, die sich mit Siegfried vereinigen wird, für ihn Züge der Mutter. Symbolische Linien des Vaterinzests – mit Wotan – und des Mutterinzests – mit Siegfried – laufen in ihr zusammen.

Alle exogenen Zweierbeziehungen im *Ring* bilden eine düstere Folie zu solch vielschichtiger Nähe: Wotans Ehefrau Fricka übt auf ihn keine Anziehung aus und ist die Widersacherin seiner Pläne. Die Zeugung Brünnhildes mit der Erdmutter Erda ist sozusagen ein Nebenprodukt von Wotans Durst nach Zukunftswissen. Er veranlaßt Wotan, sich „in den Schoß der Welt" „hinabzuschwingen" und die Urgöttin durch Liebeszauber gefügig zu machen.[3] Siegfrieds spätere Ehefrau Gutrune erlangt ihre Macht über ihn nur durch einen Zaubertrank, der ihn Brünnhilde, die wahre Geliebte, vergessen läßt. Die Ehe zwischen Gunther und Brünnhilde ruht auf doppeltem Betrug, und die Ehe zwischen Sieglinde und Hunding ist ein institutionalisiertes Gewaltverhältnis.

Auf der Gegenseite des Lichtalben Wotan, vor allem bei dem Räuber und Weltmacht-Usurpator Alberich und seiner Schwarzalben-Nibelungensippe, deutet sich auch motivlich eine Gegenbildlichkeit zur Wotansippe an, die das Inzestmotiv durch eine Art Umkehrung noch einmal unterstreicht: Liebt man dort inzestuös seinesgleichen, so widerstreitet man hier seinesgleichen: Alberich unterjocht seinen Bruder Mime; Hagen spielt mit seinem hilflosen Halbbruder Gunther ein Doppelspiel; der Riese Fafner erschlägt seinen Bruder Fasold im Kampf um den Ring der Weltherrschaft. So gewinnt der Dualismus von Macht und Liebe, der durch die Tetralogie als Weltkampf der Prinzipien hindurchgeht, ein eigenartiges Vorzeichen: Was als freie Liebe erscheint, tritt

[2] Siegfried III, 3. Richard Wagner: Die Musikdramen. Vollständige Ausgabe. München: dtv 1978, S. 731. (Seitenzahlen zu Richard Wagner-Zitaten auch im folgenden nach dieser Ausgabe.)

[3] Walküre II, 2. S. 613.

im *Ring* nur innerhalb der Wotansippe auf. Diese grundsätzliche inzestuöse Einfärbung erotisch-sexueller Hingabe ist ebenso ein Exklusivitätsmerkmal wie die Zuspitzung aller Durchsetzungstendenzen im Kampf von Brüdern gegeneinander.

Wagner selber hat in seiner Abhandlung *Oper und Drama* von 1851, also aus der Zeit der *Ring*-Dichtung, im Blick auf die *Ödipus*-Tragödie des Sophokles die Inzestschranke als kulturell-gesellschaftliche Konvention charakterisiert. Ihre Übertretung erscheint nicht als Regression, sondern – positiv gewertet – als anarchistische Norm-Sprengung durch freie Geister. Hinter dieser These verbirgt sich Wagners seelengeschichtliche Grundgegebenheit. Es ist eine tiefe, kaum zu bewältigende Leidenschaft für seine ältere Schwester Rosalia. Ihr künstlerischer Ausdruck sind inzestuöse Konfliktsituationen, die, wie Friedrich Dieckmann gezeigt hat,[4] Wagners gesamtes früheres Werk organisieren. In *Walküre*, dem dramaturgischen Knotenstück der *Ring*-Tetralogie, kommt dieser Druck zur gewaltigen Entladung, wenn Siegmund und Sieglinde enthemmt und triumphal miteinander verschmelzen. Die Szene hat Wunscherfüllungscharakter und entspricht darin Wagners theoretischem Konzept. Trotzdem entrinnt auch Wagner der elementaren Prägekraft des Inzestverbots nicht. Nicht nur nistet in der sexuellen Revolte der Untergang der Wotansippe; der furiose Glanz der Götterdämmerung kann auch nicht gänzlich die Regressions-Problematik in der inzestuösen Exklusivität zum Verschwinden bringen. Sie bildet den letzten Horizont des Geschehens, und *Wälsungenblut*, zentriert auf die theatralische Inzestszene aus *Walküre* und ihren schwächlichen Nachvollzug in der Realität, visiert ihn an.

Die Aarenholds und die Wälsungen

In Thomas Manns Novelle entstammt das miteinander verschlungene Zwillingspaar Siegmund und Sieglind einer jüdischen Geldfamilie und trägt körperliche Merkmale dieser Herkunft, welche die germanisch-wagnerianische Namengebung der beiden lächerlich machen. So besteht eine harsche Diskrepanz zwischen Urbild – Wagners Wälsungenzwillingen – und Abbild, aber doch auf der Grundlage gravierender Ähnlichkeiten der Sphären. Die Anklänge beginnen mit dem hochgestochenen und zugleich unstimmigen, Residenz und Schloß imitierenden Wohn- und Lebensstil der Aarenholds in *Wälsungenblut*. Ist nicht auch Walhall in *Rheingold* eine Prunk- und Protzresidenz, noch dazu

[4] Friedrich Dieckmann: Rosalie oder das Liebesverbot. Wagners Schwester in seinen Werken, in: Merkur, Jg. 48, H. 539, 1994, S. 124-139.

mit zwielichtiger Finanzierung? Verbirgt sich nicht auch hinter der steingewordenen mythischen Machtgebärde die Unsicherheit des Hausherrn? Wagners Walhall weist in leiser Komik Züge des bürgerlichen Heims auf – halb „my home is my castle", halb von der Hausfrau arrangierter goldner Käfig für den nur allzugern ausschweifenden Hausherrn.

Fragwürdig wie die Götterherrlichkeit ist die Selbstdarstellung der Aarenholds. Die Zwillinge sind aggressiv aus Abwehr und Schwäche. Die jüdischen Verehrer des Antisemiten Wagner leben, wie schon dieses witzige Merkmal ihrer kulturellen Ortsbestimmung zeigt, in einem Grundwiderspruch. Sie sind assimiliatorisch übereifrig in ihrer gesellschaftlichen Selbstinszenierung und bei allem Erfolg doch tief unsicher. Der Haus- und Sippenvater, einst in seiner Selbsteinschätzung „Wurm" und „Laus" (VIII, 385), fühlt sich in seiner neureichen Herrlichkeit wie ein verwunschener Prinz – eine grandiose Fehlleistung des geschwätzig konversierenden Hausherrn, denn im Märchen vom Froschkönig ist der verwunschene Prinz ja eine Kröte! Ein einziges Mal – außer dem Titelwort – kommt das Wort „Blut" in diesem Text vor: Seine Kinder verachten den Alten „für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen" (VIII, 384). In ihrer Exklusivität sind sie doch Exkludierte, so distanzbewußt sie ihren Zirkel schlagen, so narzißtisch süchtig besonders die Zwillinge sich bespiegeln, so blasiert und desillusionistisch sie nach dem Inzest zur Tagesordnung überzugehen versuchen.

Die antisemitisch anmutenden Schlaglichter in der Schilderung des Aarenholdschen Familienmilieus entspringen einer Erzählweise, die zwischen Außenperspektive und vom Selbsthaß eingefärbter Figurenperspektive der Zwillinge changiert. Sie sind es, die ihr jüdisches Blut als schlechtes Blut empfinden. Dabei läßt die aristokratisch-ästhetische Lebensstildiktatur der Zwillinge nichts gelten außer ihnen selbst. Doch sie wissen nur zu genau, daß immer etwas Unentrinnbares sie elementar in Frage stellt. Die Wertungen der anderen sind, auch unausgesprochen, immer anwesend, weil von den Aarenholds verinnerlicht. Die scheinbaren Distinktionen – Kavallerieoffizier zu sein, einen Angehörigen des Adels zu heiraten, das Interieur eines Schlosses kulissenhaft zu rekapitulieren – entsprechen aristokratischem *comme il faut*, nach dem sich die jüdischen Aufsteiger richten, wobei sie als Imitierende ihrem eigenen Anspruch nach echter sein müssen als die Echten. Von ihrem ursprünglich eigenen Wesen ist ihnen nur unbeherrschbare, in ihrer künstlichen Welt negativ besetzte, entfremdete Körperlichkeit geblieben: dunkler Haarwuchs, Physiognomie, feuchte Hände, Sieglinds „Blick, der (...) begrifflos redete wie der eines Tieres" (VIII, 386), wo sie in Faszination und Ekel sich gehen läßt.

Die Aarenholdzwillinge sind wie die Wälsungen Ausgestoßene als Auserwählte, und letztlich dem Ausdruck dieser Paradoxie dient der Rückgriff Tho-

mas Manns auf das jüdische Milieu. Das Judentum in einer fremden Umwelt und in seiner Spannung zwischen Assimilation und Selbstbewahrung ist die gesellschaftliche Illustration und das historische Exempel der Verschränkung solcher Widersprüche. Weil sie ihrer nicht sicher sind, suchen die Zwillinge im Geschwister sich selber, ist die Welt ihnen unheimlich, sind sie auf der Flucht – bei Thomas Mann wie bei Wagner. Kein Wunder, daß der Inzest ein Lieblingsmotiv gerade der Décadence mit ihrem Weltgefühl der Lebensfremde ist, der Wagner, trotz anarchistischer Eskapaden, angehört und der junge Thomas Mann nicht fern ist. „Fremdes nur sah ich von je,/ (...) / Doch dich kannt ich/ (...) / als mein Auge dich sah,/ warst du mein Eigen", so singt Wagners Sieglinde.[5] Siegmunds Selbstbeschwörung: „(...) so blühe denn Wälsungen-Blut!"[6] macht die Einsamen zu Einzigen und schiebt die Welt ins Nichts. Hier und dort ist Inzest Fall in den Spiegel – der andere bin ich: „Im Bach erblickt ich/ mein eigen Bild -/ (...) / wie einst dem Teich es enttaucht,/ bietest mein Bild mir nun du!"[7] So Sieglinde bei Wagner, die auch noch das Echo als akustischen Spiegel beschwört. Thomas Manns Siegmund zelebriert seine Toilette stundenlang vor einem großen Empirespiegel seines Boudoirs, und vor dem Ineinanderfall mit seiner Schwester bespiegelt er sich sogar in drei Spiegeln gleichzeitig. Er muß sein Profil suchen.

Denn der totale Selbstgewinn im Identischen ist nicht nur Nichtigung der Welt, sondern auch totaler Selbstverlust; das Spiegelbild ist auch Inbegriff des entfremdeten Ich. Was die Rettung aus der Lebensfremde scheint, ist Selbstbetrug. Wenn Thomas Manns Zwillinge Siegmund und Sieglind im Nachvollzug der *Walküre* sich auf dem Eisbärenfell vereinigen, sind sie dem Duft ihrer selbst verfallen, der doch nur ein den Makel überdeckendes Parfum ist: „Sie atmeten diesen Duft mit einer wollüstigen und fahrlässigen Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, verloren sich in Liebkosungen, die übergriffen und ein hastiges Getümmel wurden und zuletzt nur ein Schluchzen waren –" (VIII, 410).

Parfümierende Überdeckung wahrhaft anrüchiger Konstellationen und Situationen – wohnt nicht auch Wagners Musik ein solches Spurenelement inne? Es fällt nur auf den ersten Blick schwer, im triumphalistischen Auftreten der Götter des Wagnerschen *Rings* die fin-de-siècle Schwäche der Aarenholds wiederzuerkennen, im erkrankten Sonnengeflecht des Hausherrn, das ihn wegen der von dort kommenden Magenschwäche zur luxuriösen Diät zwingt, den Verweis auf den Lichtjubel der Licht-Asen und den Sonnyboy Siegfried anklingen zu hören. Schlagen nicht auch Wotans Kraftgebärden in schwere Melan-

[5] Walküre I, 3. S. 599.
[6] Walküre I, 3. S. 603.
[7] Walküre I, 3. S. 600.

cholien um, seine Weltmachtphantasien einer Vereinigung von Kraft, Liebe und Freiheit in das heroisch illuminierte Dekadenzbewußtsein der Götterdämmerung? Mehr und mehr wird er müde, auch seiner selbst müde wie die Aarenholdzwillinge in der fremden Welt. Ist er, der die ganze Herrschaft will, denn ganz? Der mythologisch vorgebildete Mißstand der Einäugigkeit, auf den Tausch von Herrschaftswissen gegen Leben zurückgehend, legt einen weiteren Schnitt durch diese Welt, außer dem zwischen Liebe und Macht, und das Zerbrechen des Speers ist lediglich die Konsequenz des Tauschs: Fortschreitende Einsicht läßt Kraft vergehen. Alles ist Rückzugsgefecht.

Lebensfremde und Spiegelwelt

Der Inzest sagt es als Hintergrund von allem, was geschieht. Für Wotan und Fricka in *Walküre* ist die Frage der Ehe wichtiger als die des Inzest. Wotan versucht eher beiläufig, den Inzest zwischen den Geschwistern etwa im Sinne der oben zitierten Wagnerschen Abhandlung zu rechtfertigen, indem er ihn dem Neuen zuschlägt, ohne das die Welt in Regeln, Bindungen und Wiederholungen erstarren müsse. Er versucht also eine Verklärung und Funktionalisierung des Inzest im Dienst seines scheinbar universalistisch-progressiven Weltentwurfs. Gesetzessprengend soll die Erlösersippe erzeugt werden: die vermeintlich freien Menschen, die, von Gottvater Wotans Willen abgelöst, auf das hin handeln, was dieser, gebunden durch Gesetz und Verträge, nur heimlich wollen darf: den Ring der Weltherrschaft zurückzugewinnen, ein neues Weltreich der freien Liebe heraufzuholen, sei es schließlich im eschatologischen Untergang der alten Götter selber. Doch gerade diese Täter, mögen sie noch so hell und stark in den Wonnemond jubeln wie Siegmund und Sieglinde, sind Zukunftslose, die ihre Todesnähe überjubeln.

So auch Siegfried und Brünnhilde. Weist *Wälsungenblut* auf die Geschwisterverschmelzung in *Walküre* zurück, so auf die Liebesekstase von Siegfried, dem Kindhelden, und Brünnhilde, der Mutterrepräsentantin, vor. Der Dümmling hat Fafner erschlagen und den Ring gewonnen; er hat als der furchtlose Held, für den Wotan Brünnhilde vorbehalten hat, die Waberlohe durchschritten, doch wie den Dümmling des Märchens ergreift ihn „feurige Angst" angesichts der Frau und der Geschlechterliebe, insofern sie ein rückhaltloses sich Verströmen an das ganz andere bedeutet. „Mutter! Mutter" ist sein wiederholter Angstruf – die Rückwendung zur nächstverwandten und ersten Frau, die dem männlichen Kind begegnet.[8] Weil die entwaffnete schlafende Schlachtmaid ihn an die Mutter denken

[8] Siegfried III, 3. S. 728 f.

läßt, ist sie „Heiliges Weib"[9], versteht Siegfried Brünnhildes Aussagen allzuschnell als Selbstvorstellung der ihm unbekannten, weil in frühester Kindheit verlorenen Mutter: „So starb nicht meine Mutter?/ Schlief die minnige nur?"[10]

Mit der Opposition von heiligem Weib und minniger Mutter ist das Spannungsfeld der inzestuösen Begegnung von Pseudo-Mutter und Sohn abgesteckt, dem Brünnhilde alsbald wiederum den narzißtischen Selbstbezug einschreibt: „Du wonniges Kind!/ Deine Mutter kehrt dir nicht wieder./ Du selbst bin ich,/ wenn du mich Selige liebst."[11] Wenig später versucht Brünnhilde, nun selber von Furcht vor der Liebe als Drohung des Selbstverlusts ergriffen, Siegfried vor dem Vollzug der Vereinigung zurückzuschrecken, indem auch sie das narzißstische Spiegelgleichnis heraufbeschwört: „(. . .) Sahst du dein Bild/ im klaren Bach?/ Hat es dich Frohen erfreut?/ (. . .) So berühre mich nicht,/ trübe mich nicht!"[12] Die Geliebte soll, unberührt, Spiegel bleiben; das wäre die Beseitigung der Sexualangst durch Vermeidung der Liebeshingabe, die idealiter den Menschen unbedingt aus sich heraus ins Entgegengesetzte gehen läßt.

Daß auch die reife Brünnhilde schließlich die Angst überspringen und sich dem unerfahrenen Jüngling hingeben kann, ist die Folge der Konstellation, die von vorn herein das Fremde entschärft und besänftigt. Denn im quasi Mutter-Kind-Inzest, der sich nun zwischen Neffe und Tante vollzieht, stellt sich der Spiegel der Selbstbegegnung erst eigentlich her, den sie zunächst als Alternative der „wütenden Nähe"[13] geschlechtlicher Vereinigung ihm vorhält. Statt in der Unergründlichkeit des Liebespartners die Unergründlichkeit der Welt erfahrbar zu machen und freizugeben, läßt der inzestuöse Spiegelblick die Welt im Ich aufbrennen, allerdings darin auch das Ich sich verlieren; denn wenn das Fremde Ich ist, ist auch das Ich das Fremde und damit sich entschwunden. Wohl mündet der 3. Akt von *Siegfried* in eine Art Himmelfahrt der Lust, wohl mündet die letzte Annäherung der Liebenden in einen weltsprengenden Exzeß, der alle Hemmungen wegreißt, aber als Sturz in ein All, das das Nichts ist.

So erfährt Brünnhilde den Sprung in die Liebe als enthusiastischen, bejahten Schritt zum Selbstverlust in der Vernichtung ihres vertrauten Weltbezugs: „Nacht der Vernichtung,/ neble herein!"[14] Sie hört auf, Brünnhilde, die Walküre zu sein, die sie trotz der Bestrafung durch Wotan in ihrem flammenbehüteten Schlummer geblieben ist, indem sie voll und ganz Mutter-Geliebte wird. „Lachend muß ich dich lieben,/ lachend will ich erblinden"[15], weil Siegfried für

[9] Siegfried III, 3. S. 729.
[10] Siegfried III, 3. S. 731.
[11] Siegfried III, 3. S. 731.
[12] Siegfried III, 3. S. 735.
[13] Siegfried III, 3. S. 735.
[14] Siegfried III, 3. S. 738.
[15] Siegfried III, 3. S. 737.

sie noch in der Leidenschaft der Vereinigung „kindischer Held" und „herrlicher Knabe" bleibt,[16] und er selbst bestätigt: „das Fürchten, mich dünkt,/ ich Dummer vergaß es nun ganz."[17] Tatsächlich biegt die Handlung hier aus dem Schema des Dümmlingsmärchens aus, denn im Märchen wird der Dümmling durch die Initiation in die exogene Liebe, die ihn das Fürchten lehrt, zum wissenden Mann; Siegfried aber lernt nichts, als was ein männliches Kind immer schon kann: Es liebt die Mutter ewig und vergißt sie doch, sobald das Abenteuer lockt. Indem Siegfried in Brünnhilde – als Mutter und Spiegel – ankommt, ist sie ihm schon verloren, die Welt nicht gewonnen.

Siegfried wird mannbar, aber kein Mann. Fahrlässig ahnungslos schenkt er Brünnhilde den Nibelungen-Ring der Weltherrschaft als Liebespfand, gedankenlos geht er mit der Tarnkappe um, reiner Tor, törichter Held, gedankenloser Betrüger in einem. Als Musikdramendichter bringt Wagner auch ans Licht, wie problematisch seine ursprüngliche Vision von Siegfried als exemplarischem Menschen, dem Inbegriff des Unwillkürlichen ist. Er ist infantil. Es gibt bei ihm keinen großen Reflexionsmonolog, keinen argumentierenden Streitdialog. Noch die weltbewegende Entscheidung, den Nibelungenring den Rheintöchtern zurückzugeben oder nicht, mißrät ihm zur bloßen Mutprobe. Seine Weltfahrt, die Ehe mit Gutrune, das Vergessen Brünnhildes, der Tarnkappenbetrug, die Neigung zur sexuellen Freibeuterei, wie sie sich im Verhalten zu den Rheintöchtern zeigt, sind korrektive Impulse, die aus der inzestuösen Innenwendung herausdrängen, aber sie bleiben dumpf und lassen ihn in den Untergang stolpern, für den der Fluch Alberichs auf den Ringträger nur ein theatralisches Vehikel ist.

Und Brünnhilde, sehend geworden durch diese Katastrophe, gibt in einem ganz anderen Sinn, als Wotan vermeinte, am Ende den Ring der Macht an die Rheintöchter zurück: durch ihre eigene Todesvereinigung mit dem toten Siegfried auf dem Scheiterhaufen, der von den Fluten des Rheins überstiegen wird. Wotan hoffte in der Götterdämmerung einem freien menschlichen Geschlecht den Platz zu räumen – „ (. . .) dem ewig Jungen/ weicht in Wonne der Gott"[18] –, aber tatsächlich versinken seine Hoffnungsträger in einem flammenden und flutenden Tod. Brünnhildes Anrede an die Zurückbleibenden: „Ihr, blühenden Lebens/ bleibend Geschlecht"[19] wird nicht komponiert. Übrig ist eine bedeutungs- und gesichtslose Masse, quasi das Insektenheer nach dem Atomtod. Wenn Brünnhilde zunächst die Rückgabe des Rings an die Rheintöchter verweigert, stellt sie die Liebe höher als Götter und Welt; wenn sie ihn zuletzt

[16] Siegfried III, 3 S. 737.
[17] Siegfried III, 3. S. 737.
[18] Siegfried III, 1. S. 721.
[19] Götterdämmerung Anhang 13. S. 897.

zurückgibt, geht es ihr nicht mehr um Rettungen von irgend etwas, sondern um Vereinigung im Verschwinden: der Toten im Feuer, des Rings im Wasser der Reinigung und des Vergessens.

Verklärte Katastrophe

Trotzdem ist unverkennbar, daß dieses Ende, so tödlich es ist, bei Wagner eine Aura heroischer Vollendung umgibt. Indem sie mit Hilfe der affirmativen Kraft der Musik als non plus ultra erstrahlt, bleiben Tetralogie und Novelle bei aller Bezugnahme und Nähe auch weit geschieden. In Thomas Manns Novelle ist der Inzest hoffnungsloser Halbernst und macht die Aussichtslosigkeit einer trivialen Familienkonstellation deutlich. Doch wenn bei Wagner die Götterdämmerung mit der Todesvereinigung des exemplarischen Paars einbricht, brennt eine mythische Welt auf in ihrem Untergang. Die inzestuöse Konfiguration hat ein Konglomerat dramatischer Konflikte und ideeller Antinomien überformt, die ihre Dignität aus vielen Jahrhunderten europäischer Tradition gewinnen.

Die Opposition von Liebe und Macht, Wissen und Kraft, die Herabstimmung von Herrschaftswissen zu Verlaufswissen sind schon angesprochen. Daß der göttliche Weltregent Wotan mit einer Menschenfrau den Sohn zeugt, der, spontan, ja sogar unter dem Grimm des Vaters doch des Vaters Willen erfüllend, zum Erlöser der Welt vom Fluch der Sünde werden soll, variiert die Grundfigur des christlichen Glaubens und eröffnet tief im 19. Jahrhundert noch einmal das Spiel der Theodizee in christlicher Version. Warum läßt Gott das Übel in der Welt zu und bedarf des Sohns, um vom Bösen zu erlösen? Noch allgemeiner öffnet sich die Opposition von Freiheit und Determination als „Götternot“[20]. Indem Wotan, der Gott, Kinder zeugt, die tun sollen, was er nur wollen kann, verfällt er der Paradoxie: Freiheit kann nicht aus Determination hervorgehen. So erweist sich das Neue als unmöglich, weil immer schon von Folgen des Alten überholt.

Derart windet sich Wotan als mächtigster und zugleich unfreiester Gott in den Fallstricken unechter Alternativen und einander widerstreitender Gefühle zwischen Loslassen und Bewahren der Macht, freier Liebe und erotischem Besitzanspruch. Das markanteste Beispiel für diesen Widerstreit der Impulse ist Wotans Urteilsspruch über die in Ungnade gefallene Brünnhilde. „Wer meines Speeres/ Spitze fürchtet,/ durchschreite das Feuer nie!“[21] Fluch und Ver-

[20] Walküre II, 2. S. 611.
[21] Walküre III, 3. S. 651.

heißung verschränken sich in Wotans Bann über ihr von der Waberlohe eingeschlossenes Felsenlager: Brünnhilde wird darin scheinbar allen abgesprochen, in Wirklichkeit Siegfried zugesprochen, der furchtlos Wotans Machtspeer zerbricht, an dem Siegmund scheitern mußte.

Wotan verkündet mit dem Machtspruch seine Ohnmacht, die den Speer als Vorzeichen seiner Abdankung wird splittern lassen. Und doch liegt in dem Wort auch die Todesdrohung für den, der dem Vater die Tochter wegnehmen wird, eine Drohung dessen, der die Tochter, weil er sie selbst nicht besitzen wird, jedem im tiefsten Grund seines Herzens mißgönnt. Der feuerumhüllte Brünnhildenfelsen ist der Altar der jungfräulichen Tochter, die es zum Zorn des Göttervaters gewagt hat, sich in den Halbbruder Siegmund zu verlieben. Daraufhin soll zur Strafe erst ihre Jungfräulichkeit an jeden Beliebigen weggeworfen, dann Siegfried, Siegmunds Sohn und Wotans Enkel, gegönnt und insgeheim doch am liebsten verewigt werden, nachdem der Vater Wotan ihr die Gottheit weggeküßt hat – eine paradoxe Geste liebender Bestrafung und bestrafender Liebe, vereinigender Trennung und trennender Vereinigung. Die Waberlohe als – der tiefsten Intention nach – Medium letztlich lebensfeindlicher Bewahrung der schlafenden Jungfrau vor jeder Lebensberührung ist die vorletzte Konsequenz der inzestuösen Verschlingungen vor der letzten: der Götterdämmerung.

Noch mehr als sein Enkel Siegfried erweist sich in derartigen Verstrickungen sein Göttergroßvater Wotan – trotz der in Wagners Text größten Reflexionshöhe dieser Figur – als Dummkopf von tragischer Grandeur, der sich immer tiefer in den Spielregeln seines eigenen Weltspiels verheddert. Denn schließlich ist ja weder Siegmund noch Siegfried, sondern die bestraft-sakralisierte Brünnhilde der einzige Freie, auf den Wotan hofft und den er nach der für ihn so schmerzlichen freien Tat nicht erkennt: der bewußt und aus eigenem Entschluß gegen Wotans Willen doch seinen Willen tut – freilich zu einem dann unvorhergesehenen Ende. Die Frau als Erlöserin – das ist nicht neu; hier aber wirkt sie als Auflöserin des gordischen Knotens der Welt.

Nach allen Verknäuelungen bleibt nur die Götterdämmerung als Weltbrand, für den die Waberlohe die Generalprobe war – das Feuerwerk des Superzeichens Inzest, des Symbols der Symbole: Ring der totalitären Exklusionen des Lichtalben Wotan, der überall nur seinesgleichen will, indessen der Ring der Kausalitäten ihn erstickt und der Machtring des Schwarzalben Alberich verlorengeht. Das Lichtreich ist ein Spiegelkabinett. Das andere ist nicht das Andere, das man sich vertraut machen kann; es ist schwarz: der Feind draußen. So beginnt Wotans Bühnenleben in *Rheingold* mit einem Festungsbau und endet Wagners Tetralogie mit einer Implosion.

Bei Wagner findet die Illuminierung dieser Konstellation statt, aber sie be-

sitzt trotzdem ihre eigene finstere Schlüssigkeit und Evidenz. Und auch die Verklärung liegt nicht, wie nach Wagners theoretischer Äußerung zu erwarten wäre, auf der Sinngebungslinie des Inzest als anarchistischer Freiheitstat. Von allen oft erörterten ideellen und historischen Motivationen Wagners einmal abgesehen, ermöglicht sich diese Verklärung daraus, daß der narzißtische Rückfall in die Quelle, die inzestuöse Heimkehr in den Ursprung als Ziel ideale Bilder der narzißtisch-inzestuösen Regression hergeben. Sie werden von Wagner grandios inszeniert und instrumentalisiert. Diese Bilder gründen darin, daß jedes Leben, auch das voll und ganz gelebte und an die Andersheit der Welt verausgabte Leben, einen Überschuß unerfüllter Sehnsucht nach absoluter Harmonie und Stillung enthält, wie sie als Identität von Liebe und Tod imaginiert werden kann.

So sind wir empfänglich für solche Verklärung, die im Untergang wohnt. In *Tristan* erweist sich alles Leben als Leben zum Tode und damit zur unendlichen Erfüllung im endlichen Vergehen, aber was nur als Umweg dahin erscheint, all diese Liebesverirrungen, das sind in Wirklichkeit die Ermöglichungsschritte dieser Erfahrung. Im *Ring des Nibelungen* ist die Götter- und Heldendämmerung absolut, die Welt am Ende. Wenn Brünnhilde in *Walküre* Sieglinde verkündet, den „hehrsten Helden der Welt" von Siegmund empfangen zu haben, antwortet diese in höchster Inbrunst: „O hehrstes Wunder"[22] Daß diese Melodie den krönenden Abschluß der *Götterdämmerung* bildet, feiert nicht die Liebe als Leben, sondern die Liebe als Tod: Der hehrste Held, die Frucht des Inzest, wird verklärt als Toter, nicht als verheißener Retter. „(. . .) selig in Lust und Leid/ läßt – die Liebe nur sein. – „, Brünnhildes Schlußsentenz,[23] entfällt. Sie ist nicht nur sprachlich eine Trivialität. Sie wäre eine vor dem Abgrund aufgestellte Operettenkulisse.

Destruktion der Tragik

Ganz anders *Wälsungenblut*. Hier wird die tödliche Großartigkeit und großartige Tödlichkeit der Ringkonzeption destruiert, indem sie insgesamt auf den Boden einer banalen Wirklichkeit und eines *parlando*-Erzählens herabgeholt wird. Die Tragödie führt gattungsgemäß in die Katastrophe. Die Erzählung kennt solche Notwendigkeit nicht und kann sagen, daß das Endspiel doch das Endspiel nicht ist. Nach dem Inzest wird weitergewurschtelt, wenn auch auf noch tiefer zerrütteter Basis als vorher – ein epischer, kein dramatischer

[22] Walküre III, 1. S. 637 f.
[23] Götterdämmerung Anhang 13. S. 898.

Schluß, ein Beitrag zur Depotenzierung des tragischen Furor. Die Ehe Sieglinds mit dem ahnungslosen Verlobten wird trotz allem geschlossen werden. Der ursprünglich vorgesehene, nachträglich von Thomas Mann entschärfte Schlußsatz schreibt eine tragikomische Konstellation fest: „nun . . ., was wird mit ihm sein? Beganeft [betrogen] haben wir ihn, den Goy."[24] Das Exklusivpaar schließt nach dem Inzest definitiv den nichtzugehörigen Dritten aus, indem es definitiv sich mit dem Dritten abfindet. Und es nagelt sich definitiv darauf fest, daß das, was ihre Exklusivität begründet, in ihrem eigenen Bewußtsein ihr Makel ist. Sie zitieren jiddische Ganovensprache und fallen dabei auf das zurück, was sie wesentlich sind und was sie verabscheuen. Aber sind sie es wesentlich? Wirklich wesentlich ist, daß sie das Jiddische nur zitieren. Wesen und Zitat sind wechselwendig eins.

In diesem Schluß der Novelle liegt interpretatorischer und analytischer Impetus. Wagnersche Todesverherrlichungen sagen nichts anderes, als daß die Tödlichkeit der inzestuösen Implosion kein Argument gegen sie ist. Thomas Manns Novelle nimmt die Partei des Lebens, auch wenn es nur so weiter treibt, auch wenn sich seine Möglichkeiten weniger im Inhalt als in der Gelassenheit des Erzählens manifestieren. Die Novelle denunziert den Kurzschlußcharakter von Räuschen, die, kühl betrachtet, als Progression in die Regression erscheinen. Der Schluß von *Wälsungenblut* relativiert und kritisiert derart den tödlichen Totalitarismus von Wagners *Ring des Nibelungen*, ohne dem Werk zu nahe zu treten, denn Parodie setzt Liebe voraus, und das künstlerische Werk läßt – im Gegensatz zur diskursiven argumentativen Kritik – das künstlerische Werk neben sich bestehen. Beide bestehen ja für sich selbst.

Parodie setzt auch Nähe voraus. Wie bei Wagner ist bei Thomas Mann die inzestuöse Neigung ein Motiv der eigenen Biographie, das sich im Mannschen Werk auslebt und seine Resonanzbeziehung auf das Werk Wagners mitbegründet. Es ist doch wohl mehr als ein Scherz, daß Thomas Mann in einem Brief an Bruno Walter vom 26.3.1948 über seine Beziehung zur Tochter Erika in analogisierender Anspielung auf Wotan und Brünnhilde spricht (Br III, 29). Schwingungen des Geschwisterinzests gibt es im Verhältnis Thomas Manns zu seiner Schwester Julia wie im Verhältnis Heinrich Manns zu seiner Schwester Carla wie im Verhältnis Klaus Manns zu seiner Schwester Erika. Dem korrespondieren narzißtische Züge der Persönlichkeit und künstlerische Produktivität. Mag die übersteigerte Selbsteinschätzung der

[24] zitiert nach Hans Rudolf Vaget: Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984, S. 156. Zur Frage des Antisemitismus der Novelle s. Nachum Schoffman: Mann's „Wälsungenblut" and Wagner's „Walküre". In: The Music Review, Jg. 55, H. 4, 1994, S. 293-310. Dort weitere Literatur.

Aarenholdzwillinge inadäquat sein, gibt es bei Thomas Mann doch mehrfach – und seit der späteren Beschäftigung mit Freud und Karl Kerényis mythologischen Studien verstärkt und bewußt – das Motiv des Geschwisterinzests als Auszeichnung und Elitemerkmal. Am deutlichsten ist es literarisch ausgeprägt in der Herkunftsgeschichte des „Erwählten" aus einem Geschwisterinzest, der in der zweiten Generation durch einen Mutterinzest überboten wird.

Gerade vom *Erwählten* her wird aber auch in der Übereinstimmung mit Wagner der Unterschied deutlich, der erst zur parodistischen Distanznahme und kritischen Durchleuchtung befähigt: Bei Thomas Mann fehlt das revolutionäre Pathos der Konventionssprengung im Inzest, das sich in Wagners *Ödipus*-Deutung geltend macht und erst aus der Tiefe der *Ring*-Tetralogie heraus gebrochen wird; bei Mann ist die Exklusivität inzestuöser Paare immer zugleich und von vorn herein hoch problematisch und ein Dekadenzsignal. Die Erwähltheit des Erwählten gründet in elementaren Verfehlungen, letztendlich in narzißtischer Selbstbefangenheit, für die als tiefste Sünde tiefste Buße zu leisten ist, die doch die Sünde nicht löscht, sondern dialektisch aufhebt: „Kein Platz war für mich unter den Menschen. Weist mir Gottes unergründliche Gnade den Platz über ihnen allen, so will ich ihn einnehmen (. . .)" (VII, 229), sagt der Erwählte Gregorius als Papst. Der wird zum Heiligen Vater über allen anderen Menschen, der in seiner Selbstbezogenheit mit ihnen nicht leben konnte.[25]

Die Negativladung des Inzest tritt in *Wälsungenblut* früh massiv heraus, vermutlich wieder hervorgelockt durch biographische Gegebenheiten. Wie häufig zeigt sich auch bei Thomas Mann, daß die eigene psychische Problemlage der narzißtischen Persönlichkeit in der biographischen Umwelt Korrespondenzen geradezu hervorlockt. Obwohl Thomas Mann das öffentlich bestritten hat (XI, 557 ff.), sind zuletzt noch einmal durch Hans Wysling die offensichtlichen Querverweise und affektiven Bezüge der Novelle auf die jüdische Großbürgerfamilie Pringsheim energisch hervorgehoben worden, aus der Thomas Manns Ehefrau Katja stammt. Wie mir scheint, zu recht. Erstens sind Thomas Manns Äußerungen entschieden taktischer Natur; zweitens kann den Beteiligten selbst durchaus unterstellt werden, daß sie nicht allzu genau wissen wollten, in welche Spiele ihre psychischen Tiefenströmungen verwickelt waren. Selbst wenn es in erster Linie die als skandalös antisemitisch empfundenen Züge der Novelle gewesen sein mögen, die den Schwiegervater Pringsheim die Einstampfung des schon für 1906 gesetzten Texts verlangen ließen – erst 1921

[25] Renate Böschenstein: „Der Erwählte" – Thomas Manns postmoderner Ödipus?, in: Colloquium Helveticum, Jg. 26, Frankfurt/Main u. a.: Lang 1997, S. 71-101. Daneben verdanke ich dem Gespräch mit der Verfasserin wichtige Hinweise.

erschien ein Privatdruck –, drängen sich doch die Ähnlichkeiten der familiären Konstellation auf, die dem Antisemitismusvorwurf erst seine Pikanterie verliehen.

Die Aarenhold-Zwillinge Siegmund und Sieglind erinnern an die Zwillinge Katia und Klaus Pringsheim. Angesichts ihrer spielerischen Vertrautheit miteinander empfand Thomas Mann eine ähnliche Unbeholfenheit, wie er sie dem Verlobten Sieglinds in der Novelle zudenkt. In einem Brief an Heinrich Mann vom 27.2.1904 vergleicht er sich in Beziehung auf Katia mit einem Märchentölpel: „Klumpe Dumpe fiel die Treppe herunter und erhielt dennoch eine Prinzessin zur Frau." (BrHM, 50) Der ausgeschlossene Dritte in der Geschwisterkonstellation, der ausgeschlossene Narziß des narzißstischen Paars zu sein – das gibt Thomas Mann die sehnsüchtige und zugleich kalte Wut und die wütende Sehnsucht, deren Widerspiel *Wälsungenblut* untergründig bestimmt.

Von hier erklären sich die satirischen Übersteigerungen in der Zeichnung der Aarenholds, die sie zum Zerrbild der Pringsheims machen. Von hier scheint mir auch die Schärfe der gestalterischen Kritik am narzißtisch-inzestuösen Weltspiel des *Rings des Nibelungen* ermöglicht. Hans Wysling spricht von der „kaum verhüllte[n] Rache eines jungen Ehemannes, der in das enge geschwisterliche Verhältnis seiner Frau mit ihrem Zwillingsbruder nicht recht einzudringen vermochte."[26] Indem er das Zwillingspaar der Novelle in einen halb lächerlichen, halb durchtriebenen Inzest fallen läßt und so literarisch stellvertretend in den tragikomischen Skandal – statt in die Welttragödie – schickt, trennt der Ehemann als Autor Katia Pringsheim von ihrem realen Zwilling ab. Die literarische Fiktion wird zum Seziermesser.

Der Mythos und seine Destruktion

Doch es muß noch von der Psychologie in die Zeitgeistanalyse ausgegriffen werden, um die Wagner-kritische Valenz von Thomas Manns *Wälsungenblut* voll auszuschöpfen. Mann hat Wagners Eigenart, Gesellschaftskritik ohne Gesellschaftsdarstellung zu betreiben, essayistisch und dichterisch kommentiert. Der Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* stellt die Aussparung der Gesellschaft fest, die sich im mythologischen Konstrukt von Wagners *Ring* voll-

[26] Hans Wysling: „Königliche Hoheit", in: Ders.: Ausgewählte Aufsätze 1963-1995, hg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (= TMS XIII), S. 219-230, hier S. 223. Vgl. auch grundsätzlich: Ders.: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den „Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull". 2. Aufl. Frankfurt/Main: Klostermann 1995 (= TMS V).

zieht. Es erzeugt einen Raum, der die totalitaristische Todesverklärung ermöglicht, weil in ihm die relativierenden Realitätsbezüge in einem kontrektisierten menschlichen Handlungsraum entfallen.

Das mythologische Konstrukt erlaubt es zugleich, die Signatur des 19. Jahrhunderts mit seinen ausgreifenden, exponentialen Umwälzungsprozessen, die Selbstläufigkeit des Katastrophischen, die ein so wichtiger Faktor der Vorgeschichte des 20. Jahrhunderts ist, in monumentalen, trotz gewaltiger Taten und Leiden determinierten Figuren zu personalisieren. Während die doch vielerorts im *Ring* fast prophetisch heraufscheinende Geschichte des 19. Jahrhunderts die Entscheidungsträger immer mehr zu Exponenten gesellschaftlich-politischer Gegebenheiten macht und die großen Umwälzungen zunehmend anonymisiert, während soziale Massenhaftigkeit immer größere Bedeutung gewinnt, stilisiert Wagner sein Weltspiel zu exklusiven Dialogen vereinzelter Gestalten, unendlichen Wechselgesängen, in denen Gruppenpartien zurücktreten, Chorpartien fast ganz fehlen. Das klassische Mittel der Oper, Massen auf der Bühne präsent werden zu lassen, der Opernchor, ist im *Ring* kaum angewendet; charakteristisch, daß Alberichs Arbeiterheer stumm bleibt und nur im rhythmischen Hammerschlag der Arbeit musikalisch laut wird.

Wagners mythische Figuren stehen zudem auf einer Naturbühne, die noch einmal mit letzter Anstrengung den Schein der unmittelbaren Korrespondenz von Kultur und Natur zueinander herstellt, der in Deutschland nach Klassik und Romantik vergangen ist. Die Götter- und Weltdämmerung ermißt sich an der fortschreitenden Zerstörung eines urzeitlich gegebenen Zustands bei sich seiender ganzheitlicher Natur. *Wälsungenblut* dagegen schreibt, wie gezeigt, die Gesellschaft in ihrer historischen Spezifik der dramatischen Konzeption ein. Die Novelle widerruft so zugleich den direkten Rückbezug auf die Natur, der sich bei Wagner in großartigen Entsprechungssymbolen zwischen dem Untergang der Götterwelt und der Naturwelt darstellt.

Wotan ist es, der die im Urquell mit dem Leben selber identische, in sich schwingende Lebensweisheit mit dem Opfer seines Auges erkauft und zum Herrschaftswissen entfremdet, der mit dem Schnitzen des Herrschaftsspeers aus einem Ast der Weltesche diese zum Verdorren bringt und schließlich den Scheiterhaufen des Weltbrands aus dem Holz der gefällten Weltesche schichten läßt. Dieser Verschleiß der Natur wird nicht einfach rückgängig gemacht im letztendlichen Heimfall des Nibelungengoldes an die Rheintöchter, denen es durch Alberich entwendet worden ist. Denn Feuer und Wasser sind nicht schlechthin Natur; sie sind Zeichen triumphierender Gestaltlosigkeit am Ende eines irreversiblen Prozesses. Loge, janusköpfig Naturkraft des Feuers und Gott zugleich, mutiert, von Wotan in Dienst genommen, zum Motor der Geschichte, die sich zwischen Gut und Böse spannt, und schließlich zu deren Li-

quidator im Weltbrand der Götterdämmerung. Er ist die Natur selber im Sündenfall.

In *Wälsungenblut* kommt Natur von vorn herein nicht mehr eigenständig vor, sondern nur als Metapher und Reflex der Perversion der Gesellschaft. Das zeigt sich in der Symbolik des schlechten Bluts der Aarenholds und des kranken Sonnengeflechts des Familienoberhaupts; das zeigt sich in Sieglinds absurder Pointe: „Nachmittags im Smoking? (. . .) Das tun doch sonst nur die Tiere."(VIII, 387) Intensiviert wird diese Perversion in der Schilderung des Theaterbesuchs der Zwillinge. Penetrant wird dabei der Widerspruch zwischen der Künstlichkeit der Darstellung und der Naturhaftigkeit des Dargestellten herausgehoben – sei es, daß der in der Theaterszene tobende Sturm noch den Theatervorhang auseinanderzuwehen scheint, sei es, daß beim Aufspringen der Tür unter der nächtlichen Gewalt der Frühlingsoffenbarung sich der Glanz der Vollmondnacht als eine Flut von weißem elektrischen Licht auf die Bühne ergießt, sei es, daß dem halb verschmachteten Helden eine blonde Perücke und ein brotfarbender Bart, der Heldin ein mit Fell behangenes Musselinkleid zugesprochen wird. Wichtiger als diese in jeder Opernparodie wohlfeil zu habenden Knalleffekte ist der grundsätzliche Befund, daß allein schon die Vergegenwärtigung der *Ring*-Handlung als Bühnenereignis Natur und Mythos im Gesellschaftlichen aufhebt. Erzählt wird nicht der Mythos, sondern was aus dem Mythos auf dem Theater des 19. Jahrhunderts in letzter Konsequenz wird: das Gesamtkunstwerk.

In *Wälsungenblut* stehen also nicht einfach absolute Kunstssphäre – die schöpferisch hervorgerufene mythische Welt der Urbilder – und sekundärer, trivial lebenhafter gesellschaftlicher Nachvollzug gegeneinander; vielmehr wird das Kunstwerk selbst von vorn herein durch die Uneigentlichkeit und Gebrochenheit der theatralischen Realisation parodiert. Der Riß zwischen Urbild und Abbild zieht sich durch den Akt der Evokation selber; der imitative Nachvollzug der szenischen Situation durch die jüdischen Zwillinge ist in der von Thomas Mann eröffneten Perspektive ein Abklatsch des Abklatschs.

Das Bärenfell als Urweltsymbol, auf dem Siegmund und Sieglinde bei Wagner ihr Liebeslager finden, wird konterkariert durch das Bärenfell als exotisches und zugleich in dieser Bedeutung konventionelles Akzessoir in Siegmunds Herrenzimmer, auf dem er sich mit seiner Schwester verschlingt. Der schicksalsschwere Inzest, den die Zwillinge nur als halb läppisches und „hastiges Getümmel" nachvollziehen (VIII, 410), war schon vorher nur Theaterspiel, und doch werden beide in diesem Nachvollzug hinabgezogen „in ein tiefes Reich, wohin sie noch nie gelangt" (VIII, 410). Selbst im schwachen Abglanz der Werk-Idee behält sie eine Spur ihrer zwingenden Kraft für die haltlosen, aber sensiblen Nachempfinder.

Erzählen versus Gesamtkunstwerk

Abgesehen von den thematischen Schlaglichtern auf Thomas Manns Ästhetik allgemein geht auch hier die Wagnerdeutung weiter. In *Leiden und Größe Richard Wagners* hat Thomas Mann dargelegt, Wagners Programm des Gesamtkunstwerks speise sich auch aus einem Bodensatz von Dilettantismus. Er habe Wagner dazu geführt, keiner der spezifischen Wirkungsmöglichkeiten der verschiedenen Künste voll zu trauen, vielmehr auf einen synergetischen Effekt übergreifender Dynamik zu setzen, der, wie oft bemerkt, Züge des Kinos, also einer Überwältigungskunst, annehmen kann. Was Wagner der traditionellen Oper vorwirft – die mangelnde wechselseitige Integration von Musik, Text und Bild – kann auch idealiter verstanden werden als Ausbildung eines relativ offenen Systems der Wechselbezüge, das der Musik Raum und Anlässe zur Entfaltung eines musikalischen Kosmos mit wieder häufig relativ eigenständigen, in sich geschlossenen Elementen – vor allem Rezitativ und Arie – gibt.

Niemand wird auf den Gedanken kommen, eine *Don-Giovanni*-Inszenierung, sei sie noch so mitreißend und packend, ziele auf eine dynamisch fließende, integrale, alle Sinne gleichmäßig in Anspruch nehmende, sich total und absolut setzende Suggestion eines Gesamtereignisses ab. Das Ganze ist Musik, die vorgegebene bildliche und sprachliche Elemente in Dienst nimmt. Was im Suggestionsraum des Wagnerschen Gesamtkunstwerks tödlich zu werden droht, das Wackeln der Kulisse, die Dicklichkeit des Heldentenors, die Albernheit einer Textpassage, die kulissenhafte Künstlichkeit des Natürlichen, das kann in der Inszenierung einer Mozart-Oper, wenn auch mit Bedauern, hingehen. Denn die traditionelle Oper rechnet bei der Bühnenrealisation mit der Bewußtheit aller: das ist Spiel. Hier sitzt ein Publikum, hier sitzen Musiker, hier agieren und singen Sänger. Das Wagnersche Gesamtkunstwerk hingegen ist auch im Ungenügen integral – eins reißt tendenziell alles mit hinunter. Es ist – und mit vollem Nachdruck stößt *Wälsungenblut* darauf zu – schon in sich selbst, als theatralische Gattung, totalitär, exklusiv und absolutistisch, ohne doch je diesen Anspruch voll durchsetzen zu können. Denn selbst wenn die Überwältigungsstrategien exzedieren und die Lautstärke zum Terroristischen anschwillt – das Publikum ist unaufmerksam, wo es will; die Zwillinge, statt unter der verzehrenden Liebesglut zu schmelzen, verzehren Maraschinobohnen und geben sich, statt der Einfühlung in Siegmund und Sieglinde, der blasierten Kritik an den Sängern dieser Rollen hin.

Wagners Tetralogie möchte auch als Kunstwerk der Exklusiv- und Inklusiv-Ring sein, von dem das Werk handelt. Absolutistisch ist schon der musikalische Anfang, der versucht, die Geburt der Musik aus dem Es-Dur-Akkord

vorzuführen. Absolutistisch ist der Versuch, den Konflikt und die Handlung *ab ovo* in das Bühnengeschehen einzufangen, das Werk zur Vorgeschichte der Vorgeschichte der Vorgeschichte zurückzutreiben, wobei doch Entscheidendes draußenbleibt: eine Urschuld Wotans im Oppositionsfeld von Macht und Liebe, die alles vermeintlich Freie zum Determinierten macht.

