

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 14

2001



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

THOMAS MANN JAHRBUCH · BAND 14

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 14

2001

Begründet von
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von
Eckhard Heftrich, Thomas Sprecher und 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:

Eva Schmidt-Schütz, Ruprecht Wimmer

Register: Monika Raml

(Katholische Universität Eichstätt, Ostenstraße 26, 85072 Eichstätt)

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2002

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photo-mechanischen 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
-------------------	---

Vorträge, gehalten am Lübecker Kolloquium 2000

Ulrich Karthaus: Der Mann ohne Eigenschaften und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters	9
Claudia Liebrand: Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman. Die ‚Frauenfrage‘ in Canettis <i>Die Blendung</i>	27
Paul Michael Lützeler: Schlafwandler am Zauberberg. Die Europa- Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns <i>Zeitromanen</i>	49
Volker Neuhaus: Die Zaubertrommel	63
Michael Neumann: Die Irritationen des Janus oder <i>Der Zauberberg</i> im Feld der klassischen Moderne	69

Vorträge, gehalten an der Zürcher Jahresversammlung 2001

Roman Bucheli: Max Rychner und Thomas Mann. Fast eine Freundschaft	87
Helmut Koopmann: Thomas Mann und Samuel Fischer	105

Laudatio

Manfred Dierks: Sammlung. Lobrede zur Verleihung der Thomas Mann-Medaille an Hermann Kurzke	129
--	-----

6 *Inhalt*

Hermann Kurzke: Dank für die Thomas Mann-Medaille 137

Abhandlungen

Heinz Gildhoff: Thomas Mann und die englische Sprache 143

Erkme Joseph: Otilie und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Natur-Konnivenz. Über ‚Wahlverwandtschaften‘ in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns *Zauberberg* . . . 169

Hartmut M. Kaiser: Intertextuelles Spiel mit Wagner-Analogien: Thomas Manns Burleske *Tristan* und *Der Ring des Nibelungen* 189

Carsten Könneker: Raum der Zeitlosigkeit. Thomas Manns *Zauberberg* und die Relativitätstheorie 213

Jens Nordalm: Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid*, Erich Marcks und Philipp II. von Spanien. Eine Beobachtung 225

Gertrud M. Rösch: ‚I thought it wiser not to disclose my identity.‘ Die Begegnung zwischen Klaus Mann und Richard Strauss im Mai 1945 . 233

Franziska Schößler: ‚Aneignungsgeschäfte‘. Zu Thomas Manns Umgang mit Quellen in dem Roman *Königliche Hoheit* 249

Heinz Dieter Tschörtner: Nobelpreis für Thomas Mann. Gerhart Hauptmann schreibt nach Stockholm 269

Anhang

Siglenverzeichnis 273

Thomas Mann: Werkregister 275

Personenregister 279

Die Autorinnen und Autoren 293

Auswahlbibliographie 1999-2000 295

Mitteilungen der Deutschen Thomas Mann Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V. . 301

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 303

Vorwort

Das von der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft und dem Heinrich und Thomas Mann-Zentrum veranstaltete Herbstkolloquium, das vom 26. bis 29. Oktober im Buddenbrookhaus in Lübeck stattfand, befasste sich mit dem *Zauberberg* und seinen Verwandten, d. h. mit deutschsprachigen Romanen des 20. Jahrhunderts, die politisch und kulturell eine Bilanz ihrer Zeit zu ziehen versuchen. Eine Auswahl der dort gehaltenen Vorträge kommt hier zum Abdruck. Wir danken den Autoren für die Überlassung der Manuskripte.

Weiterhin enthält dieser Band eine Auswahl der Vorträge, die an der Jahresversammlung der Thomas Mann-Gesellschaft Zürich gehalten wurden, außerdem eine Reihe eingereicherter Abhandlungen.

Am 29. Oktober wurde Hermann Kurzke mit der Thomas Mann-Medaille ausgezeichnet. Abgedruckt werden die Laudatio von Manfred Dierks und der Dank des Preisträgers.

Die Herausgeber

Ulrich Karthaus

Der Mann ohne Eigenschaften und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters

Bei der Niederschrift meines Vortrags bin ich von der Vermutung ausgegangen, daß *Der Zauberberg* hier in Lübeck bekannter ist als Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ich gehe deshalb auf Musils Roman intensiver ein als auf den *Zauberberg*, wenn auch bei weitem nicht so ausführlich, wie dieses komplexe Werk es verdienen würde. So verzichte ich u.a. – um den Vortrag nicht zu überfrachten – auf eine Interpretation des Dritten Teils oder des Zweiten Buches mit dem Titel ‚Ins Tausendjährige Reich (Die Verbrecher)‘, das mit der Jahreszahl 1933 und dem Copyright-Vermerk 1932 den beiden ersten Teilen – 1930 erschienen – folgte und in dessen Mittelpunkt die Begegnung des Protagonisten mit seiner Schwester und die Utopie des „anderen Zustands“ stehen.

Mein Vortrag ist in drei Teile gegliedert: der erste stellt die Ausgangslage des Mannes ohne Eigenschaften dar, der zweite skizziert die Diagnose, die Musil seiner Zeit stellt, und der dritte die Utopie, die er ihr entgegenstellt.

I

Mit Faust und Wilhelm Meister hat Goethe zwei Figuren konzipiert, deren Verhalten zur Welt und deren Art, sich zu bilden, unterschiedliche Wege einschlägt. Da ist, auf der einen Seite, Faust: er charakterisiert sich als den mit sich selbst hadernenden: „Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.“¹ Und da ist, auf der anderen Seite, Wilhelm Meisters berühmtes Bekenntnis an den Jugendfreund Werner: „Daß ich dirs mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.“²

Aus dem Leiden an der menschlichen Unvollkommenheit ziehen beide un-

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, V. 1112-1117.

² Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Zit. nach: Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Bd. VII, Stuttgart: Cotta 1951, S. 336.

terschiedliche Konsequenzen. Da ist, einerseits, die unendlich forschende Neugier des neuzeitlichen Wissenschaftlers, die grenzenlose Wißbegier, die Suche nach der Weltformel, die, ohne „Skrupel“, erkennen will, „was die Welt / Im Innersten zusammenhält“. Und da ist, andererseits, das Streben nach der Verwirklichung der eigenen Möglichkeiten, die empfängliche Vielseitigkeit des Gebildeten oder des Bildungsbeflissenen. Es ist einerseits der aktive, andererseits der eher passive Typus des Romanhelden.

Man könnte auch vom Intellektuellen und vom Bürger sprechen, vom reflektierenden Philosophen und vom Bourgeois. Die beiden Verhaltensweisen haben in den Romanen Musils und Thomas Manns ihre Spuren hinterlassen: der Protagonist von Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* ist, wenn man dieser Typologie folgen mag, dem Typus Faust zuzuordnen. Kaum ein Leser könnte sich vorstellen, daß er im bequemen Liegestuhl eines Sanatoriums mit Maria Mancini den Tag verbringt; eher neigt er dazu, mit seiner Geliebten Bonadea das Bett aufzusuchen. Nebenbei bemerkt: Allen psychoanalytischen Interpretationen zum Trotz sehe ich einen Unterschied zwischen dem Genuß einer Zigarre und der Umarmung einer Frau. Er liest bis zur Begegnung mit seiner Schwester zu Beginn des Dritten Teils seiner Geschichte keine Bücher, sondern er denkt nach. Er hat keine Mentoren, die ihn auf ihre Seite ziehen wollen wie Hans Castorp oder die ihn führen, wie Wilhelm Meister durch die Gesellschaft vom Turm geführt wird, und er nimmt seinen Urlaub vom Leben planvoll und absichtlich, indes Hans Castorp sich sieben Jahre lang verzaubern läßt. Mit Goethes Faust teilt der Mann ohne Eigenschaften die Herkunft aus einer Gelehrtenfamilie und ist selbst Gelehrter, wogegen Thomas Mann seinen Romanhelden schon 1922, zwei Jahre vor Erscheinen des *Zauberberg*, „Mein Wilhelm Meisterchen“ (DüD I, 471)³ nennt.

Thomas Mann steht in der Tradition des europäischen Realismus. Zwar überbietet er die Darstellungsweisen des Realismus durch seine Ironie und die symbolistische Gestaltung seiner Figuren, die sie zu Repräsentanten allgemeiner Tendenzen macht, so daß Madame Chauchat, Settembrini, Naphta und andere nicht nur als lebendige Individuen erscheinen, sondern zugleich auf Versuchungen und Verlockungen, auf geschichtliche Positionen und Optionen verweisen. Aber auch wenn man das nicht weiß, kann man den *Zauberberg* als eine realistische Erzählung von Krankheit, Sanatorium und Ärzten lesen – vor allem die frühe Rezeptionsgeschichte zeigt das. Thomas Mann nimmt die Welt, wie sie seinem scharfen, unbestechlichen und skeptischen Blick erscheint. Musil hingegen zeigt sich an den Requisiten und Realien seines Werkes kaum interessiert. 1926 sagt er in einem Interview: „Die reale Erklärung des realen Ge-

³ Schreiben vom 25.12.1922.

schehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.“⁴

Als der Mann ohne Eigenschaften zum ersten Mal seiner Cousine Diotima begegnet, heißt es: „Die Überspanntheit der Frauenhand hatte ihn überwältigt, eines im Grunde ziemlich schamlos menschlichen Organs, das wie eine Hundeschnauze alles betastet, aber öffentlich der Sitz von Treue, Adel und Zartheit ist.“⁵ Hans Castorp hätte sich, anders als Ulrich, wahrscheinlich von der schönen Frau bezaubern lassen. Zu Settembrini sagt er: „Und dann bin ich auch nicht sehr rasch von Urteil. Ich sehe mir die Leute an und denke: So bist du also? Nun gut.“ (III, 92)

Beide Dichter sind Ironiker; aber nur Musils Romanheld ist, wie sein Autor, ebenfalls Ironiker; Hans Castorp bringt es bloß zum „Schalk“ (III, 275, 282, 548) oder zum „Schlingel“; seine Verschlagenheit erreicht bei weitem nicht die intellektuelle Höhe von Ulrichs analytischem Verstand. Musils Protagonist Ulrich ist mit dem Wunsch geboren worden, „ein bedeutender Mensch zu werden“ (MoE I, 35). Wird Hans Castorp von seinem Autor als „mittelmäßig“ charakterisiert, so ist Ulrich von der eigenen Genialität überzeugt.

Indes dürfen diese Beobachtungen nicht vergessen lassen, daß die Geschichten der beiden Figuren dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges voraufgehen. Die Reflexionen und Beobachtungen, die Bildungserlebnisse und Erkenntnisse beider Romanhelden verbinden sich mit der Analyse der Epoche, in der die Ursachen der Katastrophe von 1914 erkennbar sind. Beide haben daher – trotz allen Unterschieden der Herkunft und der Temperamente – ihre Gemeinsamkeiten: beide sind Ingenieure, die ihren Beruf verlassen haben, und beide leben in einer Umgebung, die die Auflösung der alten Welt vor dem Kriege nur scheinbar verschleiert, in Wahrheit aber bewußt macht.

Beide Dichter können das um so deutlicher zeigen, als sie jene Vorkriegswelt aus der Perspektive und mit den Erfahrungen der zwanziger Jahre sehen, also in Kenntnis des Kriegsendes und der Deutungen, die der Krieg und sein Ausgang provoziert haben. Beide Romane lassen das durch deutliche Signale erkennen: im ersten Kapitel des *Mann ohne Eigenschaften* wird eine Statistik aus dem Jahr 1924 zitiert, und im Abschnitt ‚Fragwürdigstes‘ erscheint im *Zauberberg* der verstorbene Joachim Ziemßen in der Felduniform des großen Krieges – absichtliche Anachronismen. Leidet Hans Castorps „sittliches Wohlbefinden“ (III, 50) an seiner Zeit, der Epoche der Dekadenz, wenn auch

⁴ Robert Musil: Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978 (= Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, Bd. 7), S. 939.

⁵ *Der Mann ohne Eigenschaften* wird im folgenden nach der in Anm. 4 genannten Ausgabe (Bde. I-V) mit der Sigle MoE, römischer Band- und arabischer Seitenzahl zitiert. Hier: MoE I, 93.

nur „vage“, so stellt der Mann ohne Eigenschaften dieser Epoche die Diagnose „Eine[r] geheimnisvollen Zeitkrankheit“ (MoE I, 56). Die Jahre nach der – von ihm als Zeit des jugendlichen Aufbruchs erfahrenen – Jahrhundertwende erkennt er in ihrem Wesen als dumpf und dumm.

Diese Dummheit der Epoche, und zwar in bezug auf die wichtigsten Fragen, die sich mit großer Klugheit der Spezialisten auf ihren Teilgebieten verbindet, hat ihre wohl wichtigste Ursache in der zunehmenden Arbeitsteilung: „Jetzt hat jeder Mensch sozusagen noch die ganze Menschheit in sich, aber das ist offenkundig schon zuviel geworden und bewährt sich gar nicht mehr; so daß das Humane fast schon der reinste Schwindel ist.“ (MoE II, 359)

Aus dieser Ausgangslage, der persönlichen Disposition des Protagonisten und der Diagnose seiner Zeit, entwickelt Musil seinen Roman. Ulrich hat zunächst die Offizierslaufbahn eingeschlagen; als er jedoch erfahren muß, daß militärische Sitten außerhalb des Soldatenstandes keine Geltung besitzen, wechselt er den Beruf und wird Ingenieur. Hier muß er etwas Ähnliches erkennen: seine Kollegen leben, ohne die Kühnheit ihrer technischen Entwürfe in die Wirklichkeit ihres Lebens zu übertragen; „ihre Anzüge [sind] so konstruiert wie die Anfänge des Automobils“. Deshalb unternimmt er einen dritten Versuch, ein bedeutender Mensch zu werden, und wendet sich der Mathematik zu. Aber auch diesem Beruf kehrt er den Rücken, obwohl er hier nach fachmännischem Urteil gar „nicht wenig geleistet“ hat, denn er liest in einer Zeitung die Redewendung „das geniale Rennpferd“ (MoE I, 44) und erkennt, daß die Vorstellung von menschlicher Größe, der er bisher nachgestrebt hat, entwertet ist. Das Zeitalter des Kollektivismus kennt keine großen Menschen mehr. Er erkennt, daß er ein Mann ohne Eigenschaften ist.

Hinter Ulrichs Versuchen, ein bedeutender Mensch zu werden, steht die Einsicht, „daß nur eine Frage das Denken wirklich lohne, und das sei die des rechten Lebens.“ (MoE I, 255) Um die Überlegungen und Erörterungen, die sich um diese Frage bewegen, in den Roman zu integrieren, führt Musil seinen Protagonisten in die Gesellschaft Wiens, des Mittelpunktes der Donaumonarchie, die er Kakanien nennt; der Name ist abgeleitet von der Bezeichnung „k.u.k.“, kaiserlich und königlich. Man hat dort erfahren, daß in Deutschland 1918 „eine große, der Welt die Größe und Macht Deutschlands ins Gedächtnis prägende Feier“ (MoE I, 78) des 30jährigen Regierungsjubiläums Wilhelms II. stattfinden soll, und um dieser Demonstration zuvorzukommen, will man in Österreich eine womöglich noch größere und noch prächtigere Feier anlässlich des 70jährigen Thronjubiläums Kaiser Franz Josephs I. veranstalten, indem man „das ganze Jahr 1918 zu einem Jubiläumsjahr unseres Friedenskaisers“ (MoE I, 79) gestaltet. Man gründet ein Comité, das nach einer leitenden Idee sucht, die das Jubeljahr bestimmen soll. Musil nennt es die Parallellaktion, ein-

mal, weil seine Bemühungen parallel zu der preußisch-deutschen Aktion herlaufen, vor allem aber, weil sie neben der Wirklichkeit der Geschichte verlaufen. Nicht sie, die Geschichte, wird von der Parallelaktion vorangetrieben und gestaltet, sondern etwas ihr Ähnliches. Deshalb heißt der zweite Teil des Romans ‚Seinesgleichen geschieht‘. Ulrich wird Sekretär dieses Ausschusses, der im Salon seiner Kusine Diotima tagt. Hier begegnet er den Spitzen der Gesellschaft, den Repräsentanten der zum Untergang verurteilten Donaumonarchie, wie dem Sektionschef Tuzzi vom Außenministerium, dem General Stumm von Bordwehr, dem Grafen Leinsdorf und auch dem deutschen Großindustriellen Paul Arnheim.

Natürlich wird die leitende Idee, die die Bewohner des Vielvölkerstaates zur Feier Franz Josephs I. vereinen soll, nicht gefunden. Die chaotischen und willkürlichen Vorschläge umfassen eine „Groß-Österreichische-Franz-Josephs-Suppenanstalt“, ein „Monumentalwerk ‚Kaiser Franz Josef I. und seine Zeit‘“ (MoE I, 173), einen „zweiten Turm an der Stephanskirche“ und „eine kaiser- und königliche Kolonie in Afrika“ (MoE II, 584). Mit der Wiedergabe der ergebnislosen Gespräche macht Musil deutlich, daß sich Geschichte nicht herstellen oder veranstalten läßt, so daß der Versuch dazu auf ironische Weise der Lächerlichkeit preisgegeben wird, ähnlich den Bemühungen Settembrinis im ‚Zauberberg‘, die Leiden der Menschheit mit Hilfe einer Enzyklopädie auszumergen oder den Menschheitsfortschritt mit einem Kongreß zu fördern. Thomas Manns Einsicht, daß solche aufklärerischen Bemühungen geschichtlich überholt sind, wird von Musils Protagonisten geteilt, obwohl der sich gegen die wehrlose und menschenunwürdige Teilnahme an der Geschichte und gegen die Hingabe an die eigene Zeitgenossenschaft empört. Deshalb denkt er über die Frage nach „[W]arum erfindet man nicht Geschichte?“ (MoE II, 357), und er gelangt zu einer differenzierten Antwort, die darauf hinausläuft, daß der Weg der Geschichte nicht berechenbar ist, sondern „dem Weg der Wolken“ ähnelt und an Ziele führt, die niemand zuvor gekannt hat noch erreichen wollte. „Das Gesetz der Weltgeschichte [...] ist nichts anderes als der Staatsgrundsatz des ‚Fortwurstelns‘ im alten Kakanien.“ (MoE II, 361)

Diese Beobachtungen hindern Ulrich jedoch nicht an der Überlegung, wie man die Ursachen dieses Zustandes beseitigen könnte. Damit komme ich zum zweiten Teil meines Vortrags, in dem ich zeigen möchte, wo Musil die Ursachen der geistigen Unordnung sieht, die er für den Krieg verantwortlich macht.

II

Musil teilt mit Thomas Mann das Interesse an medizinischen Fragen, konzentriert sich dabei jedoch auf die Psychopathologie, die im *Zauberberg* nur am Rande vorkommt. Im Hintergrund der Romanhandlung des *Mann ohne Eigenschaften* erscheint ein geistesgestörter Gewaltverbrecher, der Prostituiertenmörder Moosbrugger. Die Anteilnahme des Mannes ohne Eigenschaften an ihm wird im Laufe der Romanhandlung zunehmend überboten vom Interesse einer anderen Figur an Moosbrugger. Es ist Clarisse, die Frau von Ulrichs Jugendfreund Walter, die ihrerseits an der Grenze zwischen geistiger Gesundheit und Krankheit lebt und im Laufe des Romans immer deutlicher pathologische Züge hervorkehrt.

Man darf Moosbrugger als Chiffre verstehen, die den Zustand der modernen Welt bezeichnet. Einerseits ist sein Gesicht „von Gott mit allen Zeichen der Güte“ gesegnet, andererseits hat er „eine Frauensperson [...] in grauenerregender Weise getötet“ (MoE I, 68). Die Journalisten, die über ihn berichten, können die grauisigen Einzelheiten zwar „sachlich, fachkundig und sichtlich in atemloser Spannung“ (a. a. O.) beschreiben, aber nicht erklären; vor allem sind sie unschlüssig, ob er ein Verbrecher oder krank ist. Und die psychiatrischen Gutachter haben ihn „ebenso oft für gesund wie für unzurechnungsfähig erklärt“ (MoE I, 68 f.). Die Öffentlichkeit verfolgt die Presseberichte mit unverhohlener Teilnahme: „Man seufzte zwar über eine solche Ausgeburt, aber man wurde von ihr innerlicher beschäftigt als vom eigenen Lebensberuf.“ (MoE I, 69) Den Grund dieser Anteilnahme erkennt Ulrich. Es ist nicht allein „das Vergnügen an tragischen Gegenständen“, mit Schillers Formulierung, oder das „angenehme Grauen“⁶, sondern das unausgesprochene Wissen, in dieser Person einer Seite seiner selbst zu begegnen. Mehr noch: würde man sich in einem Gedankenexperiment vorstellen, die Menschheit bestünde nicht aus einzelnen Individuen, sondern sie besäße ein allen Menschen gemeinsames Gesamtbewußtsein, so würde dies Bewußtsein, oder sein unbewußter Teil der Person Moosbrugger gleichen: „Das war deutlich Irrsinn, und ebenso deutlich bloß ein verzerrter Zusammenhang unsrer eigenen Elemente des Seins. Zerstückt und durchdunkelt war es; aber Ulrich fiel irgendwie ein: wenn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müßte Moosbrugger entstehn.“ (MoE I, 76)

Denn sie, die Menschheit, ist ähnlich unberechenbar und widersprüchlich wie das Gemüt des zwischen Gesundheit und Irrsinn schwankenden Gewaltverbrechers. Sie ist einerseits zivilisiert und kultiviert, andererseits gefühl- und

⁶ Vgl. Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg: Felix Meiner 1987.

rücksichtslos. Sie erzeugt „Bibeln und Gewehre“ (MoE I, 27), Krankheiten und Medikamente dagegen, Verbrecher und Polizisten; kaum eine Institution, die nicht ihren Widerpart hätte, keine Position ohne Opposition. Bereits im Eingangskapitel des Romans, das von einem Verkehrsunfall erzählt, wird dieser im *Mann ohne Eigenschaften* grundlegende Gegensatz dargestellt. Ein Mann ist von einem Lastwagen überfahren worden. Der Vorfall entspricht der statistischen Gesetzmäßigkeit und der Ordnung der Gesellschaft; der Rettungswagen ist schnell zur Stelle, und der Erzähler bemerkt sarkastisch: „Bewundernswert sind diese sozialen Einrichtungen.“ (MoE I, 11)

Ulrich spricht von „Gewalt“ und „Liebe“ oder von den „beiden Bäumen des Lebens“:

Alles, was er an Neigung zum Bösen und Harten besaß, lag in dem Wort Gewalt, es bedeutete den Ausfluß jedes ungläubigen, sachlichen und wachen Verhaltens; hatte doch eine gewisse harte, kalte Gewalttätigkeit auch bis in seine Berufsneigungen hineingespielt [...] Und wenn man von Liebe nicht bloß im üblichen Sinn spricht, sondern sich bei ihrem Namen nach einem Zustand sehnt, der bis in die Atome des Körpers anders ist als der Zustand der Liebesarmut; oder wenn man fühlt, daß man ebensogut jede Eigenschaft an sich hat wie keine; oder wenn man unter dem Eindruck steht, daß nur Seinesgleichen geschieht [...] so hängt auch das, so verschieden es aussieht, zusammen wie die Äste eines Baums, die nach allen Seiten den Stamm verbergen. (MoE II, 591 f.)

Das Streben nach Erkenntnis ist an sich böse, da es keine moralischen Rücksichten nehmen kann; das weiß schon Goethes Faust. Ein Kapitel im *Mann ohne Eigenschaften* mit der Überschrift „Das In den Bart Lächeln der Wissenschaft oder Erste ausführliche Begegnung mit dem Bösen“ (MoE I, 301 ff.) führt den Gedanken näher aus; Musil wurde hier indes wohl eher von Nietzsche als von Goethe angeregt. In der Dritten Unzeitgemäßen Betrachtung *Schopenhauer als Erzieher* nennt er die Wissenschaft „ein unmenschliches Abstractum“,⁷ weil sie „keine Rücksichten auf letzte Zwecke“ kennt, übrigens auch keine Rücksichten auf ihren Gegenstand, die Natur, die sie foltert, um ihre Geheimnisse zu erfahren. Berührt sich *Der Mann ohne Eigenschaften* mit dem *Zauberberg* in der Nähe zu Nietzsche, so entfernt sich Musils schärfere, bisweilen aggressive Diagnose seiner Welt von der menschenfreundlicheren, humorvolleren Darstellung Thomas Manns, der auch in vielen, an sich lächerlichen Äußerungen seiner Figuren sympathische Züge erkennbar werden läßt. Denn sehr viel schonungsloser sieht Musil in jener grausamen Gewalttätigkeit, die in der Wissenschaft zu Tage tritt, eine anthropologische Tatsache. Wie ein Leitmotiv zieht sich durch den *Mann ohne Eigenschaften* wie durch nahezu al-

⁷ Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München: Carl Hanser, 2. Aufl. 1960, Bd. I, S. 293

le anderen Werke Musils die Beobachtung der „Gewalt“ in zahlreichen Abwandlungen, beginnend mit den sadistischen Excessen, von denen *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* erzählen. Aber auch dort, wo solche Untaten nicht begangen werden, spricht Musil von „Gewalt“; er bestimmt sie als ungläubig, sachlich und wach.

So deutlich „Gewalt“ von „Liebe“ begrifflich abzusetzen ist, so eng liegen beide in der Tat nebeneinander. Das wird vor allem in Erotik und Sexualität deutlich. Mit einer charakteristischen Formulierung: „die zarteren Gefühle der männlichen Hingabe sind ungefähr so wie das Knurren eines Jaguars über einem Stück Fleisch, und eine Störung darin wird sehr übelgenommen.“ (MoE I, 42) Die Figur Moosbrugger bietet die Möglichkeit, diesen Zusammenhang in zugespitzter Deutlichkeit zu zeigen:

Und es war in seinem Leben auch schon vorgekommen, daß er zu einem Mädchen sagte: ‚Ihr lieber Rosenmund!‘, aber plötzlich ließ das Wort in den Nähten nach, und es entstand etwas sehr Peinliches: das Gesicht wurde grau, ähnlich wie Erde, über der Nebel liegt, und auf einem langen Stamm stand eine Rose hervor; dann war die Versuchung, ein Messer zu nehmen und sie abzuschneiden oder ihr einen Schlag zu versetzen, damit sie sich wieder ins Gesicht zurückziehe, ungeheuer groß. (MoE I, 240)

Nicht nur der pathologische Triebtäter, sondern die Menschheit insgesamt ist unfähig, die beiden Bäume des Lebens in eine geordnete Beziehung zueinander zu stellen. In den zwanziger Jahren wurde Musils Problem vielfach erörtert; Ludwig Klages veröffentlichte 1929-1933 *Der Geist als Widersacher der Seele*, ein Buch, mit dem sich Musil gründlich auseinandersetzte; verbreitet war auch die Gegenüberstellung der Begriffe Rationalismus und Irrationalismus, auf die Martin Heidegger in *Sein und Zeit* anspielt, indem er – ganz im Sinne Musils – formuliert: „Der Irrationalismus – als das Gegenspiel des Rationalismus – redet nur schielend von dem, wogegen dieser blind ist.“⁸ Allgemein beklagte man – so beschreibt es Musil – die nüchterne Dürre der positivistischen Naturwissenschaften und sehnte sich nach einem „neuen Menschheitsglauben“ (MoE I, 24). Außerhalb des Romans, in zahlreichen pseudophilosophischen Erörterungen, im Wunderglauben an Wanderprediger und in völkisch oder religiös orientierten Sekten führte diese Sehnsucht zu einer intellektuellen Verwirrung, wie sie die Dispute zwischen Settembrini und Naphta im *Zauberberg* zeigen, zu einem ideologischen Karneval, wie es im Rückblick auf jene Jahre scheint. Musils Roman stellt diese hilflose und inkompetente Suche nach einer metaphysischen oder religiösen Wahrheit ausführlich dar in den Figuren Diotima und Arnheim, wobei er an beiden die zwiespältige Konstitution ihres Wesens

⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 7. Aufl. 1953, S. 136.

zeigt. Man kann sich fragen, weshalb er diesen beiden Figuren ganze Kapitelfolgen widmet und ihren seraphischen Liebesroman so weit ausspinnt, daß er über weite Strecken den Roman zu dominieren scheint. Beide sind Zeugen einer Verwirrung, die er als Wurzel der Katastrophe von 1914 erkennt.

Das klingt zunächst überraschend und vielleicht sogar abwegig. Aber die allgemeine Hysterie, die den Kriegsausbruch im Sommer 1914 begleitete, als die Kriegserklärungen der europäischen Mächte einander jagten, bestätigt die Diagnose; „[d]ie wahre Katastrophenträchtigkeit liegt im geistigen Zustand der Epoche, von dem auch das Politische abhängig ist“ – so Eckhard Heftrich.⁹ Denn gleichzeitig entgleiten, ähnlich wie bei einer Panik, Gefühl und Empfindung der Kontrolle der Vernunft, und zwar bei zahlreichen Menschen, die das in der Öffentlichkeit zeigen. Musil hat entsprechende Szenen 1914 in Berlin beobachtet und beschreibt sie in seinem Tagebuch.¹⁰

In die gleiche Richtung weist das poetische Bild, mit dem Thomas Mann im Abschnitt ‚Der große Stumpfsinn‘, dem Vorspiel der ‚großen Gereiztheit‘, die Mentalität vor dem Ersten Weltkrieg beschreibt: das Gesellschaftsspiel der englischen Patienten, das in unendlich kreisender Wiederholung die Frage stellt und verneint: „Did you ever see the devil with a night-cap on?“ (III, 878) zeigt, wie in der stagnierend aussichtslosen Atmosphäre der Dekadenz das Böse, der Ausbruch der Gewalt, lauert, der Teufel unter der Nachtmütze des Siebenschläfers. Der Décadent kennt keine Zeit, die er – wie Settembrini fordert – „im Dienste des Menschheitsfortschritts“ (III, 340) nutzen könnte; deshalb stellen sowohl *Der Zauberberg* wie auch *Der Mann ohne Eigenschaften* – wie wohl auf sehr verschiedene Weise – ein Leben ohne Zeit dar. Ich habe das vor vielen Jahren in verschiedenen Arbeiten zu zeigen versucht, möchte Sie aber heute nicht mit meinen Jugendsünden belästigen. Das Kapitel ‚Bei Tienappels. Und von Hans Castorps sittlichem Befinden‘ hatte schon in der Exposition des *Zauberberg* die „lähmende Wirkung“ (III, 50) beschrieben, die von der Mentalität der Epoche auf das Individuum wirkt. In den *Betrachtungen* steht die Diagnose: „die tiefere Wahrheit ist, daß Alle den Krieg gewollt u. nach ihm verlangt haben, es ohne ihn nicht mehr aushielten.“ – ein Satz, den Musil in seinem Tagebuch zitiert.¹¹

Daß es dazu kommen konnte, daß eine ganze zivilisierte Gesellschaft einem Rausch anheimfällt, liegt nach Musils Überzeugung an dem intellektuellen Dilettantismus und der methodologischen Unzulänglichkeit, mit der v.a. die Geisteswissenschaften das Verhältnis von „Gewalt“ und „Liebe“ behandeln.

⁹ Eckhard Heftrich: Musil. Eine Einführung, München und Zürich: Artemis 1986, S. 83.

¹⁰ Robert Musil: Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, Bd. I, S. 298 f.

¹¹ Musil, Tagebücher (zit. Anm. 10), S. 482.

Es ist diese Fahrlässigkeit in bezug auf die wichtigsten Fragen des Lebens, die zur Katastrophe von 1914 führt. Sie bringt keine Erkenntnisse hervor, sondern allenfalls eine „ahnungsvolle Empfindsamkeit“, die sich in der „gebatikten Metaphysik Maeterlincks“ äußert, „vor allem aber in der namenlosen Welle von Dünnromantik und Gottessehnsucht, die das Maschinenzeitalter als Äußerung des geistigen und künstlerischen Protestes gegen sich selbst eine Weile lang ausgespritzt hat.“ (MoE I, 103) Das wird von Diotima gesagt, aber ihre intellektuelle Ahnungslosigkeit bei gleichzeitig betonter Seelenhaftigkeit wird ergänzt durch die Ignoranz in ästhetischen Fragen, die ihr Gatte Sektionschef Tuzzi an den Tag legt. Er ist als hoher Diplomat weitgehend verantwortlich für die Außenpolitik Kakaniens, verkörpert jedoch „den unscharfe[n] Typus Mensch, der die Gegenwart“ (MoE I, 249) Musils beherrscht: „Hier schaltete Sektionschef Tuzzi ein, daß er den Homer vornehme, wenn er etwas Gediegenes lesen wolle, oder den Peter Rosegger. Arnheim griff die Anregung auf. ‚Sie müßten noch die Bibel hinzunehmen. Mit Bibel, Homer und Rosegger oder Reuter läßt es sich auskommen!‘“ (MoE I, 197).

Diese groteske Orientierungslosigkeit und dieser Dilettantismus zeigt sich sowohl im bodenlosen Geschwätz der meisten Figuren als auch in ihrer Unkenntnis der tatsächlichen Probleme. Denn in der Tat ist das „Gebiet des Glaubens“, „das sich zwischen der Sicherheit des Wissens und dem Dunst des Ahnens breit macht“ auf erschreckende Weise „verwahrlost“ (MoE III, 784).

Das zeigt sich auch in der Wissenschaft. Sie benutzt die falschen Methoden, um Tatsachen zu erkennen und Entscheidungen zu fällen. Das wird aus zwei Perspektiven an der Figur Moosbrugger verdeutlicht, einmal durch die Darstellung seines Bewußtseins, dann durch den Umgang der Jurisprudenz und der forensischen Psychiatrie mit seiner Person.

In dem Kapitel ‚Moosbrugger denkt nach‘ beschreibt Musil, wie es in diesem Menschen aussieht. Er bemüht sich um eine Analyse seiner Lage und reflektiert darüber, daß man ihm zeitlebens sein Recht vorenthalten habe. Aber was ist das?

Seine Zunge wölbte sich und setzte zu einer Bewegung an wie ein Hengst im spanischen Schritt; so vornehm wollte sie es betonen. ‚Recht‘, dachte er außerordentlich langsam, um diesen Begriff zu bestimmen, und dachte so, als ob er mit jemand spräche, ‚das ist, wenn man nicht unrecht tut oder so, nicht wahr?‘ – und plötzlich fiel ihm ein: ‚Recht ist Jus‘. So war es; sein Recht war sein Jus! (MoE I, 236).

Die Erkenntnis ist eine Tautologie, und die Wissenschaft verfährt nicht sehr viel anders. Wer einige Jahrzehnte hindurch die Entwicklung einer Geisteswissenschaft verfolgt hat, kann „jene geistige Erneuerungskraft“ beobachten, die der Mann ohne Eigenschaften bei Diotima wahrnimmt, eine intellektuelle An-

gerechtigkeit, „die immerwährend am Werke ist, das, was sie mit den Begriffen der letzten zwanzig Jahre nicht gefunden hat, mit den Begriffen der nächsten zwanzig Jahre auch nicht zu finden.“ (MoE III, 813) Der Ersatz einer Terminologie durch eine andere setzt zwar gelegentlich neue Akzente, kann auch neue Perspektiven eröffnen, aber die Sache selbst behält einen unfaßbaren Kern, der sich dem methodischen Zugriff entzieht, vor allem in den Geisteswissenschaften. Schwer nur widersteht man bei dieser Beschäftigung der Versuchung, die jeweils geläufigen und modischen Begriffe für die Sache selbst zu nehmen. So kann Moosbrugger, trotz der Erkenntnis, daß sein Recht sein Jus ist, niemals herausfinden, „was das eigentlich war, woran ihn die Leute immer zu packen bekamen und weshalb sie ihn in die Gefängnisse und Irrenanstalten warfen.“ (MoE I, 237)

Sie gewinnen ihre Macht über ihn durch vorgegebene Definitionen und die Gesetze der Logik. Er, das Opfer der Jurisprudenz und der Psychiatrie, bezweifelt die Grundlagen dieser Wissenschaften. Auf die Frage „Wieviel ist vierzehn mehr vierzehn?“ antwortet er den Ärzten: „So ungefähr achtundzwanzig bis vierzig.“ „Dieses ‚Ungefähr‘ bereitete ihnen Schwierigkeiten, über die Moosbrugger schmunzelte. Denn es ist ganz einfach; er weiß auch, daß man bei achtundzwanzig anlangt, wenn man von der Vierzehn um vierzehn weitergeht, aber wer sagt denn, daß man dort stehen bleiben muß?!“ (MoE I, 240)

Die Mathematik bezeichnet mit dem Wort Vierzehn eine bestimmte Menge. Die von Moosbrugger verweigerte Lösung der Rechenaufgabe ist die Weigerung, sich in der üblichen Sprache auszudrücken. Man legt ihm das Bild eines Eichhörnchens vor, und er kommentiert: „Das ist halt ein Fuchs oder vielleicht ist es ein Hase; es kann auch eine Katz sein oder so.“ (a. a. O.)

Das Sprachproblem verweist auf ein Problem menschlicher Erkenntnis, nicht nur in den Geistes-, sondern auch in den Naturwissenschaften. Wenn Moosbrugger meint, die Juristen und Psychiater hätten „von den wirklichen Zusammenhängen [...] keine Ahnung“, (MoE I, 238) so ist dies Mißtrauen nicht unbegründet. Was die Wissenschaft ihm voraushat, ist wenig mehr als ihre Terminologie. Die Jurisprudenz spricht in Wörtern und Sätzen, die von einer Vorstellung zur anderen folgerichtig fortschreiten. Diese in sich stimmigen Zusammenhänge suggerieren, daß auch die von ihnen beschriebenen Sachverhalte ebenso logisch geordnet und in sich stimmig auseinander folgen und zusammenhängen. Hier setzt Musils Satire an.

Ulrichs Vater ist ein namhafter Hochschullehrer der Jurisprudenz und gehört einem ministeriellen Ausschuß an, der das seit 1854 geltende Strafrecht überarbeitet. Auch sein alter Freund und Kollege Professor Schwung wirkt dort mit. Bei der Diskussion des § 318 entzweien sich die beiden alten Herren

über der Frage, wie die verminderte Zurechnungsfähigkeit zu würdigen sei. Der Paragraph beginnt so: „Eine strafbare Handlung ist dann nicht vorhanden, wenn der Täter zur Zeit der Begehung der Handlung sich in einem Zustand von Bewußtlosigkeit oder krankhafter Störung der Geistestätigkeit befand, so daß -“ Hier nun scheiden sich die Geister. Ulrichs Vater will fortfahren: „so daß er nicht die Fähigkeit besaß, das Unrecht seiner Handlung einzusehen.“ Professor Schwung jedoch will den Paragraphen enden lassen: „so daß seine freie Willensbestimmung ausgeschlossen war.“ (MoE I, 317)

Würde man die beiden Formulierungen mit der Konjunktion „und“ verbinden, so würde sich die Zahl der unzurechnungsfähigen Straftäter deutlich vermindern. Um eine Strafmilderung zu erfahren, müßte der Täter unfähig zur Einsicht in die Unrechtmäßigkeit seiner Tat und zugleich außer Stande sein, frei über seinen Willen zu verfügen. Würde man hingegen die Konjunktion „oder“ statt des „und“ wählen, so würde einer der beiden Umstände genügen, um den Täter der Strafe zu entziehen. Musil kritisiert und verspottet in mehreren Kapiteln die Methoden der Jurisprudenz und der Psychiatrie. Moosbrugger ist ein besonders gut geeignetes Beispiel für diese Satire, denn er ist einer der zahlreichen Verbrecher mit verminderter Zurechnungsfähigkeit: „Die Natur hat eine merkwürdige Vorliebe dafür, solche Personen in Hülle und Fülle hervorzubringen; natura non fecit saltus, sie macht keinen Sprung, sie liebt die Übergänge und hält auch im großen die Welt in einem Übergangszustand zwischen Schwachsinn und Gesundheit.“ (MoE I, 242)

III

Damit komme ich zum dritten Teil meines Vortrags, in dem ich auf die Frage eingehe, wie Musil diesen Zustand der Welt zu kurieren versucht. Er tut es auf zwei Wegen, einmal mit einem theoretischen Konzept, dann mit einem poetischen Verfahren.

Gegen Ende des zweiten Teils des *Mann ohne Eigenschaften*, als die Ergebnislosigkeit der Parallelaktion dem engeren Kreis deutlich wird, zeigt sich die Neigung, die ergebnislosen Diskussionen abzubrechen und zur Tat zu schreiten. General Stumm äußert, es seien „in der Tat Stimmen laut geworden, die es als das Einfachste bezeichnet haben, wenn man nicht mehr lang hin und her reden würde, sondern sich für ein militärisches Vorhaben entschlosse“ (MoE II, 585). Sektionschef Tuzzi sekundiert ihm: „Ich glaube nicht, daß der Minister des Äußeren etwas dagegen einzuwenden hätte!“ (MoE II, 586) Vorher schon spricht Arnheim über „die Notwendigkeit [...], in gewissen Augenblicken das Nachdenken durch ein Handeln zu befruchten“. (MoE II, 584) Und Graf

Leinsdorf behauptet: „Es ist mir nichts eingefallen [...]; aber trotzdem muß etwas geschehn!“ (MoE II, 590)

In dieser Situation fällt dem Mann ohne Eigenschaften ein: „die Schöpfung [...] ist nicht einer Theorie zuliebe entstanden, sondern [...] sie entsteht aus Gewalt und Liebe, und die übliche Verbindung zwischen beiden ist falsch!“ (MoE II, 591) Daraus zieht er die Konsequenz:

„Erlaucht,“ sagte er, „es gibt nur eine einzige Aufgabe für die Parallelaktion; den Anfang einer geistigen Generalinventur zu bilden! Wir müssen ungefähr das tun, was notwendig wäre, wenn ins Jahr 1918 der Jüngste Tag fiele, der alte Geist abgeschlossen werden und ein höherer beginnen sollte. Gründen Sie im Namen Seiner Majestät ein Erdensekretariat der Genauigkeit und Seele; alle anderen Aufgaben sind vorher unlösbar oder nur Scheinaufgaben!“ (MoE II, 596 f.)

Damit greift er einen Vorschlag auf, den Musil 1922 in dem Essay *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* formuliert hatte. Wie ernst es Musil mit diesem Vorschlag war, ist schwer zu sagen. Wolfdietrich Rasch sagte mir einmal, Musil habe lächelnd, mit einem Anflug von Selbstironie, davon gesprochen. In dem Essay von 1922 beschreibt er diese Disziplin:

Solche Ordnung der Kunst, Ethik und Mystik, das ist der Gefühls- und Ideenwelt, vergeht allerdings und analysiert und faßt zusammen und ist insoweit rational und den stärksten Instinkten unsrer Zeit wesensverwandt, aber sie ist kein Widerspruch gegen die Seele [...], sondern eine Übersicht der Gründe, der Verknüpfungen, der Einschränkungen, der fließenden Bedeutungen menschlicher Motive und Handlungen, – eine Auslegung des Lebens.¹²

Im Roman widerspricht man der Forderung Ulrichs alsbald und nachdrücklich; man hält seinen Vorschlag eines „Erdensekretariat[s] der Genauigkeit und Seele“ für den Versuch einer „synthetische[n] Erzeugung des richtigen Lebens [...], so wie man einen synthetischen Kautschuk oder Stickstoff herstellen kann.“ (MoE II, 597)

In der Tat war Musil kein borniert-fanatischer Weltverbesserer, der diese Disziplin tatsächlich etablieren wollte. Aber er verwirklicht sie poetisch durch die Strukturen, die den Roman tragen.