Der allumfassende ästhetische Anspruch des Gesamtkunstwerks ist so prekär wie die inhaltliche *Ring*-Konzeption, denn er konzediert keine Freiheit, keinen Abstand, nichts außer sich, will einen Absolutraum, in den aufgesaugt wird, wer sich annähert. Was und wer sich nicht einschließen läßt, zählt nicht. Und in dieser Machtgebärde, die Kinosuggestion (avant la lettre) und Weihespiel kurzzuschließen unternimmt, liegt Größe und auch eine Spur von Lächerlichkeit, die bei Thomas Mann im Erzählvorgang herausgelockt wird.

(. . .) er streckte trunken die Arme nach ihr, seiner Braut, sie sank ihm ans Herz, der Vorhang rauschte zusammen, die Musik drehte sich in einem tosenden, brausenden, schäumenden Wirbel reißender Leidenschaft, drehte sich, drehte sich und stand mit gewaltigem Schlage still! Lebhafter Beifall. Das Licht ging auf. Tausend Leute erhoben sich, reckten sich unvermerkt und applaudierten, den Körper schon zum Ausgange, den Kopf noch zur Bühne gewandt, den Sängern, die dort nebeneinander vorm Vorhang erschienen, wie Masken vor einer Jahrmarktsbude. Auch Hunding kam heraus und lächelte artig, trotz allem, was geschehen . . (VIII, 402 f.)

Nicht nur läßt hier das Kontinuum des Erzählens die Realität des Theaters und die Werk-„Realität" definitiv auseinanderklaffen. Es kulminiert damit zugleich die subtile Komik, daß Pomp und Sog des Gesamtkunstwerks ausgerechnet einem epischen Erzählen ausgeliefert werden, das locker und urban den Bann auflöst und die Dreieinigkeit von Musik, Wort und Bild einebnet in den gemächlichen Fluß der Worte und Sätze, die sagen, was wie klingt und wie es gemacht wird und wie ein Publikum auf das gesellschaftliche Ereignis mythischer Epiphanien im Theater reagiert. Im distanziert ironischen Redefluß tritt exemplarisch an einer Schlüsselszene zutage, wie die inzestuöse Todeserotik zu Boden sinkt, wenn der verklärende musikalische Aufwind, die Beflügelung des Musikdramas durch Synergie-Effekte, entfällt.

Zweierlei Narzißmus – zweierlei Kunst

Friedrich Dieckmann hat aus der inzestuösen Spannung Wagners auch den Sublimationscharakter seiner Kunst, ihre Erlösungsfunktion für ihn selbst abgeleitet. Sie ist Sublimation des Exzesses, aber auch durch und in Sublimation ermöglichter Exzeß. Auch Wagner ist – durch die Kunst – auserwählt als Aus-

gestoßener. Auch sie ist die narzißtische Größenphantasie eines verstrickten Gottes, Lichtreich und saugender Abgrund gleich dem alles verschlingenden Strudel des Maelstroms in Edgar Allan Poes Erzählung. Die künstlerische Sublimation des Narzißtischen bei Thomas Mann ist anders als bei Wagner und in ihrer Andersheit zur gestalterischen Kritik des Wagnerschen Rauschkunstwerks prädestiniert. Wie der Geschwisterinzest und der ihm vorausliegende Narzißmus bei Thomas Mann noch als Erwählungszeichen faszinierende Sünde bleibt, so stehen auch die narzißtischen Impulse, die wohl jeder künstlerischen Produktivität in der Moderne und speziell der Thomas Manns innewohnen, im Zwielicht.

Renate Böschenstein hat soeben in einer fulminanten Studie gezeigt,[27] daß *Der Erwählte* Thomas Manns homosexuelle Anlage zur Sprache bringt, indem er diese von ihm selbst als schwerste Anstößigkeit erlebte psychische Tendenz auf dem Boden des Narzißmus zur Anstößigkeit des Inzest verschiebt, der ihm als psychisches Muster zwar auch eingeschrieben ist, aber biographisch weniger tief. Diese aus dem Unbewußten aufsteigende Tarnmaßnahme, vollzogen in einer geradezu postmodernen Manieriertheit und Selbstreferentialiät des Erzählens, macht es möglich, extrem verspielt das für Thomas Mann extrem Ernsthafte zur Sprache zu bringen – zu einer Sprache allerdings, die sich bei Thomas Mann grundsätzlich, hier aber, bei der autobiographischen Brisanz des Themas, am allerstrengsten, Unmittelbarkeit versagt. Nach Böschenstein herrschen bei Thomas Mann parallele Verbote auf den Ebenen des Lebens und des Schreibens: Unmittelbarkeit der Sprache ist so wenig erlaubt wie Unmittelbarkeit im Ausleben des verdrängten sexuellen Impulses. Wo Wagner sich narzißtisch in Kunst entfesselt, bändigt Thomas Mann seinen Narzißmus sogar in der Kunst, indem er nur indirekt, gebrochen, manieristisch, kollagehaft, zitathaft das äußerste ausspricht – auch im Wagnerzitat, wie gerade *Wälsungenblut* zeigt.

Dieser Selbstzähmung des Narzißmus durch Zitat und „Verstellung" gesellt sich bei Thomas Mann der ironisch-pädagogische Kommentar zu. Schweift der Narzißmus aus, steht er auch schon unter der Frage: Was wird denn nun hier wieder angestellt? Der Narzißmus, seine Phantasmen und Katastrophen, wird derart sozial eingebunden. Die Rückbettung der mythischen Konstellation in ein gesellschaftliches Milieu, die epische Brechung der Rausch-Energien in *Wälsungenblut* hat eine erzieherische Komponente. Der narzißtische Sprengstoff, bei Wagner dramatisch und musikalisch zur Explosion gebracht, wird bei Thomas Mann in einem Erzählen entschärft, in dem gewiß der Erzähler als Narziß vor den Spiegel tritt, aber auch vermittelnd und kommentie-

[27] s. Anmerkung 25.

rend mit einem Publikum kommuniziert. Die humanistische Durchleuchtung des im eigenen Ich tief erfahrenen Abgrunds des Humanen – das ist Thomas Manns literarischer Impuls. Es ist ein großer pädagogischer Traum, der den ins Unbedingte ausschweifenden Traum der künstlerischen Imagination und Realisation unter Bedingungen stellt und beschneidet. Was jedenfalls in *Wälsungenblut* gelingt, ist deutlich. Thomas Mann, selbst tief empfänglich für Todessog und Rausch, die im *Ring des Nibelungen* entfesselt werden, zieht sich als Erzähler am Zopf seines eigenen Erzählens aus dieser Verschlingung heraus. Wie den Ring des Mythos bricht er auch den Ring des Gesamtkunstwerks auf, indem er es durch sein skeptisches, zum Leser offenes Erzählen fragmentiert und mediatisiert.[28]

[28] Nike Wagner: Vom Inzest im „Ring", in: Wagner Theater. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 1998, S. 89-107, unterscheidet im *Ring* zwischen progressivem und regressivem Inzest in einer geschichtsphilosophischen Dialektik. Zu diesem Ergebnis muß man den Text weit in Richtung auf Theorien und Programme überschreiten. Deshalb folge ich ihr nicht.

Gerhard Kluge

Friedrich, der König von Preußen, in Essays von Thomas und Heinrich Mann und der Bruderkonflikt

1. Die Fakten

Thomas Mann trug sich im Winter 1905/06 mit dem ehrgeizigen Plan, „einen historischen Roman namens ‚Friedrich' zu schreiben" (BrHM, 66). Notizen und Sammlungen von Zitaten aus historischen und literarischen Quellen liegen vor[1]; einige Äußerungen aus Briefen lassen Absichten und Tendenz des geplanten Romans eher erahnen als erkennen: Größe wolle er „mit psychologischem Radicalismus" darstellen, sein Held sollte „menschlich-*allzu*menschlich" erscheinen (BrHM, 66). Im Grunde also nichts anderes als in der gerade vorher beendeten Schiller-Novelle *Schwere Stunde*: Größe aus Schwäche. Aber war dort der Gegenspieler – Goethe – im Hintergrund und nur Gegenstand des monologisierenden Dichters geblieben, so wäre ihm nun eine größere Bedeutung zugekommen. Es wäre Heinrich, der Bruder Friedrichs, „der Prinz von Preußen, [...] ein Träumer, der am ‚Gefühl' zu Grunde ging." Thomas Mann setzte hinzu: *„Das Bruderproblem reizt mich immer."* (ebd.)

Hans Wysling glaubt, er habe in dem Roman u.a. „seinem verstorbenen Vater beweisen" wollen, „daß es mit dem Beruf des Schriftstellers eine ernst zu nehmende Bewandtnis hatte, daß es nicht nur Allotria damit sei."[2] Zur posthumen „Bewährung gegenüber dem Vater"[3] bestand im Jahr 1905 kaum noch Anlaß, dagegen wohl zur Behauptung gegenüber, ja zum Triumph über den Bruder durch Leistung, Arbeit und Entsagung. Daß der Vaterkonflikt zu jeder Darstellung der Persönlichkeit und des Lebens von Friedrich gehört, ist selbstverständlich, und Thomas Manns Exzerpte und Notizen belegen auch sein psychologisches Interesse daran:

Kein Zweifel, daß ihm die Erlebnisse mit dem Vater bis auf den Grund gegangen sind, ihn auf immer verändert haben. Friedrich Wilhelm hatte die historische Aufgabe, die

[1] Notb II, 141-217. Zur Interpretation vgl. Hans Wysling: Thomas Manns Plan zu einem Roman über Friedrich den Großen, in: Ders: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge, Bern: Francke 1976, S. 25-36, 114; Anna Ruchat: Thomas Manns Projekt über Friedrich den Großen im Spiegel der Notizen. Edition und Interpretation, Bonn: Bouvier 1989, darin das Friedrich-Notizbuch S. 75-134.

[2] Wysling (s. Anmerkung 1), S. 36.

[3] Ebd., S. 32.

schöne Seele seines Sohnes für das Leben häßlich und gemein genug zu machen. Friedrich verdankt ihm, daß seine Größe *sich verwirklichen* konnte. Finster und leidend, mit harter Liebe *brach* er den Idealismus des Sohnes, zwang ihn zur Anerkennung der Realität. Friedrich wurde Cyniker durch ihn. Nicht genug zu betonen: Friedrichs *entscheidendes Haupterlebnis*: als seine Jünglingsseele gezwungen wird, die Wirklichkeit anzuerkennen, sich mit ihr abzufinden, mit ihr, in ihr zu leben, hinlänglich gemein zu werden. Eine Art Wollust [...][4]

Der Vater-Sohn-Konflikt sollte im wesentlichen psychologisch, nicht aber staatspolitisch oder als Generationenproblem behandelt werden. Der König ist ebenso ein problematischer Charakter wie sein Sohn. Beiden ambivalenten Personen wäre wohl in Voltaire der geradlinige, rationale, bieder-nüchterne Typ gegenübergestellt worden. Die „problematische Natur" des Vaters erscheint einerseits in den „Trübheiten" seiner Religiosität, und deren Verbindung mit dem ‚Deutschen', dem „Groben" läßt ein Persönlichkeitsbild entstehen, das später in Thomas Manns Lutherporträts wiederzufinden ist; andererseits aber auch in einer krankhaften Hysterie im Verhältnis zu seinem Sohn, denn der Haß auf diesen sei „eine umgekehrte und zurückgetretene Liebe zu dem weichen, schönen unpreußischen Sohn"[5] gewesen. Ein finsterer und plumper, aber leidender König, der den Sohn „in die Humanität"[6] gewissermaßen hineinprügelte – eine solche komplexe Konstellation mußte eine beträchtliche Herausforderung sein für einen Schriftsteller, dem es in der zeitgenössischen deutschen Literatur „an Psychologie, an Erkenntnis, an Reizbarkeit, *Gehässigkeit* der Erkenntnis [...] an kritischer Leidenschaft" (Notb II, 182) mangelte. Friedrichs hinterhältiger Geist sollte auch nicht als von vornherein angelegte Charaktereigenschaft erscheinen, sondern als Resultat der väterlichen Maßnahmen: „Litterarisch glänzend rechthaben – und sich der sehr unlitterarischen Realität unterwerfen müssen, um zu leben"[7], das habe zu jener Trennung von Moral und Wirklichkeit geführt, die Friedrichs Ruf als Politiker so „unübertroffen schlecht" werden ließ[8]. Und der „geheime Instinkt", welcher Friedrich leitete, „die jugendlich-sinnliche Grundlage des Ehrgeizes"[9], hätte wohl sichtbar werden können, wenn Friedrich die schließlich vom Vater

[4] Ruchat (s. Anmerkung 1), S. 92.
[5] Ebd.
[6] Ebd, S. 90.
[7] Ruchat (s. Anmerkung 1), S. 94.
[8] Ebd., S. 93.
[9] Ebd., S. 91. Im Friedrich-Notizbuch exzerpiert Thomas Mann Friedrichs Brief, in dem dieser seinem Freund Jordan schreibt, daß der Einfall in Schlesien aus dem Verlangen nach Ruhm erfolgt sei; „ein geheimer Instinct" habe ihn „der Süßigkeit der Ruhe" entrissen. Thomas Mann ergänzt: „‚Geheimer Instinkt'": Dunkelheit bei aller Klarheit. – Friedrich als der *dämonische* Mensch, im Gegensatz zum Bürger Voltaire." (Ebd.).

erzwungene Anerkennung der Wirklichkeit" auch als „eine Art Wollust" erfahren sollte. Ein wahrhaft weites Feld für „Gefühlsmischung" (Notb II, 149), sowohl bei der Darstellung des Sohnes als auch des Vaters.

Über Prinz Heinrich findet sich in den Notizen merkwürdigerweise nichts; vermutlich deshalb, weil die Konfrontation von Friedrich und Voltaire an die Stelle des Bruderkonfliktes getreten war. Und doch taucht das Bruderproblem in den Notizen mehrfach verdeckt auf, allerdings im Hinblick auf Thomas und Heinrich. Und was diese beiden betraf, so war es damals schon mehr als ein Problem, nämlich bereits ein Konflikt. Dieser besaß eine psychologische und eine politische Komponente. Jene wird in folgender Notiz sichtbar:

Die schmerzlich-absorbirende Versunkenheit der Arbeit. Arbeit ist immer gleich hart u. streng, ob nun in einer engen Mansarde oder in einem Gemache ausgeübt, das von königlicher Herrlichkeit tropft und perlt, ob an einem ungestrichenen Werktisch oder an dem goldgeschnörkelten Styl-Pult, an welchem er sitzt und es sich, ohne Genuß der Umgebung u. der Umstände, schwer werden läßt. Nur der Müßiggang hat Bewußtsein genug, zu genießen. (Notb II, 148 f.)

Seine Aversion gegen, ja den Haß auf den Bruder erklärte Thomas Mann u.a. mit dessen Nachlässigkeit in künstlerischen Dingen, der in seinen Augen unmoralischen Leichtfertigkeit beim Schreiben.[10] In Voltaire, dem Repräsentanten des bürgerlichen Geistes, reflektiert sich der politische Gegensatz zwischen ihm und Heinrich:

Voltaire verlangt von Friedrich, daß er die Kriege einstelle. Der Geist will Friede[n] und äußere Ordnung haben um gemächlich ‚befreien', d.h. auflösen und zerstören zu können. ‚Gesittung' – etwas Demokratisch-Bürgerliches. Der Krieger u. Vornehme verachtet sie einigermaßen. Der Bürger als Nihilist. Gesittung als nihilistisch. Der Krieg, die That ist positiv. (Notb II, 150)

Diese Passage, bereits 1906 notiert, enthält alle jene Antithesen, mit denen Thomas Mann seit 1914 die Auseinandersetzung mit dem Bruder öffentlich betreibt.

Der Roman kam nicht zustande, vielmehr wurde der Werkplan Gustav von Aschenbach überlassen, dem eine klare und mächtige „Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen" (VIII, 450) gelungen war, ein offenbar staatstragendes Werk, das ihm von offizieller Seite die Erhebung in den persönlichen Adelsstand eintrug. Für Thomas Mann kam Friedrichs Stunde erst wieder 1914, als er mit zwei Essays in die Debatte um Ausbruch und Rechtfertigung des Krieges eingriff: *Gedanken im Kriege* und *Friedrich und die große Koali-*

[10] Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann und die Seinen, Stuttgart: DVA 1988, spricht vom „Haßneid", vgl. S. 152-180, bes. S. 162.

tion entstanden noch vor der Jahreswende 1914/15, und obwohl sie keinen einzigen unmittelbaren Hinweis auf den Bruder enthielten, dürfte dieser doch der direkte Adressat gewesen sein. Da beide in der Einschätzung und Bewertung des Krieges völlig entgegengesetzter Meinung waren, soll es, wie sich Heinrichs Frau erinnerte, nach dem Erscheinen des ersten Essays zu einer heftigen Auseinandersetzung in Heinrichs Wohnung gekommen sein; Thomas habe sie daraufhin nicht wieder betreten.[11] Wenig später scheint er den Friedrich-Essay begonnen zu haben. Heinrich replizierte 1915 mit dem Zola-Essay, dem als Höhepunkt des Konfliktes die *Betrachtungen eines Unpolitischen* antworteten.

Auch Jahrzehnte später geistert der *Friedrich* noch unter den Werkplänen herum – womöglich auch der Gegenfigur wegen? – und erst im hohen Alter wird dem Wiedergänger der endgültige Abschied zuteil. „Etwas wie der geplante Friedrich ist undenkbar", heißt es im Tagebuch am 25.11.1950 bei der Suche nach einem neuen Stoff, als der *Doktor Faustus* vollendet war.[12] Daß er gerade in diesem Zusammenhang noch einmal auftauchte, ist so abwegig nicht, war in dem großen Roman über Deutschland, der eine Entwicklungslinie vom Mittelalter über Luther, die Romantik, die Jahrhundertwende bis zur Katastrophe von 1945 zog, die friderizianische Zeit doch übersprungen worden und war doch überdies ein Jahr zuvor, 1949, Heinrichs Essay *Der König von Preußen* erschienen, auf den eigentlich auch wieder zu antworten gewesen wäre, denn dieser hatte, wie wir sehen werden, sehr alte Wunden aufgerissen. Die weder von Thomas noch von Heinrich zeitlebens bewältigten Schwierigkeiten, die sie miteinander hatten, spiegelt über Jahrzehnte hinweg auch der Friedrich-Komplex. Außer Goethe ist Friedrich der Große nahezu die einzige Persönlichkeit, in deren Behandlung sich die essayistischen Bemühungen der Brüder kreuzten; und zu erwarten, daß sie dabei im Gleichschritt gegangen sein könnten, wäre töricht.

Heinrich Mann hatte sich in Kalifornien etwa im Jahre 1940 mit Friedrich befaßt, im Anschluß an den *Henri Quatre*, und der Preußenkönig hätte wohl das Gegenstück zum „guten König" abgeben sollen. 1943 beginnt er mit der Arbeit an der *traurigen Geschichte von Friedrich dem Großen* nach einer ganz „persönliche[n] Auffassung, wie ich möchte, daß künftig über ihn gelehrt wird."[13] Ihr liegt ein teilweise in englischer Sprache verfasstes Exposé (*outline*)

[11] Vgl. Golo Mann: Erinnerungen und Betrachtungen. Eine Jugend in Deutschland. Frankfurt: S. Fischer 1980, S. 40; vgl. auch BrB, 21 (17.2.1915).

[12] Am 11.1.1916 schreibt Thomas Mann in einem (unveröffentlichten) Brief an Martin Havenstein: „Mein Traum, das Leben des großen Königs ausführlich zu erzählen, wird noch lange ein Traum bleiben", in: Reg I, 204 (Nr. 16/3).

[13] Alfred Kantorowicz: Heinrich Manns Tod, in: Die Geächteten der Republik. Alte und neue Aufsätze. Berlin: Verlag europäische ideen 1977, S. 117.

zugrunde. Fertiggestellt wurden 21 dialogisierte, locker gefügte Szenen, etwa ein Fünftel des geplanten Werkes.[14] Ob dieses ein reiner Dialogroman nach dem Muster von *Lidice* werden sollte – „Erzählen – dauert zu lange"[15] – oder ob an ein Film-Script als Grundlage für ein Drehbuch zu denken ist – auch Heinrich Mann hatte zu dieser Zeit wie viele Emigranten Kontakt zur Filmindustrie in Hollywood[16] – ist umstritten. Obwohl keine einzige Äußerung in diese Richtung weist, deuten viele Indizien auf ein Filmprojekt.[17] Denkbar wäre sogar, daß der Dialogroman zugleich auch als Drehbuch hätte dienen sollen; möglich auch, daß die *outline*, die offenbar zu einem Zeitpunkt niedergeschrieben wurde, als einige der ersten Szenen bereits fertig waren[18], als Filmexposé gedacht war. Warum sonst wäre sie ins Englische übersetzt worden? Warum Heinrich Mann weder das Drehbuch noch den Roman schrieb, statt dessen aber 1947 einen Essay, wissen wir nicht. Dieser erscheint 1949, das Fragment wird von Peter Huchel in Heft 2 und 3 von Sinn und Form 1958 posthum veröffentlicht, in den Kammerspielen des Deutschen Theaters wagt Alexander Lang 1983 eine Aufführung[19].

Eine vergleichende Analyse von Thomas und Heinrichs Friedrich-Essays hat zunächst der Frage, wie sich beide gegenüber der Mythisierung Friedrichs und den um diesen sich rankenden Legenden und Anekdoten verhielten, nachzugehen. Die waren im 19. Jahrhundert bereits kräftig ins Kraut geschossen und zu Anfang des zwanzigsten dank der Lesebücher der deutschen Bürgerschulen weitgehend popularisiertes Allgemeingut bis in die untersten Volksschichten.[20] Seit 1912 – dem Jahr der zweihundertsten Wiederkehr von Fried-

[14] Heinrich Mann: Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen. Ein Fragment. Der König von Preußen. Ein Essay, Düsseldorf: Claassen 1986. Zur Interpretation: Marei Konow: Heinrich Mann und Friedrich der Große, Heidelberg: Groos 1993; Bernd M. Kraske: Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen. Anmerkungen zu einem Fragment, in: Rudolf Wolff (Hrsg): Heinrich Mann. Das Werk im Exil, Bonn: Bouvier 1985, S. 70-83; Jürgen Haupt: Heinrich Manns traurige Geschichte von Friedrich dem Großen. Zur Sozialpsychologie eines Typus, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch 3, 1985, S. 209-222.

[15] Kantorowicz (s. Anmerkung 13), S. 118.

[16] Vgl. Willi Jasper: Heinrich Mann in Hollywood. Vom Filmdichter zum Scriptwriter, in: Filmexil 7, 1995, S. 5-8. Ein Filmprojekt über Friedrich wird nicht erwähnt.

[17] Vgl. auch Kraske (s. Anmerkung 14), S. 78 f.

[18] Vgl. dazu Konow (s. Anmerkung 14), S. 42 ff.

[19] Vgl. Friedrich Dieckmann: Friedrich, Mann, Lang – Friedrich. Eine Theaterentdeckung, in: Neue Deutsche Literatur, Jg. 31, H. 6, 1983, S. 58-70.

[20] Die dazu unübersehbar gewordene Literatur führe ich hier nicht an. Man vgl. Karl Otmar von Aretin: Friedrich der Große. Größe und Grenzen des Preußenkönigs. Bilder und Gegenbilder, Freiburg: Herder 1985, sowie die einschlägigen Aufsätze in dem fünfbändigen Katalog: Preußen. Versuch einer Bilanz. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH, hrsg. von Gottfried Korff u. a., Reinbek: Rowohlt 1981.
Kritische Darstellungen Friedrichs gab es im Kaiserreich so gut wie nicht. Danach setzen sie zögernd ein und machten sich vor allem an den vier Filmen von Gerhard Lamprecht fest; eine beson-

richs Geburt – und bei Ausbruch des ersten Weltkrieges kam ein politisch motivierter neuer Schub. In den zwanziger und dreißiger Jahren erreichte diese Bewegung ihren Scheitelpunkt in einem Friedrich-Kult, der sich nun des propagandistisch benutzbaren Massenmediums Film bedienen konnte. Ist also bereits für die Ortsbestimmung von Thomas Manns Essay die Frage vorgegeben, ob und in welcher Weise sich dieser mit dem tonangebenden zeittypischen Friedrich-Bild auseinandersetzt, so gilt das in noch stärkerem Maße für Heinrich, der nicht nur des Bruders Essay neben der älteren, vergleichsweise gemäßigten Idealisierung des Königs vorfand, sondern auch dessen Heroisierung, sei es zum Übermenschen, zur Lichtgestalt oder zum Heilsbringer. Die Medien, welche zunächst, seit etwa 1840, die Verbreitung eines populistischen Friedrich-Bildes gewährleisteten, waren das anekdotengespickte illustrierte Buch und die Malerei. In Adolph von Menzels Werk kam beides zusammen. Für die 1842 zum hundertjährigen Thronjubiläum Friedrichs erschienene *Geschichte Friedrichs des Großen* von Franz Kugler fertigte er einige hundert Federzeichnungen an, zwischen 1850 und 1858 entstand die Serie der Friedrich-Gemälde, die, unzählige Male reproduziert, nun auch die äußere Erscheinung des Königs ein für allemal festlegten, auf die sich dann später der Kostümfilm stützen konnte, der mit der Gestalt und dem markanten Profil von Otto Gebühr – dieser spielte die Rolle in sechzehn Filmen[21] – dann auch die physiognomische Erscheinung Friedrichs für breiteste Bevölkerungskreise festlegte.

Das einflußreichste literarische Werk der zwanziger Jahre ist Walter von Molos Roman *Fridericus* (1918), der auch für die meisten Filme bis 1938 die inhaltliche Vorlage und die ideologischen Muster bereitstellte. Der Roman spielt am Vorabend, in der Nacht und am Tage der Entscheidungsschlacht von Leut-

dere Stelle nehmen drei Bücher von Werner Hegemann unter der Literatur über Friedrich ein, die unter Verweisung auf unterschlagene Quellen das Bild des Königs historisch zurechtrücken und der preußischen Historiographie von Ranke bis Delbrück sowie der Berliner Germanistik von Erich Schmidt bis Bernhard Suphan Geschichtsfälschung und Legendenbildung vorwerfen: ‚Fridericus oder das Königsopfer' Hellerau: Hegner 1925 (neue Fassung der ‚Deutschen Schriften' von Manfred Maria Ellis. Berlin: Sanssouci 1924) und ‚Das Jugendbuch vom Grossen König oder Kronprinz Friedrichs Kampf um die Freiheit', Hellerau: Hegner 1930. Im ersten wird an Friedrich buchstäblich kein gutes Haar gelassen. Im zweiten soll der Abstand „zwischen der wissenschaftlich feststellbaren Geschichte eines Königs und der in seinem Volke geglaubten und beliebten Legende und Güte dieses Königs" (S. XIII) sichtbar werden. Hegemann greift nur das idealisierte, nicht eigentlich das populäre Friedrich-Bild an. Seine Aufgabe sei es, das „erhabene Bild von den historischen Zufälligkeiten klar zu trennen und den Gegensatz zwischen beiden hervorzuheben." (S. XIX). Von einem ausgeprägt nationalen Standpunkt aus möchte er den Helden Friedrich unangetastet lassen, lehnt aber einen „idealisierten Heiland" (ebda), zu dem Friedrich bereits in den zwanziger Jahren, dann vehement aber nach 1933, durch Literatur und Film stilisiert wurde, ab.

[21] Deren Zusammenstellung findet sich im dritten Band der in Anmerkung 20 genannten Kataloge: Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, hrsg. v. Axel Marquardt und Heinz Rathsack, Reinbek: Rowohlt 1981, bes. S. 236-272.

hen; der Name des Ortes fällt im ganzen Roman kein einziges Mal. Es ist *die* Schlacht schlechthin, und Friedrich ist das Genie schlechthin, leistet und erträgt Übermenschliches, kann und will aber auch menschlichen Maßstäben nicht unterworfen werden. Nach der Devise, wer herrschen will, darf kein Mensch mehr sein, geht vom König eine irrationale Kraft aus, die jeden seiner Generäle und Soldaten widerstandslos werden läßt.

Molo bediente mit Episoden um den soldatischen, charismatischen König die Nationalsozialisten, aber sein Roman war ebenso ein Plädoyer für die Monarchie. Mit dem Ruf „Der König kommt!" fängt er an, mit einem Hymnus „Sterne funkelten, Heldengesang drang ins Weltall. Vivat, vivat Fridericus!" endet er.[22] Die Gestrigen *und* die Kommenden konnten mit diesem Siegerheros und Führer einerseits nostalgische, andererseits erwartungsvolle Sehnsüchte verbinden.

2. Thomas Mann

Als „Abriss für den Tag und die Stunde" hatte Thomas Mann seinen Essay geschrieben[23]; damit schien er sich in die Reihe derer einzuordnen, welche aus Parallelen zwischen 1756 und 1914 die schicksalhafte Notwendigkeit, also eine Rechtfertigung des Krieges begründeten. Zu den fanatisch Kriegsbegeisterten zählte er nicht, war aber schon mit diesem „grundanständigen [...] Volkskrieg" (BrHM, 134) einverstanden, und am Beispiel von Friedrichs völkerrechtswidrigem Einfall in Sachsen wird die Frage, ob es ein aggressiver oder ein defensiver Akt war, auf dialektische Weise so lange hin und her gedreht, bis sie unentscheidbar geworden, der Tatbestand aber (also auch die Verletzung der belgischen Neutralität 1914) de facto legitimiert ist. Die zweite Parallele besteht „zwischen der großen Koalition, welche Friedrich durch seine rabiaten Rüstungen gegen sich zusammenbringt, und der ‚Einkreisungs'-Situation von 1914"[24] . Da Friedrich heil- und hoffnungslos eingekesselt gewesen sei, „handelte er in bitterster Notwehr" (Ess I, 250), auch wenn „das Recht der aufsteigenden Macht, ein problematisches", damals „noch illegitimes, noch unerhärtetes Recht" (Ess I, 256) gewesen sei. Inzwischen, heißt das, ist es legitim, unproblematisch und erhärtet. Siegend erwies Friedrich sich als der „Beauftragte des Schicksals" (Ess I, 256), der „eines großen Volkes Erdensendung" (Ess I, 268) erfüllt habe.

[22] Walter von Molo: Fridericus. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1924, S. 71, 314.

[23] Ess I, 210-268.

[24] Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Bd. 1. 1875- 1918, Frankfurt/Main: S. Fischer 1975, S. 1009.

Die von Thomas Mann, der sich selbst als einen „unhistorisch Subjektive[n]" (BrHM, 71) bezeichnete, gezogenen Parallelen sind zwar objektiv falsch und erst recht die Inanspruchnahme des gegen Kaiser und Kaiserin sowie gegen das Reich intrigierenden und agitierenden Preußenkönigs für „Deutschland", aber er braucht sie, um das aktuelle politische Geschehen in den Rang des Mythisch-Zeitlosen erheben zu können. Denn der augenblickliche Krieg sei „Wiederholung und Fortführung" desjenigen, welchen Friedrich zu führen auferlegt war:

> Deutschland ist heute Friedrich der Große. Es ist sein Kampf, den wir zu Ende führen, den wir noch einmal zu führen haben. Die Koalition hat sich ein wenig verändert, aber es ist sein Europa, das in Haß verbündete Europa, das uns nicht dulden, das ihn, den König, noch immer nicht dulden will, und dem noch einmal in zäher Ausführlichkeit, in einer Ausführlichkeit von sieben Jahren vielleicht, bewiesen werden muß, daß es nicht angängig ist, ihn zu beseitigen. Es ist auch seine Seele, die in uns aufgewacht ist. (Ess I, 194)

Fortführen, wiederholen – das sind Vokabeln, die Thomas Mann immer wieder zur Kennzeichnung des Mythischen benutzen wird. Daß Deutschland, also das Land und seine Bewohner, mit dem Willen der politischen Führergestalt, die deren Exponent ist, gleichgesetzt wird, ist eines der Elemente totalitären Denkens, das später in der Formel „Ein Volk, ein Reich, ein Führer" propagandistisch wirksam wurde.[25] Daß die Politik des Kaisers diejenige des großen Königs fortsetze, war ein Gemeinplatz in nationalkonservativen propagandistischen und historischen Schriften und wurde später bildkräftig demonstriert: auf Postkarten stand Friedrichs Kopf am Anfang einer Porträtreihe, die über Bismarck und Hindenburg zu Hitler führte.

Ausdruck feindseliger Überheblichkeit ist auch die hämisch-bösartige Darstellung der politischen Gegner Friedrichs. Aus den Notizen zum geplanten Roman wissen wir, daß der Erzähler eine „naturalistische Psychologie" und seine psychologische Freiheit „bis zur Gehässigkeit" (Notb II, 23) anzuwenden gedachte. Im Essay wendet er sie tatsächlich an, und sie trifft in erster Linie die drei Frauen. Am glimpflichsten kommt Maria Theresia weg, die als matronenhafte und herzige Landesmutter, naiv und politisch unbedarft, ein Operetten-Österreich regiert. Im Roman wäre sie geschont worden, dort sollte sie „überaus rein, lieblich, sympathisch und verehrungswürdig erscheinen, als rührendes Opfer einer dämonischen Existenz" (Notb II, 23). Die Pompadour wird als „eines Fleischers Tochter, Poisson mit Namen, Frau eines Zöllners und Kupplers und selber Kupplerin obendrein" (Ess I, 226) madig gemacht und durch die wiederholte Betonung ihrer niederen Abkunft

[25] Vgl. Hannah Arendt, Elemente totalitärer Herrschaft, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt o.J., S. 196.

verächtlich obendrein.[26] Die Zarin, herablassend „Mütterchen Elisabeth" genannt, wird durch ihre „Neigung zum Branntwein und zu muskulösen Soldaten" (Ess I, 226) charakterisiert. Der Essayist könnte sich hier natürlich die Sicht Friedrichs zu eigen gemacht haben, der diese Regentinnen „die drei ersten Huren Europas" genannt hatte und auf dessen „Gefühllosigkeit für das Weibliche" (Ess I, 227) Thomas Mann ausführlicher eingeht. Aber die leitmotivisch-stereotype Formel, mit der Thomas Mann Personen weniger individualisiert als abstempelt, ist ja eins seiner geläufigsten epischen Stilmittel. Es wirkt besonders irritierend, weil hier mit ihm Klischees nationaler Vorurteile bedient werden, die später in den Friedrich-Filmen auf demagogische Weise ausgespielt werden: die naive Leichtlebigkeit der Wiener, Erotik und Koketterie der Pariserin und der Alkoholismus der Moskowiter – das alles abgesetzt vom patriotischen Pflichtenethos des Preußen.

Hätte es mit solchen inhaltlichen und stilistischen Merkmalen sein Bewenden, dann könnte man diesen Essay auf den Müllhaufen der reaktionären und propagandistischen Kriegs-Apologetik legen, aber Thomas Mann ist in dieser Schrift nicht nur „Gelegenheitshistoriker" (Ess I, 210) für den Tag und die Stunde, sondern auch Erzähler, und als dieser bleibt er auch hier (jedenfalls im Hinblick auf Friedrich) einem epischen Grundprinzip nietzschescher Herkunft treu, der doppelten Optik, „des doppelten Blicks und der gemischten Gefühle" (X, 504). Dieser allein vermag „die verwickelte und doppelgesichtige, zur Behutsamkeit auffordernde Natur alles Geistigen zu erkennen" (Ess II, 127). Perspektivisches Sehen, – und es gibt nur ein solches, denn „*je mehr* Augen, verschiedne Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff' dieser Sache, unsre ‚Objektivität' sein"[27] –, visiert Extreme an, um sie sich gegenseitig ergänzen und relativieren zu lassen und auf diese Weise jede einseitige, der Wahrheit nicht gerecht werdende Festlegung zu vermeiden.

Es setzt ausgerechnet bei dem an, was als stärkster Ausdruck nationalisti-

[26] Wohl mit Absicht werden historische Tatsachen entstellt. Die Pompadour galt als Tochter eines Stallmeisters, wahrscheinlich war ihr leiblicher Vater aber ein angesehener Steuerpächter. Da man ihr schon früh eine glänzende Karriere als „maitresse en tître" prophezeit hatte, erhielt sie von ihrer Mutter eine gute Erziehung und wurde sie zunächst mit dem Grafen d'Etioles verheiratet; ungebildet war sie keineswegs. Zur Kritik an Thomas Manns Darstellung der Pompadour vgl. auch Hegemann, Fridericus (s. Anmerkung 20), S. 224; ders., Jugendbuch (ebda) S. 415 f. Friedrich sprach über Maria Theresia auch aus einer ähnlichen „Perspektive". In einem Brief an Voltaire vom 23.3.1742 meinte er, daß man sich „die Königin von Ungarn" (er vermied ihren Namen) „einmal, wenn sie sich alles Reizenden entledigt hat, mit Nachthaube vorstellt, dann wieder mit ihrer Schminke, ihren Zähnen und ihren Kleiderquasten." (Aus dem Briefwechsel Voltaire – Friedrich der Grosse, hrsg., vorgestellt u. übers. v. Hans Pleschinski, Zürich: Haffmans 1992, S. 234).

[27] Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u.a.: dtv 1980, Bd. 5, S. 365.

scher Gesinnung gelten könnte: bei der Seele Friedrichs, die „in uns aufgewacht" sei, die deutsche Seele also, von der es in *Gedanken im Kriege* heißt, sie sei zu tief, als daß „Zivilisation ihr ein Hochbegriff oder etwa der höchste gar" (Ess I, 198) sein könnte. Das ging gegen Frankreich und gegen den Bruder.

Ist die eine Hälfte des *Friedrich*-Essays einer aktualisierenden Darstellung der großen Koalition gewidmet, so die andere der einläßlichen Beschreibung von Friedrichs Persönlichkeit. Unter dieser Optik tritt ganz anderes zutage. Am 22. August 1914 hatte Thomas Mann an Samuel Fischer geschrieben, in seinem neuen größeren Werk, dem *Zauberberg*, beschäftige ihn der Widerstreit zwischen den zivilen und den dämonischen Elementen im Menschen, der im Krieg besonders wirksam werde.[28] Das war wohl auch schon in Bezug auf Friedrich gesprochen, denn „der hatte den Krieg im Blut" (Ess I, 245), „etwas Wildes, Radikales, Bösartiges, Unbedingtes, Gefährliches" (Ess I, 220), nur teilweise verdeckt von Verstellung und Falschheit. Das Mißtrauen, welches Europas Fürsten wie seine nächste Umgebung ihm gegenüber nicht loswerden konnten, sei in „seinem grundfremdartigen, rätselhaften Charakter" begründet gewesen. Sein Zynismus, sein bis ins Mesquine gehender Despotismus, seine Einsamkeit als Mensch *und* als König, die tiefe Misogynie" (Ess I, 224), seine von allen Gepflogenheiten monarchischer Repräsentanz abstechende Lebensweise haben etwas Absonderliches, Fremdes, Dürres, ja „Unmenschliches und Lebensfeindliches" (Ess I, 223). Verraten diese Worte eine Haltung des Erzählers, der den Abstand zwischen sich und seinem Gegenüber merklich groß hält, der Skepsis, Befremden, ja wohl auch mit Beklemmung gepaarte Abneigung nicht verhehlen kann, so war sie anfangs eine ganz andere gewesen. Der Erzähler, souverän in der Beherrschung aller stilistischen Raffinessen, wechselt unmerklich die Perspektive, wenn er nicht mehr vom Kronprinz, sondern vom König Friedrich zu sprechen anhebt. Von Richard Wagner, der zu Beginn ausdrücklich wegen seiner Kunst des Anfangs zitiert wird, hat der Erzähler auch die Kunst des Übergangs gelernt. Die gewisse Umständlichkeit, mit der nach dem richtigen Anfang gefragt und gesucht wird, das gespreizt Zeremonielle des Beginnens und die damit verbundene spielerisch-künstliche Attitude des Erzählers eröffnen zunächst eine Perspektive, aus welcher dem Leser das Ernste und Heikle des Themas, um das es gehen wird, erst einmal verdeckt bleibt. Sie wird beibehalten, aber erweitert während des gesamten „Vorspiels", in dem es um das „große Mißtrauen" geht, das die Welt gegen Friedrich hegte und das zunächst aus dessen Jugendgeschichte begründet wird. Dabei steht der Erzähler seiner erzählten Person gar nicht *gegenüber*, sondern sein Blick fällt von oben herab auf einen niedlichen jungen Mann, über dessen „teils liederliche, teils schreckhafte und momentweise fürchterliche Kronprin-

[28] zitiert nach Peter de Mendelssohn (s. Anmerkung 24), S. 988.

zenvergangenheit" (Ess I, 210) man sich lustig machen kann, den man selbst in dem Moment, als er König wird, nicht ganz ernst zu nehmen braucht, denn er benimmt sich ja „in einer Weise, daß man nicht weiß, was man denken soll" (Ess I, 211). Verharmlosungen weit und breit, und solche onkelhaften Bemerkungen über einen jungen Herrn aus großem Hause, über dessen Keckheiten und Unreife irritieren den Leser nicht nur, weil er über die Berechtigung solchen Hohnes und solchen Tones (noch) im unklaren ist und dessen mögliche Begründung nicht kennt, sondern weil er überdies auch weiß, daß der Verfasser sich ja eben diesen jungen Mann zehn Jahre früher ohne derartige Voreingenommenheit als Romanheld ausgesucht hatte; man fragt sich also, ob der Erzähler es den jungen Friedrich nun entgelten läßt, daß er als Romancier einmal an ihm „gescheitert" war. Wie dem auch sein möge, die erwähnten Stilzüge dienen vor allem dazu, das rätselhafte, sonderbare, schwer verständliche Wesen dieses Menschen vorzubereiten, das sich in der nun weiter entfaltenden und vertiefenden Charakterisierung herausschält. Allmählich, von Satz zu Satz schwinden Häme und Ironie, werden die fragend-kommentierenden Erzählereinschübe seltener und setzt sich jene kühle, distanzierte Berichterstattung in dem Maße durch, wie das Unfaßbare dieser Persönlichkeit zugleich als das Unfaßliche, Außerordentliche in ihr erkannt wird. Da aber blickt der Erzähler schon nicht mehr aus der Höhe herab, sondern diesem Menschen ins Auge. Der andere, gleichwohl genauso distanzierte Blick ist nicht mehr belustigt, sondern fasziniert vom Abgründigen und Dämonischen dieser Erscheinung. Das Dämonische – wertneutral, wie es ist, zerstörerisch und schöpferisch – äußerte sich auch in der Rücksichtslosigkeit gegenüber sich selbst, mit der Friedrich sein Amt als erster Diener seines Staates ausübte und seinen geschichtlichen Auftrag, Preußen zu einer europäischen Großmacht zu machen, durchsetzte gegen die große Koalition. Um vor dieser Aufgabe bestehen zu können, dazu „gehörten passive und aktive Eigenschaften, ein Maß von durchhaltender Geduld und von erfinderisch-tätiger Energie, wie unseres Wissens weder vorher noch nachher ein Mensch sie bekundet oder zu bekunden Gelegenheit gehabt hat" (Ess I, 263 f.).

> Ein übriges tat sein moralischer Radikalismus, die Tiefe seiner Entschlossenheit, die ihn den anderen so widerwärtig zugleich und entsetzlich, wie ein fremdes und bösartiges Tier erscheinen ließ, so daß ihnen zuletzt vor ihm graute. Ein sittlicher Vorteil war, daß es für ihn um Tod und Leben ging; das gab ihm eine Unbedingtheit, von der die anderen nichts wußten. (Ess I, 265).

Demgegenüber sei seine Popularität nur noch schauerlich gewesen, „denn es ist wirklich im höchsten Grade schauerlich, wenn der Dämon populär wird und einen gemütlichen Namen erhält" (Ess I, 265).

Zuweilen mochte man glauben, er sei ein Kobold gewesen, der aller Welt Haß und Abscheu machte und alle Welt hineinlegte, ein ungeschlechtlicher, boshafter Troll, den umzubringen hundert Millionen Menschen sich vergebens ermatteten, da er entstanden und gesandt war, um große notwendige Erdendinge in die Wege zu leiten, – worauf er unter Zurücklassung eines Kinderleibes wieder entschwand (Ess I, 267).[29]

Humaner Geist, Liebhaber der Vernunft – geheimer Instinkt, dämonische „werkzeughafte Gebundenheit seines Wesens" (Ess I, 268). Genie und Dämon, Philosoph und Kobold: ein Zwei-Seelen-Mensch, und dieser Gegensatz von Extremen sei auch ein überpersönliches, nationales Merkmal des Deutschen.[30] Auffallend lange beschäftigt sich der Erzähler mit Friedrichs Kolonisierungs- und Landgewinnungsunternehmungen im Oderbruch und Warthegau, „die etwas Übermenschliches und Phantastisches" (Ess I, 221 f.) hatten. Obwohl der Name nicht fällt, stellt er sich ungerufen doch ein: Faust. Wenn der direkte Vergleich auch falsch wäre – „der böse Mann", so nannte ihn Maria Theresia, ist kein Teufelsbündner – so trifft doch das Ideologem „faustisch" zu, das seit dem 19. Jahrhundert ein von Goethes *Faust* weitgehend unabhängiges Eigenleben geführt und eine Bedeutung erhalten hatte, die es zur Umschreibung dessen tauglich machte, was für die deutsche Seele gehalten wurde. Friedrich: ein faustischer Mensch, „eine deutsche Denkbarkeit" (Ess I, 268).[31]

Thomas Manns für den Tag und die Stunde geschriebener Essay ist zugleich ein unzeitgemäßer. Die „doppelte Optik" und die an Nietzsche geschulte Entlarvungspsychologie lösen das offizielle heroische Friedrich-Bild der preußischen Hof- und Staatshistoriographie und das liebgewordene populäre Bild

[29] Heinrich von Treitschke schrieb, Friedrich habe die „Bosheit eines Kobolds" besessen (Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Leipzig: Kröner 1934, S. 112). In einer der Hauptquellen Thomas Manns, in Josef Popper-Lynkeus' „Voltaire" (Dresden: Reißner 1905), finden sich Zitate aus Treitschke, die Thomas Mann exzerpiert hat (vgl. Ruchat, Anmerkung 1, S. 92). Ob er Treitschke selbst gelesen hat, ist nicht erwiesen.

[30] Nietzsche meinte, nichts habe „von jeher einen tieferen Eindruck auf die deutsche Seele gemacht, Nichts hat sie mehr ‚versucht', als diese gefährlichste aller Schlussfolgerungen, welche jedem rechten Romanen eine Sünde wider den Geist ist: credo q u i a absurdum est: – mit ihr tritt die deutsche Logik zuerst in der Geschichte des christlichen Dogma's auf; aber auch heute noch, ein Jahrtausend später, wittern wir Deutschen von heute, späte Deutsche in jedem Betrachte – Etwas von Wahrheit, von M ö g l i c h k e i t der Wahrheit hinter dem berühmten realdialektischen Grund-Satze, mit welchem Hegel seiner Zeit dem deutschen Geiste zum Sieg über Europa verhalf – ‚der Widerspruch bewegt die Welt, alle Dinge sind sich selbst widersprechend'", (KSA, Bd. 3, S. 15).

[31] Im Friedrich-Notizbuch findet sich die Bemerkung: „Das Nebeneinander von Ichsucht und Weltsucht, Egoismus und expansiver Leidenschaft" (s. Ruchat, Anmerkung 1, S. 101). „ ‚Faustisch' war ein Leitwort nationaler Selbsthilfe und Selbstbefreiung, nationalen Selbstbewußtseins, Hochmuts und Missionseifers geworden, einschließlich der Berechtigung ‚titanischen Ausgriffes' – und wurde gleichermaßen zum Kennwort eines germanisch bestimmten Abendlandes gemacht [...]" (Hans Schwerte: Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart: Klett 1962, S. 160).

vom alten Fritz so auf, daß dieser „König ohne Gloriole“[32] von nationalkonservativen Kreisen nur noch bedingt „zum Symbol der gegenwärtigen Weltauseinandersetzung“ erhoben werden konnte.[33]

Thomas Mann meinte ja schon bald, im Dezember 1915, sich dafür, daß er „selbstvergessen und unökonomisch“ (X, 567), sich zu dem Aufsatz habe hinreißen lassen, rechtfertigen zu müssen und verteidigte sich sowohl gegen Vorwürfe von links als auch von rechts damit, daß er auf eine Art erzählt habe, die ihm keinen Adlerorden eingetragen hätte,

> mit einer ziemlich gebrochenen und hinterhältigen Begeisterung, kann ich wohl sagen, kurz, ich machte meinen Helden so naturalistisch schlecht, daß die Arbeit patriotischen Freunden im ersten Augenblick für unpublizierbar galt und wirklich in weniger disponierten Köpfen eine zornige Verwirrung anzurichten nicht verfehlte. (X, 567)[34]

[32] Kurt Sontheimer: Thomas Mann und die Deutschen, München: Nymphenburger 1961, S. 22.

[33] Ebd., S. 24.

[34] Wer waren diese patriotischen Freunde? Gab es sie wirklich? Oder ist das ganze vielleicht eines der Manöver, mit denen Thomas Mann die Rezeption seiner Schriften zu steuern pflegte, und ein Versuch, im nachhinein die politischen Implikationen des Friedrich-Essays abzumildern? Der Essay erschien zunächst in etwas gekürzter Form in Der Neue Merkur. Das 10. und 11. Heft des 1. Jahrgangs 1915 wurde im Januar oder Februar ausgeliefert. Samuel Fischer soll allerdings Bedenken wegen ausländischer Reaktionen auf eine Verherrlichung Preußens geäußert und zunächst den Druck in einer eigenen Broschüre abgelehnt haben. Diese ist dann aber 1915 in seinem Verlag erschienen, zusammen mit den *Gedanken im Kriege* und dem Brief *An die Redaktion des Svenska Dagbladet*. Die Abhandlung *Friedrich und die große Koalition* bildete den Titel-Essay. Am 17.12.1914 äußerte der Autor in einem Brief an Ernst Bertram selbst gewisse Bedenken: „Es wird vielleicht ein Skandälchen geben, denn die Figur des Königs ist mit recht unzeitgemäßer Skepsis gesehen. Aber das Generalkommando hat die Sache ja, wohl auf meinen ehrlichen Namen hin, durchgelassen“ (BrB, 23). Es gab Gegenstimmen, aber die Zustimmung hat doch wohl überwogen. Sie kam von Korfiz Holm, der im März/April sogleich einen Aufsatz veröffentlicht, für den sich Thomas Mann am 6.5.1915 bedankt, von Philipp Witkop (Reg I, 196), von O.A.H. Schmitz (Reg I, 215), Moritz Heimann (Reg I, 203), von Otto Seeck (Reg I, 209). Positiv reagierte auch Paul Amann und zwar brieflich (vgl. BrA 26 f., 91) und öffentlich noch 1919 in einem Aufsatz „Politik und Moral in Thomas Manns ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘“. Kritik und Ablehnung äußerten Per Hallström und Arthur Trebitsch. Dieser in einem offenen Brief an Thomas Mann („Friedrich der Große“, Berlin: Borngräber 1916), jener in einem Aufsatz „Friedrich der Große und der deutsche Heroismus“, erschienen in: Der Volksfeind. Vier zeitpolitische Aufsätze, München: Bruckmann 1916. Beide lehnen Thomas Manns Methode der psychologisch-analytischen Charakteristik ab und vermissen das Heldische, Trebitsch fühlte sich „unbehaglich betroffen“, denn „bei Ihnen entstand da vor meinen befremdeten Blicken ein hämischer, boshafter, verkalkter, skurriler Sonderling“ (S. 3). Er spart selbst allerdings auch nicht mit Häme: „Der Blick des Psychologen mag wohl reichen für eine Königliche Hoheit unserer Tage, für *den König* reicht sie nicht aus und kann sie nicht reichen!“ (S. 27). „Also setzen wir ruhig überall, wo Sie ‚böse‘, ‚boshaft‘, ‚hämisch‘, und ‚höhnisch‘ schreiben, das Wort ‚heroisch‘ oder ‚heldenhaft‘ hin, ein Wort, das der Skeptiker nicht gern gebraucht, weil er den Träger des Wortes nie ahnend und ehrfurchtsvoll begreifen kann“ (S. 32). Trebitsch wollte mit seiner Entgegnung „ein schnödes Unrecht, das an einem Heroen der Menschheit durch falsche Betrachtung begangen ward“, „wieder gutmachen“ (S. 36). Wie Trebitsch vermißt auch Hallström eine genauere Darstellung des Dramas von Friedrichs Erziehung,

Was beinahe schon wie eine Zurücknahme klingt, ist wenigstens eine halbe, denn schlechtgemacht hatte er den König natürlich überhaupt nicht; schlechtgemacht hatte er bloß dessen Gegenspielerinnen. Und es bleibt der Verdacht, daß ein faustischer Friedrich dem wilhelminischen Friedrich-Bild mehr entsprach als Thomas Mann später lieb sein mochte.[35]

Auch Nietzsche hatte schon in Friedrich und im von diesem ausgehenden „Friderizianismus" eine sehr „deutsche Denkbarkeit" gesehen, in der er auch ein Element des Faustischen wahrnahm. Es handelt sich um eine Passage aus *Jenseits von Gut und Böse*. Weil Thomas Mann, der sie gekannt haben muß, auf sie nicht in seinen Notizen verweist, blieb sie weitgehend unbeachtet. Als Nietzsche „das neue kriegerische Zeitalter, in welches wir Europäer ersichtlich eingetreten sind", charakterisiert, bedient er sich eines Gleichnisses, „welches die Freunde der deutschen Geschichte schon verstehen werden", eben, wie knapp dreißig Jahre später, auch Thomas Mann, der Persönlichkeit Friedrichs und seines Vaters:

Jener unbedenkliche Enthusiast für schöne grossgewachsene Grenadiere, welcher, als König von Preussen, einem militärischen und skeptischen Genie – und damit im Grunde jenem neuen, jetzt eben siegreich heraufgekommenen Typus des Deutschen – das Dasein gab, der fragwürdige tolle Vater Friedrichs des Großen, hatte in *Einem* Punk-

das der eigentliche Schlüssel zum Rätsel seines Schicksals sei. Übergangen werde auch seine Leistung nach den Kriegen, dagegen „dem Problematischen in Friedrichs Gestalt zu viel Spielraum" gelassen (S. 57). „Er war nicht nur der Kriegsheld [...], nicht nur der Typus des deutschen Heroismus in seiner streitbaren Unüberwindlichkeit. Bei ihm wie bei der Nation, die er vertrat und umgestaltete, war der tragende Grund die moralische Stärke, die in der bedingungslosen Annahme der Pflicht liegt, was es auch gelten mag, Kriegshandwerk oder friedliche Kulturarbeit" (S. 62).
In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* gibt Thomas Mann nochmals eine Begründung für sein Interesse an der Geschichte des Königs von Preußen. Wohlwollende hätten die „mit einer ziemlich gebrochenen und versteckten Begeisterung" erzählte Geschichte zunächst für unpublizierbar gehalten, minder Wohlwollende in ihr eine feile Anpassungsfähigkeit erkennen wollen (XII, 200). Aber: „Früh hatte Verehrung für die Schopenhauerische Gleichung von Mut und Geduld, hatte die Liebe zum ‚Trotzdem', oder – daß ich das ekel verpönte Wort noch einmal freigebe – zum Ethos des ‚Durchhaltens' mich vor das Standbild jenes unheimlichen und populären Königs geführt, dessen Taten und Leiden all dies in die Wege geleitet [...] Zum Lachen genau sah ich in der Entstehungsgeschichte unseres Krieges Friedrichs Geschichte sich wiederholen. Ich schrieb sie auf, die eine zugleich mit der anderen. Ich war begeistert [...] von Historie, von psychologischem Wiedererkennen – und von unendlicher Sympathie. Diese Sympathie, diese Ergriffenheit von Deutschlands tragisch-historischem Schicksal war ‚widergeistig' im Sinn des Zivilisationsliteraten, ich weiß es. Aber ich glaube, sie war menschlich und dichterisch, und nie werde ich mich ihrer schämen" (S. 148). Zur Bedeutung von Schopenhauers Philosophie der Freiheit des Willens für Thomas Manns Geschichtsdenken und den Friedrich-Essay vgl. Hans Wisskirchen: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg" und „Doktor Faustus", Bern: Franke 1986, S. 32-34 (= Thomas-Mann-Studien VI).

[35] Eine solche Nähe deutet Hegemann mehrfach an, vgl. „Fridericus" (s. Anmerkung 20), S. 187, 287.

te selbst den Griff und die Glücks-Kralle des Genies: er wusste, woran es damals in Deutschland fehlte, und welcher Mangel hundert Mal ängstlicher und dringender war, als etwa der Mangel an Bildung und gesellschaftlicher Form, – sein Widerwille gegen den jungen Friedrich kam aus der Angst eines tiefen Instinktes. Männer fehlten; und er argwöhnte zu seinem bittersten Verdrusse, dass sein eigner Sohn nicht Manns genug sei. Darin betrog er sich: aber wer hätte an seiner Stelle sich nicht betrogen? Er sah seinen Sohn dem Atheismus, dem esprit, der genüsslichen Leichtlebigkeit geistreicher Franzosen verfallen: – er sah im Hintergrunde die grosse Blutaussaugerin, die Spinne Skepsis, er argwöhnte das unheilbare Elend eines Herzens, das zum Bösen wie zum Guten nicht mehr hart genug ist, eines zerbrochnen Willens, der nicht mehr befiehlt, nicht mehr befehlen kann. Aber inzwischen wuchs in seinem Sohne jene gefährlichere und härtere neue Art der Skepsis empor – wer weiss, wie sehr gerade durch den Hass des Vaters und durch die eisige Melancholie eines einsam gemachten Willens begünstigt? – die Skepsis der verwegenen Männlichkeit, welche dem Genie zum Kriege und zur Eroberung nächst verwandt ist und in der Gestalt des grossen Friedrich ihren ersten Einzug in Deutschland hielt. Diese Skepsis verachtet und reisst trotzdem an sich; sie untergräbt und nimmt in Besitz; sie glaubt nicht, aber sie verliert sich nicht dabei; sie giebt dem Geiste gefährliche Freiheit, aber sie hält das Herz streng; es ist die deutsche Form der Skepsis, welche, als ein fortgesetzter und in's Geistigste gesteigerter Fridericianismus, Europa eine gute Zeit unter die Botmäßigkeit des deutschen Geistes und seines kritischen und historischen Misstrauens gebracht hat. Dank dem unbezwinglich starken und zähen Manns-Charakter der grossen deutschen Philologen und Geschichts-Kritiker (welche, richtig angesehn, allesammt auch Artisten der Zerstörung und Zersetzung waren) stellte sich allmählich und trotz aller Romantik in Musik und Philosophie ein neuer Begriff vom deutschen Geiste fest, in dem der Zug zur männlichen Skepsis entscheidend hervortrat: sei es zum Beispiel als Unerschrockenheit des Blicks, als Tapferkeit und Härte der zerlegenden Hand, als zäher Wille zu gefährlichen Entdeckungsreisen, zu vergeistigten Nordpol-Expeditionen unter öden und gefährlichen Himmeln. Es mag seine guten Gründe haben, wenn sich warmblütige und oberflächliche Menschlichkeits-Menschen gerade vor diesem Geiste bekreuzigen: cet esprit fataliste, ironique, méphistophélique nennt ihn, nicht ohne Schauder, Michelet.[36]

Thomas Manns Friedrich ist ein Abkömmling dieses Geistes[37], von dem, wie Nietzsche annahm, als eine ihn *auszeichnende* Wirkung Furcht ausgehen werde. Nietzsche hat in den Aufzeichnungen aus dem Nachlaß der achtziger Jahre bestritten, daß „der Glaube das Auszeichnende der Großen ist", vielmehr seien dies „die Unbedenklichkeit, die Skepsis, die Erlaubniß sich eines Glaubens entschlagen zu können, die ‚Unmoralität'" und – als Hauptsache – „ihre ‚Freiheit des Willens'".[38] Unter den angeführten Beispielen findet sich Fried-

[36] Nietzsche, KSA, Bd. 5 , S. 140-142.

[37] Wysling zitiert diese Textstelle (s. Anmerkung 1, S. 30 f.), bezieht sie aber auf das Romanprojekt. Das erscheint mir wenig plausibel, weil der von Nietzsche beschriebene Friderizianismus und die „Mannheit" des Geistes wenig zu tun haben mit dem Lebensproblem des Kronprinzen und der Auseinandersetzung mit dem Vater.

[38] Nietzsche, KSA, Bd. 12, S. 428.

rich, und auch von hier aus wird man die Linie bis zu Thomas Manns Essay durchziehen können. Daß dies nicht in Widerspruch steht zu der eingangs getroffenen Feststellung von der Entstehung der Größe aus Schwäche, braucht nicht eigens begründet zu werden, vielmehr schließt sich damit der psychologische Motivationszirkel.

Nietzsche hat noch einmal eine Beziehung zwischen Friedrich und Mephistopheles hergestellt, als er von Goethes eigener Mephistopheles-Natur sprach und meinte, Goethe habe seinen inwendigen Faust absichtlich vergrößert und seinen inwendigen Mephisto dadurch verkleinert. „Der wahre deutsche Mephistopheles ist viel gefährlicher, kühner, böser, verschlagener und folglich offenherziger: man denke sich das Innewendige von Friedrich dem Großen [...]"[39]. Hier sind wir, da der Verweis auf die andere Komponente in der Doppelnatur des Deutschen, das Faustische im Sinne von Tat, ausgreifendem Titanismus und Standhalten, fehlt, viel dichter bei jenem „eben siegreich heraufgekommenen" neuen Typ, der die Skepsis nicht mehr kennt, nur noch die Verwegenheit, die Härte und die Zähigkeit. In Thomas Manns Friedrich, in dem gewissermaßen die Komponente ‚Faust' vergrößert, die Komponente ‚Mephisto' verkleinert wurde, ist der neue, der wilhelminische Typ des Deutschen noch hinlänglich camoufliert; 1935 in der Schlußsequenz von Hans Steinhoffs Film *Der alte und der junge König* war er, inzwischen zum faschistischen mutiert, in der „Unerschrockenheit des Blicks" sehr direkt anschaubar.

Da Thomas Mann Friedrich sowohl als Mensch als auch als Politiker unter dem Zwang äußerer wie innerer Notwendigkeit handelnd und reagierend zeigt, erscheint der Kronprinz und der König von Preußen unter einer teilweise anderen als der aus den Geschichtsbüchern bekannten Perspektive, nämlich als „Opfer" von Gegebenheiten und Umständen. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß er eine leidend-passive Natur ist, sondern bloß, daß sein Handeln von objektiven, aber auch irrationalen Faktoren bedingt ist, also auch jenseits individueller moralischer Verantwortbarkeit. Unausgesprochen ist darin natürlich auch eine Stellungnahme des Verfassers zur Kriegsschuldfrage enthalten, wenn die Vorgänge des Jahres 1756 auch als Gleichnis für diejenigen des Jahres 1914 gelesen werden sollen. Gegen diese neuartige Sichtweise, Friedrich mehr als Opfer und weniger als eigenverantwortlichen Täter zu präsentieren, erhob sich nach 1918 aus verschiedenen weltanschaulichen Lagern Widerspruch, mit dem auch die volle Verantwortlichkeit Friedrichs für sein Tun und Lassen eingeklagt wurde.[40]

[39] Nietzsche, KSA, Bd. 11, S. 452.

[40] „Es waren also nicht die schweren ‚*Inferioritäts-Komplexe*' einer unbefriedigten Jugend, nicht der fünfzehn Jahre lang nach innen schwelende ‚Vaterhaß' und nicht die Enttäuschung über den ersehnten und trotz treuer Bemühung sich hartnäckig versagenden Nachkommen, welche der

3. Heinrich Mann

In der Demontage des von der offiziösen Hofhistoriographie, aber auch der populären Geschichtsschreibung erstellten Friedrich-Bildes treffen sich Heinrich und Thomas Mann, kommen aber auf ganz entgegengesetzten Pfaden an diesen Kreuzweg und gehen von dort aus in verschiedenen Richtungen wieder auseinander.

Ich gehe davon aus, daß Exposé und Dialogfolge der *traurigen Geschichte Friedrichs des Großen* zu einem Filmprojekt gehören, das als Antwort auf die UFA-Filme gedacht gewesen ist. Wieviele der Friedrich-Filme und welche Heinrich Mann gesehen hat, läßt sich nicht belegen, aber daß sie ihm nicht ganz unbekannt gewesen sind, beweist eine Berliner Rede über den Film von 1928, in der er sich gegen Verfälschungstendenzen und Aktualisierung von Geschichte als Mittel von Propaganda und Volksverdummung aussprach:

> Wenn nämlich die Zeiten vorbei sind, als man dem Volke einfach befehlen durfte: So ist euer Leben, so habt ihr es hinzunehmen, – kann man es immer noch verführen, statt es zu vergewaltigen; kann es dazu verführen, das Leben als Parade, Heldenverehrung und als Kriechen der Herde im Staub aufzufassen.
>
> [...] Man begeistert es in Ermangelung lebender Könige für einen toten. Man spielt auf der Volksseele die romantischen Flötentöne. Man macht ihm etwas vor. [...] Der Kinobesucher scheint, solange er drin sitzt, nur an Potsdam und Heidelberg zu glauben, nicht an das Ruhrgebiet und an Berlin.[41]

junge große König durch seine plötzliche ungeheure Machtentfaltung, durch die gleichsam spielende Erschütterung des Erdteils, ja des Erdballs ‚*abreagieren*' mußte und durfte. Sondern Friederich entfachte den deutschen Bürgerkrieg und lud die Franzosen erfolgreich zur Teilnahme vor allem aus der tiefen Einsicht des größten deutschen Staatsmannes in die nationalen Gegebenheiten, Wünsche und Notwendigkeiten", er wagte es, „kühn die Brandfackel in das endlich geeinte deutsche Reich Prinz Eugens zu werfen" (Hegemann, Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 459).

[41] Heinrich Mann: Essays, Düsseldorf: Claassen 1960, S. 287 f.
Bis 1928 waren sechs Friedrich-Filme fertiggestellt worden, die vier Teile von *Fridericus Rex* (1920- 1923) und zwei Teile von *Der alte Fritz* (1927-1928). Die beiden ersten Teile des *Fridericus Rex* hießen *Sturm und Drang* und *Vater und Sohn*. Gustav Stresemann schrieb damals: „Wenn dieser Film ins Ausland geht, dann wird man in bezug auf seinen ersten Teil im französischen Auslande sagen: ‚Voilà les barbares'. Friedrich Wilhelm I. ist geschildert als ein sadistischer Haustyrann, der sich geradezu daran freut, seine Familie zu demütigen und zu schikanieren, und der seinen Sohn traktiert und behandelt, wie ein Unteroffizier einen widerspenstigen, faulen und dummen Rekruten" (Gustav Stresemann: Väter und Söhne, in: Reden und Schriften. Bd 2, Dresden: Reissner 1926, S. 381). Diese Filme sind offenbar nicht mehr erhalten. Vgl. Helmut Regel, Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik, in: Preußen in Film (s. Anmerkung 21), S. 124. Folglich ist wohl auch nicht mehr zu klären, in welchem Verhältnis Heinrich Manns Darstellung der Jugendgeschichte Friedrichs bis zum Tod des Vaters zu diesen Filmen steht. Die Ufa griff das Thema erst wieder 1935 auf.

Zwischen Frühjahr 1942 und Sommer 1943 scheint Heinrich Mann an den Szenen gearbeitet zu haben; hin und wieder wurde Fertiges vorgelesen; so am 2. Juli 1943 im Hause des Bruders, der als Eindruck im Tagebuch festhält, daß es den grotesk-historischen Bildern „an Idee zu mangeln" scheine[42]. Vorgelesen wurde auch bei Feuchtwangers im Beisein von Theaterleuten wie Brecht und Berthold Viertel. Der erste Teil, *Der Kronprinz*, behandelt Gegensatz und Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn bis zu deren Versöhnung am Sterbebett Friedrich Wilhelms I. Der zweite Teil, *Der König*, behandelt die Zeitspanne zwischen dem ersten schlesischen Krieg und Friedrichs Tod. Die Handlung im ersten Teil enthält besonders am Anfang einige Motive, die auch im 1935 gedrehten Film *Der alte und der junge König* vorkommen, aber im Sinne einer Kontrafaktur.[43] Die Absicht ist die gleiche: an der Jugendgeschichte Friedrichs die Auswirkungen und den Erfolg der Erziehungsmaßnahmen des Vaters zu gestalten. Der Film führt „von der Auflehnung des Kronprinzen zu seiner endgültigen Unterwerfung",[44] er zeigt, wie aus dem musischen und unsoldatischen, in den Augen des Vaters allerdings ehrlosen Jungen ein pflichtbewußter, tätig-energischer König wird.[45] Die letzte Einstellung bringt dessen Gesicht minutenlang in Großaufnahme: einen stahlharten, kalten, gefühllosen und drohenden Blick, der das Fürchten lehrt. Er sagt alles; der Film endet folglich stumm. Getreu einer Goebbelsschen Tagebuchnotiz, Friedrich der Große sei der erste Nationalsozialist gewesen, gestaltet der Film die Mutation des Prinzen zu einer faschistoiden Führernatur, zeigt „den Rebellen als verpuppten Diktator" und heißt Anarchie insofern gut, als sie das Verlangen nach Auto-

[42] Sie seien „oft konzis, oft leer". Vgl. auch Tb, 26.6.1942.

[43] Beispiele: am Anfang in der Szene auf dem Exerzierplatz mit des Königs liebstem Spielzeug, den langen Kerls; sein Zorn angesichts der unordentlichen Kleidung des Kronprinzen; der prügelnde König, der von seinen Untertanen geliebt werden will; die Entdeckung und Bestrafung gewissenloser Betrüger; während im Film der angehende Schwiegersohn, der Markgraf von Bayreuth, den der König wegen seiner französischen Aufmachung verspottet (vgl. bei Heinrich Mann die 2. Szene), bei der abendlichen Sitzung des Tabakkollegiums dem König unter dem Mantel vorgeblicher Trunkenheit unangenehme Wahrheiten sagt, tut das bei Heinrich Mann der Hofprediger Franke. Über Heinrich Manns Quellen wissen wir nichts. Es ist davon auszugehen, daß er die verfügbaren Primärquellen (Friedrichs Schriften und Korrespondenz sowie die Aufzeichnungen Wilhelmines) gekannt und benutzt hat. Gewisse Übereinstimmungen in der Beurteilung Friedrichs mit Hegemanns Büchern können zufällig sein. Heinrich Manns Einstellung gegenüber dem König und den preußischen Verhältnissen ist insgesamt kritischer. Größe und geschichtlicher Rang Friedrichs sind für Hegemann unbestritten. Zu bedenken wäre, ob Heinrich Mann französische Geschichtsbücher benutzt hat (etwa Ernest Lavisse: Die Jugend Friedrichs des Großen, Berlin: Hobbing 1919).

[44] Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 126. (= Schriften, Bd. 2)

[45] In einer Szene des Films sagt der König zu seinem Sohn, daß er ihn nicht zur „Sohnesliebe", aber zur Pflicht zwingen könne.

rität weckte[46]. Heinrich Mann wollte zeigen, wie Friedrich an der Vaterautorität zerbricht, wie er durch „die Rücksichtslosigkeit der preußischen Kriegsführung, die Erpressungen und Plünderungen [...] hart und bedenkenlos"[47] wird. Bekanntlich hat die durch die Hinrichtung Kattes in Friedrich ausgelöste Krise eine Veränderung seines Verhaltens zur Folge, die den Historikern bis heute ein Rätsel geblieben ist und als geheuchelte Unterwerfung unter den Willen des Vaters gedeutet wird.[48] Heinrich Mann stellt den Prinz jedoch von vornherein in eine Umgebung, deren von Rohheit, Primitivität, Barbarei, Falschheit, Heuchelei und Militarismus geprägtes Gesicht der junge Mensch wahrnimmt und der er sich einfügt, deren Spielregeln er akzeptiert und zu seinem Vorteil anzuwenden sucht. Folglich wird der Vater- Sohn-Konflikt anders motiviert: Friedrichs ganzes Streben sei auf Ruhm und Macht gerichtet gewesen. Vater und Sohn sind Rivalen, Konkurrenten, und dabei wird die Position des Königs dadurch beeinträchtigt, daß er nicht nur brutal und tyrannisch gegenüber seinen Untertanen – die eigene Familie gehört dazu – auftritt, sondern dumm ist und nur wenig Autorität besitzt, daher leicht übertölpelt werden kann. Ein Betrüger, der selber betrogen wird; ein Intrigant, der seiner Intrigen nicht Herr ist, sondern Werkzeug und Mittel in den Händen der anderen. Friedrich intrigiert seinerseits gegen den Vater, ist aber schlau genug, sich diesem, wenn nötig, auch erbietig unterzuordnen. Er ist falsch wie alle, die ihn, den Unerfahrenen, aber darin übertreffen. Er konspiriert mit Mutter und Schwester, mit denen er dann auch französisch spricht. Durch seine Zweisprachigkeit hebt sich der Kronprinz von seinem ungebildeten Vater ab, der nahezu ausschließlich den groben, soldatischen Befehlston beherrscht und die französisch geführte Konversation seines Sohnes mißtrauisch verfolgt.[49]

[46] Kracauer (s. Anm. 44), S. 127.

[47] Heinrich Mann (s. Anmerkung 14), S. 129.

[48] „Was Friedrich Wilhelm in dem durch Angst, Wut und Gewalt bestimmten Königsdrama von Vater und Sohn also wirklich erreicht hat, ist eine abgründige Gebrochenheit, ist der Bruch zwischen dem Äußeren und dem Inneren als das Überlebensprinzip, in dem das Leben selber wie unter einem Panzer erstarrt. Friedrichs Selbstachtung bleibt unbeschädigt; aber um den Preis der Menschenverachtung; ein junger Mann macht sich unangreifbar unter der Bedingung, sich niemals und von niemandem mehr ganz in der Liebe, ohne Vorbehalt in der Freundschaft ergreifen zu lassen. Womöglich macht genau dies ein beschädigtes Leben aus." Christian Graf von Krockow: Friedrich der Große. Ein Lebensbild, München: dtv 1993, S. 45 f.

[49] Vgl. dazu auch Karl August Horst: Die traurige Geschichte Friedrichs des Großen, in: Merkur, Jg. 16, Heft 173, 1962, S. 699. In seinem 1937 erschienenen Roman *Der Vater,* dem Versuch einer „Rettung" Friedrich Wilhelms I., dessen Lebensgeschichte als Leidensgeschichte erzählt wird, umschreibt Jochen Klepper diese Situation mit folgenden Sätzen: „Der König war fest einbezogen in das Gespinst der Eide und Verrate" (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1991, S. 530). „Auf Wusterhausen konnte nichts mehr geschehen, was nicht Ranküne, Politik, Partei war" (S. 533). „Keine Gelegenheit wurde ausgelassen, sich zu quälen, sich zu beleidigen, zu bedrohen, anzuklagen, und zu verdächtigen. Aber der König war in der Abwehr" (S. 534). Vgl. auch Hegemann,

Die Verwendung der französischen Sprache ist Friedrichs Protest gegen die banausische Wirklichkeit am preußischen Hof; ihr Gebrauch, die Musik, die (französischen) Bücher und die heimlich getragenen Kleider à la français imaginieren ihm die Nähe zu seinem großen Idol, dem fast gleichaltrigen französischen König, der, während er und Wilhelmine in ihrer Musik versunken sind, in einer szenischen Einblendung, beim Blindekuhspiel mit jungen Damen erscheint. Die anschließende Szene bildet dazu den schrillen Kontrast: „Beim König. Das Zimmer enthält keine Bücher, aber Waffen und Tabakspfeifen. Auf dem Schreibtisch steht die Puppe eines Grenadiers" – ein Nußknacker. „Friedrich zieht an dem Zopf der Puppe, wobei der Mund des Grenadiers weit aufgeht" (S. 29)[50], und währenddem empfangen die beiden noch anwesenden Offiziere Ordre über die künftige Erziehung des Prinzen. Während dieser die Puppe manipuliert, so daß sie das Verhalten der Erzieher vor dem König karikiert, soufflieren diese dem störrischen Kronprinzen Ergebenheits- und Dankesfloskeln. Als Friedrich die Puppe umwirft und diese klappert, fährt ihn der König an: „Racker! Wirst du wohl Respekt vor's Militär kriegen!" und verprügelt ihn (S. 30).

Diese Episode vermag exemplarisch die eigenartige Darstellungsweise Heinrich Manns zu verdeutlichen, die in der literarischen Adaption des Friedrich-Stoffes etwas ganz Neues brachte und auch im Film ein mit dem bisherigen ganz unvergleichbares Bild des alten wie des jungen Königs geboten hätte. Heinrich Mann orientiert sich an den geschichtlichen Tatsachen, verweigert sich aber historischer Authentizität. Angesichts der weitverbreiteten Bekanntheit von Friedrichs Biographie und der außergewöhnlichen Popularität seiner Persönlichkeit mußte es ihm darum gehen, das Wiedererkennen des ohnehin Bekannten, aber auch jegliche Identifikation mit Friedrich zu vermeiden. Dazu war eine künstlerische Perspektive erforderlich, die sowohl einen szenisch-mimischen als auch einen psychologischen Realismus in der Darstellung verhinderte.

Die Form des reinen Dialogromans, die Konzentration auf den Dialog mit wenig Sekundärtext, bot dazu schon gute Möglichkeiten, da sie psychologische Vertiefung und Differenzierung durch Erzählerkommentare ausschloß. Die Personen existieren nur in dem, was sie sagen, und das bedingt Einseitigkeit und Oberflächlichkeit, da sie, anders als beim inneren Monolog, „ohne Innendimen-

Fridericus (s. Anmerkung 20), S. 153 f.: „Das Familienleben der Eltern Friedrichs war unbegreiflich würdelos". Das Elternhaus habe Eindrücke „vom Wesen eines Tollhauses" vermittelt (S. 327). Hegemann bringt viele Belege für Friedrichs Kontakte mit ausländischen Diplomaten, die gegen den Vater gerichtet waren, teils im Bunde mit der Mutter, so daß Friedrich häufig sogar „Spion seiner Mutter" genannt worden sei (S. 125, 170 ff.).

[50] Die in Klammern gesetzten Verweise im fortlaufenden Text beziehen sich auf die in Anm. 14 genannte Ausgabe von Heinrich Mann: Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen.

sion" und also keine durchgebildeten Charaktere sind. Sie haben etwas Hölzernes, Puppenartiges, und dieses kommt wiederum dem normierten, militärischen Drill und Gehorsam unterworfenenen Verhalten am preußischen Hof entgegen, das in den meisten Szenen eine Komik bewirkt, die infolge dieser Deformierung des Menschlichen durch das Mechanische grotesk wirkt. Das Groteske „die zugelassene oder ins Werk gesetzte Verunstaltung des Menschen"[51], kann ins Absurde umschlagen, wenn zur verbalen Komik Bilder bzw. Symbole treten, in denen sich, wie in der zitierten Episode, das Maschinenmäßige vervielfältigt: eine menschliche Puppe, die eine Puppe in der Hand hält und mit dieser spielt. So entstehen Effekte, die ans Panoptikum erinnern und in der herkömmlichen Friedrich-Literatur undenkbar gewesen wären. Komik gab es in dieser wie in den Filmen, wenn überhaupt, bei Begegnungen des Königs mit dem Volk, seien es Soldaten oder Bauern, und sie beruhte auf der unverkrampften Jovialität des Königs und der Direktheit, mit der die einfachen Leute zu diesem sprachen. Lächerliche Karikaturen waren im übrigen die Ausländer, Franzosen und Österreicher.

Den Höhepunkt in Heinrich Manns grotesk-komischem Panoptikum bilden die Szenen des Zarenbesuchs in Berlin mit den Auftritten des Akademiepräsidenten Gundling und der Fürstin Gallitzin. In beiden begegnet wiederum das für die Fragmente insgesamt typische Verfahren der Vervielfältigung groteskkomischer Elemente, die sich in der wechselseitigen Spiegelung potenzieren. Beim Besuch von Zar und Zarin in Berlin entsteht dieser Effekt dadurch, daß die Russen in den Augen der Preußen als Barbaren erscheinen, die Preußen in denen der Russen aber genauso. Und in beiden Fällen trifft das auch objektiv zu. Zeigt das Barbarische sich bei den Russen in einer hemmungslosen Vitalität, die sich in einer maßlosen Freude am Vandalismus äußert (der Salon wird völlig demoliert) und in außerordentlicher Fruchtbarkeit (mit dem Herrscher aller Reußen treffen zugleich seine zahlreichen Nebenfrauen mit ihren zahllosen Kindern ein), so bei den Preußen in einer Lust an allem Militärischen vom Duell bis zur Schießerei, die das Gelage, bei dem Gastgeber und Gäste die schweinischen Tischsitten der anderen kommentieren, ihre eigenen aber selbst nicht bemerken, im chaotischen Durcheinander und in einer politischen Groteske enden läßt.[52] Der Akademiepräsident und die russische Fürstin spielen

[51] Arnold Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart: Kohlhammer 1971, S. 18. Hegemann spricht von „gedrillten preußischen Hampelmänner[n]" (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 51).

[52] Hegemann zitiert ein am Hof Friedrich Wilhelms I. grassierendes Sprichwort: „grattez le Russe et vous trouverez le cosaque" (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 40) und verweist bei der Charakterisierung des Soldatenkönigs und seiner „geringen Geistesgaben" auf Zar Peter. Er soll seinen Untergebenen wiederholt gedroht haben, sie „auf gut russisch!" zu bestrafen. Seine „Wutanfälle, bei denen ihm der Schaum vor dem Munde stand, endeten mit Zuständen der Stumpfheit" (S. 38). In Voltaires Augen war Friedrich Wilhelm I. ein wahrer Vandale (vgl. ebd., S. 6).

den Narr und die Narrin an beiden Höfen; ihre Künste bestehen in unausstehlichem Heulen und Kreischen. Grotesk ist die „Perversion der Vernunft", die sich krass „in der ganz sichtbaren körperlichen Entstellung des Menschen" zeigt.[53] Heinrich Mann greift einerseits das Thema auf, daß der Narr der eigentliche Weise ist, gibt ihm aber eine Wendung ins Groteske, wenn derjenige, welcher eine vernünftige Einrichtung der Welt bewiesen haben will, in einer vernunftlosen Welt, den Vernunftlosen spielen muß; „der Mensch entstellt sich selbst"[54], aber in der Fähigkeit zum Gelächter über sich und die anderen, und indem die beiden noch mit ihrer gespielten Narrheit spielen, erweist sich ihre Unkorrumpierbarkeit und ihre Freiheit. Greuel seien auf die einzig richtige Art grotesk zu behandeln, heißt es in einem Brief an Barthold Fles[55]; „gewisse Greuel gehen für mich ins Groteske über und werden phantastisch" in einem anderen an Karl Lemke[56]. Die Verbindung des Komischen mit dem Schaurigen, die dem pathosgeladenen Realismus des historisierenden Kostümfilms entgegengesetzt ist, verfremdet das im Bewußtsein des deutschen Volkes eingenistete Bild von Friedrich und von Preußen. Filmische Mittel, wie rasche Schnitt-Technik und Überblendungen sowie eine episierende Dramaturgie verhindern jede Identifikation mit dem Dargestellten. Von Brecht ausgehende Anregungen werden vermutet.[57] Heiner Müller hat in den Friedrich-Szenen von *Leben Gundlings Friedrich der Große Lessings Schlaf Traum Schrei* Heinrich Manns Darstellungsweise noch einmal überboten, indem er aus dessen phantastischer Groteske eine surrealistische Collage des Schauerlichen machte.[58]

[53] Heidsieck (Anmerkung 51), S. 18.

[54] Ebd.

[55] Heinrich Mann: Briefwechsel mit Barthold Fles 1942-1949, hrsg.v. Madeleine Rietra, Berlin: Aufbau 1993, S. 130.

[56] Heinrich Mann: Briefe an Karl Lemke 1917-1949, Berlin: Aufbau 1963, S. 134.

[57] Vgl. Konow (s. Anmerkung 14), S. 25 ff. Sie zitiert eine Notiz aus Bert Brechts „Arbeitsjournal" vom 26.10.1941, in der von „dramatisierungen von chronikkapiteln" die Rede ist; „da ist keine ‚idee', da wird kein plot geformt, da ist kaum aktualität, es ist nur eine durchleuchtung von verbürgtem mit gelegentlichen korrekturen nach der richtung ‚anders ist es kaum denkbar'" (Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, hrsg. v. Werner Hecht. Bd. 1: 1938-1942, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973, S. 306).

[58] Der bei Heinrich Mann noch vorhandene Handlungszusammenhang ist in Müllers aus zahllosen Anspielungen und Zitaten bestehender Collage zugunsten einer a-kausalen Szenenfolge preisgegeben, die nur noch durch das übergeordnete Thema „Preußen" zusammengehalten wird. Der Staat erscheint in seinen Repräsentanten (Vater und Sohn) als Unterdrückungsinstrument und Tötungsmaschinerie. In Friedrich repetiert sich die Verhaltensweise des Vaters, nur reflektierter. Der Widerspruch zwischen ‚Ich' und ‚König', zwischen dem, was er möchte und dem, was er tut, erscheint in bizarren Bildern als Ausdruck grotesker, ins Monströse und Schauerliche vergrößerter Deformation. Die Erschießung Kattes, deren Anlaß nicht mitgeteilt wird, ist rein bildlich aufgefaßt: getötet wird das Ich des Prinzen. Die ihm verbliebenen Spuren von Leidensfähigkeit steigern das Popanzhafte und Vampirische, zu dem sich Friedrich alptraumartig auswächst in lakonischen

In den Filmen von 1922 und 1935 kommt der Hinrichtung Kattes und ihren Folgen eine Schlüsselstelle zu, weil an ihr noch die Belange des Staates gegenüber dem Einzelnen mit der entsprechenden ideologischen Begründung demonstriert werden können. „Der König mordet nicht. Sein Wille ist Gesetz. Und was sich ihm nicht beugt, muß er vernichten", so wird der Kronprinz 1935 belehrt.[59] In Heinrich Manns Filmexposé sollte der Konflikt mit dem Vater durch „sein ungezügeltes Leben" (S. 129) auf den Höhepunkt getrieben, die Katte-Episode aber heruntergespielt werden.[60] Die Hintertreibung von Friedrichs und seiner Schwester englischen Heiratsplänen, seine amouröse Begegnung mit der Gräfin Orzelska am Dresdener Hof beanspruchen ungleich mehr Interesse als die Konfrontation mit dem Vater. Die Idee, die Thomas Mann in den Szenen noch nicht erkennen konnte, daß Friedrich, „sonst ein Philosoph und zartes Gemüt", „hart und bedenkenlos" wird, „sobald er handelt" (S. 129), wird im ersten Teil an Szenen eines brutalisierten Familienlebens und eines intriganten Hofes sichtbar, die die inneren Verhältnisse der preußischen Monarchie – ihre militärische Grundstruktur, das Ungehobelte und Geistlose, den Menschenmißbrauch – sichtbar werden lassen.

Wie im Film wird in Heinrich Manns Szenen der Gegensatz zwischen Vater und Sohn am Ende aufgehoben.

> Friedrich wird als König strenger als sein Vater, alle Preußen zu Soldaten machen, sein Staat wird ein verschanztes Lager sein, mit der einzigen Bestimmung, mehr Land zu erobern [...] Er endet als der letzte bedeutende Vertreter seiner Gattung: das ‚gekrönte Haupt' mit dem einzigen Beruf, sich auszuleben, und das ist geschehen, sonst nichts. Späte Folgen für Deutschland, Europa und die Welt können vorausgesehen werden und müssen von selbst hervorgehen aus den Bildern und Scenen dieser „Traurigen Geschichte von Friedrich dem Großen" (S. 129 ff.).

Bildern und sprachlos-pantomimischen Szenen: ein geistloser Registrator des Todes. Daß er in der Szene mit der sächsischen Witwe am Ende plötzlich eine Adlermaske trägt, macht ihn zum Inbegriff des preußischen Staates, zum Raubvogel und steigert physiognomische Züge Friedrichs, die sich im Alter ausprägten, monströs ins Tierische, auf das alle Personen in den um ihn und seinen Vater zentrierten Szenen reduziert sind. Friedrich Dieckmann (s. Anmerkung 19) meint mit gewissem Recht, Heiner Müller habe Heinrich Mann „zu Ende gedichtet" (S. 63).

[59] Klaus Kanzog: „Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu dreißig deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München: Diskurs Film 1994, S. 81. Zum Film von 1922 vgl. die in Anmerkung 21 genannte Dokumentation, S. 238.

[60] Auch bei Hegemann erscheint die Katte-Episode in etwas anderem Licht, sofern die in Friedrich ausgelöste Krise als weniger gravierend dargestellt wird. Er zitiert Lavisse, der in dem ganzen ein durch den König „geschickt inszenierte[s] Drama" sieht, das „den vom Könige bestimmten glücklichen Ausgang fand" und keine Tragödie gewesen sei (s. Jugendbuch, Anmerkung 20, S. 244). Die „jugendliche Elastizität des Gemüts" des Kronprinzen habe Katte, als er „sein eigenes Leben gesichert wußte" (S. 253), bald vergessen lassen. Der Rest sei Verstellung gewesen.

Der letzte Satz hat zu der These Anlaß gegeben, Heinrich Mann habe die Genese und Sozialpsychologie des autoritären Charakters gestaltet und damit sozusagen die Vorgeschichte des *Untertan* geschrieben. Friedrich, zwar kein Untertan, aber untertänig, habe sich der aggressiven Macht – seinem Vater – untergeordnet und sei zudem zeitlebens der Vasall Frankreichs gewesen. Man sieht sogar in Friedrich „die Eigenschaften der Faschisten".[61]

Mithin werde eine innere Logik der deutschen Geschichte von Friedrich dem Großen über Wilhelm II. zu Hitler als „Kontinuität einer Unterdrückungs-Geschichte" sichtbar.[62] Allerdings hat Heinrich Mann mehrfach das friderizianische Deutschland vom Dritten Reich deutlich abgehoben. In dem Aufsatz *Verfall einer geistigen Welt* (1936) wird der Untertan Hitlers von dem Friedrichs unterschieden. Jener stünde „an persönlicher Würde" zweifellos unter diesem.

> Der Soldat des impotenten Königs wurde durch Prügel dazu vermocht, sich totschießen zu lassen. Die Helden des Führers, der dem König ähneln möchte, werden es außerdem durch Propaganda.[63]

Wird hier noch eine Entwicklungslinie, wenn auch nicht im Sinne von Kontinuität, sichtbar, so rückt Heinrich Mann 1939 in dem Essay *Das geistige Erbe* Friedrichs Staatsauffassung in eine von Lessing, Kant und Herder glorios personifizierte, von der Sache der Vernunft und nicht von Gehorsam, sondern von Humanität und Menschenglück bestimmte aufklärerische Tradition. Sie habe vom Führergedanken noch nichts gewußt, und „auch ein Selbstherrscher mußte sich zu ihr bekennen". Blinder Gehorsam gegenüber äußeren Gewalten war ausgeschlossen; die innere Unfreiheit zur vaterländischen Pflicht zu erheben, sei erst später, als der Begriff des Nationalen schon entartete, gekommen.[64] Diese Zitate belegen doch, daß Heinrich Mann zu dieser Zeit bei der Beurteilung Friedrichs II. und Preußens sowie bei deren Vergleich mit der aktuellen politischen Lage in Deutschland sehr wohl zu differenzieren wußte. Vermutlich hatte er damals auch eine Aktualisierung Friedrichs in bezug auf Hitler-Deutschland, wie sie sich anno 1914 sein Bruder angelegen sein ließ, nicht im Sinn.

Zu differenzieren ist auch hinsichtlich des autoritären Charakters; selbstverständlich dominieren die autoritären Strukturen; die Szenen werden durch sie verklammert, wenn gleich in der dritten der König einen Satz ausspricht, der

[61] Vgl. Konow (s. Anmerkung 14), S. 50 f.

[62] Haupt (s. Anmerkung 14), S. 217.

[63] Heinrich Mann: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays, Hamburg: Claassen 1960, S. 107 f.

[64] Ebd., S. 169 f.

leicht verändert schon im *Untertan* vorkam: „Wer befehlen will, muß gehorchen können" (S. 18)[65] und im Entwurf zur letzten Szene am Sterbebette des Königs der Kronprinz sagt: „Ich gehorche" (S. 121). Der Wille des Vaters und dessen Erziehungsprogramm haben sich durchgesetzt – im Film ist das nicht anders – aber wenn es heißt, daß Friedrich den Ruhm nicht nur durch Machtpolitik und Krieg erreichen will, sondern zugleich auch der Vasall Ludwigs XV. sein möchte und geistig von Voltaire beherrscht werde[66], dann ordnet er sich zwar wiederum Autoritäten unter, aber es sind solche des Geistes, die im Staat Friedrich Wilhelms I. unbekannt waren. Friedrich, „ein Idealist von hohem Flug" (S. 123), versucht dadurch, aus der Enge und geistigen Armut Preußens auszubrechen. Heinrich Mann zeigt Friedrich nicht nur als Opfer väterlichen Willens, er sieht durchaus auch die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn. Zu den von Hegemann angegriffenen und relativierten bzw. zerstörten Friedrich-Legenden gehört auch die von der schweren und unglücklichen Jugend des Kronprinzen sowie von der feindlichen Gegensätzlichkeit zwischen Vater und Sohn. Der Sohn setze in vielen Fällen nur fort und vollende, was der Vater begonnen hatte.[67] Wahrhaft unversöhnlich sind bei Heinrich Mann nur die Gegensätze zwischen König und Kronprinz im Geistigen, im praktisch politischen Handeln hingegen und in vielen Charakterzügen sind sie kaum vorhanden. Gleich eingangs, in der dritten Szene wird die Bereitschaft zur Unterwerfung auch des Haus- und Familientyrannen Friedrich Wilhelm sichtbar, äußerlich motiviert durch christliche Demut und das Bewußtsein kreatürlicher Niedrigkeit vor dem Schöpfer und psychologisch übersteigert als sexuelle Hörigkeit. „Verzeiht mir hochedle Dorothee. Ich bin Euer König nicht, bin Euer Kuhknecht" (S. 22). Sicherlich will der Dichter hier auch des Königs Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der geistig und als Tochter bzw. Schwester des englischen Königs höherstehenden Sophie Dorothea von Braunschweig zum Ausdruck bringen. Zerknirschung, Selbstverachtung und Selbsterniedrigung greifen hier ununterscheidbar ineinander und zeigen eine komplexe Psychologie des Vaters, in dessen Charakter und Verhalten bereits autoritäre Strukturen vorhanden sind, die auf den Sohn vererbt werden.[68]

Daß Friedrich „veraltet und vereinsamt, als ein absoluter Fürst im Stil des längstvergangenen vierzehnten Ludwig" (S. 130) stirbt, daß die „väterliche Erziehung, die ihn heucheln lehrte" (S. 138), bis an sein Ende weiterwirkte, daß

[65] Heinrich Mann: Der Untertan, Berlin: Aufbau 1965, S. 366: „Wer treten wollte, mußte sich treten lassen, das war das eherne Gesetz der Macht."

[66] Hegemann (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 454) zitiert einen Ausspruch Goethes aus *Dichtung und Wahrheit,* wonach Friedrich der Vasall Voltaires gewesen sei.

[67] Vgl. Hegemann (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, Kap. 8-14).

[68] Hegemann (Fridericus, s. Anmerkung 20, S. 39) bescheinigt Friedrich Wilhelm I. eine „Rührseligkeit, die bei Sadisten häufig sein soll".

sich die „andere Seite seines Wesens" – Freundschaft, Philosophie und Musik – immer wieder bemerkbar macht, seine Handlungen aber lebenslang von „Roheit, Rachsucht und Falschheit" (S. 138 f.) gekennzeichnet sind, mache sein Alter nur noch trauriger. Er repräsentierte wie kein anderer „die böse Seite des Zeitalters" (S. 139), war aber – anders als autoritäre Charaktere à la Hessling – ohne „Talent zum Glück". Die Totenmaske „sieht gar nicht nach Erlösung, gar nicht nach Verklärung aus" (S. 140). Sein einziger Beruf sei es gewesen, „sich auszuleben, und das ist geschehen, sonst nichts" (S. 131). Das Zeitalter endete mit ihm.

Im zweiten, nur als Handlungsskizze vorliegenden Teil *Der König* stehen Friedrichs Kriege im Zentrum, und damit behandelt Heinrich Mann ein Thema, das unmittelbar den Essay seines Bruders berührt. Im ersten Teil war das kaum der Fall; mit diesem stand Heinrich Mann in offenkundiger Opposition zum Persönlichkeitsbild, das die UFA-Filme illustrierend bereit gestellt hatten. Hätte Heinrich Mann den zweiten Teil ausgeführt, so wäre in dreierlei Hinsicht eine dem Bruder widersprechende Auffassung von Friedrichs Politik sichtbar geworden: was die *Notwendigkeit* der Kriege betrifft, deren *Charakter* und Friedrichs Verhältnis zu seinen Gegnern. Ob er hier eine Aktualisierung der Geschichte anstrebte und also einen Bezug zu den Kriegen Hitlers herstellen wollte, läßt sich anhand des skizzierten Handlungsverlaufs nicht eindeutig ausmachen. Formulierungen wie die, daß er „seine Ausdauer im Kriegführen" (S. 130) bewies, daß er „ein Vabanque-Spieler" (S. 134) gewesen sei, lassen sich unschwer auch auf Hitler projizieren. Heinrich Mann stellt in Abrede, daß das Schicksal Friedrich zu den Kriegen gezwungen habe. Begriffe wie Koalition (gegen ihn), Einkreisung oder -kesselung tauchen nicht auf. Gemäß den im ersten Teil konzipierten Grundzügen seines Charakters, der Begierde nach Ruhm, habe er „während zweier Jahrzehnte das ganze Europa in einen Krieg aller gegen alle" gestürzt, „einzig für seinen persönlichen Ruhm und die Vergrößerung des Hauses Brandenburg" (S. 130). Daß es sich um Aggressionskriege handelte, ist keine Frage; der siebenjährige Krieg sei sogar „völlig überflüssig" gewesen, da niemand, auch der Wiener Hof nicht, Friedrich den Besitz Schlesiens bestritten habe, zudem sei er „von vornherein aussichtslos" gewesen durch das „Zusammengehen der beiden kontinentalen Hauptmächte Frankreich und Österreich" (S. 134). Friedrich habe den Krieg denn auch nicht gewonnen, sondern trotz gravierender Fehler nur überstanden. Daß er, um seinem von seinen Gegnern gewollten Untergang zu entgehen, gezwungen gewesen sei zum Krieg, sei eine Ausrede gewesen, die nicht stimme. Man habe ihn nicht vernichten, sondern „nur [...] nicht stärker werden lassen" (S. 135) wollen. Zu Verstellung, List und Lüge treten beschämende und peinliche Mittel, zu denen er gegriffen habe, um seine Lage zu verbessern: so

habe er den blöden Zaren, einen halben Trottel, hofiert, sich erfolglos vor der Pompadour gedemütigt, den europäischen Monarchen mit Selbstmord gedroht.[69]

Stark hervorgehoben wird seine geistige und politische Bindung an Frankreich. Heinrich Mann spitzt das in der Formulierung, „daß er kein deutscher Fürst, sondern im Gegenteil der Feind des Reiches und des Kaisers ist" (S. 130), so prononciert zu, daß der Gegensatz zu einem Friedrich als Inkarnation der deutschen Seele besonders krass ins Auge springt. Gegen die nationale Vereinnahmung des Königs im Jahre 1914 und wieder unter Hitler betont er, Friedrich habe gewußt und es selbst deutlich ausgesprochen, „daß er ebensosehr die Sache Frankreichs wie seine eigene führt. Dies befriedigt seine Neigungen ganz: Schlesien für ihn, das Elsaß für seinen übergeordneten Verbündeten, und für beide die Schwächung Deutschlands" (S. 132).