Er beschreibt dies poetische Verfahren in dem vielfach erörterten Kapitel „Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus“. Musil unterscheidet hier die „pedantische Genauigkeit“ von der „phantastischen Genauigkeit“. Jene „pedantische Genauigkeit“ orientiert sich an Phantasiegebilden. Der Roman verdeutlicht das in der erwähnten Satire auf die Wissenschaft,

¹² Musil, Werke (zit. Anm. 4), Bd. VIII, S. 1075-1094, hier: S. 1094.

die den „Geist Moosbruggers in ein System von zweitausendjährigen Rechtsbegriffen“ (MoE I, 247) einfangen will, eine Anstrengung, vergleichbar den Bemühungen „eines Narren, der einen freifliegenden Vogel mit einer Nadel aufspießen will“, denn sie bemüht sich nicht „um die Tatsachen, sondern um den phantastischen Begriff des Rechtsguts.“ (MoE I, 248) Die phantastische Genauigkeit hingegen hält sich an die Tatsachen, die sich perspektivisch wandeln, je nach den Umständen, mit denen sie verbunden sind und den Gesichtspunkten, unter denen man sie betrachtet: „Das ist übrigens nur die einfache Beschreibung der Tatsache, daß uns ein Mord als ein Verbrechen oder als eine heroische Tat erscheinen kann und die Stunde der Liebe als die Feder, die aus dem Flügel eines Engels oder einer Gans gefallen ist.“ (MoE I, 250) Dieser Perspektivismus ist das Prinzip der Geschichte: sie nimmt immer wieder alles zurück, was sie bewirkt und angestrebt hat; Verbrechen werden zu Tugenden und Tugenden wieder zu Verbrechen; die Stile der Kunst lösen einander ab wie die Moden der Kleidung. Jede Generation widerruft die Absichten und Taten ihrer Eltern.

Man könnte – so die Utopie des Essayismus – dieses Verfahren der Menschheit systematisieren, indem man „diesen fahrlässigen Bewußtseinszustand der Welt in einen Willen“ (MoE I, 251) verwandelt. Der geläufige Begriff des Essayismus wird korrigiert und überboten; Musil versteht darunter nicht die beiläufige Formulierung einer Ansicht, die von einem Schriftsteller neben dem eigentlichen Werk zu Papier gebracht wird, sozusagen in einem Zustand verminderter Verantwortlichkeit als eine Art literarischer Abfallverwertung, sondern „ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt.“ (MoE I, 253)

Aus dieser Einsicht zieht Musil die Konsequenz der „essayistischen Erzähltechnik“ – so der Titel der Dissertation von Wilfried Berghahn (1930-1962), die, bis heute ungedruckt, schon 1956 als die erste bedeutende Arbeit über Musil vorlag.¹³ Berghahn führt aus, wie der Roman auf einzigartige Weise Gedanken erzählend darstellt und aus den Situationen und Figuren entwickelt. Der Roman verliert nicht seinen Charakter als Roman, wird aber durch den Essayismus bestimmt, also durch die Integration von Denkprozessen und ihren Ergebnissen in das epische Gefüge. Musil erzählt perspektivisch, in Analogien und Variationen, zum Beispiel von Moosbrugger, der von verschiedenen Romanfiguren unterschiedlich gesehen wird. Essayismus in diesem Sinne ist im *Mann ohne Eigenschaften* eine „Grundhaltung gegenüber Welt und Gegen-

¹³ Wilfried Berghahn: Die essayistische Erzähltechnik Robert Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘. Diss. Bonn 1956, IV, 244 Bll. [masch.]

stand“. Er steht in der Nähe zum Experiment und „enthält in sich die Spannung in die Zukunft“, die geradezu als identisch mit der Erwartung „kommender Wendungen“ angesehen werden kann. Musil bezeichnet sie mit einem Schlüsselwort des Romans als Utopie.

Dem theoretischen Konzept des Essayismus, das der Protagonist mit seinem Vorschlag des „Erdensekretariats der Genauigkeit und Seele“ verwirklichen möchte und das der Roman durch seine Erzähltechnik poetisch verwirklicht, entspricht ein weiteres dichterisches Verfahren.

Im vierten Kapitel des Ersten Teils, überschrieben ‚Wenn es Wirklichkeits-sinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben‘ (MoE I, 16 ff.) wird der Utopismus des Romans und seines Protagonisten beschrieben. Er flieht nicht vor der Wirklichkeit, sondern hat „etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen Flug, einen Bauwillen [...], der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt.“ Dieser „Möglichkeitssinn“ ist „die Fähigkeit [...] alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ (MoE I, 46) Dieser utopische Impuls, der seine Dichtung vom größten Teil der Literatur seiner Zeit unterscheidet, hat Musil zu dem Aphorismus inspiriert: „Th. M. u. ähnliche schreiben für die Menschen, die da sind; ich schreibe für Menschen, die nicht da sind!“¹⁴

Man darf daraus nicht schließen, der Mann ohne Eigenschaften lebe in einer Welt der Träume; natürlich weiß auch er, „wieviel Uhr es [ist][...] oder was ein Regenschirm koste[t]“ (MoE II, 590). Aber er ist frei von der Einbildung, er selbst sei in seinem Verhalten notwendig so, wie er ist und seine Eigenschaften seien wirklich. Da er auch sich selbst gegenüber mehr Möglichkeits- als Wirklichkeitssinn besitzt, ist er ein Mann ohne Eigenschaften oder auch „mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig“ (MoE I, 151). Die Wirklichkeit ist keineswegs mit Notwendigkeit so, wie sie ist, „denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein.“ (MoE I, 19) In der Wirklichkeit steckt ein ungeheures Potential von Möglichkeiten, eine unermessliche Fülle von nicht oder noch nicht realisierten Aussichten und Einsichten, von möglichen Tatsachen, Erfindungen und Lebensformen, und der Fortgang der Geschichte, der aus der Flut dieser Möglichkeiten jeweils immer nur ganz wenige und vereinzelte realisieren kann, verändert in ununterbrochener Bewegung die Wirklichkeit. In ihr steckt daher „ein unsinniges Verlangen nach Unwirklichkeit“. Die bisweilen mißverständene und oft kritisierte Äußerung Ulrichs, er würde, wenn er das Weltregiment hätte, die Wirklichkeit abschaffen, entspricht nur dieser Einsicht und seiner Eigenschaftslosigkeit, denn „die Wirklichkeit schafft sich selbst ab“ (MoE I, 289).

¹⁴ Musil, Tagebücher (zit. Anm. 10), S. 880.

Utopisch im Sinne einer Vereinigung der beiden Bäume des Lebens, der Gewalt und der Liebe, der Genauigkeit und Seele ist die Abschaffung der Wirklichkeit im Roman realisiert durch die essayistische Erzählweise in den größeren Strukturen und – das ist ihre Ergänzung – durch die Bildersprache. Bestimmt der Essayismus die Ordnung der Kapitel und ihre Themen, so die Bildersprache die Struktur einzelner Sätze und Formulierungen. Man darf in ihr neben dem Essayismus das für Musils poetische Sprache Kennzeichnende sehen.

Mit dem unscharfen Begriff des sprachlichen oder poetischen Bildes bezeichnet die Literaturwissenschaft Metaphern, Vergleiche, Allegorien und Symbole. Ich möchte keine Theorie darüber entwickeln, weil es die schon gibt. Aber zwei Bemerkungen drängen sich dem Leser Musils auf: seine Bildersprache ist kein Schmuck, wie die antike Rhetorik annahm, sondern sie führt in die Mitte der Sache. Sie ist dabei aber kein Mittel der Veranschaulichung, wie man bisweilen lesen kann.

Einige Beispiele mögen das verdeutlichen. „Roheit und Liebe [seien] nicht weiter voneinander entfernt [...] als der eine Flügel eines großen bunten stummen Vogels vom andern.“ (MoE I, 29) Ulrich Freundin Bonadea hat „etwas von einer durch die Flügel geschossenen Ente, die ins Meer der Liebe gefallen ist und sich durch Schwimmen retten will.“ (MoE I, 114) Ein Satz von Maurice Maeterlinck schmeckt „so schlecht wie Brot, auf das Parfum ausgegossen wurde“ (MoE I, 122).¹⁵ „Das Klavier hämmerte schimmernde Notenköpfe in eine Wand aus Luft.“ (MoE I, 144)

Immer verändern solche Bilder die Dinge, die sie benennen, indem sie die gewohnten Vorstellungen von ihnen erweitern und dadurch was sie beschreiben in andere Bezirke überführen. Clarisse, die geistesranke Jugendfreundin Ulrichs, erfährt beim Klavierspiel, was sprachliche Bilder leisten können:

Unter dem Donner der Musik schwebte ein Weltbrand um sie, ein noch nicht ausgebrochener Weltbrand; innerlich am Gebälk fressend. Aber so wie in einem Gleichnis, wo die Dinge die gleichen sind, dawider aber auch ganz verschieden sind, und aus der Ungleichnis des Gleichen wie aus der Gleichnis des Ungleichen zwei Rauchsäulen aufsteigen, mit dem märchenhaften Geruch von Bratäpfeln und ins Feuer gestreuten Fichtenzweigen, war es auch. (MoE I, 145)

Clarisses Erfahrung umschreibt Musils Theorie der Metapher und des Vergleichs: die Bilder weisen auf künftige Ereignisse; sie entsprechen dem „utopischen Konjunktiv“, den Albrecht Schöne bereits 1961 beschrieben hat. In der

¹⁵ Vgl. Helmut Arntzen: Musil-Kommentar zu dem Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘, München: Winkler 1982, S. 175.

Erfahrung der Innerlichkeit und der Liebe liegt das Potential künftiger Ereignisse, die Dinge verwandeln sich, ihre unverwechselbare Identität löst sich auf, die wirkliche Welt wird „märchenhaft“.

Die kühnen Metaphern Musils, seine bisweilen manieristisch anmutenden Vergleiche, überhaupt seine poetische Bildersprache: im *Zauberberg* sucht man sie vergeblich, ebenso wie den utopischen Impuls Musils.¹⁶

Trotz ihrer Zeitgenossenschaft, trotz der Verwandtschaft ihrer beiden großen Romane der zwanziger Jahre waren Thomas Mann und Robert Musil Künstler ganz unterschiedlichen Typs und Charakters. Man könnte sie als Klassiker und Romantiker bezeichnen – selbstverständlich nicht im Sinne der literaturhistorischen Epochenbegriffe, sondern im Sinne von idealtypischen Haltungen: Thomas Manns *Zauberberg* hat einen offenen Schluß, aber doch ein ordentliches Ende der Romanhandlung, ähnlich den großen realistischen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts. Musils *Mann ohne Eigenschaften* blieb Fragment. Sein Protagonist findet die Antwort nicht auf die Frage, „was die Welt im innersten zusammenhält“. Er neigt, wie sein Autor und wie die Frühromantiker, zum Aphorismus – eine literarische Form, die man bei Thomas Mann vergeblich sucht. Sein Dichter ist, ähnlich wie Novalis, Mystiker. Er und sein Autor sind, wie die romantischen Naturphilosophen, naturwissenschaftlich gebildet; Hans Castorp bleibt auf diesem Gebiete, trotz seinen Studien, Dilettant.

Und dem entspricht der biographische Befund. Selten begegneten Thomas Mann und Musil einander. Man darf annehmen, daß Thomas Mann den *Mann ohne Eigenschaften* erst nach Musils Tod und nur teilweise gelesen hat. Am 16. XI. 1935 vermerkt sein Tagebuch den Besuch einer Lesung, bei der Musil Teile seines Romans vortrug. Thomas Mann nahm den Eindruck mit: „Verwandtschaft mit Proust“. Während der anschließenden Soiree kam es wohl nicht zu einem Gespräch; Thomas Mann notiert: „Unterhaltung mit dem kommunistischen französischen Deserteur und Litteraten [!], der auch mich für L'Europe übersetzt hat.“ Wer das war, hat der Herausgeber de Mendelssohn „nicht ermittelt“.

Musil seinerseits hat den *Zauberberg* zwar gelesen, kaum aber verstanden. Er schreibt in sein Tagebuch: „was tut sein Sorgenkind Castorp in all der Zeit im *Zauberberg*? Offenbar hat er masturbiert! Aber M. nimmt seinen Figuren

¹⁶ In einer Analyse von Musils Bildersprache gelangt Walter Weiss zu der Beobachtung, das „Möglichkeitsdichten“ des *Mann ohne Eigenschaften* sei durch die Zusammenstellung von „kritischer begrifflicher Analyse und Gleichnis, Metapher“ bestimmt, wobei der Vergleich besonders hervortrete, da er „das Zusammengebrachte nicht fusioniert, sondern auseinanderhält, in beweglicher Balance hält“. (Walter Weiss: Zur Metaphorik Thomas Manns und Robert Musils. Text und Kontext, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Jg. XVII, 1985, H. 1, S. 58-76, hier: S. 73)

die Geschlechtsteile wie Gipsstatuen.“ Und dies Unverständnis steigert sich gelegentlich zur Gehässigkeit: „ThM: Er ist schon was! Aber er ist nicht wer!“ Man muß jedoch erwähnen, daß er diese Boshaftigkeiten später offenbar bereut, als er erfährt, wie Thomas Mann sich für ihn eingesetzt hat: „Ich bin gerührt, namentlich durch Th M., dem ich oft Unrecht getan habe.“ Seine Regungen der Rivalität und des Neides gegenüber dem Erfolgreichen sind verständlich. Er kannte seinen Rang und sah sich, namentlich in seinen letzten Jahren, vereinsamt und verarmt im Schweizer Exil, während Thomas Mann sozusagen als ungekrönter König der deutschen Exilliteratur ohne Existenznöte im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand, umgeben von Lesern und Bewunderern.¹⁷

Und Thomas Mann brachte das heikle Verhältnis auf den Punkt, als er 1946, während der Arbeit am *Doktor Faustus*, ein Urteil von Johannes Brahms über Anton Bruckner zitierte und hinzufügte: „Wir Genies verstehen alle garnichts von einander“ (DüD III, 70).

¹⁷ Immer noch sehr lesenswert ist die Studie von Karl Corino: Robert Musil – Thomas Mann. Ein Dialog. Pfullingen: Günther Neske 1971. Die seither erschienenen Editionen der Tagebücher von Thomas Mann 1979-1995 und Robert Musil (vollständig 1976) haben das von Corino gezeichnete Bild differenziert und in Einzelheiten bereichert, nicht jedoch korrigiert oder verändert.

Claudia Liebrand

Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman.

Die ‚Frauenfrage‘ in Canettis *Die Blendung*

Manche Jahrhundertromane (lassen wir uns auf dieses prekäre Etikett einmal ein) brauchen Jahrzehnte um zur Kenntnis genommen und angemessen gewürdigt zu werden: Elias Canettis Roman *Die Blendung* gehört zweifellos zu dieser Kategorie verspätet rezipierter Bücher: es handelt sich gewissermaßen um einen Jahrhundertroman mit Ladehemmung. Geschrieben 1930/1931 von einem gerade mal Fünfundzwanzigjährigen (Canetti ist also einer jener stupend ‚Frühvollendeten‘, die uns unter Dichtern immer wieder begegnen) wurde der Roman 1935 in Wien erstmals aufgelegt. Daß er – so suggeriert Canetti in einem autobiographischem Essay zur *Blendung* – das fertige Manuskript jahrelang habe liegen lassen, ohne sich um einen Verlag zu bemühen, sei auch die Schuld Thomas Manns:

Ich ließ [1931] die drei Teile, aus denen [...] [der Roman] besteht, separat in schwarze Leinwand binden und sandte die drei schweren Bände in einem enormen Paket an Thomas Mann. Er muß beim Aufmachen den Eindruck gehabt haben, daß es sich gleich um eine Trilogie handle. Im Begleitbrief schlug ich einen hochmütig-würdevollen Ton an. Es ist kaum zu glauben, aber ich war der Meinung, daß ich ihm mit dieser Sendung eine Ehre erwies. Ich war sicher, daß er einen der Bände nur aufzuschlagen brauche, um nie mehr mit dem Lesen aufhören zu können. In wenigen Tagen kamen die drei Bände ungelesen zurück, er entschuldigte sich mit der Unzulänglichkeit seiner Kräfte. Ich war felsenfest davon überzeugt, daß ich ein besonderes Buch geschrieben hatte, und es ist mir bis zum heutigen Tage ein Rätsel, woher ich diese Gewißheit bezog. Meine Reaktion auf die schmähliche Abfuhr war, daß ich beschloß, das Manuskript nun liegenzulassen und nichts damit zu unternehmen.¹

Erst vier Jahre später veröffentlichte Canetti dann also den Roman – und Thomas Mann nahm diesmal den nun publizierten Text zur Kenntnis.

Vielleicht sollte ich nicht unerwähnt lassen, daß Thomas Mann das Buch nun sofort las. Er schrieb, es habe ihn von allen Büchern des Jahres zusammen mit dem ‚Henri Quatre‘ seines Bruders Heinrich am meisten beschäftigt. Sein Brief, in dem einige kluge und viele schmeichelhafte Dinge standen, bewegte mich auf zwiespältige Weise, erst als ich ihn

¹ Elias Canetti: Das erste Buch. *Die Blendung*, in: *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt/Main: Fischer 1981, S. 241-253, 251 f.

gelesen hatte, wußte ich, wie unsinnig die Wunde war, die seine Weigerung mir vor vier Jahren geschlagen hatte.

Die zweite Auflage der *Blendung* datiert von 1948 – und fand (wie schon die erste) kaum Beachtung. In den wenigen erschienenen Kritiken wurde *Die Blendung* als „zersetzende[s] und obendrein belanglose[s] Machwerk“ bezeichnet, gekennzeichnet durch „Erstarrung und Unnatur“.² Ein drittes Mal herausgebracht wurde Canettis Roman 1963 vom Münchner Hanser-Verlag, der drei Jahre nach dem Erscheinen von Canettis groß angelegter kultur-anthropologischer Studie *Masse und Macht* den Roman dem deutschen Publikum vorlegte. Erst diese dritte Auflage von 1963 setzte *Die Blendung* in Deutschland durch (Jahre nachdem Canettis Roman in Übersetzungen in Frankreich und England Furore gemacht hatte, in beiden Ländern waren Leser und Leserinnen etwa durch die Texte von Joyce oder von Beckett offensichtlich geschulter und aufnahmefähiger für die Modernität des Canettischen Romans). In Deutschland wurde *Die Blendung* erst nach 1963 von der Literaturkritik und Literaturwissenschaft als großer Wurf gefeiert: als Zeitroman, der das Vakuum an Werten und Autoritäten zwischen den Weltkriegen reflektiere,³ als Werk, das „eine hellseherische und scharfsinnige Parabel des selbstzerstörerischen Deliriums [darstelle], auf das die abendländische Ratio in unserem Jahrhundert angesichts der sie bedrängenden Krise zusteuert[e]“⁴. Andere Interpreten lasen den Roman als bildkräftige Inszenierung des faschistischen Desasters; Keimzelle der *Blendung* sei jener Brand des Wiener Justizpalastes von 1927, der für Canetti für den Kollaps des demokratischen Systems stehe – und der ihm die Augen für jenen (gerade in bezug auf totalitäre Systeme interessierenden) Zusammenhang von Masse und Macht geöffnet habe, der jahrzehntelang im Zentrum seiner sozial- und kultur-anthropologischen Studien stand. Viele Lektüren der *Blendung* aus den 60er und 70er Jahren versuchen denn auch, die Canettischen Axiome und Theoreme über Massensymbole, über Aspekte der Macht, über Herrschaft und Paraonia, über die Möglichkeiten, die Macht qua Verwandlung zu unterlaufen, wie sie in Canettis großem kultur-anthropologischem Essay ausgeführt werden, auf den Roman anzuwenden: den Dichter Canetti gewissermaßen mit dem Ethnologen und Anthropologen Canetti zu lesen. Andere Interpreten interessierten sich mehr für das sprachkritische Potential der *Blendung*: „Statt Warnung oder Mahnung vor

² Zitiert nach Irene Boose: Das undenkbbare Leben, Heidelberg: Mattes 1996, S. 9.

³ Stephan Wiesehöfer: Mythos zwischen Wahn und Kunst. Elias Canettis Roman „Die Blendung“, München: Judeuv 1987, zitiert nach Boose (zit. Anm. 2), S. 12.

⁴ Claudio Magris: Das geblendete Ich. Das Bild des Menschen in Elias Canetti, in: Colloquia Germanica, Jg. 8 (1974), H. 3/4, Bern: Francke 1974, S. 344-375, S. 347.

der politischen Katastrophe zu sein, unterwirft der Roman in seiner Bildlichkeit die Sprache seiner Zeit einer radikalen Prüfung, die auf die Fundamente ihres Wahrheitsanspruchs zielt und damit auf die Möglichkeit sozialen Lebens.“ Canetti lasse seine „bizarren Figuren völlig innerhalb ihrer Wahnlogik und streng im eigenen Tonfall sprechen [...] ; man föhl[e] sich in dieser Welt von Wiener Alltags-Monstern zuweilen an den Karl Kraus der *Letzten Tage der Menschheit* erinnert. [...] Canettis Begriff der ‚akustischen Maske‘, der sein dramatisches Werk prägen sollte, [...] [sei] in dieser Gestaltungsweise bereits sichtbar [...]“⁵. Einig sind sich die professionellen Leser des Romans darüber, daß Canetti sich von einem mimetischen Programm im Sinne etwa der realistischen Romane des 19. Jahrhunderts verabschiedet (und wohl radikaler verabschiedet, als es etwa Thomas Mann tut). Canetti interessiert es nicht, so schreibt er selbst, „einen Menschen, den ich kenne, präzis zu erfassen. Es interessiert mich nur, ihn präzis zu übertreiben.“⁶ Welche präzis übertriebene Geschichte erzählt Canetti nun in der *Blendung*? Im Zentrum der Handlung steht der Sinologe Dr. Peter Kien, ein Privatgelehrter, der ganz abgeschlossen in seiner Bibliothek lebt, bis er von seiner Haushälterin Therese in die Ehefalle gelockt wird. Therese gelingt es, Kien aus dem Paradies seiner Bibliothek zu vertreiben; Kien trifft (im zweiten Teil des Romans) auf den vom Schachspiel beseelten Fischerle, einen jüdischen Kleinkriminellen von zwergenhaftem Wuchs, aber mit großer Nase und großem Buckel, der ihn um sein letztes Geld bringt. Im dritten Romanteil dann taucht Peter Kiens Pariser Bruder, der Psychiater und Frauenarzt Georg/Georges Kien auf, der Therese vertreibt (die inzwischen mit dem brutalen Hausbesorger Benedikt Pfaff das Bett und die Kiensche Wohnung teilt) und den Bruder wieder mit Geld ausstattet. Der allein in der Wohnung zurückgelassene Kien verbrennt sich daraufhin zusammen mit seiner Bibliothek in dem fulminanten und furiosen Schlußkapitel des Romans. *Die Blendung* ist der einzig ausgeführte Teil eines geplanten Romanzyklus mit dem Titel „Comédie Humaine an Irren“,⁷ für den Canetti acht Figuren konzipierte: „Es gab einen religiösen Fanatiker darunter; einen technischen Phantasten, der nur in Weltraumplänen lebte; einen Sammler; einen von der Wahrheit Besessenen; auch einen Verschwender; einen Feind des Todes und schließlich auch einen reinen Büchermenschen.“⁸ Von Canetti begründet wird dieses Romanprojekt folgendermaßen:

⁵ Boose (zit. Anm. 2), S. 15.

⁶ Elias Canetti: Aufzeichnungen Februar 1971, in: Literatur und Kritik, Jg. 7 (1972), H. 65, Salzburg: Müller 1972, S. 257-271, S. 263.

⁷ Schon der Titel macht deutlich, daß Canetti diesen Romanzyklus als Fortschreibung des Balzac'schen Unternehmens mit anderen Mitteln begreift.

⁸ Canetti, Das erste Buch: Die Blendung (zit. Anm. 1), S. 249.

Eines Tages kam mir der Gedanke, daß die Welt nicht mehr so darzustellen war wie in früheren Romanen, sozusagen vom Standpunkt *eines* Schriftstellers aus, die Welt war *zerfallen*, und nur wenn man den Mut hatte, sie in ihrer Zerfallenheit zu zeigen, war es noch möglich, eine wahrhafte Vorstellung von ihr zu geben. Das bedeutete aber nicht, daß man sich an ein chaotisches Buch zu machen hätte, in dem nichts mehr zu verstehen war, im Gegenteil, man mußte mit strengster Konsequenz extreme Individuen erfinden, so wie die, aus denen die Welt ja auch bestand, und diese auf die Spitze getriebenen Individuen in ihrer Geschiedenheit nebeneinanderstellen. Ich faßte jenen Plan einer Comédie Humaine an Irren und entwarf acht Romane, um je eine Figur am Rande des Irrsinns angelegt, und jede dieser Figuren war bis in ihre Sprache, bis in ihre geheimsten Gedanken hinein von allen anderen verschieden. Was sie erlebte, war so, daß keine andere dasselbe hätte erleben können. Nichts durfte austauschbar sein, und nichts durfte sich vermischen. Ich sagte mir, daß ich acht Scheinwerfer baue, mit denen ich die Welt von außen ableuchte.⁹

Wir wissen, um Selbstauskünfte von Autoren ist es immer prekär bestellt: die eben zitierte vermittelt aber – denke ich – doch einen guten Eindruck von der Radikalität, der Eigenwilligkeit und der Monstrosität des Canettischen Romanunternehmens und von dessen experimentellem Charakter. Dieses Romanunternehmen will ich im folgenden mit Fokus auf die ‚Frauenfrage‘ in den Blick nehmen. Mit „Frauenfrage“ ist (deshalb ist der Begriff in Anführungszeichen gesetzt) nicht das gemeint, was in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts in *engerem* Sinne darunter verstanden wird: der Anspruch sich emanzipierender Frauen auf politische Mitwirkung, berufliche Möglichkeiten etc. – also auf das, für das die Protagonistinnen der Ersten Frauenbewegung, die Suffragetten, kämpften. ‚Frauenfrage‘ sei im *weiteren* Sinne verstanden: als Problem, das Philosophen, Psychoanalytiker, Soziologen (als exemplarische Trias seien nur Otto Weininger, Sigmund Freud und Georg Simmel genannt) seit der Jahrhundertwende forciert aufwarfen. Was will das Weib? Wie verhalten sich Weiblichkeit und Kultur? Was ist die Natur der Frau und ihre Bestimmung? So etwa lauteten die Fragen, die sich Freud in seiner Vorlesung über *Die Weiblichkeit*, der Kultursoziologe Georg Simmel unter anderem in seinem Koketterie-Aufsatz oder Otto Weininger in *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* stellten. Ich supponiere, daß diese Frauenfrage tatsächlich eine Jahrhundertfrage ist – und ich nehme den Canettischen Roman in *genderspezifizierter* Perspektive in den Blick. *Gender* – soviel zur Begriffsklärung – ist in den letzten Jahren zu einem Zentralbegriff einer sich kulturwissenschaftlich verstehenden Philologie avanciert: der Terminus kommt aus dem Englischen und kann mit *Geschlecht*, besser mit *Geschlechterrolle* übersetzt werden. Anders als das Deutsche unterscheidet das Englische biolo-

⁹ Canetti, Das erste Buch: Die Blendung (zit. Anm. 1), S. 249.

gisches Geschlecht (*sex*) und soziales Geschlecht (*gender*). Der Gebrauch von *gender* hat sich auch in der Germanistik durchgesetzt. Macht dieser Terminus doch deutlich, daß wenn Geschlecht verhandelt wird, nicht von Biologischem die Rede ist, sondern von sozialen und kulturellen Konstruktionen. Meine These zur *Blendung* ist, daß *gender* in Canettis Roman nicht ein Aspekt ist, den man neben vielen anderen in den Blick nehmen kann – ein Aspekt von mehr oder weniger großem, jedenfalls peripherem Interesse. Meine These ist, daß Canettis Roman als Grotteske über die Funktionsmechanismen der symbolischen Ordnung, wie sie Lacan beschrieben hat, gelesen werden kann – und dieses kulturelle Repräsentationssystem, diese symbolische Ordnung, die Lacan beschreibt, ist in hohem Maße *gender*-spezifiziert, insofern sie auf dem Ausschluß des Weiblichen beruht. Zugespitzt formuliert ist der Fluchtpunkt der symbolischen Ordnung – Elisabeth Bronfen hat das gezeigt – die weibliche Leiche. Die Züricher Anglistin weist in ihrer inzwischen schon zum Standardwerk avancierten Monographie mit dem schönen Titel *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* an zahllosen literarischen Texten, Gemälden, Filmen der bürgerlichen ‚Moderne‘ seit 1750 eine stupende Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod nach (und man kann ihre These durchaus für radikal halten; es scheint jedoch kaum möglich, gegen die Fülle an Material, das sie beibringt, anzuarargumentieren¹⁰). Bronfen erklärt also die weibliche Leiche zum zentralen kulturellen Paradigma, zum „Grund und Fluchtpunkt unseres kulturellen Repräsentationssystems“¹¹. Schöne Frauen – so ihre These – würden getötet, um ein Kunstwerk hervorzubringen, die weibliche Leiche werde in der kulturellen Narration als Kunstwerk behandelt. Was Jacques Lacan als Grundaxiom jeder Kultur, jeder symbolischen Ordnung formuliert: *La femme n'existe pas*, wird von Bronfen damit im Kunstwerk als poetologisches, als produktionsästhetisches, als kulturtheoretisches Prinzip veranschaulicht: die Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluß der (lebendigen) Frau, die Transformation eines „als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in unbelebte ästhetische Gestalt“¹². Ich lese Canettis *Blendung* auf der Folie der von Bronfen beschriebenen kulturellen Konfiguration. Canetti hypostasiert diese kulturelle Konfiguration und gießt sie in eine Grotteske um. *Die Blendung* stellt also die Funk-

¹⁰ Natürlich behauptet Bronfen nicht (das nur eine Nebenbemerkung, um einem gängigen Einwand zu begegnen), daß Männer nicht sterben und männliche Leichen sich in der Literatur nicht finden. Sie behauptet allerdings, daß Männer, die als Tote dargestellt werden, als ‚feminisiert‘ erscheinen.

¹¹ Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Kunstmann 1994, S. 623.

¹² Bronfen (zit. Anm. 11), S. 623.

tionsmechanismen der kulturellen Ordnung, wie Lacan sie beschrieben hat, nach: und entstellt sie in dieser Nachstellung zur Kenntlichkeit, macht deutlich, daß die Konstitutionsmechanismen der symbolischen Ordnung selbst auf einem Wahnsystem beruhen. In dieser Perspektive erscheint eines der oszillierenden Themen der *Blendung*, Kiens Wahn, er habe Therese ermordet, zur Leiche gemacht, *und* Thereses Überzeugung, hinter den Bücherwänden des Sinologen seien Frauenleichen verborgen, nicht als skurrile, aber letztlich kontingente Idee des Romanciers, sondern als fast kafkaeske Konkretisierung und Entmetaphorisierung der Konstitutionsmechanismen des Symbolischen. Nur mit einer solchen Lektürevorgabe machen die zahlreichen Ausführungen im Roman über tote Frauen einen hinlänglichen Sinn. Schon kurz nachdem Therese von Kien als Haushälterin engagiert worden ist und von nun an ihre Tage in einer Wohnung verbringt, in deren Bibliothekszimmer ihr Arbeitgeber vom frühen Morgen bis in die späten Nachtstunden an seinen sinologischen Abhandlungen arbeitet, kommen als Phantasma tote Frauen ins Spiel. Während Kien einen Spaziergang macht, durchsucht die neue Haushälterin Therese die ihr anvertrauten Räume:

Erst schwebte ihr eine Frauenleiche im Koffer vor. Da unter den Teppichen zu wenig Platz für sie war, gab sie die gräßlich Verstümmelte auf. Kein Schrank half aus, wie hätte sie sich welche gewünscht: an jeder Wand einen. So steckte das Verbrechen sicher hinter einem Buch. Wo denn sonst?

Wenig später heißt es im Roman aus der Perspektive Thereses:

Hinter den Büchern steckt es. [...] [...] [Kien] steht bei der Leiter und will was vom Regal gegenüber. Er könnte es sich einfach holen, aber nein, er geht immer schön an der Wand entlang. Mit der schweren Tasche unterm Arm macht er den großen Umweg. Hinter den Büchern steckt es. Den Mörder zieht es an die Mordstelle.¹³

Und auch Kien weiß: „Die Bücher riechen nach Leichen.“ (DB, S. 350) Nach der polizeilichen Untersuchung im zweiten Teil des Romans geht Therese dann ganz fest davon aus, daß Kien seine erste Frau ermordet und Leichenteile in der Bibliothek versteckt habe:

Therese staunte, daß sie früher nichts gemerkt hatte. Er war schon verheiratet, als sie ins Haus kam, sie dachte immer, er ist ledig, sie wußte, da war ein Geheimnis, das Geheimnis war die erste Frau, er hatte sie ermordet, stille Wasser sind Mörder, drum hat er nie was geredet, und weil die erste Frau denselben Rock trug, hat er *sie* aus Liebe geheiratet. Sie suchte Beweise zusammen; in der Zeit zwischen 6 und 7 machte er sich

¹³ Elias Canetti: *Die Blendung*, Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 33, zitiert wird im folgendem nach dieser Ausgabe, abgekürzt als ‚DB‘.

allein zu schaffen, alles war versteckt, bis er die Teile aus dem Hause hatte [...]. (DB, S. 332)

Ich werde auf die Spuren, die auf Frauenleichen deuten, noch zurückkommen, zunächst aber ein weiteres Moment in den Blick nehmen, das zu der Canettischen Groteske über das kulturelle Repräsentationssystem gehört: ist dem Roman doch auch die Hypostasierung jenes Weiblichkeitsmythos inhärent, den Weininger in seiner Dissertationsschrift von 1903 *Geschlecht und Charakter*, einem Kultbuch im ersten Drittel unseres Jahrhunderts, gestaltet. Zahlreiche Arbeiten (etwa von Pöder, Tyler oder Pankau¹⁴) haben schlüssig und detailliert nachgewiesen, daß Therese als literalisiertes Weiningersches Prinzip W (und zwar in dessen ‚reinsten‘ Form) aufgefaßt werden kann:¹⁵ als sexualitätsbesessen, amoralisch, häßlich.¹⁶ Die ‚Übererfüllung‘ der Weiningerschen Norm, Canettis (hypostasierende) Figuration des Weiblichkeitsmythos, der in *Geschlecht und Charakter* entworfen ist, steht dennoch nicht unter dem Vorzeichen der Affirmation, vielmehr kippt das Hypostasierte um in die Parodie.¹⁷ Und Canettis *Die Blendung* defiguriert nicht nur das Weiningersche idealtypische Weib (das, wie Žižek gezeigt hat, Lacans ‚die Frau‘ antizipiert¹⁸), der Roman dekonstruiert auch die Idee des ‚Männlichen‘ (wie sie Weininger statuiert und zelebriert): kämpfen doch die wichtigen männlichen Figuren in

¹⁴ Vgl. Elfriede Pöder: Spurensicherung. Otto Weininger in der „Blendung“, in: Elias Canetti. *Blendung als Lebensform*, hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Gerald Stieg, Königstein: Athenäum 1985, S. 57-72; Simon Tyler: *Homage or Parody? Elias Canetti and Otto Weininger*, in: *Gender and Politics in Austrian Fiction*, hrsg. von Ritchie Robertson, Edward Timms, Edinburgh: Edinburgh University Press 1996, S. 134-149; Kristie A. Foell: *Blind Reflections. Gender in Elias Canetti's „Die Blendung“*, Riverside: Ariadne Press 1994; zu Pankau vgl. Anm. 16.

¹⁵ Vgl. z. B. Pöder (zit. Anm. 14), S. 59: Therese verkörpere „als Antagonistin Kiens sämtliche Kriterien des Weiningerschen Dirnentypus“. Und S. 70: An ihrem Beispiel lasse sich „die Weiningersche Weiblichkeitsidee ebenso vollständig nachweisen wie am Beispiel der Figur Kien [die Weiningersche Männlichkeitsidee – Verf.]; offensichtlich sind die Weiningerschen Weiblichkeitskriterien in den von Canetti leitmotivisch verwendeten Merkmalen der sexuellen Erregtheit und der gleitenden Bewegungen Thereses wie in ihrer unartikulierten, assoziativen Sprache [...]“.

¹⁶ Allerdings – das zeigt vor allem Foell (zit. Anm. 14) – hat Therese *auch* Züge, die der Weiningerschen Weiblichkeitskonzeption widersprechen. Vgl. auch Johannes Pankau (Johannes G. Pankau: *Körper und Geist. Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman „Die Blendung“*, in: *Colloquia Germanica*, Jg. 23, H. 2, Tübingen: Francke 1990, S. 146-170, 147 u.ö.), der die Komplexität der Canettischen Charaktere, auch Thereses, betont.

¹⁷ Das sei gegen Tyler (zit. Anm. 14), S. 147 gesagt, der die *Blendung* nicht als Satire und Parodie, sondern als Hommage auf Weininger liest: „It is, therefore, unlikely that Canetti wished to satirise Weininger in his works. If Canetti satirised a form of philosophy in his works, then it is an inflexible dogmatism – a dogmatism, however, just as typical, in Canetti's view of Aristotle, Kant or Kraus as of Weininger. If Canetti [!] borrowed ideas, images and terms from Weininger, then his world-view and that of Weininger must overlap. The point of intersection is a particular view of women. It should not unduly surprise us that this novel contains misogynist elements.“

¹⁸ Slavoj Žižek: *Die Metastasen des Genießens*, Wien: Passagen 1996, S. 61-94.

der *Blendung* fast sämtlich vergeblich gegen ihre schleichende ‚Feminisierung‘ an. Es ist also nicht nur der Protagonist Kien (der überantwortet sich, nachdem er sich bereits symbolisch kastriert hat, ‚weiblicher‘ *jouissance*), dem die Aufrechterhaltung des Prinzips M mißlingt.

Nicht auf Kien sei aber zunächst unser Blick gerichtet, sondern auf Therese als inkorpiertes Prinzip W, als im Weiningerschen Sinne ‚ideale‘ Frau.¹⁹ Nicht nur, daß Therese ausgesprochen unschön ist (ganz wie es Weiningers Axiom der Häßlichkeit des Weibes vorschreibt²⁰), sie ist sexualitätsbesessen (und affirmiert damit das Weiningersche Axiom, der Koitus sei „der höchste Wert der Frau“²¹) – und sie denkt in „Heniden“, ihr Redestrom ist ungegliedert, assoziativ, alogisch – wie Weininger es für das weibliche Bewußtsein und Sprechen behauptet hat: „Es liegt im Begriffe der Henide, daß sie sich nicht näher beschreiben läßt, als ein dumpfes Eines; daß später die Identifikation mit dem völlig artikulierten Inhalte erfolgt, ist ebenso sicher, wie daß die Henide dieser artikulierten Inhalt selbst noch nicht ganz ist, sich von ihm irgendwie, durch den Grad der Bewußtheit, durch den Mangel an Reliefierung, durch das Verschmolzensein von Folie und Hauptsache [...] unterscheidet. [...] Der Mann hat die gleichen psychischen Inhalte wie das Weib in artikulierter Form; wo sie mehr oder minder in Heniden denkt, dort denkt er bereits in klaren, distinkten Vorstellungen [...]. W hat also viele Erlebnisse noch in Henidenform, wenn bei M längst Klärung eingetreten ist.“²² Charakteristisch für Therese (und damit vervollständigt der Text den

¹⁹ Daß Canetti Weininger (nicht ohne Vorbehalte) zur Kenntnis genommen hat, läßt sich im zweiten Teil seiner Autobiographie, der *Fackel im Ohr*, nachlesen: „Andere Burschen, die ich in diesem Kreise traf, gefielen sich im Hochmut der höheren Literatur: wenn es nicht Karl Kraus war, so waren es Weininger oder Schopenhauer. Pessimistische oder frauenfeindliche Sätze waren besonders beliebt, obwohl keiner von ihnen ein Frauen- oder Menschenfeind war. Jeder von ihnen hatte seine Freundin, mit der er sich verstand und fuhr mit ihr und den Freunden [...] in die Kuchelau zum Baden, wo es kräftig, gesund und menschenfreundlich zuzug. Aber die strengen, witzigen, verächtlichen Sätze galten den jungen Menschen doch als Blüte des Geistes. Es war verpönt, sie nicht in ihrer genauen Gestalt zu sagen, und ein guter Teil der Achtung, die man füreinander hatte, bestand darin, daß man die sprachliche Form solcher Dinge so ernst nahm, wie es der eigentliche Meister all dieser Kreise, Karl Kraus, gefordert hätte.“ (Elias Canetti: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 75)

²⁰ Vgl. Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München: Matthes & Seitz 1997 (der Nachdruck von *Geschlecht und Charakter* folgt der 1. Auflage, Wien, Mai 1903), S. 318 ff. Weininger spricht von der „Häßlichkeit des weiblichen Genitales“ und der Unschönheit des weiblichen Körpers als ganzem (Weininger, S. 320).

²¹ Weininger (zit. Anm. 20), S. 351. Seine Zentralthese, das Weib sei Sexualität führt Weininger wieder und wieder aus: „Der Zustand der sexuellen Erregtheit bedeutet für die Frau nur die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins. Dieses ist immer und durchaus sexuell. W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, d.i. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf [...] während M nicht nur sexuell ist [...]. W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber.“ (Weininger, S. 112-113)

²² Weininger (zit. Anm. 20), S. 126 ff.

Merkmalkatalog, den Weininger für ‚das Weib‘ aufgestellt hat) ist überdies sowohl ihre Konventionalität und das gebetsmühlenartige Beharren auf ‚Anständigkeit‘ als auch ihr ‚materialistischer‘ Pragmatismus, ihr gänzlich desinteressante an Transzendenz, Religion, Ethik. In Kiens Wahrnehmung wird Therese gar zu einem solchen amoralischen Monster, daß ihre Ermordung nur als Segen für die Menschheit betrachtet werden kann, daß jeder noch so grausame und bestialische Tod immer noch zu gut für sie ist. Einige 100 Seiten zuvor, am Beginn des Romans, war Therese Kien noch nicht als Inkorporation alles Widerwärtigen erschienen, sondern als „Heilige“²³, als Heilsbringerin für seine Bücher: „Hätte ich eine Person nach meinen Plänen konstruiert, sie wäre nicht so zweckmäßig ausgefallen.“ (DB, S. 47) Kiens (alias Pygmalions) Liebe zu Therese erweist sich als genau so blind wie später sein Haß. Wie sagt Weininger: „Liebe zu einem Weibe ist nur möglich, wenn sich diese Liebe um die wirklichen Eigenschaften, die eigenen Wünsche und Interessen der Geliebten [...] nicht bekümmert, sondern in schrankenloser Willkür an die Stelle der psychischen Realität des geliebten Menschen *eine ganz andere* Realität setzt. Der Versuch, sich im Weibe selbst zu finden, statt im Weibe eben nur – ein Weib zu sehen, setzt notwendig eine Vernachlässigung der empirischen Person voraus. Dieser Versuch ist also voll *Grausamkeit* gegen das Weib; und hier liegt die Wurzel des Egoismus aller Liebe, wie auch der Eifersucht, welche das Weib gänzlich nur noch als unselbständiges Besitztum betrachtet, und auf sein inneres Leben gar keine Rücksicht mehr nimmt. [...] Liebe ist Mord.“²⁴ Genauer als in Weiningers Worten läßt sich der Motivationszusammenhang, aufgrund dessen Kien sich entschließt, Therese zu heiraten, sein ‚Mißbrauch‘ der „empirischen Person“ Therese als leere Projektionsfläche, fast nicht beschreiben.²⁵ Weininger diagnostiziert schon in diesem *Zum-screen-Machen* jene Aggression und Gewalt, jenen „Mord“, dessen Kien sich später tatsächlich bezichtigt. Schon als er sich entschließt, Therese zu heiraten, ist Kien mithin in den Fängen des Imaginären – dessen Opfer der zunehmend paranoisch Agierende schließlich werden wird. Kiens Plan, das Übel (und von dem weiß er, wie die anderen männlichen Romanfiguren auch: es liegt „in der Frau“²⁶) aus der Welt zu schaffen – genauer: seine Phantasie, das tatsäch-

²³ „Zur Heiligen sprach er nicht ein Wort.“ (DB, S. 45)

²⁴ Weininger (zit. Anm. 20), S. 332. Daraus resultiert für Weininger: „In der Liebe liebt der Mann nur sich selbst. [...] Er projiziert sein Ideal eines absolut wertvollen Wesens, das er innerhalb seiner Selbst zu isolieren nicht vermag, auf ein anderes menschliches Wesen und das, und nichts anderes bedeutet es, wenn er dieses Wesen liebt.“ (Weininger, S. 322 f.) Was Kien an Therese ‚liebt‘ ist tatsächlich sein eigenes Ich-Ideal als ‚Büchermensch‘: daß sie – seiner Wahrnehmung nach – die Bücher mit größtmöglicher Sorgfalt und Fürsorge behandelt.