Auch das Motiv vom Untertan Friedrich wird nun unter der politischen Optik noch einmal aufgenommen: Ist Friedrich als Vasall, als Abhängiger des französischen Königs, seines vorgesetzten Souverains anzusehen, so wird der nationale Alleingang des Königs und die Auffassung widerlegt, er habe sich seine Entscheidungen unter dem Druck von außen abgerungen und seine Kriege geführt, weil er mußte.

Über den aufgeklärten und populären Monarchen findet sich im Exposé kaum ein Wort. Den Philosoph und Schöngeist habe Friedrich nur gespielt, er sei von Natur aus aber tyrannisch gewesen, habe Opfer weder geschont noch bereut; der gekaufte Rekrut galt ihm ebensoviel wie der geladene Intellektuelle (S. 133).

> Sein Königreich besitzt er wie ein Rittergut: das Vermögen seiner Untertanen ist das seine, ihr Leben gehört nicht ihnen, sondern dem König. Was nach seinen ebenso leichtfertigen wie barbarischen Kriegen von seinen Untertanen übrig ist, läßt er leben, weil ein noch so berühmter König leider nicht ohne Untertanen auskommt (S. 137).

In dem nach dem Ende des Nationalsozialismus geschriebenen Essay *Der König von Preußen* hätte man nun eine rückblickende und abschließende Bilanz über Friedrich und die deutsche Katastrophe erwarten können. Preußen und der Mythos seines großen Königs waren definitiv untergegangen. Welchen Grund konnte es geben, im Jahre 1947 in Kalifornien über Friedrich zu schrei-

[69] Auch in diesem Punkte ergeben sich starke Gemeinsamkeiten mit Hegemann, der Friedrichs Kriegsführung und seine vermeintliche Feldherrnkunst in Grund und Boden kritisiert, die erzwungene Notwendigkeit der Kriege ebenfalls bezweifelt. Friedrich habe diese zielbewußt herbeigeführt. Immer wieder wird seine prinzipielle Gegnerschaft zu Kaiser und Reich hervorgehoben. Das Spiel mit den Selbstmorddrohungen, List und Heuchelei gehören zu den Grundzügen seines Charakters.

ben, wenn nicht die jüngste deutsche Vergangenheit als Erblast Preußens zur Sprache kam? Gerade diese Kontinuität von Friedrich zu Hitler verfolgte Heinrich Mann erstaunlicherweise nicht weiter, sondern tat sie beiläufig mit drei Sätzen ab:

> Friedrich ist allerdings in seiner Person das vorweggenommene Preußen – Deutschland wie es eines späten Endes werden sollte. Die Überspannung der Kräfte, das ist er. ‚Das gefährliche Leben' für alle Tage, die herausgeforderte Entzweiung des einzelnen Landes mit der europäischen Ordnung, man erkennt ihn (S. 152).

Das ist zu allgemein und zu dürftig als Analyse eines historischen Kontinuums von diesen Ausmaßen und dieser Komplexität, aber Formulierungen wie „gefährliches Leben" oder „Überspannung der Kräfte" geben zu erkennen, daß es dem Verfasser um ganz anderes geht; sie erinnern nämlich auffallend an des Bruders nietzscheanisch gefärbten Friedrich, auch an Adrian Leverkühn, und so scheint es, als beziehe sich der Essay gar nicht mehr auf sein eigenes älteres Friedrich-Projekt, sei es nun Roman oder Film gewesen, sondern reagiere vor allem auf des Bruders Studie von 1914.

„Lebte er dereinst mit keinem Staat mehr, dann umso sicherer in der Tragödie, die er sich selbst schrieb" (S. 159) – das ist das Fazit 1947. Diese Tragödie bestand darin, daß Preußen sich nicht, wie Frankreich, „in seiner Monarchie, in seinen Büchern" (S. 148) zu erkennen gab, sondern nur in seinen Kriegen, also nicht zu einer Synthese von Macht und Geist fand. Friedrich, ein König aus eigener Kraft – „ein Kopf, sonst nichts" (S. 156) – „begehrte nach Ruhm [...] mit einer persönlichen Hingabe bis nahe dem Märtyrertum" (S. 143). Darum auch schlug er seine Schlachten selbst, später „baute [er] lieber Schlösser für seinen Ruhm" (S. 144)[70], als das durch ihn verelendete Land wieder hochzubringen. Viel wichtiger aber „als der Krieg, der eine ruhmbegierige Persönlichkeit ausdrückt", war ihm der „ganz literarisch verstandene Begriff der Zivilisation" (S. 145), die in Frankreich an der Macht war und die „den ersten Mann des Jahrhunderts" (S. 149), Voltaire, hervorgebracht hat. In diesem – „kein Feldherr, [...] kein Fürst" – hat das „Jahrhundert seinen unvergleichlichen Ruhm und Glanz in einem Eroberer der Zivilisation erblickt" (S. 150).

Heinrich Mann wird nicht müde, Friedrichs Passion für Frankreich aus seiner Bewunderung für die Zivilisation zu erklären. Sie war „seine unruhigste Sorge" (S. 147), „er lag auf den Knien vor der Zivilisation. Sie sah er als die strahlende Herrscherin, der Empörer bewarb sich um ihren Abglanz. Das machte trotz allem sein gutes Gewissen" (S. 152). Er beneidet den Hof von

[70] Das entspricht eigenen, oft wiederholten Bekenntnissen Friedrichs. Hegemann sieht in der Ruhmbegierde Friedrichs auch eine Folge seiner engen Bindung an Frankreich und den französischen Geist (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 287 f.).

Versailles wegen „der sorglosen Gesittung" (S. 151), trat „zivilisiert wie ein Vasall des Königs von Frankreich" (S. 153) auf. „Unwandelbar blieb Friedrich der Schüler Frankreichs in den lettres, in der gloire, und komme was will, sein Freund" (S. 155).

Heinrich Mann verwendet ausschließlich den Begriff „Zivilisation" und sagt sogar: Friedrich war „wie ein Literat" – er „gab sich preis" (S. 147). Zivilisation – Literat: Spricht Heinrich Mann hier wirklich noch vom König von Preußen? Spricht er nicht vielmehr von sich selbst und mit seinem Bruder? Es scheint, als komme er im letzten literarischen Text, der ein knappes Jahr vor seinem Tod erschien, auf das Bruderproblem noch einmal zurück; daß dieses ausgerechnet in einem dem König von Preußen gewidmeten Essay geschieht, will nicht ganz zufällig erscheinen, war es an eben dieser Gestalt doch seinerzeit beträchtlich eskaliert. Von Thomas Mann gibt es noch aus kalifornischer Zeit ab und zu Ausbrüche, aus denen sich schließen läßt, daß er im – literarischen – Dasein des Bruders nach wie vor eine ihn störende, sein seelisches Gleichgewicht beunruhigende und beeinträchtigende Nebenbuhlerschaft erblickte. Man hat vielfältige Gründe dafür angegeben, auch ein nie bewältigtes Schuldgefühl. Von Heinrich Mann sind aus dem letzten Lebensjahrzehnt kaum private Äußerungen über Thomas bekannt; aber auch er dürfte sich diesem gegenüber nicht unbelastet gefühlt haben, schließlich nötigten ihn seine finanziellen Verhältnisse in eine gewisse Abhängigkeit von seinem Bruder. Es ist verständlich, daß das Bruderproblem, auch wenn es weiterschwelt, nicht mehr zum Ausbruch kommt. Das sollte es auch nicht. Als Thomas Mann Heinrichs Roman *Der Atem* bekannt wird, hält er sich im Tagebuch mit abschätzigen und ablehnenden Worten nicht zurück, aber er schreibt ihm zwei Tage später „brüderlich", d.h. so „daß es ihn freuen wird"[71]. In Heinrichs Friedrich-Essay kommt das Schimpfwort „Zivilisationsliterat", das der Bruder auf dem Höhepunkt der Krise gegen ihn eingesetzt hatte, nicht vor, gleichwohl steht es unausgesprochen zwischen den Zeilen. Außerdem bekennt Heinrich Mann sich hier noch einmal ausdrücklich zu geistigen und politischen Werten und Vorstellungen, die ihn ein Leben lang geprägt, geleitet und ihn eben auch in einen Gegensatz zum Bruder gebracht haben. Damals war *er* der Überlegene gewesen.

Sollte mit solchen Anspielungen auf Früheres eine polemische Absicht verbunden sein, so ist sie gut, aber doch nicht unauffindbar verborgen; dem Bruder hätte sie auffallen können. Aber dieser notiert im Tagebuch nur: „Heinrich abends. Las nach seiner Abfahrt seinen Aufsatz über Friedrich den Großen" (18.1.1949).

[71] Tb, 12. und 14.7.1949; vgl. auch Klaus Schröter: Heinrich Mann in Thomas Manns Tagebüchern, in: Heinrich-Mann-Jahrbuch 14, 1996, S. 165-185.

Von diesem führt eine Fährte eventuell sogar zurück zu den *Gedanken im Kriege*. Diese hatte Thomas Mann auf dem Gegensatz von Zivilisation und Kultur konzipiert, in welchen er „eine der vielfältigen Erscheinungsformen des ewigen Weltgegensatzes und Widerspieles von Geist und Natur" sah. Zivilisation „ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, – Geist, Ja, der Geist ist zivil, ist bürgerlich; er ist der geschworne Feind der Triebe, der Leidenschaften, er ist antidämonisch, antiheroisch [...]." (Ess I, 188) Kultur dagegen

> ist die Sublimierung des Dämonischen, ihre Zucht ist strenger als Gesittung, ihr Wissen tiefer als Aufklärung, ihre Ungebundenheit und Unverantwortlichkeit freier als Skepsis, ihre Erkenntnis nicht Wissenschaft, sondern Sinnlichkeit und Mystik. (Ess I, 189)

Innerhalb dieses Gegensatzes hatte Friedrich der Große seinen Platz auf seiten der Kultur, des Dämonischen gefunden, aber

> Friedrich von Preußen hatte einen Freund, den er gleichermaßen bewunderte und verachtete und der seinerseits den König bewunderte und haßte: es war François Marie Arouet-de Voltaire, der Schriftsteller, – Großbürger und Sohn des Geistes, Vater der Aufklärung und aller antiheroischen Zivilisation [...]
>
> Seit ich die beiden kenne, stehen sie vor mir als die Verkörperung des Gegensatzes, von dem diese Zeilen handeln. Voltaire und der König: Das ist Vernunft und Dämon, Geist und Genie, trockene Helligkeit und umwölktes Schicksal, bürgerliche Sittigung und heroische Pflicht; Voltaire und der König: das ist der große Zivilist und der große Soldat seit jeher und für alle Zeiten. (Ess I, 195)[72]

Es fällt schwer, nicht zu glauben, daß in Heinrich Manns Essays diese Gedankenkonstrukte und als Schemen der Friedrich des Bruders noch einmal auftauchen, allerdings um mit den von diesem einst abschätzig und vernichtend gemeinten Begriffen nun ausgezeichnet zu werden. Geht man zu weit oder in die Irre, wenn man darin auch den – letzten – Versuch sieht, sich vom Bruder abzusetzen? Es geschieht unauffällig.

Heinrich Manns Essay ist ein Charakterportrait, das streckenweise zum Selbstgespräch mit dem König wird.[73] Er ist zugleich ein Gespräch über den Friedrich-Essay des Bruders mit der Absicht, ein anderes Bild vom König von Preußen zu präsentieren: weder deutsche Seele noch deutsches Schicksal, sondern französischer Geist und persönliche Tragik; kein ungeschlechtlicher dä-

[72] Im *Friedrich*-Notizbuch findet sich die Bemerkung, Friedrich habe Voltaire im Grunde verachtet, „der Krieger den Bürger" (s. Ruchat Anmerkung 1, S. 86). „Voltaire ein Bürger. Daß er sich zur Aristokratie hält, liegt nur daran, daß damals alle Gesittung, Bildung, Form, Schicklichkeit, auch aller Geist bei den Aristokraten war, bei den Marquisen, Prinzen, Prinzessinnen. Er ist der *Zukunftsbürger*" (ebda, S. 89).

[73] Vgl. dazu Konow (s. Anmerkung 14), S. 175 f.

monischer Kobold, sondern ein liebebedürftiger einsamer Mensch. Vom „Übergewicht des Herzens" (S. 155) bei Friedrich ist die Rede; er war gemacht „aus Drang hinan über sich, um der Liebe willen" (S. 153). Solcher Drang macht ihn noch nicht zum guten König, aber weil die Liebe unbeantwortet geblieben ist und durch Begierde nach Ruhm kompensiert werden mußte, zum unglücklichen, traurigen, ja tragischen.[74]

Alle, die sich mit Heinrich Manns Essay auseinandergesetzt haben, sind sich darin einig, daß dieser im Vergleich zu den szenischen Fragmenten ein viel positiveres Bild des Königs enthält. Friedrich besitzt Größe, aber sie ist frei von Dämonie. Er bleibt rätselhaft verschlossen und undurchdringlich, aber dahinter verbirgt sich nichts Irrationales. Ihn prägt eine absolutistische Starrheit – vom aufgeklärten Monarchen will Heinrich Mann auch hier nicht viel wissen –, aber er respektiert und anerkennt die Macht und das Genie Voltaires, denen er sich freiwillig beugt. Als ein Held schlug er wie kein König seiner Generation noch seine Schlachten selbst, aber die „Leidenschaft für das Wort" (S. 146) war stärker als die für Taten. Den Sieg – wenn er denn siegte – verdankte er meistens seinen Generälen, die ihn mehrfach aus nahezu schon verlorenen Bataillen retteten. Ohne seine Schlachten wäre Friedrich nichts, mit ihnen ist er „ein Gehetzter" (S. 150). Keine Zwei-Seelen-Natur, aber eine gespaltene Persönlichkeit: ein Empörer, der vor der Zivilisation auf den Knien liegt; ein Verächter der ganzen Menschheit, der „unter Torheit und Vernachlässigung, unter einem kalten Herzen" leidet (S. 154); er schimpft die Russen Barbaren und zerstört Dresden; er war verpflichtet, über die Franzosen zu siegen – bei Roßbach – und wollte es nicht; danach empfand er Scham und verhielt sich so, „als hätte er über Deutsche allein triumphiert und die Franzosen wären eigentlich mit ihm gewesen" (S. 154). Treue zu sich selbst habe er bewahrt und zu allem, „wogegen er sich vergehen mußte" (S. 157). Es sind solche Widersprüche, es ist dieses Fragwürdige, was ihn vor der Nachwelt legitimiert. Verstanden worden sei er von seinen Zeitgenossen nicht, und erst die Totenmaske offenbarte Züge, die mit einer relativen Wahrheit erkennen lassen, wer er war: Unheimlich-Unheimisches, Befremdliches. „Das kommt von sehr weit her" (S. 153), und, müßte man ergänzen, es ist unendlich weit weg, aber doch nicht jenseits des Menschlichen.

Wirft man einen Blick auf die Schlußpassagen der beiden Essays, so rückt die Gegensätzlichkeit der Friedrich-Bilder noch einmal in klares Licht, und es scheint sich zu bestätigen, daß Heinrich, Jahrzehnte überspringend, sehr absichtsvoll das Gegenbild aufbaute. Abgrenzender läßt es sich kaum denken: dort das Opfer, der Gesandte und Vollstrecker eines Schicksals oder des Gei-

[74] Hegemann (Jugendbuch, s. Anmerkung 20, S. 417 f.): „Es scheint, daß Friedrich der Große, ebenso wie Napoleon I., niemals um seiner selbst willen geliebt worden ist".

stes der Geschichte – hier: der Selbstverantwortliche, der Produzent einer Tragödie, die er selber ist und die keine Katharsis mehr kennt. Dort: die Transfiguration des historisch Einmaligen in ein Mythologem von zeitenthobener Präsenz und Kraft – hier: der vereinsamte, angeschmuddelte König von Preußen, „über den Sessel vorgebeugt, großäugig starrt er auf den Tod" (S. 159). So ist er im Bild festgehalten, präsent bleibt auch dieses. „Friedrich stirbt nicht" (S. 159), aber das bedeutet nicht mythische Gegenwärtigkeit, sondern die Gegenwärtigkeit eines, der sich selbst überlebt hat, unbrauchbar geworden schon zu Lebzeiten, erst recht für spätere Zeiten und Generationen. „Friedrich hat unverstanden gelebt, und vollends unzutreffend ist sein Nachruhm" (S. 157), ein Mißverständnis. Damit war eigentlich alles gesagt, dem Bruder, versteht sich.

Heinrich Mann blickt weder von Friedrich auf Hitler noch von Hitler auf Friedrich. Dieser steht ganz für sich selbst, von Preußen bleibe einzig und allein – er. „Sein zerrissenes Königreich – vergangen. Übrig – der König von Preußen" (S. 159). In *Ein Zeitalter wird besichtigt* legt Heinrich Mann die Zäsur, nach welcher die deutsche Geschichte ihren fatalen Lauf nahm, in die nachfriderizianische Zeit, und er sieht als dessen Ursache nicht die innere Verfassung Preußens, sondern die verhängnisvolle Imitation eines anderen französischen Vorbilds:

> Die Nachahmung Napoleons, hervorgegangen aus dem deutschen Bedürfnis nach Rache für erlittene Nachteile, die übrigens bestreitbar sind, hatte Selbstzweck erlangt, sie erlangte die Kraft der Besessenheit. Preußische Tradition? Sie erforderte von dem Geschehenen nichts – ungeachtet gewisser Worte Friedrichs des Großen, als hätte er seine Preußen, die er aber herzlich verachtete, wie Römer der Zukunft geträumt. Der Anzettler und Führer des letzten Rückfalles der Deutschen in ihre Angriffskriege ist kein Preuße und ist undeutsch – weniger durch den Ort der Geburt als in Anbetracht seiner Instinktlosigkeit für Deutschland. Er hat begriffen, daß Deutschland nach neuerem Herkommen Angriffskriege führt, sonst nichts. Was ein Deutscher wahrscheinlich doch unterlassen hätte, er hat den vorigen Angriffskrieg überboten mit einem zweiten, der nichts mehr zu beweisen hatte. Bewiesen war, daß Deutschland nicht siegen kann. Wer Ohren hatte, hörte die Warnung der ewigen Gerechtigkeit, es dürfe nicht siegen![75]

Wilhelm II., der Kaiser „mit der Seele eines Parvenüs", habe das Reich, den „normalisierten Staat mit gesicherten Grenzen, verbürgtem Recht", leichtfertig zerstört. Nicht blindlings habe Deutschland „das Verhängnis der Welt und sein eigenes heraufbeschworen", aber: „Ich halte dafür, daß die deutschen

[75] Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt, Düsseldorf: Claassen 1985, S. 29.
Die letzten Sätze sind natürlich durch die jüngste geschichtliche Erfahrung eingegeben, sie schlagen allerdings auch den Bogen zurück zu Thomas Manns drei Essays über den Ersten Weltkrieg, in denen dargetan worden war, warum Deutschland siegen *müsse*.

Abenteuer von Beginn bis Schluß, sei es wenig oder kaum bewußt, Napoleon nachahmen."[76]

Historiker und Publizisten wie Sebastian Haffner, Gordon Craig, Marion Dönhoff und Christian Krockow sprechen heute von einem Preußen des Maßes und von einem Sturz in die Maßlosigkeit, von dem allmählichen Verfall seiner geistigen Dynamik, die es unter Friedrich besessen habe, und der frühestens 1806, spätestens 1888 angesetzt wird. Heinrich Manns letzte Einsichten weisen schon in diese Richtung.

Keiner der beiden Brüder besaß einen besonders scharfen und sachkundigen historischen oder politischen Blick. Ihre Versuche einer Annäherung an Friedrich den Großen können naturgemäß mit Studien von Historikern oder Politologen nicht verglichen werden, vor allem deshalb nicht, weil beide ihre Kenntnis und ihr Wissen über Friedrich nicht in erste Linie aus Primärquellen bezogen haben, sondern aus zweiter und dritter Hand. Die Frage, ob und inwiefern beide dem historischen Friedrich nahe kommen oder gerecht werden, ist letzten Endes uninteressant, aber merkwürdig ist es schon, daß beiden ausgerechnet in ihrem eigentlichen Metier, der literarischen Adaption des Stoffes, nicht gelang, was in der Form des historisierenden Essays dann doch glückte – vielleicht deshalb, weil diese auch von ihnen selbst handelten?[77]

[76] Ebd., S. 12 f.

[77] In der Forschung besteht darüber keine Einigkeit. Während Jürgen Haupt der Meinung ist, „das viel beredete ‚Bruder-Thema' sollte man hier nicht strapazieren" (s. Anmerkung 14, S. 219), sieht Marleen Schmeisser (Friedrich der Große und die Brüder Mann, in: Neue deutsche Hefte, Jg. 9, H. 90, 1962, S. 97-106) gerade hier „das letzte Kapitel der großen politischen Auseinandersetzungen der Brüder" (S. 99). Ähnlich Kraske (s. Anmerkung 14, S. 76), der meint, Heinrich habe nicht so sehr am Persönlichkeitsbild Friedrichs, wie es sein Bruder entworfen hatte, Anstoß genommen, als am „historischen Kontext", in dem dieses funktionalisiert worden sei. Vgl. auch André Banuls: Heinrich Mann, Stuttgart: Kohlhammer 1970, S. 172 f. Weitgehend einig ist man sich indessen, daß beide ein einseitiges und teilweise unhaltbares Friedrich-Bild entworfen haben, das der Gestalt und Bedeutung das Königs nicht gerecht werden könne, weil bei Thomas die politische Aktualisierung zu einem unangemessenem Pathos und bei Heinrich die Zerstörung des Friedrich-Mythos zu einer unangemessenen Negativzeichnung geführt habe. Tatsächlich braucht man ja nur Friedrichs Briefe zu lesen, um festzustellen, daß er *ganz anders* gewesen sein muß.

Stefan Pegatzky

Nero, ein Weib, drei Lustknaben

Anmerkungen zu einem Quellenfund

„Notre fond intime n'est pas la raison,
ni le raisonnement, mais les images."

Taine, Voyage en Italie

Im 9. Notizbuch Thomas Manns findet sich ein rätselhafter Eintrag, dessen Quelle bisher nicht ermittelt werden konnte:

Gemme des Pythodoros von Trallis
Unersättlich im Genuß, hätte Nero am liebsten gleichzeitig mit allen Körpertheilen genießen mögen: während er selbst ein Weib befriedigte, überließ er sich einem seiner Lieblinge und küßte einem anderen die Schamtheile. Die anderen Theilnehmer an dieser Scene blieben auch nicht müßig: junge Weiber befeuerten seine Wollust durch geile Berührungen, Stellungen u. Gebärden, und zwei andere Jünglinge besuchten mit ihren Geschlechtstheilen alle Hohlräume seines Leibes. Mit Recht konnte man sagen: er schwamm in Lüsten, u. alle seine Glieder wie alle seine Empfindungen wurden von einem Strom der Wollust überschwemmt.[1]

Diese wahrscheinlich aus dem Jahr 1906 stammende Notiz[2] zitiert aus der deutschen Übersetzung von Hancarvilles [d.i. Pierre-François Hugues] *Monumens de la vie privée des douze Césars* [1780], die erstmals 1906 unter dem Titel *Bilder aus dem Privatleben der römischen Cäsaren* als Privatdruck erschienen ist.[3] Der Band enthält fünfzig vorgeblich antike, tatsächlich aber von

[1] Notb II, 164.

[2] Das Notizbuch 9 beginnt mit Eintragungen aus dem Jahre 1906. Die unmittelbar auf das Hancarville-Excerpt folgende Notiz (ebd.) bezieht sich auf einen Artikel der Zeitschrift Die Woche des Jahres 1906. Manns Schreibung „Woche, Heft 39" deutet darauf hin, daß er sich auf den während des Notats aktuellen Jahrgang bezieht. Die Notb II, 169, erhaltene Notiz über den *Versuch über das Theater* datiert frühestens auf den Februar 1907, nachdem Thomas Mann die Rundfrage der Zeitschrift Nord und Süd erhalten hatte, aus der der Theater-Essay hervorging.

[3] Vgl. den Nachdruck Dortmund: Harenberg 1978 (Die bibliophilen Taschenbücher 15), S. 180 ff. Da Manns Notiz die Stelle, mit Ausnahme eines moralisierenden Einschubs („Furchtbares Schauspiel!"), wortgetreu wiedergibt, braucht das Original hier nicht zitiert zu werden. Die Übersetzung von Heinrich Conradt, die lediglich den Vermerk der Urfassung Hancarvilles trägt: „Capri bei Sabellus 1780", wird üblicherweise auf das Jahr 1906 datiert (Die Angabe „Siena 1905"

Hancarville selbst geschaffene Illustrationen von Sexualpraktiken römischer Kaiser, die durch Kommentare, die der Herausgeber in Anlehnung an die Kaiserbiographien Suetons verfaßt hatte, ergänzt worden waren. Bereits die Zeitgenossen des angeblichen Barons haben das von Hancarville genannte ‚antiquarische Interesse' durchschaut; im Gegensatz zu früheren durchaus verdienstvollen Editionen Hancarvilles ging es ihm bei diesem Band nur darum, mit dem Verkauf pornoraphischer Darstellungen Geld zu verdienen.[4]

Es ist anzunehmen, daß Thomas Mann diesen Band im Hinblick auf den seit 1905 gefaßten Vorsatz zum *Friedrich*-Roman erworben oder zumindest gelesen hat.[5] Im Rahmen seiner Vorarbeiten hatte Mann etwa auch Hettners *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert* oder Voltaires *Essay sur les moeurs* zur Lektüre vorgemerkt.[6] Möglicherweise war Mann auf den Band durch dessen Übersetzer, Heinrich Conradt (auch Conrad; Pseudonym für Hugo Sturm), aufmerksam geworden, der 1901 die Erinnerungen Thiébaults am Hofe Friedrichs des Großen in einer deutschen Bearbeitung herausgegeben hatte.[7] Im sogenannten *Friedrich*-Notizbuch findet sich der Eintrag:

„Priapische Romane" I. Band „Das Frauenzimmer von Vergnügen" mit sehr freien Kupfern. Rom 1791. Übersetzung von John Cleland's „The Girl of Pleasure" nach der französischen Übertragung, Amsterdam 1788. (Pikante Lektüre.)[8]

der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg hat sich nicht verifizieren lassen). Zu Hancarville vgl. einführend Francis Haskell: Der Baron d'Hancarville: Abenteurer und Kunsthistoriker im Europa des 18. Jahrhunderts, in: ders.: Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften, übers. von Gerhard Ammelburger. Köln: Dumont 1990, S. 62-87, zum Kontext der erotischen Schriften S. 78 f. sowie das Nachwort von Henri Herbedé im Nachdruck Hancarvilles, S. 249-258.

[4] Noch im Reprint des Karl Desch-Verlags (Basel 1965) mußte der Käufer eine Erklärung unterschreiben, in der er versicherte, Hancarvilles Werk „verschlossen aufzubewahren und sie keinem Jugendlichen unter 21 Jahren noch einer anderen Person zugänglich zu machen", von der anzunehmen sei, „daß sie nicht die erforderliche Reife besitzt, um die wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung dieser Bücher objektiv bewerten und beurteilen zu können."

[5] In Thomas Manns Handbibliothek im TMA ist der Band nicht vorhanden.

[6] Notb II, 124 f.

[7] Dieudonne A. Thiébault: Friedrich der Große und sein Hof. Persönliche Erinnerungen an einen 20jährigen Aufenthalt in Berlin, deutsche Bearbeitung von Heinrich Conrad, 2 Bände, Stuttgart: Lutz 1901. Daß Mann mit diesen Bänden im Rahmen seines *Friedrich*-Projekts bekannt wurde, ist nicht auszuschließen, da Thiébaults Erinnerungen eine wesentliche Quelle für das historische Bild Friedrichs des Großen bilden. Nachweisen läßt es sich allerdings nicht.

[8] Zit. nach: Anna Ruchat: Thomas Manns Roman-Projekt über Friedrich den Großen im Spiegel der Notizen. Edition und Interpretation, Bonn: Bouvier 1989, S. 111. Nach Ruchat, S. 141 f., existieren in einer braunen Kartonschachtel, die Material zum *Friedrich*-Projekt enthält, vier „Liebesszenen" des Miniaturmalers, Zeichners und Kupferstechers Johannes Esaias Nilson (1756-1826). Hans-Joachim Sandberg („Der fremde Gott" und die Cholera. Nachlese zum ‚Tod in Venedig', in: Eckhard Heftrich/Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1991, S. 66-110, S. 90) hat in anderem Zusammenhang verwiesen auf den in Manns Bibliothek vorhandenen Band *Abhandlung*

Offensichtlich gehören auch Hancarvilles *Bilder aus dem Privatleben der römischen Cäsaren* zu diesem sittengeschichtlichen Material, mit dessen Hilfe Mann seinem *Friedrich*-Roman das authentische Kolorit des 18. Jahrhunderts verleihen wollte. Darüber hinaus weist das von Hancarvilles Werk ausgehende Assoziationsfeld: 18. Jahrhundert – Frankreich – Antike – Sittenlosigkeit präzise auf den kulturellen Gegensatz, den Thomas Mann im *Friedrich*-Roman zum Thema machen wollte und der den Hintergrund seines großen Essays *Friedrich und die große Koalition* (1915) darstellt: den grundsätzlichen Antagonismus zwischen Preußen und dem „Mätressenstaat"[9] Frankreich, zwischen Protestantismus und Epikuräertum, zwischen Askese und Effemination.

Trotz dieser auf den ersten Blick zufriedenstellenden Situierung von Manns Hancarville-Notiz bleibt die Stelle erklärungsbedürftig. Denn mit dem sittengeschichtlichen Kontext hat sie nur noch sehr mittelbar zu tun: Ohne jedes kulturelle Beiwerk geht es in der Beschreibung der angeblichen Gemme, die selbst in Hancarvilles Werk ohne Beispiel ist, einzig und allein um die Darstellung einer äußersten Form von Sexualität: *Nero, ein Weib, drei Lustknaben*, so der Titel der Gemme, zeigt die totale erotische Befriedigung eines Körpers [vgl. Abb. 1]. Thomas Manns Interesse an dieser Stelle wird sich daher nicht in den Vorarbeiten zum *Friedrich* erschöpft haben. Es ist vielmehr einzuordnen in den für Manns Werk fundamentalen Konflikt von Sinnlichkeit und Geistigkeit und die Frage ihrer literarischen Darstellbarkeit.

Der junge Thomas Mann hat sich in dieser Frage eindeutig gegen die Darstellung sich selbst genügender Körperlichkeit ausgesprochen. So sehr sich Mann als Epiker dem Naturalismus verpflichtet fühlte, lehnt er dessen Methode der Darstellung „unvergeistigter" Wirklichkeit ab. Bereits eine Notiz von 1894 läßt die Opposition ahnen, die dann in *Fiorenza*, dem Ideendrama über den „heroischen Kampf[] zwischen den Sinnen und dem Geist"[10], zu ihrem Höhepunkt kommt:

Aus dem Faustintermezzo „Walpurgisnachttraum"

Junge Hexe: (stellt die Kunstrichtung dar, die im Gegensatz zu den *Puristen* (Kunstanschauung, welche auf gesellschaftlich [derbe] anständige Sittenreinheit dringt) die Darstellung des blos Natürlichen schon für künstlerisch hält. Naturalismus)

von dem Gebrauche der Alten, fürnehmlich der Griechen und Römer, ihre Geliebte zu schlagen. (Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen vermehret, Berlin, bey Friedr. Wilh. Birnstiel 1766 (= Eros. Sammlung kultur- und literarhistorischer Neudrucke, Leipzig: Teutonia 1906)), der den eigenhändigen Besitzervermerk „Thomas Mann 1906" trägt. Auch dieser Band muß ursprünglich zum *Friedrich*-Projekt gezählt werden.

[9] X, 105 und 108.

[10] Brief an Kurt Martens vom 28. 3. 1906. Zit. nach: Thomas Mann: Briefe an Kurt Martens I: 1889-1907, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Thomas Sprecher, in: TM Jb 3, 1990, S. 175-247, S. 227.

Hancarville: Nero, ein Weib, drei Lustknaben
aus: Bilder aus dem Privatleben der römischen Caesaren

<„>Der Puder ist, so wie der Rock,
Für alt' und graue Weibchen;
Drum sitz' ich nackt auf meinem Bock
Und zeig' ein derbes Leibchen."[11]

Tatsächlich trifft Thomas Mann in dieser Assoziation zu einer Stelle aus Goethes *Faust* ein wesentliches Moment der Entwicklung der deutschen naturalistischen Literatur. Die Krise, in die der Naturalismus um 1890 geraten war, wurde allgemein dessen Nähe zu pessimistischen Weltanschauungen angelastet. Die Überwindung dieses Pessimismus versprach dagegen der Anschluß an die Philosophie des späten Nietzsche oder an den weltanschaulichen Monismus in der Nachfolge Ernst Haeckels: In beiden Fällen lockte das Versprechen einer neuen, zugleich positiven wie zukunftsweisenden Naturauffassung. Manns junge nackte Hexe, die ihr „derbes Leibchen" zeigt, bezieht sich daher auf die naturalistische Literatur der Jahre nach 1890, weil für diese die Darstellung des Körpers der entscheidende Prüfstein einer neuen literarischen Anthropologie war.

In ausdrücklichem Gegensatz zu diesem Zusammendenken von Lebensbejahung und neuempfundener Körperlichkeit, das nicht zuletzt im Schwabing dieser Jahre große Resonanz findet, beschwört der junge Thomas Mann eine Ästhetik der Vergeistigung. So zitiert er in der Rezension eines Gedichtbandes von Maurice Stern beifällig Verse, in denen er exemplarisch eine „vergeistigte Sinnlichkeit" ausgedrückt findet, die „die Seele dieser Liebeslieder" bilde:

„Ich will nicht dich nur, wenn ich dich umfange,
Wenn ich die Form in ihrer Reinheit seh';
Es ist der reine Geist, den ich verlange:
Dein Leib ist mir die Brücke zur Idee!"[12]

Manns Parteinahme ist bereits zu verstehen als eine Geste der Verteidigung. Im gleichen Jahr 1896, in dem Mann die Sternschen Verse rezensiert, wird die Zeitschrift Jugend gegründet, die sich als das Organ eines lebensbejahenden Nach-Naturalismus versteht und kräftig gegen Symbolismus und Dekadenzliteratur polemisiert. Die emphatische Darstellung unsublimierter nackter Körperlichkeit ist für die Jugend von programmatischer Bedeutung.[13]

[11] Notb I, 23.

[12] XIII, 380.

[13] In einer Ankündigung zu dem ersten Band der vom Jugend-Herausgeber Georg Hirth edierten Serie *Der Stil, Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten* heißt es entsprechend: „Der ‚schöne Mensch' ist hier natürlich der nackte [...]. Mit dem *nackten* Menschen beginnen wir unsere neue Publikation [...], weil alle künstlerischen Regungen von der Betrachtung der nackten Mitmenschen ausgegangen sind [...], und [...], um [...] die auch physiologisch bedeutsame Ueberzeugung zu befe-

Es ist Manns Abwehr gegen diese Art der Darstellung des Körpers in der modernen Kunst, seine „christliche[] Gewissensgehässigkeit gegen das ‚Fleisch'"[14], die ihn 1898 zur Konzeption seines einzigen Dramas *Fiorenza* drängt und ihn zu sechs Jahren der Beschäftigung mit diesem Stoff nötigt. In *Fiorenza* kämpft der Mönch Savonarola den Kampf gegen eine Welt, in der das heidnische „Leben im Fleische" zur allgemeinen Lebensauffassung geworden ist und deren Schönheitsbegriff in der Verherrlichung des Körpers besteht. Savonarola, in dem der „Geist [...] aufgestanden [war]" (VIII, 1061), kämpft gegen „Unglaube und Unmoral, [...] Spottsucht, Laster, Üppigkeit und Fleischeslust": „In seinem Munde wird jede Fleischesschwäche zu einer unsäglich abscheulichen Sünde"[15]; „böse" nennt er, „was wider den Geist ist – in uns und außer uns." (VIII, 1058) Entschieden führt Savonarola seinen Feldzug gegen das Fleischliche in der Kunst, gegen die obszönen Tänze, gegen die Karnevalsgesänge, gegen die Sinnlichkeit der Madonnenbilder. Am energischsten aber wendet er sich gegen die künstlerische Abbildung des Körpers. Dem Herrn der Stadt, Lorenzo de Medici, wirft er vor:

> Ihr habt die Versuchung gemehrt auf Erden, des Satans Süßigkeiten, mit denen er qualvoll unser Fleisch durchströmt. Augenlust habt ihr aufgerichtet und aus den Wänden sprießen lassen in Florenz – und nanntet es Schönheit. [...] Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche habt ihr entfacht und nanntet's Kunst ... (VIII, 1059 f.)

In den Notizen hat Mann die Antwort Savonarolas auf Lorenzos Frage noch um einiges deutlicher formuliert:

stigen, dass die Wohlfahrt des Menschengeschlechts [...] auch von körperlicher Schönheit und Kraft abhängig ist. [...] Von diesem Standpunkte aus erscheint daher die asketische Fleischabtödterei unserer Tage geradezu als ein ‚Verbrechen an der Menschheit'." In: Jugend, 1897, Nr. 39, S. 664. Vgl. zu Thomas Manns Kritik der Jugend als typisches Phänomen der von ihm mit tiefem Mißtrauen betrachteten Kunststadt München den Brief an Otto Grautoff vom 19. 3. 1896: „Denn dies München – habe ich es noch niemals gestanden? – wie herzlich bin ich seiner überdrüssig! Ist es nicht die *unlitterarische* Stadt par excellence? Banale Weiber und gesunde Männer – Gott weiß, welche Fülle von Mißachtung ich in das Wort ‚gesund' versenke! Und das letzte ‚Ereignis' – Du befiehlst, daß ich seiner erwähne – die frisch-fromm-fröhliche Turner-Attitüde, mit der die *‚Jugend'* auf der Bildfläche erschien: war es nicht wirklich ein wenig degoûtant? Vielleicht, dachte ich mir, ist die zeichnerische Dekoration weniger unbeträchtlich, als der Text? Aber Maler sagen mir ..." (BrGr, 73 f.). Das Wort von der „frisch-fromm-fröhliche[n] Turner-Attitüde" bezieht sich auf das Motto der Jugend: „Frisch, froh, frei und deutsch dabei!"

[14] Notb II, 109. Zu Thomas Manns Identifikation mit Savonarola vgl. Notb II, 83.

[15] VIII, 967 und 976. Vgl. auch Notb I, 262: „Denn er [der wahre Christ, d.V.] hat gegen alles zu kämpfen, *was wider den Geist ist*. Er kämpft gegen die Welt, gegen das Fleisch, gegen den Teufel".

Ist man nicht berechtigt, aus dem was du selbst sagst den Argwohn zu schöpfen, die „Schönheit" sei nur die gauklerische Verführung des Teufels zum Fleische, zu den Sinnen, zur Sünde? Es ist der Herr des Fleisches, der auch der Herr der Schönheit ist![16]

Mit der Figur des Lorenzo, dem „Herrn des Fleisches, der auch der Herr der Schönheit ist", zielt Thomas Mann insbesondere gegen den eigenen Bruder Heinrich. Dieser hatte in den Jahren um die Jahrhundertwende den Übergang von einer „neuen Romantik" und „Mystik der Nerven" im Sinne Hermann Bahrs und Paul Bourgets zu einer neu-heidnischen Literaturauffassung in der Nachfolge Nietzsches vollzogen. In einem Entwurf zum „Waschzettel" des Albert Langen Verlags über seine Trilogie *Die Göttinnen* (1903), in dem Heinrich Mann Handlung und Intention seiner Romane zusammenfaßt, heißt es über die weibliche Hauptfigur:

Die brünstige Natur Neapels steigert ihre Erotik bis zum körperlichen Wahnsinn. [...] Von Liebesgeschichten mit der Schlichtheit und Naturempfindung von Hirten-Idyllen gelangt sie bis zu Orgien, die starkes antikes Leben in die raffinirtesten modernen Verhältnisse übertragen und von einer kaum zu überbietenden Fleischlichkeit strotzen. [...] Kein Pessimismus kommt auf, kein Drang nach Übersinnlichem wird empfunden: – ein fast antikes Vertrauen zur Erde, eine heidnische Dankbarkeit für jedes Schicksal, geben trotz aller modernen Ausschweifung des Geistes und der Sinne diesem Buche eine sittliche Grundlage. Die Roman-Trilogie der Herzogin von Assy läßt eine Weltanschauung fühlen, die heute Bedürfniß ist und Zukunft hat.[17]

Dem entspricht der beinahe trunkene Tonfall, in dem Mann dem Freund Ewers vom „Taumel an Geschlechtlichkeiten" und der „Fleischlichkeit großen Stils" in den *Göttinnen* berichtet.[18] Die auch von zeitgenössischen Kritikern hervorgehobenen „wahre[n] Orgien der Nacktheit" [19], die Heinrich Manns Werk um 1900 prägen, sind für Thomas ein Anlaß, mit dem Werk des Bruders abzurechnen:

[16] Notb I, 263. Die Anklage des Priors gegen Lorenzo wiederholt Thomas Mann in der Novelle *Gladius Dei*. Dort läßt Mann den Hieronymus gegen den verblüfften Besitzer einer Kunsthandlung eine Rede über Schönheit und die Kunst halten: „Schönheit ... Was ist Schönheit? [...] Es ist unmöglich, dies nicht zu wissen, Herr Blüthenzweig! [...] Nicht kecker Kindersinn und ruchlose Unbefangenheit frommt, Herr Blüthenzweig, sondern jene Erkenntnis, in der die Leidenschaften unseres eklen Fleisches hinsterben und verlöschen." (VIII, 210 f.)

[17] Zit. nach dem Materialienanhang zu: Heinrich Mann: Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy. I: Diana. Hrsg. von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1987, S. 330 f.

[18] Briefe an Ludwig Ewers vom 19. 12. 1901 und 5. 12. 1902, zit. nach Heinrich Mann, Die Göttinnen I (s. Anmerkung 17), S. 315 und 331.

[19] Monty Jacobs: Die Herzogin von Assy, in: Die Nation 20, Nr. 32, Berlin: Hermann 1902. Zit. nach: Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland, hrsg. von Renate Werner. Tübingen: Niemeyer 1977, S. 56.

Es bleibt die Erotik, will sagen: das Sexuelle. Denn Sexualismus ist nicht Erotik. [...] Sexualismus ist das Nackte, das Unvergeistigte, das einfach bei Namen Genannte. [...] Diese schlaffe Brunst in Permanenz, dieser fortwährende Fleischgeruch ermüden, widern an. Es ist zu viel, zu viel „Schenkel", „Brüste", „Lende", „Wade", „Fleisch", und man begreift nicht, wie Du jeden Vormittag wieder davon anfangen mochtest [...].[20]

Vor diesem Hintergrund mutet es um so eigenartiger an, daß sich Mann aus Hancarvilles *Bildern* eine Passage notiert, die an Radikalität die erotische Depersonalisierung und Pan-Sexualisierung vergleichbarer Szenen aus Heinrich Manns *Göttinnen* weit übertrifft.[21] Zwischen 1903, der Auseinandersetzung mit dem Bruder, und 1906, dem Datum der Notiz, mußte sich also etwas ereignet haben, das Thomas Manns Verhältnis zur Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität grundlegend verändert hatte.[22]

Dieses für Thomas Manns Weltsicht einschneidende Ereignis ist, wie so häufig bei Mann, ein Lektüreerlebnis. 1903 liest Thomas Mann Dmitri Mereschkowskis große, in diesem Jahr in deutscher Übersetzung erschienene Studie *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler*.[23] Mereschkowski, tief geprägt von Nietzsche und Schopenhauer, mit bedeutenden Kenntnissen der russischen Literatur, dazu einem ausgeprägten Denken in Antithesen, mußte Manns Aufmerksamkeit fast zwangsläufig erregen.[24] Dieser wird sich später hymnisch über Mereschkowski äußern: Vom „ersten Kritiker und Weltpsychologen der Gegenwart" bzw. dem „genialste[n] [...] seit Nietzsche!" ist die

[20] BrHM, 36 f. Thomas Mann bezieht sich auf den unmittelbar im Anschluß an *Die Göttinnen* erschienenen Roman *Die Jagd nach Liebe.*

[21] Vgl. Heinrich Mann: Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy. III: Venus. Hrsg. von Peter-Paul Schneider. Frankfurt/Main 1987, S. 37: „Sie badete mit Emina und Farida, die voll Unrast waren und keine Stelle ihres Körpers ungeküßt ließen." S. 190: „Keine unterschied die eigenen Glieder, so tief ineinander verwühlt waren sie. Und die eine mit den Brüsten im Schoß der andern, starrten sie einander an [...], endlich glücklich."

[22] Natürlich ist das lebensgeschichtlich einschneidendste Ereignis dieser Jahre die Heirat mit Katia Pringsheim am 11. 2. 1905 und die Geburt der Tochter Erika im November desselben Jahres. Fraglos ändert sich in diesen Jahren Manns Verhältnis zum ‚Kreatürlichen' durch bisher unbekannte Lebenserfahrungen. Aber ebenso evident ist, daß von diesen ehelichen Erfahrungen kein Weg führt zu der Notiz aus Hancarvilles *Bildern*.

[23] Dmitry Mereschkowski: Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens, deutsch von Carl von Gütschow, Leipzig: Schulze & Co. 1903. (Im Folgenden zitiert als TuD) Das erhaltene Exemplar Manns trägt den Besitzvermerk „Thomas Mann / 1903" (nach Christian Schmidt: Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt im dichterischen Werk Thomas Manns. München: Sagner 1971, S. 14). Die Schreibung slawischer Eigennamen erfolgt nach der Schreibweise in den Gesammelten Werken in 13 Bänden, Frankfurt/Main: S. Fischer 1960/1974.

[24] Vgl. hierzu zusammenfassend Urs Heftrich: Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis, in: TM Jb 8, 1995, 71-91, S. 77.

Rede.[25] Nach außen hin wird der Einfluß Mereschkowskis erst nach Manns Leküre von dessen „völlig beispiellose[m] Werk über Gogol"[26] (1914), vor allem aber nach der erneuten Lektüre von *Tolstoi und Dostojewski* während der Arbeiten zu *Goethe und Tolstoi* sichtbar: Seit dieser Zeit prägt er Manns Äußerungen über Rußland und russische Autoren.[27] Darüber hinaus verschmilzt Mann Mereschkowskis Formel vom „Dritten Reich" mit den eigenen Bemühungen um „Synthese" und „neue Humanität". Nach Beendigung des *Zauberbergs* vollzieht sich schließlich Manns Übergang von der Künstler- und Zeitpsychologie zum Mythisch-Typischen, in „geistige[r] Parallelbewegung"[28] zu Mereschkowski: Dessen *Geheimnisse des Ostens* bilden eine zentrale Quelle für Manns *Josephs*-Romane. Der „unauslöschliche Eindruck", den die Lektüre von *Tolstoi und Dostojewski* nach Manns eigenen Angaben „auf [s]eine Jugend" (XIII, 259) machte, bestand nun in erster Linie darin, daß sie einen grundlegenden Wandel seiner Einstellung zum körperlichen Dasein und zur Sphäre des „Fleisches" in Gang setzten.

Ausgangspunkt von Mereschkowskis Darstellung ist das Phänomen der sittlich-religiösen Wendung des späten Tolstoi: Dieser hatte, in dezidiertem Gegensatz zu seinem epischen Jugendwerk, insbesondere in seiner Abhandlung *Was ist Kunst?*, die Mann zu seinen „Lieblingsbüchern"[29] zählte, mit der Sittenlosigkeit und Gottesferne der modernen europäischen Kultur abgerechnet. Genau dieser Tolstoi aber, der „Moralist" und „ethische Kämpfer"[30],

[25] [*Über Mereschkowski*] [1922], XIII, 259, bzw. *Russische Anthologie* [1921], X, 596. Ähnlich aber bereits im Brief an Alexander Eliasberg vom 26. 3. 1914, in: Reg I, 180.

[26] X, 596.

[27] Ich verzichte an dieser Stelle auf eine Darstellung der späteren Wirkung Mereschkowskis auf Thomas Mann. Eine ausführliche, wenn auch nicht vollständige Liste der Arbeiten, die sich mit dem Einfluß von Mereschkowski auf Mann beschäftigt, gibt Heftrich (s. Anmerkung 24), S. 76, Fußnote 11.

[28] Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann, Bern und München: Francke 1972 (= TMS II), S. 69, vgl. auch S. 70: „Thomas Manns Weg vom ‚Bürgerlich-Individuellen zum *Mythisch*-Typischen' [...] wird also von der Strecke zwischen *Tolstoi und Dostojewski* und den *Geheimnissen des Ostens* bezeichnet."

[29] Notb II, 181 (also noch um 1908/1909): „Und zu meinen Lieblingsbüchern zählt Tolstoi über die moderne Kunst." Im Berliner Hugo Steinitz-Verlag erschienen 1898 in deutscher Übersetzung: *Was ist Kunst? Studie von Graf Leo Tolstoj*, übers. von Alexis Markow, sowie: *Gegen die moderne Kunst*, übers. von Wilhelm Thal. In späteren Ausgaben werden beide Bände unter dem Titel *Was ist Kunst?* zusammengefaßt. Manns Notiz macht deutlich, daß er sich nicht auf die eklektischen ästhetikgeschichtlichen Ausführungen des ursprünglichen *Was ist Kunst?* bezieht, sondern auf *Gegen die moderne Kunst*, dem in der späteren Kompilation *Was ist Kunst?* die Kapitel 6-20 (= Schluß) entsprechen.

[30] Vgl. die spätere Tb-Notiz vom 14. 1. 1920 über den Vergleich Tolstois mit Turgenjew: „Aber Tolstoi ist selbstverständlich *auch* als Künstler eine andere Kategorie [...]. Turgenjew ist schwächer als Moralist und als ethischer Kämpfer." Grundsätzlich zum Verhältnis des jungen Thomas Mann zur Moral vgl. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, (XII, 537): „Was ich suchte, was mich anging,

gehörte während der Arbeit an *Fiorenza* zu Manns Vorbildern.[31] Mann mußte diese Studie über den Gegensatz von Künstler und Moralist, die ihn an die von ihm bewunderten Betrachtungen Nietzsches über Wagner erinnert haben mag, schon aus diesem Grund interessieren, als sie einen zentralen Gegensatz seiner eigenen Existenz zum Gegenstand hatte.

Die moralische Wende Tolstois begreift Mereschkowski als die Abwendung Tolstois von seinen körperlich-schöpferischen Wurzeln. Der späte Tolstoi biete das Schauspiel vom Sündenfall eines Denkers, der Weltlichkeit und Geistigkeit auseinandergerissen habe. Gerade durch den Versuch, durch eine gesteigerte Geistigkeit sich Gott anzunähern, entferne sich Tolstoi in Mereschkowskis Augen vom Höchsten. Dagegen insistiert er darauf, daß die „letzten Grenzen" des Überirdischen nur für den erreichbar seien, der das „Irdische begriffen und lieb gewonnen [habe]":

> Denn das Sakrament unseres Gottes ist kein bloßes Sakrament des Geistes und Wortes, sondern auch des Fleisches und Blutes, denn das Wort ward Fleisch. ‚Wer nicht isset mein Fleisch und wer nicht trinket mein Blut, der wird das ewige Leben nicht ererben.' Also nicht ohne Fleisch, aber durch das Fleisch hindurch zu dem, was hinter dem Fleisch verborgen [...].[32]

Nach Mereschkowski macht es die Tragödie von Tolstois Künstlertum aus, daß sein Werk zwar in der Liebe zum fleischlichen Dasein seinen Ausgang nimmt, diesen Weg aber nicht zu Ende geht, sondern durch eine fehlgeleitete Reflexion zum Verstummen gebracht wird. Die Hoffnung, daß der zur Zeit der Abhandlung noch lebende Tolstoi aus dieser Sackgasse herausfinden werde, beschließt daher den ersten Teil von Mereschkowskis Tolstoi-Analyse:

worauf ich Nachdruck legte, 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." Dort (XII, 539) betont er auch die Wirkung von Tolstois „Kritik des Wirklichen" und „plastische[m] Moralismus" auf die *Buddenbrooks*.

[31] Viktor Mann, Thomas Manns jüngerer Bruder, hat in seinen Erinnerungen das auffallende Porträt Tolstois auf Manns Arbeitstisch in der Münchner Marktstraße (also um 1900), beschrieben, „ein mit Blumen oder kleinen Zweigen geschmücktes Bild" (Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann, Konstanz: Süd 2. rev. Auflage 1964, S. 156). Die gleiche Beobachtung auch bei Arthur Holitscher in der *Lebensgeschichte eines Rebellen* (zit. nach Br I, 445): „[A]uf dem Schreibtisch war ein mit dünnem Kranz geschmücktes Porträt Tolstois zu sehen." Hier gewinnt die Bewunderung Manns für Tolstoi nahezu eine religiöse Dimension.

[32] TuD, 23 f. Daß Mereschkowski an dieser Stelle die „Worte Goethes über die Heiligkeit alles Irdischen" zitiert, dürfte für die Goethe-Rezeption Manns nicht unerheblich gewesen sein. Vgl. S. 24, mit deutlichem Bezug auf Nietzsche, den Mereschkowski im gleichen Absatz nennt: „Ist es nicht wunderbar: Die alten Hellenen und der neue Hellene Goethe haben selbstverständlich die Erde, die irdischen Freuden nicht weniger geliebt als König Salomo und Leo Tolstoi. Aber die Todesfurcht vernichtete bei ihnen nicht den Sinn dieser Freuden, im Gegenteil, die tiefste Dunkelheit und der Schrecken des Abgrundes erhöhte noch die Lebensherrlichkeit".

Wird er wohl begreifen, [...] daß man nicht gegen die Erde und von ihr, sondern nur durch dieselbe hindurch zum Überirdischen gelangen kann, nicht gegen und ohne das Fleisch, sondern durch das Fleisch zu dem, was hinter dem Fleische liegt? Und sollten wir uns vor dem Fleische fürchten, wir, die Kinder dessen, der gesagt hat: „Mein Blut ist der rechte Trunk, mein Fleisch die rechte Speise" – uns, die Gott gelehrt hat: „Das Wort ward Fleisch"?[33]

In diesen Passagen enthüllt sich die eigentliche Absicht des Essayisten. Die Künstlerpsychologie weitet sich aus zum theologischen Traktat, der Kritiker wird zum Prediger. Tolstoi ist nurmehr *exemplum*, nicht zufällig verfällt Mereschkowski am Ende vom „wird er?" zum „sollten wir?" An dieser Stelle setzt Mereschkowskis Lehre vom „dritten und letzten Reiche des Geistes"[34] ein, der „das Fleischliche im Leben ebenso heiligen und himmlischen Ursprungs ist wie das Geistige", weil Fleisch und Geist nur in ihren Erscheinungen entgegengesetzt, in ihrem letzten Wesen aber eins sind.[35] Es ist diese Perspektive des „dritte[n] Weg[es]", der „Religion der letzten großen Vereinigung"[36], die, einmal eröffnet, der Abhandlung ihren tieferen Sinn gibt. Tolstoi und Dostojewski begreift Mereschkowski als zwei entgegengesetzte und letztlich gescheiterte Möglichkeiten, sich dem Mysterium des „dritten Reiches" zu nähern. Ihre Antithetik illustriere den seit jeher währenden Kampf der zwei Reiche, des Reiches des Fleisches und des Reiches des Geistes, in deren Versöhnung die religiösen Hoffnungen der Menschheit bestünden.

In Thomas Manns Werk wird sich erst ab 1912 der Einfluß dieser Lehre vom Dritten Reich bemerkbar machen.[37] Die Tatsache, daß der vollständige Topos erst fast ein Jahrzehnt später in Manns Werk Eingang finden sollte, verdeutlicht, daß sich Mann um 1903 weniger für spekulative Entwürfe als für die ästhetischen Konsequenzen von Mereschkowskis hintergründiger Anthropologie interessiert hat. In diesem Sinn wird die Denkfigur des „durch das Fleisch hindurch" seine unmittelbare Wirkung auf Thomas Mann nicht durch seinen theologischen Rahmen ausgeübt haben, sondern vielmehr durch Meresch-

[33] TuD, 74 f.

[34] TuD, 115. Nach Herbert Lehnert (Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1965, S. 235) findet sich in Manns Exemplar an dieser Stelle ein Ausrufezeichen. Allerdings läßt sich diese Anstreichung nicht datieren.

[35] TuD, 93.

[36] TuD, 287.

[37] Vgl. XI, 564: „Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, [...] – das Dritte Reich." Insbesondere in den 30er Jahren hält Mann sein durch Mereschkowski vermitteltes Verständnis vom „Dritten Reich" dem Nationalsozialismus entgegen, so etwa in der Rede vor Arbeitern in Wien (1932): „Die Kunst war ja immer und wird jederzeit sein das vollendete ‚Dritte Reich', von dem große humane Geister geträumt haben und dessen Name heute so mißbräuchlich geführt wird, die Einheit nämlich von Leiblichkeit und Geistigkeit" (XI, 897).

kowskis subtile Analysen von Tolstois Werk.[38] So weist Mereschkowski an der beständigen Wiederholung bestimmter körperlicher Merkmale eine grundlegende leitmotivische Ebene in Tolstois Werk nach. Der Sinn dieser körperzentrierten Leitmotivik aber enthülle den tieferen Sinn von Tolstois Kunst insgesamt. So bewirke die beständige Evokation des Körperlichen, mit der Tolstoi buchstäblich „dem ‚Leser zu Leibe' [gehe]"[39] und in der nach Mereschkowski in der gesamten Weltliteratur kein Schriftsteller Tolstoi gleichkomme, eine Plastizität der Darstellung, die auf der Suche nach einer Wahrheit ganz eigener Art sei. Wo die Sprache der Worte durch die Körpersprache weitgehend abgelöst sei, wie es Mereschkowski für Tolstois Romanwelten feststellt, kann die Erkenntnis keine diskursive sein. Die Prosa des „größte[n] Darsteller[s] des menschlichen Körpers im Worte" transzendiere in eine „Hellseherei des Fleisches", die, indem sie dem Körperlichen auf den Grund gehe, dessen „geistige Durchsichtigkeit"[40] erweise.

Mereschkowski zufolge erreicht Tolstoi die Meisterschaft dieses „Hellsehens", das durch das Fleisch hindurchgehe, bei der Darstellung von Menschen. Tatsächlich könne man nicht ernsthaft von echten, individuierten Charakteren sprechen, die Tolstoi schaffe. Was Tolstoi an seinen Romanfiguren interessiere, sei lediglich das Körperlich-Animalische, die „unbewußten elementaren Lebenswurzeln", die sie mit dem „Ozean des allgemeinen animalischen Lebens"[41] verbänden. Minutiös beschreibt Mereschkowski Tolstois Faszination an Situationen, in denen auch noch die letzten menschlichen Züge vom Gestaltlosen aufgezehrt würden: Wollust, Haß, Mord, Tod. Wo immer die Figuren Tolstois sich durch Vergeistigung gegen dieses Schicksal auflehnten, würde das Leben sie an ihre fleischlichen Wurzeln erinnern: „Der Körper – ist Anfang und Ende".[42]

Aber gerade im Bemühen Tolstois, das Menschliche von allem Menschli-

[38] Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, daß von der ersten *Krull*-Fassung an Manns Helden (mit Ausnahme Goethes in *Lotte in Weimar*, vgl. aber die Schilderung der Begegnung mit Christiane Vulpius, dem „bel pezzo di carne", in der *Phantasie über Goethe*, IX, 730) ihren Weg „durch das Fleisch hindurch" gehen werden: Felix Krull in der Rosza-Episode, Hans Castorp bei Clawdia Chauchat, Joseph in Ägypten, Leverkühn bei Hetaera Esmeralda und in extremer Form schließlich der „Erwählte".

[39] TuD, 142.

[40] TuD, 296, 145 und 147.

[41] TuD, 175 und 183. Die zweite durchgesehene und ergänzte Auflage von TuD (erschienen als: Tolstoi und Dostojewski. Leben – Schaffen – Religion. Erster Band: Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler, deutsch von Carl von Gütschow. Berlin: Karl Vögels 1919) benutzt auch „All-Leben" (S. 191). Zieht man zu dieser Stelle das von Mereschkowski zitierte Wort Jesu heran: „Auf daß sie alle eins seien, gleich wie Du, Vater, in mir, und ich in Dir, daß auch sie in uns eins seien." (TuD, 190), so ließe sich seine Position als religiöser Monismus bezeichnen.

[42] TuD, 197.

chen zu entblößen, erkennt Mereschkowski dessen Ahnung von der Transzendenz des Fleischlichen. Aus der religiösen Intuition der „Heiligkeit des ganzen Körpers" und „Geistigkeit des ganzen Fleisches" heraus suche Tolstoi im Menschen „das Tierische, um das Tierische zum Göttlichen zu erheben."[43] Die Größe von Tolstoi als Künstler aber mache es aus, daß seine Prosa immer wieder an den Ort führe, an dem dieser Umschlag vom Tierischen ins Göttliche und vom Göttlichen ins Tierische sich ereigne. Es sei die unendliche Differenzierung in der Beschreibung körperlichen Ausdrucks, durch die Tolstoi jene Grenzregion erschließe, die Fleisch und Geist miteinander verbinde, die menschliche Seele:

> etwas Mittleres, Zweifaches, Verschwommenes und Dämmriges, kein Fleisch mehr und noch kein Geist, dasjenige, womit das Fleisch vollendet und der Geist begonnen wird – das halb Tierische und halb Göttliche [...].
>
> L. Tolstoi ist der größte Darsteller dieses weder physischen noch geistigen, dieses ausdrücklich psycho-physiologischen Lebens – des seelischen Menschen; jener Seite des Fleisches, die nach dem Geiste, jener geistigen, die nach dem Fleische gerichtet ist – jenes geheimnisvollen Gebietes, in dem der Kampf zwischen dem Tiere und dem Gotte ausgefochten wird.[44]

Thomas Mann wird in allen späteren Arbeiten über Tolstoi Mereschkowskis Darstellung bis in die Einzelheiten hinein folgen. Die Weltanschauung des späten Tolstoi wird ihm gleichgültig werden – „Ach ja, die Meinungen Tolstois!" (X, 237) –, nicht aber die Erkenntnis über die Natur dieser „körperliche[n] Moralität", ihr „auf den Körper Bezogenes und an ihn Gebundenes." (IX, 637, 635) Mann wird Mereschkowskis Wort von Tolstoi als dem „großen Seher des Leibes" zitieren und von dessen „Genie im Sichtbarmachen des leiblichen Menschen"[45] sprechen. Er wird auf mehrere von Mereschkowski herausgestellte Beispiele verweisen, wie auf die Liebenden Anna Karenina und Wronski, den „Hengst in der Uniform eines Flügeladjutanten", die sich nicht zu unterhalten brauchen, weil ihnen, gleich „verliebten Tieren", Blicke und die Bewegungen ihrer Körper genügen.[46] Schließlich, und vor allem, wird er Mereschkowski folgen in dessen Verständnis von „Seele". An diese entscheidende Wirkung aber erinnert sich Mann erst wieder in einer Tagebuchnotiz gegen Ende seines Lebens:

[43] TuD, 220.

[44] TuD, 156.

[45] *Tolstoi* [1928], X, 235, und *Goethe und Tolstoi*, [1921, bzw. 1925], IX, 94, vgl. auch grundsätzlich zu Tolstois Prosa S. 95 über die „Fleischlichkeit von Tolstois Epik". Ähnlich X, 235: „Wirklich beruht die Gesundheit von Tolstois Kunst in ihrer *Leiblichkeit.*"

[46] TuD, S. 186 und 184. Vgl. Thomas Mann in *Goethe und Tolstoi*, IX, 94.

Abends im Mereschkowsky. Die Bestimmung der „Seele" als Instanz zwischen Körper und Geist im „Faustus" stammt, wie ich merke, nach 50 Jahren unbewußt dorther.[47]

So kann aber nun auch kein Zweifel darüber bestehen, welchen Einflüßen sich die Hancarville-Notiz verdankt. Es ist Mereschkowskis an Tolstoi verdeutlichte Lehre von der „Transzendenz des Fleischlichen", nach der das Geistige erst erscheint, wenn man dem Körperlichen bis auf den Grund gegangen ist. *Nero, ein Weib, drei Lustknaben* ist ein solcher letzter Grund, durch den hindurch Mann das wahrhaft Geistige zu schauen erhoffte.

* * *

Die Tatsache, daß Hancarvilles Beschreibung auf den ersten Blick keine Spur in Manns Werk hinterlassen hat, läßt darauf schließen, daß Mann an dieser Stelle der Sprung in die Transzendenz nicht gelungen ist. Allerdings gibt es Indizien dafür, daß Manns Hancarville-Lektüre nicht völlig folgenlos geblieben ist. Tatsächlich hatte Hancarville zu den *Monumens de la vie privée des douze Césars* vier Jahre später einen Ergänzungsband hergestellt, die *Monumens du culte secret des dames romaines.* Als *Denkmäler des Geheimkults der römischen Damen* wurde er 1906 parallel zu den *Bildern aus dem Privatleben der römischen Cäsaren* ins Deutsche übersetzt. In diesem Band findet sich die Abbildung einer angeblich in Karneol geschnittenen Darstellung vom *Triumph des auf einem Wagen getragenen Priap* [Abb. 2].[48] In seinem Kommentar nennt Hancarville den Priap „Gott" und „Besieger der ganzen Erde" und vergleicht ihn mit den großen „antiken Eroberer[n]": Wie diesen müßten dem Priap die Menschen beim Triumphzug „als Sklaven" folgen. „Man könnte mutmassen", so fährt Hancarville fort,

der berühmte Petrarch hätte diesen Stein gesehen und dieser hätte ihm den Gedanken seines Triumphs der Liebe eingegeben [...]:

> Alle sind hier gefangen, die Götter des Varro
> In Schlingen verstrickt, eine zahllose Menge,
> Vor dem Wagen schreitet gefesselt der König der Götter.
> (Triumph der Liebe, erstes Kapitel) [49]

[47] Tb 4. 10. 1952.

[48] Hancarville: Denkmäler des Geheimkults der römischen Damen. Fortsetzung der Bilder aus dem Privatleben der römischen Caesaren. Auf Capri bei Sabellus 1784. Deutsche Ausgabe gedruckt für Alfred Semerau und seine Freunde (= übersetzt von Alfred Semerau, o.O. 1906), Neudruck Dortmund: Harenberg 1978 (Die bibliophilen Taschenbücher 23), S. 18 ff.

[49] Ebda, S. 20.

Hancarville: Der Triumph des auf einem Wagen getragenen Priap
aus: Denkmäler des Geheimkults der römischen Damen

Petrarca hat diesen Stein wahrscheinlich nicht gesehen, aber man könnte doch mutmaßen, Thomas Mann habe diese Abbildung gesehen und sie habe ihm den Gedanken an Aschenbachs Traum vom Triumphzug des Dionysos im *Tod in Venedig* eingegeben. Dessen ikonisches Zentrum bildet das im Festzug enthüllte und erhöhte, riesige „obszöne Symbol" (VIII, 517), das dem Leser die fleischliche Wurzel von Aschenbachs Liebe zu Tadzio vor das geistige Auge stellt. Die stofflichen Grundlagen für diesen Traum hat Mann einer Vielzahl von Quellen entnommen; ausgerechnet für das Motiv des enthüllten Phallus aber konnte bislang noch keine Vorlage benannt werden.[50] Für die Annahme, daß Hancarvilles Bild Mann zur Gestaltung des Dionysoszuges angeregt hat, spricht nicht zuletzt auch, daß Aschenbachs Traum schließlich in „grenzenlose[r] Vermischung" (VIII, 517) endet; eine Formel, bei der Mann nicht zuletzt an Hancarvilles *Nero, ein Weib, drei Lustknaben* gedacht haben wird.

[50] Mit Thomas Manns Quellen für den Dionysoszug im *Tod in Venedig* hat sich die Forschung seit langem beschäftigt. Genannt wurden u.a. Nösselts *Lehrbuch für griechische und römische Mythologie*, Nietzsches *Geburt der Tragödie*, die *Bakchen* des Euripides, Erwin Rohdes *Psyche* und Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte*. Keine diese Quellen aber nennt explizit den riesigen Phallus. Die Stelle, die Sandberg (s. Anmerkung 8), S. 78, aus der *Götzen-Dämmerung* anführt über die griechischen „Mysterien der Geschlechtlichkeit", in denen das „geschlechtliche Symbol das ehrwürdige Symbol an sich [war]", gehört zwar zum Kontext, motiviert aber Manns Betonung des Phallus in Aschenbachs Traum vom „fremden Gott" nicht hinreichend.

J. F. Slattery

Erika Mann und die BBC 1940-1943.[1]

Erster Teil: Erika Mann und die BBC, 1940-43

Zweiter Teil: Rundfunkansprachen
1. *Inside Germany*, Sendung vom 30.7.1941
2. *Australia*, Sendung vom 23.8.1941
3. *The Rising Tide in Europe*, Sendung vom 1.9.1941
Anmerkungen zum Text
4. *The Trades Union Congress*, Sendung vom 4.9.1941

Dritter Teil: Unveröffentlichte Briefe an
S. Patrick Smith
Leonard Miall

Anhang: „Oskar Hugo Zuversichtlich", ein deutscher Hörer kommentiert die Sendungen von Thomas und Erika Mann

[1] Dieser Beitrag wurde durch die finanzielle Unterstützung sowohl der British Academy als auch der University of Nottingham ermöglicht. Ich möchte bei dieser Gelegenheit folgenden Personen für ihre Teilnahme und Unterstützung danken: Frau Dr. Gudrun Sowerby, die meinen deutschen Text einer kritischen Sprachprüfung unterzog; Felix von Baudissin-Zinzendorf, der einen Teil der Erstfassung las und wichtige Hinweise gab; Eberhard Spangenberg von der Edition Spangenberg, der mir erlaubte, bisher unveröffentlichte Texte Erika Manns abzudrucken; Mrs. Christina Byam Shaw, die mir ihre Erinnerungen an den Deutschen Dienst der BBC in einem persönlichen Gespräch mitteilte; und dem Personal des BBC-Archivs zu Caversham Park, ohne dessen Interesse und freundliche Hilfsbereitschaft eine solche Arbeit unmöglich wäre.

Erster Teil
Erika Mann und die BBC 1940-1943

1.

Am 16. Mai 1940 schrieb Erika Mann aus den USA an Duff Cooper, der kurz vorher zum Informationsminister im Kabinett Churchills ernannt worden war und den sie früher in Chicago kennengelernt hatte, daß sie eine Reise nach England zu unternehmen beabsichtige. Man kann sagen, für ein solches Unternehmen war das ein recht ungünstiger Augenblick. Um eine Fahrkarte zu bekommen, waren gute Beziehungen nötig; die Reise per Schiff oder Flugzeug war ausgesprochen gefährlich; am Fahrziel herrschte gerade jetzt die schwerste militärisch-politische Krise der britischen Geschichte. Im Laufe der vorangegangenen Tage war die deutsche Wehrmacht durch Belgien und Holland schnell vorgerückt und bis zur Kanalküste vorgedrungen. Als Folge eines raschen politischen Machtwechsels war Churchill Premierminister geworden, und am 13. hatte er bereits die Rede gehalten, in der er der Nation „nichts als Blut, Mühe, Tränen und Schweiß" versprach. Die Lage, die aus amerikanischer Sicht recht negativ erschienen sein dürfte, hielt Frau Mann keineswegs ab. Es gab, wie sie Cooper mitteilte, zwei Gründe für ihre geplante Reise. Im November sollte sie eine längere Vortragsreise durch die USA antreten, die die gegenwärtige Situation in Europa zum Thema haben würde. Ihr Bericht würde überzeugender wirken, wenn sie das von ihr zu besprechende Gebiet kurz vorher besucht hätte. Aber sie hatte auch eine spezifischere Absicht. Ihre Worte sind nur in deutscher Übersetzung überliefert:

> Wie ich Ihnen in Chicago sagte, glaube ich, daß ich für die deutschsprachigen Rundfunksendungen aus London nützliche Dienste leisten könnte. Denn obgleich mir bewußt ist, daß ‚Reden' Ihnen möglicherweise gar nicht mehr wichtig erscheint, meine ich noch immer, daß *gewisse* Resultate erhofft werden können, falls und wenn die richtigen Leute diese kranke Nation in der richtigen Weise ansprechen. Natürlich weiß ich nicht, wen Sie inzwischen mit dieser Rundfunkarbeit betraut haben mögen, und ob er (oder sie) ebensogut geeignet wäre wie ich oder sogar noch besser. Auf jeden Fall möchte ich Sie wissen lassen, daß ich mich Ihnen gern zur Verfügung stellen würde.

Sie habe einen Reisetermin Ende Juli oder Anfang August im Auge; als britische Staatsbürgerin (und hiermit hatte sie vollkommen recht) brauche sie keine Einreiseerlaubnis[2].

[2] Vgl. Erika Mann: Briefe und Antworten, hrsg. v. Anna Zanco Prestel, München: Edition Spangenberg 1984, S. 152 f. Durch ihre 1935 geschlossene Ehe mit W. H. Auden erlangte Erika Mann

Cooper muß auf ihren Brief positiv geantwortet haben, und es ist anzunehmen, daß er Erika Mann zuliebe auch an die BBC schrieb; bislang haben sich aber keine von diesen Briefen aufweisen lassen. Ihre Ankunft in England fand später als geplant statt, und zwar am 28. August, d.h. nach der Dünkirchen-Krise und während des letzten Stadiums des „Battle of Britain", als deutsche Invasionskräfte fast täglich erwartet wurden. Am 29. August hatte sie eine Unterredung bei der BBC mit Mrs. Christina Gibson, die Redakteurin im Deutschen Dienst und speziell für „Frauensendungen" verantwortlich war. „She was", so schrieb Mrs. Gibson, „extremely anxious to broadcast to Germany". Der Vorschlag wurde gemacht – wann und von wem, ist nicht klar, – daß sie aus der Kurzgeschichten-Sammlung *The Lights Go Down* lesen solle; aber damit die Sendungen in den geplanten Zeitraum paßten, hätten die Texte gekürzt werden müssen, und Erika Mann selbst hielt eine solche Kürzung für unpraktisch. Sie wollte neues Material („straight talks", speziell für den Rundfunk geschriebene Reden, wie Mrs. Gibson es ausdrückte) liefern. Dabei wurde angedeutet – wahrscheinlich, weil es zu den Richtlinien des Deutschen Dienstes gehörte, daß Emigranten *nicht* in Sendungen sprechen sollten – daß sie in diesem Fall anonym lesen müsse. Erika Mann wollte auch von dieser Einschränkung nichts wissen. Sie erhielt die völlige Unterstützung der Redakteurin:

I do not know what would be the reaction to this suggestion. I am strongly in favour of it myself. Broadcasts by Erika Mann would surely carry infinitely more weight in Germany than broadcasts from London by an anonymous voice – and in addition to the obvious arguments in her favour, I think the fact that she has just come back from America and could, if she broadcast in her name, give her personal reactions would be of great importance.

Mrs. Gibsons Ansichten entsprachen direkt der damaligen Propagandapolitik der britischen Regierung, einer Politik, die u.a. darauf zielte, die Öffentlichkeit in feindlichen sowie in neutralen Ländern auf die wachsende pro-britische Stimmung in den Vereinigten Staaten hinzuweisen. Miss Mann – so Mrs. Gibson weiter schriftlich an ihre Vorgesetzten – sei bereit, eine Probe, „a trial

die britische Staatsangehörigkeit. Duff Cooper war Informationsminister in den Jahren 1940 bis 1941. Im Laufe einer Vortragsreise vom Herbst 1939 bis zum Frühjahr 1940 hielt er sich einige Male in Chicago auf: vgl. seine Lebenserinnerungen: Old Men Forget, London: Hart-Davis 1953, S. 267-274; Erika Mann wird aber nicht erwähnt, und Näheres über ihre Zusammenkunft mit Cooper in Chicago habe ich bis jetzt nicht ermitteln können. Cooper war am 12. Mai von Churchill zum Minister ernannt worden (vgl. Winston S. Churchill: Their Finest Hour, London: Cassell 1949, S. 13 (= W. C.: The Second World War, Bd. II)). Erika Mann las wohl von seiner Ernennung in den Zeitungen und kam dabei auf die Idee, sich mit ihm in Verbindung zu setzen. Man kann sich nicht vorstellen, daß sie mit Coopers Vorgänger hätte zusammenarbeiten wollen, dem schwierigen und puritanisch gesinnten Gründer der BBC, John Reith.

talk", zu machen: ob sie dabei ihren eigenen Namen nennen dürfe? Vorläufig wurde der 2. September als Termin für ihre erste Sendung festgelegt[3].

Diese Sendung wurde tatsächlich am 6. September um 14.30 übertragen. Sie trug den Titel *America* und gehörte zu den „women's talks series", Vortragssendungen für Frauen. Sie dauerte fünf Minuten, und Frau Mann erhielt als Honorar fünf Guineas. Näheres über den Inhalt des Vortrages ist nicht bekannt, aber die Übertragung scheint direkt gewesen zu sein; laut dem erhaltenen Sendeverzeichnis aber mußte Frau Mann *doch* anonym sprechen[4]. Mit dieser Sendung begann für Erika Mann eine längere Verbindung mit der BBC: Aus überlieferten Dokumenten ist zu ersehen, daß Reden von ihr 1940 sechsmal, 1941 achtmal und 1943 zweimal nach Deutschland oder Österreich gesendet wurden.

[3] Mrs. Gibson an Mr. Dunkerley, Memorandum, 29.8.1940. Im Verzeichnis des BBC-Personals für das Jahr 1940 wird H. J. Dunkerley die Tätigkeit als „E. H. Liaison" bescheinigt. „E. H." heißt „Electra House", ein Gebäude im Londoner Strand, Hauptsitz des „Department of Enemy Propaganda", einer amtlichen Organisation, unter deren Aufsicht der Deutsche Dienst der BBC stand; die Organisation wurde öfters schlechthin „E. H." genannt. Sie unterstand ursprünglich dem Außenministerium, wurde jedoch später der „Political Warfare Executive" zugeteilt: vgl. Michael Balfour: Propaganda in War, 1939-45, London: Routledge and Kegan 1979; Asa Briggs: The War of Words, London: Oxford University Press 1970, S. 36 f. (= A.B.: The History of Broadcasting in the United Kingdom, Bd. 3); und meinen früheren Aufsatz : Thomas Mann und die BBC. Die Bedingungen ihrer Zusammenarbeit 1940-45, in: TM Jb 5, S. 146, Anmerkung 11. Mrs. Gibson besprach den Fall Erika Mann also mit dem Vertreter der Propagandapolitik der britischen Regierung. Alle unveröffentlichten Texte, Aufzeichnungen und Briefe, die in diesem Artikel zitiert und gedruckt werden, sind (falls nicht anders angegeben) in der Aktenmappe „Erika Mann" im BBC-Archiv (Caversham Park) zu finden. Emigranten waren beim Deutschen Dienst der BBC als Sprecher unerwünscht, einerseits aus dem Glauben, sie seien ihren eigenen Landsleuten zu entfremdet, um sich mit ihnen verständigen zu können (Vgl. Slattery, a.a. O., S. 146, Anmerkung 13); andererseits aus Angst, daß die BBC durch die Verbindung mit solchen Elementen den deutschen Hörern etwa als anti-deutsch vorkommen könnte: ein Eindruck, der laut Richtlinien strengstens zu vermeiden war. Vgl. die Bemerkungen von „Oskar Hugo Zuversichtlich", unten S. 318 f., 322, 325.

[4] Sendeverzeichnis, 6.9.1940; European News Talks an Miss Gunn, Buchungsformular, 6.9.1940. Sendeverzeichnisse sind die offiziellen Sendeberichte einer Rundfunkgesellschaft; sie werden nachträglich, d.h. nachdem die betreffenden Sendungen ausgestrahlt worden sind, verfaßt. Sie berichten daher von dem, was wirklich gesendet, nicht von dem, was nur geplant wurde: vgl. Slattery (s. Anm. 3), S. 152, Anm. 27. Im Verzeichnis für diesen Tag steht unter „1.30 G.M.T. [Greenwich Mean Time] [,] 2.30 B.S.T. [British summer time]": „America by Erika Mann (anon[ymous])". Es ist anzunehmen, daß die Sendung direkt übertragen wurde, weil sonst normalerweise ‚recording" vermerkt worden wäre. Sendungen im Deutschen Dienst wurden z.T. direkt übertragen, z.T. aufgezeichnet; als Tonträger dienten hauptsächlich Schallplatten, obwohl es scheint, daß auch eine Art von Tonbandgerät Verwendung fand. Sendungen wurden (wenigstens theoretisch) in verschiedene Hörerkategorien oder Programme nach Stoff und Uhrzeit eingeteilt: Arbeitersendungen, Sendungen für Frauen, Sendungen für die Marine oder die Reichswehr. Aber es kam oft vor, daß eine Sendung, die ursprünglich einem gewissen Programm zugedacht war, im Rahmen anderer Programme wiederholt wurde. Nachrichtenkommentare (in der Fachterminologie der BBC ‚Sonderberichte") wurden normalerweise nach den Nachrichten ausgestrahlt und enthielten spezifische Vorträge über Tages- und Weltereignisse. Die Titel der Sendungen im Deutschen Dienst wurden in den Dokumenten auf englisch vermerkt.

2.

In ihrem Schreiben an Cooper und in ihrer Unterredung mit Mrs. Gibson sprach Erika Mann zwar nur von ihrem Vorhaben, ihr eigenes Material anzubieten; sie sollte aber auch eine Rolle in der Entwicklung der berühmteren Sendungen ihres Vaters *Deutsche Hörer!* spielen. Wir können uns hier zusätzlich damit befassen, was für eine Rolle dies war, da es um Erika Manns erste Beziehungen zur BBC geht. Auskunft darüber gibt ein Briefwechsel zwischen Erika Mann und zwei Mitarbeitern der BBC, ein Briefwechsel, der mir unbekannt war, als ich einen früheren Aufsatz über Thomas Mann und die BBC schrieb, und der hier zum ersten Mal veröffentlicht wird. Zum einen sind Erika Manns Aussagen an einer wichtigen Stelle zweideutig, und zum anderen bleibt unklar, ob die BBC-Mitarbeiter Frau Manns Gedanken im großen und ganzen mißverstanden haben oder eher mißverstehen *wollten*. Es wird sich aber zeigen, daß wir uns mit diesen Schwierigkeiten nicht lange aufhalten müssen. Zwei Tatsachen sind zunächst festzustellen.

Erstens: Als Erika Mann 1940 in London ankam, brachte sie schon einen fertigen Plan für eine Sendereihe mit, deren wesentlicher Bestandteil die Beteiligung ihres Vaters war; diesen Plan hatten sie und ihr Vater schon in Amerika besprochen. Soviel ist zwei aufeinander folgenden, an die BBC adressierten Briefen Frau Manns zu entnehmen. Am 14. September 1940 schrieb sie an S. Patrick Smith, daß sie erklären wolle, „was ich mit meinem Vater in Kalifornien diskutierte", „I wish to explain just what I discussed with my father before leaving California"[5]; am 5. Oktober sprach sie in einem Brief an Leonard Miall, der für europäische Nachrichtenkommentare verantwortlich war, von „dem, was [mein Vater] bewilligt – oder, richtiger gesagt, schon vorgeschlagen hat", „what he originally agreed to, – or, rather, what he himself originally suggested"[6]. Das zweite Zitat ist allerdings nicht eindeutig. Etwas bewilligen ist keineswegs dasselbe wie etwas vorschlagen. Hat Thomas Mann den Vorschlag einer eigenen Tätigkeit bei der BBC gemacht, oder kam der Vorschlag von anderer Seite – und wenn, von welcher? Unter allen erhaltenen Dokumenten im BBC-Archiv besteht kein Vermerk, daß sich die BBC *vor diesem Zeitpunkt* mit Thomas Mann in Verbindung gesetzt hatte; wenn ein Vorschlag gemacht wurde, so kann er nur von Erika Mann gemacht worden sein. Aber letzten Endes ist die Frage unwesentlich. Festzustellen ist: Der Plan entstand im Laufe von Gesprächen zwischen Vater und Tochter, wahrscheinlich auf Anregung des Vaters.

[5] Erika Mann an Patrick S. Smith, 14.9.1940. Smith wird im Personalverzeichnis des Jahres 1940 als „Assistant, European News Talks" geführt. Er schrieb am selben Tag zurück [!] und versprach eine baldige Anwort auf ihre Vorschläge: Patrick Smith an Erika Mann, 14.9.1940.

[6] Erika Mann an R. L. Miall, 5.10.1940.

Zweitens: Die Konzeption dieser Sendereihe, die so aus diesen Gesprächen zustande kam, ähnelte kaum der Sendereihe *Deutsche Hörer!* wie sie kurz danach das Licht der Welt erblickte. Die Sendungen waren so gedacht: Thomas Mann würde kurze Bemerkungen zu den Tagesereignissen telegrafieren, welche seine Tochter am Mikrophon verlesen sollte. Soviel geht ganz eindeutig aus ihren Briefen hervor. An Miall schrieb sie, daß die Sendungen aus „kurzen, persönlichen, an mich gerichteten Worten" bestehen würden („small personal comments to me, – referring to my presence in London and actually using this new opportunity to address the Germans through me"); jede Sendung würde voraussichtlich mit „dear Erika" anfangen.[7] An Smith:

> The idea was that he should cable short weekly (or two-weekly) statements with regard to any vital subject of the moment. [...] I am also quite certain that the fact that it is his daughter who is delivering these messages from London, while the „Battle of London" is still raging, would be successful with a large number of middle-class and formerly „social-democratic" Germans.[8]

Die Sendungen waren also als gemeinsame Arbeit konzipiert und auf einen bestimmten historischen Moment abgestimmt: die Zeit der deutschen Luftangriffe auf London, die im Oktober und November 1940 ihren Höhepunkt erreichten; offensichtlich war eine solche Sendereihe nur möglich, solange Erika Mann in London wohnte. Dieser Plan deutet ebenso darauf hin, daß Vater und Tochter sich bewußt waren, was für eine erfolgreiche Radiosendung unerläßlich ist: eine klare Vorstellung von der Hörerschaft, an die sie sich wenden will. Ob sich dabei jedoch der „Mittelstand" und „ehemalige sozialdemokratische Wähler" unter einen Hut bringen ließen, sei dahingestellt.

In meinem früheren Aufsatz über Thomas Mann und die BBC schrieb ich: „Mann hat seine berühmte Sendereihe nicht allein erfunden – es kann, genauer gesagt, überhaupt nicht von einer Erfindung Manns die Rede sein"[9]. Diese Behauptung muß nun überprüft werden. Stellen wir eine Zeitfolge der Ereignisse auf: Ein Telegramm der New Yorker Vertretung der BBC an die Zentralstelle in London nennt Thomas Mann als möglichen Radiosprecher schon im Januar 1940, es gibt aber (wie oben erwähnt wurde) nicht die leiseste Andeutung, daß er zu diesem Zeitpunkt tatsächlich angesprochen wurde.[10] Erika Manns Vorschlag kam im Spätsommer und Frühherbst desselben Jahres – aber er entsprach nicht den Vorstellungen der BBC, und es zeigte sich, daß die Beauftragten ihre eigenen Ideen hatten. Leonard Miall, der für Nachrichtenkommentare

[7] Ebd.
[8] Erika Mann an S. Patrick Smith, 14.9.1940.
[9] Slattery (s. Anmerkung 3), S. 145.
[10] Ebd., S. 146.

auf Deutsch sowie auf Französisch verantwortlich war, antwortete auf ihren ersten Brief am 22. September. Unklar bleibt, ob er den Brief mißverstanden hatte (wie Erika Mann glaubte oder zu glauben vorgab) oder ob er auf taktvolle Weise darauf aus war, ihre Pläne in eine Richtung zu lenken, die den Wünschen der Rundfunkbehörde besser entsprach. Er schrieb:

Dear Miss Mann,
The suggestion of a short cabled statement from your father on current events has been of great interest to us here. We are very grateful for Dr. Mann's offer, and we should like to cable to ask him to send us a first message. [...]

We are indebted to you for your kind offer to read these messages at the microphone, which I passed on to the authorities who control our German programmes, with a recommendation. They consider, however, that it would be more suitable if the messages were read by a male voice. [...][11]

Aus diesen Worten geht hervor, daß Miall an einen Nachrichtenkommentar dachte, der die Verfasserschaft Thomas Manns betonen würde – und gerade diesem Konzept haben die frühen Folgen von *Deutsche Hörer!* entsprochen. Keineswegs dachte er an persönliche Bemerkungen, die als an die Tochter gerichtete Worte erscheinen sollten. Am 19. Oktober besuchte Thomas Mann Gerald Cock, den Vertreter der BBC in New York, und kurz nach dieser Unterredung begann die Sendereihe *Deutsche Hörer!*. In meinem früheren Aufsatz wollte ich zeigen, daß sich die BBC gerade zu diesem Zeitpunkt an Thomas Mann wandte, weil sie einen deutschsprachigen Journalisten benötigte, der Kommentare zur Lage „jenseits des Atlantiks" geben konnte, der aber zugleich – in Anbetracht der noch neutralen Stellung der Vereinigten Staaten – *nicht* Staatsbürger der USA war.[12] Soviel steht fest. Hätten sich die BBC-Behörden an Thomas Mann gewandt, wenn seine Tochter *nicht* mit ihrem gemeinsamen Plan hervorgetreten wäre? Diese Frage zu beantworten, ist unmöglich. Die BBC-Mitarbeiter hatten schon an Thomas Mann gedacht; auch er hatte schon an die BBC gedacht; sie kamen also auf gemeinsamen Wunsch zusammen, wobei Erika möglicherweise als Katalysator wirkte.

Nichtsdestoweniger: Das Verhältnis zwischen Thomas Mann und der BBC zeichnete sich im wesentlichen dadurch aus, daß *Manns* Konzepte von Inhalt und Stil dauernd den Wünschen der Redakteure untergeordnet wurden; diese untergeordnete Stellung – die bei jeder Rundfunkbehörde unumgänglich ist – zeigte sich von Anfang an. In ihrer Antwort an Miall gab Erika Mann die Adresse ihres Vaters in Pacific Palisades an und schrieb: „my father will very probably agree to your suggestion".[13] Man beachte: „*Ihrem* Vorschlag," „your

[11] R. L. Miall an Erika Mann, 22.9.1940.
[12] Slattery (s. Anmerkung 3), S. 155-157.
[13] Erika Mann an R. L. Miall, 5.10.1940.

suggestion". Im Laufe der nächsten Monate sollte die Sendung *Deutsche Hörer!* unter der Leitung von Leonard Miall weitere Entwicklungen durchlaufen, bis Thomas Manns „messages" ihren eignen, sofort erkennbaren Ton erhielten. Meiner Ansicht nach kann meine ursprüngliche Behauptung weiterhin aufrechterhalten werden.

3.

Erika Manns zweiter Vortrag wurde am 13. September übertragen; er hieß *The Young Barbarians.* Das Manuskript ist nicht erhalten; es ist jedoch vielleicht anzunehmen, daß darin das Thema Nazi-Erziehung oder HJ behandelt wurde. Er gehörte wieder zur Reihe Frauensendungen, und Frau Mann sprach anscheinend wieder anonym.[14] Es fehlen auch die Manuskripte ihrer nächsten zwei Reden: *Raids on London,* eine Frauensendung vom 24. September, und *London under Bombs,* ein Nachrichtenkommentar vom 29. desselben Monats; offensichtlich aber handelten beide vom Thema des deutschen Blitzkrieges gegen London, der gerade seinen Höhepunkt erreichte. Erika Mann sprach nun nicht mehr anonym.[15] Ihre nächste Sendung, wiederum für Frauen gedacht, war für den 6. Oktober geplant; sie sollte heißen: *Questions for Germany.* Das Manuskript fehlt auch in diesem Fall, aber es lassen sich gewisse Schlüsse über den Inhalt ziehen, denn er beunruhigte die Redakteurin, Mrs. Gibson, die an ihren Vorgesetzten schrieb:

> Here is Erika Mann's script for 2.30 p.m. tomorrow, Sunday. Perhaps Mr. Crossman would like to have a look at it? Owing to the delicacy of the situation, I feel we should make as few alterations as possible, but at the same time I doubt the wisdom of Miss Mann's saying, as she does at the end, that she has come over here in the Blitzkrieg in order to talk to the Germans. What do you think? We will, of course, cut out the „Nazis" throughout if this is not done at your end.[16]

Sie sprach also von einer der Absichten ihrer Englandreise – daß sie im Rundfunk sprechen wollte – und gebrauchte wiederholt das Wort „Nazi". Warum machte sich Mrs. Gibson darüber Sorgen? Einige Versuche zum Verständnis solcher Probleme werden im späteren Teil dieses Aufsatzes gemacht. Bei dieser

[14] Sendeverzeichnis, 13.9.1940; European News Talks an Miss Gunn, Buchungsformular, 14.9.1940.

[15] Sendeverzeichnisse, 24.9.1940 und 29.9.1940; European News Talks an Miss Gunn, Buchungsformulare, 24.9.1940 und 30.9.1940. Das Sendeverzeichnis vom 29.9.1940 nennt den Vortrag *London war bombs*; in beiden Verzeichnissen fehlt das Wort „anon.", das nicht mehr erscheint.

[16] Mrs. Gibson an Mr. Dunkerley, 5.10.1940.

Gelegenheit ist nur festzustellen, daß das Verhältnis zwischen Radiosprecher(in) und Rundfunkbehörde in einer Zeit von durch den Krieg bedingter Beaufsichtigung und Zensur gar nicht reibungslos verlaufen konnte. Diesmal müssen die Spannungen (Mrs. Gibson sprach von „the delicacy of the situation") gelöst worden sein, denn die Sendung wurde zur geplanten Zeit übertragen.[17] All diese Übertragungen scheinen direkt gewesen zu sein. Auch besteht kein Zweifel daran, daß Erika Mann Zuhörer hatte: am 8. Oktober schickte Leonard Miall als Beilage zu seinem oben zitierten Schreiben, in dem er sich für seine „Mißverständnisse" entschuldigte, eine Postkarte und einen Brief, „which have come to you as a result of your most excellent broadcasts". Es ist anzunehmen, daß diese Korrespondenz aus Deutschland kam: Es mag unwahrscheinlich klingen, aber daß die BBC im Laufe des Krieges eine erhebliche Anzahl von Briefen erhielt, die von Reichsdeutschen geschrieben und in neutralen Ländern zur Post gebracht wurden, ist Tatsache.[18] Erika Manns letzte deutsche Sendung des Jahres 1940 – Mrs. Gibson bezeichnete diese mit Worten, die mit feiner Ironie von einem leisen Überdruß der eifrigen Sprecherin gegenüber zeugen: „her positively final appearance" – war für den Sonntagabend des 13. Oktobers geplant, aber Frau Mann bat mit persönlichem Einsatz um zusätzliche Zeit, damit sie am Freitag, dem 11. desselben Monats, in der um 14.30 ausgestrahlten Sendung für Frauen, in der sie gewöhnlich gesprochen hatte, ein letztes Mal am Mikrophon reden dürfe.[19] Die Bitte war nicht gerade willkommen: Man befürchtete vielleicht zuviel des Guten. „In the course of the conversation", schrieb Mrs. Gibson, „it was difficult for me, without further aggravating a delicate situation, to turn down her suggestion"[20]. Die „Situation, die soviel Diplomatie verlangte" („delicate situation") hatte möglicherweise irgend etwas mit Erika Manns Wunsch zu tun, gerade zu dieser Zeit eine Sendung in die Vereinigten Staaten übertragen zu lassen: davon später mehr.[21] Erika Mann sprach *dennoch* an dem Freitag; der Vortrag wurde verschiedentlich

[17] Sendeverzeichnis, 6.10.1940, in dem der Vortrag *Questions and Answers* genannt wird; European News Talks an F. Ex. (Miss Gunn), Buchungsformular, 6.10.1940.

[18] R. L. Miall an Erika Mann, 6.10.1940. Nach Aussagen Leonard Mialls (in einem persönlichen Gespräch mit dem Verfasser, 5.9.1989) lief eine beträchtliche Zahl von Briefen, die von Reichsdeutschen geschrieben und in neutralen Ländern aufgegeben wurden, im Laufe des Krieges bei der BBC ein; viele waren für eine Briefkasten-Sendung, *Was wollen Sie wissen?*, gedacht. Vier solcher Briefe sind noch erhalten, darunter die zwei, die ich die „Oskar-Hugo-Briefe" genannt habe: s. unten S. 319 und im Anhang, S. 345-347.

[19] Mrs. Gibson an Mr. Dunkerley, Memorandum, 9.10.1940. Das Wort „her positively final performance" ist eine wohlbekannte englische Redewendung, die sich auf das Leben der berühmten Operndiva bezieht, die die Zeit ihres drohenden Ruhestandes immer wieder zu verschieben wußte, indem sie „eine letzte Vorstellung" gab.

[20] Ebd.