²⁵ Und nicht nur für Kien ist Therese eine *screen-woman*. Auch der Besitzer des Möbelgeschäfts, Herr Groß, sieht sie als *screen* (für ‚die Mutter‘).

²⁶ So diagnostiziert der Nervenarzt Georg: „Das Übel lag in der Frau.“ (DB, S. 464)

lich getan zu haben, setzt die Weiningersche Diagnose präzise um. Der Blick des Protagonisten auf Therese (und von diesem Blick wird der Leser affiziert²⁷) macht eine zugegebenermaßen nicht besonders sympathische, eine sexbesessene, geldgierige, häßliche und skrupellose Frau zu einem grotesken Monster, wie es die Welt noch nicht gesehen hat. Kiens angestrenzte Konstruktion eines Wesen, das ekelhafter nicht vorgestellt werden kann,²⁸ Kiens Figuration Thereses als Göttin²⁹ aller Megären und Monster, hypostasiert die kulturelle Misogynie, auf die die symbolische Ordnung gegründet ist. Canetti gelingt sogar das Kunststück, die Frauenverachtung Weiningers noch zu radikalisieren. Läßt er doch Kien daran glauben, die Ausmerzungen des Weiblichen, von der Weininger metaphorisch spricht, realiter vollzogen zu haben – durch den Mord an Therese. Und natürlich ist Canettis ‚Übererfüllung‘ der Weiningerschen Vorgabe nicht ohne Effekt. Übersteigerte Affirmation schlägt in Parodie um, die hypostasierende Figuration kippt in De-Figuration um: Canettis textuelle Praxis trifft sich (was diese Literalisierungsmanie angeht) mit der Kafkas. Dekonstruktion und überzogene Rekonstruktion der Weiningerschen Vorgaben erweisen sich als – kollaborierende – Strategien. Darauf hinzuweisen ist mir wichtig, statuieren die vorliegenden Arbeiten zu Canetti Weiniger doch nur, daß Canetti Weiningersche Theoreme übernimmt, ohne darauf einzugehen, was Canetti mit diesen adaptierten Axiomen macht.

In Kiens flammender Haßrede gegen alle Frauen, gegen alles Weibliche ist jene Frauenverachtung, auf der das kulturelle Repräsentationssystem aufbaut, zur Kenntlichkeit entstellt. Peter Kiens Bruder, der Psychiater Georg Kien, hat also Unrecht, wenn er Kiens misogyne *tour de force* durch die Weltgeschichte hinreichend zu erfassen glaubt, indem er sie als psychische Strategie dekouviert: Peters „Urteile, die er für objektiv hält“ – so Georg Kiens psychiatrischer Befund – „sind durchsichtiger als Wasser. Vorerst muß ich ihn beruhigen. Am ruhigsten ist er, wenn er seinen Haß hinter mythischen oder historischen Weibern versteckt. Hinter diesen Bollwerken seines Gedächtnisses fühlt er

²⁷ Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Therese fast ausschließlich als veritables Monster rezipiert worden ist. Abwägendere, sich um größere Gerechtigkeit für die Figur bemühende Stimmen, wie die Foells, sind ausgesprochen selten: „George’s wife, discreet and attractive compared to Therese, is in fact the ‚monster‘, while Therese, whose image in Kien’s mind is blown up to monstrous proportions, is hemmed in by convention, morality, or fear and does not actually perform this ultimate dastardly deed [i.e. Gattenmord – Verf.]“ (Foell [zit. Anm. 14], S. 150)

²⁸ Zumindest von einem dann doch recht phantasielosen, ‚staubtrockenen‘ Stubengelehrten: für den muß freilich ein sich selbst kannibalisch verzehrender, noch halblebender Leichnam, das Äußerste an Gräßlichkeit sein.

²⁹ Kien hält es mit dieser ‚Göttin‘ so wie die Juden mit ihrem Gott. Er spricht Thereses Namen nicht aus.

sich vor der Frau oben sicher.“ (DB, S. 489) Diese Einschätzung hat nicht im Blick, daß es bei Peter Kiens Wahn von der Monstrosität des Weiblichen, den er in seinem kulturgeschichtlichen Exkurs über die Verächtlichkeit der Frauen expliziert, um mehr geht als um einen bloßen Deckdiskurs seiner biographischen Geschichte, um mehr als einen Privatmythos, eine individuelle Paranoia. Kien unternimmt es, seinem Bruder Georges eine komplette Relektüre der abendländischen Geschichte vorzutragen, in der er nachweist, daß alles Elend dieser Welt von Frauen komme, heißen sie nun Kriemhild, Helena, Eva oder wie auch immer (DB, S. 481 ff.). Kien entfaltet eine kleine Kulturgeschichte der Misogynie. Auch seine Phantasie von der in seiner Wohnung eingeschlossenen wahnsinnigen Therese spielt auf einen nicht privatistischen, sondern kulturellen Topos an: vom *mad woman in the attic*: „Kien sprach zum ersten Mal von seiner wahnsinnigen Frau, die er zu Hause eingesperrt halte, wo sie niemandem schaden könne. Allerdings befinde sich da seine große Bibliothek, aber da die Frau für Bücher nicht das leiseste Interesse gezeigt habe, sei kaum anzunehmen, daß sie in ihrem Wahn auch nur ahne, wovon sie umgeben sei.“ (DB, S. 276) Ich lese Peter Kiens Reden nicht in erster Linie als individuelle Paranoia, oder nur insofern als individuelle Paranoia, als diese einen kollektiven Wahn, i.e. kollektive Misogynie protokolliert, die im kulturellen Repertoire verankert ist. Im Kern sind privatistischer Wahn und kollektives Repertoire also identisch; noch genauer: das kollektive kulturelle Repertoire ist als Wahnstruktur angelegt.

Mit dem kulturellen Repertoire von Weiblichkeitszuschreibungen spielt Canettis Roman von Beginn an. Wenn Kien Therese kurz nach der Heirat als „Sphinx“ (DB, S. 53) apostrophiert, wird jenes (beispielsweise auch von Freud so wirkmächtig in Szene gesetzte) Rätsel Weiblichkeit alludiert, das Kien nicht zu lösen gelingt (obgleich Therese es ihm so denkbar leicht macht: ist doch ihre ‚Tiefe‘ an der Oberfläche versteckt). Da Therese immer genau *das* sagt, was sie meint, bildet sie eine hermeneutisch schwer einnehmbare Bastion (denn natürlich ist der Philologe Kien Hermeneut). Kein geheimer, zu bergender Sinn versteckt sich hinter ihren Äußerungen, nichts Eigentliches kann uneigentlicher Rede supponiert werden: ihr Gerede ist nichts anderes als eben Gerede, das buchstäblich genommen werden will.³⁰ Wenn Therese ein Geheimnis hat, dann

³⁰ Für einen Psychoanalytiker wäre Therese mithin alles andere als ein schwieriger Fall. Vgl. dazu auch Schneider (Manfred Schneider: Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Über Canettis Mythos, in: Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti, Frankfurt/Main: Fischer 1988, S. 22-41, 37): Die Frauenfiguren im Roman, Therese allen voran, trügen „Rudimente von Seelenhaftigkeit in sich [...]. Sie sind in der ‚Blendung‘ die letzten Patienten der Psychologie. Dies gilt im wörtlichen Sinne von Therese, die ihre Redeweise – wie es heißt – ‚vervollkommnet‘: ‚alles, was ihr durch den Kopf fuhr, sprach sie aus‘. So lautet bekanntlich die Grundregel der Psychoanalyse.“

das, daß sie keines hat. Hinter der Maske,³¹ die in ihrem Fall eine Rüstung, eine Schale – und zwar in der Metaphorik des Romans eine *Muschelschale* – ist: ihrem blauen Rock, verbirgt sich, so phantasiert Kien, „der formlose schleimige Stoff der Lebenssubstanz“³² (nicht etwa eine Perle, die im kulturellen Bildrepertoire für den Schatz der Virginität einsteht). Kien selbst blickt auf eine kindliche Erfahrung mit hartschaligen Wesen zurück (DB, S. 54 f.). Als Junge hatte er am Meeresstrand eine Muschel gefunden, die er zertrümmert hatte, weil er sie „nackt“ sehen wollte. Das Innere der Muschel enttäuschte ihn maßlos: „ein Häuflein Elend, Schleim und Schwindel und überhaupt kein Tier“ (DB, S. 55). So befindet Kien auch, als er sich die – so heißt es im Text – „Riesenmuschel“ (DB, S. 54) Therese ohne ihren „Einband“ aus blauem „Ganzleinen“ (DB, S. 55) vorstellt: „Therese ohne Schale – ohne Rock existierte nicht.“ (DB, S. 55)

Kiens Behauptung will natürlich gelesen sein, als Ausdruck seiner verdrängten Sexualität: das gefürchtete wie ersehnte Weibliche wird als nicht vorhanden erklärt. Der Satz läßt sich aber nicht nur psychiatrisch auffassen als Dokument einer neurotischen Wirklichkeitsverzerrung (die wenig später in psychotischen Wahn umschlagen wird), sondern impliziert auch die Erkenntnis von Thereses durch und durch theatralischer Existenz. Therese *ist* ihre Maske – ihr Leben ist theatralische Maskerade, dramatische Inszenierung. Das Heiratsspiel gewinnt Therese deshalb, weil sie eine gute Actrice ist. Sie operiert mit den Mitteln ‚weiblicher‘ Maskerade³³ und setzt eine Reihe von Requisiten, Staubtuch,

³¹ Thereses ‚Maske‘ ist (das hat sie mit den anderen Protagonisten gemein) auch – wie Canetti es genannt hat – eine akustische. Auch hinter dieser ‚akustischen Maske‘ verbirgt sich – nichts, kein ‚personaler Kern‘, der sich der Rede bedient, um seine Subjektivität auszudrücken. Therese lebt „ganz in ihrer Rede“ (DB, S. 115), verfügt nicht über ihren Diskurs, spricht nicht, sondern ‚wird‘ gesprochen.

³² Žižek, *Metastasen* (zit. Anm. 18), S. 74. „Die Grenze, die die Frau definiert, ist nicht epistemologisch, sondern ontologisch bestimmt, das heißt, jenseits davon gibt es nichts. Diese Struktur der Grenze ist an sich ‚weiblich‘, eine Grenze, die vorwegnimmt, was wir in diesem Jenseits (das ewig Weibliche, zum Beispiel) wahrnehmen, sind unsere eigenen phantasmatischen Projektionen. Die Frau als Rätsel ist ein Gespenst, das durch die inkonsistente Oberfläche der vielfältigen Masken erzeugt wird [...]“ (Žižek, *Metastasen* [zit. Anm. 18], S. 75)

³³ Nach der klassischen Definition von Joan Riviere macht das Therese zur ‚idealen Frau‘. Riviere hat in ihrem Aufsatz *Womanliness as a Masquerade* Weiblichkeit und Maskerade gleichgesetzt, es für unmöglich erklärt, Frausein, Weiblichkeit von Maskerade zu trennen: „Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade‘ ziehe. Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“ (Joan Riviere: *Weiblichkeit als Maskerade*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg, Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 34-47, 38 f.) Weiblichkeit ist – nach Riviere – also Mimikry, Maskerade. Frauen sind solche, die so tun als ob, die Fiktionen stiften, die sich Mimikry und Spiel verschreiben.

Packpapier, Glacéhandschuhe, für ein Kammerspiel ein, dessen *clou* darin besteht, Bücher als Menschen, Textkörper als menschliche Leiber, zu behandeln.³⁴

Kien geht auf Thereses Inszenierung, die seiner Bücherverehrung den angemessenen theatralischen Ausdruck gibt, dankbar ein. Diese Inszenierung dreht sich pikanterweise um Alexis' *Die Hosen des Herrn von Bredow*; Kien leiht Therese das Buch – und heiratet sie aus lauter Dankbarkeit, als sie es in einen Papierumschlag hüllt und weiße Handschuhe zur Lektüre anzieht. Das Muster, was Kien an Therese beobachtet zu haben glaubt (sie behandle Bücher wie menschliche Leiber), versucht Kien nun in bezug auf Therese umzukehren: er behandelt ihren realen Leib, den Körper seiner Galathea als einen symbolischen Körper. Die, die er geheiratet hat, weil sie ihm die bestmögliche Pflegerin seiner Bücher zu sein schien (DB, S. 47), nimmt er nicht als menschlichen Körper wahr, sondern er begreift sie als Buch. Bücher wollen nur gelesen sein, sie verlangen nicht, daß man sie defloriert. Vor Thereses Defloration hat Kien eine geradezu panische Angst, die sich als Furcht davor äußert, er könnte Thereses (gestärkten) Rock, die blaue Blume (der Text defiguriert hier romantische Topoi), *brechen*.

Auch nach der Heirat versucht Kien, sich den realen Körper Thereses vom Leib zu halten. Doch nachdem Therese ihr Ziel erreicht hat, von der proletarischen Dienstmagd zur gutbürgerlichen Hausfrau aufgestiegen ist, legt sie ihren „Einband“ aus blauem „Ganzleinen“ ab und bringt ihre Physis ins Spiel. Am Nachmittag nach der Hochzeit betrachtet Kien

den [mit Büchern] gepanzerten Diwan vom Schreibtisch her, auf seine Wirkung hin, und fließt von Liebe und Ergebenheit gegen die Bücher über. Da sagt ihre Stimme: „Jetzt bin ich da.“ Er dreht sich um. Sie steht auf der Schwelle zum Nebenzimmer, in einem blendend weißen Unterrock, der mit breiten Spitzen besetzt ist. Aufs Blau, die Gefahr, hat er zuerst geblickt. Er gleitet erschreckt an der Gestalt hinauf: ihre Bluse hat sie anbehalten. [...] Sie krümmt den kleinen Finger, droht und zeigt mit ihm auf den Diwan. Ich muß auch hingehn, denkt er, und steht schon, er weiß nicht wie, neben ihr. Was soll er jetzt tun – auf die Bücher hinlegen? Er schlottert vor Angst, er betet zu den Büchern, der letzten Schranke. Therese fängt seinen Blick, sie bückt sich und fegt mit einem umfassenden Schlag des linken Armes sämtliche Bücher zu Boden. [...] Dann macht sie sich's auf dem Diwan bequem, krümmt den kleinen Finger, grinst und sagt: „So!“ Kien stürzt in langen Sätzen aus dem Zimmer, sperrt sich ins Klosett, dem einzigen bücherfreien Raum der Wohnung ein, zieht sich an diesem Ort mechanisch die Hosen herunter, setzt sich aufs Brett und weint wie ein kleines Kind. (DB, S. 59 f.)

³⁴ So auch bei Steussloff: „Kiens Entschluß, Therese zu heiraten, gründet letztlich auf deren Fähigkeit, seine Bücherverehrung, die über den geistigen Aspekt weit hinausgeht, theatralisch umzusetzen.“ (Axel Gunther Steussloff: *Autorschaft und Werk Elias Canettis. Subjekt – Sprache – Identität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 39)

Die Szene ist eine der komischsten des Romans. Kien hatte den Diwan mit Büchern, die – wie zuerst Manfred Schneider gesehen hat – als sein eigener symbolischer Körper figurieren,³⁵ beladen, um Therese, „das ahnungslose Geschöpf[,] in die Falle“ (DB, S. 58) zu locken; er stellt sich vor, daß man gemeinsam die Bücher wieder in die Regale einräumt.

An die Namen der Bücher knüpft sich leicht ein Gespräch. Schritt um Schritt geht er vor und lenkt langsam hinüber. Die Erschütterung, die ihr bevorsteht, ist das größte Ereignis im Leben einer Frau. Er will sie nicht erschrecken, er will ihr helfen. Die einzige Möglichkeit, kühn und entschieden zu handeln. Überstürzung haßt er. Er segnet die Bücher. Wenn sie nur nicht schreit. (DB, S. 58 f.)

Die Vorkehrungen, angeblich getroffen, um Kopulation subtil vorzubereiten, dienen natürlich nur dazu, eben diese zu verhindern. So wenig Kien einen Gott braucht („betet“ er doch „zu den Büchern“ [DB, S. 59]), so wenig braucht er eine Frau – er „streichelt seine Bücher“ (DB, S. 58).³⁶ Zur Vereinigung bietet er Therese seinen „Ersatz-Leib“³⁷ an. Als Therese (die nun nicht mehr die Rolle der Bücherliebhaberin gibt, sondern in die Maske einer – ein wenig hexenhaft anmutenden – *femme fatale* geschlüpft ist) statt des symbolischen Leibs den realen Männerkörper einfordert, rettet er den durch kopflose Flucht ins Klosett. Nach der Diwan-Episode sind die Fronten zwischen den Eheleuten ein für allemal klar. Kien ‚weiß‘ nun, daß ‚die Frau‘ in strikter Opposition steht zum symbolischen Universum seiner Bibliothek – seinem Ersatz-Leib –, daß Rettung seiner Bücher, und damit seines eigenen symbolischen Körpers, mit der Zurückdrängung des Weiblichen gleichzusetzen ist. Daß das Weibliche die in seiner Bibliothek repräsentierte symbolische Ordnung gefährdet und untergräbt, daß seine Bibliothek, daß die symbolische Ordnung nur aufrecht gehalten werden kann, durch den mit allen Mitteln geführten Kampf gegen ‚die Frau‘, wird zum Kern seines immer krudere Züge annehmenden Wahnsystems. Ob Kien das Problem Genus und Grammatik behandelt und die Ausmerzung des weiblichen Artikels projiziert,³⁸ ob er „ein Dekret zur Abschaffung des weiblichen Geschlechts“ (DB, S. 419) erlassen will, ob er sich zum

³⁵ Vgl. dazu auch Manfred Schneider (zit. Anm. 30), *passim*.

³⁶ Kiens Verhalten macht deutlich, daß für ihn Körper- und Zeichenordnung durcheinanderspielen, sich vermischen. Die Bibliothek ist seine „Geliebte“. Mit der – nicht mit Therese – vereinigt er sich ekstatisch: „Ein Taumel ergriff ihn, Taumel der Freude und späten Vereinigung.“ (DB, S. 92)

³⁷ Steussloff (zit. Anm. 34), S. 39.

³⁸ „Daß die Deutschen das Beste an ihnen, ihre abstrakten Gedanken, mit weiblichem Artikel versehen, sei eine jener unbegreiflichen Barbareien, durch die sie ihre Verdienste wieder zunichte machen. Er werde in Zukunft alles, was ihn betreffe, durch männliche Endungen heiligen.“ (DB, S. 170)

‚Mörder‘ Thereses macht, Canettis Romanheld versucht, die Welt und sich selbst vor der zerstörerischen Invasion des Weiblichen zu erretten. Von Interesse ist die spezifische Ausprägung von Kiens Wahnsystem, sein heiliger Krieg gegen ‚die Frau‘,³⁹ nun deshalb, weil es sich beim grundlegenden Satz (mit allen darauf aufbauenden Argumenten) von der Konstitution der symbolischen Ordnung durch den Ausschluß des Weiblichen – davon war ja schon die Rede – eben *nicht* um einen Privatmythos handelt, sondern um den Grund und Fluchtpunkt des kulturellen Repräsentationssystems. Wenn Kien statuiert *Eine gewisse Therese existiert nicht*, repetiert er nur, was Jacques Lacan als Grundaxiom jeder Kultur, jeder symbolischen Ordnung formuliert: *La femme n'existe pas*. Kien konkretisiert (durch ‚wörtlich Nehmen‘) das kulturtheoretische Prinzip der Tötung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluß der (lebendigen) Frau. Eben das spricht Canettis Protagonist aus, er formuliert, daß die Tötung der Frau das kulturelle Repräsentationssystem konstituiert, das Fortbestehen des Symbolischen garantiert: „Die Wissenschaft erfordert[,] ihren Tod.“ (DB, S. 291)⁴⁰ Durch sein ‚verrücktes‘ Sprachrohr nennt der Roman also beim Namen und literalisiert er, was die Ordnung des Symbolischen konstituiert, was der offizielle Diskurs aber verschweigt – wie heißt es im Text?: „Die Bücher riechen nach Leichen.“ (DB, S. 350) Damit wird der Prozeß der Symbolisierung, der Prozeß einer Kulturation, die auf Vernichtung des ‚Anderen‘ basiert (und der Name dieses ‚Anderen‘ ist in Canettis Roman ‚die Frau‘) in eine kritische Perspektive gerückt, damit werden Verwerfungen von Wahnsinn und Vernunft protokolliert (die auch damit zu tun haben, daß Kien, die Figur, die das Projekt dieser Form von ‚Aufklärung‘ am offensivsten und am radikalsten umsetzt, so offensichtlich unvernünftig ist).⁴¹ Die Konstitutionsmechanismen des Symbo-

³⁹ Über den machen sich freilich die französischen Bücher – so nimmt es jedenfalls Kien wahr – lustig: „Das sei die Art aller Liebenden: sich Widerstände vorzutauschen, um siegen zu dürfen. Hinter seinem Heiligen Krieg stecke doch nur eine Frau, eine ungebildete Haushälterin, alt, unbrauchbar und geschmacklos.“ (DB, S. 101)

Diesen „Heiligen Krieg“ gegen die Frauen führt nicht nur Kien. Auch Pfaff ist der Meinung: „Die Weiber gehören totgeschlagen. Alle, wie sie sind.“ (DB, S. 116)

⁴⁰ Dieser Satz läßt sich sowohl mit Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* als auch mit Horkheimers/Adornos *Dialektik der Aufklärung* lesen. Foucault beschreibt die Konstitution des sich zur allgemeinen Menschenvernunft erhebenden Subjekts durch Ausschluß des Anderen (z. B. des Wahnsinns). Horkheimer/Adorno fokussieren die Exklusions- und Herrschaftsmechanismen einer instrumentellen Vernunft (und deren schließliches ‚Umkippen‘ in Barbarei).

⁴¹ Immer wieder wird im Roman verhandelt, wer eigentlich vernünftig und wer ‚irrsinnig‘ ist. So stellt Fischerle fest: „Aber ich sag‘ Ihnen doch, *der* [i.e. Kien – Verf.] ist verrückt, sie [i.e. Therese – Verf.] ist normal, glauben Sie mir, ich versteh‘ mich auf Verrückte! Ich bin der Wärter!“ (DB, S. 319)

Kien dagegen befindet über seine Frau: „Therese war der leibhaftige Irrsinn.“ (DB, S. 186)

lischen werden als paranoisches System abgebildet, der Wahn (nicht nur in den ‚Irrenhäusern‘ an der Peripherie in Georges Kiens Pariser Anstalt etwa, sondern) im Zentrum des kulturellen Repräsentationssystems verortet. Deutlicher läßt sich der ‚Wahnsinn‘ der symbolischen Ordnung wohl nicht dingfest machen, als durch diesen Nachweis, daß ihre Funktionsmechanismen sich beschreiben lassen als das Aufschreibesystem eines Psychotikers.

Obwohl von Thereses ‚Tod‘ im Roman persistierend die Rede ist, ist es nicht die Haushälterin und Hausfrau,⁴² die schließlich stirbt, sondern das ‚Schachgenie‘ Fischerle (und Kien selbst). Figuriert Therese als ‚imaginäre‘ Leiche, ist Fischerle eine der ‚realen‘ Leichen des Romans. In der Nacht vor der geplanten Auswanderung nach Amerika wird er im Zimmer der Pensionistin bestialisch ermordet. Auch Fischerles Tod, der Tod eines Juden und eines Krüppels, ist verbunden mit dem Programm der Ausmerzung dessen, was Kien als „das Zweite, das Andere, das Böse, das Unglück“ apostrophiert. Für Kien ist dieses Andere ‚die Frau – das Andere kann aber auch der Jude, der Homosexuelle, der Krüppel sein.⁴³

Zurück zu Kiens ‚imaginärer Leiche‘. Nachdem der Sinologe „die Freudenbotschaft“ (DB, S. 281) erhalten hat: „Therese ist gestorben und läßt schön grüßen“, ist er vor Erleichterung und Glück zu sehr aus dem Häuschen, um in der Lage zu sein zu simplen logischen Klarstellungen – Tote können nicht grüßen – oder (zum wiederholten Male versagt der Philologe Kien⁴⁴) zur Dekou- vrierung der Nachricht als Persiflage von Mephistos Mitteilung an Marthe Schwerdtlein: „Ihr Mann ist tot und läßt sie grüßen“ (so lautet der 2916. Vers des *Faust I*).⁴⁵ Kaum hat Kien vom Tod seiner Frau erfahren, glaubt er zu wissen, wie sie umgekommen ist.⁴⁶ Thereses

Tod verstand sich von selbst, er ergab sich aus ihrer Natur, besser gesagt aus ihrer Lage. Sie hatte sich selbst aufgezehrt, aus Geldgier fraß sie sich auf. Vielleicht hatte sie Vorräte im Haus [...], aber alles hat ein Ende. Wochenlang nährte sie sich davon, dann war es aus. Sie sah, daß sie ihre Vorräte verbraucht hatte. Aber da legte sie sich nicht hin und starb. Er hätte das an ihrer Stelle getan. Jeden Tod zog er einem unwürdigen Leben vor.

⁴² Jedenfalls stirbt nicht *diese* Haushälterin und Hausfrau. Pfaffs Frau und Tochter haben weniger Glück als Therese.

⁴³ So fordert eine Stimme aus der Volksmenge vor dem Theresianum: „Krüppel gehören ausgerottet.“ (DB, S. 358)

Über die geheime Analogie von Frauen, Homosexuellen, Juden, ‚Krüppeln‘ etc. vgl. z. B. die Arbeiten von Christina von Braun oder Sander Gilman.

⁴⁴ Kiens Philologentum ist ganz und gar narzißtisch besetzt. Der ganze Stolz des Sinologen beruht darauf, verderbte, ‚kastrierte‘ Texte wiederherzustellen, „schadhaften Texten, fehlenden Zeilen“ „auf den Leib“ zu rücken (DB, S. 336), um sie wieder ganz und heil zu machen.

⁴⁵ Canetti setzt hier *seine* Gelehrtentragödie zu der Goethes in Bezug.

⁴⁶ Und daß er Kien/K. schuldig ist und deshalb mit einem Prozeß zu rechnen hat.

Sie, von ihrer Gier nach einem Testament in den Wahnsinn getrieben, fraß sich selbst Stück für Stück auf. Bis zu ihrem letzten Augenblick sah sie das Testament vor sich. In Fetzen riß sie das Fleisch von ihrem Leib herunter, diese Hyäne, sie lebte von ihrem Leib in den Mund, sie aß das blutige Fleisch, bevor es gar war, wie hätte sie es zubereiten sollen, dann starb sie als Skelett, der Rock lag steif um die leeren Knochen, er sah aus, als hätte ihn ein Sturm gebläht. (DB, S. 285 f.)

Kiens Phantasie von Thereses Selbstkannibalismus⁴⁷ zeigt, wie sehr sich Sadismus und Aggression seiner schon bemächtigt haben. In der imaginierten Selbstaufzehrung Thereses führt ihm sein krankes Hirn Möglichkeiten des Exzesses vor. Die sich selbst Verspeisende führt die Überschreitung einer Grenze vor: sie frißt/ißt ihren eigenen Körper – und sie unterminiert als putzmuntere ‚Gestorbene‘⁴⁸ eine jener zentralen Differenzen, auf denen die symbolische Ordnung basiert: die zwischen Leben und Tod.⁴⁹

Bevor Kien bereit ist, sich selbst den Furien des – lacanianischen – Realen zu überantworten, spult er also einen inneren Film von der sich selbst verzehrenden Therese ab, der *seinen* Exzeß, das Autodafé, präfiguriert.⁵⁰ Dem Chaos und der Zerstörung in dionysischem Taumel anheim gibt er sich selbst im letzten Romankapitel. Das ‚weibliche‘ Prinzip der Subversion, der Auflösung von klaren Unterscheidungen, der Destabilisierung der Logik des Identischen, ge-

⁴⁷ Vgl. auch DB, S. 291 f.

⁴⁸ Dieses Muster vom lebendigen Totsein ist natürlich ein vampirisches – und Kien erlebt Therese ja auch als ein Wesen, das ihn vampirisch aussaugt. Wie die Vampire ist auch Therese (wenigstens teilweise) Vertreterin des lacanianischen Realen. Žižek hat die Inkorporation dieses ‚Realen‘ durch ‚Vampire‘ folgendermaßen beschrieben: „Wenn in einer typischen Szene der Held, das unschuldige Mädchen, das zum Vampir geworden ist, dadurch zu erlösen versucht, daß er sie auf angemessene Weise (der hölzerne Pfahl durchs Herz und so weiter) umbringt, so besteht das Ziel dieser Operation darin, das Ding vom Körper zu trennen, das Ding, diese Verkörperung perversen und traumatischen Genießens, aus dem [...] Körper auszutreiben. [...] [Das Ding, das Genießen dagegen versucht Widerstand zu leisten, kämpft darum, nicht aus dem Körper entfernt zu werden.] Als das Ding schließlich ausgetrieben ist, wechselt der Gesichtsausdruck [...] [des Vampirs] in den Normalzustand zurück und nimmt wieder die Züge unschuldiger Glückseligkeit an – das Ding im Körper ist tot. Eine der geläufigen Phrasen über das Ding im Schauerroman ist der entsetzte Ausruf: ‚Es ist lebendig!‘ – das will sagen, die Substanz des Genießens ist noch nicht mortifiziert, vom transzendental-symbolischen Netz zerstückelt. Das Paradox der Vampire ist, daß sie gerade als ‚lebende Tote‘ *weitaus lebendiger* [sind], als wir, mortifiziert durchs symbolische Netz [...]. [...] [D]ie wirklichen ‚lebenden Toten‘ sind wir, gewöhnliche Sterbliche, dazu verdammt, im Symbolischen zu vegetieren.“ (Slavoj Žižek: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor, Wien: Passagen 1994, 235 f.)

⁴⁹ Die Episoden, die diese Subversion der Grenze zwischen Leben und Tod umspielen, gehören zu den witzigsten des Romans. So berichtet Kien der Polizei: „Als ich heute ins Theresianum ging, begegnete ich meiner ermordeten Frau“ (DB, S. 331) oder redet, in Pfaffs Kabinett sitzend, Therese sehr höflich an – mit „meine liebe Leiche“ (DB, S. 428).

⁵⁰ Dieser Film ist für das Autodafé noch wichtiger als Georgs verhängnisvolle Bibliotheksbrand-Phantasie, die er in seinem Gespräch mit dem Bruder entwickelt (DB, S. 474 ff.).

gen das Kien so verzweifelt angekämpft hatte, obsiegt mithin über Weiningers männliches Prinzip M, dessen idealtypische Verkörperung er doch zu sein schien. Ausgerechnet Kien feiert am Ende des Romans ein dithyrambisches Fest, erlebt – darauf hat Manfred Schneider hingewiesen – einen Rausch ‚weiblicher‘ *jouissance*: „Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hatte.“ (DB, S. 510) Der Taumel, in den sich Kien stürzt, ist charakterisiert durch jenes Chaos, jene Undifferenziertheit, Verschwommenheit und Unordnung, gegen die sich Kien zu Beginn des Romans so prononciert abgrenzt:

Selbst seine Träume hätten eine schärfere Fassung als die bei den meisten Menschen übliche. Unplastische, farblose, verschwommene Visionen seien in den Träumen, die er jetzt berücksichtigt habe, fremd. Nie stelle bei ihm die Nacht etwas auf den Kopf; Laute, die er höre, hätten ihren normalen Ursprung; Gespräche, die er führe, blieben durchaus vernünftig; alles behalte seinen Sinn. Es sei nicht seines Fachs zu untersuchen, ob der vermutete Zusammenhang zwischen seinem präzisen Gedächtnis und den eindeutigen, klaren Träumen zu Recht bestehe. (DB, S. 18 f.)

Mit dem klaren Denken, der scharfen Urteilsfähigkeit, der präzisen Begrifflichkeit, dem genauen Gedächtnis, das – so Kien – selbst in seinen Träumen regiert,⁵¹ ist jener Merkmalkatalog aufgerufen, mit dem Weininger in *Geschlecht und Charakter* das Prinzip M beschreibt. Wie problematisch dieser ‚Katalog‘ ist, macht aber nicht nur das Ende des Romans deutlich, das Kiens intellektuelles Potential implodieren läßt (und damit nachweist, wie wenig belastbar und tragfähig sein ‚Rationalismus‘ ist), sondern bereits das erste Kapitel. Pöder hat gezeigt, daß die Episode, in der Kien von einem Passanten nach der Mutstraße gefragt werde, Kiens Ich- und Selbstbewußtsein, nach Weininger „oberstes Kriterium für Männlichkeit/Menschlichkeit/Genialität“⁵², „als Ausdruck der ‚ewig subjektiven, ewig psychologisch-relativen Tatsache des Empfindens“⁵³ – und damit als Satire auf Kiens Männlichkeit/Menschlichkeit im Sinne Weiningers zu lesen sei.⁵⁴ Anders ausgedrückt: Hinter Kiens ‚Männlichkeit‘ lauert immer schon das ‚Weibliche‘. Und je poröser diese ‚Männlichkeit‘

⁵¹ Vgl. auch Pöder (zit. Anm. 14), S. 59.

⁵² Pöder, S. 69.

⁵³ Pöder, S. 69.

⁵⁴ „Die unbegriffliche Natur des Weibes ist aber, nicht minder als seine geringere Bewußtheit, ein Beweis dafür, daß es kein Ich besitzt. Denn erst der Begriff schafft den bloßen Empfindungskomplex zum Objekt um, er macht ihn unabhängig davon, ob ich ihn empfinde oder nicht. [...] Erst der Begriff emanzipiert von der ewig subjektiven, ewig psychologisch-relativen Tatsache des Empfindens, erschafft die Dinge. Durch seine begriffliche Funktion stellt sich der Intellekt selbsttätig ein Objekt gegenüber, und umgekehrt kann nur, wo eine begriffliche Funktion da ist, von Subjekt und Objekt gesprochen werden, nur dort sind beide voneinander unterscheidbar.“ (Weininger, [zit. Anm. 20], S. 245 f.)

im Romanverlauf wird, je deutlicher sie defiguriert wird, desto spürbarer wird Kien durch Chaos und Unordnung regiert, durch das also, was Weininger als ‚weiblich‘ begreift⁵⁵ (bis das abgeschnittene Fingerglied, die symbolische Selbstkastration, dann zuletzt blutig den Zusammenbruch von Kiens ‚Männlichkeit‘ bezeugt). Mit Kiens prekärer Männlichkeit ist vor allem Therese fast den gesamten Roman hindurch ostinat befaßt: „Heißt man das überhaupt einen Mann? Vielleicht ist er gar kein Mann? Es gibt unheimliche Männer, die kein Mann sind. Die Hosen haben nichts zu sagen, die tragen sie so.“ (DB, S. 74)⁵⁶ Von objektiver Ironie ist Thereses Sermon, weil Kien doch über die Weiningerschen Männlichkeitsattributionen in hohem Maße verfügt. Thereses rhetorische Frage *Wann ist ein Mann ein Mann?* (die als wütende Beschwerde darüber gelesen werden will, daß ihr Kien den Beischlaf verweigert⁵⁷) setzt sich über die Weiningerschen Kriterien hinweg; die enttäuschte Ehefrau denunziert die ‚Männlichkeit‘ ihres Gatten als ‚Travestie, als Maskerade.⁵⁸

Der voranschreitenden ‚Feminisierung‘ Kiens, die ‚Frauenfrage‘ wird zunehmend auch eine ‚Männerfrage‘, werden im Roman immer deutlichere homosexuelle Impulse des Büchermenschen parallelisiert. Daß die von der Forschung nicht recht in den Blick genommen werden, hat, denke ich, neben anderen Gründen vor allem damit zu tun, daß der Canettische Roman soviel Energie in seine misogynen Topoi pumpt: der Drache Therese wird zum feuer-speienden *screen*, hinter dem etwaige homosexuelle Subtexte verblassen. Was dieses Verfahren angeht, unterscheidet sich die Canettische textuelle Praxis von der Thomas Manns: der operiert – was seine homosexuellen Subtexte angeht – mit einer komplizierten Strategie von Camouflage, die aber demaskiert werden will, die immerzu auf das (homoerotische) Textarcandum verweist.

Eine der homosexuell konnotierten Schlüsselstellen in Canettis *Die Blen-*

⁵⁵ Deutliches Anzeichen für Kiens Feminisierung ist zum Beispiel sein hysterischer Anfall (DB, S. 265). Von Pfaff wird Kien als Hure und als Krüppel (=Frau) apostrophiert (DB, S. 307 f.).

⁵⁶ Vgl. auch DB, S. 105 (und öfter): „Ist das ein Mann? Das ist ja kein Mann. Um so einen Mann ist es nicht schad‘.“

⁵⁷ Kien, die Figur, die ja zunächst Kant heißen sollte, verweigert sich also dem, was der Philosoph als Zweck der Ehe formuliert hat: dem wechselseitigen Gebrauch der Geschlechtsorgane (durch die beiden Ehegatten).

⁵⁸ Selbst Pfaff, der ein strikt dichotomisches *gender*-Modell vertritt („Die Welt bestand für ihn aus Hosen und Röcken“ [DB, S. 88]) operiert – zumindest zu ‚Übungszwecken‘ mit der Travestie, mit einem vestimentären *code*, der Männlichkeit ‚generiert‘: „Eines Tages war der Vater [Pfaff – Verf.] pensioniert und ging nicht mehr in den Dienst. Er werde sich jetzt des Bettelunwesens im Hause annehmen. Das Guckloch in fünfzig Zentimeter Höhe war das Ergebnis mehrerer Tage Brütens. Bei den Proben wirkte die Tochter [Anna – Verf.] mit. Unzählige Male schritt sie vom Haustor bis zur Treppe und zurück. [...] Gleich darauf zwang er sie, in seine alten Hosen zu schlüpfen und ein männliches Subjekt zu spielen.“ (DB, S. 405)

dung nun ist eine, die ganz literaliter von einem fehlenden Schlüssel handelt. Bedauert doch Kien, keinen solchen zu haben, als Pfaff ihn ins Kabinett einsperrt.⁵⁹

Einen Schlüssel! Einen Schlüssel! Was gäbe er für einen Schlüssel! Es war, als hätte man ihm durch jede Pore seiner Haut eine Schnur gezogen; als hätte jemand aus all diesen Schnüren ein Seil gewunden und das starke, dicke, ungefüge Ding reichte durchs Guckloch auf den Korridor hinaus, wo ein ganzes Regiment von Hosen daran zertrümmert. „Ich will ja, ich will ja“, stöhnte Kien, „man hindert mich!“ Verzweifelt warf er sich aufs Bett. Er vergegenwärtigte sich das Gesehene. Mann um Mann zog vorüber. Er holte sie sich zurück [...]. (DB, S. 426)

Die (homo-)sexuellen Untertöne dieser Passage sind deutlich.⁶⁰ Man braucht nicht viel Phantasie, um den symbolischen Koitus (das starke, dicke, ungefüge Ding, das durch das Guckloch geschoben wird) aufzuspüren. Und es ist überaus deutlich, daß die Hosen der Männer (und was sich darunter verbirgt) Kien äußerst attraktiv erscheinen (ganz anders als Thereses Unterleib, von dem er nicht angezogen, sondern in die Flucht geschlagen wird) – so attraktiv, daß Kien stöhnt (und dieses Stöhnen ist vor allem als Ausdruck sexueller Erregung zu lesen): „Ich will ja, ich will ja.“ Obwohl Kien also will, ‚kann‘ er nicht, weil „man [ihn] hindert“. Im Lichte dieses symbolischen homosexuellen Aktes, von dem in der zitierten Romanpassage die Rede ist, erscheint auch der zuvor von Kien an Pfaffs Guckloch abgeleitete Dienst homoerotisch getönt (*peeping* Kien ist ein Männer in den Blick nehmender Voyeur).⁶¹ Schon das Guckloch selbst ist eigentlich Teil eines Männerkörpers, gehört es doch zu Pfaff: „Mein Loch gehört mir!“ (DB, S. 424) brüllt der.⁶² Auch Kiens Gespräch mit seinem Bruder Georg ist durchzogen von homosexuellen Phantasien. So peroriert Kien über die Verschmelzung mit seinem Bruder – eine Kopulation, die gar ein Kind hervorbringt: „Wenn wir zu einem Menschen verschmelzen könnten, du

⁵⁹ Schon allein durch das Ins-Kabinett-Eingeschlossen-Werden rückt Kien auf eine weibliche Position (die von Pfaffs Tochter Anna). Pfaffs liebstes Liebesspiel mit seiner Tochter war gewesen, diese zu verprügeln – eine Praxis, an der (hat er doch mit Kien ein neues Prügelobjekt gefunden) er festhalten kann.

⁶⁰ Foell (zit. Anm. 14), S. 201 f.

⁶¹ Deutlich wird das auch an folgender Episode, in der sich zeigt, daß auch Pfaff homoerotische Spiele mit dem hinter dem Guckloch sitzenden Kien spielt: „Ein mächtiger Schuh [Pfaffs Schuh – Verf.] erhob sich und umkreiste die äußere Öffnung des Gucklochs, liebevoll, so, als wolle er es ja nicht verletzen, als vergewissere er sich seiner alten, vertrauten Form. Dieser Schuh zog sich zurück und ein zweiter erlaubte sich dieselbe Zärtlichkeit, in entgegengesetzter Drehrichtung.“ (DB, S. 420)

⁶² Foell (zit. Anm. 14), S. 200, verweist auch auf Pfaffs Äußerung „Mein Loch bleibt zugesperrt. [...] Die vielen Hosen machen aus Ihnen den Verbrecher. Ich muß aufpassen“ (DB, S. 425): „The association of a man who likes to watch pants with criminality is not at all arbitrary within the cultural context of a country that upheld Paragraph 175 long after World War II.“

und ich, so entstände ein geistig vollkommenes Wesen aus uns.“ (DB, S. 478) Wenig später beklagt er sich bei Georg darüber, daß dieser sich nicht um ihn gekümmert habe: „Wo wäre ich, wenn ich auf dich gewartet hätte? Oben! Ich bin auf die Straße gegangen, die Bücher hab‘ ich im Stich gelassen [...]“ (DB, S. 479) Foell schlägt vor, ‚Bücher‘ durch ‚Kinder‘ zu ersetzen und liest „Peter’s words [...] like lines from a three-penny novel: a fallen woman‘ reproaches the man who should have supported her and who has driven her to desperate measures by his neglect.“⁶³ Wenig später spricht Peter dann tatsächlich von sich als von einer Frau. Er wirft Georg vor: „Du machst mich zu einer keifenden Megäre, und ich hätte Argumente!“ (DB, S. 480)

Kien ist aber nicht die einzige männliche Romanfigur, von deren ‚Feminisierung‘ Canettis, die Kastration ja quasi im Titel tragende *Blendung* erzählt. Daß Männer keine ‚richtigen‘ Männer sind, sondern ‚Männchen‘ – oder *eigentlich* Frauen, kommt im Roman in bezug auf die unterschiedlichen männlichen Protagonisten immer wieder zur Sprache, wird von dem einen oder anderen über diesen oder jenen befunden: „Eigentlich bist du eine Frau“. „[B]ei dir [funktioniert] nur das Gefühl [...], du Weib“ (DB, S. 479), schleudert Peter Kien seinem Bruder, dem Gynäkologen und Psychiater ins Gesicht. Auch Fischerle, der Zwerg, ist nur ein ‚Männchen‘. Er erscheint dadurch ‚feminisiert‘, daß er ein Krüppel ist – befindet er doch selbst: „[A]lle Weiber sind Krüppel“ (DB, S. 362), ein Satz der sich auch umdrehen läßt: *Alle Krüppel sind Weiber*, insofern als ihnen jene physische Integrität fehlt, die dem Gesunden gegenüber dem Verkrüppelten und dem Mann gegenüber der (nicht erst seit Freud als kastriert imaginierten) Frau eignet. Fischerle ist ‚weiblich‘ aber auch insofern, als er – ähnlich wie Therese, die er aber deutlich an Talent überragt – ein begnadeter Schauspieler ist, in der Lage, Kien die Inszenierung vor Augen zu führen, die für ihn, Fischerle, nützlich ist. Fischerle bedient sich also ‚weiblicher‘ Maskerade, imitiert die ‚Lügenhaftigkeit‘ der Frau, die nicht erst seit Nietzsche, Weininger und Riviere topisch ist. Auch sein Ende steht unter dem Zeichen des Weiblichen: der Kastration. Nachdem er bestialisch getötet worden ist, wird ihm sein Buckel abgeschnitten.⁶⁴ Fischerle wird ermordet; Kien ermordet sich selbst. Canetti läßt, im furiosen End- und Höhepunkt der *Blendung*, die sym-

⁶³ Foell (zit. Anm. 14), S. 205.