[21] Sendeverzeichnis, 11.10.1940 („Better v[ersus] Worse by Erica [*sic*] Mann"); European News Talks an F. Ex. (Miss Gunn) Buchungsformular, 11.10.1940.

als „Britain at War" oder „Better v[ersus] Worse" in den Dokumenten vermerkt; ihre für den vorhergehenden Sonntag geplante Sendung wurde aber auf den Montag verlegt und hieß *Goodbye London.*[22]

Erst im Juli 1941 war Erika Mann wieder in England, aber in der Zeit bis zum September desselben Jahres sprach sie achtmal im Deutschen Dienst der BBC. Über diese Vorträge ist z.T. mehr als über die vorigen bekannt, und in einigen Fällen ist das Manuskript noch erhalten. Diese Manuskripte werden hier zum ersten Mal veröffentlicht. Am 13. Juli sprach sie über *London then and now.* Dieser Vortrag wird als Nachrichtenkommentar vermerkt.[23] Am 20. Juli trug ihr Beitrag den Titel *America and the Russian War,* eine Sendung für Frauen.[24] Am 30. Juli sprach sie einen Nachrichtenkommentar *Inside Germany:* Wie der erste Vortrag (und wahrscheinlich auch der zweite) wurde dieser direkt übertragen; er ist auch der erste, dessen Manuskript noch im Archiv liegt. In dieser Sendung warnte Erika Mann ihre deutschen Hörer, daß Deutschland wegen relativen Mangels an Streitkräften und Rohstoffen den Krieg verlieren müsse, und sie verlangte, daß in Deutschland jetzt konkret *gehandelt* werde, um den Untergang abzuwehren. Die problematische Natur solcher Aufrufe wird im späteren Teil dieses Aufsatzes eingehend betrachtet.[25] Am 3. August hieß ihre Sendung *On a Speed Boat;* dies war eine direkte, fünfeinhalb Minuten dauernde Übertragung, die dem Anschein nach tatsächlich auf einem auf dem Ärmelkanal hin- und herfahrenden Rennboot stattfand.[26] Unter allen Sendungen Erika Manns ist einzig für diese Material erhalten geblieben, das die Publikumswirkung dokumentiert. Die betreffende Reaktion läßt auf negative Wirkungen schließen. Sie kam von dem rätselhaften Verfasser der faszinierenden Dokumente, die ich an anderer Stelle die „Oskar Hugo Zuversichtlich Letters" genannt habe: umfangreiche Kritiken am Deutschen Dienste in Form von Briefen, die 1941 und 1942 an die BBC geschickt wurden und die von einem Deutschen stammen, der – wohl um sein Inkognito zu wahren – im Berliner Dialekt schrieb. Er beschuldigte Erika Mann (zusammen mit gewissen anderen Sprecher(inne)n) eines allzu ausgeprägten Subjektivismus und fragte, ob dieser störende Zug auf ihren amerikanischen Hintergrund zurückzuführen sei:

[22] Sendeverzeichnis, 14.10.1940.

[23] Sendeverzeichnis, 13.7.1941; European News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular mit dem Vermerk „live", 15.7.1941.

[24] Sendeverzeichnis, 20.7.1941; European News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular, 22.7.1941.

[25] Sendeverzeichnis, 30.7.1941; German News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular mit dem Vermerk „live", 30.7.1941.

[26] Sendeverzeichnis, 3.8.1941; German News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular mit dem Vermerk „live", 5.8.1941.

Wenn ssum Beischpiel Frau Erika uff een'n Motorboot in den Kahnal herumfehrt un dabei uffrejende Alebnisse schildat, denn soll se dett sachlich un objektiw tuhn, un nich imma „ich" un „ich" – ihr vasteht ma schon, watt? ... – denn die uffrejenden Aichnisse sint et, welche uns vainteressiern, aba nich det Ich von eene im Vajleich dassu unbedeutende Paseenlichkeet. – Villeicht is de Ich-Forrm so Moohde in die U-Ess-Aha; aba dett jeht u n s nischt an; fier uns is so wat eben peinlich.

Er beschrieb auch Erika Manns Sprech- und Vortragsweise als der ihres Vaters zu ähnlich, um gefallen zu können – obwohl er den Sendungen Thomas Manns höchstes Lob aussprach.[27]

Am 6. August sprach sie einen Nachrichtenkommentar zum Thema *The Battle of the Atlantic*[28]; am 15. desselben Monats noch einen, der *A Question to Austria* hieß; am 23. einen dritten, mit dem Titel *Australia:* von diesem dritten ist auch das Manuskript erhalten.[29] Als Anlaß zu ihrem Beitrag nimmt sie einen Kinobesuch, bei dem sie einen Spielfilm über Truppen aus Australien und Neuseeland im Ersten Weltkrieg sah; sie betont das Argument wieder, das früher in *Questions to Germany* zu hören war, indem sie auf die rein zahlenmäßige Unterlegenheit Deutschlands gegenüber dem britischen Weltreich und den Vereinigten Staaten hinweist. Der Vortrag ist kompetenter Berufsjournalismus, der sich auf keine Weise von den vielen Propagandastücken der Zeit unterscheidet. Sie schließt mit den Worten: „Wofür hungern und sterben *Sie*? Für den Hitler und gegen eine Welt. Wie lange noch?"[30] Erika Manns nächster Termin am Mikrophon war der 1. September, an dem die Aufzeichnung für ihre Sendung nach Amerika gemacht wurde: von dieser Sendung später mehr. Jetzt war die BBC auf den Gedanken gekommen, Erika Mann als Korrespondentin des Deutschen Dienstes zur Tagung der Vereinigung der britischen Gewerkschaften (Trade Union Congress) zu schicken, die gerade in Edinburgh stattfand.[31] Der Nachrichtenkommentar, der von diesem Aufenthalt stammte, ist erhalten; er wurde am 4. September übertragen. Er veranschaulicht den Weiterbestand der de-

[27] Näheres über Oskar Hugo Zuversichtlich zusammen mit Auszügen aus der betreffenden Textstelle seiner Briefe ist im Anhang, S. 345-347, zu finden.

[28] Sendeverzeichnis, 6.8.1941; European News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular, 7.8.1941.

[29] Sendeverzeichnis, 15.8.1941; German News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular, 18.9.1941. Beide Dokumente bezeichnen die Sendung als Aufzeichnung.

[30] Sendeverzeichnis, 23.8.1941; European News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular, 23.8.1941. Der vollständige Text wird im zweiten Teil, S. 332 f., abgedruckt.

[31] Vgl. R. L. Miall an G. Tracey, 1.9.1941. Ein unerbaulicher Streit über Erika Manns Geldausgaben entwickelte sich sodann zwischen verschiedenen Abteilungen der BBC (sie hatte etwas über £1 mehr ausgegeben, als vorgesehen war): Mr. Tangye Lean an Miss Boughen, Memorandum „German News Talks", 4.9.1941, mit handschriftlichen Notizen von Miss Boughen; und wieder Lean an Boughen „Miss Erica Mann: Visit to Edinburgh", Memorandum, 5.9.1941.

mokratischen Einrichtungen und deren Einfluß im Großbritannien der Kriegszeit und enthält eine Anrede an die deutsche Arbeiterklasse, die dem Konferenzvorsitzenden George Gibson zugeschrieben wird. Auch auf diesen Text wird später zurückzukommen sein.[32]

Im Laufe des Jahres 1942 – eine präzisere Zeitangabe ist nicht möglich – schrieb Erika Mann noch einen Brief an die BBC, der jetzt nicht mehr aufzufinden ist: seine Existenz läßt sich aus Privatnotizen erschließen. Frau Mann bot offensichtlich wieder ihre Mitarbeit für die Zeit einer bevorstehenden Englandreise an; aber diesmal zeigte die BBC wenig Interesse. „For my part", notierte Marius Goring, der wohlbekannte Schauspieler, der zu dieser Zeit sowohl als Redakteur wie auch als Sprecher im Deutschen Dienst tätig war, „I would be very glad if she could come over, for I believe that she could bring me a big deal of stuff from people like Brecht who are now in America"[33]. Was für ein Material („deal of stuff") das war, das Goring von Brecht und anderen erhoffte, ist nicht bekannt; aber was Erika Mann betraf, so gab es Schwierigkeiten in Sachen Geld – sie scheint auf eine Garantie von £100 im voraus als Honorar gedrungen zu haben, und auf solche Bedingungen wollte sich die BBC nicht einlassen – und der überfüllte Stundenplan für „Talks"-Sendungen lasse, hieß es, keine Zeit für sie übrig. Man war gewillt, ihr zeitweilige Arbeit anzubieten[34]; keine der aufgefundenen Dokumente weisen aber auf irgendeine Tätigkeit Erika Manns in diesem Jahr hin.

Ihre letzten zwei Sendungen bei der BBC der Kriegszeit wurden im Juli 1943 übertragen. Die erste fand am 2. Juli im Programm für Österreich statt: Sie wird einfach als *Erika Mann to Austria* erwähnt.[35] Am 9. desselben Monats nahm sie an der Sendereihe *England diese Woche* teil; dies war eine Art politischen Kommentars, der von verschiedenen Sprechern zusammengestellt wurde. Das Sendeverzeichnis beschreibt die Sendung (um 22.00 Uhr englische Zeit, nach den aktuellen Nachrichten und der täglichen Liste von deutschen Kriegsgefangenen, die sich in englischen Lagern befanden) auf folgende Weise:

England diese Woche No 70
Written by: 1. „The Changed face of London" Miss E Mann
2. „Rebuilding" D.M. Graham
3. „The Spirit of the English" Miss E Mann

[32] Sendeverzeichnis, 4.9.1941; European News Talks an Miss Boughen, Buchungsformular, 4.9.1941. Vgl. unten S. 341 f.; der vollständige Text wird im zweiten Teil abgedruckt.

[33] Mr. Goring an Mr. Miall, undatiertes Memorandum, das aber offensichtlich *früher* als das Dokument geschrieben wurde, auf das sich die folgende Anmerkung bezieht. Goring spricht von „the £100 which she wants".

[34] German Manager [an?] Mr. Crossman, Memorandum, 27.7.1942.

[35] Sendeverzeichnis, 2.7.1943; Talks Booking Requisition, 5.7.1943.

4. „Production 1941-1942" Miss E Mann
5. „From Dunkirk to Tunisia" R Posten
6. „Post War Planning" Miss E Mann
7. „Labour Party Conference" L Fraser
Produced by H. Fisher
Cast: Lindley Fraser (German staff)
D.M. Graham " "
M. Goring (German Productions)
G. Walker (German Workers)
F.I. Neumann (German staff)
Miss E Mann
DBU 25151 13'50" Rec 29.6.43
Closing announcement read by Jaffe.

Erika Mann lieferte also vier Beiträge zu dieser Sendung: Manuskripte sind nicht vorhanden, aber es lohnt sich, einige Schlüsse aus Titeln und Kontext zu ziehen. *The Changed face of London* hatte sicherlich mit dem Stadtbild von London nach den Luftangriffen der letzten Jahre zu tun und mündete in das darauf folgende Thema (nicht von Erika Mann), das *Rebuilding* („Wiederaufbau") heißt. *The Spirit of the English* ist offensichtlich ein psychologisches Propagandastück über „den englischen Geist" oder „den englischen Mut". Dann kommen zwei Analysen über wirtschaftspolitische Themen. Die erste, *Production 1941-1942* behandelte die Frage von industrieller Produktion im letzten Jahr: Es ließe sich denken, daß Frau Mann die Stärke der anglo-amerikanischen Industrie hervorhob und mit derjenigen von Deutschland auf eine Weise verglich, die sie in der früheren Sendung *Questions to Germany* geübt hatte. Aus dem Titel *Post War Planning* läßt sich wenig mit Sicherheit schließen: Es könnte sein, daß Erika Mann von der geplanten Nachkriegspolitik der Verbündeten gegenüber Deutschland sprach; aber durch den Kontext des nächsten Beitrages, der die Tagung der britischen Sozialisten behandelte, liegt die Annahme nahe, daß sie die alle politischen Kreise Großbritanniens durchdringenden Vorhaben darlegte, nach dem Krieg eine soziale Marktwirtschaft nach den Ideen von Keynes zu gründen. Erika Manns Worte füllten also mehr als die Hälfte dieser 13 Minuten und 50 Sekunden dauernden Sendung aus, aber da ihr Name in der Liste der Sprecher („cast") zusammen mit anderen steht, ist anzunehmen, daß ihre Beiträge z.T. von anderen gesprochen wurden.[36]

[36] Vgl. Mr. M. Goring an German Productions, Buchungsformular, 9.7.1943. Für diese Sendung hat Erika Mann wohl Texte geliefert, die andere gesprochen haben – denn sonst wäre die Zahl der sprechenden Personen (*cast*) unerklärlich –, aber sie hat auch selber gesprochen. Über Lindley Fraser vgl. Slattery (s. Anmerkung 3), S. 170. Die Buchstaben und Ziffern der vorletzten Zeile bezeichnen die Katalognummer der Platte, auf der die Sendung aufgenommen wurde, zusammen mit ihrer Dauer. Erika Manns Beitrag Nummer 4 wird als *Production 1941-32* wiedergegeben, was offensichtlich ein Druckfehler für ‚1942" ist.

4.

Soweit eine Übersicht über Erika Manns deutschsprachige Sendungen. Aber schon bei ihrem Besuch vom Jahre 1940 hatte sie den Vorschlag gemacht, auch eine Übertragung in die Vereinigten Staaten zu machen. Dieser Vorschlag stieß zuerst auf entschiedene Ablehnung, und obwohl sie schließlich wenigstens zweimal im Nordamerikanischen Dienst der BBC sprach, sollte sie Schwierigkeiten mit der Zensur bekommen, die höchst unangenehm gewesen sein und ihre Geduld auf die Probe gestellt haben müssen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, wie sehr einer ihrer deutschen Vorträge die BBC-Behörden beunruhigte: Mrs. Gibson hatte vor, das Wort „Nazi" jedesmal streichen zu lassen, und hielt es für „unklug", daß Erika Mann sagen wollte, sie sei gekommen, um mit den Deutschen zu reden. Es ist bei einem solchen Zeitabstand nicht leicht festzustellen, warum dieses so schlecht aufgenommen wurde. Mrs. Gibson – jetzt Mrs. Byam Shaw – ist nicht imstande, Licht in die Sache zu bringen.[37] Allerdings kann man sich vorstellen, daß eine Anspielung auf den dem Kriegsschauplatz entfernten Lebensstil im sonnigen Kalifornien auf einen bedrängten Soldaten an der Ostfront oder z.B. einen ausgebombten Bürger in Hamburg taktlos gewirkt haben könnte – Oskar Hugo Zuversichtlich machte eine sarkastische Bemerkung in dieser Richtung[38] –; aber solche Bedrängnisse gehörten eher zu einer späteren Phase des Krieges, und es läßt sich auch denken, daß ein Bericht über Erika Manns gefährliche transatlantische Reise einen Eindruck von Europa-, wenn nicht Deutschlandtreue erweckt hätte: Gekommen war sie doch, um mit den Deutschen zu reden. Warum sie nicht „Nazi" sagen durfte, läßt sich vielleicht eher erklären: Es kommt ganz darauf an, wie sie das Wort gebrauchte. Zu diesem Zeitpunkt wie auch später basierte BBC-Propaganda im wesentlichen auf einer Unterscheidung zwischen der NSDAP und dem deutschen „Volk". Man sprach den einzelnen Deutschen, nicht die Nazi-Funktionäre an; die Absicht war, den Soldaten oder Bürger für eine Auflehnung gegen seine Vorgesetzten zu gewinnen – eine Methode, die „wedge-driving" genannt wurde.[39] Möglicherweise verstieß Erikas genaue Wortwahl gegen diese Richtlinien; „möglicherweise", da das Manuskript nicht erhalten ist. Das sei alles, wie es wolle: an diesem Beispiel läßt sich zeigen, wie die, die im Rundfunk sprachen, einer strengen Redaktion unterlagen, deren Entscheidungen nur dann zu erklären sind (und selbst dann nicht immer), wenn man die vorgefaßten Ziele der britischen Propaganda im Auge behält. Solche Ziele wurden letzten Endes von der britischen Regierung

[37] Gespräch mit dem Verfasser, 14.10.1993.
[38] Vgl. unten im Anhang, S. 345 f.
[39] Vgl. unten S. 327

– oder besser gesagt von der Political Warfare Executive, die mit dem Informationsministerium in engster Verbindung stand – gesetzt. Die Schwierigkeiten mit „Nazi" und „Transatlantik" waren wohl Erika Manns erste Begegnung mit Problemen, die unter solchen Umständen zwangsläufig entstehen.

In allem, was die USA betraf, war die Problematik dieser Zensur, dieser Überwachung noch schärfer. Die Vereinigten Staaten nahmen zu dieser Zeit eine neutrale Stellung im Krieg ein. Allerdings war diese Neutralität durch eine ständig wachsende pro-britische Stimmung auf seiten sowohl der Regierung wie auch breiter Schichten der Öffentlichkeit gekennzeichnet, und Churchills Politik zielte vom Anfang seiner Amtsperiode an darauf hin, die USA möglichst schnell in den Konflikt einzubeziehen; andererseits gab es zur gleichen Zeit einflußreiche Interessengruppen in journalistischen und politischen Kreisen, die sogenannten „Isolationists", die Amerika von sämtlichen europäischen Verwicklungen fernhalten wollten. In Anbetracht dieser Situation drangen die Richtlinien der britischen Diplomatie auf eine äußerst taktvolle und zurückhaltende Einstellung in den Medien. Es besteht kein Zweifel, daß Erika Mann glaubte, eine bedeutende Rolle in den Medien spielen zu können – und zwar mit Recht. Sie sollte, wie oben erklärt wurde, später im selben Jahr eine Vortragsreise durch die USA antreten, „to lecture on the cause for which England is fighting". Eine solche Vortragsreise entsprach völlig den Wünschen der britischen Regierung. Zu dieser Zeit machten einige berühmte Persönlichkeiten solche Reisen, die von London bewilligt und unterstützt worden waren, z.B. Somerset Maugham[40]. Ein Vortrag, gehalten von einer mehr oder weniger offiziell unterstützten Privatperson, die auch als solche auftrat, war aber eine ganz andere Sache als eine Aussage derselben Person in der BBC, die im Ausland (mit welchem Recht, sei hier dahingestellt) immer den Ruf genossen hat, den offiziellen Ansichten der jeweiligen britischen Regierung näher zu stehen als alle Zeitungen.

Bekannt ist, daß Erika Mann diesen Vorschlag machte; bekannt ist auch, daß ein hoher Beamter des Ministry of Information ihr die amerikanische Sendung untersagte. Soviel geht aus einem Schreiben Sir Maurice Petersons vom Informationsministerium an Sir Stephen Tallents, Leiter des Außendienstes der BBC, hervor; er schreibt: „I warned her off American broadcasting"[41]. Dies ist eine höfliche Redewendung, typisch für die Zeit und jene Kreise, die im Grunde „ich verbot es ihr" heißt; da kein Brief vorhanden ist, ging es wohl um ein Privatgespräch. So entschlossen war Sir Maurice, die Möglichkeit einer solchen Sendung zu vereiteln, daß er zusätzlich mit der BBC telefonierte, um doppelte Gewißheit zu erlangen. „In this case we have been specially rung up by Sir

[40] Vgl. Robert Calder: Willie. The Life of Somerset Maugham, London: Mandarin 1990, S. 268-308.

[41] Vgl. unten, Anmerkung 43.

Maurice Peterson at the Ministry", schrieb der Leiter des europäischen Dienstes am 10. September, „to say that it would be inadvisable for us to ask her to talk"[42]. Man muß die höfliche Beamtensprache der Zeit verstehen: „inadvisable" heißt „untersagt". Und dann, auf abrupte Weise, besann sich Sir Maurice eines Besseren. Die Annahme liegt nah, daß er von einflußreichen Kreisen unter Druck gesetzt worden war: Erika Mann hatte solche Beziehungen, und in dem Schreiben, in dem Sir Maurice Erika Manns Sendung bewilligte, erwähnte er – ohne den Namen zu nennen – Duff Cooper, an den sie sich zu Anfang gewandt hatte. Das Schreiben vom 9. Oktober lautet:

Dear Tallents,
We are anxious to do what we can for Erika Mann, who is shortly returning to the States to lecture with the approval of this Ministry.

She has been on the German broadcasts two or three times and it appears to me that, as she has a good voice for a woman [!], it might be possible to put her on the Overseas transmission to America on one occasion with a more or less free hand to prepare the way for her own lecture tour.

As you know, I warned her off American broadcasting at an earlier stage but I know the Minister is anxious to help her to prepare her American tour and this might be a good way.

Yours sincerely [...].[43]

In einem etwa eine Woche später folgenden Brief bat sie der zuständige Leiter im Außendienst um einen Termin, um die bevorstehende amerikanische Übertragung zu besprechen[44]; aber eine solche Sendung habe ich in den Dokumenten dieser Zeit nicht nachweisen können .

[42] Director of European Services an Mr. P. Neville, Memorandum, 10.9.1940. Neville war, laut Personalverzeichnis des Jahres 1940, „Assistant, Empire Intelligence", d.h. im Nachrichtendienst tätig. Das Programm für die USA stand damals unter der Aufsicht der Abteilung für Sendungen für das Britische Weltreich (eine Ironie, deren Wirkung auf amerikanische Mitarbeiter unbekannt ist). Das Schreiben hat einen recht verärgerten und besorgten Ton, der von der Wichtigkeit der Sache zeugt; es ist aber nicht leicht, einen näheren Einblick in die zwischen den Zeilen angedeuteten Vorgänge zu gewinnen. Folgendes scheint in bezug auf Stoff und Zeitfolge wahrscheinlich: Neville wollte ein persönliches Gespräch mit Erika haben, um sich über die transatlantischen Verhältnisse zu informieren; es kann sein, daß er sie über die öffentliche Meinung oder die Anliegen von BBC-Hörern in den USA ausfragen wollte. Das Informationsministerium gewann aber offensichtlich den Eindruck, daß er Erika Mann zu einer Übertragung in die Vereinigten Staaten verhelfen wollte: das war dem Ministerium zu viel. Dann kam Nevilles wirkliche Absicht zum Vorschein, mit der man einverstanden war. Die ganze Affäre hatte wahrscheinlich viel mit amtlicher Selbstherrlichkeit und persönlichem Dünkel zu tun. Es sei jedoch betont, daß diese Auslegung der Geschehnisse und ihrer zeitichen Abfolge eine Hypothese ist. Bekannt ist allerdings, daß das Informationsministerium später nachgab und eine Sendung von Erika Mann nach Amerika gestattete.

[43] Sir Maurice Peterson an Sir Stephen Tallents, 9.9.1940.

[44] Empire Talks Organiser an Erika Mann, 16.10.1940. Ich untersuchte alle Sendeverzeichnisse des Nordamerikanischen Dienstes für die zweite Hälfte Oktober 1940, ohne Ergebnis.

Eine Sendung fand aber bei ihrem nächsten Besuch im folgenden Jahr statt: Am 1. September 1941 wurde ihr Vortrag, der zu der Sendereihe *Britain Speaks* gehörte, aufgezeichnet. Er sollte am nächsten Morgen um 1.30 Uhr aus London gesendet werden, damit er mitten im amerikanischen Abendprogramm – also zur besten Sendezeit – gehört werden konnte. Aber als die Aufnahme (auf Tonband, wie es scheint) gemacht wurde, war der Redakteur im Nordamerikanischen Dienst, der für Erika Mann zuständig war, noch nicht dazu gekommen, das Manuskript zu lesen. Was er später sah, gab ihm Grund zur Beunruhigung. Dieser Mitarbeiter, J. Warren MacAlpine, ordnete so viele Veränderungen an, daß Erika Mann am selben Abend wieder ins Studio kommen mußte, um das Ganze zum zweiten Mal aufzeichnen zu lassen. Die Maschinenschrift des Originaltextes zusammen mit den handgeschriebenen Streichungen und „Verbesserungen" des Zensors existiert noch und gibt einen faszinierenden Einblick in die Arbeitsweise von Zensur und Medien.[45]

Es ist ein lebendig geschriebener Nachrichtenkommentar, der – wie alle geglückten Beispiele dieses Genres – in einem persönlichen Ton verfaßt wurde, der Oskar Hugo Zuversichtlich so störte. „Helloh America", fängt er an, „ – this is my first trans-atlantic broadcast and I can assure you that it is pretty exciting to talk to you from London"[46]. Das Londoner Leben wird als ruhig und ungestört beschrieben: Man sehe zwar Flugzeuge hoch oben in der Luft, es seien aber keine deutschen, sondern britische Maschinen, die mit ihrer Bombenfracht gerade deutsche Städte anfliegen. Sie spricht von dem Selbstvertrauen des britischen Volkes, das aus dem Glauben an einen nahe bevorstehenden und endgültigen britischen Sieg wachse. Es folgt eine Aufzählung der vielen Exilregierungen, die ihren Sitz in London haben: die Franzosen, die Tschechen, die Holländer; de Gaulle und Beneš werden erwähnt. Es geht Erika Mann darum, die Einigkeit dieser Verbündeten zu betonen, eine gegen Deutschland gerichtete Einigkeit, die sie in früheren Sendungen schon betont hatte: „That's what is felt clearly here in London and it contributes not a little to the optimistic attitude taken by many Englishmen". Das Thema Optimismus wird dann auf eine Weise ausgearbeitet, die auf die Neutralität der USA zielt. Sie sei zwar auch optimistisch, aber nicht so optimistisch wie die Briten. Warum? Weil: „Any flame needs to be nourished if it is to go on burning. And the revolutionary fires glowing in the hearts of the enslaved will suffocate, they will die away like summer lightening, unless they are being constantly nourished from the outside". Der Vortrag entpuppt sich als Aufruf an die USA, in

[45] Der vollständige Text mit Anmerkungen und Verzeichnis der angeordneten Änderungen wird im zweiten Teil abgedruckt. Im Personalverzeichnis des Jahres 1941 wird MacAlpine als „Assistant Empire Talks Organiser" bezeichnet.

[46] Sendeverzeichnis, 1.9.1941.

den europäischen Krieg sofort einzugreifen. Erika Mann wechselt dann das Thema und geht zur Selbstdarstellung über. Sie malt dabei ein reges Kleinbild des englischen Lebens der Kriegszeit. Sie sei in Bristol ins Kino gegangen; die Wochenschau habe angefangen. Man zeigte das Treffen zwischen Churchill und Roosevelt – das „Atlantic Meeting" – im August jenes Jahres. Der Zuschauerraum sei voll mit britischen Matrosen und Offizieren der Kriegsmarine in dieser westlichen Hafenstadt gewesen. Die Bilder in der Wochenschau zeigten nicht nur den Premierminister und den Präsidenten an Bord eines Schiffes vor der Küste Neufundlands, sondern auch die Besatzungen ihrer zwei Schiffe, *Prince of Wales* und *Augusta.* „The crew of the Prince of Wales", so Erika Mann, „and that of the Augusta seemed to get on very nicely with each other". In den letzten Bildern nehmen die zwei Staatsmänner voneinander Abschied, und Roosevelts Schiff werde gezeigt, wie es langsam wegdampfte; dabei kommen die Reihen der an Bord stehenden Mannschaft klar ins Blickfeld der Kamera. Einer der Matrosen unter den Kinobesuchern habe gerufen: „bye, bye, boys, – go home, – we'll fight it out for you!" Erika Mann sagt über diesen Ausruf: „er tat mir weh", „it hurt me". Sie stelle sich jetzt als Amerikanerin dar.

> They'll fight it out for us, – they most assuredly will. [...] The only two questions being when they will win it and what the world will look like afterwards. [...] Let's be frank about it: an American declaration of war would infinitely shorten the duration of the slaughter [...]

Erika Mann befürwortet den Eintritt der USA in den Krieg sowohl aus idealistischen Gründen wie auch aus Selbstinteresse der USA.

Im Text dieses Vortrages stand vieles, was die Zensur für unerlaubt halten mußte, und MacAlpine verlangte insgesamt achtzehn Änderungen, von denen einige auf den ersten Blick bloße Nuancen zu betreffen scheinen; aber der Schein kann trügen: Was wie Kleinigkeiten aussieht, sind Änderungen wesentlicher Natur. Peinliche Anspielungen auf die frühere Uneinigkeit unter den europäischen Verbündeten mußten gestrichen werden; der ganze letzte Absatz, in dem es um den Eintritt Amerikas in den Krieg ging, mußte wegfallen. Die Übertragung schloß nun mit dem Ausruf des Matrosen im Bristoler Kino, „we'll fight it out for you", und Erika Manns Bekundung ihres darauffolgenden Schmerzes. Komischerweise schrieb aber MacAlpine folgende Worte hier hinzu: „For I love America". Jeder Leser wird einsehen, daß die Wirkung dieser Streichung darin bestand, einen unverblümten Aufruf in eine indirekte Andeutung zu verwandeln. Nichts unter den erhaltenen Dokumenten weist aber auf Ungeduld oder Unmut von seiten Erika Manns über diese Verdrehung ihrer Worte hin. Sie mußte um 19.30 Uhr zurück in das Studio der BBC, um den

revidierten Text zu sprechen (obwohl Pläne für die elektronische Edierung ihrer Aufzeichnung schon gemacht worden waren, falls sie nicht kommen sollte), und es ist anzunehmen, daß sie den neuen Text vortrug, wie es von ihr verlangt wurde. Darin erwies sich ihre Professionalität als Journalistin. Auf jeden Fall wurde die Sendung zur geplanten Zeit ausgestrahlt.[47]

Sie sprach noch einmal zu den USA, und zwar am 5. Dezember 1941; die Übertragung gehörte zu einer Sendereihe, die *Thank You America* hieß, und ein Dokument, auf dem die Sendung vermerkt wurde, fügt den Untertitel hinzu: „Calling the Garment-Makers Union of Chicago". Erika Mann scheint eine kürzere Einlage (von vier Minuten) in eine längere Sendung eingefügt zu haben, und da ihre Adresse als „c/o British War Relief Society" angegeben wird, ist anzunehmen, daß diese Sendung irgendwie mit amerikanischen Kriegshilfeorganisationen zu tun hatte, bei denen die genannte Gewerkschaft (der Textilarbeiter) mitgewirkt haben mochte.

5.

Ende 1942 hielt Lindley Fraser – ein führender Mitarbeiter im Deutschen Dienst, dessen Reden über Politik und Tagesereignisse praktisch alle zwei Tage zu hören waren – einen Vortrag über Ziel und Methode der BBC-Propaganda: Er hieß *The Part Played By Broadcasting in Modern Warfare*. Er bezeichnete das Hauptanliegen der deutschsprachigen Übertragungen auf folgende Weise: „to depress the enemy, by sowing in his mind the seeds of doubt as to the justice of his cause". Er hielt möglichst wahrheitsgetreue, unkommentierte Nachrichten für das beste Mittel zu diesem Zweck. Er glaubte auch an das, was er „wedge-driving" nannte, d.h. die Geschlossenheit des deutschen Volkes zu unterminieren, vornehmlich durch die Mitteilung von Gründen, warum man mit den führenden Kreisen der NSDAP unzufrieden sein sollte.[48] Mrs. Byam Shaw, die, damals noch als Mrs. Gibson, die Aufsicht über Erika Manns Sendungen hatte, ist noch heute der Meinung: „If you have shaken the enemy's confidence in his leaders, you have done a great thing"[49]. Aber im Rückblick sind alle solche Versuche an der Eigendynamik des totalen Krieges gescheitert. Weder die deutschen Streitkräfte noch die „Heimatfront" sind in das demoralisierte Chaos geraten, das man sich vorgestellt hatte; und was die Widerstands-

[47] Sendeverzeichnis, 5.12.1941; Miss Bushnell an Miss Mann, Quittung, 27.1.1942.

[48] Zitiert und besprochen in J. F. Slattery: „Oskar Zuversichtlich": a German's response to British radio propaganda during World War II, in: Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 12, No. 1, 1992, (S. 69-85) S. 77.

[49] Gespräch zwischen dem Verfasser und Mrs. Byam Shaw.

bewegung betrifft, so ist die Lage paradox. Zum einen ist es der BBC nie gelungen, eine Massenopposition gegen das NSDAP-Regime zustande zu bringen. Zum andern läßt sich die geringe Bedeutung der BBC in den Widerstandskreisen an der Tatsache feststellen, daß das Register der neuesten englischen Abhandlung über dieses Thema das Wort „BBC" nicht einmal vermerken zu müssen glaubt.[50] Wenn behauptet würde, daß die BBC-Sendungen nach Deutschland in der Kriegszeit völlig ohne konkrete und greifbare Wirkungen geblieben seien, so müßte der Forscher eine solche Kritik sehr ernst nehmen. In der Tat hegte Fraser selbst keine allzu übertriebenen Erwartungen von seiner eigenen Radioarbeit. „In actual fact", meinte er im obengenannten Vortrag, „propaganda good or bad is at most a minor and contributory factor in any war"; es gehöre zu Goebbels Arbeitsweise, unberechtigte Ansprüche an die Feindpropaganda verlauten zu lassen: „I think there are some rather exaggerated ideas about the success of propaganda in this war coming from Dr. Goebbels [...]"[51].

Es sei hier daran erinnert, was Erika Mann über ihre Rundfunkarbeit am Anfang ihrer Tätigkeit gesagt hatte: „daß *gewisse* Resultate erhofft werden können, falls und wenn die richtigen Leute diese kranke Nation ansprechen"[52]. Ihre Radiovorträge, soweit sie noch erhalten sind, sind als Versuche zu bewerten, nicht den Glauben des deutschen Volkes an die Gerechtigkeit ihrer Kriegsziele zu unterminieren – gerade das durfte sie ihrem Vater überlassen – , sondern es von der *Unmöglichkeit* dieser Ziele zu überzeugen. Da ein deutscher Sieg schlechthin nicht in Frage komme, sei es höchste Zeit, daß die Deutschen etwas *tun*, um den Krieg zu beenden. Im Vortrag *Inside Germany* sprach sie:

> Worauf warten Sie, meine deutschen Hörer? Auf den Sieg doch nicht etwa [...]? Auf ein Wunder also? Nein? Worauf denn aber sonst? Auf freundliche Angebote von Seiten der Alliierten jetzt? [...] Aber [...] niemand *denkt* an Frieden, solange Sie selber nichts tun als warten. Deutschlands Schicksal muß in Deutschland entschieden werden – von Ihnen, durch Sie! [...] Verzweifeln Sie nicht! *Aber* warten Sie nicht länger.

Dieselbe „es-ist-höchste-Zeit"-Einstellung bildet den Schluß von *Australia:*

> Wofür, deutsche Hörer, arbeiten und kämpfen *Sie*? Wofür hungern und sterben *Sie*? Für den Hitler und gegen eine Welt. Wie lange noch?

Das, was Fraser „wedge-driving" nannte, läßt sich auch bei Erika Mann in ihrem Kommentar über die Gewerkschaftstagung wahrnehmen. Sie berichtet über die an die deutsche Arbeiterklasse gerichteten Worte Gibsons, des Kongreßvorsit-

[50] Patricia Meehan: The Unnecessary War, London: Sinclair-Stevenson 1992.
[51] Slattery (s. Anmerkung 48), S. 77.
[52] Vgl. oben, S. 310.

zenden: Gibson geht von einer spezifischen Unterscheidung zwischen den Deutschen und ihrem Regime aus; diese Unterscheidung entspricht den Richtlinien der britischen Medien der Zeit, als die Frage von Kriegsschuld noch nicht eine so zentrale und problematische Rolle in Politik und Diplomatie erlangt hatte:

Dann übermitteln Sie unsern Kameraden dort unsere Grüße und sagen Sie Ihnen, daß wir für ihre Befreiung aus der Hitlersklaverei sorgen werden. Sie sollen uns aber helfen dabei [...].

Und diesmal fügt Erika ihren üblichen Aussagen über die Dringlichkeit des Zustandes eine Drohung hinzu:

Seht zu, daß Ihr schleunigst fertig werdet mit Hitler, – ehe England und seine Alliierten fertig werden mit ihm – und mit Euch, falls Ihr Euch nicht in letzter Stunde eines besseren besinnt. Es ist die höchste Zeit.

Aber weder Erika Mann noch andere waren imstande, zu erklären, *wie* das Erwünschte zustande gebracht werden sollte. Im Vortrag *Inside Germany* hatte sie gerufen:

Trennen Sie sich von dem Geist, der diesen Krieg gewollt und erzwungen hat, dem Un-Geist des Welteroberertums, der Lüge, der Gewalt, der Menschenverachtung; geben Sie sie auf, die Wahnvorstellung vom Gottesgnadentum der deutschen Rasse!

Das ist aber alles sehr abstrakt oder ließe sich höchstens als Aufruf zu jener inneren Emigration deuten, die ebenso problematisch ist.

Wenn letzten Endes ein Urteil über Erika Manns deutsche Sendungen gefällt werden soll, so dürfen sie nicht am Maßstab konkreter Wirkungen gemessen werden – und dasselbe gilt in noch höherem Maße für die berühmteren Sendungen ihres Vaters. Da der Konflikt bis zum letzten Atemzug des deutschen Reiches dauerte, kann man wohl kaum auf etwas deuten und sagen: Gerade *das* hat die Dauer des Krieges verkürzt. Allerdings ist man ebensowenig in der Lage zu sagen, das hat ihn *nicht* verkürzt. Vielleicht hatte der seltsame Oskar Hugo Zuversichtlich, der selber keine hohe Meinung von Erikas Manns Wert als Rundfunksprecherin hegte, die richtigen Vorstellungen. Er erklärte auch die Schwierigkeit des praktischen Handelns, nannte aber die BBC-Übertragungen „eene außerordenlich wichtije un weittragende *politische* Anjelejenheit“[53]. Sie spielten eine Rolle in der Diplomatie, in der Selbstbehauptungskraft alliierter Ideale. Daran, daß Hörer existierten, gibt es keinen Zweifel. Diese Frage weiter zu verfolgen, würde allerdings den Rahmen einer Abhandlung über Erika Mann sprengen.

[53] Slattery (s. Anmerkung 48), S. 81.

Zweiter Teil
Sendungen

INSIDE GERMANY by Erika Mann (Anon.)
July 30th, 1941
2 p.m.

Deutsche Hoerer – es steht schlecht um die schlechte Sache Eures schlechten Fuehrers. Er selber weiss das – auch seine Generaele *fangen an*, es zu begreifen und die hunderttausende von jungen deutschen Soldaten, die auf Nimmerwiederkehr in den verbrannten Steppen Russlands verschwunden sind, spueren es an den eigenen zerfetzten, verdurstenden, hungernden Leibern. Nur Sie hofft man im Dunkeln lassen zu koennen. Sie beluegt man, auf Ihre unterwuerfige Leichtglaeubigkeit meint man zaehlen zu duerfen. Die Wahrheit aber hat es an sich, schliesslich an den Tag zu kommen [,] und wer lange im Dunkel gesessen hat, beginnt selbst im Dunkeln zu sehen. Gewiss sieht man in Deutschland Teile, wenigstens, der Wahrheit. Man sieht sich eingesperrt, umgeben und umstellt von Feinden – von Hitlers Feinden, den Feinden seines Regimes, seiner Untaten, seiner Kriegsmaschine, seiner pathologischen und kriminellen Welteroberungs- und Weltvernichtungstraeume.

Da sind Grossbritannien, Russland und Amerika – drei enorme Feinde, das sieht man auch im Dunkeln – drei Riesen an Kraft und Ausdauer, unbesiegbar, unueberwindbar, unausweichbar. Da sind die versklavten Nationen des Kontinents – Feinde auch sie, gefaehrliche Todfeinde auf die Dauer – das weiss man auch im Dunkeln. Oder glaubt man gar, daß ein Mensch, der aus dem Hinterhalt ueberfallen, beraubt, und in Ketten gelegt worden ist, dem Raeuber seiner Habe und seiner Freiheit freundlich gesinnt sein koennte? Die unterdrueckten Voelker Europas hassen diesen Hitler. Ein Weltmeer von Feindschaft umbrandet ihn und wird ihn verschlingen, man verlasse sich darauf. Deutschland aber und das deutsche Volk? Sollen – wollen sie mitertrinken? Was für ein Wahnsinn! Wie die Kaninchen, ohnmaechtig, gebannt vorm dummen Schlange[n]blick des Irre-"Fuehrers" sollten sie sitzen und dem Unheil seinen Lauf lassen und sollten den Versuch nicht einmal wagen [,] es aufzuhalten? Worauf warten Sie, meine deutschen Hoerer? Auf den Sieg doch nicht etwa, den Hitlersieg ueber eine ganze, grosse, freie, maechtige, reiche, geeinte und zum aeussersten entschlossene Welt? Auf ein Wunder, also? Nein? Worauf denn aber sonst? Auf freundliche Angebote von Seiten der Allierten jetzt? Auf die Bekanntmachung von angenehmen Kriegszielen und schoenen Friedensbedingungen in London und Moskau jetzt? Aber niemand wird Ihnen etwas versprechen, niemand denkt an den Frieden, solange Sie selber nichts tun als

warten. Deutschlands Schicksal muss in Deutschland entschieden werden – von Ihnen, durch Sie! Trennen Sie sich von dem Geist, der diesen Krieg gewollt und erzwungen hat, dem Un-geist des Welteroberertums, der Luege, der Gewalt, der Menschenverachtung; geben Sie sie auf, die Wahnvorstellung vom Gottesgnadentum der deutschen Rasse! Und erhoffen Sie sich nichts vom „Recht des Staerkeren", das dieser Hitler als einzig wahres Recht verschreit. Er ist nicht der Staerkere und sein Recht soll ihm werden. Was aber ist Ihr Recht? – Ihre Pflicht gegen sich selbst – Ihre einzige und letzte Chance? Deutsche Hoerer – Sie wissen es – wissen es im Grunde seit langem. Verstocken Sie sich nicht gegen die inneren Stimmen, die besser und eindringlicher als wir es vermoechten, zu Ihnen reden. Verzweifeln Sie nicht! Aber warten Sie nicht länger. Noch liegt die Entscheidung bei Ihnen!

END

AUSTRALIA
By Miss Erika Mann.
23.8.41. 1p.m.

Deutsche Hörer,
Der gestrige Abend sah hier in London die Welturauffuehrung des Filmes „40,000 Reiter", der die erstaunliche Kuehnheit der australischen Kavallerie waehrend des vorigen Krieges zum Gegenstand hat. Das Theater war ausverkauft, bis auf den letzten Platz. Gespannt folgte eine große Zuhoererschaft den wilden und erregenden Vorgaengen auf der Leinwand. „Die Australier?" sagt zu Beginn des Filmes ein deutscher Feldherr im nahen Osten, „die Australier! Die tragen Federhuete, wie die Weiber und haben von Tuten und Blasen keine Ahnung. Mit denen werde ich fertig." Er ist nicht fertig geworden mit ihnen; und der deutsche Zusammenbruch dort unten, im Jahre 1917, war nicht zuletzt eben jenen Burschen mit den Federhueten zu verdanken. Während auf der Leinwand der Kampf tobte [,] und das Theater erfuellt war vom Kriegslärm des Jahres 1917, ging es friedlich zu [,] draussen auf dem Platz [,] und ueberall in London. Seit werweisswielang haben wir keinen Flieger-Alarm mehr gehabt und fuer werweisswielang werden wir keinen haben. Die Luftwaffe reibt sich in Russland auf, langsam, aber ungemein sicher[.] Goerings beste Piloten gehen dabei verloren und koennen so bald nicht ersetzt werden. Inzwischen werden hier in ungestoerter Ruhe tausende von neuen Fliegern herausgebildet, und monatlich treffen tausende, – tausende von frischen, glaenzend geschulten Luftstreitkraeften aus den Dominions ein. Manchmal frage ich mich, ob man in Deutschland weiss, – ob man sich klar macht, was das bedeutet, das Britische Weltreich. Ich spreche nicht von Reichtum, von den enormen Kraft- und Materialreserven, die England in seinem Imperium zur Verfuegung stehen. Ich spreche von der einmuetigen und vorbehaltslosen Kampfbereitschaft all der Kanadier, der Sued-Afrikanern [*sic*], der Australier, von der freiwilligen Gefolgschaft, die sie alle dem Mutterlande leisten. „Freiwillige Gefolgschaft"[–] wo gibt es die für Hitlerdeutschland? Er hatte einen Verbuendeten, eine Art von Verbuendeten, der oberste Kriegsherr Hitler [,] als sein Krieg ausbrach. Und selbst dieser eine moechte nicht kaempfen. Er trat erst ein, in den Krieg, als er ihn so gut wie beendet glaubte und dann ließ er sich schlagen, daß es ein komischer Jammer war. Und sonst, und im uebrigen? Wo sind Hitlers freiwillige Helfer? Es gibt sie nicht – er hat keine – er hat nicht einen Allierten irgendwo auf der Welt. Denn „hat" er auch nur Japan? Gewiss nicht. Wo bleiben die japanischen Entlastungs-Offensiven gegen Russland? Und wo die japanischen Ablenkungsmanoevre gegen Niederlaendischindien, Amerika und Australien? Sie bleiben vermutlich wo sie hingehoeren – im phantasiebegnadeten Hirn des

Doktor Goebbels. Freiwillig – so viel ist sicher – wird Japan nicht in den Tod rennen. Mag immerhin sein, daß der deutsche Irrefuehrer auch noch Japan in den Tod hetzt. Amerika ist bereit und faehig es mit Japan aufzunehmen [,] und die Australier – diese Burschen mit den Federhueten, die von Tuten und Blasen keine Ahnung haben, werden sich gewiss nicht lumpen lassen. Sie sind glaenzende, und leidenschaftliche Soldaten, die Australier, das haben sie auch in diesem Kriege wieder bewiesen. Die australische Luftwaffe ist vorzueglich im Schuss. Sieben Millionen Kilometer ueber vier Ozeane hat sie zurueckgelegt, seit dem September 1939 und 125,000,000 Quadratkilometer hat sie überquert auf Geleit und Erkundungsfluegen. Uebung macht den Meister. In knapp einer Minute hat vor ein paar Tagen ein australischer Jaeger zwei deutsche Flugzeuge zerstoert. „Ja, auf die Australier ist Verlass" [,] sagte mein Nachbar im Theater gestern abend. Auf die Australier ist Verlass, wie auf alle Verlass ist, die freiwillig fuer die Sache der Allierten arbeiten. Die wissen [,] wofuer sie arbeiten, die wissen [,] wofuer sie kaempfen; der Sieg ist ihrer, das wissen sie. Wofuer, deutsche Hoerer [,] arbeiten und kaempfen Sie? Wofuer hungern und sterben Sie? Für den Hitler und gegen eine Welt. Wie lange noch?

END.

[Title page:]

BRITAIN SPEAKS
By Erika Mann: Overseas North-American Transmission
Monday/Tuesday – Sept. 1st./2nd. 1941.
0030 GMT. 0130 BST. Reproduced 0315 GMT: 0415 BST.
Censored by J. Warren MacAlpine.

THE RISING TIDE IN EUROPE

Helloh, America, – this is my first trans-atlantic broadcast and I can assure you that it is pretty exciting to talk to you from London. London itself is a pretty exciting place right now, despite the fact that the war is taking place in Russia for the time being [1][55] and despite the lull in the air over this island. The Luftwaffe is absent; but there is always plenty of aircraft to be watched in the skies, – R.A.F.-planes flying out in bright day-light for attacks on enemy-shipping and enemy-occupied territories. Their engines are humming with hope and promise. Hope and promise, – England is full of it [2]. Even in their darkest hours people here [3] have been convinced that they were going to win this war. But now many of them believe that they are going to win it *soon*. I [4] do not think so, though I can see, whence this optimism comes. Remember the September of 1938, – the days of Munich. Things looked hopless, then, and people were on the verge of despairing in themselves; think of the September of 1939, the days of Hitler's Blitz in Poland, of America's deepest neutrality, and the beginning of the Allies' so-called „phoney war". There was not much to feel hopeful about, then. Recall the September of 1940, – the days of the „Battle of Britain", when death and destruction rained from the skies day and night, when England was left alone, without a single ally, and without even an „arsenal" from which to expect any material help. The Nazis had journeyed to Paris, the French people did not seem to hate their invaders, but took a hostile attitude towards their former allies; and the rest of the enslaved nations did not betray much hope in a British victory, though they probably wished for it [5]. Finally look at this year's September and you will appreciate the optimism with which the people of England view their own and Democracy's chances. Four factors justify their optimism, – to a degree. There is, firstly, the mere fact that Britain survived the way she did, – that she has emerged from the Battle of Britain and the Battle of the Atlantic without serious injuries. There is, secondly, the magnificence of Russian resistance, thirdly the gradually increasing help

[55] Zu den Anmerkungen vgl. den folgenden Anmerkungsapparat.

from the United States, and fourthly the rising revolutionary tide in Mr. Hitler's European Empire, that Empire which is really a house of cards whose roof rests on hundreds of democratic Fifth Columns. You in America know, of course, all about the seriousness of the troubles facing Mr. Hitler on the continent. But there is a great difference between knowing and feeling, – between reading about a thing and actually experiencing it [6]. We in London are separated from the V.-armies of Europe by nothing but a narrow strip of water, which, formidable as it is, as an obstacle to military invasion, is not much of a psychological barrier between ourselves and our friends on the other side of the channel [7]. London, the seat of all the exiled governments of Europe, registers every sign of discontent over there, every act of sabotage, every forboding of revolution, with the accuracy of a seismograph. For these exiled governments are all but puppet-governments and token-rulers. They are the real representatives of their respective nations, with whom they remain in closest contact. President Benes of Czechoslowakia [*sic*], – just to give you an example, – receives daily between 6 and 12 dispatches from home, informing him exactly of what is going on there, while he in turn is able to send out his presidential orders to his people. The Free French under General De Gaulle are no less active. And even now French patriots, enemies of Hitler's and his Vichy, keep on arriving in this country. I have spoken to a high French official who used to be chef de cabinet of Mandel. He escaped from France on August first and told me in great detail about his countrymen's hatred of the Nazis and of those who delivered France to the enemy, – their active and militant hatred of all Quislings, and their united determination to work for „the day", – to fight and die for the liberation of France. The shots, fired at Versailles by that heroic boy Paul Colette, echoed in the hearts of all Frenchmen; they were the first shots to strike the traitors, but they will not be the last.

Two days ago one of the most moving [8] demonstrations I have ever witnessed took place in London. The Free Dutch celebrated their beloved Queen's 61st. birthday. But the huge audience assembled in the lovely open air theatre in Regent's Parc [*sic*] was not exclusively Dutch, though everyone present displayed the orange-ribbon in honor of the Royal House of Orange. Polish and Czech fliers, British officials and soldiers, Free Frenchmen, Free Norwegians, Free Belges, Free Yugoslaves [*sic*], free representatives of all European nations mingeled [*sic*] with Dutch sailors, Dutch pilots and the Ministers of the Dutch Cabinet. The keynote of the day, – I felt, – was on „Free" rather than on „Polish", „Czech", or „Dutch". „Free Europe" [,] that's what this gathering stood for; indeed it represented something like a tiny model of the Europe to come.

I sometimes wonder whether anyone could possibly grasp the full meaning

and value of this concept „freedom", unless he knew from bitter experience, or had seen from closest proximity, its contrast: „slavery". You have got to know what is black, in order to be able to determine what is white. The peoples of Europe did not know what was black and how terribly black black was. That's why they would not appreciate what was white and did not really feel like fighting for it. Now they know; now they are ready to fight; but now most of them have to fight underground, with whispered words as their main-weapons. They would not unite against the common enemy, before he had actually conquered all they possessed, save their hearts, – but insisted on mistrusting each other and on greedily guarding what they called their own interests. The peoples of Europe minded their „own business", each of them did, and, within each nation, every group, every political party did. They are all disunited. Now they are united. Now, that they have experienced the total blackout of slavery, the light of freedom is kindled in their hearts [9].

That's what is felt clearly here in London [10] and it contributes not a little to the optimistic attitude taken by many Englishmen.

I have said that I do not consider that attitude altogether justified and should like to explain, why not. Any flame needs to be nourished if it is to go on burning. And the revolutionary fires glowing in the hearts of the enslaved will suffocate, they will die away like summer-lightning, unless they are being constantly nourished from the outside. What they need is encouragement, more encouragement, better encouragement. Whence can such encouragement come? From Russia who is fighting for her life, from the scorched earth of the Ukraine, from beleagured Odessa, and the floods that carry with them the scattered remnants of the Great Dam? Surely there is great [11] encouragement to be derived from Russia's heroic struggle. But is it enough? Can enough encouragement come from England [12] who, after a year of curious fighting, a night-marish year bathed in blood, sweat, and tears, knows that the breathing-spell given to her at present will not last, that new ordeals are waiting for her and that the total victory she must and will achieve can only be obtained by a total effort, and by sacrifices one shudders to think of? Surely there is a great encouragement to be derived from England's [13] heroic struggle. But is it enough? It is not [14]. Darkened Europe is looking across the Ocean for more encouragement, better encouragement. America has committed herself unmistakably and once and for all to help defeat the aggressors to the best of her enormous abilities. She has not done so out of sheer kindness and idealism, but because she knows full well that aggression would not stop at her threshold, once it had completed its sinister job in the rest of the world. America has realized that her own freedom and independence would be threatened, if Hitler were to have his way in Europe and Asia. She has realized it, – but does she re-

member it, – always, – does she act accordingly, – always? Is she aware, – always, – of the urgency of the menace and the need for an *all-out* effort on her part? Does she know, – always, – that by putting up such an effort, she is not merely aiding Britain and European Democracy, but saving herself?

Strikes are going on in the United States on a dangerously large scale [15]. They do not only hamper American production, they also mean a moral blow to the cause of Freedom. Reports from American army-camps are not too encouraging, either. The boys dislike military drill and would much rather return to business as usual which is readily understood [16]. All of us would much rather. We just cannot afford it. And America cannot afford it any more than Britain. I sometimes wonder how those same American boys who now seem so annoyed with army-life would stand actual war-fare. And I am convinced that they would stand it admirably well. In fact I do not even think it *is* army-life itself which annoys them, but that they resent the idea of being made soldiers for the purpose of not fighting.

When pictures of the Atlantic Meeting were shown on the news reels, I happened to be in Bristol. The audience consisted largely of British sailors. More British sailors were seen on the screen. They made friends with the American navy. The crew of the Prince of Wales and that of the Augusta seemed to get along nicely with each other. When the meeting was over and the American boys in their neat white caps withdrew from the battle-field, while the British returned to war, it was oddly enough they, the British, who looked happy and gay, whereas the Americans did not seem to feel too good. If I know them at all [17], they actually felt like hell, – and so did I, when one of the sailors in the Bristol-audience shouted after them „bye, bye, boys, – go home, – we'll fight it out for you!" It sounded good-natured and friendly; yet it hurt me [18].

They'll fight it out for us, – they most assuredly will. Britain and her allies are going to win this war, of this there cannot be the slightest doubt [19]. The only two questions being when they will win it and what the world will look like afterwards. It is up to America to give her answer to these questions. Let's be frank about it: an American declaration of war would infinitely shorten the duration of the slaughter, indeed it might actually end it almost immediately. If anything on earth could destroy Nazi-morale beyond repair, while at the same time encouraging the enslaved peoples into open rebellion, such a declaration would. If anything on earth could convince the German people of the hopelessness of their „Führer's" enterprise, such a declaration would. But such a declaration is not contemplated and we needn't waste our breath discussing what it could do. There is but one thing I should like to say in conclusion: remember, America, – remember always, – that you, the United States, cannot possibly prosper and flourish in a world utterly impoverished and devastated

by a prolonged war. It is not only in your interest that the Democracies should win this war, it is also in your interest that they should win it soon. You need their all-out victory, soon. They need your all-out help, – soon. Sounds like a fair bargain to me. Good night.

ANMERKUNGEN

Das Manuskript besteht aus sieben Seiten in Maschinenschrift, die als Mikrofilm im BBC-Archiv liegen. Auf dem leeren Teil des letzten Blattes steht in Handschrift geschrieben:

„Seen by [Mrs. Wall? nicht leserlich]
Censored by J.W. MacAlpine Sept 1./41.

If Miss Erika Mann 'phones at 7.30 to say that she is willing to re-record talk, she can go to B.G. at 8 p.m. This has been arranged. She has suitable cuts in mind. If she can't re-record tape already recorded [unleserlich] this pm. at 4 o'clock should be cut from starred paragraph-end on Page 6."

Die Maschinenschrift enthält eine beträchtliche Anzahl von Verbesserungen und Streichungen in derselben Handschrift, die zweifelsohne die von MacAlpine ist. J. W. MacAlpine war Regisseur im ‚Empire Department'; Näheres über ihn ist nicht bekannt (vgl. Anmerkung 46). Sowohl Verbesserungen wie Streichungen dienten wohl dazu, Erika bei der Neuaufzeichnung zu leiten (man merke aber, es heißt ‚she has suitable cuts in mind', d.h. sie war auch bereit, Streichungen selber vorzunehmen, um sich den Richtlinien zu fügen); ich nehme an, die Streichungen waren auch für den Schnitt gedacht, falls eine Neuaufzeichnung nicht zustande kam. Die handschriftlichen Anmerkungen sind folgende:

1. *ersetzt durch* despite the fact that the war has shifted to Russia for the time being
2. *ersetzt durch* the atmosphere here is full of it
3. *ersetzt durch* the British people
4. *das Wort* personally *wurde hinzugeschrieben*
5. *Der Satz von* The Nazis *bis* wished for it *wurde gestrichen*
6. *Der Satz von* You in America *bis* experiencing it *wurde gestrichen*
7. formidable...invasion *gestrichen*
8. moving *ist eine Verbesserung, die das Originalwort unleserlich macht*
9. *Der ganze Absatz von* I sometimes wonder *bis* kindled in their hearts *wurde gestrichen und durch folgendes ersetzt:* The lights of freedom which make blacked out London such a bright place to be in are also kindled in the hearts of the enslaved peoples.
10. in London *gestrichen*
11. great *ist eine Verbesserung, die das Originalwort unleserlich macht*
12. *ersetzt durch* Britain
13. *ebenso*

14. *ersetzt durch* I don't think it is
15. *die Worte* as you and I know *wurden hinzugefügt*
16. *ersetzt durch* everyone over here understands only too well
17. *die Worte* and I think I do *hinzugefügt*
18. *die Worte* for I love America *hinzugefügt und der folgende Absatz völlig gestrichen*

Es ist relativ leicht, den Zweck dieser Zensierungen zu erkennen; man gewinnt dabei einen interessanten Einblick in das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Publikum zu einer Zeit, wo Massenmedien als Mittel zu einem politischen Zweck dienen. Auch scheinbar kleine Änderungen können wichtige Stellungnahmen widerspiegeln. Es sei hier daran erinnert, wie das Informationsministerium eine Übertragung von Erika Mann nach den Vereinigten Staaten überhaupt verhindern wollte, und daß ihr Angebot wahrscheinlich schließlich nur unter Druck angenommen wurde. Wenn sie nicht die Tochter von Thomas Mann gewesen wäre – so darf man wohl annehmen – so wäre es den führenden Kreisen des Ministeriums gelungen, sie vom Mikrophon des amerikanischen Programms fernzuhalten.

Von den Verbesserungen betreffen einige bloße Stilfragen: Nummer 2, 15, 16 und 17 bewirken eine besondere Betonung und erhöhen so die Wirkung. Die Absicht von Nummer eins ist rätselhaft, es sei denn, daß MacAlpine Erikas tadelloses (wenn auch leicht amerikanisch gefärbtes) Englisch in die Zwangsjacke seiner eignen Vorstellungen guten Stils drücken wollte. Ebenso ist die Absicht von Nummer 6 nicht klar: vielleicht wurde Erikas Ausdruck als herabsetzend empfunden. Aus Nummer 7 ist zu ersehen, wie alle Propaganda, und sei die Zensur noch so scharf, dauernd dem Risiko peinlichen Selbstwiderspruchs ausgesetzt ist – eine Schwierigkeit, deren sich Goebbels immer bewußt war. Im Jahre 1940, als die britischen Inseln die deutschen Invasionskräfte der ‚Operation Seelöwe' erwarteten, lag es den britischen Amtssprechern nah, die Unüberwindlichkeit des Ärmelkanals zu betonen. Aber im Spätjahr 1941 wurde bereits an eine Invasion von England aus gegen den Kontinent gedacht; daher mußten nun alle Worte vermieden werden, die zur Annahme führten, dieses schmale Wasser, ‚narrow strip of water', sei ein Hindernis, ‚obstacle'.

Nummer 4 und Nummer 13 entsprechen ebenso den Methoden der Publizistik. Sie betonen die *Subjektivität* der ausgesprochenen Meinungen und ermöglichen der BBC dabei eine gewisse Distanz, die sich auch auf die britische Regierung erstreckt; der Eindruck von bloßer Propaganda wird auf diesem Weg vermieden. Die Wichtigkeit dieser Distanz-Haltung wird unten klar dargestellt.

Nummer 3, 10, 12 und 13 betreffen das, was man vielleicht die ‚Selbstdarstellungspolitik' der britischen Regierung nennen dürfte. ‚The British people' in Nummer 3 ist nicht nur viel präziser als ‚people over here'; der Ausdruck deutet implizit auf ein stark zusammenhaltendes Volk und Einigkeit in der Politik. Aus einem ähnlichen Grund wurden wohl die Worte ‚in London' von Nummer 10 gestrichen: wichtig war zu betonen, daß die britischen Inseln insgesamt, nicht nur London, in Beziehung auf den Kriegsausgang optimistisch seien. Ebenso ist ‚England' (Nummer 12 und 13) eine Sprachsünde, die gründsätzlich Deutsche (seltener Amerikaner) begehen, dort wo ‚Britannien' gemeint wird: das Informationsministerium wollte aus Schottland, Walisien (und Irland) stammenden Amerikanern gegenüber auf alle Fälle den Eindruck vermeiden, daß nur die *Engländer* gegen Hitler seien.

Die weiteren Verordnungen der Zensur sind mit Fragen der internationalen Diplomatie verbunden. Unter diesem Aspekt stehen alle längeren Streichungen. Die Erinne-

rungen an den faschistischen Defätismus der französischen Republik wäre im Jahre 1941, als die französische Exilregierung ihren Sitz (wie Erika selbst darzustellen weiß) in London hatte, im höchsten Grade taktlos gewesen. Ebenso betonte Nummer 9 die früheren Fehler und Mängel von Großbritanniens Verbündeten und wäre peinlich gewesen. Aber als Mr. MacAlpine dazukam, den Schlußparagraphen zu lesen (Nummer 18), haben sich ihm wohl die Haare gesträubt. Ein solch unverblümter Aufruf an die USA, sich sofort offiziell an die Seite der Verbündeten zu stellen, wäre ein diplomatischer Fehler spektakulärer Art gewesen, zu einer Zeit wo Isolationismus in der USA noch sehr weit verbreitet und es ein Grundsatz war, der von höchster politischer Ebene auf beiden Seites des Atlantiks ausging, mit der öffentlichen Meinung in den Vereinigten Staaten sehr vorsichtig umzugehen.

THE TRADES UNION CONGRESS
By Erika Mann
4th September 1941.
1 p.m.

Drei Tage lang habe ich dem Jahres-Kongreß der englischen Gewerkschaften, der Trade Unions beigewohnt, der heute seinen Abschluss findet. Und ich wuenschte von ganzem Herzen, Sie, die Sie mir zuhoeren, haetten zugegen sein koennen.

Die ehrwuehrdige dunkelgetaefelte Halle, in der die Versammlung tagte, hat mich an die schoenen alten Rathaussaele erinnert, die es in Deutschland gibt. Sonst freilich erinnerte die Veranstaltung in nichts an Deutschland, wie es heute ist. Die 700 Abgeordneten, die sich zusammengefunden hatten, repraesentierten ueber fuenf Millionen englischer Arbeiter: sie redeten, berieten, handelten wirklich im Namen des englischen werktaetigen Volkes. Es waren wichtige, bedeutsame Dinge, die da zur Sprache kamen, Dinge die jedem der Anwesenden dringlich am Herzen lagen. Die Diskussion war aeusserst lebhaft und angeregt. Immer aber blieb sie hoechst diszipliniert und noch im Gespraech ueber praktische Fragen des taeglichen Lebens verlor sie nicht fuer einen Augenblick das grosse Ziel aus den Augen, das „Sieg" heisst: Sie[g] ueber Hitler, Sieg ueber seine Kriegsmaschine, Sieg ueber den Ungeist, das Unrecht, das hirnrissige Welterober[er]tum des deutschen Irrefuehrers, Sieg im Zeichen der Freiheit und des menschlichen Anstandes, Sieg, zugunsten einer besseren, helleren, gerechteren Zukunft <u>für alle</u> – das ist das Ziel der englischen Arbeiterschaft, wie es das Ziel der britischen Streitkraefte, der englischen Regierung und des gesamten britischen Volkes ist. Das ist die Wahrheit, und sie war mir nicht neu. Aber die Gewerkschaftstagung zu Edinburgh hat mir auf eine neue und beglueckende Art gezeigt, wie sehr „Einigkeit und Recht und Freiheit" hierzulande zum Siege beitragen werden. Zwei Dinge gehen Hand in Hand hier, die man sich in Hitlers Deutschland kaum mehr miteinander vorstellen kann: die eiserne Entschlossenheit aller, diesen Krieg zu gewinnen <u>und</u> die eiserne Entschlossenheit aller, sich waehrend des Kampfes nicht der Rechte und Errungenschaften zu begeben, fuer deren Haltung man kaempft. Die englischen Arbeiter haben freiwillig manches Opfer gebracht, – zwingen hatten sie sich nicht lassen und niemand hat versucht, sie zu zwingen. Sie sind solidarisch untereinander und solidarisch mit der Regierung [,] in der sie repraesentiert sind. Furchtlose und loyale Kritik an dieser Regierung ist nicht nur gestattet, sie ist erwuenscht und der Gewerkschaftskongress hat sie freimuetig geuebt. Vorschlaege zur groesseren Vervollkommnung des Luftschutzes und der Lebensmittelversorgung wurden besprochen und akzeptiert. Die Regierung, so

beschloss der Kongress [,] solle aufgefordert werden, alle wichtigen Rohstoffe unter Kontrolle zu nehmen, damit absolute Gerechtigkeit in der Verteilung gewaehrleistet sei. Man stelle sich eine Arbeiterversammlung vor, die einer Regierung, in der die gegnerische, die konservative Partei die Mehrheit besitzt, freiwillig solche Rechte einraeumt! Das ist Vertrauen – das Volk hier hat Vertrauen in seine Regierung und in sein Land – aber das „blinde Vertrauen" de[r] Deutschen, ihr dumpfes, unwissendes und geaengstigtes Ausgeliefertsein an ihre Irreführung ist diesem Volke unvorstellbar.

Der Praesident des Gewerkschaftskongresses, George Gibson, mit dem ich zwischen den Sitzungen ins Gespraech kam, sagte mir: „Sie sprechen zu den Deutschen? Dann uebermitteln Sie unsern Kameraden dort unsere Gruesse und sagen Sie Ihnen, dass wir fuer ihre Befreiung aus der Hitlersklaverei sorgen werden. Sie sollen uns aber helfen dabei, denn es sind auch ihre Rechte, fuer die wir kaempfen, wir kaempfen fuer die Rechte des arbeitenden Volkes ueberall auf der Welt."

Die Tagung nahm ihren Fortgang. Waehrend ich von der Gaestetribuene aus die Versammlung ueberblickte und den ruhigen, sachlich-ernsten Eroerterungen der Delegierten zuhoerte, fiel mir der Name des Vereines ein, der sich im vorigen Kriege in Deutschland gebildet hat. Er hiess „Verein zur raschen Niederringung Englands." Ich lachte laut, mitten in die Debatte hinein. „Verein zur raschen Niederringung Englands." Ganz Hitler Deutschland verdiente diesen lachhaften Namen. Deutsche Hoerer, loest ihn auf [,] Euren „Verein zur raschen Niederringung Englands" – er hat keine Chance [,] der Club. Weder rasch, noch ueberhaupt, werdet Ihr fertig werden mit England. Seht zu, dass Ihr schleunigst fertig werdet mit Hitler, – ehe England und seine Allierten fertig werden mit ihm – und mit Euch, falls Ihr Euch nicht in letzter Stunde eines besseren besinnt. Es ist die hoechste Zeit.

END

Dritter Teil
Unveröffentlichte Briefe

1. An S. Patrick Smith: [Maschinenschrift]

Erika Mann
47 Albany Street (Regents Park)
Euston 2518
September 14th., 1940.

Dear Mr. Smith,
although your letter concerning the possibility of my father's sending regular messages to the B.B.C. to be broadcasted by myself hasn't yet arrived, I wish to explain just what I discussed with my father before leaving California. The idea was that he should cable short weekly (or two-weekly) statements with regard to any vital subject of the moment, – addressing the German people as he has often done in the past, – but in an even more direct and effective manner, – since he will be able to comment without any loss of time between the events and his words. I am also quite certain that the fact that it is his daughter who is delivering these messages from London, while the „Battle of London" is still raging, would be successful with a large number of middle-class and formerly „social-democratic" Germans.

However, as I ought to be back in America by the end of October (in order to lecture on the cause for which England is fighting) I hope we can start our preparations for this particular project very soon. Would you kindly let me know if and when it met with the approval of the authorities in charge? I would, then, cable my father immediately and we should be able to receive the first message within a couple of days. With best regards

yours very sincerely,
Erika Mann.

P.S.

I have spoken of this project to Mr. Duff Cooper, Mr. R. H. S. Crossmann, and Mr. Harold Nicolson and they all thought well of it.

2. An Leonard Miall: [Maschinenschrift]

Erika Mann
Hotel May Fair
London W.1.
October 5th., 1940

Dear Mr. Miall,
[Es folgt die Anschrift von Thomas Mann in Kalifornien]

I feel quite confident that he will find it possible to send a short cabled statement on current events, if you suggest this to him. This suggestion, however, is not what he originally agreed to, – or, rather, what he himself originally suggested. His idea was that he would cable small personal comments to me, – referring to my presence in London and actually using this new opportunity to address the Germans through me. This kind of personal message to me (starting, most likely, with „dear Erika") should, of course, not be read „by a male voice". I sincerely regret that I have not been in a position to discuss this idea with you and that, obviously, some kind of misunderstanding has taken place. Since I have got to leave England for an American Lecture-Tour by the end of next week nothing could be done about this project,- even if you should be interested in it, as it stands. I repeat however, that my father will very probably agree to your new suggestion.

Yours very sincerely,
Erika Mann.

Anhang

Oskar Hugo Zuversichtlich

Oskar Hugo Zuversichtlich war der Deckname eines Deutschen, der 1941 und 1942 zwei lange Briefe an die BBC in London richtete; sie enthalten eine kritische Bewertung des Deutschen Dienstes, einschließlich kurzer Besprechungen von besonderen Sendungen. Das Ganze wurde in Berliner Mundart, mit Hilfe eines raffinierten phonetischen Systems, geschrieben, vielleicht wenigstens z.T. um seine Identität besser zu verschleiern. Die Urtexte sind nicht mehr auffindbar, aber Kopien sind noch im BBC-Archiv, Caversham Park (Katalog: E2/187, European Intelligence Papers, Series 3, Numbers 1 and 2a). Ich veröffentlichte den vollständigen deutschen Text dieser Dokumente in: „Oskar Hugo Zuversichtlich". Lieben Leute von den englischen Rundfunk in deutsche Sprache, microfiche supplement zum Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 13, No. 3, 1993; zusammen mit: Oskar Hugo Zuversichtlich II: A Berlin listener's assessment of the BBC's German service, 1941-1942, englische Übersetzung und Anmerkungen a.a.O., S. 333-362. Die Texte wurden auch beschrieben und analysiert in meinem früheren Aufsatz: „Oskar Zuversichtlich": A German's response to British radio propaganda in World War II, in derselben Zeitschrift, Vol. 12, No. 1, 1992, S. 69-85. Von dem Menschen, der sich Oskar nannte, ist nichts außer dem bekannt, was ihm in seinen Briefen anzugeben beliebt: alle Spuren von ihm scheinen nach dem Kriege und bis zu diesem Tage verschwunden zu sein, obwohl ich in der Hoffnung lebe, ein Leser könnte noch heute auf Bekanntes im Text stoßen und die Worte eines Freundes oder Verwandten erkennen.

Oskar widmet einem jeden Sprecher und einer jeden Sendereihe des Deutschen Dienstes eine Besprechung.

1. Über Erika Mann meint er folgendes (microfiche supplement, S. 18-19, englische Übersetzung S. 341. Zu beachten: in den folgenden Textstellen gehört das Verkürzungszeichen [...] zur Interpunktion des Originaltextes und drückt wohl eine Betonung aus):

– Un so leit et mir ooch tut, ick muss ooch noch'n paar (scheinbar) unliebenswirdije Wochte über die Frau Erika Mann von meinen Stapel lassn. Nu jewiss doch – Frau Erika Mann steht mindeschtens 2-3 Etahjn litterarsch höcher, alls die vorherjenannte Dahme, un diss is ja ooch keen Wunda; aba ett is sozusahren dettselbe Haus – oda, wie wir Balina so jerne sahren: et iss diesselbe Kulöhrfarbe in jrien. Nu iss et ja jewiss scheen un jut, wenn diese Erika nich weit von Thomas fellt, unn ick wollte, mein eijener leiblicha Vata weere ooch so'ne Kanone jewesn, wie die Erika ihr Herr Papa; denn stinde ick heute j a n s

andas da mit mein jeistijet Kapitahl, unn villeichte wer' ick denn o o c h voriebajehend „jenseits des Attlantick" statt in dett Dritte Reich, unn mir weere dann eene jansse Ecke wohla. – Aba dett iss et eben: die Erika iss ebn nich weit jenuch von den Stengel jefalln ... Dett zeucht jewiss dafier, dett se ne juhte Tochta is, unn ick wollte, ooch meine eijene Tochta, wenn ick se hette, were dissbessiechlich ebentso. Aba in litterarsche Bessiehunk iss et beinahe peinliglich, suu alebn, wie allens, wat unsre vohrtreffliche Erika vorbringt, in Stiehl, Satz- und Sprech-Rütthmuhs, Tohnfall und sonstigem Vortrach haarjenau dettselbe is, wie die Pro Duckte von Papa Thomas – nur aheblich abjeschwecht in Quahlität und persehnliche Fassziehnatzjohn. Heert ihr mal so jenau ssu, wie beschpielsweise icke! Wenn man dett allens jans jenau untasuch'n un niedaschrei'm wollte, det jäbe een sehr interessantes Esseeh. Zum Bleischdift, wie aus Papa Thomas sein'n patrizisch-birjalichn Pathos perseenlicha Innalichkeet – eenmahlich un un unvawexel- un unnachahmbar – bei Erika'n eene beinah sakrahle Inbrunnst jewor'n is: dett iss jeradessu (ernstlich-) spasshaft ... Unn so iss es – muh tat is muh tand is – in alle anderen Bessiehungn. Kurz: ett is peinlich. Aba diss is allens blohss sossusahrn rein Ess-Theetische Krietik; ett iss jans klahr, dett wir die Frau Erika als Menschenskind kwa persohna, aufrichtich hochschetzn un vaehrn. – Unn denn noch wat, unn dett betrifft ooch nich blohss Erika'n un Frau Littn, sonda'n ooch viele Männa: Se reeden suu viehl per „ich", unn diss aweckt ehmfalls peinliche Jefiehle; nehmlich dadavon, dett diese Herrschaftn sich selba denn doch jar ssu bedeutend nehm'n und jloobn, sie kennten ihren Vortrach ne aheehte Bedeutunk valeihn, weil nu jrade sie et sint, denen dett un dett passiert is, worieber se berichten ... Der jejenteilije Afolch tritt ein. Wenn ssum Beischpiel Frau Erika uff een'n Motorboot in den Kahnal herumfehrt un dabei uffrejende Alebnisse schildat, denn soll se dett sachlich un objektiw tuhn, un nich imma „ich" un „ich" – ihr vasteht ma schon, watt? ... – denn die uffrejenden Aichnisse sint et, welche uns vainteressiern, aba nich det Ich von eene im Vajleich dassu unbedeutende Paseenlichkeet. – Villeicht is de Ich-Forrm so Moohde in die U-Ess-Aha; aba dett jeht u n s nischt an; fier uns is so wat eben peinlich.

2. Von Heinrich und Thomas sagt er (microfiche supplement S. 25 f., englische Übersetzung S. 344):

Un noch Heinrich Mann, dett is ooch een jrossa deutscha Patrijoht, wenn a ooch „links" steeht, wat macht det? Er iss ein jrosser Mann. – Um bei diese Jelejenheit nochma uff Thomas Mann zurickezukommn: wir freun uns imma, wenn wir eene Botschaft von ihm kriejn un meechlichst von ihm selba. Diesa Thomas iss wirklich een Mann. Unn Heinrich ooch, von Den solltet Ihr ooch mal wat bringn, unn wenn et noch so jepfeffat und jesalzn iss – jerade dett freut uns jetze am allameisten! Denn et iss eene Sseit, wo harrte Teene afordat – mit

de Nazis unn ihre Helfashelfa kann man nur in die Sprache red'n, die wo se wirklich vastehn und Reschbeckt bessiehungsweise Angst vor habn.

Siglenverzeichnis

[Band, Seite]	Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, 2. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 1974.
Ess I-VI	Thomas Mann: Essays, Bd. 1-6, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993-1997.
Notb I-II	Thomas Mann: Notizbücher 1-6 und 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main: S. Fischer 1991-1992.
Tb, [Datum]	Thomas Mann: Tagebücher. 1918-1921, 1933-1934, 1935-1936, 1937-1939, 1940-1943, hrsg. von Peter de Mendelssohn, 1944-1.4.1946, 28.5.1946-31.12.1948, 1949-1950, 1951-1952, 1953-1955, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main: S. Fischer 1977-1995.
Reg I-V	Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. 1-5, hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Frankfurt/Main: S. Fischer 1976-1987.
Br I-III	Thomas Mann: Briefe 1889-1936, 1937-1947, 1948-1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 1962-1965.
BrA	Thomas Mann: Briefe an Paul Amann 1915-1952, hrsg. von Herbert Wegener, Lübeck: Max Schmidt-Römhild 1959 (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck; Neue Reihe, Bd. 3).
BrAEM	Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main: S. Fischer 1992.
BrAu	Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
BrB	Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens. Pfullingen: Neske 1960.
BrBF	Thomas Mann – Gottfried Bermann Fischer. Briefwechsel mit

	seinem Verleger, hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/Main: S. Fischer 1973.
BrGr	Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: S. Fischer 1975.
BrHe	Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel, hrsg. von Anni Carlsson und Volker Michels. Frankfurt/Main: Suhrkamp/ S. Fischer 1999.
BrHM	Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, 3., erweiterte Ausg., Frankfurt/Main: S. Fischer 1995 (= Fischer Taschenbücher, Bd. 12297).
BrKer	Thomas Mann – Karl Kerényi. Gespräch in Briefen, hrsg. von Karl Kerényi, Zürich: Rhein 1960.
DüD I-III	Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I-III: Thomas Mann, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München: Heimeran; Frankfurt/Main: S. Fischer 1975-1981.
TM Hb	Thomas-Mann-Handbuch, 2. Aufl., hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1995.
TM Jb	Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988) –, hrsg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, seit 7 (1994) hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann.
TMS	Thomas-Mann-Studien 1 (1967) –, hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Bern/München: Francke, ab 9 (1991) Frankfurt/Main: Klostermann.
BlTMG	Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 1 (1958) –, Zürich.
Mp	Materialien des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich (auch: Ms, Mso).
TMA	Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

Thomas Mann: Werkregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

An die gesittete Welt *21*
An die japanische Jugend 68
[An die Redaktion des ‚Sonntag', Berlin] 116, 120
An die Redaktion des ‚Svenska Dagbladet', Stockholm *271*
Anna Karenina 175-190, 305
Ansprache im Goethejahr 1949 147 f.
August von Platen 28 f., 166

Der Bajazzo 103 f.
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull 26, *40*, 108, *109*, 111 f., 131, 229, 232, 234, *304*
Betrachtungen eines Unpolitischen 19 f., 23, 63-69, 93, 104 f., 109, 127, 134, 137-139, 143 f., 147, 192, 206 f., 209, 215, 231, 262, *272*, 287, *301*
Die Betrogene 217
Bilse und ich 15, 121, 214
Briefwechsel und Briefadressaten
- Adorno, Theodor W. *18*
- Amann, Paul *271*
- Angell, Joseph 36, *112*
- Bermann Fischer, Gottfried 99
- Bertram, Ernst *271*
- Boy-Ed, Ida *81*
- Ebers, Hermann *56*
- Ehrenberg, Carl und Paul 86
- Eliasberg, Alexander *301*
- Fischer, Samuel 268
- Goes, Albrecht 147
- Grautoff, Otto 24, 36, 42, *86*, 94, *298*
- Havenstein, Martin *262*
- Heimann, Moritz *271*
- Herz, Ida *193*
- Hesse, Hermann *40*, 108
- Hilscher, Eberhard *20*
- Hofmannsthal, Hugo von 110
- Holm, Korfiz 38, *271*
- Lesser, Jonas *28*
- Mann, Erika 146
- Mann, Heinrich *33*, 45, 80, 83, 94, 107-109, 153, *156*, 252, 259, 265 f., 299 f.
- Martens, Kurt *295*
- Mayer, Hans 18
- Maync, Harry 109
- Mazzucchetti, Lavinia 112
- Meyer, Agnes E. 131, 167
- Neumann, Erich 113
- Opitz, Walter 84, *85*
- Petersen, Julius 216
- Rehm, Walter 48
- Reuter, Gabriele *78 f.*, 165
- Rychner, Max *67*
- Schmitz, O.A.H. *271*
- Seeck, Otto *271*
- Walter, Bruno 250
- Weber, Werner *117*
- Witkop, Philipp *271*
- Zweig, Arnold *101*

Bruder Hitler 111, 184
Buddenbrooks 41 f., 93, 100 f., 119, 152, 172, 217, 227, 233, 235, *302*

Carlyle's ‚Friedrich' 271
Chamisso 99-113

Dagmar, Lesseps und andere Gedichte 297
Deutsche Hörer 11, 24, 69, 313-316
[Deutschland] *24*
Deutschland und die Deutschen 70-72, 131, 137, 231
Dem Dichter zu Ehren. Franz Kafka und ‚Das Schloß' 16, 19, *173*
Doktor Faustus 20, 28, 41, 44 f., *48*, 70-72, 75, *105*, 119, 130, 131, 137, 172, 177, 206, 217, 227, 230 f., 233, 262, 286, *304*
Der Doktor Lessing 215
Dostojewski – mit Maßen 37, 177, 185
Die drei Gewaltigen 64, 72, 139, 146 f.

Die Ehe im Übergang 168
Einführung in den ‚Zauberberg' 171, 174 f.
Die Einheit des Menschengeistes 169
Die Entstehung des Doktor Faustus *28*, 171 f., 237
Erich von Kahler 267
Der Erwählte 72, 75, 234, 251, 257, *304*
Das Ewig-Weibliche 149-157, 159 f., 168 f.

Fiorenza 46, *47*, 108, *188*, 295, 298, 302
[Fragment über das Religiöse] 128
[Der französische Einfluß] *42*
[Friedrich (Werkplan)] 33, 294 f.
Friedrich und die große Koalition 11 f., 261 f., 265-274, 288, 295
Der Frühlingssturm 35, 62

Gabriele Reuter 77-97, 160-165
Gedanken im Kriege 261 f., 268, 271, 288
Gefallen 40
Geist und Kunst 44-46, 49, 100, 121, 128, 130, 167
[Die geistige Situation des Schriftstellers in unserer Zeit] 122
Gesang vom Kindchen *40*
Gladius Dei 231, 299
Ein Glück 156
Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters 68, 134 f., 137, 139-143, 145, 147
Goethes Laufbahn als Schriftsteller 134 f., 137, 139-141, 143, 147, 171
Goethe und die Demokratie 22, 37, 134, 136, 138, 140, 143-145
Goethe und Tolstoi 20, 26, 37-39, *40*, 66, 122, 133 f., 138 f., 141, *142*, 144, 173, 177, 301, *305*
Goethes ‚Werther' *173*
Gute Feldpost 15

Heinrich von Kleist und seine Erzählungen 37
Herr und Hund *40*

Ibsen und Wagner 41, 45
In memoriam Hugo von Hofmannsthal 16
Ist Schiller noch lebendig? 122

Joseph und seine Brüder 55 f., 140, 169, 193, 213, 217, 230, 235, 301, *304*
– Die Geschichten Jaakobs 50, 210
– Joseph der Ernäher *57*
– Joseph in Ägypten *168*
Der Judenterror 11

Der kleine Herr Friedemann 40 f., 160
Kleists ‚Amphitryon' 37
Königliche Hoheit 41, 81, *86*, 108, 110, 140, 217, 223, 229 f.
Die Kunst des Romans 186
Der Künstler und der Literat 45
Der Künstler und die Gesellschaft *39*, 90, *91*

Lebensabriß *55*, 56
[Lebenslauf 1936] 191
Leiden an Deutschland *39*
Leiden und Größe Richard Wagners 14 f., 22 f., 37, 252, 255

Lessing und der Pastor 206
Little Grandma 79
Lotte in Weimar 22, 28, 123, 137, 140 f., 143, 146, 188, 217, *304*
Luischen 41
[Luthers Hochzeit (Werkplan)] 61-63, 70, 73 f.

[Maja; Die Geliebten (Werkplan)] 154 f., 163
Maß und Wert [Vorwort zum ersten Jahrgang] 229
Meine Zeit 20, 73

Nachruf auf einen Henker 11
Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung 13-16, *21*, 26, 37
Noch einmal der alte Fontane 37
Notizbücher 12, 33, 109, 118 f., 127, 130, 154-156, *159*, 191, 235 f., *259*, 260 f., 266, 270, *288*, 293 f., *297-299*, *301*

[On Myself] 41, 55 f., 191

Pariser Rechenschaft *13*, 38
Peter Schlemihl 99
Phantasie über Goethe 146, *304*

Rede über Lessing 14, 23, 37, 67, 206-218
[Rede vor Arbeitern in Wien] 229, *303*
Russische Anthologie (Zum Geleit) 11, *18*, 209, 229, *301*

Schopenhauer 26, 37
Schwere Stunde 26 f., 33, 42, 96, 117, 118, 120-122, 124, 128, 259
Sechzehn Jahre. Zur amerikanischen Ausgabe von ‚Joseph und seine Brüder' *55*, *173-175*
Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte 68
Süßer Schlaf 15

Tagebücher 17, *20*, 26 f., 38, *39*, *40*, 56, 65, 69, 134 f., *136*, 138, 172, 206, 276, 287, 287, 305 f.
Theodor Storm *22*, 191-203
Tobias Mindernickel 41
Der Tod in Venedig 42, *48*, 100, *101*, 110 f., 120, 128, 130, 172, 178, 212, 217, 223, 261, 308
Tolstoi 173, *177*, 183, *305*
Tonio Kröger 15, 18 f., 26, 40-42, 57, 82, 84-86, 89, 92, *96*, 105 f., *108*, 118-120, 127, 154, 156 f., 164, *176*, 191 f., 194 f., 202, 217, 223, *229*, 232
Tristan 44, 239

Über ‚Fiorenza'. Brief an eine katholische Zeitung *188*
Über ‚Fiorenza'. [Offener Brief an den ‚Weser Kurier'] *303*
Über die Kunst Richard Wagners 100 f., 110
[Über Mereschkoswki] *301*
Unterwegs 49 f.

Die Vernachlässigten *17*
Versuch über das Theater 15, *293*
Versuch über Schiller 22, 25-28, 37, 113-131, 232
Versuch über Tschechow 17, 22 f., 37, 185
Vom zukünftigen Sieg der Demokratie *21*
Von deutscher Republik 134, 140, 267
[Vorwort zu ‚Altes und Neues'] 112
Vorwort zu Joseph Conrads Roman ‚Der Geheimagent' 112

Wälsungenblut 239-258
Die Weiber am Brunnen 38, *41*, 57 f., *106*
Das Wunderkind 96

Der Zauberberg 140 f., 43, 66 f., 128, 135, 172, 177, 205 f., 217, 227, 230, 233, 268, 301, *304*
Die zehn Gebote 11
Zu Lessings Gedächtnis 206 f., 209
Zum Geleit (Russische Anthologie) 11, *18*, 209, 229, *301*
Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda Huchs *81*, 166-169

Personenregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

Aland, Kurt
– Luther in der modernen Literatur 62
Angelus Silesius 15
Anonym (‚Oskar Hugo Zuversichtlich') 318 f., 322, 325, 329, 345-347
Archenholz, Johann Wilhelm von *211*
Arendt, Hanna
– Elemente totalitärer Herrschaft *266*
Aretin, Karl Otmar von
– Friedrich der Große *263*
Aristoteles 62, *187*
Arnim, Achim von *99*
Auden, W. H. *310*

Bahr, Hermann 99, 299
– Salon *102*
Bainton, Roland H.
– Hier stehe ich/Martin Luther *73*
Balfour, Michael
– Propaganda in War *312*
Balzer, Bernd
– ‚Zu dichten war mir selbstverständlich' *81*
Bang, Hermann *153*, 160
Banuls, André
– Heinrich Mann 291
Barrès, Maurice
– Cahiers 23
Baudissin-Zinzendorf, Felix von *309*
Baumgartner, Walter
– Knut Hamsun *36*
Bäumler, Alfred 22, 68
– Nietzsche, der Philosoph und Politiker 13 f.
Beckett, Samuel
– Warten auf Godot 214
Belyj, Andrej
– Petersburg *179*
Benes, Edvard 335
Benn, Gottfried 225
Berendsohn, Walter A.
– Das unbändige Ich 33
Bergsten, Gunilla
– Thomas Manns ‚Doktor Faustus' 25, 233
Bertram, Ernst
– Nietzsche. Versuch einer Mythologie *39*, 61, 65
Beutler, Ernst 124
Biedermann, Flodoard Freiherr von
– Goethes Gespräche *141*
Bielschowsky, Albert
– Goethe 141
Bismarck, Otto von 64 f., 139, 146, 266
Bjørnson, Bjørnstjerne 34, *160*
Bleuler, Ernst 224
Böhm, Karl-Werner
– Zwischen Selbstzucht und Verlangen *150, 154, 165, 168*
Borgese, Giuseppe Antonio 135
Böschenstein, Renate
– ‚Der Erwählte' – Thomas Manns postmoderner Ödipus? *251, 257*

Boughen, Miss *318-320*
Bourget, Paul 109, 299
– Physiologie de l'amour moderne *102*
Boy-Ed, Ida 81
Brahm, Otto
– Henrik Ibsen *43*
Brandes, Edvard 31
Brandes, Georg 31, *49*
Brecht, Bertolt 205, 276, 280, 320
– Arbeitsjournal *280*
Brener, Bernard J.
– The Interrelationship of the essays and the fiction of Thomas Mann *112*
Brentano, Clemens 99
Briggs, Asa
– The War of Words *312*
Brod, Max 17
– Franz Kafka 17-19
– Nachwort zum ‚Schloß' 17-19
Buchan, Bertha von 196
Büchmann, Georg
– Geflügelte Worte 21
Buff, Charlotte 173
Burckhardt, Jacob 31, 46 f.
– Griechische Kulturgeschichte *48, 308*
– Die Kultur der Renaissance in Italien *46 f.*
– Über das Glück und Unglück in der Weltgeschichte 48
– Weltgeschichtliche Betrachtungen *46*, 47, *48*
Busch, Ulrich
– Tolstoj als Symbolist *180*
Bushnell, Miss *327*
Byam Shaw, Christina siehe Gibson, Christina

Calder, Robert
– Willie. The Life of Somerset Maugham *323*
Calderón de la Barca, Pedro 15
Carlsson, Anni
– Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns *41*
Carlyle, Thomas 12
Cervantes, Miguel de
– Don Quichote 193, 214
Chamisso, Adalbert von 21, 99-112
– Die alte Waschfrau 102
– Die Männer im Zobtenberge 102
– Peter Schlemihl 100 f., 103, 105-109, 111
– Der Skeler Landtag 102
– Die versunkene Burg 102
– Die Weiber von Winsperg 102
– Werke *104*
Chamisso, Hippolyte von *111*
Churchill, Winston 310, 323, 326
– Their Finest Hour *311*
Cock, Gerald 315
Colette, Paul 335
Conradt, Heinrich (eigentlich Hugo Sturm) 293 f.
Cooper, Duff 310 f., 313, 324, 343
– Old Men Forget *311*
Cotta, Johann Friedrich 126
Craig, Gordon 291
Crossman, R. H. S. *320*, 343

De Gaulle, Charles 335
Delbrück, Hans *264*
Denifle, Heinrich Suso 222
Detering, Heinrich 185
– Das offene Geheimnis *106, 154, 159*
– Camouflage *150*
Dieckmann, Friedrich 256
– Friedrich, Mann, Lang – Friedrich *263, 281*
– Rosalie oder das Liebesverbot 241
Dierks, Manfred 8, 185, 235
– Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann 235, 301
Dilthey, Wilhelm 174, 182
– Das Erlebnis und die Dichtung *174*
– Das Verstehen anderer Personen *182*
Döblin, Alfred 224
Dönhoff, Marion Gräfin 291
Dostojewski, Fedor Michailowitsch 22, 26, 63, 66, 177 f., 303
Dunkerley, H. J. *312, 316 f.*
Dürrenmatt, Friedrich 124
Düsel, Friedrich 200
– Theodor Storm-Gedenkbuch *193, 196, 198, 201 f.*

Ebers, Hermann 55 f.
Eckermann, Johann Peter 144
– Gespräche mit Goethe *212*
Eder, Jürgen
– ‚Allerlei Allotria' *100*
Ehrenberg, Paul 80, *86*, 154 f., 157, *161*, 166, 168
Eichendorff, Joseph von
– Geschichte der Poesie 110
Elias, Julius *49*
Elisabeth Petrowna, Zarin von Rußland 267
Ellis, Manfred Maria
– Deutsche Schriften *264*
Emig, Christine
– Wagner in verjüngten Proportionen *239*
Enzensberger, Hans Magnus 124
Erasmus von Rotterdam 66, 68-71, 144
Erwin, Meister 202
Esmarch, Constanze 196
d'Etoiles, Graf 267
Eugen von Savoyen, Prinz *275*
Euripides
– Die Bakchen *308*
Eversberg, Gerd
– Storms erste große Liebe 196
Ewers, Ludwig 299

Falckenberg, Otto
– Schillers Dramaturgie 27
Faulkner, William *179*
Feuchtwanger, Lion 276
Fischer, Samuel 100, 103, 268, 271
Fisher, H. 321
Flaubert, Gustave 19
– Madame Bovary 182
Fles, Barthold 280
Fontane, Theodor 21, *33*, *100*, *160*, 196, 201
– Sämtliche Werke *33*
– Von Zwanzig bis Dreißig 196
Foye, Louis de la 106
Fraser, Lindley 328
– Labour Party Conference 321
– The Part Played by Broadcasting in Modern Warfare 327
Freud, Sigmund 68, 251
Friedrich II., König von Preußen 11-13, 48, 119, 259-291, *294*
Friedrich Wilhelm I., König von Preußen *272*, *275*, 276-278, *279 f.*, 280, 282 f.
Frizen, Werner *141*
Frydenlund, Erik *35*
Fulda, Karl
– Chamisso und seine Zeit *111*

Gadamer, Hans-Georg
– Wahrheit und Methode *174*, *183*
Gallitzin, Fürstin von 279
Ganz, Peter
– Burckhard: Über das Studium der Geschichte *47*
Gaulke, Johannes *159*
Gebühr, Otto 264
Geibel, Emanuel 195
George, Stefan 28, *123*
Gerigk, Horst-Jürgen
– Lev Tolstojs ‚Krieg und Frieden' *177*, *184*
– Die Sache der Dichtung *180*
– Turgenjew unterwegs zum Zauberberg *178*
– Unterwegs zur Interpretation *174*
Gibson, Christina 309, 311, *312*, 313, 316 f., 322, 327
Gibson, George 320, 328 f., 342
Gladstone, William 37
Goebbels, Joseph 124, 276, 328, 333
Goethe, Johann Wolfgang von 17, 21 f., 26, 28, 39, 48, 64-66, 68 f., 70, 72, *99*, *100*, 114, 118, 122 f., 133-148, 149, 166-168, 193, 212, 219, 229, 259, 274, 302, *304*
– Dichtung und Wahrheit 56, *283*
– Faust 147 f., 150, 270, 297
– Iphigenie auf Tauris 146, *147*
– Vier Jahreszeiten 143
– Werther 173, 218
– Wilhelm Meister 130, 139, 214
Goeze, Johann Melchior 67, 206, 215
Gogol, Nikolaj 301
Göring, Hermann 332
Goring, Marius 320 f.

Graham, D.M. 321
– Rebuilding 320 f.
Grautoff, Otto 37
Grisham, John 221
Grün, Moritz *159*
Gruenter, Rainer
– Selbstbildnis *117*
Gundling, Jacob Paul von 279
Gundolf, Friedrich 124
– Goethe *124*
Gunn, Miss *312, 316 f.*

Haeckel, Ernst 297
Haffner, Sebastian 291
Hallström, Per
– Friedrich der Große und der deutsche Heroismus *271*
Hamacher, Bernd
– Thomas Manns letzter Werkplan ‚Luthers Hochzeit' 62, *69*, 73
Hamburger, Käte 116
– Zu Thomas Manns Schiller-Bild 114
Hammacher, Emil 23
Hamsun, Knut 22, 31-58
– Auf Tournee 32, 35, *36*
– Hunger 31 f., 34, 41
– Lebensfragmente *36*
– Mysterien 36 f., 40 f.
– Pan 40
– Sämtliche Erzählungen und Romane *57*
– Segen der Erde 39 f.
– Viktoria *41*
– Die Weiber am Brunnen 38, 56 f.
Hamsun, Tore
– Mein Vater *35*
d'Hancarville, Pierre (eigentlich: Pierre-François Hugues)
– Monumens de la vie privée des douze Césars/Bilder aus dem Privatleben der römischen Cäsaren 293-295, 296, 300, 306
– Monumens du culte secret des dames romaines/Denkmäler des Geheimkults der römischen Damen 306-308
Hansen, Volkmar
– Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955 *39, 228*
Hardt, Ludwig 17
Haskell, Francis
– Der Baron d'Hancarville *294*
Hatfield, Henry
– Der Zauberer und die Verzweiflung 117
Haupt, Jürgen
– Heinrich Manns traurige Geschichte von Friedrich dem Großen *263, 282, 291*
Hauptmann, Gerhart *101*, 140, 160
Hebbel, Friedrich 121
Heftrich, Eckhard
– Geträumte Taten 235
– Vom höheren Abschreiben *201*
– Vom Verfall zur Apokalypse *28*
– Zauberbergsmusik *16*
Heftrich, Urs
– Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie *176 f., 300 f.*
Hegel, Georg Wilhelm 229
Hegemann, Werner *276*, 283, *285*
– Fridericus oder das Königsopfer *264, 267, 272, 278, 283*
– Das Jugendbuch vom Großen König *264, 275, 279, 281, 283, 286, 289*
Heidegger, Martin
– Der Ursprung des Kunstwerks 187
Heidsieck, Arnold
– Das Groteske und das Absurde im modernen Drama *279 f.*
Heine, Gert
– Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955 *39, 228*
Heine, Heinrich 21, 191
Heinrich, Prinz von Preußen 259, 261
Herbedé, Henri *294*
Herder, Johann Gottfried 210, 282
– Briefe zur Beförderung der Humanität *212*
Herzer, Manfred
– Goodbye to Berlin *159*
Hesse, Hermann *40*
Hettner, Hermann
– Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert 294
Heyse, Paul 195

Hindenburg, Paul von 266
Hirschfeld, Magnus 158 f.
Hirth, Georg *297*
Hitchcock, Alfred 190
Hitler, Adolf 24, 134, 137, 266, 282, 284, 286, 290, 328, 330, 332, 334-337, 339, 341 f.
Hitzig, Julius Eduard 107
– Leben und Briefe von Adelbert von Chamisso *107*
Hoffmann, E.T.A. 99, *108, 112*
– Undine 105
Hofmannsthal, Hugo von 16, *101, 160*
– Die Frau ohne Schatten 110
– Gabriele d'Annunzio 110
– Schillers Selbstcharakteristik 27
Hölderlin, Friedrich 99
– Hälfte des Lebens 213
– Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes 186
Holitscher, Arthur
– Lebensgeschichte eines Rebellen *302*
Holm, Korfiz *271*
Horst, Karl August
– Die traurige Geschichte Friedrichs des Großen *277*
Huch, Ricarda 81, 149, 166-169
– Blütezeit der Romantik 123, 167
Huchel, Peter 263
Humboldt, Wilhelm von 130

Ibsen, Henrik 22, 31-58
– Abydos 49
– Ballonbrief 49, 51-56
– Baumeister Solneß 36
– Der Bergmann 44 f.
– Die Frau vom Meere 33
– Peer Gynt 34
– Ein Puppenheim 34
– Rechtfertigung *54*
– Rosmersholm 33
– Sämtliche Werke *33*, 43, *49*
– Die Theaterkrise *33*
– Ein Vers 43 f.
– Vogel und Vogelfänger *45*
– Wenn wir Toten erwachen 41 f.
– Die Wildente 40, 42 f.