⁶⁴ Daß der ‚Krüppel‘ und dessen Buckel weiblich konnotiert sind, macht auch folgende Formulierung deutlich: „Manchmal wird der Buckel zum Schild, hinter dem er verschwindet, zum Schneckenhaus, in das er sich zurückzieht, zur *Muschelschale* [Kursivierung von Verf.], die sich um ihn schließt“ (DB, S. 317). Kein Leser wird *diese* Muschel, Fischerles Buckel, nicht rückbeziehen auf Kien, ‚Muschelerlebnis‘ mit Therese.

Angst davor, die eigene ‚Männlichkeit‘ zu verlieren, hat sogar Benedikt Pfaff, der über sich sagt, nächstens werde er „noch ein Jud““ (DB, S. 312). Wie das Weibliche subvertiert auch das Jüdische (das schon Weininger als ‚weiblich‘ disqualifiziert) das Prinzip Männlichkeit.

bolische Ordnung kollabieren: das Autodafé des Peter Kien ist – das hat Manfred Schneider richtig gesehen – als Dementi des Logos, als Zusammenbruch des kulturellen Repräsentationssystems, als ‚Überflutung‘ der symbolischen Ordnung, durch das von ihr Ausgegrenzte, Verleugnete und Verdrängte, als Wiederkehr dessen, was Lacan als das nicht Symbolisierbare beschrieben hat: das Reale feiert sich selbst in einem grandiosen Akt des Exzesses.⁶⁵ Den ganzen Roman hindurch ist der im symbolischen Netz gefangene und mortifizierte Büchermensch Peter Kien weniger lebendig als in jenem letzten Kapitel, in dem er sich – den Triumph des Lebens feiernd – dem Tod in die Arme wirft. Am Schluß eines Romans, der von *living dead* erzählt – heißen sie nun Kien oder Therese, vom Tod der Liebe und vom mörderischen Grund, auf dem das kulturelle Repräsentationssystem aufsitzt – am Schluß eines Romans also, der zentrale Topoi der klassischen Moderne hat Revue passieren lassen und der das Rätsel Frau, die Frauenfrage, in einer Radikalität in Szene gesetzt hat, die ihresgleichen sucht, hören wir das Lachen Kiens: nachdem der seine Bibliothek angezündet hat, steigt er in seinen Bibliothekszimmern auf eine Leiter „bewacht das Feuer und wartet. Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat.“

⁶⁵ Manfred Schneider hat vorgeschlagen, das Romanende mit Bataille zu lesen: „Und so wird Peter Kiens radikalstes Dementi des Logos keine philologische Arbeit, wie er sich einmal dachte, sondern der Triumph des Wunsches und die völlige Ausgabe seiner besessenen Kräfte. Es ist keineswegs abwegig, hier an Georges Batailles *Théorie de la dépense* zu denken. Das Dementi des Logos erfolgt als Orgie der Verschwendung und als Selbstaflösung in jener Masse, die sich Kien immer schon als Menschenmasse gedacht hatte: in den brennenden Büchern.“ (Schneider [zit. Anm. 30], S. 39 f.)

Paul Michael Lützeler

Schlafwandler am Zauberberg.

Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen¹

Fast so verbreitet wie der deutsche Bildungs-, Künstler- und Geschichtsroman war im 19. Jahrhundert – seit den Jungdeutschen – auch der Zeitroman. Der Zeitroman erreichte dann im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt.² Wichtige Beispiele dieser Gattung im deutschsprachigen Bereich sind in der Zwischenkriegszeit Heinrich Manns *Der Untertan*, Thomas Manns *Zauberberg*, Hermann Hesses *Steppenwolf*, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und Hermann Brochs *Die Schlafwandler*. In den Zeitromanen werden Phänomene und Tendenzen der jüngsten Vergangenheit erfaßt. Insofern ist er leicht abzugrenzen vom historischen Roman, in dem das Erzählgeschehen in früheren Phasen der Geschichte spielt. Zeitromane handeln im Gegensatz zu Bildungsromanen nicht in erster Linie von der Entwicklung und Wandlung individueller Helden, also nicht von Protagonisten, die in konfliktreicher Auseinandersetzung mit der sozialen Umwelt ihre Begabungen entdecken und als mündige Bürger einen als sinnvoll empfundenen Ort in der Gesellschaft finden. Und anders als in Künstlerromanen geht es nicht (oder nur selten) um die biographische Zeichnung einer individualistischen Ausnahmeexistenz. Die

¹ Zitiert wird in der Folge nach: Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Band III der Gesammelten Werke in 13 Bänden, Frankfurt/Main: S. Fischer 1960/1974. Dieser Roman wird als „III“ in Klammern mit folgender Seitenangabe, die übrigen Bände dieser Ausgabe mit Bandzahl und Seitenangabe zitiert. Hermann Broch: *Die Schlafwandler*, Band 1 der Kommentierten Werkausgabe in 13 Bänden, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. Dieser Roman wird mit „1“ in Klammern und folgender Seitenangabe zitiert. Die übrigen Bände der Broch-Ausgabe werden zitiert mit „KW“, Bandzahl und Seitenangabe. Werden in diesem Aufsatz Stellen zitiert, die sich in den Romanen auf der gleichen Seite befinden, steht die Seitenangabe erst bei dem letzten Zitat.

² Vgl. Hartmut Steinecke: *Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der ‚demokratischen Kunstform‘ in Deutschland*, München: Fink 1987. Ferner: Hartmut Steinecke: *Die ‚repräsentative Kunstform der Epoche‘. Bemerkungen zu Thomas Manns Romanverständnis*, in: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*, hrsg. v. Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main: S. Fischer 1977, S. 250-268. Vgl. ferner neuere Studien zum Zeitroman: Renate Boeschstein-Schaefer: *Zeit- und Gesellschaftsromane*, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7. Vom Naturalismus zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880*, hrsg. v. Albert Glaser, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 101-123; Peter Hasubek: *Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts*, in: Peter Hasubek: *Vom Biedermeier zum Vormärz*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1996, S. 43-71; Elke Mati-jewich: *The ‚Zeitroman‘ of the Late Weimar Republic*, Frankfurt/Main: Peter Lang 1995.

Protagonisten von Zeitromanen sind mehr oder weniger fertige Personen. Von Interesse ist hier Epochen-Repräsentanz, d. h. die Romanfiguren verkörpern Zeittypisches, stehen für ideologische Strömungen und drücken charakteristische Anschauungen unterschiedlicher sozialer Gruppen bzw. Schichten aus. In der Poetik des Bildungsromans wirkt die Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts nach mit ihrem Interesse an einer Ethik, die individuelle Entfaltung mit gesellschaftlichen Erfordernissen in Einklang zu bringen sucht, und im Künstlerroman haben die Genieauffassungen von Klopstock bis Nietzsche ihre Spuren hinterlassen. Beim Zeitroman dagegen macht sich (wie beim Geschichtsroman) der Historismus des 19. Jahrhunderts bemerkbar: das Charakteristische, Bezeichnende, Typische einer bestimmten Epoche (hier der Gegenwart) soll herausgearbeitet werden. Es ist sicher kein Zufall, daß in Zeiten epochaler Umbrüche – wie in den Jahren vor und nach der Französischen Revolution – der Bildungsroman favorisiert wurde. Sein Held ist in Bewegung, ist von einer Dynamik, die charakteristisch ist für die ihn umgebenden gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Veränderungen. Thomas Mann und Broch wählten dagegen statische Charaktere bei ihren Zeitromanen, die gesellschaftliche Stagnation und kulturelles Ende zum Thema hatten.

Figuren wie Castorp, Settembrini und Naphta in Thomas Manns *Zauberberg* oder Pasenow, Esch und Huguenau in Hermann Brochs *Schlafwandlern* verkörpern ein epochales Allgemeines, stehen für Tendenzen und Ideologien der Wilhelminischen Zeit. Thomas Mann behandelt die Jahre unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg,³ Broch die drei Dekaden zwischen 1888 und 1918. Broch hat bereits mit den Einzeltiteln seiner Trilogie klar gemacht, daß seine Helden für bestimmte Strömungen ihrer Zeit stehen. Diese Titel enthalten mit den Jahreszahlen, den Namen der Protagonisten und den bestimmte Lebenseinstellungen bezeichnenden Abstrakta in nuce eine Poetik des Zeitromans: „1888. Pasenow oder die Romantik“; „1903. Esch oder die Anarchie“; „1918. Huguenau oder die Sachlichkeit“. Broch sprach in seiner Stiltheorie gerne vom ‚Stil der Epoche‘ (KW 9/1, 114), vom ‚Stil der Zeit‘ (KW 9/1, 140) und von der ‚Epochenphysiognomie‘ (KW 12, 133). Die Titelhelden seiner Romane sollen diese Epochenphysiognomie, den Zeitstil, repräsentieren und vergegenwärtigen.⁴

Ein Diskussionsgegenstand ist im *Zauberberg* wie in den *Schlafwandlern*

³ Volkmar Hansen: Thomas Mann ‚Der Zauberberg‘. Hans Castorps Weg ins Freie oder ‚Der Zauberberg‘ als Zeitroman, in: Romane des 20. Jahrhunderts, Band 1, Stuttgart: Reclam 1993, S. 55-100.

⁴ Paul Michael Lützeler: Die Schlafwandler. Architektur und Ornament, in: Paul Michael Lützeler: Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 33-44.

die in der Zwischenkriegszeit aktuelle Europa-Idee, bzw. das Verhältnis zwischen Europa und anderen Kontinenten, nicht zuletzt im Hinblick auf den europäischen Kolonialismus. Das Bewußtsein, in einer kulturellen Spät- und Endphase zu leben, das Empfinden, Zeuge eines fundamentalen Zeitbruchs zu sein, war überall in Europa in den Jahren vor und nach dem ersten Weltkrieg verbreitet. Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* erwies sich zu Beginn der Weimarer Republik als Bestseller, weil hier eine damals plausibel erscheinende geschichtsphilosophische Deutung des Endzeitbewußtseins geboten wurde. Dieses Bewußtsein prägte auch die Dichtungen von T.S. Eliot, W.B. Yeats, Marcel Proust, André Gide, Rainer Maria Rilke, Karl Kraus, Hermann Hesse, Hermann Broch und Thomas Mann. Ob „waste land“, „verlorene Zeit“, „Untergang der Welt“, „Parallelaktion“, „Steppenwolf“, „Schlafwandeln“ oder „Zauberberg“: alle Autoren kreieren zentrale Metaphern oder Symbole von Dekadenz, Niedergang, Unsicherheit, Imitation, Endzeit und Tod der Kultur. Auf dem Höhepunkt europäischer Machtentfaltung, als die Staaten Europas den größten Teil der Erde kolonialistisch beherrschten, erkennen die Schriftsteller die kulturelle Fragilität und innere Widersprüchlichkeit der alten Welt. Sie erspüren die kommenden Konflikte, die auf Krieg und Selbsterstörung hinauslaufen. Die Entstehungszeit von Thomas Manns *Zauberberg* umspannt mit den Jahren 1912 bis 1924 die Kurve dieser Entwicklung vom Zenit europäischer Dominanz bis zur Selbsterstörung und Selbstentmachtung Europas.

Krise, Krankheit und Tod sind jene Phänomene der europäischen Kultur, für die Thomas Mann mit dem Bild des Sanatoriums eine einprägsame dichterische Metapher in seinem Roman *Der Zauberberg* gefunden hat. Das Nomen „Sanatorium“ erweist sich als Euphemismus. Der Wortbedeutung nach geht es bei „Sanatorium“ um Gesundheit und Leben, tatsächlich hier jedoch um Krankheit und Tod. Im Davoser Sanatorium ‚Berghof‘ schweben alle Patienten zwischen Leben und Tod: sie müssen jederzeit mit ihrem Ende rechnen. Ob angekränkelt, akut gefährdet oder sterbenskrank: jeder Romanfigur steht ständig der Tod vor Augen. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Figuren ihren Vorstellungen und Phantasien nach lebens- und praxiszugewandt sind, wie dies bei Ziemßen, Settembrini oder Peeperkorn der Fall ist. Auch der ursprünglich nur als Gast anwesende und scheinbar gesunde Castorp entgeht nicht der Infektion mit der Krankheit zum Tode. Auch er, der sich an einer Stelle des Romans ausdrücklich zum Leben bekennt und „dem Tode“ keine „Herrschaft“ über seine „Gedanken“ einräumen will (III, 685), ist dem Tod verfallen. Interpretiert man das Zauberberg-Sanatorium als Symbol des kranken, todessüchtigen Europas am Anfang des 20. Jahrhunderts, ist Hans Castorp der repräsentative Deutsche, der zwischen den zerstrittenen Westeuropäern Settembrini/Naphta

und der eurasischen Clawdia Chauchat bzw. dem Asien-Kolonialisten Peeperkorn steht. Von beiden Figurenpaaren fühlt Castorp sich angezogen und abgestoßen, und zu einer klaren Parteinahme für die eine oder andere Gruppe kann er sich nicht durchringen. Hier wird nichts synthetisiert; die Figur bleibt unentschieden und unfertig, herumgewirbelt in verstörend vager Ortlosigkeit.

Thomas Manns *Zauberberg* ist nicht in erster Linie als politischer Roman angelegt.⁵ Die Krise Europas wird in ihren politischen Dimensionen mit dem Hinweis auf geschichtliche Ereignisse und Tendenzen aber durchaus berührt. Settembrini kommt auf die Bedeutung der beiden französischen Revolutionen für die Entwicklung des Kontinents zu sprechen, durch Peeperkorn wird man an den europäischen Kolonialismus erinnert, und am Ende des Romans wird der Beginn des ersten Weltkriegs erwähnt. Im Mittelpunkt des Buches jedoch stehen die kulturphilosophischen und -kritischen Überlegungen Settembrinis und Naphtas. Die Krise Europas, die Widersprüche und die Gefährdung des Kontinents, werden kulturkritisch, nicht politisch durchleuchtet. Innerhalb dieser Kulturkritik spielt die Spannung und Polarität zwischen Ost und West, Rom und Moskau, Latinität und Orthodoxie, letztlich zwischen Europa und Asien eine wichtige Rolle. Der Kontinent wird in den geschilderten Debatten in der Zerreißprobe zwischen diesen gegensätzlichen Tendenzen gesehen. Deutschland – im Zentrum Europas gelegen – steht kulturell unentschieden hin- und hergezerrt in der Mitte der divergierenden Strömungen. Wenn man Hans Castorp als repräsentativen Deutschen sieht, ist es um die deutsche nationale Identität nicht gut bestellt.

Thomas Mann nimmt romanhaft teil an der damals brisanten kontinentalen Debatte um die Identität Europas. Weder zur Zeit der Aufklärung noch der Romantik verlief die Diskussion über das Verhältnis der europäischen zur asiatischen Kultur so intensiv und so kontrovers wie just in jenen Jahren, als Thomas Mann am *Zauberberg* arbeitete. Um 1900 mußte als Palliativ gegen das europäische Unbehagen an der eigenen Kultur der ferne Osten herhalten. Christiane Günther hat die damalige Wendung der Schriftsteller hin zur altchinesischen und altindischen Weisheit dokumentiert.⁶ Dank der Initiative des Diederichs Verlags schwappte in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg eine Buddhismuswelle über Deutschland hinweg, die eigentlich jeden am geistigen Leben Beteiligten mit ostasiatischer Weisheit benetzte. Nach dem Krieg aber

⁵ Zur politischen Dimension des Romans vgl. Terence James Reed: Von Deutschland nach Europa. ‚Der Zauberberg‘ im europäischen Kontext, in: Thomas Sprecher (Hg.): Auf dem Weg zum ‚Zauberberg‘. Die Davoser Literaturtage 1996, Frankfurt/Main: Klostermann 1997, S. 299-318 (= TMS XVI).

⁶ Christiane C. Günther: Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900, München: iudicium 1988.

sah die Situation anders aus. Nun rückte, teils wegen der faktischen Notlage des Kontinents, teils wegen Spenglers Erfolg mit dem *Untergang des Abendlandes*, Europa wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Hesse und Hofmannsthal z. B. zerbrachen sich den Kopf darüber, ob die Jugend Europas sich an Goethe (dem sogenannten „Europäer“) oder an Dostojewski (dem angeblichen „Asiaten“) orientieren werde.⁷ Im *Zauberberg* schildert Thomas Mann einen Gegensatz zwischen Asien und Europa wie er für die Kulturdebatten der Zeit typisch war.

Im Roman ist es Settembrini, der sich als Repräsentant und Verteidiger aufgeklärt europäischer Zivilisation gibt, und der in beschwörenden Formulierungen vor dem asiatischen Barbarentum, das aus Rußland drohe, warnt (III, 339). Ludovico Settembrini setzt als Eurozentrist eine Familientradition fort: die seines Vaters, des humanistischen Altphilologen, und die seines Großvaters, des revolutionären Republikaners. In der jüngeren Forschung ist schon verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß der im Roman häufig zitierte Großvater Giuseppe Settembrini mindestens so viel Ähnlichkeit mit Giuseppe Mazzini wie mit Luigi Settembrini hat.⁸

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wie auch im *Zauberberg* wird mit Mazzini gleichzeitig auf Heinrich Mann angespielt.⁹ Der Settembrini des Romans betont, daß sein Großvater nicht nur nationaler Patriot, sondern auch „Mitbürger und Mitstreiter aller nach Freiheit dürstenden Völker“ Europas gewesen sei. „Die Vereinigung der befreiten Völker zur Errichtung des allgemeinen Glückes“ habe der Großvater mit „diktatorischem Schwung“ (III, 216) entworfen. Das sind Aspekte, die im politischen Leben Luigi Settembrinis fehlten, die aber für die revolutionäre Arbeit Giuseppe Mazzinis bezeichnend waren. An den Republikaner Mazzini erinnert der Advokat Belotti¹⁰ in Hein-

⁷ Paul Michael Lützeler: Goethe and Europe, in: *South Atlantic Review* 65/2, 2000, S. 95-113.

⁸ Hans Wißkirchen: „Ich glaube an den Fortschritt, gewiß“. Quellenhistorische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur, in: Thomas Sprecher (Hg.): *Das ‚Zauberberg‘-Symposium 1994 in Davos*, Frankfurt/Main: Klostermann 1995, S. 81-116 (= TMS XI). Maria Manuela Nunes: *Die Freimaurerei. Untersuchungen zu einem literarischen Motiv bei Heinrich und Thomas Mann*, Bonn: Bouvier 1992, S. 87 ff.

⁹ Helmut Koopmann: Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Heinrich Manns ‚Der Atem‘: eine späte Antwort?, in: Thomas Sprecher (Hg.): *Vom ‚Zauberberg‘ zum ‚Doktor Faustus‘. Die Davoser Literaturtage 1998*, Frankfurt/Main: Klostermann 2000, S. 105-127 (= TMS XXIII). Vgl. ferner: Hans Wißkirchen: *Der Einfluß Heinrich Manns auf den ‚Zauberberg‘*, in: Thomas Sprecher (Hg.): *Auf dem Weg zum ‚Zauberberg‘. Die Davoser Literaturtage 1996*, Frankfurt/Main: Klostermann 1997, S. 143-164 (= TMS XVI).

Zu Thomas Manns Meinung über Mazzini vgl. *Betrachtungen eines Unpolitischen* (XII, 234 und 393 f.).

¹⁰ Elke Segelcke: *Heinrich Manns Beitrag zur Justizkritik der Moderne*, Bonn: Bouvier 1989, S. 56.

rich Manns *Die kleine Stadt*, und Heinrich Manns Essay *Der Europäer* von 1916 zeigt deutliche Spuren aus den Schriften des Europa-Propagandisten Mazzini. Auch Heinrich Mann sieht sich den Hellenen verwandt als „Kämpfer gegen den dumpfen Druck der ganzen uralten Welt“, auch er stellt die Gleichung „Asien und das Chaos“ auf und belehrt die Europäer, daß „die Vernunft Europas“ wieder einmal „beleckt“ sei vom asiatischen „Chaos“.¹¹ Die Romanfigur Settembrini ist – als Thomas-Mannscher Zivilisationsliterat – gleichzeitig ein Geistesverwandter Mazzinis wie Heinrich Manns. Das wird besonders deutlich, wenn Settembrini Hans Castorp einen Vortrag über den Krieg der Kulturen hält, über die „zwei Prinzipien“, die sich „im Kampf um die Welt“ befinden, über zwei Tendenzen, die sich antagonistisch gegenüberstehen als „die Macht und das Recht, die Tyrannei und die Freiheit, der Aberglaube und das Wissen, das Prinzip des Beharrens und (...) des Fortschritts“. Man könne „das eine“, so heißt es weiter, „das asiatische Prinzip, das andere aber das europäische nennen“. Europa sei „das Land der Rebellion, der Kritik und der umgestaltenden Tätigkeit“, der „Aufklärung“ und der „vernunftgemäßen Vervollkommnung“, während „der östliche Erdteil die Unbeweglichkeit, die untätige Ruhe“ verkörpere. Der Gewinner in diesem Kampf um die Kultur der Erde steht nach Settembrini fest: das sei Europa, das auch beginne, „nach Asien vorzudringen“ (III, 221).

Thomas Mann hatte schon im Aufsatz über *Goethe und Tolstoi* gegen die gängigen Europa-Asien-Klischees der Zeit angeschrieben. Im *Zauberberg* will er die Settembrinisch-Mazzinischen Tiraden gegen die russische Kultur, gegen Asien und den Orient nicht unkorrigiert stehen lassen. Durch den Gegenspieler Naphta weist der Erzähler auf all das hin, was Europa den asiatischen Kulturen verdanke, etwa die Mystik (III, 522), die Kirche (III, 813) oder das Mönchtum (III, 523), das die europäische Kultur des Mittelalters erst geschaffen habe. Doch darüber hinaus fügt der Erzähler des Romans die Schilderung einer Filmvorführung im sog. „Bioskop-Theater“ des Sanatoriums ein. Hier nämlich werden die Settembrinischen Vorstellungen vom barbarischen Osten derart ins Extrem getrieben, daß ihre Lächerlichkeit und Unhaltbarkeit greifbar wird. Der Erzähler betont zudem, daß die filmische Darbietung über die orientalische Barbarei die „geheimen Wünsche der zuschauenden internationalen Zivilisation“ (III, 441) bediene. Das heißt, hier werden europäische Vorurteile über fremde Kulturen als verfälschende Projektionen benannt, ein Verfahren, das Edward Said ein halbes Jahrhundert später als Wissenschaftler in

¹¹ Heinrich Mann: *Der Europäer*, in: Heinrich Mann: *Macht und Mensch. Essays*. Nachwort von Renate Werner, Materialienanhang v. Peter-Paul Schneider, Frankfurt/Main: S. Fischer 1989, S. 130 f.

seiner Studie *Orientalism*¹² anwandte. Was steht auf dem Programm des Bioskop-Theaters? In der Filmvorführung wird die „Liebes- und Mordgeschichte“ (III, 440-441) am „Hofe eines orientalischen Despoten“ abgehaspelt mit „Vorgängen voll Pracht und Nacktheit, voll Herrscherbrunst und religiöser Wut der Unterwürfigkeit, voll Grausamkeit, Begierde“ und „tödlicher Lust“ (III, 441). Ferner kommen „nackte Wilde“ vor, die „auf Nasenflöten bliesen“, eine „Bordellstraße in Japan, wo Geishas hinter hölzernen Käfiggittern saßen“, ein „persische[r] Delinquent“, an dem „die Bastonade“ vollzogen wird und schließlich ein „junges marokkanisches Weib“, das einer schönen Stute gleich vorgeführt wird: „aufgeschirrt mit Ketten, Spangen und Ringen“, ihre „Nüstern [...] breit, ihre Augen voll tierischen Lebens“. Die orientalischen Kulturen von Nordafrika über Nah- bis Fernost werden auf einige Klischees von Brutalität, Despotismus, Sexualität und Rachsucht reduziert. Mit dem Wort „Ende“ verschwindet die filmische Projektion wie ein „Phantom“ (III, 442).

Thomas Mann hat die Europa-Asien-Beziehung im *Zauberberg* noch aus anderer Perspektive behandelt. Mit Pieter Peeperkorn führt er einen Kolonialisten vor, einen „Kaffeepflanzer“ (III, 758) bzw. „Kaffeekönig im Ruhestand“ (III, 760), einen „Kolonial-Holländer“ (III, 758) aus Java, aus Indonesien, aus Ostasien. Offenbar florierten seine „Kolonialgeschäfte“, denn nach allem, was der Klatsch über ihn im Sanatorium ‚Berghof‘ verbreitet, soll er ein „Geldmagnat“ sein, ein „prächtige[s] Haus im Haag“ und eine „Villa in Scheveningen“ sein eigen nennen (III, 765). Zudem ist er Gebieter eines „malaiische[n] Kammerdiener[s]“ (III, 760), und als seine Reisebegleiterin taucht die zeitweise verschwundene Clawdia Chauchat auf. Beschrieben wird Peeperkorn als „Persönlichkeit“ (III, 770) mit „königlich“ weißem „Haupt“ (III, 762 f.) und „großmächtiger Gegenwart“ (III, 769), als „Mann von Format“ (III, 797): eine „Herrschernatur“ (III, 779) von „biblische[r] Größe“ (III, 784). Peeperkorn ist ein Mann mit einer „Schwäche für das Asiatische“ (III, 811). Diese Formulierung im Roman ist mehrdeutig, denn sie impliziert, daß Fernost zu einer zweiten Heimat des Holländers wurde, daß er sich in die sogenannte „Kirgisin“ Clawdia Chauchat verliebt hat, und daß die Krankheit, die „Schwäche“, nämlich unter der Peeperkorn leidet, asiatischer Herkunft ist. Der Grund für den Aufenthalt im Sanatorium auf dem Zauberberg ist ein „malignes Tropenfieber“ (III, 760), genauer ein Quartanfieber, also Malaria: „Klappern“, „Glühen“ und „Schwitzen“ sowie eine „geschwollene Milz“ (III, 769) sind die Folge. Als Mittel gegen die Malaria nimmt er das „Heilgift“ „Chinin“ (III, 802). Über „dynamische Drogen“ und „asiatische Giftbäume“ (III, 811) hält er Hans Cas-

¹² Edward W. Said: *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979.

torp ein gelehrtes Kolleg, das den Adressaten noch mehr fasziniert als Settembrinis Auslassungen über die europäische Zivilisation. In der „Drogenkunde“, weiß Peeperkorn zu berichten, seien die „farbigen Völker“ den Europäern „weit überlegen“ (III, 802). Asien verhalf dem Kolonisten Peeperkorn zu Erfolg und Reichtum, ist aber auch der Grund seines Todes. Dort hat er sich mit Malaria infiziert. Das Wissen um den baldigen Tod und die Unsicherheit über die Liebe der Clawdia Chauchat verleiten ihn zum Freitod durch ein von ihm selbst hergestelltes Gift, dessen Rezept er seinen Spezialkenntnissen aus Asiens Drogenküchen verdankt.

Schwingt in der Figur Peeperkorns etwas mit von der Fatalität des europäischen Kolonialismus? Ist der „javanische Kammerdiener“ (III, 864), durch den sich Peeperkorn wohl die tödliche Giftspritze hat setzen lassen, ein Vollstreckungsorgan kolonialer Dialektik? Am Totenbett Peeperkorns trägt dieser Kammerdiener seine „Nationaltracht“ samt „Brustschmuck von Amuletten“ (III, 864). Diese Nationaltracht wird beschrieben als die eines asiatischen Potentaten: von „einer breitgestreiften hemdartigen Jacke mit sehr langen und weiten Ärmeln“, von „einem bunten Rock“ und „einer kegelförmigen Mütze aus gelbem Tuch“ ist die Rede (III, 864). Hier wird der ehemalige Diener zum neuen Herrscher, der unterworfenen Kolonisierte zum Souverän. Der Interpretationsspielraum der Figur Peeperkorn ist groß. Sicher ist so viel, daß der Kolonialherr im fernen Asien der europäischen Krankheit, der Todesverfallenheit seiner Kultur nicht entkommen ist.

„Kulturtod“, „Ende einer Kultur“ und „Zerfall der Werte“, womit immer die europäische Situation gemeint ist, beherrscht in der Zwischenkriegszeit auch das Denken Hermann Brochs.¹³ Der Autor sah sich als Geistesverwandten Thomas Manns und anderer Verfasser von Zeitromanen wie James Joyce, André Gide, Robert Musil und Aldous Huxley. Broch meinte, daß „Geschichtsphilosophie“ zur „Domäne des Romans“ geworden sei. Nur die Art und Weise, wie Thomas Mann geschichtsphilosophische Überlegungen im *Zauberberg* untergebracht hatte, lehnte er ab. Broch hält nichts davon, „einen Wissenschaftler als Romanfigur“ (gemeint ist Settembrini) auftreten und ihn „fürchterliche Bildungsgespräche“ führen zu lassen. Stattdessen habe er mit dem „Zerfall der Werte“, einen geschichtsphilosophischen Essay „nackt und geradeaus“ in den *Schlafwandlern* untergebracht.¹⁴ Diese Trilogie *Die Schlafwandler* begann 1930 zu erscheinen, also sechs Jahre nach dem *Zauberberg*. Ganz hat allerdings auch Broch nicht auf eine Fiktionalisierung dieses Essays

¹³ Hermann Broch: ‚Die Kunst am Ende einer Kultur‘ (1933) und ‚Erwägungen zum Problem des Kulturtodes‘ (1936), (KW 10/1, 53-58 und 59-66). Vgl. ferner Hermann Broch: ‚Zerfall der Werte‘ (1, 418 ff.).

¹⁴ Hermann Broch: Brief an Willa Muir vom 3. August 1931 (KW 13/1, 148).

Zerfall der Werte verzichtet, den man nicht lediglich als Autorausage lesen kann. Denn als Verfasser der Essayfolge entpuppt sich eine Romanfigur, Dr. phil. Bertrand Müller, ein Berliner Privatgelehrter. Müller ist kein kämpferischer Europäer, der wie Settembrini das Abendland vor der gelben Gefahr warnen würde. Er ist ein Analytiker, der für die kontinentale Krise eine geistesgeschichtliche und erkenntnistheoretische Begründung liefern will. Bertrand Müller ist ein Systemtheoretiker *avant la lettre*. Ihm zufolge liegt der vor-modernen Kultur Europas ein Denksystem zugrunde, das alle Glaubens-, Wissens- und Verhaltensfragen letztlich bestimmt. Die mittelalterliche Kultur beginnt dann zu zerfallen, wenn „das Denken“ dieses Systems „an seine Unendlichkeitsgrenze gestoßen ist, wenn es die Antinomien der Unendlichkeit nicht mehr mit den alten Mitteln zu lösen vermag und von hier aus genötigt ist, seine eigenen Grundlagen zu revidieren“ (1, 533). Diese Erkenntnissituation sei in der Renaissance gegeben gewesen, als man in der Wissenschaft nicht mehr bereit gewesen sei, die Frageketten an jenem „Plausibilitätspunkt“ (1, 472) endigen zu lassen, wie er von der mittelalterlichen Scholastik als Unendliches bzw. als „Gott“ definiert worden sei. Mit der „Liquidierung mittelalterlicher Logizität“ (1, 534) habe der Zerfall des einheitlichen kulturellen Wertsystems begonnen, der nach wie vor den „europäischen Geist“ (1, 703 f.) charakterisiere. Die Auflösung dieses Wertsystems zeigt sich in der Aufspaltung in autonome Partialwertsysteme kleiner und kleinster Dimensionen (etwa des Militärs, der Kunst, der Wissenschaft, der Wirtschaft) oder schließlich durch die Subjektivität des einzelnen Ich. Broch hoffte auf einen neuen Zusammenschluß der Werte mit einer neuen Kulturblüte, auf eine Überwindung der sogenannten Nullpunktsituation in der Gegenwart. Als „Nullpunkt der Wertatomisierung“ definierte Broch den „Übergang von einem Wertsystem zu einem neuen“ (1, 712).

Thomas Manns und Brochs romanhafte Auseinandersetzungen mit der europäischen Krise haben, formal gesehen, wenig miteinander gemein. Thomas Mann vergegenwärtigt die Europa-Ideologie der Zeitgenossen, Broch begründet geschichts- und erkenntnistheoretisch kulturelle Paradigmenwechsel. Gemeinsam ist ihnen aber die Thematisierung des europäischen Krisenbewußtseins. Von dem Europa-Asien-Gegensatz, der in den Settembrini/Naphtha-Diskussionen so wichtig war, ist im *Zerfall der Werte* Brochs nicht die Rede. Allerdings sind Spuren von Brochs *Zauberberg*-Lektüre doch hie und da zu entdecken. Was Thomas Mann mit der Schilderung der Filmvorführung gelang, nämlich die europäisch-kolonialistischen Orient-Projektionen bewußt zu machen, das erreicht Broch in der Erzählung vom Besuch des Kaiserpanoramas im ersten Band der Trilogie „1888. Pasenow oder die Romantik“. Joachim von Pasenow und Elisabeth von Baddensen sind verlobt und machen

Einkäufe in Berlins Stadtmitte. „Hinter dem Leipziger Platz“ (1, 165), heißt es, befindet sich das „Kaiserpanorama“ (1, 166), ein „Etablissement“ (1, 169), in dem man visueller Lust nach der Guckkastenmanier frönt. Die beweglichen Bilder des Films sind noch nicht erfunden. Das „Kaiserpanorama“ war im späten 19. Jahrhundert populär; Walter Benjamin widmet ihm eine erinnernde Betrachtung in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.¹⁵ An dem Tag des Berlin-Aufenthalts der Verlobten in Brochs Roman ist „Indien“ (1, 165) das Thema der dreidimensional vergegenwärtigten Fremde. Eduard von Bertrand, ein alter Bekannter Joachim von Pasenows, spielt im Leben von Elisabeth und Joachim eine beunruhigende Rolle. Bertrand steht für Moderne, für Weltwirtschaft, Kosmopolitismus, Kommerz, Kolonialismus, Skepsis, Heimatlosigkeit, Individualismus, Bindungslosigkeit, Homosexualität, Rationalität, Atheismus, lauter Bereiche und Einstellungen, die dem ostdeutschen Großagrariar Pasenow so unheimlich sind, daß ihm Bertrand wie die Verkörperung des leibhaftigen Gottseibeius vorkommt. Pasenow flieht aus den Irritationen, die Bertrand verursacht, zurück in Konvention, Tradition, Christlichkeit, Gemüt, Familie, Heimat, Agrarideologie, Regionalismus und Patriotismus. Gleichzeitig ist der Baumwollgroßhändler Eduard von Bertrand für Joachim und Elisabeth ein Faszinosum ersten Ranges. Er hat ihnen kürzlich mitgeteilt, daß er demnächst in Indien geschäftlich zu tun haben werde. Mit dem Besuch der „Indien“-Serie im Kaiserpanorama der Hauptstadt Berlin ist der unausgesprochene Wunsch der Verlobten verbunden, etwas mehr über die Sphäre des unheimlichen Freundes zu erfahren. Wann immer eine männliche Figur auf den gezeigten Bildern auftaucht, wird sie von den beiden Zuschauern gleich für Bertrand gehalten. Das ist beim Photo vom „Königspark in Kalkutta“ nicht anders als bei den Aufnahmen von der „Hafenpartie in Bombay“ (1, 167), von der „Eingeborenen“ aus „Ceylon“, vom „Tempelgebäude in Delhi“ oder von der „Elefantenjagd“. Immer ist der allanwesende, allmächtige Kolonialherr Bertrand der Souverän des „Gewimmels der braunkolorierten Gestalten“. Auf ihn hin ist alles Geschehen ausgerichtet. Er sitzt im „Königspark“ von Kalkutta, für ihn stapeln sich die „Stöße der Baumwollballen“ im Hafen von Bombay, ihn, den „weißen Sahib (...) aus dem Abendlande“ erwartet die „Eingeborene“ auf Ceylon und „lächelt mit weißen Zähnen zwischen roten Lippen“ ihn an, ja selbst die Tempel von Delhi strahlen für ihn „in den Farben des Orients“. Und auch bei der Elefantenjagd ist es „Bertrand, der hinter dem dunklen Elefantenlenker in dem Korbe sitzt“ und als Herr über Leben und Tod „das Gewehr schußfertig in der Rechten“ hält (1, 168). Ähn-

¹⁵ Walter Benjamin: Kaiserpanorama, in: Walter Benjamin: Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 17-19.

lich wie bei Thomas Mann das ernüchternde Wort „Ende“ den Spuk verfliegen macht, deutet im Kaiserpanorama das „Klingelzeichen“ (1, 167) den Schluß der Vorstellung und der Illusionen an.

Bertrand agiert als Großkaufmann in der kolonialistischen Welt. Schon am Anfang des Romans erweist er sich bei den Gesprächen mit Pasenow als Kenner des britischen Commonwealth und der deutschen Kolonial-Aspirationen. Er ist gleichermaßen mit dem englischen, amerikanischen und deutschen Handel verbunden. In Hamburg, der Hafenstadt mit starker britischer Präsenz, in Bremen (1, 30) und am „Cotton Exchange“ in Liverpool hat der Baumwollimporteur Bertrand seine Büros. Geschäftsreisen führen ihn auch nach „Amerika“ (1, 31) und „Indien“ (1, 32). Aus den USA weiß Bertrand „von den Baumwollplantagen und den armen Negern“ zu berichten, „deren Väter noch Sklaven waren“ (1, 63). Man schreibt das Jahr 1888. Die alten deutschen Kolonialträume,¹⁶ die weit ins 16. Jahrhundert zurückreichten, beginnen nach der Reichsgründung von 1871 allmählich zu reifen. 1884 hat Karl Peters die Gesellschaft für deutsche Kolonisation gegründet, und er beginnt im gleichen Jahr, in Ostafrika Verträge im Namen seiner Gesellschaft abzuschließen, Abkommen, die den Beginn des Wilhelminischen Kolonialismus in Afrika markieren. Bertrand hält in seinen Gesprächen mit Pasenow die Arbeit von „Dr. Peters“ für „Romantik“. Der Mann sei einfach zu spät gekommen. „[Ü]berflüssige Kapitalien“ solle man lieber „in englischen Kolonialpapieren [...] als in deutschen“ anlegen. Entscheide man sich anders, befände man sich im Bereich „wirtschaftliche[r] Kolonialromantik“ (1, 32). Wenn aber die deutschen Katholiken und Protestanten in Afrika mit ihrer „Missionstätigkeit“ beginnen, so hält er das für ein aussichtsreiches Projekt. Die Begründung für diese Annahme ist eine Lektion in Euro-Pessimismus. Während Europa wirtschaftlich und politisch den größten Teil der Welt beherrscht, ist es kulturell am Ende. Denn die Basis seiner Kultur, der christliche Glaube, so sieht es Bertrand, ist zerbrochen, und ohne diese Grundlage sei Europa zum Untergang verurteilt. „Europa ist für die Kirche doch schon ein recht dubioser Posten geworden“, führt Bertrand aus. In „Afrika hingegen“, fährt er fort, warten „Hunderte von Millionen Seelen als Rohmaterial für den Glauben“. In Afrika liege „die Zukunft des Glaubens“, dort lebten „jene künftigen Glaubensstreiter, die einmal gegen das heidnisch versunkene und verpfuhlte Europa im Namen Christi sendend und brennend losziehen“ würden, „um schließlich einen schwarzen Papst inmitten der rauchenden Trümmer Roms auf den Stuhl Petri zu setzen“. (1, 33) Hier wird eine Umkehrung des kolonialen Verhältnisses inaugu-

¹⁶ Paul Michael Lützeler: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur, in: Schriftsteller und ‚Dritte Welt‘. Studien zum postkolonialen Blick, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 7-30.

riert: Europa als künftiges Kolonialland Afrikas. Indirekt setzt Broch sich hier auch mit der Kolonial-Nostalgie in der Zeit der Weimarer Republik auseinander, als Hans Grimms *Volk ohne Raum* (1925) zu den Lieblingsbüchern der der deutschen Rechten zählte (die Nationalsozialisten übernahmen den Buchtitel in ihre Propaganda), und als Paul von Lettow Vorbecks Jugendbuch *Heia Safari!* (1920) Jahrzehnte lang ein verbreitetes Konfirmationsgeschenk war. Die Erinnerung an die Überlegenheit der britischen Kolonialpolitik war Salz in den Wunden jener Deutschen, die nach wie vor von einem kolonialen „Platz an der Sonne“ träumten. Bertrand nimmt gleichsam kulturmorphologische Thesen vorweg, wie sie in den folgenden Jahrzehnten von dem Afrikaforscher Leo Frobenius und dem Kulturphilosophen Oswald Spengler (die sich übrigens gegenseitig beeinflussten) verbreitet wurden: Nach Spenglers *Untergang des Abendlandes* befindet sich die europäische Kultur in der sog. Winterzeit, d. h. am Ende eines Zyklus; und Frobenius vertrat in seinen Büchern seit der Studie *Der Ursprung der afrikanischen Kultur* von 1898 die Ansicht, daß die Afrikaner eine „junge Kultur“ hätten. Frobenius glaubte, daß die afrikanische auf die deutsche bzw. europäische Kultur belebend einwirken könnte; ein Apokalyptiker war er nicht.¹⁷

Peeperkorn und Bertrand sind Figuren, die in Thomas Manns und Brochs Romanen als Kolonialisten bzw. als aktive Teilhaber an kolonialistischen Unternehmen geschildert werden. Beide spielen die europäische Wirtschaftsüberlegenheit aus, sind aber von der kulturellen Dekadenz ihres Kontinents überzeugt. Beide begehen Selbstmord. Thomas Mann zeigt den asiatischen Diener am Ende in der Herrscherpose, und Broch läßt Bertrand den Sieg der unterworfenen Afrikaner über Europa prophezeien. Bezeichnend für beide Autoren ist, daß sie die damals neuen populären Medien als Vermittler orientalistischer Reduktionen benennen und im Bild der mechanisch-optischen Projektion die ideologische veranschaulichen. Der Orient wird auf Guckkasten- und Kinobildern exotisiert und erotisiert, wobei die kulturelle Primitivität auf seiten des Betrachters, nicht des Betrachteten, zu suchen ist.

Die Todesverfallenheit, so sieht es Thomas Mann, ist das Signum der Epoche. *Der Zauberberg* führt vor Augen, wie die Tendenzen der Zeit in den Weltkrieg münden. Zerfall, Tod und Ende waren schon die Themen der *Buddenbrooks* und des *Tod in Venedig*. Im Sanatorium Berghof lernen wir niemanden kennen, der genesen würde: alle sind vom Tod gezeichnet, werden von Rhadamant, dem Sohn der Europa und Totenrichter im Hades, auf den Weg in die Unterwelt gewiesen. In Thomas Manns Zeitroman werden europäischer Opti-

¹⁷ Fritz W. Kramer: Die Aktualität des Exotischen. Der Fall der ‚Kulturmorphologie‘ von Frobenius und Jensen, in: Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus, hrsg. v. Richard Fabian, Renate Schlesier, Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, S. 259-270.

mismus, Stolz und Fortschrittsglaube vom kranken Kulturphilosophen Settembrini vertreten. Das Kriegsgeschehen der Zeit straft seine Visionen Lügen, bringt seine Schemata durcheinander. Der Roman schließt mit der Frage nach einem Sinn des Weltkriegs: „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes [...] einmal die Liebe steigen?“ (III, 994). Es ist eine Frage, auf die im Roman keine Antwort gegeben wird.

Auch die anderen Zeitromane des frühen 20. Jahrhunderts thematisieren den Zerfall der alten europäischen Werte, auch in ihnen dokumentiert sich Nietzsches Überzeugung von der Dekadenz der Epoche. Broch steht zwar mit den *Schlafwandlern* in der pessimistischen Zeitdiagnose seinen Schriftstellerkollegen in nichts nach, aber es liegt in der Logik seiner zyklischen Geschichtsphilosophie, daß er am Horizont einen Hoffungsstreifen entdeckt: die Möglichkeit eines kulturellen Neubeginns. Von daher ist das Paulinische Trostwort am Ende des Romans zu verstehen: „Tu dir kein Leid! denn wir sind alle noch hier!“ (1, 716).

Woran liegt es, daß die Zeitromane des ersten Jahrhundertdrittels, die Seismographen der Epoche sein wollten und es zum großen Teil auch waren, so sehr vom Zerfall, vom Ende, vom Tod der europäischen Kultur handeln? Sowohl ein geistesgeschichtlicher Hinweis auf Nietzsches Dekadenzthesen wie eine realgeschichtliche Begründung durch den Verlauf des Ersten Weltkriegs greifen zu kurz. Die Untergangsstimmung in Europa war schon vor dem ersten Weltkrieg verbreitet, und Nietzsches Schriften waren mehr Artikulationsorgan dieser Zeitstimmung als ihre Ursache. Die europäischen Konflikte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren unübersehbar: Industrialisierung und Agrariertum, Kapitalismus und Korporative Verfassung, Imperialismus und Anti-Kolonialismus, Christentum und Atheismus, Neo-Absolutismus und Demokratie, Nationalismus und Kosmopolitismus, Sozialismus und Rechtsbewegung, Frauenunterdrückung und Emanzipation – all das waren Strömungen, die in schärfster Konkurrenz miteinander stritten, und es mag sein, daß den Zeitgenossen, denen der postmoderne Pluralismus unbekannt war, einen innereuropäischen Krieg der Kulturen im Gange sahen, der potentiell in einer großen Katastrophe würde enden können. Diese Katastrophen traten während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Hitler, der Todesmeister aus Deutschland, gehörte zur gleichen Generation wie Thomas Mann und Broch. Die Vernichtungsmaschinerie als Krieg und Holocaust, die er in Europa und über den Kontinent hinaus in Gang setzte, lag auf der Linie seines Totenkultes.¹⁸ Waren Romanciers wie Thomas Mann und Broch die Warner

¹⁸ Jay W. Baird: *To Die for Germany. Heroes in the Nazi Pantheon*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990.

vor dem Kulturtod, war Hitler dessen Betreiber und hemmungsloser Forcierer. Von Mitte der dreißiger Jahre an wird Hitler für ein Jahrzehnt die Figur der Zeitgeschichte sein, gegen dessen Ideologie und Politik Thomas Mann wie Broch ihre Essays und ihre weiteren Zeitromane wie *Die Verzauberung* und *Doktor Faustus* schreiben werden.

Volker Neuhaus

Die Zaubertrommel

Verehrter Herr Präsident, meine sehr geehrten Damen und Herren,

ich bin Herrn Kollegen Lubich außerordentlich dankbar für seinen gestrigen Eröffnungsvortrag, hat er mir doch darin drei Stichwörter für meine Behandlung der *Blechtrommel* im Licht des *Zauberbergs* geliefert, die in meiner ursprünglichen Disposition nicht vorgesehen waren und die ich deshalb en bloc an den Anfang stelle: Oskars wiederholte ausführliche Regressionsphantasien stellen alles in den Schatten, was je von einer *regressio ad uterum* erzählt wurde, sind sie doch statt auf die Mutter direkt auf die Großmutter als Große Mutter gerichtet. Auch Zeugnisse eines Sargkultes finden sich überreich, sogar ein eigenes Kapitel ist der von Oskar bevorzugten und zum Eintauchen in den Erdenchoß besonders geeigneten Sargform gewidmet: ‚Die Verjüngung zum Fußende‘. Und was den von Frederick Lubich für den *Zauberberg* konstatierten ‚Kult der unterirdischen Räumlichkeiten‘ angeht, erweist sich, wie mein Student Nicola Richter einmal gezeigt hat, die *Blechtrommel* als geradezu von Hadesfahrten strukturiert, beginnend mit Oskars Kellersturz über Matzeraths Tod im selben Keller und Oskars Fall in des Vaters Grab bis zur Auferstehung der Trommel im „Zwiebelkeller“. Daß Oskar angibt, auf seiner Trommel „zu den Müttern hinabsteigen“ zu können, versteht sich da fast von selbst.¹

Für meine Lektüre der *Blechtrommel* im Schneelicht des *Zauberbergs* gab es zunächst zwei extrinsische Gründe. Der erste und nächstliegende war natürlich das Schreiben des Präsidenten Ruprecht Wimmer mit der Bitte, unter dem Arbeitstitel „Deutschsprachige Romane des 20. Jahrhunderts als politische und kulturelle Bilanz“ *Die Blechtrommel* als „Verwandte“ des *Zauberbergs* zu behandeln. Der zweite Grund war ein im wahrsten Sinne des Wortes fernliegender: die Rezeption des Grass-Romans in den USA. Aus technischen Gründen hatte sich seinerzeit das Erscheinen in den USA verzögert, so daß ihm die französische und englische Rezeption voranging. Deshalb hieß es, kurz nachdem das Buch herausgekommen war, am 25.3.1963 in Newsweek, seit dem Er-

¹ Günter Grass: *Die Blechtrommel*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987, S. 108 (= Werk-
ausgabe in zehn Bänden, hg.v. Volker Neuhaus, Bd. II). Zitate aus der *Blechtrommel* werden im
folgenden nach dieser Ausgabe in Klammern in den Text eingefügt.

scheinen von Thomas Manns *Zauberberg* habe es keinen deutschen Roman mehr gegeben, der mit solchen Vorschußlorbeeren bedacht worden sei.

Läßt man sich dann auf das solcherart äußerlich Vorgegebene ein, ergeben sich geradezu verblüffende Parallelen, so daß ich meinem Vortrag guten Gewissens den Titel „Die Zaubertrommel“ voranstellen konnte. Ein äußeres Zeugnis für eine frühe *Zauberberg*-Lektüre durch Günter Grass gibt es freilich m.W. nicht, und ich habe es auch bewußt unterlassen, mir ein solches anlässlich meines Vortrags zu verschaffen. Aber selbst wenn diese mit Sicherheit nicht stattgefunden hätte, ließen sich die Parallelen unschwer als Systemreferenzen auf den Bildungsroman *in toto* erklären. Zudem sei an die langen Pariser Spaziergänge des Autors mit seinem universal belesenen Mentor Paul Celan erinnert.

Beginnen wir mit der verblüffendsten Parallele: Wie würde wohl eine Autobiographie Hans Castorps aus dem Frühsommer 1914 beginnen? Eine Umfrage unter Deutschlands Belesenen ergäbe wohl mehrheitlich den Satz: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt ...“ Oskars wie Hans' Lebensläufe erfahren ihre Prägung in einem hermetischen Freiraum: Während Oskar „mittels einer Kinderblechtrommel zwischen [ihm] und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln“ kann (S. 68), gewährt Manns Helden die Entrückung auf den Zauberberg diesen Freiraum – an eine solche Entrückung als räumliche Erhöhung hatte ja auch Grass bei seinem ursprünglichen *Säulenheiligen*-Konzept gedacht.² Wie Castorp empfindet auch Oskar sein Exil bald als Asyl, wie Hans seinen Onkel James Tienappel hat auch Oskar Freunde, „die mich retten wollen“ (S. 7) und in ihr Tiefland zurückzuholen trachten.

Der räumlichen Enthebung entspricht die zeitliche Entrückung, die traditioneller Topos aller Zauberberge ist. Solange Oskar trommelt, bleibt er der Dreijährige, der Zeit und ihren Auswirkungen, die wir Entwicklung nennen, entrückt. Solange Hans Castorp auf dem Zauberberg weilt, steht die Zeit für ihn still, sobald er ihn verläßt, sind die sieben Jahre ausgelöscht, als hätten sie nie existiert: Im Tiefland setzt er sein Leben dort fort, wo er es sieben Jahre zuvor unterbrochen hatte, und wir begegnen ihm am Schluß des *Zauberbergs* – wohl bei Langemarck – in einem „Regiment Freiwilliger, junges Blut, Studenten zumeist“, zu denen er auch 1907 gehört hätte.

In seiner äußeren „Entwicklungsfremdheit“ – die laut Gottfried Benn „die Tiefe des Weisen“ ist³ – hat Oskar zwei Mentoren im Geistigen und Ideologi-

² S. dazu Günter Grass: Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache, in: Günter Grass: Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987, S. 624-633, vor allem S. 626 f. (= Werkausgabe in zehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus, Bd. IX).

³ Gottfried Benn: Statische Gedichte, in: Gottfried Benn: Gedichte, Wiesbaden: Limes 1960, S. 236 (= Gesammelte Werke in vier Bänden, hg.v. Dieter Wellershoff, Bd. III).

schen, Goethe und Rasputin, wobei letzterer wie Naphta ein Geistlicher östlicher Provenienz ist. Aus den herausgerissenen Seiten der *Wahlverwandtschaften* und des populären Buchs von René Fülöp-Miller, *Der heilige Teufel. Rasputin und die Frauen*, komponiert Oskar sein Lebensbuch. *Die Wahlverwandtschaften* stehen dabei für Maß und Ordnung, Rasputin für Chaos und Gewalt, so daß in Oskars Lehrbuch die geraden Seiten gleichsam von Settembrini und die ungeraden von Naphta stammen.

Hinzu kommt ein Mentor in der Lebensführung: Bebra, der bei Oskar die Rolle Mijnheer Pepperkorns übernimmt und der beispielsweise sein „gutangezogenes Vorbild“ in Kleiderfragen ist (S. 351). Entscheidender ist seine Funktion auf einem weiteren Mannschen Feld, das im *Zauberberg* zurücktritt: Bebra ist Oskars Mentor im Bereich der Kunst, im Guten wie im Bösen. Hier sind die Berührungen mit Manns Werk so eng, daß Klaus Stallbaum seine von mir betreute Dissertation nach dem Vorbild des Mann-Buches von Peter Pütz geradezu *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass* nennen konnte.⁴

Im Folgenden möchte ich mich jetzt dem mir gestellten Thema im engeren Sinne zuwenden: „Deutschsprachige Romane“ – in meinem Fall also *Die Blechtrommel* – „als politische und kulturelle Bilanz“. Meine Grundthese, die ich im weiteren entfalten und belegen werde, lautet: Die „politische und kulturelle Bilanz“, die in der *Blechtrommel* gezogen wird, ist dominiert und präjudiziert von einer ontischen Bilanz, die in Grass' Gesamtwerk durchaus konstant bleibt. Illustrieren möchte ich sie an vier herausgehobenen Szenen aus dem epischen Erstling.

Bei Oskars Geburt trommelt ein Falter gegen eine Glühbirne, der, wie später Bebra, zu „Oskars Meister“ (S. 48) wird, indem er „zuchtvoll und entfesselt zugleich“ (S. 48) trommelt. Friedrich Gaede hat die Bedeutung dieses wirkungsvoll über dem Eingang von Oskars Leben stehenden Vorgangs so erläutert: „Der Falter fliegt gegen das Licht und kann es nicht erreichen, weil er durch das Glas von der inneren Lichtquelle getrennt bleibt. Die Unfähigkeit, zum Lichtzentrum zu kommen, und die dennoch nicht aufgegebene Absicht, zum Ziel zu gelangen, äußern sich als Trommeln.“ „Das Trommeln ist damit Frustration, Protest und Sisyphustapferkeit in einem“.⁵

Man kann die ‚Meisterschaft‘ des Falters aber noch weiter verfolgen: „In Gestalt zweier 60-Watt-Glühbirnen“, gegen die der Falter nun anfliegt und

⁴ Klaus Stallbaum: *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*. Köln: Lingen 1989.

⁵ Friedrich Gaede: *Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland*, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft I*, S. 54 – 66, hier S. 55 f.

trommelt, hat Oskar soeben „das Licht dieser Welt“ erblickt (S. 46). Leben ist „Leben unter den Glühbirnen“ (S. 37). Das alte Emblem von Falter und Kerze wird hier zum Ausdruck der grundsätzlichen Erfahrung, daß man am Licht dieser Welt zu sterben beginnt, sobald man geboren ist. Leben ist der Schattenwurf unseres Tanzes um den Tod, der im Zentrum steht. „Was sich als Leben ausgibt, ist von Anfang an Todeskampf“.⁶

Die zweite Stelle, auf die ich Ihre Aufmerksamkeit lenken möchte, ist der in Buch und Film gleichermaßen berüchtigte „Karfreitag des aalwimmelnden Pferdekopfes“ (S. 190), eine entscheidende Station auf dem „Kreuzweg“ (S. 159), auf dem Oskars Mutter in den Tod geht. Während im Teppichklopfen der Katholiken ringsum der Heiland immer wieder ans Kreuz geschlagen wird (S. 174), betrachtet die Familie den von Aalen wimmelnden Pferdekopf: Aus dem Kopf, der wie der Tod mit „vollständigem gelben Pferdegebiss lacht“ (S. 178), werden zwei Aale auf einmal geholt, und wir denken an die beiden Männer, „die beide von [Agnes’] Fleisch gezehrt hatten“ (S. 255). Wenn der Mann dann einen weiteren Aal „dem Gaul [. . .] aus dem Ohr zieht“ (S. 179), fällt uns die Märchenvorstellung ein, wo der kleine, von Agnes wiederholt mit Oskar identifizierte Däumling „dem Pferd im Ohr“ saß (S. 126). Dazu wird erwähnt, daß Aale sich bevorzugt von Wasserleichen ernähren, und wir erinnern uns, daß Agnes’ Vater ertrunken ist und nie wieder auftauchte – und das in demselben Motlauwasser, aus dem jetzt die Aale gefischt werden. Der Fischer erzählt von den „mächtig fetten Aalen“ nach der Seeschlacht im Skagerrak (S. 180), und Oskar trägt dabei einen Matrosenmantel und auf dem Kopf eine Matrosenmütze mit dem Band „SMS Seydlitz“ – einem der Schiffe aus der Skagerrakschlacht. Zugleich ist dieser so als Totenfisch gekennzeichnete Aal aber auch ein etabliertes Phallussymbol, worauf Oskar überflüssigerweise noch eigens hinweist (S. 180). Während im Hintergrund der rostige Kahn einläuft, „rostig [...] wie die Friedhofsgitter auf Saspe“ (S. 611), spürt die schwangere Agnes plötzlich etwas von der furchtbaren Kette von Tod, Leben, Tod und Leben: „Aal von der Seeschlacht im Skagerrak, Aal von der Hafenumole Neufahrwasser, Karfreitagsaal, Aal, aus dem Haupte des Rosses entsprungen, womöglich Aal aus ihrem Vater Joseph Koljaiczek, der unters Floß geriet und den Aalen anheimfiel, Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal“ (S. 195).

Ihr geht auf, daß der Kreislauf des Sinnlosen, in den sie ihr eigenes Leben hineingebannt sieht, nicht Zufall ist, nicht ihr privates Unglück, sondern Weltgesetz. Und bei all dem hat sie sofort wieder „eine Hand in Jans Hosentasche“ (S. 181), tröstet Jan sie, indem er ihr unter den Rock fährt, „bis sie aufhörte zu wimmern“ (S. 187). Agnes hat einen Blick auf den „Irrsinn“ des Lebens getan –

⁶ Lore Ferguson: Die Blechtrommel. Versuch einer Interpretation. Bern: Lang 1976, S. 93.

sie kann nicht mehr, will nicht mehr, hat genug, „nicht nur vom Aal, auch vom Leben, besonders von den Männern“ (S. 411). Ihr tut sich ein „Abgrund“ auf, „der [...] durch nichts [...] auszufüllen war“ (S. 191), und sie stirbt mit „angeekelt, im Ekel mich manchmal anlächelnd, von Krämpfen verwüstetem Gesicht“ (S. 192).

Dem Tod der Mutter korrespondiert die Beerdigung des Vaters, von der Oskar in zwei Versionen berichtet. Nach der einen beschließt er, nach dem Tod des Vaters selbst Verantwortung zu übernehmen und deshalb zu wachsen, nach der anderen wird der Wachstumsschub ausgelöst durch einen Stein, den ihm Kurtchen, je nachdem sein Halbbruder oder sein Sohn, an den Kopf wirft und der ihn ins Grab fallen läßt – Kain und Abel, Ödipus und Laios in einem. Im frühen Gedicht *Drei Vaterunser* heißt es entsprechend: „Komm, wir spielen Kain und Abel. / Jeder hat doch etwas Hartes, Einmaliges in der Tasche, / das genau / an den Hinterkopf eines stotternden Bengels paßt, / der Abel heißt und bei der Infanterie dient.“⁷

Ich schließe mit Oskars wohl eindrucksvollster Vision von der Beschaffenheit der Welt, die durchaus Hans Castorps Vision im ‚Schnee‘-Kapitel des *Zauberbergs* an die Seite gestellt werden kann. Die Ärztin, die nach dem Steinwurf und dem anschließenden Sturz ins Grab an Oskars Krankenbett geholt wird, ist mit einem Transport von viertausend ostpreußischen Kleinkindern an der Weichsel zwischen die Fronten geraten, und alle Kinder sind umgekommen. Diese absurde Grausamkeit und grausige Absurdität verfolgt Oskar in seinen Fieberträumen:

Da sah ich und hörte ich allerlei unterm Fieber, da saß ich in einem Karussell, wollte aussteigen, durfte aber nicht. Mit vielen Kleinkindern saß ich in Feuerwehrautos, ausgehöhlten Schwänen, auf Hunden, Katzen, Säuen und Hirschen, fuhr, fuhr, fuhr, wollte aussteigen, durfte aber nicht. Da weinten alle die Kleinkinderchen, wollten gleich mir aus den Feuerwehrautos, ausgehöhlten Schwänen heraus, herunter von den Katzen, Hunden, Hirschen und Säuen, wollten nicht mehr Karussell fahren, durften aber nicht. Da stand nämlich der himmlische Vater neben dem Karussellbesitzer und bezahlte für uns immer noch eine Runde. Und wir beteten: ‚Ach, Vaterunser, wir wissen ja, daß Du viel Kleingeld hast, daß du uns gerne Karussell fahren läßt, daß es dir Spaß macht, uns das Runde dieser Welt zu beweisen. Steck bitte deine Börse ein, sag stop, halt, fertig, Feierabend, basta, aussteigen, Ladenschluß, stoi – es schwindelt uns armen Kinderchen, man hat uns, viertausend, nach Käsemark an die Weichsel gebracht, doch wir kommen nicht rüber, weil Dein Karussell, Dein Karussell ...‘

Aber der liebe Gott, Vaterunser, Karussellbesitzer lächelte, wie es im Buche steht, ließ abermals eine Münze aus seiner Börse hüpfen, damit es viertausend Kleinkinderchen, mittenmang Oskar, in Feuerwehrautos und ausgehöhlten Schwänen, auf Katzen,

⁷ Günter Grass: *Drei Vaterunser*, in: Günter Grass: *Gedichte und Kurzprosa*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987, S. 46 (= Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. I).

Hunden, Säuen und Hirschen im Kreise herumtrug, und jedesmal, wenn mich mein Hirsch – ich glaube heute noch, daß ich auf einem Hirsch saß – an unserem Vaterunser und Karussellbesitzer vorbeitrug, bot er ein anderes Gesicht: Das war Rasputin, der die Münze für die nächste Rundfahrt lachend mit seinen Gesundheitszähnen biß; das war der Dichterstiefel Goethe, der aus feinbesticktem Beutelchen Münzen lockte, die auf der Vorderseite alle sein geprägtes Vaterunserprofil zeigten, und wieder Rasputin rauschhaft, danach Herr von Goethe, gemäßigt. Ein bißchen Wahnsinn mit Rasputin, danach aus Vernunftgründen Goethe. Die Extremisten um Rasputin, die Kräfte der Ordnung um Goethe. Die Masse, Aufruhr um Rasputin, Kalendersprüche nach Goethe ... und endlich beugte sich – nicht weil das Fieber nachließ, sondern weil sich immer jemand mildernd ins Fieber hineinbeugt –, Herr Fajngold beugte sich und stoppte das Karussell. Feuerwehr, Schwan und Hirsch stellte er ab, entwertete die Münzen des Rasputin, schickte Goethe hinab zu den Müttern, ließ viertausend schwindlige Kleinkinderchen davonwehen, nach Käsemark über die Weichsel ins Himmelreich [...] (S. 508)

Dem Karussell, das nicht zu stoppen ist, entsprechen in Grass' späterem Werk der Stein des Sisyphus, der nie liegenbleiben wird, und der Paternoster der Geschichte in *Ein weites Feld*. Reagieren kann man auf diese absurde Wiederkehr des Immergleichen, das ist Grass' Botschaft, nur mit Liebe und mit der Übernahme von Verantwortung, auch im Chaos – und mit Kunst. Wie dem Falter der Totentanz ums Licht zum Trommeln wird, so gelingt es Oskar in seinem Trommeln Goethe und Rasputin, Apoll und Dionysos zu versöhnen; er wird „ein kleiner, das Chaos harmonisierender, die Vernunft in Rauschzustände versetzender Halbgott“ (S. 397), der in seiner „Spielart des Bösen“ „das Böse rhythmisch auflöst“ (S. 701) und ein Buch schreibt, das in höchster Artistik uns unsere *condition humaine* vor Augen führt und das Politische und das Kulturelle ins Ontische auflöst.

Michael Neumann

Die Irritationen des Janus
oder
Der Zauberberg im Feld der klassischen Moderne

„Deutschsprachige Romane des 20. Jahrhunderts als politische und kulturelle Bilanz“ – der Titel dieses Kolloquiums bringt zwei Begriffe in häusliche Ehegemeinschaft, denen man die wechselseitige Anziehungskraft und Liebe nicht ohne weiteres zutrauen würde. Zwar, was eine Bilanz ist, davon werden die Brüder Heinrich und Thomas Mann schon recht genaue Vorstellungen gehabt haben. Man wächst nicht ungestraft in einem Kaufmannshaus auf. Aber haben sie sich denn, zum Kummer ihres Vaters, dem spröden Reiz der Bilanzen nicht gerade entzogen, als sie zum Romane-Schreiben desertierten? Nun, auch der metaphorische Gebrauch des Wortes war ihnen sicher vertraut. *Die Bilanz der Moderne* hieß der literarhistorische Band, in dem Samuel Lublinski den Verfasser von *Buddenbrooks* schon im Jahre 1904 als „den bedeutendsten Romandichter der Moderne“ gepriesen hatte.¹ Thomas Mann hat ihm das nie vergessen, und vielleicht haben ja auch die Veranstalter unseres Kolloquiums an diesen Titel gedacht.

Die Bilanz der Moderne freilich ist eine theoretisch-historische Untersuchung. Sie kommt also in genau jener Form einher, die man von einer politisch-kulturellen Bilanz erwarten möchte. Über welche Mittel aber verfügt ein Romancier fürs Bilanzieren? Zunächst einmal kann er die wesentlichen politischen und kulturellen Strömungen des gewählten Zeitraums zum Gegenstand des Romans machen. Man nehme Figuren, welche diese Strömungen in anschaulicher Weise repräsentieren, und führe sie zu Streit oder Bündnis, Kampf oder Abfolge gegeneinander – nach diesem Rezept wurde schon im 19. Jahrhundert viel und erfolgreich erzählt. Man nannte das Ergebnis ‚Gesellschaftsroman‘. Balzac und Zola, Dostojewski, Thackeray, Trollope und viele andere haben diese Gattung zur Blüte gebracht. Noch der junge Thomas Mann konnte in *Buddenbrooks* davon profitieren.

Die Gesellschaftsromane stellten allerdings, wenn auch meist mit kritischer Intention, die ihnen aktuell zeitgenössische Gesellschaft dar. Der „abschließende Überblick“, den man laut einem neueren Wörterbuch² auch von der me-

¹ Samuel Lublinski: *Die Bilanz der Moderne*, Berlin: Cronbach 1904, S. 224.

² Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden, Bd. I, Wiesbaden Stuttgart: Brockhaus, DVA 1980, Sp. 684b.

taphorisch gebrauchten „Bilanz“ erwarten darf, lag daher außerhalb ihrer Möglichkeiten. Obwohl die Literatur im Zeichen von *Décadence* und *Fin de siècle* den verabschiedenden Rückblick auf die eigene Gegenwart schon von langer Hand einübte, bedurfte es doch erst des katastrophischen Einschnitts des Ersten Weltkriegs, um mit den Mitteln des Gesellschaftsromans auch „Bilanz“ ziehen zu können. Thomas Mann hat darauf in seinem kurzen Vorwort eindringlich hingewiesen, – in jenem „Vorsatz“, den er im April 1919 niederschrieb, als er nach dreieinhalbjähriger Unterbrechung zur Arbeit an seinem Roman zurückkehrte.

Handelte es sich bei einer derartigen Bilanz des Untergegangenen dann überhaupt noch um einen Gesellschaftsroman? Ein bilanzierender Romancier tut gut daran, sich der Tauglichkeit der poetischen Formen erst ausdrücklich zu versichern, die ihm aus der vergangenen Epoche überkommen sind. Tatsächlich führt Thomas Mann die beiden Formen des Romans, die während des 19. Jahrhunderts dominiert haben, in seinem Werk gegeneinander: den Gesellschaftsroman und den Bildungsroman. Und er bannt die Konfrontation dieser beiden Gattungen oder Untergattungen in die Sphäre eines weiteren Genres: des Märchens, das im selben Jahrhundert von der Romantik zu einer programmatisch bedeutsamen Form destilliert worden war. Ich will im folgenden kurz *Revue* passieren lassen, wie Thomas Mann die Beschwörung der vergangenen politischen und kulturellen Hauptströmungen mit Hilfe der genannten Gattungen bewerkstelligt.

I. Bilanz der Moderne

Als er 1919 – nach der „tief zerklüftenden Wende“ des Weltkriegs (III, 9) – zu dem Romantorso zurückkehrte, den er einst als humoristisch-groteskes Gegenstück zum *Tod in Venedig* begonnen hatte, da entdeckte er in ihm ein ganz anderes Hauptthema: „die abgelaufene Epoche“. (Tb, 12.4.1919) Der Begriff der Epoche enthält hier eine Doppeldeutigkeit, die sich im Lauf der weiteren Arbeit immer deutlicher entfalten sollte. In einer ersten Bedeutungsschicht meint „Epoche“ jene Vorkriegswelt, welche der Roman satirisch zur leichtlebigen Verkommenheit seiner Sanatoriumswelt verdichtet. In diesem Sinne konnte Thomas Mann später den *Zauberberg* als „eine Art von summa des europäischen Seelen- und Geisteszustandes der Vorkriegszeit“ bezeichnen. (DüD I, 545)³

³ Brief an G. John Munson vom 30.5.1935. – Heinrich Detering hat mich am Rande der Lübecker Tagung darauf aufmerksam gemacht, daß mit den Eindrücken der realen Sanatoriumswelt auch die Erinnerung an Ibsens (von Mann hochbewundertes: X, 227-229 u. IX, 366-368) Endspiel

Gesellschaftsroman der Vorkriegszeit

Der Gattung des Gesellschaftsromans entsprechend repräsentieren alle Hauptfiguren maßgebliche Strömungen der zeitgenössischen Mentalität. Was sie von individuellen Vorbildern – von Dr. Jessen über Georg Lukács bis zu Gerhart Hauptmann – an Details und Eigenheiten geerbt haben, dient nur der anschaulichen Prägnanz solcher Repräsentation.

Das gilt selbst für eine Figur, an die man in diesem Zusammenhang vielleicht als letzte denken würde: für Joachim Ziemßen. Wenn dieser verhinderte Militär auch auffallend sympathisch gezeichnet ist, erinnert er doch den Leser immer wieder daran, wie frag- und kritiklos er im Vaterboden des preußischen Militarismus wurzelt: „Krieg ist notwendig. Ohne Kriege würde die Welt bald verfaulen, hat Moltke gesagt“ (III 516). Mit Hans Castorp teilt er sich in die Repräsentanz deutschen Wesens. Castorp ist der deutsche Bürger – allerdings einer, der insgeheim spürt, daß die Zeit aus den Fugen geht, und sich daher in seiner Sphäre nicht mehr fest verwurzelt fühlt. Joachim Ziemßen verkörpert jene andere Dimension des Deutschtums,⁴ mit der die dänischen, österreichischen und französischen Nachbarn zur Jahrhundertwende viel konkretere Erinnerungen verbanden als mit Goethe, Beethoven und Hegel. Daß Thomas Mann ihn derart un-wilhelmisch gestaltet hat: derart integer, ehrlich, bescheiden, gutmütig, – daraus spricht wohl immer noch die schamhaltige Loyalität zu jenen Soldaten, die er bei Ausbruch des Krieges *nicht* an die Front begleitet hatte. Castorp und Ziemßen sind freilich – wie all die anderen Repräsentanten des Romans – in ihrer Repräsentanz gebrochen durch die Krankheit, die sie ins Sanatorium bannt. Hans Castorp läuft Gefahr, seiner bürgerlichen Herkunft ganz abhanden zu kommen, und Joachim Ziemßen wird von seiner Lunge mit fataler Endgültigkeit daran gehindert, seine soldatische Entschlossenheit in die Tat umzusetzen.

Die Herren des Sanatoriums sind naturgemäß die Ärzte. Hofrat Behrens wird realistisch im zeitgenössischen Deutschtum situiert als ein Korpsstudent,

Wenn wir Toten erwachen auf die Konzeption der Zauberbergwelt eingewirkt haben könnte. Ibsens Drama zeigt ebenfalls ein Hochgebirgssanatorium, wo Angehörige höherer Gesellschaftsklassen sich als Repräsentanten geistiger Zeitströmungen über Kunst und Leben, Krankheit, Eros und Tod auseinandersetzen. Auch hier wird der Realismus von Örtlichkeit und Figuren bis ins Allegorische überhöht. Auch hier gibt es einen Ausbruchsversuch in die Hochgebirgswildnis, der allerdings mit dem Tod in Eis und Schnee endet, aber auf verschwiegene Weise dennoch Ibsens Überschreiten der auf der Bühne verhandelten Positionen erkennen läßt (letzteres näher ausgeführt in Heinrich Detering: „Pax vobiscum“. Allegorisering og metafysikk i Ibsens ‚Når vi døde vågner‘, in: *Livet på likstrå*, hg.v. Lisbeth P. Wærp, Oslo: Cappelen 1999, S. 79-93). Wengleich der Bezug im Roman, soweit ich sehe, durch keine eindeutigen Zitate „autorisiert“ wird, sind die Analogien wohl für jeden Leser verblüffend, der vom *Zauberberg* zu *Når vi døde vågner* kommt.

⁴ Vgl. Hermann J. Weigand: *The Magic Mountain*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1965, S. 105.

der die einschlägig saloppe Redeweise weit ins Mannesalter hinübergerettet hat. Seine Repräsentanz jedoch gilt der modernen Naturwissenschaft und Technik, einer Großmacht der Zeit. Er ist für den neuesten Stand der Technik zuständig, ob es nun um die Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen geht oder um eine „vielen Kollegen noch gar nicht bekannte“ Streptokokken-Diagnose (III, 870) oder um die „letzte Errungenschaft“ auf dem Gebiet des Grammophons (III, 884).

Gebrochen in seiner Repräsentanz freilich ist er ebenfalls. Nicht nur hat ihn die Lungentuberkulose derart gezeichnet, daß selbst die modernsten medizinischen Künste ihm nicht erlauben, das Hochgebirge zu verlassen. Er ist auch gar nicht in letzter Instanz Chef der noblen Anstalt, sondern nur deren oberster Angestellter. Die Macht liegt bei den Kapitalgebern, und so ist er in seinen herrschaftlichen Möglichkeiten schmerzlich eingeeengt: weder darf er einem finanzkräftigen Patienten das gemeingefährliche Auf-den-Boden-Spucken mit dem nötigen Nachdruck verbieten, noch darf er einen so offenkundigen Simulanten wie Hans Castorp aus dem Hause weisen. Je mehr zahlungsfähige Insassen er zum Zahlen verführen kann, desto besser erfüllt er jene Hälfte seiner Aufgaben, von welcher der Eid des Hippokrates nichts weiß. Naturwissenschaft und Technik werden hier in Abhängigkeit von einer kapitalistischen Form des Wirtschaftens vorgeführt; in diesem Punkt durfte die gesellschaftskritische Spezies der Germanisten doch einmal Recht behalten.

In doppelter Abhängigkeit – von den Eigentümern und vom Hofrat – agiert der zweite Arzt, Dr. Krokowski. Obwohl er als Psychoanalytiker somatische Krankheiten nur als Oberflächen-Symptome psychischer Störungen anerkennt, muß er dem leitenden Mediziner assistieren. Was Behrens für die Körper seiner Patienten ist, das will Krokowski für deren Seelen sein. Naturgemäß dringt er dabei auch in angestammte Gebiete der Religion vor, was der Erzähler noch den Begriffsstutzigeren unter seinen Lesern deutlich zu machen sucht (III, 183): „Wahrhaftig, er stand da mit ausgebreiteten Armen und schräg geneigtem Kopf hinter seinem Tischchen und sah trotz seines Gehrockes beinahe aus wie der Herr Jesus am Kreuz!“ Weniger auffällig, aber nicht weniger bedeutsam ist, daß der Arzt dazu mit Zügen dessen ausgestattet wird, was Nietzsche als den „asketischen Priester“ beschrieben hat.⁵ Krokowskis Spielart der Psychoanalyse trägt selbst Züge jener Formen von Religion, die im ausgehenden 19. Jahrhundert Nietzsches Ressentiment-Analyse verfielen. Die spiritistische Beschwörung gegen Ende treibt das auf eine satirische Spitze, in der sich Wissenschaft und Mystik bei Rotlicht-Erotik (III, 941) treffen.

⁵ S. Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann, Bern/München: Francke 1972 (=TMS II), S. 129-135.

Neben die beiden Herrscher dieser hochgelegenen Unterwelt treten für Hans Castorp zwei Präzeptoren. Der eine, Lodovico Settembrini, führt das Wort für Fortschritt, Vernunft, liberale Demokratie und politisch engagierte Literatur. Er ist offenkundig ein naher Verwandter jenes „Zivilisationsliteraten“, zu dessen Bekämpfung Thomas Mann als „Unpolitischer“ in den Ring seiner *Betrachtungen* gestiegen war. Nichtsdestoweniger wächst er dem Erzähler des Romans derart ans Herz, daß beide sich am Ende mit derselben gerührten Geste – einem zarten Berühren des Augenwinkels mit der Fingerspitze – von Hans Castorp verabschieden (III, 990, 994). Quellenkundige Forschung⁶ hat herausgestrichen, welch weiter Weg des politisch urteilenden Autors hinter der scheinbaren Einheit dieser Figur verborgen liege. Weniger Aufmerksamkeit hat man daran gewendet, diese Widersprüche auch in der Figur selbst aufzusuchen. Tatsächlich findet man allenfalls Nuancen, die den Settembrini der ersten Auftritte von dem der späteren Bücher unterscheiden. Der Autor hat die Einheit dieser Figur offenkundig gewahrt. Und darin bewährt er, was seine eigene Romanästhetik fordert: die Figuren derart in selbständige Existenz und Konsequenz zu entlassen, daß sie als Sprachrohr auktorialer Meinung nicht mehr zur Verfügung stehen. Das freilich bleibt unsichtbar, wenn man über Quellen und Biographie den Text aus den Augen verliert.

Settembrinis Gegenspieler ist jener Naphta, der – ein revolutionärer Katholik und kommunistischer Aristokrat – als leibhaftiges Oxymoron vor den Augen des Lesers einherwandelt. Man hat sich daran gewöhnt, der Synthese dieser Gegensätze die Plausibilität zu verweigern. Thomas Mann jedoch ist gerade auf diese paradoxe Verschmelzung stolz gewesen. Naphta war ihm durch eigene, persönliche Erfahrung beglaubigt. In ihm hatte er jenen politischen Extremismus gestaltet, der ihn während des Revolutionswinters von 1918/19 in verstörendem Wechsel zwischen Faszination und Schrecken gejagt⁷ und der durch den Sieg der Bolschewiken in der Russischen Revolution weltgeschichtliches Format gewonnen hatte. – Die Krankheit bricht freilich auch die Repräsentanz der Präzeptoren: beide schwärmen vom kämpfenden Leben und können doch an den Kämpfen der Zeit nicht mehr teilnehmen.

Die wohl rätselhafteste Figur des Romans ist der exotisch reiche Kolonialholländer Mynheer Peeperkorn. Repräsentiert auch er Zeitgenössisches? Im letzten Roman seines *Rougon-Macquart*-Zyklus schreibt Zola:⁸ „Alles in allem

⁶ Z.B. Hans Wysling: Probleme der ‚Zauberberg‘-Interpretation (1988), zit. nach Hans Wysling: Ausgewählte Aufsätze 1963-1995, herausgegeben von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (=TMS XIII), S. 231-247, hier 234-236.

⁷ S. den Abschnitt „Quellen“ im Kommentar zu GKFA V.

⁸ Emile Zola: Doktor Pascal, dt.v. Hans Balzer u. Elisabeth Eichholtz, München: Winkler 1977, S. 55.

hatte Doktor Pascal nur einen Glauben, den Glauben an das Leben. Das Leben war die einzige Offenbarung Gottes. Das Leben war Gott, die große Triebkraft, die Seele des Alls.“ Und so fort – der Roman steckt voll solcher Evokationen eines vitalistischen Pantheismus. Parareligiöse Hymnik auf das Leben durchflutet auch den deutschen Naturalismus und überhaupt große Gebiete der Literatur um 1900.⁹ Hier verbindet er sich vielfach mit Skepsis, ja hochfahrender Ablehnung gegenüber jeder Rationalität. Verwandtes konnte Thomas Mann bei den „Lebensphilosophen“ von Bergson über Scheler bis Klages finden, auch wenn er wohl mehr über sie als von ihnen gelesen hat.¹⁰ Verwandtes sah er auch bei der „Regenerationsbewegung“, deren Zukunftsträchtigkeit er vor dem Krieg ein wenig überschätzt hatte. Diese „Regeneratoren“ (III, 642) – so heißt es in *Geist und Kunst*¹¹ – nahmen von Nietzsche „die Bejahung des Leibes, den antichristlichen und antispirituellen Begriff der Vornehmheit, der Gesundheit und Heiterkeit, Schönheit in sich schließt“. Zu Nietzsche also, als einer der stärksten Wirkungen auf Geist und Seele der Zeit, führt die Hauptwurzel der Figur Peeperkorn. Die ein wenig zum Oberflächlichen ausartende Leibbeseligung der Regeneratoren ergänzt Mann allerdings um Leidenserfahrung und tragisches Schicksal (IX, 812): wie in seinem Bild von Nietzsche, so sind auch in Peeperkorn der „Schmerzensmann“ (III, 863) und der das Gewand im sakralen Tanze raffende Heidenpriester (III, 792) vereinigt.

Soviel zum *Zauberberg* als einem Röntgenporträt der Vorkriegswelt. Daß Thomas Mann ein Stück seiner Poetik dem Hobbymler Behrens in den Mund legt (III, 361), ist ja mehr als eine Schrulle: als Diagnostiker spiegelt sich der Romancier in seinen beiden Ärzten. Zwischen Behrens' Röntgentechnik und Krokowskis Spiritismus, zwischen analytischer Durchleuchtung der Lebenden und beschwörender Wiedererweckung der Toten situiert er sein eigenes Werk.¹² Die Krankheit, die das ganze Romanpersonal bis hin zu den Ärzten verbindet, dient zeitdiagnostisch zur nachträglichen Prophezeiung: todkrank taumelt die Epoche ihrem Ende zu.

⁹ Vgl. Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, München: Beck 1998, S. 80-84.

¹⁰ S. Helmut Koopmann: Der ‚Zauberberg‘ und die Kulturphilosophie der Zeit, in: Auf dem Weg zum ‚Zauberberg‘. Die Davoser Literaturtage 1996, hg.v. Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann 1997 (=TMS XVI), S. 273-297, hier 290 f.

¹¹ *Geist und Kunst* Nr. 103: Ess Matter I, 311 f.

¹² Die poetologische Bedeutung der spiritistischen Szenen hat Michael Maar herausgestrichen: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem ‚Zauberberg‘, München: Hanser 1995.

Bildungsroman des bürgerlichen Zeitalters

Was hier allerdings zu Ende geht, das ist mehr als bloß die Vorkriegszeit. In einer zweiten Bedeutungsschicht meint „Epoche“ jenes Jahrhunderte übergreifende bürgerliche Zeitalter, dessen Anfänge Thomas Mann bis zu den freien Reichsstädten des Mittelalters zurückdatierte. Er selbst fühlte sich ihm zutiefst zugehörig und erwartete von dessen Untergang im Weltkrieg zeitweise das Ende seiner eigenen Künstlerexistenz. Will er die Vorkriegszeit als Dekadenz und Untergang der bürgerlichen Epoche porträtieren, dann muß er auch darstellen, *was* da untergeht. Geschieht die Analyse der Vorkriegszeit mit den Mitteln des Gesellschaftsromans, so greift er für das Porträt des bürgerlichen Zeitalters auf eine Gattung jener Weimarer Klassik zurück, in der er zunehmend den Höhepunkt dieses Zeitalters zu sehen geneigt war: auf den Bildungsroman.¹³ Hans Castorps „Abenteuer im Geiste und im Fleische“ formieren sich zu einem Kursus durch bürgerlich-europäische Errungenschaften und Erfahrungen. Sein Bildungsweg bleibt freilich immer umgriffen vom Niedergang der Epoche, der er angehört: so entläßt ihn sein Weg schließlich nicht zur Bewährung in der Welt, sondern nur zur Teilnahme am epochalen Ende.

Das Bild dieser größeren Epoche zeichnet der Autor, indem er in den Repräsentanten zeitgenössischer Geistesmächte weit zurückreichende Voraussetzungen und Vorgeschichten aufdeckt. – Bei Joachim Ziemßen werden wir da allerdings nicht fündig. Wohl hat auch der deutsch-preußische Militarismus eine lange Geschichte, aber mit Friedrich dem Großen, dem Thomas Mann während des Krieges einen bewundernden Essay widmete, hat Joachim nichts gemein: er gehört nicht zu jenem Geschlecht der Heroen der Schwäche, dem der Autor den preußischen Friedrich ebenso wie Thomas Buddenbrook, Savonarola und Gustav Aschenbach zurechnete. Vorbilder der Figur finden sich eher in Literatur und Oper: im Soldaten Valentin aus Goethes *Faust* und Gounods *Margarethe*.

Hans Castorp, wie gesagt, ist deutscher Bürger. Dazu liegt in ihm eine fatale Inklination zur todessüchtigen Romantik verborgen. Man kann ihn als eine Umkehrung der Thomas Mann'schen Künstlerfigur betrachten: waren Tonio Kröger und Gustav Aschenbach Künstler mit einer untilgbaren Affinität zum Bürgerlichen, so ist Hans Castorp ein Bürger mit einer unheimlichen „Sympathie zum Tode“. Aus dieser parodistischen Verkehrung wollte Thomas Mann ursprünglich satirischen Gewinn für sein Satyrspiel zum *Tod in Venedig* ziehen. Tatsächlich hat er damit das Fundament für den Gesellschafts- wie für den Bildungsroman gelegt, lange bevor er selbst derlei plante. Gleichwohl: als Re-

¹³ Näher ausgeführt in: Michael Neumann: Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem Zauberberg, in: TM Jb 10, 1997, 133-148.

präsentant eignet sich im Rahmen des Bildungsromans auch Hans Castorp nicht. Der Bildungsreisende hat als ein noch unbeschriebenes Blatt den maßgeblichen Mächten des bürgerlichen Zeitalters entgegenzutreten.

Diese Mächte konzentrieren sich im Gattungsrahmen des Bildungsromans vor allem in dem Antagonisten-Paar Settembrini und Naphta. Settembrini ist nicht nur liberaler Demokrat und Fortschrittsrhetor, er begreift sich auch als ein Erbe der Aufklärung, der das Licht der Vernunft ins Feld führt – gegen die dunklen Mächte von Aberglauben, Tyrannenmacht oder auch russisch-formfeindlicher Erotik. Darüber hinaus beruft er sich auf den Humanismus der italienischen Renaissance, der der Menschheit eine neue Hochachtung vor ihrer eigenen Würde beschert habe, und als wahrer Humanist weiß er sich schließlich jener Antike verpflichtet, die den Menschen erstmals aus barbarischer Gebundenheit befreit hat. So darf Hans Castorp in dem sprachmächtigen Italiener den Repräsentanten einer zweitausendjährigen Geistes-tradition erkennen. Freilich, auch Naphta weiß einen langen geistigen Stammbaum zu entrollen. Über die Romantik einer religiösen Wiedergeburt führt hier der Weg zurück in ein Mittelalter, in dem die Päpste schon einmal nahe davorgestanden seien, jenen Gottesstaat auf Erden zu verwirklichen, der nun im Begriffe stehe, kraft der proletarischen Weltrevolution hereinzubrechen. Und was die Antike angehe, so sei die bei weitem nicht so „klassisch“, wie Herr Settembrini zu träumen beliebe. Der sprachverliebten Humanisten-Rhetorik des Italieners setzt Naphta eine Dialektik entgegen, in deren unerbittlicher Schärfe sich talmudistische und jesuitische Disputationskünste aneinander steigern.