Jäckel, Kurt
– Richard Wagner in der französischen Literatur *23*
Jacobs, Monty
– Die Herzogin von Assy *299*
Jacobsen, Jens Peter
– Niels Lyhne *157*
Jasper, Willi
– Heinrich Mann in Hollywood *263*
Jean Paul (eigentlich: Jean Paul Friedrich Richter) *99*
Jens, Inge 10
– Thomas Manns Brief an Walter Ulbricht *148*
Jesus von Nazareth 140, 216
Joachim da Fiore 216
Joyce, James 224
– Ulysses *179*
Jung, Carl Gustav 235
Jünger, Ernst 16

Kafka, Franz 16-19, 224
– Das Schloß 19, 173
– Die Verwandlung 17, *179*
Kaiser, Gerhard
– Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland *211*
Kalb, Charlotte von 27
Kant, Immanuel 186 f., 282
– Kritik der Urteilskraft *187*
Kantorowicz, Alfred
– Heinrich Manns Tod *262 f.*
Kanzog, Klaus
– ‚Staatspolitisch besonders wertvoll' *281*
Karl XV., König von Schweden 49
Karl August, Herzog von Sachsen 27
Katharina II., Zarin von Rußland 279
Katte, Hans Hermann von *277*, *280*, 280
Keilson-Lauritz, Marita
– Die Geschichte der eigenen Geschichte *158 f.*
Keller, Gottfried *108*, 197, 200
Kerényi, Karl 127, 251
Keynes, John Meynard 321
Keyserling, Eduard von *160*

Kielland, Alexander 34
Killy, Walter
– Deutscher Kitsch 163
King, Stephen 221
Kleist, Heinrich von *99 f.*
– Amphitryon 22, 116, 232
Klemperer, Viktor
– Gabriele Reuter *78*
Klepper, Jochen
– Der Vater *277*
Knopf, Alfred 18
Koelb, Clayton
– Thomas Mann's ‚Goethe and Tolstoi' *20*
Kohlschmidt, Werner 228, 236
– Musikalität, Reformation und Deutschtum 231, 235
Konow, Marei
– Heinrich Mann und Friedrich der Große *263, 280, 282, 288*
Koopmann, Helmut 185
– Aneignungsgeschäfte *201*
– Ein Rückblick auf eine feindliche Brüderschaft *82*
– Thomas-Mann-Handbuch 236
Korff, Gottfried
– Preußen. Versuch einer Bilanz *263 f.*
Koser, Richard 12
Köster, Albert
– Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller *197*
Köstlin, Julius
– Martin Luther 73
Kracauer, Siegfried
– Von Caligari zu Hitler *276 f.*
Kraske, Bernd M.
– Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen *263, 291*
Krockow, Christian Graf von 291
– Friedrich der Große *277*
Kugler, Franz
– Geschichte Friedrichs des Großen 119, 264
Kurzer, Elfriede 158
– Lesbos in der Dichtung der letzten Jahrzehnte *158*
Kurzke, Hermann *142*, 146, *167*, 185
– Quellen der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen' *23*
– Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung *207*
Kussmaul, Ingrid
– S. Fischer, Verlag *160*

Laage, Karl Ernst 185
– Storm und Turgenjew 192
– Thomas Mann: Theodor Storm. Essay *194 f., 198, 200*
Lagerlöf, Selma 90
Lamprecht, Gerhard *263*
Lang, Alexander 263
Lange, Samuel Gotthold 211
Langen, Albert 150
Lavisse, Ernst
– Die Jugend Friedrichs des Großen *276, 281*
Lean, Tangye *319*
Lee, Meredith 237
Lehnert, Herbert 8, 15, 62, 185, 221-226
– Hans Castorps Vision 230
– Nihilismus der Menschenfreundlichkeit *39, 141 f.*, 225
– Struktur und Sprachmagie 225
– Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion *62*, 222 f., 236, 303
– Weibliches, Männliches und Väterliches als Ausdruck des Bruderzwistes *150*
Lemke, Karl 280
Lesseps, Ferdinand 50
Lesser, Jonas
– Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung *100*
Lessing, Gotthold Ephraim 67, 205-220, 282
– Emilia Galotti 217-219
– Ernst und Falk 213
– Die Erziehung des Menschengeschlechts 215 f.
– Der Freigeist 208
– Die Hamburgische Dramaturgie 211
– Die Juden 208
– Der Junge Gelehrte 208
– Minna von Barnhelm 207 f., 214, 217-219

- Miss Sara Sampson 218
- Nathan der Weise 206, 208, 213-215, 217 f.
- Wie die Alten den Tod gebildet 215

Lessing, Theodor 215
Lichtenberg, Georg Christoph 211
- Sudelbücher 212

Lie, Jonas 34, *160*
Limnell, Fredrika *53*
Litzmann, Berthold 15
Lübbe, Hermann 74
Lublinski, Samuel
- Die Bilanz der Moderne *35*

Ludwig XV., König von Frankreich 283, 285
Lukács, Georg
- Bürgerlichkeit und l'art pour l'art 192 f.
- Faust und Faustus *108*
- Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus 16

Luther, Martin 59-75, 139, 143 f., 146, 205, 210, 215, 222, 231, 236, 260, 262

MacAlpine, J. Warren 325 f., 334, 338-340
Macaulay, Thomas Babbington 12
Mandel, Georges 335
Mandelkow, Karl Robert
- Goethe in Deutschland *142, 148*

Mann, Carla *80*, 250
Mann, Erika 10, 135, 138, 250, *300*, 309-347
- America 312
- America and the Russian War 318
- Australia 309, 319, 328, 332 f.
- The Battle of the Atlantic 319
- Britain Speaks 334-340
- The Changed Face of London 320 f.
- Erika Mann to Austria 320
- Goodbye London 318
- Inside Germany 309, 318, 328 f., 330 f.
- The Lights Go Down 311
- London then and now 318
- London under Bombs 316
- On a Speed Boat 318
- Post War Planning 321
- Production 1941-1942 321
- A Question to Austria 319
- Questions to Germany/Questions and Answers 316, *317*, 319, 321
- Raids on London 316
- The Rising Tide in Europe 309
- The Spirit of the English 320 f.
- The Trades Union Congress 309, 341 f.
- The Young Barbarians 316

Mann, Golo 9
- Erinnerungen und Betrachtungen *262*

Mann, Heinrich 80, 82 f., 86, 88 f., 94, *96*, 107, 109, 149, 250, 259-291, 299, 346
- Der Atem 287
- Das geistige Erbe 282
- Die Göttinen 80, 299 f.
- Henri Quatre 262
- Die Jagd nach Liebe 80, 94, *300*
- Der König von Preußen 262, 285-291
- Lidice 263
- Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen 262, *263*, 275-291
- Der Untertan 282-284
- Verfall einer geistigen Welt 282
- Ein Zeitalter wird besichtigt 290 f.
- Zola 206 f., 262

Mann, Julia 250
Mann, Katia 9 f., 79, 84, 86, 92, 100, 252, *300*
Mann, Klaus 138, 250
Mann, Michael 9, 200
Mann, Thomas Johann Heinrich 104
Mann, Viktor
- Wir waren fünf *302*

Mann-da Silva Bruhns, Julia 102-104
Marcus, Hugo *160*
Maria Theresia, deutsche Kaiserin 266, *267*, 270
Marquardt, Axel
- Preußen im Film *264*

Marschner, Heinrich August
- Hans Heiling *106*

Marx, Leonie
– Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen *38, 41*
Marx, Rudolf
– Nachwort zu ‚Weltgeschichtliche Betrachtungen' *46 f.*
Maugham, William Somerset 323
Maupassant, Guy de 34
Mayer, Hans
– Ein Leben mit Friedrich Schiller 113
– Thomas Mann. Werk und Entwicklung 18
Medici, Lorenzo de 298 f.
Meehan, Patricia
– The Unnecessary War *328*
Mehring, Franz 123 f.
Meißinger, Karl August 222
– Der katholische Luther 73
Mendelssohn, Peter de
– Der Zauberer *81, 165, 191, 265, 268*
Menzel, Adolph von 264
Mereschkowski, Dmitri 66
– Geheimnisse des Ostens 301
– Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler 300-306
Meyer, Agnes E. 138
Meyer, Eugene 138
Meyer, Herman 125
Meyrink, Gustav 18
Miall, Leonard 309, 313-317, 319, *320*, 344
Michelet, Jules 273
Molo, Walter von 135
– Fridericus 264 f.
Morgenstern, Christian *49, 55*
Mozart, Wolfgang Amadeus
– Don Giovanni 255
Müller, Ernst
– Schiller. Intimes aus seinem Leben 27 f., 120
Müller, Heiner
– Leben Gundlings Friedrich der Große Lessings Schlaf Traum Schrei 280, *281*
Muschg, Walter 17
Musil, Robert 224
– Der Mann ohne Eigenschaften 230

Nabokov, Vladimir 178
– Lectures on Russian Literature *178*, 179
Nansen, Peter
– Gottesfriede *153*
Napoleon I., Kaiser von Frankreich *184, 289*, 290
Nero 293, 295, 306, 308
Neumann, F. I. 321
Neville, P. 324
Newton, Caroline 236
Newton, Isaac 211
Nicolson, Harold 343
Nietzsche, Elisabeth 80
Nietzsche, Friedrich 13 f., 15, 22, 28, 46-48, 61, 64-67, 69, 71, 74, 80, 89, 109, 121, 134, 136 f., 138 f., 141, 142, 150, 166, 183 f., 192, 210, 215, 222, 229, 236, 267, 270, 286, 297, 299 f.
– Also sprach Zarathustra *155*, 209
– Der Fall Wagner 14, 89, 142, 302
– Die fröhliche Wissenschaft 211
– Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik *308*
– Ecce Homo 12, *150*
– Götzendämmerung 159, *308*
– Jenseits von Gut und Böse 11, *166*, 272 f.
– Kritische Studienausgabe *267, 270*, 274
– Sämtliche Werke *66, 184*
– Unzeitgemäße Betrachtungen 209
Nilson, Johannes Esaias 294
Nilson, Sten Sparre
– En ørn i uvær *35*
Nösselt, Friedrich
– Lehrbuch für griechische und römische Mythologie *308*
Novalis (eigentlich: Friedrich von Hardenberg) *99, 112*

Oelrichs, Johann C.
– Abhandlung von dem Gebrauche der Alten *295*
Orzelska, Anna Gräfin 281
Oscar II., König von Schweden 49

Pache, Walter
– Ein Ibsen-Gedicht im ‚Doktor Faustus' *45*
Pasternak, Boris
– Doktor Schiwago *178*
Paulig, Friedrich 12
Paulsen, John
– Erinnerungen *33*
Peter I. Aleksejewitsch, Zar von Rußland *279*
Peter III. Fjodorewitsch, Zar von Rußland 279
Peterson, Maurice 323 f.
Petrarca 308
Pfäfflin, Friedrich
– S. Fischer, Verlag *160*
Piaste, Antonie 107
Platen, August von 21 f., *100*, 193
Pleschinski, Hans
– Briefwechsel Voltaire-Friedrich der Große *267*
Poe, Edgar Allan 257
– Die Philosophie der Komposition 186
– Der Rabe 186
Pompadour, Jeanne Antoinette Madame de 266, *267*, 285
Popper, Josef 13
Popper, Karl 31
Popper-Lynkeus, Josef
– Voltaire *270*
Posten, R.
– From Dunkirk to Tunisia 321
Potempa, Georg
– Thomas Mann-Bibliographie 228
– ‚Wir Poeten und Artisten' *160*
Preetorius, Emil 99
Pringsheim, Alfred 251
Pringsheim, Familie 251
Pringsheim, Hedwig 79
Pringsheim, Katia siehe Mann, Katia
Pringsheim, Klaus 252
Promies, Wolfgang
– Lichtenberg. Schriften und Briefe *211*
Proust, Marcel 224
– Auf der Suche nach der verlorenen Zeit *179*
Puschkin, Alexander
– Jewgenij Onegin *178*
Pütz, Peter 185, 231
– Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann *231*
– Die Leistung der Form *208*
Pyra, Immanuel Jacob 211
Pythodoros von Trallis 293

Ranke, Leopold von *264*
Rathsack, Heinz
– Preußen im Film *264*
Reed, Terence James 232
– Thomas Mann. The Uses of Tradition 232
Regel, Helmut
– Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik *275*
Rehm, Walter
– Jacob Burckhardt *48*
Reich-Ranicki, Marcel
– Thomas Mann und die Seinen *81, 100, 261*
Reith, John *311*
Reuter, Gabriele 77-97, 149, 158, 160-165
– Aus guter Familie 77, 80, 93, *161*
– Ellen von der Weiden *161*
– Frau Bürgelin und ihre Söhne *161*
– Frauenseelen *161*
– Im Spiegel *79*
– Liselotte von Reckling *78*, 79-80, 95, *150*, *160*-165
– Vom Kinde zum Menschen *77 f.*
Riemer, Friedrich Wilhelm
– Mitteilungen über Goethe *219*
Rietra, Madeleine
– Heinrich Mann. Briefwechsel mit Barthold Fles *280*
Rohde, Erwin
– Psyche *308*
Roosevelt, Franklin D. 135, 326
Ruchat, Anna
– Thomas Manns Projekt über Friedrich den Großen 259 f., *270, 288, 294*

Saint Saëns, Camille
– Samson 130 f.
Sandberg, Hans-Joachim 9, 185, 232
– ‚Der fremde Gott' und die Cholera *294, 308*
– Geprüfte Liebe *41*
– König Midas und der Zauberer *39-41*
– Thomas Manns Schiller-Studien 25 f., 116-118, *121*, *123*, 126, 232 f.
Savonarola, Girolamo *188*, 231, 298 f.
Schidrowitz, Leo
– Der unbegabte Goethe *141*
Schiller, Charlotte von 141
Schiller, Friedrich von 21 f., 25-28, 96, *100*, 113-131, 177
– Don Carlos 27, 118 f., 122
– Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst 127
– Maria Stuart 28
– Die Räuber 125
– Semele 232 f.
– Über naive und sentimentalische Dichtung 121 f., 125, 127
– Wallenstein 115, 214
Schklowskij, Viktor 188
Schlegel, Friedrich *112*, 126, 167 f., 210, 217
– Über Lessing 212
Schleiermacher, Friedrich 174, 182 f.
– Hermeneutik *174 f.*, *183*
Schlenther, Paul *49*
Schmeisser, Marleen
– Friedrich der Große und die Gebrüder Mann *291*
Schmidt, Christian
– Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt *300*
Schmidt, Erich *264*
– Lessing 23, *214*
Schneider, Peter-Paul
– „...wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß...' *83*, *88*, *94*, *96*
Schnitzler, Arthur *160*
Schoffman, Nachum
– Mann's ‚Wälsungenblut' and Wagners ‚Walküre' *250*
Schönbrunn, Walter 232
Schopenhauer, Arthur 15, 22, 46, *48*, 136, 141, 215, 235, 236, 300
– Parerga und Paralipomena *214*
– Die Welt als Wille und Vorstellung 209
Schröter, Klaus
– Heinrich Mann in Thomas Manns Tagebüchern *287*
Schumann, Robert 101
Schwabe, Toni 149-160, 167
– Die Hochzeit der Esther Franzenius 81, 149-158, 160, *161*
– Lieder der Bilitis an Mnasidika *158*
Schwegerle, Hans 65
Schwerte, Hans
– Faust und das Faustische *270*
Seckendorff, Graf von 12
Sennet, Richard
– Der flexible Mensch 221, 226
Shakespeare, William 125
– Hamlet 22, 180 f., 214
– Der Sturm 73
Siefken, Hinrich
– Der Essayist Thomas Mann *207*
Skavlan, Einar
– Knut Hamsun 31-33
Slattery, J. F.
– ‚Oskar Zuversichtlich': A German's response 327-329, 345
– ‚Oskar Hugo Zuversichtlich'. Lieben Leute 345
– ‚Oskar Hugo Zuversichtlich' II: A Berlin listener's assessment 345
– Thomas Mann und die BBC *312*, 313-315, 321
Smith, Patrick S. 309, 313 f., 343
Sokrates 15, 31
Sontheimer, Kurt
– Thomas Mann und die Deutschen *271*
Sophie Dorothea von Braunschweig 283
Sophie Dorothea, Königin von Preußen 277, *278*
Sophokles 125
– Ödipus 214, 241, 251

Sørensen, Bengt Algot
– Funde und Forschungen *157*
Sowerby, Gudrun *309*
Spangenberg, Eberhard *309*
Spencer, Herbert 32
Spinoza, Baruch 141
Sprecher, Thomas *42*
Ssologub, Fjodor
– Der Kuß des Ungeborenen 40
Stachorski, Stephan 9, *142*, 146, 167
Staël, Anne Louise Madame de 104
Stahl, August
– Theodor Storm – Hartmut und Laura Brinkmann. Briefwechsel *197*
Staiger, Emil 233 f.
– Schillers Größe 124
Stalin, Josef 145
Steck, K.G.
– Luther 73
Steinhoff, Hans
– Der alte und der junge König 274
Steinmetz, Horst
– Lessing – ein unpoetischer Dichter *210, 219*
Stern, Maurice 297
Sterne, Laurence
– Tristram Shandy 214
Storm, Gertrud 200
Storm, Hans 197
Storm, Theodor 22, *100*, 150, 171, 191-203
– Carsten Curator 197
– Immensee 191 f.
– Der Schimmelreiter 194, 199 f., 202
Stoupy, Joëlle
– Maître de l'heure *102*
Stresemann, Gustav
– Väter und Söhne *275*
Strich, Fritz 28
– Schiller. Sein Leben und sein Werk 232
– Schiller und Thomas Mann 113, 115 f.
Striedter, Jurij
– Nachwort *180*
Strindberg, August
– Tschandala 159
Sueton 294
Suphan, Bernhard *264*

Taine, Hippolyte
– Voyages en Italie 293
Tallents, Stephen 323 f.
Täufel, Richard
– Thomas Manns Verhältnis zu Schiller *118*
Tebben, Karin *165*
Theilhaber, Felix Aaron
– Goethe, Sexus und Eros 143
Thiébault, Dieudonne A.
– Friedrich der Große und sein Hof 294
Tieck, Friedrich *99, 112*

Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf 20, 35, 37, 39, *40*, 66, *100*, 138, 171-190, 302-306
– Anna Karenina 171-190, 305
– Gegen die moderne Kunst *301*
– Krieg und Frieden *177*, 180, 184
– Was ist Kunst? 301
Topf, Gertrud 159
Tracey, G. *319*
Trebitsch, Arthur
– Friedrich der Große *271*
Treitschke, Heinrich von
– Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert *270*
Truffaut, François
– Le Cinéma selon Hitchcock *190*
Tschechow, Anton 22 f.
Turgenjew, Iwan Sergejewitsch 22, 171, *178*, 194, 301
– Frühlingsfluten 194, 200
– Väter und Söhne 194, 200

Ude, Karl
– Chamisso *99*

Vaget, Hans Rudolf
– Der Dilettant *110*
– Die Erzählungen *82, 84*
– Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen *250*

Viertel, Berthold 276
Voltaire, François Marie Arouet de 13, 207, *260*, 260, *267*, *279*, 283, 288 f.
– Essay sur les moeurs 294
Vulpius, Christiane *304*

Wackenroder, Wilhelm
– Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders 211
Wagner, Nike
– Wagner Theater *258*
Wagner, Richard 14, 22, 28, 36, 42, 45, *100*, 121, 136, 142, 150, 193, 239, 268
– Briefe an eine Putzmacherin *14*
– Der fliegende Holländer 105, *106*
– Götterdämmerung *246*, 248 f.
– Oper und Drama 241
– Rheingold 241, 248
– Der Ring des Nibelungen 239-258
– Siegfried *240, 244-246*
– Tristan 249
– Die Walküre *240*, 241, 243 f., *247*, 249
Wagner, Rosalia 241
Walker, G. 321
Wassermann, Jakob 160
Weber, Max 144
Wedekind, Frank 18
Wessell, Eva
– Nihilismus der Menschenfreundlichkeit *39, 141 f.*, 225
Wilde, Oscar 18
– Das Bildnis des Dorian Gray *159*
Wilhelm, Eugen *159*
Wilhelm II., deutscher Kaiser 282, 290
Wilhelmina, Königin der Niederlande 335
Wilhelmine, Prinzessin von Preußen *276*, *277*, 281
Wimmer, Ruprecht 185
Wisskirchen, Hans
– Zeitgeschichte im Roman *272*
Wolff, Oscar Ludwig Bernhard
– Das Büchlein von Goethe *141*
Wolff, Rudolf
– Heinrich Mann. Das Werk im Exil *263*
Wolfskehl, Karl *123*, 124
Wolzogen, Otto von *42*
Wysling, Hans 233, 235
– Dokumente zur Enzstehung des ‚Tonio Kröger' *154, 191*
– ‚Geist und Kunst' *44*, *46*, *49*, *101*, *108*, *127 f.*
– ‚Königliche Hoheit' 251 f.
– Narzissmus und illusionäre Existenzform *108 f.*, 234
– Die Technik der Montage 25, 233 f.
– Thomas Mann. Briefe an Kurt Martens *295*
– Thomas Mann. Ein Leben in Bildern *80, 86*
– Thomas Manns Plan zu einem Roman über Friedrich den Großen *11*, 259, 273
– Thomas Manns ‚Maja'-Projekt *154*

Zanco Prestel, Anna
– Erika Mann. Briefe und Antworten *310*
Zola, Emile 35
Zweig, Stefan 61
– Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam 69

Die Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Heinrich Detering, Christian-Albrechts-Universität Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstr. 8, 24118 Kiel

Prof. Dr. Manfred Dierks, Daimlerstr. 9, 26160 Bad Zwischenahn

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk, Slavisches Institut der Universität Heidelberg, Schulgasse 6, 69117 Heidelberg

Prof. Dr. Dres. h.c. Gerhard Kaiser, Kapellenweg 39a, 79100 Freiburg

Prof. Dr. Gerhard Kluge, Katholieke Universiteit, Faculteit Der Letteren, Erasmusplein 1, Postbus 9103, NL – 6500 HD Nijmegen

Prof. Dr. Helmut Koopmann, Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg

Prof. Dr. Hermann Kurzke, Krokusweg 7, 55126 Mainz

Prof. Dr. Karl Ernst Laage, Theodor-Storm-Gesellschaft, Wasserreihe 31, 25813 Husum

Prof. Dr. Herbert Lehnert, University of California, 8 Harvey Court, USA – Irvine, CA 92612- 4033

Stefan Pegatzky, M.A., c/o Ilse Wulf, Eichenallee 61, 14050 Berlin

Prof. Dr. Peter Pütz, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, 53113 Bonn

Prof. Dr. Hans-Joachim Sandberg, Universitetetet i Bergen, Germanistisk Institutt, Sydnesplassen 7, N – 5007 Bergen

Prof. Dr. Christoph Schwöbel, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Oekumenisches Institut, Plankengasse 1, 69117 Heidelberg

J.F. Slattery, 4b Lansdown Place, GB – Lewes, Sussex, BN 7 2 JT

Stephan Stachorski M.A., Veilchenweg 25, 55126 Mainz

Dr. Joëlle Stoupy, 2 rue de Perrochel, 62200 Boulogne/Mer

Dr. Karin Tebben, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich 11, Postfach 2503, 26111 Oldenburg

Auswahlbibliographie 1997 – 1998

zusammengestellt von Thomas Sprecher und Katrin Bedenig

1. Primärliteratur

Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder, Der Erwählte und Auszüge aus anderen Romanen. Gelesen von Thomas Mann, hrsg. von Thomas Sprecher und Franz-Maria Sonner, München: DerHörVerlag 1998 (2 MC).

Mann, Thomas: Mein Wunschkonzert. Thomas Mann spricht über Musik, die er gern hört, hrsg. vom Buddenbrookhaus und der Musikhochschule Lübeck 1998 (1 CD).

2. Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Künstlerisch betreute Privatheit. Theodor Fontanes und Thomas Manns Briefe an Frau, Tochter und Freundin, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 187-216.

Bekić, Tomislav: Thomas Mann und Anica Savić-Rebac. Zu einem Quellenfund zu „Joseph, der Ernährer", in: Heinrich Mann-Jahrbuch 15/1997, hrsg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, Lübeck: Schmidt-Römhild 1997, S. 161-170.

Bibliographie der Schriften von und über Georg Potempa, hrsg. von Fabian Matussek, Nettetal: Verlag der Buchhandlung Matussek 1998, 32 S.

Blöcker, Karsten: Ein einzigartiger Mann, in: Lübeckische Blätter, Jg. 162, Nr. 16 (1997), S. 253-261.

Blöcker, Karsten und Katlen: Thomas Mann, vieler Herren Untertan. Weiteres zu seinen staats- und ehrenbürgerlichen Verhältnissen, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 217-229.

Blumenberg, Hans: Repräsentant mit Sinn fürs Mythische. Texte aus dem Nachlass. Thomas Mann in seinen Tagebüchern, in: Neue Rundschau, Nr. 1 (1998), S. 9-29.

Borchmeyer, Dieter: Fontane, Thomas Mann und das „Dreigestirn" Schopenhauer – Wagner – Nietzsche, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 217-248.

Borchmeyer, Dieter: Mythos und Romanstruktur – Thomas Manns Joseph und seine ästhetischen Brüder, in: Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Rolf Grimminger und Iris Hermann, Bielefeld: Aisthesis 1998 (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 197-217.

Borchmeyer, Dieter: Politische Betrachtungen eines angeblich Unpolitischen. Thomas Mann, Edmund Burke und die Tradition des Konservatismus, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 83-104.

Borchmeyer, Dieter: „Zurück zum Anfang aller Dinge". Mythos und Religion in Thomas Manns Josephsromanen, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 9-29.

Briner, Andres: Thomas Mann und der Schönberg-Kreis, in: ders.: Willi Schuh (1900-1986). Musikwissenschafter, NZZ-Redaktor, Schoeck-Pionier und Strauss-Biograph, Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1998 (= Hundertzweiundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1998), S. 57-61.

Darmaun, Jacques: „Lotte in Weimar". Leiden an Deutschland oder Unbehagen in der Kultur, in: Thomas Mann. „Lotte in Weimar", S. 179-212.

Daun, Denise: „Lebensgeschichte ist's immer". „Lotte in Weimar". Un récit dans les traces „du mythe vécu", in: Thomas Mann. „Lotte in Weimar", S. 145-175.

Dierks, Manfred: Reisen in die eigene Tiefe – nach Kessin, Altershausen und Pompeij, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 169-186.

Dierks, Manfred: Der Wahn und die Träume. Eine fast wahre Erzählung aus dem Leben Thomas Manns, Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 1997, 319 S.

Felder, Paul: Duo inachevé, in: Thomas Mann. „Lotte in Weimar", S. 267-281.

Frizen, Werner: „Wiedersehn – ein klein Kapitel". Zu „Lotte in Weimar", in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 171-202.

Fünf Jahre Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum im Buddenbrookhaus 1993-1998. Stationen – Ereignisse – Dokumente, hrsg. von der Kulturstiftung der Hansestadt Lübeck und dem Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum, Lübeck 1998, 134 S.

Görner, Rüdiger: Zauber des Letzten. Thomas Mann im spätbürgerlichen Zeitalter, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 11-25.

Grossardt, Peter: Ein kretischer Seefahrer, Odysseus und Joseph. Zur Verankerung des Hermes-Motivs im vierten Teil von Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder", in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 105-111.

Hage, Volker: Mit „Don Quijote" nach Amerika. Über Thomas Manns „Seitensprung" im Jahre 1934, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 53-65.

Hagedorn, Hans Christian: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza". „Die Verleumdung" von Sandro Botticelli, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg. 41, Bd. 41/1997, Stuttgart: Kröner 1997, S. 369-382.

Hans Wysling zum Gedenken, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann 1998, 57 S.

Hansen, Volkmar: Wie vergeht Zeit? Thomas Manns „Lotte in Weimar", in: Thomas Mann. „Lotte in Weimar", S. 247-265.

Hartwich, Wolf-Daniel: Prediger und Erzähler. Die Rhetorik des Heiligen im Werk Thomas Manns, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 31-50.

Heftrich, Eckhard: „In my beginning is my end". Vom „Kleinen Herrn Friedemann" und „Buddenbrooks" zum „Doktor Faustus", in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 203-215.

Heftrich, Eckhard: Joseph in der Fremde, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 67-82.

Heftrich, Eckhard: Theodor Fontane und Thomas Mann. Legitimation eines Vergleichs, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 9-23.

Heftrich, Eckhard: Thomas Manns „Doktor Faustus" und die „innere Emigration", in: Études Germaniques, Nr. 2 (Avril-Juin 1998), S. 455-469.

Heine, Gert: Zwei schwedische Rundfragen aus dem Jahre 1921, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 211-212.

Henck, Herbert: Fürsprache für Hauer. Hermann Heiss und die Hintergründe eines Briefes von Thomas Mann an Ellie Bommersheim im Jahre 1949, Deinstedt: Kompost-Verlag 1998, 114 S.

„Herzlich zugeeignet". Widmungen von Thomas Mann 1887-1955, hrsg. von Gert Heine und Paul Schommer, Lübeck: Dräger 1998 (= Buddenbrookhaus-Kataloge), 283 S.

Höpfner, Felix: Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Charakter von Thomas Manns früher Erzählung „Der Bajazzo", in: Germanisch-romanische Monatsschrift, hrsg. von Conrad Wiedemann, Neue Folge, Bd. 47 (1997), Nr. 1/2, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1997, S. 166-173.

Hübner, Kurt: Höllenfahrt. Versuch einer Deutung von Thomas Manns Vorspiel zu seinen „Josephs"-Romanen, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 73-90.

„In Spuren gehen...". Festschrift für Helmut Koopmann, hrsg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder und Harry Fröhlich, Tübingen: Niemeyer 1998, 512 S.

Jens, Inge: Korrekturen und Nachträge zur Edition von Thomas Manns Tagebüchern, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 213-235.

Jonas, Klaus W.: Erinnerungen eines Thomas-Mann-Bibliographen. Ansprache, gehalten anlässlich der Verleihung der Thomas-Mann-Medaille in Lübeck am 11. Oktober 1997, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 117-125.

Joseph, Erkme: „Dass es sich ebensogut anders hätte entscheiden können". Modernität in Thomas Manns „Zauberberg", bei Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin und Zygmunt Baumann, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Neue Folge, hrsg. von Theodor Berchem, Volker Kapp, Franz Link u.a., Bd. 39 (1998), Berlin: Duncker & Humblot 1998, S. 165-186.

Joseph, Erkme: Thomas Manns „Doktor Faustus". „Variationen über ein Thema von Wilhelm Raabe", in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 155-170.

Käser, Andreas: Thomas Mann als (biblischer?) „Redaktor". Die Moses-Novelle „Das Gesetz", in: Heinrich Mann-Jahrbuch 15/1997, hrsg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, Lübeck: Schmidt-Römhild 1997, S. 123-160.

Kim, Youn-Ock: Das „weibliche" Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Lang 1997 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1645), 354 S.

Koopmann, Helmut: Mythenkonstitution in einer zerfallenden Welt. Zu Thomas Manns „Buddenbrooks" und zu Heinrich Manns „Im Schlaraffenland" und „Professor Unrat", in: Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Rolf Grimminger und Iris Hermann, Bielefeld: Aisthesis 1998 (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 219-236.

Koopmann, Helmut: Schattenspiele, Schattenrisse. Die Auseinandersetzung Thomas Manns mit Gerhart Hauptmann und Veränderungen im Wirklichkeitssinn des Emigranten Goethe in Weimar, in: Thomas Mann. „Lotte in Weimar", S. 21-46.

Kuhn, Dieter: Thomas Mann und Arno Schmidt. Zu einer Notiz in den Tagebüchern, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 207-210.

Lehnert, Herbert: Heinrich und Thomas Mann. Brüderlicher Austausch in der frühesten Prosa, in: „In Spuren gehen...", S. 255-272.

Lehnert, Herbert: Thomas Manns Politikverständnis, 1893-1914, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 77-97.

Luft, Klaus Peter: Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann, New York/Washington, D.C./Baltimore/Boston u.a.: Lang 1998 (= Studies on themes and motifs in literature, Bd. 30), 210 S.

Makoschey, Klaus: Quellenkritische Studien zum Spätwerk Thomas Manns. „Joseph, der Ernährer", „Das Gesetz", „Der Erwählte", Frankfurt/Main: Klostermann 1998 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVII), 260 S.

Mann, Frido: „Echo" zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus", hrsg. von Lisa Dräger und Wolfgang Tschechne, Lübeck: Dräger 1998, 42 S.

Mann, Frido: Das Verhältnis von Thomas Mann und seiner Familie zu Deutschland, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 27-35.

Martin, Ariane: Schwiegersohn und Schriftsteller. Thomas Mann in den Briefen Hedwig Pringsheims an Maximilian Harden, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 127-152.

Marx, Friedhelm: Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 51-60.

Marx, Friedhelm: „Die Menschwerdung des Göttlichen". Thomas Manns Goethe-Bild in „Lotte in Weimar", in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 113-132.

McConnell, Winder: Detlev Spinell und die „Kunst" der Projektion. Bilder der Verzweiflung in Thomas Manns Tristan, in: „In Spuren gehen...", S. 279-300.

Moonen, Erik: Blindheit und Erlebnis. Über Wittgenstein, Thomas Mann und die Bedeutung literarischer Texte, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Lang 1998, 246 S.

Neumann, Bernd: Der musizierende Sokrates. Zur Rolle der Musik in Thomas Manns „Buddenbrooks", in: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins, Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen, hrsg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Göttingen: Wallstein 1997, S. 129-137.

Neumann, Michael: Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem Zauberberg, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 133-148.

Neumann, Michael: Eine Frage des Stils. Keller – Fontane – Thomas Mann, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 149-167.

Neumann, Thomas: ... fast ein Frühstück bei Goethe. Thomas Mann und die Goethe-Woche in Weimar, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 237-247.

Neymeyr, Barbara: 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, Jg. 71, Nr. 2 (Juni 1997), Stuttgart: Metzler 1997, S. 217-244.

Nürnberger, Helmuth: „Hohenzollernwetter" oder Fünf Monarchen suchen einen Autor. Überlegungen zu Fontanes politischer und literarischer Biographie, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 49-76.

Palm Meister, Christine: Das XIX. Kapitel in Thomas Manns Erzählung „Das Gesetz". Intertextualität als lexikalisch-phraseologische Analyse von Ironie, in: Kleine Beiträge zur Germanistik. Festschrift für John Evert Härd, hrsg. von Bo Andersson und Gernot Müller, Uppsala 1997 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia, Bd. 39), S. 239-251.

Peters-Hirt, Antje: Thomas Mann. „Und was werden die Deutschen sagen??", in: Lübeckische Blätter, Jg. 162, Nr. 16 (1997), S. 245-268.

Pütz, Peter: „Der Geist der Erzählung". Zur Poetik Fontanes und Thomas Manns, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 99-111.

Reich-Ranicki, Marcel: Glück und Unglück der Alleinreisenden. Zu den frühen Geschichten Thomas Manns, in: „In Spuren gehen...", S. 273-278.

Rickes, Joachim: Der sonderbare Rosenstock. Eine werkzentrierte Untersuchung zu Thomas Manns Roman „Königliche Hoheit", Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Lang 1998, 361 S.

Rieckmann, Jens: „In deinem Atem bildet sich mein Wort". Thomas Mann, Franz Westermeier und „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull", in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 149-165.

Rinaldi, Paola: Thomas Mann e „das Ewig-Weibliche". Sull'atteggiamento dello scrittore tedesco nei confronti delle donne. Il carteggio con Ida Herz e Lavinia Mazzucchetti, in: Studia theodisca V, hrsg. von Fausto Cercignani, Milano: C.U.E.M. 1998, S. 211-255.

Rohr Scaff, Susan von: History, myth, and music. Thomas Mann's timely fiction, Columbia: Camden House 1998 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 193 S.

Rudloff, Holger: Hetaera esmeralda. Hure, Hexe, Helferin. Anklänge ans „Märchenhafte" und „Sagenmässige" in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus", in: Wirkendes Wort, Jg. 47, Nr. 1 (April 1997), S. 61-74.

Runge, Doris: Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1998, 159 S.

Rychner, Max: Bei mir laufen Fäden zusammen. Literarische Aufsätze, Kritiken, Briefe, hrsg. von Roman Bucheli, Göttingen: Wallstein 1998 (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Bd. 74), 422 S.

Sagarra, Eda: Intertextualität als Zeitkommentar. Theodor Fontane, Gustav Freytag und Thomas Mann oder Juden und Jesuiten, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 25-47.

Schirnding, Albert von: „Abdankung" – Phantasie über ein Thema Thomas Manns, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 37-51.

Schneider, Peter-Paul: „...wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muss...". Die bislang unbekannte Antwort Heinrich Manns auf Thomas Manns Abrechnungsbrief vom 5. Dezember 1903, in: „In Spuren gehen...", S. 231-253.

Schoell-Glass, Charlotte: An Episode of Cultural Politics during the Weimar Republic. Aby Warburg and Thomas Mann Exchange a Letter Each, in: Art History, vol. 21, no. 1 (March 1998), S. 107-128.

Scholdt, Günter: Gustav Regler. Odysseus im Labyrinth der Ideologien,

St. Ingbert: Röhrig 1998 (= Schriften der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, Bd. 4), 433 S.

Schommer, Paul: Thomas Manns Aufenthalt in Bayreuth im Juli 1949, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 231-234.

Schonlau, Anja: Das „Krankhafte" als poetisches Mittel in Thomas Manns Erstlingsroman. Thomas und Christian Buddenbrook zwischen Medizin und Verfallspsychologie, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 15/1997, hrsg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, Lübeck: Schmidt-Römhild 1997, S. 87-121.

Seng, Joachim: „Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe". Thomas Manns Briefwechsel mit Ernst Beutler, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1998, hrsg. von Christoph Perels, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 242-275.

Siefken, Hinrich: Thomas Manns „Dienst an der Zeit" in den Jahren 1918-1933, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 167-185.

Sommer, Andreas Urs: Der mythoskritische „Erasmusblick". „Doktor Faustus", Nietzsche und die Theologen, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 61-71.

Sprecher, Thomas: Arbeit und Heiterkeit. Zum Gedenken an Hans Wysling, in: Hans Wysling zum Gedenken, S. 17-23.

Sprecher, Thomas: Davos, Ort des Heils, in: „In Spuren gehen...", S. 323-337.

Sprecher, Thomas: „Musische Verschmelzungen". Der Maler Hermann Ebers und Thomas Manns „Josephs"-Roman, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 235-239.

Sprecher, Thomas: Pfarrer Kuno Fiedler. Weggefährte und Korrespondent Thomas Manns, in: Bündner Jahrbuch 1999, Jg. 41, Neue Folge, Chur: Bündner Jahrbuch 1998, S. 94-104.

Sprecher, Thomas und Ernst O. Wiethoff: Thomas Manns letzte Krankheit, in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 249-276.

Swales, Martin: „Nimm doch vorher eine Tasse Tee...". Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 135-148.

Tenckhoff, Jörg: Das Prinzip der Verantwortlichkeit in Thomas Manns „Doktor Faustus", in: „In Spuren gehen...", S. 339-355.

Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hrsg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main: Klostermann 1998 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVIII), 291 S.

Thomas Mann. „Lotte in Weimar". Künstler im Exil – L'artiste et son exil, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, 285 S.

Vaget, Hans Rudolf: Confession and Camouflage. The Diaries of Thomas Mann, in: Journal of English and Germanic Philology, vol. 96, no. 1 (January 1997), S. 567-601.

Vaget, Hans Rudolf: Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 249-274.

Vaget, Hans Rudolf: Laudatio auf Klaus W. Jonas, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 109-115.

Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann. Essays, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 241-250 (Rezension).

Wessendorf, Stephan: Thomas Mann verfilmt. Der kleine Herr Friedemann, Tristan und Mario und der Zauberer im medialen Wechsel, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Lang 1998 (= Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung, Bd. 5), 231 S.

Wimmer, Ruprecht: „... mit dem Herausgeber und Vollstrecker nach Gutdünken umgehen mochten". Gedanken zu einer Edition des „Doktor Faustus", in: Thomas Mann Jahrbuch 1997, S. 187-202.

Wimmer, Ruprecht: Der sehr grosse Papst. Mythos und Religion im „Erwählten", in: Thomas Mann Jahrbuch 1998, S. 91-107.

Wimmer, Ruprecht: Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, S. 113-134.

Wisskirchen, Hans: Die frühe Rezeption von Thomas Manns „Buddenbrooks", in: „In Spuren gehen...", S. 301-321.

Wolters, Dierk: Zwischen Metaphysik und Politik. Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder" in seiner Zeit, Tübingen: Niemeyer 1998 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 147), 337 S.

Wysling, Hans: Thomas Mann in den Spuren Goethes, in: Hans Wysling zum Gedenken, S. 28-42.

Wysling, Hans: Von der Puppenbrücke zum Hermesflug. Lesung und Vorlesung vom 8.5.1993 im Audienzsaal des Lübecker Rathauses, in: Hans Wysling zum Gedenken, S. 47-57.

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V.

Das Herbstkolloquium, das vom 24.-27. September 1998 in Lübeck stattfand, befaßte sich mit *Thomas Manns Essays über Schriftsteller.* Veranstaltungsort war die Musikhochschule Lübeck. Der Begrüßung durch den Präsidenten folgte der Vortrag *Nietzsches ‚tragische Größe'* von Prof. Heftrich. Da Herr Prof. Heftrich (Münster) krankheitshalber nicht anreisen konnte, verlas der Präsident das Manuskript. Anschließend referierten Prof. Kurzke und Stephan Stachorski (Mainz): *Im Unterholz der Dichtung. Thomas Manns Essays und ihre Quellen* und gaben damit einen Überblick über ihre Arbeit bei der Edition und Kommentierung ihrer Essay-Ausgabe. Am ersten Abend der Tagung folgten dann Mitgliederversammlung und geselliges Beisammensein im Buddenbrookhaus. Am folgenden Tag sprachen Prof. Sandberg (Bergen) über *Ibsen und Hamsun. Lückenbuße für einen ungeschriebenen Essay von Thomas Mann* und Prof. Schwöbel (Kiel): *Der ‚Tiefsinn des Herzens' und das ‚Pathos der Distanz'. Thomas Mann, Luther und die deutsche Identität,* Karin Tebben (Oldenburg) befaßte sich mit: *‚Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt.' Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904: ‚Gabriele Reuter'.* Am Nachmittag fand die Tagung des Kreises junger Thomas Mann-Forscher statt, ferner wurden vom Buddenbrookhaus ein literarischer Spaziergang auf den Spuren Thomas Manns sowie eine Führung durch die Ausstellung *Bertolt Brecht – Leben und Überleben im 20. Jahrhundert* angeboten. Abends fand in der Musikhochschule die Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Prof. Lehnert (Irvine) statt. Die Laudatio hielt Prof. Dierks (Oldenburg), Prof. Lehnert dankte mit dem Vortrag *Geschichten aus der Thomas-Mann-Forschung.* Außerdem gab es Gelegenheit, am Lektüreseminar des Kreises junger Thomas-Mann-Forscher teilzunehmen. Die Vorträge des nächsten Tages setzten sich auseinander mit *Thomas Manns Essays über den ‚deutschen Dichter französischer Nation' Adalbert von Chamisso* (Joëlle Stoupy, Boulogne-sur-Mer) und *Thomas Manns Schiller-Bilder. Lebenslange Mißverständnisse?* (Prof. Koopmann, Augsburg); Prof. Lehnert (Irvine) beleuchtete *Goethe, das deutsche Wunder. Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze,* Prof. Detering (Kiel) referierte über *‚Das Ewig-Weibliche'. Thomas Mann, Toni Schwabe und Gabriele Reuter,* Prof. Gerigk (Heidelberg) befaßte sich mit *Thomas Manns ‚Anna Karenina'. Die Deutungsstrategien Thomas Manns im Umgang mit den russischen Klassikern*

unter besonderer Berücksichtigung seiner Einschätzungen Tolstojs. Den Tag beschlossen ein Konzert des Nordic-Chamber-Choirs und die Filmvorführung von *Der kleine Herr Friedemann* (Regie Peter Vogel), woran man fakultativ teilnehmen konnte. Am letzten Tag des Kollquiums stellte Prof. Laage (Husum) *Thomas Manns Storm Essay und sein neues Storm-Bild* vor, Prof. Pütz (Bonn) beschloß mit *Lessing als Medium für Thomas Manns Egodizee* die Veranstaltung.

Die Frühjahrstagung des Jahres 1999 (7.-9.5.1999) hatte *‚Fiorenza'. Thomas Mann und das Theater* zum Thema und fand in der Musikhochschule Lübeck statt. Die Tagung wurde eröffnet durch das Referat von Prof. Hausmann (Freiburg) über *Renaissance und Renaissancismus in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts,* dem Prof. Deterings (Kiel) Überlegungen zu *‚Tempelbude und Weihespiel.' Thomas Manns Versuche über das Theater und mit dem Theater* folgten. Den Abend rundete eine dialogische Lesung aus *Fiorenza* durch Mitglieder des Schauspielensembles des Theaters Lübeck ab. Am darauffolgenden Tag referierte Stefan Pegatzky (Frankfurt) über: *‚Dem Leben die Flügel brechen'. Zur Auseinandersetzung um die anthropologische Begründung der literarischen Moderne in Thomas Manns ‚Fiorenza'*, ein Seminar zum Vortrag schloß sich an. Elisabeth Galvan (Florenz) beleuchtete *‚Verborgene Erotik'. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama ‚Fiorenza'*, bevor Prof. Hausmann und Prof. Detering sich jeweils in Seminaren dem Publikum stellten. Ein geselliges Beisammensein bei Lübecker Marzipan und Rotspon beschloß den Abend. Am abschließenden Tag der Veranstaltung widmete sich Prof. Renate Böschenstein (Genf) *Lorenzos Wunde. Zur Sprachgebung und psychologischen Problematik im Kontext des Fin-de-Siècle.* Das Seminar zum Vortrag folgte. Dann bestand für die Mitglieder Gelegenheit, an der Verleihung des Thomas Mann-Preises der Stadt Lübeck an Ruth Klüger teilzunehmen.

Alle an der Arbeit des ‚Kreises junger Thomas-Mann-Forscher' Interessierte können sich ab sofort an folgende Kontaktadresse wenden:
Dr. Bernd Hamacher
Dietrich-Bonhoeffer-Weg 7
51702 Bergneustadt
Tel. 0 22 61/4 10 03
Fax 02 26 1/46 47 38

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Ende 1998 erschien Nummer 27 der Blätter der Thomas Mann Gesellschaft. Sie enthält einen Aufsatz von Dr. Thomas Sprecher über *Bürger Krull*, eine tabellarische Übersicht zur Entstehung des Hochstapler-Romans sowie ein per 15. November 1998 aktualisiertes Mitgliederverzeichnis.

Die Mitgliederversammlung 1999 fand am 5. Juni 1999 in der Helferei Grossmünster statt. Alle Mitglieder des Vorstandes und der Revisionsstelle wurden für eine weitere Amtszeit bestätigt. Der Nachmittag galt den beiden Semestern Thomas Manns 1894/95 an der Technischen Hochschule München. Anstelle von Prof. Dr. Manfred Dierks, Oldenburg, der krankheitshalber abwesend bleiben musste, trug der Schauspieler Andreas Krämer vom Schauspielhaus Zürich ausgewählte Abschnitte aus Dierks' Erzählung *Der Wahn und die Träume* vor. Dr. Thomas Sprecher stellte dann unter dem Titel *Stud. polyt. Thomas Mann* das von dem Münchner Gasthörer geführte Kollegheft vor, dessen Edition vorbereitet wird. Nach der Pause setzte Prof. Dr. Frederick A. Lubich, Norfolk, Virginia, USA, einen Kontrapunkt. Er referierte über *Thomas Mann in Amerika. Stationen seiner Rezeptionsgeschichte*. Ein gemeinsames Nachtessen beschloss den Anlass.

Am Abend des 6. Juni las Gert Westphal im Theater am Hechtplatz aus *Buddenbrooks*. Er wählte das Kapitel über B. Grünlichs Bankrott und beschenkte dabei das Publikum mit einer weiteren Probe seiner unvergleichlichen Meisterschaft.