An ehrfurchtgebietenden Traditionen ist also beidseits kein Mangel, und so verwundert es nicht, daß die übrigen Hauptpersonen dieser übergreifenden Antithese zugeordnet werden können. Die von Behrens repräsentierten Naturwissenschaften samt Technik zählen zu den vornehmsten Kräften, welche aufgeklärte Menschen gegen Aberglauben und Abhängigkeit ins Feld zu führen vermögen; Settembrini bewundert die Erfindung des Buchdrucks wie die des Blitzableiters. Dr. Krokowski hingegen tritt schon durch sein priesterliches Gebaren neben den Fast-Jesuiten Naphta, und als Spiritist schreckt er vor keinem Spuk zurück, den Settembrini als Aberglauben verdammen könnte.

Wie Clawdia Chauchat in dieses zweigeteilte Feld gehört, wird erst deutlich, wenn man die politisch-philosophische Antithese zwischen Settembrini und Naphta auch als eine ästhetische und ethische begreift. Settembrini tritt als Humanist für klassische Form, klare Bewußtheit und das Irdische feiernde Schönheit ein; der Musik mißtraut er, da sie den Menschen in einen Zustand opiatischer Formlosigkeit versetzen kann. In der Verachtung solch klassischer Form treffen sich Naphta und Chauchat. Für Hans Castorp verkörpert die Russin geradezu die Formlosigkeit: in ihrer schlaffen Haltung, ihren angenehmen Fingernägeln, ih-

rem Türenschemettern, ihrer Bereitschaft, auf ihrem Zimmer Herrenbesuch unter vier Augen zu empfangen. Und in dem französischen Gespräch der Walpurgisnacht bestätigt sie diese Einschätzung noch dadurch, daß sie eine Ethik der Überschreitung predigt: nicht im Sich-Bewahren sieht sie die wahre Tugend, sondern im Sich-Hingeben, im Sich-aufs-Spiel-Setzen (III, 473). Inmitten des demonstrativen Desinteresses, mit dem Madame Chauchat Castorp quält, verbirgt diese scheinbar trockene Erörterung eine veritable Verführung und Provokation. Hans Castorp kann die Ethik der Überschreitung nur so deuten, wie Don José den Spott der Carmen über die militärische Form, – und anders als Don José weiß er schon längst, daß er all seine bürgerlichen Formen um Clawdias willen über Bord werfen wird. – Was die Ethik angeht, unterscheidet sich Clawdia Chauchat freilich auch von Naphta: wo sie Hans Castorp durch ihre Formlosigkeit verführt, predigt Naphta die Überform eines durch Terror gestützten Totalitarismus. Die Clawdia Chauchat des zweiten Bandes dagegen vertritt eine „Mähnschlichkeit“, die solcher „Überform“ ebenso fremd gegenüber steht wie jenen Konventionen von „Männlichkeit“, denen Settembrini huldigt. Die Humanität dagegen, die Hans Castorp im doppelten Bund mit Chauchat und Peeperkorn praktisch bewährt, ist jener „Mähnschlichkeit“ direkt verwandt.

Feine Zitatspuren verbinden sie ferner mit der klassischen Humanität von Goethes Iphigenie – hier gewinnt auch Castorp Anschluß an eine große Tradition. Während Settembrini einem ausschließenden Ethos¹⁴ huldigt, das die Russen und Russinnen als barbarische „Skythen“ aus Europa exkludiert und Hans Castorp gegenüber Peeperkorn auf „männliche“ Eifersucht verpflichten will, wächst Castorp in ein einschließendes Ethos der Mitte und der Vermittlung hinein. Ähnlich hat auch Iphigenie vermittelt zwischen dem Skythen Thoas und dem Griechen Orest. Ähnlich hat auch sie daran geglaubt, daß selbst der Barbar die Stimme der Menschlichkeit vernimmt; im *Zauberberg* wird gerade die Russin, die der italienische Humanist den Barbaren zuschlägt, zur Anwältin der „Mähnschlichkeit“! Und wie Iphigenie im Augenblick der Krise ihren weiblichen Heroismus gegenüber Thoas in die berühmten Worte faßt: „Zwischen uns sei Wahrheit!“,¹⁵ so wird auch Castorp in heikler Stunde

¹⁴ Gegen den „exklusiven“, ausschließenden Charakter der zivilisationsliterarischen „Solidarität und Brüderlichkeit“ wandten sich schon die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (XII, 323) – freilich selbst noch aus einem weithin ausschließenden Geist.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris, 3. Aufzug, 1. Auftritt: Vers 1080 f. – An den Neuhumanismus der *Iphigenie auf Tauris* wird Thomas Mann dann 1925, in der Essayfassung von *Goethe und Tolstoi* (IX, 170; Ess Matter III, 609) wie in dem Artikel *Deutschland und die Demokratie* (XIII, 578), auch das zeitgenössische politische Deutschland verweisen. An Josef Ponten schreibt er am 31.1.25 (BrPonten, S. 59): in Goethes „Iphigenie“ gewinnt die Idee der Humanität, als Gegensatz zur Barbarei, das Gepräge der Civilisation“; wiederholt im Aufsatz *Zu Goethes ‚Wahlverwandschaften‘* (April 1925; IX, 181).

und unter der Drohung von Peeperkorns Königszorn es doch vorziehen, ihm „die Wahrheit zu sagen [...] weil es längst mein Wunsch gewesen ist, daß Klarheit zwischen uns [...] herrschen möge“ (III, 843 f.).

Seinen Bildungsweg hatte Hans Castorp als ein „unbeschriebenes Blatt“ anzutreten gehabt. An diesem Höhe- und Endpunkt seines Weges zeigt sich, wie reich dieses Blatt nun beschrieben ist: Hans Castorp hat die wichtigsten Erfahrungen und die besten Errungenschaften der bürgerlichen Epoche in sich aufgenommen. Ein gleichermaßen erfreuliches Resultat bleibt dem Gesellschaftsroman verwehrt. An dessen Ende bricht die Vorkriegswelt zusammen und geht die bürgerliche Epoche unter. In Hans Castorps Bildungsweg ist allenfalls ein Erbe formuliert, über dessen Annahme eine Epoche zu entscheiden hat, deren Konturen sich im *Zauberberg* noch kaum abzeichnen. Als Führer in die neue Epoche kann Castorp, da er ganz der bürgerlichen Welt angehört, nicht dienen. Das hätte auch den Horizont seines Autors überfordert, der 1916 notiert hatte: „Wer bin ich, daß ich mich vermessen sollte, zu sagen, zu bestimmen, [...] was das ist, das Neue, was (nach Nietzsche) in politicis von den Deutschen ‚erfunden‘ werden muß!“ (Nb II, 272)

Für eine Lektüre des *Zauberberg* als „Bilanz“ bedeutet das freilich eine wichtige Einschränkung. Für eine Bilanz ist ja nicht nur entscheidend, daß alle wesentlichen Posten in die Rechnung eingehen – es soll auch ein Ergebnis unter dem Strich erzielt werden. Ein solch klares Ergebnis, eine mit Autorität formulierte „Botschaft“, verweigert Thomas Manns Roman. Das ist ihm vielfach vorgeworfen worden – von Bernhard Diebold, dem Feuilleton-Redakteur der Frankfurter Zeitung, der 1924 darin die „unzweifelhafte Stellungnahme“ vermißte: „daher kann dieses riesige Erziehungsbuch trotz seiner Geistesfülle zu unserer inneren Führung keinen Beitrag leisten“;¹⁶ bis hin zu all jenen Germanisten¹⁷, die noch heute wenigstens vom Interpreten eine eindeutige Entscheidung für die Lektüre als Bildungs- oder als Gesellschaftsroman einfordern, wenn schon der Autor hierin zu wünschenswerter Klarheit nicht vorgedrungen sei.

Tatsächlich liegt aber gerade in der Verweigerung jedes eindeutigen Ergebnisses unterm Strich und jeder definitiven auktorialen Entscheidung die *raison d'être* dieses Buches, und die Konsequenz, mit der Thomas Mann daraus die formalen Mittel seines Erzählens entwickelt hat, machen den *Zauberberg* zu einem der Meisterwerke der Moderne.

¹⁶ Bernhard Diebold: Thomas Mann. ‚Der Zauberberg‘, in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 19.12.1924, S. 1-3.

¹⁷ Z.B. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche Werk Wirkung, München: Beck 1985, S. 210.

II. Roman der Moderne

Daß Georg Lukács einst Thomas Mann als vorgeblich „realistischen“ Autor gegen eine als „dekadent“ denunzierte Moderne abgesetzt hat, hat die Wahrnehmung des Mannschen Erzählwerkes nachhaltig verengt – noch Susan Sontag¹⁸ und Arno Schmidt¹⁹ beteten die Mär von dem epigonalen Autor nach, der mitten im 20. Jahrhundert unbeirrt im Trott des 19. Jahrhunderts weiter-schrieb. In den Hintergrund geraten ist heute das in den 70er Jahren verbreitete Urteil, der Bürger oder gar Großbürger Thomas Mann habe es am rechten linken Bewußtsein fehlen lassen, doch ungeschwächter Jugendkraft erfreut sich ein anderer Vorwurf: wenn einer von den allerneusten Germanisten Mann als einen „Unterhaltungsschriftsteller mit Nobelpreis“ bewitzelt,²⁰ richtet sich das natürlich gegen den Erfolg beim breiten Publikum. So etwas passiert einem Avantgardisten nicht. Und so bestreiten gerade an den Universitäten nicht wenige Thomas Mann nach wie vor das Recht, neben Kafka, Döblin und Musil auch einen Platz in der „klassischen Moderne“ beanspruchen zu dürfen.

Das ist nicht immer so gewesen. Blickt man auf die Rezeption der ersten Jahre nach Erscheinen des *Zauberberg*, so dominiert in den Rezensionen neben den pflichtbewußten Verbeugungen vor handwerklicher Kunst und stilistischer Bravour ein eigentümliches Unbehagen. Die Kritiker sehen es als grundsätzliche erzählerische Schwächen an, daß die äußere Handlung zurücktritt; daß umfänglich reflexive, ja essayistische Passagen eindringen; daß die Figuren durch Ironie der rückhaltlosen Einfühlung entzogen werden; daß geistige Konflikte nicht weniger zum Erzählen reizen als individuelle Erlebnisse, geistige Positionen aber durch einen konsequenten Perspektivismus relativiert werden; daß die Kompositions-Techniken der Leitmotivik wie des Zitierens und Anspielens, so wenig sie damals bereits verstanden wurden, die intellektuelle Aktivität von Lesern einfordern, die sich ans Hingerissenwerden gewöhnt haben.²¹ Sucht man nach einem geheimen Zentrum dieser unterschiedlichen Angriffe, so ließe sich das wohl am präzisesten als ein Unbehagen an der Modernität von Thomas Manns Roman bezeichnen.

Die Vermutung wird dadurch bestätigt, daß man dem Autor des *Zauberberg* damals immer wieder Knut Hamsun entgegenhielt, in dessen gleichzeitig erschienenem Sanatoriumsroman *Das letzte Kapitel* sich die erzählende Dicht-

¹⁸ The Literary Criticism of Georg Lukács, in: Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux (1961) ³1967, S. 82-92, hier 85.

¹⁹ In: *Der Rabe*, Nr. XII, Zürich 1985, S. 161.

²⁰ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 256.

²¹ S. den Teil „Rezeption“ im Kommentar zu GKFA V.

tung mit ungeschwächter Lebenskraft präsentiere.²² Zu einer Zeit, in der den Rezensenten offenkundig weder der *Ulysses* noch die *Suche nach der verlorenen Zeit* schon näher bekannt waren, in der Kafkas Romane noch unveröffentlicht lagen und *Berlin Alexanderplatz* und der *Mann ohne Eigenschaften* noch Jahre in der Zukunft standen, wuchs dem *Zauberberg* die Aufgabe zu, in Deutschland der Wahrnehmung des modernen Romans überhaupt erst die Bahn zu brechen.

Die Fülle der zeitgenössisch formulierten Kritikpunkte läßt sich zu zwei großen Komplexen zusammenfassen. Den einen könnte man ‚Essayismus‘ taufen: man wehrt sich dagegen, daß die äußere Handlung über weite Strecken von Reflexion und Disputation zurückgedrängt wird und daß dieser Art von Gesellschaftsroman theoretische Positionen und Konflikte nicht weniger erzählenswert erscheinen als individuelle Schicksale. Diese Eigenheit wird dann *Der Mann ohne Eigenschaften* mit dem *Zauberberg* teilen. Allerdings besitzt das Essayistische in den beiden Werken nicht ganz denselben Stellenwert. Musil hat die Hoffnung nie endgültig aufgegeben, mit den Mitteln seines Romans die Aporien überwinden zu können, welche nach seiner Überzeugung die geistige Situation der Zeit beherrschten. Thomas Mann, gewarnt durch das Scheitern seines Monster-Essays *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hat sich in seinem Roman bewußt auf die Darstellung beschränkt.

Die für den *Zauberberg* spezifische Modernität sehe ich vor allem durch den zweiten Komplex begründet, den man ‚Ironie und Parodie‘ nennen könnte. In diesem Roman hat Thomas Mann seine vielberedete Ironie wohl zum ersten Mal mit voller Bewußtheit und Konsequenz eingesetzt. Eine vieljährige Entwicklung gelangt hier zur Reife. – Durch ihre ironische Schärfe sind schon die frühen Erzählungen dieses Autors aufgefallen. Thomas Mann schrieb sie in der Tradition von Paul Bourget und Guy de Maupassant, letztlich also in der Nachfolge Flauberts. Ausdrücklich bekannte er sich zur Schule Friedrich Nietzsches, „in welcher man sich gewöhnt hat, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen.“²³ Die mitleidlose Analyse, die unter der Oberfläche bewußter Motive und ausgesprochener Absichten die in Wahrheit treibenden Kräfte entlarven will, bezeichnet die erste Etappe in der Entwicklung Mannscher Ironie.

Die zweite Etappe kulminiert in *Buddenbrooks*. Für die Arbeit am neuen Format hat er Hilfe bei anderen Mustern gesucht: neben Tolstoi vor allem bei Dickens und Fritz Reuter, bei zwei humoristischen Autoren also. Der Humorist zwingt den Leser nicht zu kühler Distanz, sondern erlaubt ihm lebendigen

²² S. ebd.; ferner Eckhard Heftrich: *Der Zauberberg – nach siebzig Jahren*, in: TM Jb 9, 1996, 15–27, hier: 19 f.

²³ *Bilse und Ich* (1905/06); X, 18 f.

Anteil an den Figuren, und er hebt zwar ebenfalls die Schwächen, die Widersprüche, die Abgründe seiner Charaktere hervor, aber er vermag solche Klarheit auch mit Sympathie zu verbinden. Wie zahlreiche Komödiendichter veranlaßt ihn die skeptische Einsicht in die allgemeine Schwäche der menschlichen Natur dazu, dem konkreten Einzelmenschen nicht mit Verachtung, sondern mit nachsichtigem Mitgefühl entgegenzutreten. In *Buddenbrooks* wird das noch verstärkt durch die Zuneigung, ja sentimentalische Liebe, mit welcher der in Italien und München schreibende Thomas Mann auf die ferne Welt seiner Kindheit und frühen Jugend zurückblickt. Diese Mischung verleiht dem Buch eine einzigartige Tönung des Humors. Sie enthält aber auch bereits jene Doppelpoligkeit aus Vernichtung und Bejahung, als welche er später seine Ironie immer wieder definiert hat.

Die Zeit nach *Buddenbrooks* wurde zu einer Zeit der Krise. Der Erfolg des Erstlingsromans gab ein Niveau der Leistung vor, das nicht alle Tage erreichbar schien. Dazu wuchs im Autor der Verdacht, daß dieses Werk sich noch allzu sehr auf den gebahnten Wegen von Realismus und Naturalismus gehalten habe. Lange Jahre kämpfte Thomas Mann um eine theoretische Bewältigung der eigenen Lage als moderner Erzähler. Dieser verwirrungsreiche Kampf kann uns hier nicht beschäftigen. Blicken wir stattdessen auf sein Ergebnis: den Roman *Der Zauberberg*.

Vom Erstlingsroman unterscheidet ihn schon auf den ersten Blick eine gänzlich veränderte Erzählhaltung. *Buddenbrooks* stand noch weitgehend unter dem Bann Flauberts, dessen objektives Erzählen jede Andeutung auktorialer Stellungnahme streng verboten hatte. Im *Zauberberg* agiert wieder ein Erzähler, der mit dem Leser so unbefangen zu konversieren scheint, als lebte er noch in den Zeiten von Wieland und Goethe. Tatsächlich ist der Anachronismus jedoch Schein: das ironische Spiel mit einer demonstrativ zitierten Erzählweise. Zugrunde liegt die Einsicht, daß es sich bei der Objektivität der Realisten von der strengen, Flaubert'schen Observanz um eine Illusion handelt. Der unsichtbar gewordene Autor, der den Leser vordergründig unmittelbar und unzensiert vor die Wirklichkeit seiner Romanfiguren stellt, bleibt insgeheim ja unverändert der Regisseur des Geschehens und der Manipulator der Leserreaktionen. Der scheinbar ganz neutrale Schlußsatz von *Madame Bovary* etwa: „Vor kurzem hat er das Kreuz der Ehrenlegion erhalten“, kann in seinem Kontext gar nicht anders aufgefaßt werden denn als scharfer, verachtungsvoller Hohn über den dekorierten Apotheker Homais wie über die Gesellschaft, in der er für dekorierenswert gehalten wird. Es gibt kein Erzählen, das sich selbst als Perspektivierung tatsächlich ausschalten und den Leser dadurch in eine reine Unmittelbarkeit zum Romangeschehen bringen könnte.

Thomas Mann zollt dem Tribut, indem er wieder einen Erzähler einführt,

der den Vorgang des Erzählens nun zu einem ständig beiheerspielenden Thema der Erzählung macht. Freilich sind die Voraussetzungen für einen allwissenden und allwertenden Erzähler nach Art des 18. Jahrhunderts nicht mehr gegeben. Auch wenn man all die psychologischen Erkenntnismöglichkeiten zugibt, die Thomas Mann mit Nietzsche der Literatur vermacht, reichen sie doch bei weitem nicht aus, den Autor eines Gesellschaftsromans noch einmal in die Position auktorialer Gottähnlichkeit zu befördern. Der Autor des *Zauberberg* präsentiert seinen Erzähler daher im Gestus der Ironie.

Diese trifft zunächst den Erzähler selbst.²⁴ Das gewohnte „wir“ des Pluralis narrationis scheint eine Erzählerfigur nach altbekanntem Muster anzuzeigen. Doch bei näherer Betrachtung verschwinden die klaren Konturen dieser Figur. Einmal meinen wir tatsächlich ein mit dem Leser plauderndes Individuum zu hören; ein andermal erweist sich, was wir für Erzählerrede hielten, nachträglich als ein Gedankengang Hans Castorps; einmal trifft das narratorische „wir“ die Gesamtheit derer „hier oben“: Hans Castorp also und Joachim und all die anderen Patienten – aber unter die Patienten ist der Erzähler doch sicherlich nicht zu rechnen? –; ein andermal umfaßt sein „wir“ ersichtlich Erzähler und Leser. Die vertraute Fiktion einer Konversation zwischen persönlichem Erzähler und implizitem Leser gerät so zunehmend aus den Fugen. Dazu wird klar gestellt, daß dieser Erzähler, wen immer er darstellt, jedenfalls nicht allwissend ist. Ob Hans Castorp den Weltkrieg überleben wird, weiß er zum Beispiel nicht – und er darf das auch gar nicht wissen, denn er ist ein Bestandteil jener zeitlos-märchenhaften *Zauberberg*-Welt, die Castorp am Ende des Romans verlassen muß. Gegenüber der romanexternen Wirklichkeit des Schlachtfeldes aber sinken Erzähler wie Leser zur Irrealität von Schattenexistenzen (III, 990) herab.

Diese nachhaltige Ironisierung des Erzählers als Figur entspricht der Funktion, die er zu erfüllen hat. In gewissem Sinne will Thomas Mann durch die ironische Reanimation des Erzählers genau das verwirklichen, was Flaubert durch die Verbannung des Erzählers beabsichtigt hatte: den Leser in Urteil und Wertung vom Autor unabhängig zu machen. Zwar wird beständig beurteilt und bewertet in diesem Buch, aber Erzähler wie übrigens auch Protagonist wahren gegenüber all diesen Urteilen und Wertungen ihren ironischen Vorbehalt. Die Ironie mit ihrem ständigen „sowohl – als auch“ beherrscht das gesamte Gefüge des Romans, von der Ironisierung der Erzählerfigur bis zur einzelnen stilistischen Wendung. Sie regiert die Komposition des Figurengefüges: Was Settembrini behauptet, wird von Naphta widerlegt und vice versa. Daß es auf dialektische Entscheidungen überhaupt ankommt, wird von Claw-

²⁴ Näher ausgeführt in Michael Neumann: *Thomas Mann. Romane*, Berlin: Erich Schmidt 2001, 3. Kap.: *Der parodierte Erzähler*.

dia Chauchats erotischer und Peeperkorns persönlichkeithafter Ausstrahlung in Frage gestellt. Peeperkorns Persönlichkeitswirkung ihrerseits wird durch die ihr anhaftenden unmenschlich-elementarischen Züge ins Zwielficht gerückt. Und selbst wenn der Leser meinen könnte, mit dem Schneetraum nun endlich die „Botschaft“ des Romans kursiv hervorgehoben (III, 686) und fertig zum Auswendiglernen in Händen zu halten, muß er sich gleich darauf belehren lassen, daß Hans Castorp jedenfalls das Geträumte schon am Abend nicht mehr genau erinnern konnte (III, 688). Noch Gattungszugehörigkeit und Gesamttendenz unterstehen der ironischen Zweideutigkeit. Eindeutige Antwort auf die Frage, ob der *Zauberberg* nun Bildungs- oder Gesellschaftsroman ist, ob sich in ihm die aufsteigende oder die abfallende Linie durchsetzt, kann nur erwarten, wer nicht akzeptieren will, daß dieser Roman wie der Kopf des Janus zwei Gesichter hat, die in entgegengesetzte Richtungen blicken.

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* hatte Thomas Mann in einer ausführlichen Erörterung (XII, 222-230) Schiller, Flaubert, Schopenhauer, Tolstoi, Strindberg und Turgenjew als Eideshelfer für die Überzeugung angeführt, daß der Dichter immer den Recht haben lassen müsse, der gerade rede, – womit natürlich niemand endgültig recht behalten kann, da ja jeder anders redet. Als scharfäugig analysierende Psychologie wie als antithetische Figurenkomposition sorgt die Ironie dafür, daß der Leser niemandem einfachhin glauben kann, und sei es dem Erzähler selbst. Als Humor befähigt sie den Leser, den Figuren trotz ihrer analytischen Entlarvung Achtung, unter Umständen sogar Sympathie entgegenzubringen. Dem Leser eröffnet sie damit eine neue Freiheit. Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* zitieren dafür Strindberg (XII, 228): „Als Dichter hast du ein Recht, mit Gedanken zu spielen, mit Standpunkten Versuche anzustellen, aber ohne dich an etwas zu binden, denn Freiheit ist die Lebensluft des Dichters.“ So verstanden, gerät Thomas Manns Ironie bis zur Verwechslung nahe an das, was bei Nietzsche „Perspektivismus“ heißt. Jeder, so Nietzsche, ist – sei es als Betrachtender, als Urteilender oder als Handelnder – an die Perspektive gebunden, als welche sich der Wille zur Macht in ihm formiert. Die „reife Freiheit des Geistes“ aber erlangt, wer „die Wege zu vielen und entgegengesetzten Denkweisen“ findet.²⁵ „Du solltest Gewalt über dein Für und Wider bekommen und es verstehn lernen, sie aus- und wieder einzuhängen,“ so heißt es in *Menschliches, Allzumenschliches*:²⁶

²⁵ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* I, 4 – Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg.v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München/Berlin/New York: dtv, de Gruyter 1980, Bd. II, S. 17 f. Andeutungen in dieser Richtung schon bei Peter Pütz: *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*, Bonn: Bouvier 1975, bes. S. 8 f. u. 53-58.

²⁶ Nietzsche (zit. Anm. 25), Bd. II, S. 20; ähnlich in *Zur Genealogie der Moral* III, 12: ebd., Bd. V, S. 364 f.

Du solltest das Perspektivische in jeder Werthschätzung begreifen lernen – die Verschiebung, Verzerrung und scheinbare Teleologie der Horizonte und was Alles zum Perspektivischen gehört; auch das Stück Dummheit in Bezug auf entgegengesetzte Werthe [...]. Du solltest die *notwendige* Ungerechtigkeit in jedem Für und Wider begreifen lernen, die Ungerechtigkeit als unablässig vom Leben, das Leben selbst als *bedingt* durch das Perspektivische und seine Ungerechtigkeit.

Der unausweichlichen Ungerechtigkeit des Lebens stellt die Literatur einen Freiraum gegenüber, in dem der Leser das Aushängen seiner Perspektive erproben, mit Standpunkten experimentieren, sich in andere Perspektiven versenken kann.

Die Ironie steht damit in der Logik der Moderne. Die großen, von Religion und Philosophie formulierten Orientierungsrahmen des kollektiven Bewußtseins sind zusammengebrochen, wie nicht zuletzt Nietzsche zu demonstrieren nicht müde wurde. Für Thomas Mann war dieser Zusammenbruch durch den Ersten Weltkrieg, den er damals als den endgültigen Untergang seiner eigenen bürgerlichen Welt auffaßte, noch auf besondere Weise persönliche Erfahrung geworden. Der einzelne Mensch aber mußte erkennen, daß er mit seinem Bewußtsein noch nicht einmal Herr im eigenen Selbst war. Das hatte Thomas Mann bei Schopenhauer und Nietzsche ebenso lernen können wie bei Flaubert und Bourget. Die ironische Weigerung, sich festzulegen, zieht also die Konsequenz aus der Einsicht, daß es in der Moderne festen Boden nirgends mehr gibt. Das weist sie als eine genuin moderne Form des Erzählens aus.

Wie das Nietzsche-Zitat über das Aus- und Einhängen der Perspektiven andeutet, geht sie als erzählerische Praxis im bloßen Nach- oder Mitvollzug solch totalisierter Unsicherheit jedoch nicht auf. Das erprobende Spiel mit unterschiedlichen Standpunkten und Lebensperspektiven verheißt Befreiung wenigstens von der *blinden* Gebundenheit an die eigene Perspektive samt all ihren unkontrollierbaren Voraussetzungen. Damit gerät es aber zur Einübung in eine spezifisch moderne Form der Humanität. Der Leser, der sich für die vielen Stunden der Lektüre von dem Roman verzaubern läßt wie Hans Castorp von der Sanatoriumswelt, vollzieht mit einer einzigartigen, nur durch die Narration realisierbaren Mischung aus Identifikation und Vorbehalt die Lebensperspektiven verschiedener Figuren nach. In einer Welt, in der die Werte nicht mehr fest am Himmel hängen, bedeutet dies die Praxis einer hochwünschbaren Kunst. Der Leser übt zum einen, sich von der eigenen Perspektive zu distanzieren und die Vielfalt menschlicher Perspektiven zu begreifen und auszuhalten; und er lernt zum anderen, das eigene Werten und Entscheiden – da es nun einmal aus einem allgemein Selbstverständlichen nicht mehr abzuleiten ist – aus dem Vergleich mit anderen Perspektiven in vorbehaltvoller Offenheit zu erörtern und auszuhandeln.

Es berührt eigentümlich, daß jetzt, am Ende des 20. Jahrhunderts, so unterschiedliche Autoren wie die Romanciers Milan Kundera²⁷ und Christoph Ransmayr²⁸ oder die Philosophen Richard Rorty²⁹ und Martha Nussbaum³⁰ darin die genuine humanisierende Leistung der erzählenden Literatur unter den Bedingungen der Moderne erkennen. Thomas Mann ist den Weg nach dem *Zauberberg* konsequent weitergegangen: die *Josephs*-Romane untersuchen derartige Möglichkeiten des Erzählens geradezu systematisch und enzyklopädisch.

²⁷ Die Kunst des Romans (1986), Frankfurt am Main: Fischer 1989.

²⁸ „Barbaren sind nicht nur fürchterlich, sondern immer auch lächerlich...“. Christoph Ransmayr im Gespräch mit dem Publizisten Hans-Dieter Schütt, in: Dichter zu Gast 2000. Christoph Ransmayr. Programmheft der Salzburger Festspiele 2000, S. 23-33, bes. 30 f.

²⁹ Heidegger, Kundera und Dickens (1991), in: Richard Rorty, Eine Kultur ohne Zentrum. Vier philosophische Essays und ein Vorwort, Stuttgart: Reclam 1993, S. 72-103.

³⁰ Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life, Boston: Beacon 1995.

Roman Bucheli

Max Rychner und Thomas Mann

Fast eine Freundschaft

Vier Jahrzehnte beinahe dauerte ihre Beziehung: seit Max Rychners erstem Besuch bei Thomas Mann in München 1920 bis zu dessen Tod 1955 hielten sie Kontakt miteinander. Man schrieb sich und sah sich, in den ersten Jahren des Exils und in den letzten Lebensjahren, als Thomas Mann in Kilchberg lebte, naturgemäß etwas häufiger. Und fast das ganze Leben lang währte Max Rychners Beschäftigung mit dem Schriftsteller: Mit fünfzehn Jahren sei er von seinem Gymnasiallehrer, von Eduard Korrodi, dem späteren Literaturredaktor der Neuen Zürcher Zeitung, mit Werken Thomas Manns bekannt gemacht worden.

Dann, im Januar 1914, also etwa zwei Jahre später, folgte die erste Begegnung, zumindest auf Distanz. Thomas Mann las im Kleinen Tonhallsaal auf Einladung des Lesezirkels Hottingen u.a. aus dem Manuskript des *Felix Krull*. „Unvergesslich“ – so erinnerte sich Max Rychner vierzig Jahre später in einem Brief an Thomas Mann, als er ein Voraus-Exemplar des *Felix Krull* in den Händen hielt.¹ Das Erlebnis muss prägend gewesen sein, denn schon zwei Jahre zuvor, am Jahresende 1952, kam Rychner in einem Brief an Thomas Mann auf die Lesung zu reden und datierte sie, wohl um der Erinnerung durch die runde Zahl ein zusätzliches Gewicht zu geben, fälschlicherweise auf das Jahr 1912: „Die Bewunderung, die mich damals erfasste, habe ich als eine besondere Gabe des Schicksals entgegengenommen und bewahre sie als solche noch heute, dankbar für ihren Bestand inmitten sovieles Vergänglichchen.“ (BITMG 7, 21)

1922 erschien Rychners erster Artikel zu Thomas Mann, im März 1964, ein gutes Jahr vor Rychners Tod, sein letzter. Dazwischen liegt ein publizistisches Werk zu Thomas Mann, das gut und gerne einen ganzen Band füllen könnte;² in Rychners Gesamtwerk hatte nur Goethe einen höheren Stellenwert. Schließlich erfolgte, auf Anregung Rychners, die Gründung der Thomas-Mann-Gesellschaft in Zürich – deren erster Präsident Rychner war. Eine lange

¹ Allerdings datierte Rychner in diesem Brief die Lesung fälschlicherweise auf das Jahr 1913, während er, zwei Jahre zuvor, ebenfalls irrtümlicherweise, noch das Jahr 1912 angegeben hatte (BITMG 7, 23).

² Vgl. dazu: Werner Siebert: Max Rychner. Bibliographie. Bern: Francke 1986.

und intensive Beziehung also verband den Literaturkritiker mit dem Schriftsteller. Eine Freundschaft – etwa wie Rychner sie mit Carl J. Burckhardt, mit Ernst Robert Curtius oder Walther Meier pflegte – war es nicht. Die beiden Männer achteten sich, sie hatten großen Respekt vor- und füreinander; es war eine glanzvolle Beziehung zweier europäisch gesinnter, hochgebildeter Geister, aber sie hegten stets eine *reservatio mentalis* gegeneinander. Das hatte wohl nicht nur mit dem dann doch etwas zur Asymmetrie neigenden und von Befangenheit behinderten Verhältnis, wie es schon immer die Beziehung zwischen Autoren und ihren Kritikern prägte, zu tun.

Und trotzdem war es mehr als nur eine Arbeitsbeziehung, wie sie Rychner mit zahlreichen Autoren unterhielt: Zuerst als Redaktor der Neuen Schweizer Rundschau, die er von 1922 (als die Zeitschrift noch Wissen und Leben hieß) bis 1931 leitete, danach als Feuilleton-Redaktor der Kölnischen Zeitung und schließlich seit 1939 als Feuilletonleiter der Zürcher Tageszeitung Die Tat. „Ich bin“, so schreibt Thomas Mann schon am 14. Dezember 1928 an Rychner, „Ihnen und Ihrem Wirken sehr zugetan, lieber Herr Rychner, lese alles, was Sie schreiben, und freue mich des wachsenden Ansehens, dessen Ihre Rundschau auch im Reiche genießt.“ (BITMG 7, 12) Wiederholt bat Rychner Thomas Mann um Vorabdrucke und Beiträge, und regelmäßig nahm dieser das Angebot dankbar an. Neben Auszügen aus dem *Zauberberg* brachte Rychner mehrmals Reden und Aufsätze Thomas Manns zum Abdruck. Und wenn also ihr Gespräch über die Jahre an Herzlichkeit gewann, so mag es dennoch aus heutiger Sicht und zumal mit Blick in den Briefwechsel³ scheinen, dass es nie sich vollends von seinen konkreten Anlässen emanzipierte und zum spontanen Gedankenaustausch geriet.

Von allem Anfang an grundierte eine augenscheinlich unüberwindbare Hemmung die Beziehung dieser im Geiste doch so verwandten Männer. Zwar bedankte sich Thomas Mann regelmäßig bei Rychner für dessen Aufsätze sowie auch für Rychners Schriften, die ihm gelegentlich zukamen; ausdrücklich etwa für die Übertragung von Valéry's *Monsieur Teste*, für Rychners Versdich-

³ Der von Hans Wysling herausgegebene und erläuterte Briefwechsel (BITMG 7, 5-38) umfasst alle erhaltenen Briefe, namentlich 31 Briefe und Karten von Thomas Mann bzw. 10 Briefe von Max Rychner. Der erste Brief datiert vom 5. Juni 1920, der letzte vom 7. Juni 1955. Während von Max Rychners Briefen nicht alle erhalten geblieben sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Briefe Thomas Manns vollzählig überliefert sind, da Rychner nicht nur in diesem Fall, sondern überhaupt die an ihn adressierten Briefe sorgfältig aufbewahrt hat. Aus den Jahren zwischen 1935 und 1947 sind keine Briefe vorhanden. Manches spricht dafür, dass die Korrespondenz in dieser Zeit ruhte. Lediglich unter dem 23.12.1937 findet sich im Tagebuch Thomas Manns ein Hinweis auf einen Brief Rychners („Brief von Rychner [Bern] mit Rezension des *Krull*.“). Für weitere Briefe Rychners gibt es keine Indizien, wie auch Anhaltspunkte für Briefe von Thomas Mann aus diesem Zeitraum fehlen.

tung *Die Ersten* von 1949 oder dessen Ausgabe von Goethes *West-Östlichem Divan* mit dem großen Vorwort, das Thomas Mann so sehr berührt hatte. Dann aber konnte es wiederum in Thomas Manns Tagebuch gelegentlich einer Lektüre von Rychners Lichtenberg-Essay, einem der wohl schönsten seiner Aufsätze, heißen: „Las in Rychners Essay über Lichtenberg, ohne recht aufzufassen.“ (Tb, 21.1.1949)

Die Urszene für diese nicht ganz fassbare und über all die Jahre vielleicht nicht gerade kultivierte, aber auch nicht abnehmende innerliche Distanz zwischen den beiden Männern mag man in ihrer ersten Begegnung vom Juni 1920 in München erkennen. Man wird sich die Situation lebhaft vorstellen können: Hier der 23-jährige Student, fasziniert vom deutschen Dichter; da der fast doppelt so alte Schriftsteller, der die Huldigung entgegennimmt und dann im Tagebuch festhält: „Ein junger Schweizer, M. Rychner, meldet, dass man in Zürich vom Zbg.⁴ entzückt sei.“ (Tb, 3.6.1920) Rychner glaubte dann, sich im Anschluss an die Begegnung in einem (nicht mehr erhaltenen) Brief für sein – in seinen Augen aus einem unbekanntem Grund merkwürdiges – Verhalten entschuldigen zu sollen. Jedenfalls antwortete ihm Thomas Mann mit Brief vom 5. Juni 1920: „An Ihren Besuch erinnere ich mich sehr wohl, nicht aber daran, dass Sie sich irgendwie ‚benommen‘ hätten.“ So beschwichtigte er Max Rychner und fügte dann, halb wohlwollend, halb herablassend hinzu: „Das reizbare Würdegefühl der Jugend hat immer solche Befürchtungen.“ (BlTMG 7, 8) Man wird nichts Außergewöhnliches daran finden; und doch wird, was hier als leises Unbehagen anklingt, das Verhältnis der beiden Männer dauerhaft bestimmen, mehr noch, es wird als beiderseitige Ambivalenz von Faszination und Abneigung sich festigen.

Die zweite Schlüsselszene, die diesen Zwiespalt in nuce enthält, hat ebenfalls in Thomas Manns Tagebuch ihren Niederschlag gefunden – und hat von hier aus und post festum freilich Max Rychners Ansehen auf lange Sicht beschädigt. Unter dem 19. November 1935 heißt es dort: „Gespräche mit Rychner, der mir trotz seiner Nazi-Artikel wieder unwiderstehlich sympathisch erschien [...]“. Thomas Manns Bemerkung zielte auf Rychners Tätigkeit für die Neue Zürcher Zeitung, als deren Sonderkorrespondent er – nach seinem kurzen Gastspiel als designierter Feuilleton-Chef der Kölnischen Zeitung – von 1933 bis 1937 aus dem Rheinland berichtete. Namentlich nahm Thomas Mann Anstoß an einem Beitrag Rychners über das neue Schriftleitergesetz⁵ („ironisch höflicher und gewundener Aufsatz von Rychner“ heißt es dazu im Tage-

⁴ Ein Vorabdruck aus dem ersten Kapitel des *Zauberberg* war vom 9.-14.5.1920 in der Neuen Zürcher Zeitung erschienen.

⁵ Max Rychner: Bemerkungen zum deutschen Schriftleitergesetz, in: Neue Zürcher Zeitung, 10.10.1933.

buch [Tb, 10.10.1933]) sowie über ein neues Ärztegesetz⁶. „Das, wie alles, reklamehafte und scheinmoderne Kurpfuscher-Gesetz, über das der unselige Rychner einen lobredenden Aufsatz schreibt.“ So vermerkt das Tagebuch unter dem 27. Februar 1934. Von „Nazi-Artikeln“ kann freilich keine Rede sein, weder in diesen konkreten Fällen noch was die übrige Korrespondententätigkeit Rychners für die NZZ betrifft. Indessen war Rychner ein literarischer und ein philosophischer Kopf, das Politische war seine Sache nicht. Als politischer Sonderkorrespondent war er zweifellos eine Fehlbesetzung, die wohl eher aus Gefälligkeit und vermutlich auf Vermittlung Eduard Korrodis, jedoch kaum aus redaktioneller Notwendigkeit zustande kam. Wenn zur NZZ, dann hätte Rychner selbstverständlich ins Feuilleton gehört. Dort saß freilich inzwischen sein einstiger Lehrer und Mentor Korrodi, der nun seine geistige Saat in einer Art aufgehen sah, die ihn in Rychner einen ernsthaften Konkurrenten fürchten ließ. So war Rychner einstweilen eher nolens als volens in Köln, und seine Pflichten als Sonderkorrespondent versah er mit Beflissenheit, doch ohne politisches Talent oder Feingefühl. Er wollte sich nicht um Kopf und Kragen schreiben – er konnte es sich als nicht fest angestellter und schlecht bezahlter Korrespondent und Familienvater auch gar nicht leisten. Seine Beiträge hielten sich an die für NZZ-Korrespondenten bis 1933 geltende Devise, dass man sich in Acht nehmen solle, um nicht ausgewiesen zu werden. Die danach und unter neuer Leitung sich durchsetzende Auffassung, man solle sich eher ausweisen lassen, als beschönigend zu schreiben, wollte oder konnte sich Rychner nicht zu eigen machen. Andererseits wies Rychner in seinen autobiographischen Aufzeichnungen *Frühe Erfahrungen* auf seinen unerschütterlichen Optimismus hin, der ihn möglicherweise für die fatale Entwicklung blind gemacht hatte. „... noch 1933“, so schreibt er, „da ich schon zwei Jahre in der Weimarer Republik lebte, bezweifelte ich, auch vor mir, wider allen Anschein, dass Hitler die Macht ergreifen oder dann auch nur kurze Zeit in Händen halten könnte: den würde sich Deutschlands Genius nicht gefallen lassen!“⁷ Jedenfalls enthielt sich Rychner in seiner Berichterstattung jeder politischen oder moralischen Beurteilung der Vorgänge, die er dafür ganz anschaulich schilderte. Angemessen war das nicht, abwegig dann allerdings auch, Rychner deswegen eine Gesinnung für den Nationalsozialismus vorwerfen zu wollen. Und wenn der von Thomas Mann beschriebene Sachverhalt wirklich zuträfe, müsste es dann nicht auch ihn selber ins schiefe Licht setzen, wenn er Rychner weiterhin „sympathisch“ und gar „unwiderstehlich“ findet?

⁶ Max Rychner: Der Arzt im neuen Deutschland, in: Neue Zürcher Zeitung, 26.2. und 27.2.1934.

⁷ Max Rychner: Bedachte und bezeugte Welt. Darmstadt, Hamburg: Agora, Marion von Schröder Verlag 1962, S. 121 f.

Man war und blieb sich also wohlgesinnt. Irritationen wurden aus dem direkten Gespräch ausgeklammert und in den verschwiegeneren Bezirken des Tagebuchs oder der Korrespondenz mit Dritten verhandelt. Das galt, wie dargelegt, für Thomas Mann; nicht weniger freilich auch für Rychner. Als 1947 Thomas Manns *Doktor Faustus* erschien, war Rychner nicht nur der erste, der darüber schrieb, seine Rezension rückte mit einem enthusiastischen Schlusssatz das Werk gleichsam in die Bereiche der Unantastbarkeit. „Dieses Romanwerk ist selber ein Licht in der Nacht, die über Deutschland liegt. Aber es leuchtet über dessen Grenzen weit hinaus in eine Welt, die seinesgleichen derzeit nicht hat.“⁸ Thomas Mann bedankte sich umgehend bei Rychner für die Besprechung; er wußte, was er dem Rezensenten schuldig war: „Einem Buch, das erst einmal gleich so besprochen und beurteilt werden konnte, mag nachher noch allerlei Tadel und Ablehnung zustoßen, – viel, denke ich, kann das ihm dann nicht mehr anhaben.“ (BITMG 7, 15) Und Rychner in seiner Antwort darauf: „In diesem Fall aber lag mir daran, der erste zu sein und mit der Stimmgabel die Tonart festzuhalten, in der über das Buch zu sprechen ist – wenigstens bei uns.“ (BITMG 7, 15)

Freilich hieß es dann auch in Rychners Brief: „Die Besprechung ist sehr rasch entstanden, und ich ärgerte mich sogleich danach gelb, weil sovieles unter den Tisch fallen musste, was ich auch noch gern gesagt hätte.“ (BITMG 7, 15) Gelegenheit zu Ergänzungen und Nachträgen – wenn auch vielleicht nicht in dem hier gemeinten Sinn – sollte sich dann doch noch ergeben. Als Hans Egon Holthusen – damals von Rychner gefördert – seinem Mentor das Manuskript eines sehr kritischen Aufsatzes⁹ zum *Doktor Faustus* zur Lektüre schickte, reagierte Rychner in seinem Brief vom 2. September 1948 mit großer Zustimmung. „Ich habe Ihr Hochgericht über Th. M. genau studiert und halte nicht zurück mit meinem Beifall für die Folgerichtigkeit, Um- und Tiefsicht in der Durchführung! [...] Hätte er [Thomas Mann] doch aus seinem lieben 19. Jahrhundert statt ewig Wagner und Nietzsche auch Ranke, Mommsen, Burckhardt etwas gelesen.“¹⁰ Wie lässt sich solches mit der Aussage im Brief an Thomas Mann vereinbaren, Rychner habe mit seiner Besprechung die Tonart festhalten wollen, „in der über das Buch zu sprechen sei“? Wäre ihm tatsächlich daran gelegen gewesen, hätte er dann nicht mäßigend auf Holthusen einwirken

⁸ Die Tat, 18.10.1947; wieder abgedruckt in: Max Rychner. Bei mir laufen Fäden zusammen. Literarische Aufsätze, Kritiken, Briefe. Hrsg. von Roman Bucheli, Göttingen: Wallstein 1998, S. 248-252, hier S. 252.

⁹ Es wird sich vermutlich um eine frühe Fassung oder einen Entwurf des 1949 im Merkur erschienenen Aufsatzes gehandelt haben: Hans Egon Holthusen: Die Welt ohne Transzendenz, in: Merkur, Jg. 3, 1949, S. 38-58.

¹⁰ Aus einem unveröffentlichten Brief; mit freundlicher Genehmigung von Claudia Mertz-Rychner, Frankfurt/Main.

können und müssen? Immerhin las er den Essay im Manuskript. Holthusen wird ihm dieses gerade auch im Hinblick auf eine kritische Durchsicht zugestellt haben. Waren ihm nun an seiner eigenen „Tonart“ Zweifel gekommen? Seine Zustimmung zu Holthusens Beitrag lässt sich kaum anders erklären. Vielleicht war es ihm nun ganz Recht, dass dem *Doktor Faustus* von anderer Seite eine Kritik erwuchs, die er, in der Eile oder aus Verbundenheit zum Autor, zu formulieren unterließ.

Rychner seinerseits ließ es sich nicht nehmen, mit einigen kritischen Anmerkungen, die wiederum in seltsamem Kontrast zu seiner hymnischen *Faustus*-Rezension stehen, aufzuwarten, als Thomas Mann 1949 das Buch *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* veröffentlichte.¹¹ Er tat dies außerdem unter dem pseudonymen Autorenkürzel „dt.“ [= Die Tat], das Rychner, wie er einmal in einem Brief an Ernst Robert Curtius schrieb, benutzte, um unter „einer Art venezianischer Halbmaske“ „die Schwinger“ zu regen.¹² Rychner mokierte sich hinter dem Schutz seiner „Halbmaske“ über dieses „Büchlein“, aus dem, wie er mit unverhohlenem Sarkasmus schrieb, „Geschichtswürdiges“ und „familiärer Krimskrums“ zu erfahren sei. Und zu einem Selbstkommentar Thomas Manns merkte er an: „... selten dürfte über das Dichten so Fibelwahres geschrieben worden sein.“ Sprach Rychner in der *Doktor-Faustus*-Rezension noch vom „Licht in der Nacht“, das dieses Romanwerk darstelle, so kommt er nun zu einem sehr viel zwiespältigeren Ergebnis. Er rückt einen Aspekt in den Vordergrund, der in seiner Würdigung des Romans noch vollkommen ausgeklammert worden war.

Der *Faustus*-Roman müsste auch von dem Gesichtspunkt gewürdigt werden, dass er am Modell des Künstlers und der Kunst einen gesellschaftlichen (nicht nur einen nationaldeutschen) Vorgang aufzeigen will, die Entwicklung von einem komplexen Zustand in den einer neu gewonnenen, neu bedeutenden Einfachheit. Den Glauben an die Notwendigkeit, an das Unausweichliche dieser Entwicklung, scheint Thomas Mann zu teilen auf eine durch die Wirklichkeit und ihre Unmenschlichkeiten unangefochtene Weise. Wir haben jedoch ein beweiskräftigeres Modell vor Augen als den Adrian Leverkühn, nämlich Sowjetrussland, und die sich idealistisch bewusst auf einem bestimmten Gebiet geschichts- und tatsachenfremd erhaltende dialektische Spätromantik von Romantikern, die das Land ihrer Träume jederzeit bequem mit Schiff oder Eisenbahn erreichen könnten, aber gerade diese eine Reise peinlich vermeiden – sie hatte ihre Blütezeit im Deutschland der zwanziger Jahre und hat sie hinter sich. Die spekulative Träumerei von einem Leninismus oder Trotzismus ist heute Wirklichkeitsflucht nach der Seite einer entwerteten Vergangenheit und einer widerlegten Utopie.

¹¹ dt. [d.i. Max Rychner]: Roman eines Romans, in: Die Tat, 3.12.1949.

¹² Aus einem unveröffentlichten Brief Max Rychners an Ernst Robert Curtius vom 26.12.1946; mit freundlicher Genehmigung von Claudia Mertz-Rychner, Frankfurt/Main.

Das steht nun freilich im denkbar größten Widerspruch zur Tonlage von Rychners Rezension und nimmt noch einmal auf, was er – wovon noch zu sprechen sein wird – in seinem großen Essay zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bereits kritisch annotiert hatte: Thomas Manns Sympathien für den Sozialismus. Und genau darüber hätte er sich in diesem *Roman eines Romans* näheren Aufschluss gewünscht. Rychner ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, mit eigenen Vermutungen diese verschwiegene Zone zumindest andeutungsweise zu umreißen: „Interessant wäre gewesen“, so schreibt er, „etwas zu erfahren über den Zusammenhang von Thomas Manns Anschauungen der modernen Musik mit seiner Geschichtsphilosophie, wenn sich davon sprechen lässt, oder doch mit politisch-gesellschaftlichen Grundideen, die ihn bewegen. Da wäre vielleicht die Bedeutung des Namens Theodor Wiesengrund-Adorno für ihn vom Musikalischen zum Politischen hin zu erweitern, eines Namens, den der Dichter als den eines geistigen Förderers auf dem Gebiet der Musikgeschichte und Kompositionsanalyse dankbar erwähnt.“

Damit scheint das Unbehagen aneinander schon fast in eine Entfremdung zu münden; das intrikate Verhältnis von Zu- und Abneigung, Geistesverwandtschaft und Wesensfremdheit, Faszination und Ablehnung hält sich aber in einer merkwürdigen Balance, die in Rychners Brief vom 4. November 1947 an Thomas Mann ihren treffendsten Ausdruck fand: „Mir war es eine große Freude, Sie in diesem Sommer wiederzusehen. Die geistige Generation, die Sie vertreten, hat das Klima hergestellt, in dem ich mich am wohlsten fühle, halb zugehörig, halb außenstehend, aber doch zugewandt.“ (BlTMG 7, 15 f.) Mit diesem Sowohl-als-auch dürfte sehr genau Rychners Verhältnis zu Thomas Mann bestimmt sein. Und man darf annehmen, Rychner habe mit seiner wohlwollenden Rezension zum *Doktor Faustus* die Rückkehr des unpolitischen Schriftstellers feiern wollen. Denn Rychner liest den Roman durchaus gegen den Strich und fast ganz unpolitisch. In seinem Nachtrag zum *Roman eines Romans* scheint er dann diese Unterlassung wettzumachen auf eine Art, die jetzt in ein Gegenextrem ausschlägt. Was er zuvor geflissentlich übersah, darauf reagiert er nun umso heftiger, ja mit einer Empfindlichkeit und Erregtheit, als handle es sich um eine persönliche Kränkung. Und nicht nur wirft er nun dem Autor das Politische vor, er unterstellt außerdem, Thomas Mann habe sich die politische Ausrichtung – so sehr übrigens wie die musikalische – von Adorno einflüstern lassen.

Wir sagten es bereits: Rychner hat über Thomas Mann viel und oft publiziert. Neben dem bereits erwähnten *Doktor Faustus* schrieb Rychner zu wiederholten Malen zum *Felix Krull*, er rühmte *Lotte in Weimar* und befasste sich mit den *Joseph*-Romanen, den Goethe-Schriften wie überhaupt mit Thomas

Manns Essays. An dessen fünfzigstem, siebzigstem und achtzigstem Geburtstag feierte er den Dichter in großen Würdigungen. Kurioserweise aber hat sich Rychner mit keinem Werk von Thomas Mann intensiver beschäftigt als mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918. Sie sollen schon 1920 bei ihrer ersten Begegnung in München besprochen worden sein;¹³ 1947 kam Rychner in einem äußerst umfangreichen Essay¹⁴ darauf zurück, und zwar unter Umständen und mit Begleiterscheinungen, die hier noch zur Rede kommen sollen; schließlich nahm er sich im Januar 1961 die *Betrachtungen* aus Anlass einer Neuauflage abermals und erneut für eine umfangreichere Abhandlung¹⁵ vor. Zumal die große Studie von 1947 – *Thomas Mann und die Politik*, erschienen in der Neuen Schweizer Rundschau – lässt wie kaum ein anderer Text die Ambivalenzen im Verhältnis der beiden Männer aufscheinen, hier werden die Berührungspunkte, aber auch die Reibungsflächen offenbar.

Gedacht als Apologie – der Essay sollte Thomas Mann in Schutz nehmen vor ungerechtfertigten Angriffen in Deutschland –, geriet der Text zu einer bisweilen recht heftigen Polemik gegen Thomas Manns politisches Engagement in den späten dreißiger und in den vierziger Jahren sowie gegen gesellschaftlich engagierte Literatur überhaupt. Thomas Mann reagierte umgehend und bedankte sich mit einem längeren Brief aus Kalifornien. (BITMG 7, 16 f.) Er hob mit einer gewiss ernst gemeinten und dennoch zumindest zwiespältigen Anerkennung an: Rychner habe „das ‚garstig Lied‘ so melodiös, angenehm, taktvoll, geschmackvoll gesungen, dass es *fast* aufhört, garstig zu sein“. Freilich nur „fast“ und der falsche Ton in diesem Dank präludiert nun ein hinterhältiges und gewiss kränkendes Lob: Rychner sei eben „der bestschreibende aller Eidgenossen!“. (Thomas Mann sollte das Wort vier Jahre später noch einmal hinsetzen: „Der bestschreibende Eidgenosse, es bleibt dabei“, so bedankte er sich bei Rychner für einen Beitrag zu einer *Krull*-Lesung in Zürich. [BITMG 7, 20]) Rychner – alles andere als ein helvetischer Kleingeist, europäisch gebildet wie wenige und ein Weltbürger im Sinne Goethes – muss dies als Herabsetzung eher denn als Auszeichnung empfunden haben. Nicht ohne Absicht wird Thomas Mann diesen kleinen anspielungsreichen Seitenhieb platziert haben; denn

¹³ So Hans Wysling in seiner Einleitung zum Briefwechsel Thomas Mann – Max Rychner (BITMG 7, 6).

¹⁴ Max Rychner: Thomas Mann und die Politik, in: Neue Schweizer Rundschau, Neue Folge, Jg. 15, H. 8, 1947, S. 451-477. Danach wieder in: Max Rychner: Welt im Wort. Literarische Aufsätze. Zürich: Manesse 1949, S. 349-394 (zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe und unter der Sigle Rychner 1947).

¹⁵ Max Rychner: Von der Politik der Unpolitischen. Die Briefe Thomas Manns an Paul Amann und Ernst Bertram, in: Der Monat, Jg. 13, H. 148, 1961, S. 44-53. Danach wieder in: Max Rychner: Antworten. Aufsätze zur Literatur. Zürich: Manesse 1961, S. 243-266 (zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe und unter der Sigle Rychner 1961).

was ihm an Rychners Studie am meisten missfiel, war deren Geringschätzung seines propagandistischen Einsatzes gegen den Nationalsozialismus. „Für meinen Hass auf das unbescheidene Verbrechen der Nazi-Canaille fehlt Ihnen, wie ich wußte, das Organ.“ (BITMG 7, 16) So schreibt er in seinem Brief an Rychner. Ein solches Organ musste wohl – in der Optik von Thomas Mann – fast zwangsläufig einem Eidgenossen – und sei es der „bestschreibende“ – fehlen.

Da mochte sich Thomas Mann vielleicht auch an einen anderen Eidgenossen erinnern haben, an Korrodi nämlich, der in der unseligen Schwarzschild-Affäre so unglücklich und ungeschickt agiert und letztlich unfreiwillig dazu beigetragen hatte, dass der lange zaudernde Thomas Mann sich dann doch 1936 öffentlich zur Emigration und gegen die nationalsozialistische Diktatur zu bekennen gezwungen sah. Es klingt indes auch, für Rychner nicht hörbar, die allerdings infame Tagebuchnotiz von 1935 nach; in diesem eingeschobenen und etwas maliziösen „wie ich wußte“ dürfte aber für Rychner zumindest ein nachtragender Ton vernehmbar gewesen sein. Rychner ließ sich eine Antwort nicht nehmen und versteckte in seinem Brief vom 31. Dezember 1947 seinerseits kleine Boshaftigkeiten: „Es hätte mir leid getan, wenn Sie meine Sympathie für Mann und Werk unterschätzen würden; ohne sie hätte ich geschwiegen.“ (BITMG 7, 17) Und noch einmal – wie bereits in seinem Essay – verneigt sich Rychner vor den drei „großen Doktoren des Kommunismus“ (Rychner 1947, 376) – Lukács, Benjamin und Bloch –, die er als „messianisch bewegte Gestalten“ bewundert und zugleich bedauert, weil ihnen der Glaube an die historische Determiniertheit nur noch den intellektuellen Spielraum ließ, diese in ihren Subtilitäten zu begründen. „An Geist, Ernst, Kenntnissen“ seien sie indessen einzig. In ihren Schatten stellt er hier wie im Essay Thomas Mann: als Epigone. Schließlich zitiert Rychner ausgerechnet Lukács als Kronzeugen gegen Thomas Manns etwas flach geratenen Begriff vom Sozialismus. Dieser nämlich habe „das hoch genug zu schätzende Verdienst, die Kunst als eine autonome, durch keine Philosophie ersetzbare Form der Welterkenntnis den ursprünglich amüsich, ja traditionszerstörerisch gesinnten Revolutionären begreiflich gemacht zu haben“ (BITMG 7, 18).

Wen wundert's, dass Rychners Brief in Thomas Manns Tagebüchern wiederum ein zwiespältiges Echo hinterlassen hatte: „Brief von Rychner, interessant und gebildet, wenn auch etwas verdächtig – wenigstens für Erika.“ So heißt es unter dem 7. Januar 1948. Eine, freilich subtile, aber nicht weniger anspielungsreiche Pointe in Rychners Brief musste Thomas Mann entgehen. In seiner Grußformel – in Rychners Briefen immer kunstvoll verschlungene Miniaturen – knüpfte Rychner an die Hoffnung, „Sie wieder an einem großen Werk zu wissen“, den Wunsch, es möge Thomas Mann ein Schicksal wie Ranke vergönnt sein, der „mit neunzig seine Weltgeschichte“ begonnen habe

(BlTMG 7, 18). So wurde Thomas Mann von Rychner ausgerechnet jener Ranke nahegelegt, von dem es im Brief an Holthusen dann hieß, Thomas Mann hätte besser auch ihn „statt ewig Wagner und Nietzsche“ gelesen.

Nun also *Thomas Mann und die Politik*. Max Rychner schrieb seinen Essay in einem denkwürdigen Zusammenhang, doch wohl mit weit über den vordergründigen Anlass hinaus reichenden Absichten. Im Mai 1947 hatte Manfred Hausmann im *Weser-Kurier* behauptet, Thomas Mann habe 1933 den Reichsinnenminister Frick um Erlaubnis gebeten, ins nationalsozialistische Deutschland heimkehren zu dürfen. Thomas Mann wies diese Behauptung zurück. Im Sommer 1947 stellte sich dann heraus, dass Thomas Mann im fraglichen Brief von 1933 das Reichsinnenministerium um die Herausgabe seines Besitzes ersucht hatte.¹⁶ Rychners Essay sollte nun nach eigenem Bekunden Thomas Mann in Schutz nehmen vor diesen inzwischen längst gegenstandslosen Vorwürfen. Ob dies das geeignete Mittel war, möchte man bezweifeln. Immerhin erschien der Aufsatz erst im Dezember 1947, also sieben Monate nach dem fraglichen Ereignis, das überdies im Text mit keinem Wort zur Sprache kam. Ein Leser von Rychners – in der Buchausgabe schließlich fast fünfzig Seiten umfassenden – Essay hatte mithin weder Gründe noch die Möglichkeit, einen Bezug zu dem von Rychner gegenüber Thomas Mann behaupteten Anlass herzustellen. So mag der Vorfall Rychner vielleicht zu dem Aufsatz bewogen haben; es ging ihm freilich um anderes und um mehr. Es lag ihm daran, einen gültigen Kern der *Betrachtungen* für die Gegenwart herauszuarbeiten. Mit diesem sollten Vereinnahmungen Thomas Manns – von politischer Seite her – abgewehrt werden; zugleich schien Rychner Thomas Mann vor sich selbst in Schutz nehmen zu wollen: Was von dem Unpolitischen aus dem Jahre 1918 noch irgend haltbar war, wurde nun gegen den Politischen der dreißiger und vierziger Jahre verwendet.

Den Erzähler und Romancier, den Essayisten und Ästheteten spielte Rychner aus gegen den – in seinen Augen – unbedarften politisch engagierten Autor. Hatte Thomas Mann 1918 noch in schrillen Tönen das Engagement der „Zivilisationsliteraten“, wie er sie nannte, verunglimpft, so warf Rychner nun seinerseits Thomas Mann vor, er habe mit seinem publizistischen Kampf gegen den Nationalsozialismus und mit seinen Sympathien für die sowjetische Sozialutopie die Sphäre der Kunst verlassen. Nun sollte Thomas Mann wieder für die ästhetische Autonomie gewonnen werden, unter Berufung auf das Gründungsdokument dieses Selbstverständnisses. Nicht beliebige Argumente sollten Thomas Mann überzeugen; Rychner wollte ihn auf die Argu-

¹⁶ Vgl. dazu die Darstellung in: Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 1630 ff.

mentationslinie der *Betrachtungen* verpflichten, zumindest darauf, was davon – dreissig Jahre nach deren Entstehung – jedenfalls noch immer zu vertreten war.

Mit einem *ceterum censeo*, das einem Paukenschlag gleicht und vorsorglich alle Einwände – die eigenen so sehr wie die der Leser – beiseite wischt, hebt Rychner in seinem Aufsatz von 1947 an: „Als Thomas Mann sich im Weltkrieg 1914-1918 zum erstenmal ganz und ungeteilt mit Grundfragen der Politik befasste, tat er es unter dem selbstverliehenen Namen eines ‚Unpolitischen‘. Es erwies sich dann, dass *Betrachtungen eines Unpolitischen* eines der wenigen politisch erheblichen deutschen Bücher aus jener Kriegszeit und ihrem Nachtaumel war.“ (Rychner 1947, 351) Gegen diese paradoxe Wendung hatten es Einwände jeder Art schwer. Der selbsterklärte Unpolitische sollte in Wahrheit der Politische sein und außerdem als unpolitisch Politischer erheblich oder jedenfalls erheblicher als die meisten deklarierten politischen Autoren. Doch nicht genug damit, dass Rychner schon im ersten Abschnitt all jenen den Wind aus den Segeln nahm, die Thomas Manns Überschrift wörtlich auffassen und daraus ihre Vorwürfe an den Verfasser ableiten möchten, ließ Rychner im gleichen Atemzug auch noch durchblicken, dass Thomas Mann schon im Moment der Niederschrift manche der in den *Betrachtungen* formulierten Positionen hinter sich gelassen hatte: „Der Unpolitische begab sich auf das Gebiet des Politischen, um dort eine autonome Zone des Unpolitischen zu begründen; er ließ sich auf eine Unternehmung ein, die ihn weiter führte, als seine Absichten reichten, nämlich so dicht an die eigenen Grenzen, dass der nächste Schritt über diese hinausführen musste.“ (Rychner 1947, 351)

Man muss sich vergegenwärtigen, was Rychner mit diesem schon fast genialen Auftakt alles bewerkstelligt: Als kühler Analytiker weist er auf die Begrenztheit von Thomas Manns Weltbild hin, und als hellhöriger Leser behauptet er gleichzeitig, dass gerade in den *Betrachtungen*, die noch ganz im Zeichen dieser Grenzen stünden, diese durchbrochen würden. Rychner formulierte im Folgenden den Gedankengang etwas ausführlicher und meinte – was übrigens Thomas Manns ausdrückliche Zustimmung fand –, die *Betrachtungen* hätten in Thomas Manns Leben „eine kathartische Funktion“ gehabt.¹⁷ (Rychner 1947, 372) Thomas Mann habe, so Rychner, mit seinem Buch „Rechenschaft“ abgelegt im Sinne einer „Selbstvergewisserung des deutschen Geistes nach Herkunft und Richtung“ und damit einen „essayistischen Bildungsroman“ geschaffen, der den „eigenen Standort in einer großen Ordnung, die alles Subjek-

¹⁷ Vgl. dazu Thomas Manns Tagebucheintrag vom 22.12.1947 sowie seinen Brief an Max Rychner vom 24.12.1947 (BITMG 7, 17).

tive zugleich in objektivem Sinnzusammenhang erschauen lässt“, bestimmt. „In dieser dramatischen Selbsterweiterung“, so fasst Rychner zusammen, „hat er die Grenzen seiner Nietzsche-Wagner-Welt gesprengt und damit den Zugang zur Welt Goethes gewonnen.“ (Rychner 1947, 373 f.)

Damit nun hat Rychner Thomas Mann und sein Buch dort, wo sie für den Fortgang der Argumentation sein sollten: Thomas Mann stellt er in die Nachfolge Goethes; er sieht ihn ausbrechen aus der Dekadenz und aufbrechen zu den Ursprüngen (so die Entwicklungslinie, die Rychner in seinem Beitrag zu Thomas Manns 70. Geburtstag nachzeichnet¹⁸); die *Betrachtungen* rückt er in die Tradition der Bekenntnisbücher und der Bildungsromane, die man weniger nach ihrem Inhalt als nach der Umkehr, die sie bewirken, beurteilen mag. Es kann dann in dem Buch noch allerhand Unsinn niedergelegt sein – Rychner moniert etwa die Tendenz zum „Ästhetizismus“ (Rychner 1947, 368) oder das Unmaß von Thomas Manns Polemik (Rychner 1947, 365), während er im Aufsatz von 1961 dann das „klare antidemokratische Bekenntnis“ (Rychner 1961, 245) hervorhebt –, im Grunde aber seien diese Auffassungen überwunden, und die rhetorische Zuspitzung sei ein Rückzugsgefecht dessen, der es längst besser weiß. Und Rychner kann nun Thomas Mann und seine Haltung in Opposition setzen zu jenen explizit politischen oder politisierten Autoren, die dieser in seinem Buch noch als „Zivilisationsliteraten“ denunziert hatte, ohne freilich selber auf diesen Begriff rekurrieren zu müssen. Denn mit Thomas Mann sah Rychner die Sphäre des Geistes von der Seite einer Literatur bedroht, die allzu bereitwillig den Forderungen des Tages erlag und dem Ruf nach Engagement folgte. In seinem Spott auf diese Autoren kannte Rychner keine Mäßigung; er karikierte sie und polemisierte gegen sie, als müsste er selbst Thomas Manns Tiraden übertreffen.

Sie waren, leider, kein ragendes Geschlecht in der damaligen deutschen Literatur, auch wenn sie sich vorsorglich ‚die Geistigen‘ nannten und ‚dem Geist‘ die Macht im Staat erobern wollten, wobei sie sich von ihren expressionistischen Freunden der bildenden Kunst zunächst porträtieren ließen: ungeheuerlich geniale Gewitterschädel, umleuchtet und gespannt von einer Energie, in deren Betrachtung man bequem das Gruseln lernen konnte. Gern nannten sie sich auch ‚die Schöpferischen‘. Verklungene Namen, verschollene Werke. Immerhin, es war littérature engagée, politisch teilnehmende Literatur, wenn auch zumeist auf eine verblasene, historisch unorientierte, an politischer Sachkenntnis mausarme Weise. Dass sie ihre geschichtliche Aufgabe mit so wenig Ernst bei so vielen proklamatorischen Brusttönen verfehlen mussten, war diesen Geistigen, diesen Schöpfern flüchtiger Skizzen undenkbar. (Rychner 1947, 364 f.)

¹⁸ Max Rychner: Thomas Mann. Zu seinem 70. Geburtstag, in: Die Tat, 6.6.1945. Danach wieder in: Max Rychner: Zeitgenössische Literatur. Charakteristiken und Kritiken. Zürich: Manesse 1947, S. 217–223.

Doch schon lange vor den Expressionisten, so Rychner, sei die Dichtung abgesunken „in das untiefe Dasein der überaktualisierten Augenblicke“. Börnes Angriffe auf Goethe seien da nur ein Symptom gewesen, danach aber sei „der Kulturabbau reißend“ geworden. Die Literatur habe darauf „fast nur Mittelwuchs“ hervorgebracht, „ein moralüberspanntes und trotzdem geistig verantwortungsloses Geschlecht, kurzatmig vor lauter aus dem Tag in den Tag drängenden Absichten“. (Rychner 1947, 373) Immerhin nimmt er Hebbel, Keller, Stifter, Gotthelf, Meyer, Storm und Fontane sowie von den Späteren George und Hofmannsthal davon aus. Im Essay von 1961 spitzt Rychner noch einmal zu; nun werden die *Betrachtungen* gar zu einem Ferment, zum überragenden Werk der Epoche erklärt: „Die lyrisch verschwärmte Menschheitsideologie der meisten Expressionisten [...] wäre sehr viel weniger, wäre fast nichtig ohne die großartige Negation, die sie, welche die Weltgunst der Stunde hatte, mit diesem Buche erfuhr, dessen Format die ganze politisierte Literatur von damals überragt.“ (Rychner 1961, 245) Gar bis in die Gegenwart der 1960er Jahre hinein haben nun die *Betrachtungen* für Rychner mit ihrer „Pietät vor Genie und großer Menschlichkeit“ einen exemplarischen Charakter bewahrt, wenn dies auch „die literarischen Nachkriegsgenerationen [...] kaum mehr begreifen“ würden. (Rychner 1961, 260) Und noch immer taugen sie, um ins Feld geführt zu werden gegen eine – aus Rychners Sicht – verkommene Literatur, die „wieder [!] einer Faszination durch das Untere, durch Dreck und Bosheit ver falle“. (Rychner 1961, 261)

Die drastisch gezeichnete Negativfolie schien Rychner erforderlich zu sein, um die Legitimität, ja die zeitbedingte Notwendigkeit der *Betrachtungen*, ungeachtet ihres polemischen Überschusses und antidemokratischen Affekts, augenfällig zu machen. Und schließlich diente dieser zur Karikatur verzerrte Kontext auch als Kulisse für Thomas Manns späteres Renegatentum. Denn nun sollte der Thomas Mann der *Betrachtungen*, solcherart gefestigt sowohl in der Nachfolge Goethes wie als Gegenbild zu den politisierten Literaten, in Stellung gebracht werden gegen den in der antifaschistischen Propaganda engagierten Thomas Mann der dreißiger und vierziger Jahre.

Thomas Mann und die Politik sei, so schrieb Rychner am 22. Juli 1948 an Holthusen, „auf Sammetpfotenweise doch recht kritisch, des Autors Missverhältnis zur Geschichte, zu den politischen Begriffen usw. darlegend – er selber merkte meinen Zeigefinger an seinen wunden Stellen sehr deutlich“¹⁹. Das ist natürlich ein gewaltiges Understatement. Rychner kennt, man kann es gar

¹⁹ Aus einem unveröffentlichten Brief; mit freundlicher Genehmigung von Claudia Mertz-Rychner, Frankfurt/Main.

nicht anders sagen, nur Hohn und Spott für Thomas Manns, wie er es nennt, „sehr eigene, sehr private“ Auffassung vom Sozialismus. Und natürlich fragt er sich ganz zu Recht, wie von der Ablehnung des Sozialismus in den *Betrachtungen* zu Thomas Manns späterem Bekenntnis eine Brücke zu schlagen sei, und von da schließlich wiederum zur politischen Realität, die einen André Gide – Rychner unterläßt den Hinweis nicht – nach dem Besuch in der Sowjetunion eines Besseren belehrt habe. Rychner wirft Thomas Mann schließlich vor, er habe in seinem Engagement gegen den Nationalsozialismus „die zarte menschliche Dialektik seiner Schöpfungszone“ geopfert „an rhetorische Vereinfachungen und hastig übernommene Stichworte des Tages“. (Rychner 1947, 390) An diese nun doch recht boshafte Insinuation, Thomas Mann habe sich die „Stichworte des Tages“ ohne eigene Überzeugung einflüstern lassen, knüpft Rychner eine Fußnote, die dann allerdings vollends Thomas Manns Unmut erregt hat: Seine unter dem Stichwort *Deutsche Hörer!* ausgestrahlten Radiosendungen enthalten, so schreibt Rychner, „das Bild, das sich Thomas Mann von sich selbst in der Rolle des massengerechten politischen Agitators oder Predigers macht. Dessen Aufgabe war die Paraphrasierung vorgegebener kampfgemäßer Überzeugungen gegen den Hitlerstaat, dessen negative Faszination hier heftig zum Ausdruck kommt“.²⁰ Nicht nur wiederholt Rychner seinen Vorwurf, Thomas Mann habe sich zum willfährigen Sprachrohr der antifaschistischen Propaganda machen lassen, Rychner doppelt nach und glaubt nun, eine „negative Faszination“ herauszuhören. Ein Blick in die Tagebücher Thomas Manns läßt allerdings Rychners verwegene Extrapolation als durchaus plausibel erscheinen; ihm wird damals – selbstverständlich in Unkenntnis des Diariums – Thomas Manns radikale Kehrtwendung einfach suspekt gewesen sein und die vage Begrifflichkeit ein Spiegel seiner fortdauernden Ambivalenz.²¹

Im gleichen Atemzug aber eilt Rychner dem Angeschuldigten selbst zu Hilfe. „Es wäre nicht loyal, Thomas Mann in seine politischen Begriffe einzuschnüren“, schreibt er, so wenig, müsste man ergänzen – er sagt es nicht expressis verbis, wird es aber wohl insgeheim gedacht haben –, wie seine Begriffe des Unpolitischen ganz wörtlich zu nehmen seien. (Rychner 1947, 381) Um seinen eigenen Erklärungsnotstand zu verwischen, sucht Rychner für einmal bei der

²⁰ Rychner 1947, 390, Fußnote 1. Vgl. dazu Thomas Manns Brief vom 24. Dezember 1947 an Max Rychner: „Ihre Fußbemerkung [...] hat notwendig etwas Schnödes bekommen. Glauben Sie mir, ich habe den Agitator nicht gespielt und nichts Vorgegebenes paraphrasiert, sondern aus tiefstem Herzensgrund geschimpft und bin des mystischen Glaubens, dass mein tödlicher Hass nicht ohne Einfluss auf den Gang der Dinge gewesen ist.“ (BITMG 7, 16)

²¹ Vgl. dazu auch: Martin Meyer: *Tagebuch und spätes Leid. Über Thomas Mann*. München: Hanser Verlag 1999.

Psychologie Zuflucht. Wie Thomas Mann in den *Betrachtungen* eine „geistige Verteidigung Deutschlands“ niedergelegt habe und wie er damals, als er Deutschland von links bedroht wähnte, sich instinktiv nach rechts geworfen habe, so sei er nun, „taktisch beweglich“, nach links geeilt, da er die „humane Kulturidee“ von rechts angegriffen sah, „beide Male in kritischen Augenblicken dem Schwächeren, ja Unterliegenden beispringend“. Rychner bezeichnet das Verhalten als ein funktionelles, entstanden aus einem Bedürfnis nach Harmonie, und er findet im Übrigen dafür einen schlagenden Beleg in einem Brief Thomas Manns an Karl Kerényi. Rychners Fazit lautet: „Seine Rolle ist die des Gleichgewichts an der Waage; er will Gegenlast sein, wenn der Balken aus der Horizontale wegdreht.“ (Rychner 1947, 383) Das freilich verharmlost und entwertet Thomas Manns Verhalten auf eine fast schon ehrenrührige Weise. Rychner aber geht noch einen Schritt weiter. Früh schon habe Thomas Mann das Unheil des Völkischen heraufkommen sehen als Fortsetzung einer nordisch-mystizistischen Romantik. Nicht aus genuiner Abneigung aber habe er sich dieser Tendenz widersetzt; durch seine Verehrung für Wagners Werk sei er mit dem Gedankengut durchaus vertraut gewesen. Es sei daher der „Wagnerianer im Dichter“ gewesen, der angesichts der Pervertierung des Gedankenguts „aufzuckte in Abwehrschreck“. „Ein geliebtes Gesicht seines Inneren trat ihm, von außen, entartet als Fratze entgegen.“ (Rychner 1947, 387) Und gewiss mag man dann der Schlussfolgerung Rychners zustimmen, und vieles, was man heute weiß, spricht für deren Stringenz; und dennoch können die Motive für Thomas Manns Verhalten nicht dessen Legitimität und Berechtigung tangieren: „Seine spätere kämpferische Haltung gegen das Hitlertum ist mit dieser Erkenntnis der Untergründe gegeben und festgelegt.“ (Rychner 1947, 387) Wer möchte da Rychner widersprechen? Aber sollte allein dies genügen, Thomas Manns antifaschistisches Engagement – man mag im Einzelnen davon halten, was man will – zu diskreditieren?

Vielleicht war es Rychner auch gar nicht so sehr darum zu tun. Ihm stand der Dichter Thomas Mann ganz einfach näher als der Politiker. Und wiederum dürfte Rychners Einschätzung, Thomas Mann habe in der Dichtung Bleibenderes geschaffen als mit seinen politischen Schriften, kaum ernsthaft zu widersprechen sein. Aber muss deswegen Thomas Manns Ästhetik gleichsam auf den Stand der *Betrachtungen*, auf den von 1918 zurückgebunden und eingefroren werden? Nichts anderes schwebt Rychner zuletzt vor. Des Künstlers Sache sei, und er zitiert aus den *Betrachtungen*, „aus mancherlei Seelen zu reden“; er sei daher „seinem Wesen nach an diese Stimmenvielfalt gebunden, in welcher sich die zarte Dialektik der menschlichen Werte mit der Kraft großer Vorgänge im Wirklichen vollzieht“ (Rychner 1947, 393).

„Mehr als jemals aber sind wir angewiesen auf reine Menschlichkeit“,

schreibt Rychner weiter und deutet damit eine zusätzliche und allgemeinere Stoßrichtung an, die er dann in seinem Aufsatz von 1961 vollends ausformuliert: „Über Bord werfen, abräumen, preisgeben, vergessen: unsere deutsche Literatur führt das weiter, was die zwanziger Jahre schon roh genug begonnen haben.“ (Rychner 1961, 265) Indem also Rychner seine Gegenwart und die Literatur der beginnenden 1960er Jahre mit der Entstehungszeit der *Betrachtungen* parallelisiert, empfiehlt er diese und deren Sehnsucht nach einem apolitischen Bezirk des Schönen, Wahren und Guten auch seinen Zeitgenossen als Remedium gegen eine heruntergekommene Literatur. Galt daher sein Essay von 1947 vornehmlich Thomas Mann selbst, so erging im Aufsatz von 1961 gleichsam ein Mahnruf an die Gegenwart.

Im Ganzen freilich ist Rychners Empörung und Erregtheit nur schwer nachvollziehbar. Seine affektgeladene Polemik gegen Thomas Mann als politischen Autor und in der Folge gegen gewisse Exponenten der zeitgenössischen Literatur der fünfziger und sechziger Jahre – Rychner hatte namentlich Günter Grass und Arno Schmidt im Visier – erinnert bisweilen an Thomas Manns Ausfälle gegen die „Zivilisationsliteraten“ in den *Betrachtungen*. Anstößig schien Rychner zumal die „flach erklärende Geheimnislosigkeit“ der politischen Kampfschriften Thomas Manns, in denen der Dichter kaum je das Wort habe; dagegen sah er in die erzählenden Werke eine politische Dimension eingesenkt, die er für weit subtiler und wirkungsmächtiger hielt. Damit aber beginnt sich Rychner in Widersprüche zu verstricken. Denn mit Blick auf die *Betrachtungen* ließ er den unpolitisch Politisierenden, wie er ihn mit einem fadenscheinigen Paradox nannte, noch durchaus gelten; hier noch schien er Thomas Manns Gründe, aus denen er sich für den Gang in die Niederungen der Polemik und des Politischen entschieden hatte, zu billigen, und das Ergebnis mochte er im Detail für diskutabel, im Ganzen aber für unbedenklich, ja notwendig halten. Eine ähnliche Auffassung hatte Rychner im Übrigen schon gegenüber Hugo von Hofmannsthals Münchner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* von 1927 vertreten, deren kulturpolitisch restaurative Tendenz er einschließlich der Idee einer „konservativen Revolution“ ausdrücklich guthieß. Rychner lehnte also nicht unbesehen jede politische Äußerung seitens der Dichter ab. Doch er war als unbedingter Stilist auch ein Moralist, und ihm war schon aus Stilgründen Thomas Manns plötzliche Bekehrung zum Sozialismus nicht geheuer, ganz zu schweigen, so versteht sich, von der politischen Ausrichtung. Nur so lässt sich der Affekt erklären, mit welchem Rychner ungeachtet der Zeitumstände den nun ausdrücklich links politisierenden Dichter verunglimpft. Hätte Rychner nur die Unstimmigkeiten, die er in Thomas Manns politischen Schriften der dreißiger und vierziger Jahre heraus-

spürte, ausgeleuchtet, und wäre er den auch für ihn hörbaren Ambivalenzen in Thomas Manns politischer Haltung nachgegangen, wir hätten nun ein differenziertes Bild des Schriftstellers vor uns, der den beträchtlicheren Teil seiner polemischen Energie aus der persönlichen und ästhetischen Kränkung schöpfte, als die er den Nationalsozialismus empfand. So aber sehen wir sowohl im Aufsatz von 1947 wie in jenem von 1961 einen Essayisten am Werk, der sich für seine Fehde gegen den sich sozialistisch gebärdenden Thomas Mann und gegen gewisse Tendenzen der zeitgenössischen Literatur im Verfasser der *Betrachtungen* einen Verbündeten konstruiert, der ihm selber doch auch etwas unheimlich hätte sein müssen.

„... halb zugehörig, halb außenstehend, aber doch zugewandt“: Ich wüßte keine schönere, geschweige denn eine treffendere Wendung, um Rychners schwieriges Verhältnis zu Thomas Mann ins Wort zu fassen. Mit unerschütterlicher Sympathie und doch nie nachlassender kritischer Aufmerksamkeit hat Max Rychner Thomas Manns Lebensweg und sein literarisches Werk begleitet. Die Ergriffenheit des 15-Jährigen hat er nie mehr ganz abgelegt; hier war das Fundament gelegt worden für eine erfüllende Auseinandersetzung mit dem wachsenden Œuvre und ebenso die Voraussetzung für Rychners Beharrlichkeit, die ihn den Schriftsteller auch dann nicht aus den Augen verlieren ließ, als er ihn auf Abwegen wähnte. Die Werke Ovids und Lichtenbergs, Goethes und Valérys haben Rychner die schöneren Essays entlockt; mit keinem zeitgenössischen Autor aber hat sich Rychner intensiver, nachdrücklicher, auch kritischer auseinandergesetzt als mit Thomas Mann. Staunend und beglückt, wo er sich ihm zugehörig fühlte; stoisch und skeptisch, wo er ihm nicht zu folgen bereit war; unentwegt aber ihm zugewandt. „Ich glaube, Sie kennen mich als Einen, der nie etwas aus seinem Leben verliert, sondern alles immer lebendig mit sich weiterführt – wie denn vor allem nicht alte Freundschaft.“ So zitiert Rychner am Ende seines Aufsatzes von 1961 aus einem Brief Thomas Manns an Ernst Bertram (Rychner 1961, 266). Es klinge an Goethe an, meint Rychner dazu; gewiss wohl, vor allem aber beschreibt er damit noch einmal sein Verhältnis zu Thomas Mann, drapiert in die Worte des über alle Differenzen hinweg Verehrten, der in seinem letzten Brief vom 7. Juni 1955 erstmals zu einer vertraulichen Grußformel gefunden hat: „Freundschaftlich Ihr Thomas Mann“ (BITMG 7, 29). Hier wie dort also ein letztes, so diskret wie kunstvoll gewundenes und verschlungenes Bekenntnis zu einer fast lebenslangen intellektuellen Beziehung, die wir Freundschaft nicht nennen mögen – ohne freilich ein angemesseneres Wort dafür zu kennen.

Helmut Koopmann

Thomas Mann und Samuel Fischer¹

Ein einsamer-freundloser Regent über die deutsche Literatur sei Thomas Mann gewesen, so hat der kürzlich verstorbene Hans Mayer einmal gesagt, und wie immer ist an solchen generalisierenden Feststellungen etwas Wahres und zugleich etwas Falsches. Ist Thomas Mann ein Einsamer gewesen? Auch hier gilt: ja und nein. Jahrzehntlang fast ununterbrochen abendliche Geselligkeit im Hause Mann, Musikhören und Vorlesen als Gemeinschaftsvergnügen praktiziert, ein ständig wechselndes, aber immer weltweit ausgespanntes Netz an Beziehungen, Ermunterung und Zuspruch allerorten, zu allen Zeiten, der Autor immer mit Publikum, und mit je mehr, desto besser. Und dennoch gab es Einsamkeitsphasen bei ihm, Zeiten äußerster Distanz zu allem, was ihm auch nur entfernt nahezukommen schien. Aber auch ein freundloser Regent? Ein Genie der Freundschaft war er sicherlich nicht, aber er hat Hunderte mit Freundlichkeiten bedacht, und einige Freundschaften haben jahrzehntlang gehalten – keine einzige freilich ein Leben lang. Aber das wäre durch mehr als sechs Jahrzehnte hindurch auch jenseits alles Vorstellbaren. Nehmen wir noch Thomas Manns Scheu hinzu, Gefühle allzu direkt auszusprechen, es sei denn, es geschähe sich selbst gegenüber, sein Leben auf Distanz, wo es um nächste Beziehungen geht, dann wissen wir: wirkliche Freundschaften sind höchst selten in diesem an Begegnungen so überaus, ja unendlich reichen Leben gewesen. Ein Blick auf die Helden seiner Romane zeigt uns, daß Beziehungsreichtum wohl eine Vokabel ist für das Innenleben seiner Bücher, nicht aber für menschliche Verhältnisse. Der hochmütige Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* – wollen wir seinen Erzähler Zeitblom wirklich seinen Freund nennen? Leverkühn hat, seinem Teufelspakt zufolge, ein Leben ohne Liebe leben müssen – und Zeitblom, der Biograph, ist wiederum nur der Freund auf Distanz, obwohl er sich, rückschauend, dieser Freundschaft immer und immer

¹ Als Vortrag gehalten am 9.6.2001 auf der Jahresversammlung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. Dankbar benutzt wurde die wahrhaft monumentale Darstellung von Peter de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/Main: S. Fischer 1970. Zitatfehler wurden stillschweigend nach Samuel Fischer/Hedwig Fischer: Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einführung von Bernhard Zeller. Frankfurt/Main: S. Fischer 1989 berichtigt. Die Beziehungen Thomas Manns zum S. Fischer Verlag nach der Übernahme der Verlagsgeschäfte durch Gottfried Bermann Fischer war nicht mehr Gegenstand des Vortrags; darüber unterrichtet: Thomas Mann. Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932 – 1955. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/Main: S. Fischer 1973.

wieder versichert. Aber er spricht mit der nur erinnerten Gestalt, die Freundschaft wird nachträglich in seinen Aufzeichnungen lebendig – von der Wirklichkeit Leverkühns trennen ihn nicht nur Jahrzehnte, sondern ganze Welten. Hat Joseph einen Freund? Im Ägypterland allenfalls einen treuen Beschützer, aber wenn er sonst das Wort Freund gebraucht, ist es mit spöttischem Unterton, und wir wissen nur zu gut: es gab keinen. Der alte Goethe in seinem klassischen Weimar: steif, unnahbar bei aller Bonhomie und herablassenden Redensartlichkeit seinen Gästen gegenüber. Riemer, der gebildete und etwas miesepetrige Adlatus, im Umgang mit dem Erhabenen ergraut und introvertiert geworden, auch wenn er am täglichen devoten Umgang mit dem Genius teil hat, Riemer also erzählt der Jugendfreundin Lotte, die im Grunde alles andere als willkommen ist im Weimar von 1816, was es denn mit Goethe auf sich habe – und das ist ein in kühlen Farben gemaltes Gegenbild zu der Erinnerung, die Lotte mit sich herumträgt. Er sagt: „Wir haben da eine Kälte und Steifigkeit, ein gepanzertes Ceremoniell, hinter dem geheimnisvolle Verlegenheit sich verbirgt, eine seltsam rasche Ermüdbarkeit und Angegriffenheit, einen starren Cirkel und Turnus des Daseins [...] eine wachsende Neigung zur Einsamkeit [...] meine liebe, gute, teuerste Frau, das ist nicht das Alter allein, das Alter brauchte so nicht zu sein; was ich darin sehe, darin zu sehen gelernt habe, das sind die leise schauerlichen Merkmale vollendeter Ungläubigkeit und der elbischen All-Ironie, welche an die Stelle der Begeisterung den Zeitdienst, die wunderlichste Geschäftigkeit und die magische Ordnung setzt“ (II, 446). Nun, das ist überpointiert, zumal im Umkreis auch noch von der tyrannischen Intoleranz, der Pedanterei, der Sonderbarkeit und von Manieriertheit die Rede ist – aber verwischen wir ein wenig die allzu scharfen Konturen dieses Portraits, dann sind wir nicht weit entfernt von einem Selbstbildnis, das der alternde Thomas Mann am Beispiel seines gealterten Gegenübers gibt, das mit ihm selbst so weit identisch ist, wie es das, Freudianisch gesprochen, Über-Ich mit dem Ich identisch sein kann. Ja, „elbische All-Ironie“ ist hier mit im Spiele, denn der Verfasser dieses Charakterportraits dürfte nur zu sehr gewußt haben, daß da nicht Riemer oder jedenfalls nicht nur Riemer über den Genius schreibt, sondern der Erzähler über den Erzählten, der mit ihm mehr zu tun hat, als nur Gegenstand seiner Darstellung zu sein. Hatte Goethe einen Freund? Ja, aber der ist lange tot: Friedrich Schiller, doch auch das war, bei aller Nähe, eine Freundschaft auf Distanz, eine stets werkbezogene, auf die wechselseitige Produktion hin orientierte Nähe, eine Freundschaft in Gesprächen und Briefen, mit gelegentlichen Grüßen an die Lieben daheim und der nur zu floskelhaften Frage nach dem Ergehen der Kinderchen. Hat dieser Schiller selbst von sich aus Freunde gehabt? Mitnichten, wenn wir der Erzählung Thomas Manns *Schwere Stunde* glauben wollen: da schrieb ein Einsamer,

und wenn er Freunde hatte, waren das seine von ihm imaginierten Gestalten, Wallenstein, Max Piccolomini. Hat Felix Krull einen Freund? Lord Kilmarnock hätte ihn gerne zum Freunde gehabt, in einer etwas weiter ausgestalteten Beziehung, die das Maß des Normal-Freundschaftlichen wohl erheblich überstiegen hätte, aber Krull wollte nicht. Er wurde, als Marquis de Venosta, ein anderer, aber der Namen- und der Standestausch waren nur in des Wortes fahrlässigster und allgemeinsten Bedeutung ein Freundschaftsdienst, und wenn er ihm auch nutzte, so nutzte er doch mehr noch demjenigen, der bei seinem Liebchen in Paris bleiben konnte, also dem eigentlichen Marquis de Venosta, nicht dem falschen. Und so können wir die Reihe der Thomas Mannschen Romane und Erzählungen durchgehen und finden so gut wie nichts. In der indischen Legende *Die vertauschten Köpfe* begegnen uns zwar zwei Freunde, aber sie werden auf groteske Weise schließlich ein und dasselbe und bleiben doch getrennt: der Kopf des einen sitzt auf dem Rumpf des anderen, und umgekehrt. Ein absonderliches Identitätsspiel, und für diese Art von Freundschaft bedanken sich am Ende beide: das hatten sie nicht gewollt. Hans Castorp im *Zauberberg*: einen Freund hat er natürlich auch nicht. Settembrini, der vielleicht so etwas hätte werden können, umarmt ihn zwar zum Abschied „und küßte ihn wie ein Südländer“, legt schließlich die Spitze des linken Ringfingers an seinen Augenwinkel (III, 989 f.): eine italienische Freundschaftsgeste, aber eine sehr auf Distanz, und die Umarmung einschließlich des plötzlichen „Du“ genierte ihn nicht wenig. Hanno Buddenbrook hat einen Freund – aber es ist eine Knabenfreundschaft; bevor aus ihr etwas werden kann, stirbt der kleine Hanno, und Kai Graf Mölln lebt seine Freundschaft in Novellen aus. Auf der anderen Seite geistern die Armin Martens, Paul Ehrenberg, Williram Timpe das ganze Leben hindurch durch das erinnernde Bewußtsein Thomas Manns, vom späteren Heuser und Westermeier nicht zu schweigen, aber die sind Literatur geworden, sie führen ein fast schauerliches Wiedergängerdasein in Romanen und Erzählungen, und wenn es Freundschaft überhaupt je gegeben haben sollte – dann dort, in der Literatur.

Wo bleibt Samuel Fischer, werden Sie sich schon eine Zeitlang gefragt haben. Nun, dieser Vorspann schien mir nötig, um etwas angemessen würdigen zu können, was zum Bereich des Freundschaftlichen bei Thomas Mann gehört. Als Samuel Fischer 1934 starb, schon etwas fremd geworden in einer Welt, die er für wunderbarlich hielt, und seinerseits von dieser Welt mit etwas wehmütiger Verwunderung betrachtet, weil er am Ende seines Lebens alles nicht mehr so recht mitbekommen hatte, was um ihn herum nicht nur *in politicis*, aber auch dort geschehen war – als er also gestorben war, hat Thomas Mann eine *Grabbeigabe für S. Fischer* ihm auf den Weg gegeben, wie er das nannte, und dort ist von etwas die Rede, was bei Thomas Mann nicht allzu häufig in seiner Prosa für

und an andere auftaucht. Thomas Mann schrieb damals: „Wir hatten Sinn, der eine für das Leben des anderen – das ist es ja wohl, was man Freundschaft nennt“ (XIII, 110). Die seelische Temperatur dieser Mitteilung ist sicherlich nicht besonders hoch, die freundschaftliche Beziehung zu Samuel Fischer wird schon fast wieder zurückgenommen durch das Einschränkende „das ist es ja wohl, was man Freundschaft nennt“, wird von sich abgeleitet auf etwas Allgemeines, auf die Meinung der Menge, und wenn wir uns fragen, was es heißt, daß man Sinn für das Leben des anderen gehabt habe, so wird doch auch wieder mehr verhüllt als enthüllt: aber bei aller Scheu Thomas Manns vor dem allzu Direkten in der Mitteilung von Gefühlen hat er hier doch Außergewöhnliches gesagt, wenn er Fischer als seinen Freund bezeichnet. Er konnte damals begreiflicherweise nicht an der Beerdigung für Fischer teilnehmen, war quasi aus politischen Gründen davon ausgeschlossen, aber er schreibt, daß er das geistig als ungehörig und traurig empfunden habe, und setzt hinzu: „auch menschlich war es mir bitter, daß ich nicht mit den Freunden an seinem Grabe stehen und ihm ein Wort des Abschieds, des Dankes und der nicht endenden Anhänglichkeit nachsenden konnte“ (XIII, 110). Also offenbar doch ein Freund, einer der wenigen wirklichen Freunde, denen Thomas Mann dieses nachrühmt – aber ob er es ihm zu Lebzeiten mehr als nur redensartlich gesagt haben wird, wissen wir nicht, wir können allenfalls vermuten: eher nein. Unendlich bezeichnend für diese Beziehung ist die Grabbeigabe, die Thomas Mann wählt – eine symbolische ist es natürlich, wie es nicht anders sein könnte, aber eine mit symbolischem Tiefsinn. Er spricht von der „stammesmäßig überkommene[n] Liebe unseres Toten zum Buche, zur Schrift, zum Geiste, die ihn zu einem großem Verleger werden ließ“ – und so hat er denn ein Kapitel aus den *Josephs*-Romanen ausgewählt als „Trauer- und Ehrengabe“ für seine Zeitschrift, also für die *Neue Rundschau*, dieses Kapitel ihm zum Andenken gewidmet, und er setzt abschließend hinzu: „Dies Buch seines Autors noch aufzunehmen, war er in seiner letzten Erdenzeit schon zu müde. Aber der Tod ist ja ein großer Wiederhersteller, und den Fischer von einst, der uns nun wieder ersteht, den Verewigten, denke ich mir gern in meinem Geschichtenbuch lesend, das von seinen Urvätern erzählt, und sehe sein Schmunzeln“ (XIII, 110). Auf ein Wort werden wir später noch zurückkommen, nämlich auf das „Magische“, denn es hat mit Fischer sehr zu tun – aber mit dem diskret-nachträglichen, sehr nachdenklichen Bekenntnis zur Freundschaft mit Samuel Fischer haben auch diese letzten Zeilen, diese letzten Worte zu tun. Eine Freundschaft, ja, unbedingt: aber eine, die über das Buch ging, und so widmet er dem Toten nicht nur ein Buchkapitel, sondern erinnert sich an den „Fischer von einst“: und so geht er mit seinem Freunde um, wie das später Serenus Zeitblom mit dessen Freund tut: er erinnert sich, überspringt die Zeiten und auch die Distanz durch die memorierende Vor-

stellung dessen, der einst das war, zu dem Thomas Mann sich jetzt, nachträglich, bekennt: der Freund nämlich.

*

Die Freundschaft zwischen einem Autor und seinem Verleger hat *eo ipso* etwas Geschäftsmäßiges an sich, auch wenn es nicht sofort und immer mit dem Geruch des Geldes zu tun hat. „Wir hatten Sinn, der eine für das Leben des anderen“, so hat Thomas Mann ihm also rühmend nachgerufen. Das gilt für das Merkantile ganz unbedingt, unbedingt vielleicht noch als für das Persönliche. Kann man sich Thomas Mann ohne den Fischer Verlag, den Fischer Verlag ohne Thomas Mann vorstellen? Letzteres geht noch eher, mit ersterem hätte man seine Schwierigkeiten.

Was es heißt, lebenslang einen Verlag zu haben, weiß der am besten, dem dieses nicht beschieden ist: aus ihm wird nichts Rechtes. Bruder Heinrich beweist das nur zu gut. Ständig wechselnde Verlage, von Anfang an, aber immer wieder auch nur Strohfeuer-Erfolge; kein Verleger hat sich ausdauernd und andauernd um ihn gekümmert. Bis heute sind seine Werke noch nicht vollständig greifbar, und was verfügbar ist, ist nur in einer Taschenbuchausgabe zu erwerben, also eher etwas für Bahnhofsbuchhandlungen als für den wohlsortierten Bücherschrank. Thomas Manns Werkgeschichte hingegen ist die Geschichte eines Verlages, dem er durch alle wechselnden Zeitläufte hindurch die Treue hielt, und diese Treue war eine wechselseitige. So ist der Satz „Wir hatten Sinn, der eine für das Leben des anderen“ durchaus doppeldeutig zu lesen: wir hatten Sinn, der eine für das Werk des anderen – Verlage und Verlagswerk, das ging weit über das Jahr 1934 hinaus, und daß es dieser eine Verlag für Thomas Mann war, paßte nur zu gut zu seinem Sinn für klare Verhältnisse, für Gradlinigkeiten, paßte auch zu seinem konservativen Denken, schließlich zu dem, was man „Treue“ zu nennen pflegt. Nun hatte er freilich auch Glück: der Verlag ging nicht unter, verschwand nicht einfach wie manche der Verlage von Heinrich Mann, sondern bei Fischer belebte sich das Verlagsgeschäft mit dem Werk Thomas Manns nicht nur von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, sondern manchmal alle fünf Jahre. Frühe Sammelausgaben, in zehn Bänden vom S. Fischer Verlag schon in den zwanziger Jahren veranstaltet, Sammlungen der Essays in Einzelbänden, ein Band noch 1935 nach der Flucht Thomas Manns ins Exil mit der Überschrift *Leiden und Größe der Meister* erschienen, als Thomas Mann nichts mehr in Deutschland veröffentlichen durfte – ab 1936 drohte sein essayistisches Werk vielleicht nicht in Vergessenheit zu geraten, aber zumindest war es schwer zugänglich. Um die Essays, die vielfach verstreut waren, und um die Romane dennoch irgendwie aufzufangen und wieder als ganzes Werk zugäng-

lich zu machen, kam später der Plan der sogenannten „Stockholmer Gesamtausgabe“ auf, weil der Fischer Verlag inzwischen nach Schweden übersiedelt war. Es war so etwas wie die Ausgabe letzter Hand – die nach dem Tode Thomas Manns noch um einige Bände vermehrt wurde. Dann 1960 die große Ausgabe der Gesammelten Werke, die 1974 noch einmal gedruckt und um den XIII. Band vermehrt wurde – zeitweise mußte man eine enorme Summe für sie zahlen, wenn man sie antiquarisch überhaupt angeboten bekam, bis sie dann als Taschenbuchausgabe etwas wohlfeiler wurde. Dazwischen die sogenannte Frankfurter Ausgabe mit einführenden Essays, in der die alten Aufsatzsammlungen restituiert waren: also *Bemühungen*, *Die Forderung des Tages*, *Leiden und Größe der Meister*, *Rede und Antwort*, und das alles noch bereichert um einige andere Essaybände, die nicht in der Stockholmer Gesamtausgabe zu finden waren. Aber daneben: fast unzählige Sonderausgaben, Taschenbuchausgaben, Einzeleditionen, Ausgaben im Deutschen Bücherbund, Ausgaben der gesammelten Werke in der früheren DDR, dort auch Essayausgaben, dazu die Tagebücher, die Briefe, die Notizbücher – eine Flut, in der mancher Büchersammler zu ertrinken droht, dazu, als Sekundärphänomen, die unablässig und mit immer größeren Zuwachsraten produzierende Interpretationsindustrie, alles: Samuel Fischer und die Folgen. Hinter vorgehaltener Hand erzählt man sich, was inzwischen aber eigentlich alle Welt weiß: daß die jährlichen Tantiemen des Fischer Verlages, was das Werk Thomas Manns angeht, sich vor kurzem noch auf ungefähr 800.000 Mark beliefen. Das sind nicht die Leiden, das ist die Größe der Meister, in diesem Fall: die Thomas Manns und Samuel Fischers.

Ja, da hatten sich zwei zusammengefunden, und man kann sich heute fast nicht mehr vorstellen, daß es auch anders hätte kommen können. Die Anfänge Thomas Manns waren selbstbewußt gewesen, aber es hatte schon früh einige Rückschläge gegeben. Mit seiner ersten Erzählung war Thomas Mann schlechterdings abgeblitzt, und er berichtet in seiner autobiographischen Skizze *On myself* aus der freilich sicheren Entfernung des Erfolgsautors, wie das damals zugegangen war: „Um die Zeit meiner Schwärmerei für jene Wiener Kunstprosa mag es gewesen sein, daß ich eines meiner Schülerprodukte, ein Stück übertrieben-sensitiver und koloristischer Prosa unter dem Titel ‚Farben-skizze‘, unter einem angenommenen Namen an die Feuilleton-Redaktion einer Zeitung meiner Vaterstadt Lübeck zu senden wagte. Es war ein Abenteuer mit demütigendem Ausgang, denn das Produkt war für die Zeitung zu schlecht und zu gut, es ging auf eine stümperhafte Weise über ihren Horizont hinaus. In der Redaktion aber saß ein schnoddriger Redakteur aus Berlin, der unter den höflichen gedruckten Ablehnungszettel die Worte schrieb: ‚Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun‘“ (XIII, 133).

Thomas Manns setzte nachträglich spöttisch hinzu: „Ich war davon nicht so niedergeschlagen, wie man denken sollte, denn einen richtigen Redaktionsbrief in Händen zu haben, war immerhin ein Ergebnis [...] dergleichen Anfänger-Erlebnisse gehören nun einmal zum Schriftsteller-Leben und besagen gegen zukünftige bessere Erfolge gar nichts“. Es handelte sich um *Vision*, die erste, ungemein aufschlußreiche Erzählung Thomas Manns, eigentlich eher eine Impression als eine Kurzgeschichte, viel darin nachempfunderer Heine und dessen *Buch der Lieder*. Und was die Liebeserfahrungen angeht: man glaubt dem Autor kein einziges Wort. Aber das Minutiöse der Empfindungsanalyse, die ungemein lebendige erotische Phantasie, die Ironie des Erzählers, seine Distanz zur Welt, vor allem aber die Fähigkeit, aus Nichts etwas zu machen, das vorwiegend Visuelle der erlebten Welt, das Konstruierte und dennoch Glaubwürdige dessen, was berichtet wird, die Erinnerung, die viel wichtiger ist als das angeblich Erlebte selbst, Leben im Beschreiben des Lebens, die hohe Stilisierungskunst bei einer fast naturalistisch zu nennenden Genauigkeit: viel Späteres ist in dieser kleinen Erzählung schon vorgebildet. Wer die kleine Geschichte, die Farbenskizze, diese „Vision“ je gelesen hat, wird sie nicht so leicht vergessen. Aber – was hätte Samuel Fischer wohl dazu gesagt, wenn er sie zu Gesicht bekommen hätte? Wir wissen ja nur zu gut, wie er reagierte, als er dann tatsächlich erste Werke von Thomas Mann auf den Tisch bekam.

Wie sich diese Beziehung zu Samuel Fischer und seinem Verlag allmählich anbahnte, das gehört heute zu den Gründungsmythen des Thomas Mannschen Werkes, und sie sind so oft erzählt worden, daß wir uns hier auf einige Akzente und Skizzenhaftes beschränken können. Thomas Mann hatte, wie jener schnoddrige Redakteur bemerkt hatte, in der Tat Einfälle, mehr noch jedenfalls als mit seiner anfänglichen *Vision*, und er tat wirklich etwas dafür: 1896 erschien *Der Wille zum Glück* – noch nicht bei S. Fischer, sondern im *Simplicissimus*, und vorher, im Oktoberheft 1894, war schon die Liebesgeschichte mit dem vieldeutigen Titel *Gefallen in der Gesellschaft* erschienen – vom damals mächtigen Richard Dehmel warmherzig begrüßt. Zwei andere Novellen, von denen wir nicht mehr als den Titel kennen (*Der kleine Professor* und *Walter Weiler*), wurden damals von der Zeitschrift *Pan* und offenbar auch von anderen abgelehnt: was Thomas Mann freilich nicht entmutigte, vielmehr ermutigte, Anfang 1897 seine Novelle *Der kleine Herr Friedemann* an Oscar Bie, den Lektor Samuel Fischers, einzusenden: und im Mai 1897 erschien dort seine Erzählung. Thomas Mann bekam nicht nur ein Honorar, sondern auch die Aufforderung, alles Übrige, was er noch je schreiben sollte, an den Lektor Fischer zu schicken. Ja, das tat er, bis in seine letzten Lebensjahre hinein – aber damals war nur an einen Novellenband gedacht, weil das gängige Ware war, und Thomas Mann sandte dann, wie ihm aufgetragen war, einiges an Fischer –

und am 29. Mai 1897 antwortete Fischer, und zwar so, daß Thomas Mann unbedingte zum Weiterschreiben Anlaß sah.

Samuel Fischer hatte einen sechsten Sinn für Qualität, auch wohl für das Leistungsvermögen eines Autors. Der Brief vom 29. Mai 1897: ein Schicksalsbrief, eine Art Initiation, die Thomas Mann einen dauerhaften Platz im Verlag S. Fischer sicherte, und ein Traum erfüllte sich: der jedes jungen Literaten, wie Thomas Mann selbst später schrieb, „ein Buch bei S. Fischer zu haben“ (X, 476). Fischer aber wollte mehr als ein Buch, er wollte alles, er wollte ein „größeres Prosawerk“, „vielleicht einen Roman“, wie er hinzusetzte, unter einer Bedingung: „wenn er auch nicht so lang ist“. Und dann ein Versprechen auf eine ungewisse Zukunft, aber da bewährte sich der Büchersinn Samuel Fischers. Denn der Brief schloß: „Ich will für Ihre Production gern wirken, natürlich unter der Voraussetzung, dass Sie mir alle Ihre Produkte zum Verlag übergeben. Hochachtungsvoll. SFischer Verlag“.² Aber fürs erste sollte es ein Novellenband sein, denn Novellen waren gängige Ware in der Zeit der Jahrhundertwende, und Paul Heyse sollte dafür 1910 sogar den Nobelpreis erhalten. Was hätte Thomas Mann also auch anderes schreiben sollen als Novellen? Der Bruder schrieb Romane – aber über Achtungs- und Anfangserfolge kam er im Grunde genommen nicht hinaus. Fischer nahm offenbar an, daß die Novelle die Thomas Mann gemäße Form sei, und wenn es denn ein Roman sein sollte, so sollte er nicht viel länger sein als eine umfangreiche Erzählung, und der Publikationsort war, so dachte Fischer, eine neue Sammlung, nämlich die „Collection Fischer“. Die sollte wenig kosten, aber viele Leser bringen, doch die Rechnung ging diesmal nicht auf: die „Collection“ verschwand so schnell, wie sie gegründet worden war, 1901 war davon schon nicht mehr die Rede. Aber dennoch sollte Samuel Fischer recht behalten: 1978 tauchte die „Collection S. Fischer“ erneut auf – als Taschenbuch, also ganz so, wie Samuel Fischer sich das seinerzeit gedacht hatte. Doch Samuel Fischer sollte auch mit jenem anderen recht behalten: mit dem Roman, den er von Thomas Mann erwartete. So furchtbar lang durfte er zwar nicht sein, und wir wissen, daß Thomas Mann zunächst nichts anderes plante als einen Roman durchschnittlichen Umfangs: „Zweihunderfünfzig Seiten, nicht mehr, in fünfzehn Kapiteln“ (XI, 380, ähnlich XIII, 137). Aber mit den 250 Seiten war es schon bald nichts mehr, die Sache schwoll an, und die Arbeit am Roman, also an den *Buddenbrooks*, erwies sich insofern als unabdingbar, als sich der Novellenband mit dem *Kleinen Herrn Friedemann* als erzählerischem Flaggschiff gar nicht gut verkaufen ließ: von 2000 gedruckten Exemplaren war nach knapp zwei Jahren nicht einmal ein Viertel abgegangen. Das entmutigte freilich weder den Autor noch den Verle-

² Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 394.

ger, den es aber nun mehr denn je nach dem Roman verlangte. Er kam, handgeschrieben, auf Geschäftspapier abgefaßt, mit einer Postversicherung versehen: „Das Manuskript war unmöglich“ (XIII, 138). Thomas Mann mußte lange auf die Antwort Fischers warten, nahm an, daß der buchhändlerische Erfolg wie bei den Novellen gleich null, der literarische Erfolg hingegen groß sein werde.

Ein unmögliches Buch, in der Tat. Fischer wollte nicht, verlangte Kürzung um ein Drittel, und seine Begründung: „Ein Roman von 65 enggedruckten Bogen ist für unser heutiges Leben fast eine Unmöglichkeit; ich glaube nicht, ob sich viele Menschen finden, die Zeit und Konzentrationslust haben, um ein Romanwerk von diesem Umfange in sich aufzunehmen“.³ Sein Vorschlag: stoffliche Konzentration. So ganz wohl scheint es Fischer bei diesem Vorschlag allerdings nicht gewesen zu sein, denn er gestand dem Autor zu, daß das eigentlich „eine ungeheuerliche Zumutung“ sei, was er von ihm fordere, und Fischer gab sogar zu, daß nicht so sehr „das Kunstwerk als solches“ von ihm nicht akzeptiert werden könne, sondern der Markt das entscheidende Kriterium sei. Aber Thomas Mann blieb hart, so hart, wie er wohl selten im Leben später bleiben sollte: eine Kürzung komme nicht in Frage, der große Umfang sei eine wesentliche Eigenschaft des Buches, man verpfusche es, wenn man daran etwas wegstreiche. An Heinrich Mann schrieb er, daß Fischer mit seinem Kürzungsvorschlag ein „Bubenstück von einer Zumutung“ begangen habe (Br HM, 6), und sein Fazit: „Aber er soll das Buch bringen, wie es ist. Zwischen langwierig und langweilig ist doch noch ein Unterschied“ (Br HM, 7). Und Fischer lenkte ein. Es gehörte zur Politik des Verlages, daß der Autor immer das letzte Wort haben sollte, und Thomas Mann behielt es. Er forderte: „Entweder Sie bringen das Ganze, so wie es ist, oder überhaupt nicht!“⁴ Thomas Mann hörte längere Zeit nichts, war bedrückt und schrieb an seinen Bruder: „Wenn nun Niemand das Buch haben will? Ich glaube, ich würde Bankbeamter. Ich habe manchmal solche Anwandlungen“ (Br HM, 16). Auch in jenem Beruf, so wissen wir, sind sprachliche Zeichen wichtig, ein falsch gesetztes Komma kann höchst unangenehme Folgen haben. Aber Thomas Mann als Bankbeamter? Die Versuchung kam in Form eines Angebots vom Verlagshaus Langen, denn Langen hatte nichts einzuwenden gegen einen zweibändigen Roman. Das ermutigte Thomas Mann zu einer Mahnung an Fischer, ihm doch endlich zu antworten, – und dann sagte Fischer zu. Als Verleger war er vom Umfang des Buches „nicht gerade sehr entzückt“, aber mit dem Wunsch, Thomas Mann möge ja nicht immer vierbändige Romane schreiben (die Bandzahl erhöhte sich unter der Hand um das Doppelte), ver-

³ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 396.

⁴ Zit. nach Peter de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/Main: S. Fischer 1970. S. 288.

band er eine Hoffnung und schrieb: „Vielleicht beschämt mich das deutsche Volk und kauft Ihr Buch in solchen Massen, wie Ihr Werk es verdient“. ⁵ Nun, der fromme Verlegerwunsch wurde Wirklichkeit, und der Kontrakt, den Fischer mit Thomas Mann schloß, war nicht übel. Heinrich bekam das alles unmittelbar mit. Der Kernpunkt, wie Thomas Mann sofort sah: 20 Prozent Honorar vom Ladenpreis für jedes abgesetzte Exemplar. Wer heute sechs bekommt, bekommt schon viel, und acht Prozent sind eine Obergrenze für beste Autoren. Die Klausel Fischers, die damit verbunden war, erwies sich aber als der vielleicht eigentliche Gewinn: sechs Jahre sollte alles unter denselben Bedingungen dem Fischer Verlag gehören. Aber auch damals waren 20 Prozent alles andere als das Übliche, und Fischer schrieb an Thomas Mann, daß diese Tantieme der höchste Satz sei, den ihm überhaupt irgendein Verleger bewilligen könne. ⁶ Ein paar Änderungen wurden noch gemacht aufgrund von Kürzungsvorschlägen des gewissenhaften Lektors Moritz Heimann, aber dann war das Buch fertig. Lektor Heimann bescheinigte ihm das, wonach Thomas Mann seit langem schon gesucht hatte: Größe. Mit dem Verkauf freilich hielt es sich bei diesem 12 Mark-Buch in Grenzen: nach einem Jahr waren erst 1000 Exemplare abgegangen. Das Titelblatt war von erhabener Langweiligkeit. ⁷ Aber dann kam die einbändige Fünf-Mark-Ausgabe mit der farbigen Umschlagzeichnung, eine (Lübecker) Gasse zeigend – sie suggerierte suggestiv den Einblick in eine alte, freundliche Zeit. Die Kritik, die lobende, mehrte sich rasant, und Thomas Mann selbst berichtet, daß dann die Auflagen einander zu jagen begannen: „Es war der Ruhm. Ich wurde in einen Erfolgstrubel gerissen“ (XI, 114). Es war ein Bestseller, wie ihn die Literatur des vergangenen Jahrhunderts kaum sonst gekannt hat. 1909 waren mehr als 50.000 Exemplare gedruckt. 1918 war auf dem Umschlag stolz vermerkt: 100. Auflage. Es war das hundertste Tausend – der Begriff der „Auflage“ war seit 1905 mit einer Mindestzahl von 1000 Exemplaren verbunden. ⁸ Nach der Nobelpreisverleihung wurden in wenigen Wochen 1 Million Exemplare verkauft, bis 1932 1.165.000 Bücher. Auf dem Schutzumschlag der *Stockholmer Gesamtausgabe* war noch stolzer als in der Ausgabe von 1918 notiert: „1170. Auflage des weltberühmten Werkes“. Die Gesamtauflage der *Buddenbrooks* beläuft sich bis heute auf ca. 2,5 Millionen Exemplare, mit Übersetzungen

⁵ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 398 f.

⁶ Ebd., S. 399.

⁷ Vgl. die Abbildung der Buchumschläge in dem Band von Friedrich Pfäfflin: 100 Jahre S. Fischer Verlag 1886-1986. Buchumschläge. Über Bücher und ihre äußere Gestalt. Frankfurt/Main: S. Fischer 1986. S. 58 ff.

⁸ Zu den Auflagenhöhen vgl.: 100 Jahre S. Fischer Verlag. 1886-1986. Eine Bibliographie. Bearbeitet von Knut Beck. Frankfurt/Main: S. Fischer 1986. S. 64 f.

und Lizenzen auch über 4 Millionen.⁹ Fischer hatte recht behalten – und Thomas Mann auch.

Was die *Buddenbrooks* angeht, so sollte Samuel Fischer ein zweitesmal recht behalten. Als sich der Erfolg des Romans abzeichnete, sagte er zu Thomas Mann: „Von den ‚Buddenbrooks‘ müssen Sie, lieber Herr Mann, und wir uns ein Haus bauen“.¹⁰ So geschah es – wenngleich ein paar Bausteine noch von anderswoher kamen. Das Haus war das Tölzer Landhaus, auf Briefköpfen firmierte es als „Landhaus Thomas Mann“. Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod, konnte man den *Buddenbrooks* entnehmen. Aber hier kam das Leben, auch wenn in dem Haus wiederum eine Todesgeschichte angefangen wurde: *Der Tod in Venedig*. Gäste kamen in das Haus Thomas Manns, er hatte einem Freund geschrieben: „Wohnliche Fremdenzimmer. Kalte und warme Speisen. Civile Preise“.¹¹ Samuel Fischer hatte sich im Grunewald heimisch gemacht, Thomas Mann bezog dann das eigentliche neue Haus 1914, das Haus in der Poschinger Straße 1 an der Isar. Aber von den *Buddenbrooks* hätte Thomas Mann sich über die Jahrzehnte hinweg gesehen einen ganzen Stadtteil bauen lassen können. Das Buch war in mehr als einem Sinne ein Wendepunkt: hatte bis dahin das Drama die literarische Öffentlichkeit dominiert, so begann jetzt der Roman einen Siegeszug, und war die Novellenproduktion zur Jahrhundertwende hochgeschraubt worden, so kamen jetzt bei Fischer die dickleibigen Romane heraus, und die Meinung, daß die schnellebige Zeit keine Muße mehr habe für solche Wälzer, erwies sich als dummes Gerede: die Erfolgsromane waren umfangreich, und die umfangreichen Romane waren Erfolgsromane. Das erste Jahrzehnt nach den *Buddenbrooks*: welch ein Triumphzug der deutschen Prosa! Hauptmanns erster Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, Wassermanns *Der Fall Maurizius*, Georg Hirschfelds *Der Kampf der weißen und der roten Rose*, Felix Hollaenders *Der Weg des Thomas Truck*, die Romane von George Meredith, heute fast alles vergessen. Aber der deutsche Roman war ins europäische Fahrwasser eingeschwenkt, und Thomas Mann hat das nachträglich in seinem Vortrag über *Die Kunst des Romans* ausführlich gerühmt – nicht ohne sich selbst dabei mitzurühmen. Aber er konnte es sich leisten, nach den *Buddenbrooks*.

Der Sechsjahresvertrag, mit Fischer für *Buddenbrooks* abgeschlossen, wurde 1906, 1913, 1919 unverändert „prolongiert“. Die Verlegerehe hatte gehalten, und nicht zum Nachteil Thomas Manns: die „Contrahenten“ vereinbarten eine Tantieme von 25 Prozent vom Ladenpreis des broschierten Exemplares. Ja,

⁹ Ich verdanke diese Angaben einem (ungedruckten) Vortrag von Roland Spahr: Thomas Mann im S. Fischer Verlag, den Herr Spahr mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

¹⁰ Zit. nach de Mendelssohn (zit. Anm. 4), S. 308.

¹¹ Zit. ebd., S. 316.

Thomas Mann hatte seinen Preis, *Buddenbrooks* war ein Bestseller geworden, und die höhere Tantieme kam spielend durch den Verkauf wieder herein. Albert Langen versuchte damals, 1906, Autoren vom Fischer Verlag abzuwerben und verlockte jedermann mit 25 Prozent – aber Fischer wußte, daß das nur für Ausnahmefälle galt, und Thomas Mann war ein solcher. Fischer war kein hoffnungsloser, sondern ein sehr hoffnungsvoller Optimist – als die etwas leicht geratene *Königliche Hoheit* entstand, bekam er, so berichtete er Bruder Heinrich, als Bedingung zugesagt: „6000 für den Vorabdruck und 10 Tausend gleich honorirt“ (Br HM, 86) – das war 1907, das Buch war noch nicht einmal fertig. Und Thomas Mann, der kühle Rechner, kommentierte nicht ohne Grund: „Mir ist nicht ganz geheuer bei diesem Optimismus“. Aber Fischer war ein Optimist mit Weitblick, denn als *Königliche Hoheit* erschien, gab es nach zwei Jahren 30 Auflagen, und das brachte etwas ein, auch wenn das Buch nur fünf Mark kostete. Es war nicht nur die Zeit der großen Bücher, es war auch die große Zeit der Bücher, jenes erste Jahrzehnt bis zum Ersten Weltkrieg, und sie alle profitierten vom Fischer Verlag und Samuel Fischer von ihnen allen: Jakob Wassermann, Hauptmann, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Stehr und noch etliche andere. Aber niemand kam an Thomas Mann heran. Allenfalls Hauptmann war ein Konkurrent – er hatte schon 1906 eine Gesamtausgabe bekommen, in immerhin 7000 Exemplaren gedruckt. Wurde hier der erste Grund gelegt für den späteren Zwist mit Gerhart Hauptmann, der als Mynheer Peeperkorn im *Zauberberg* etliche Federn lassen mußte und dem Thomas Mann es 1932, als manche Goethe-Feiern zu Hauptmann-Feiern wurden, noch einmal heimzahlte, obwohl er sich in die Reihe der Lobredner einfügte? Das ist nicht ganz von der Hand zu weisen, denn Hauptmann war ja auch als Dramatiker tätig, und da konnte Thomas Mann nun einmal nicht mithalten. Aber Thomas Mann war etwas für die Erfindung Fischers: das billige Buch. Eine Mark sollte es kosten, sollte das, was Fischer „das differenzierte Buch“ nannte,¹² nicht ersetzen, sondern den Buchmarkt erweitern. Das war im Grunde genommen Kulturpolitik im großen Stil: Fischer wollte nicht länger nur die verwöhnten Bücherkäufer ansprechen, sondern die „Kulturschicht der Bücherkäufer“ erweitern, und seine Rechnung, die er machte, lautete: Wer einmal Bücher gekauft hat, gehört zur Kulturschicht der Bücherkäufer überhaupt – und wird dann auch anderes erwerben wollen. Das war weitsichtige Kulturpolitik, das war eine Vorwegnahme der heute so gängigen Taschenbücher. Es waren letztlich nicht einzelne Bücher, die da erschienen, sondern es waren Romanbibliotheken. Das Unternehmen florierte. Das verlegerische Konzept ging auf – nach 15 Jahren hatte sich das Taschenbuch längst amortisiert, auch wenn

¹² Zit. nach de Mendelssohn (zit. Anm. 4), S. 512.

die meisten Bücher nicht über 8000 Exemplare hinaus kamen und viele nicht über das dritte oder vierte Tausend: von Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* waren 1925 jedoch immerhin 96.000 Exemplare gedruckt. *Das Wunderkind* kam in 75.000 Exemplaren heraus – aber im Grunde genommen waren das, das sagen die Zahlen nur zu gut, Mittelstellungen. Die Renner damals: Laurids Bruuns *Van Zantens glückliche Zeit* mit über 250.000 Exemplaren und Alice Berends *Die Bräutigame der Babette Bomberling* mit 200.000 Exemplaren: völlig vergessen heute. Aber sie schlugen die großen Autoren nach Längen, und selbst der alte Theodor Fontane war mit drei Büchern höher hinaufgeklettert als Thomas Mann mit dem *Kleinen Herrn Friedemann*. Man muß bedenken: daneben gab es die Reclam-Bibliothek, die Insel-Bücherei: in der Insel-Bücherei gab es Gedrucktes schon zum Preis von 50 Pfennig. Ullstein gab Buchserien heraus, in Massen produziert, und Ullstein bediente sich bereits einer Technik, die heute gang und gäbe ist: gesetzt wurden die Bücher in Berlin, gedruckt wurden sie in Edinburgh, und die Ullstein-Bücher machten rein finanziell das Rennen weit vor Fischer. Wenn heute Bücher in Fernost gedruckt werden und der Zeitdifferenz wegen manches beinahe eher gedruckt ist, als es geschrieben wurde, so sind das nur Erweiterungen der technischen Möglichkeiten, die Ullstein damals nutzte. Fischer verzichtete darauf, obwohl er sich seiner Konkurrenz erwehren mußte. Aber er hatte die besseren Autoren. *Königliche Hoheit* war natürlich nicht zu vergleichen mit *Buddenbrooks*, aber immerhin begann das Buch mit 10.000 Exemplaren,¹³ bis zum Ende des Ersten Weltkrieges waren 65.000 Exemplare gedruckt, bis 1955 163.000 Exemplare, und – merkwürdiger Nebengewinn – Thomas Mann damit und nicht so sehr mit den *Buddenbrooks* in Europa bekannt geworden. Das zeigte sich an den Übersetzungen: *Königliche Hoheit* wurde in der Regel sehr viel früher als der erste Roman in eine andere europäische Sprache übertragen.

In der Zeit des Ersten Weltkrieges kam wenig heraus, zunächst ein schmaler Band mit drei Texten: *Friedrich und die große Koalition*, worüber Thomas Mann und Fischer anfangs durchaus verschiedener Meinung gewesen waren, zusammen mit *Gedanken im Kriege* und einer Antwort auf eine schwedische Zeitungs-Rundfrage. Wenige Jahre später war das alles eine sehr verquere Literatur geworden, die Zeit hatte Thomas Mann überholt. Überholt hatten ihn auch andere – wieder einmal Hauptmann. Um das Seelische, Geistige stehe es recht dürftig, meinte Thomas Mann zwar etwas hämisch zu Hauptmanns *Der Ketzer von Soana* – aber die alte Konkurrenz schlief eben nicht. Thomas Mann hatte sich inzwischen längst auf ein anderes Feld begeben: im Oktober 1918 erschienen die *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Manchmal täuschte sich Fi-

¹³ Vgl. 100 Jahre S. Fischer Verlag (zit. Anm. 8), S. 108.

schon über den zu erwartenden Erfolg, so auch bei diesen *Betrachtungen* – eigentlich war es ein unmögliches Buch zu einem unmöglichen Zeitpunkt, aber nach vier Jahren waren weit mehr als 20.000 Exemplare verkauft. Zeitpunkt und Thema erwiesen sich nachträglich als nur zu richtig.

Dann kam die erste Gesamtausgabe, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, und es war nicht der Autor Thomas Mann, es war Fischer gewesen, der zur Gesamtausgabe gedrängt hatte. Sollte der Abstand zu Hauptmann nicht zu groß werden? 13 Bände waren es schließlich, in Einzelausgaben zu haben, und damals begann wohl schon die verlegerisch überaus erfolgreiche Politik, das längst Gedruckte noch einmal in anderer Zusammenstellung zu drucken, und wie gut diese Rechnung aufgeht, zeigt sich an den Ausgaben von *Buddenbrooks* und *Königliche Hoheit*, die jeweils um zigtausende Exemplare mehr verkauft wurden – obwohl sie ja längst im Handel waren.¹⁴ Weniger erfreulich war, daß die Honorare heruntergingen: die Tantiemen schrumpften auf 16 Prozent – und Thomas Mann war nach einigem Widerstand schließlich einsichtig genug, das zu akzeptieren. Die Zeiten hatten sich ohnehin geändert: neue Romane ließen sich zwei bis drei Jahre lang verkaufen, nicht mehr jahrzehntelang mit jeweils neuen Auflagen. Die Buchclubs kamen auf – Fischer geriet nicht gerade in schwieriges Fahrwasser, mußte sich aber den Buchmarkterfordernissen anpassen. Umgekehrt gelüstete es Thomas Mann nach gelegentlichen kleinen Extratouren außerhalb des Fischer Verlages, aber Fischer las ihm 1924 die Leviten, beschwor das loyale und anständige Vertragsverhältnis, das auf Kontinuität gegründet sein müsse; es komme im übrigen nur darauf an, daß ein Werk, in einer Hand zusammengefaßt, in einer würdigen Atmosphäre gut geführt und treu behütet werde – auf die Verlockungen von anderer Seite sei nicht viel zu geben, es werde schließlich überall nur mit Wasser gekocht. Aber dann bequeme Fischer sich zu einer Sonderleistung, für jedes neue Werk eine Extraprämie von 3.000 Mark und für den *Zauberberg*, rückwirkend, sogar 5.000 Mark zu zahlen¹⁵ – Hesse und Hauptmann waren die einzigen Autoren, mit denen Fischer so großzügig verfuhr, zumal Thomas Mann eine Vorauszahlung von einem Drittel des Gesamthonorars bei jedem neuen Werk haben wollte, neben der zu verrechnenden Monatsrate von 2.000 Mark. Fischer sagte ja, aber er setzte etwas hinzu, was Thomas Mann sich auch hätte sagen können: wenn er mehr verdienen wolle, so müsse er eben mehr schreiben. Fischer drückte das diplomatischer aus: „Vergessen Sie nicht, lieber Herr Mann, dass eine umfangreichere Produktion, eine viel breitere Basis für Honorarzuflüsse gibt“.

¹⁴ Vgl. de Mendelssohn (zit. Anm. 4), S. 911.

¹⁵ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 422.

Dann kam der rasante Erfolg des *Zauberberg*, im Dezember 1924 waren 26.000 Exemplare im Handel, 1928 waren 100.000 verkauft. Fischer hatte statt der zweibändigen Ausgabe noch eine einbändige Dünndruckausgabe gemacht, und diesmal waren wohl beide überrascht, Thomas Mann und Fischer, daß das anspruchsvolle Buch so rasend abging. Der Streit mit Hauptmann wurde einigermaßen beigelegt, Hauptmann verzieh Thomas Mann großmütig das Peperkorn-Portrait und die Rotweinflecken auf der Bettdecke, und Thomas Mann kam zur Aufführung von Hauptmanns *Festaktus* zur Eröffnung des Deutschen Museums in München und schrieb an Erika Mann hinterher: „Wir haben uns viel die Hände gedrückt, und alles ist wieder in der Reihe. Er ist ein so gutes Format, ich liebe ihn sehr. Und das Festspiel ist auch so eine zu Herzen gehende Quasselei“ (Br I, 239). Die Rivalität blieb, wie man sieht.

Anderes veränderte sich rasant: der Büchermarkt. In den späten 20er Jahren grassierte das Wort von der „Bücherkrise“, die Romane waren kurzlebiger geworden, die Auflagen gingen rapide zurück.¹⁶ Da zeichnete sich nicht so sehr die kommende Wirtschaftskrise ab als vielmehr eine Bücherkrise, die ein Indikator war für veränderte Lebensbelange. Das Kino, der Rundfunk, eine neue Gesellschaft – oder lasen die Menschen nicht mehr die Bücher, weil die Bücher nicht mehr auf die Bedürfnisse der Menschen eingingen? Irgend etwas war unstimmig geworden, der Verlag merkte es an den schwindenden Verkaufszahlen der Hauptmannschen Werke. Nach Thomas Manns Hauptwerk, den *Buddenbrooks*, streckte der Droemer Verlag seine Hände aus: zum Warenhauspreis von 2,85 DM sollte das Buch in den „Romanen der Welt“ erscheinen, und immerhin sollte eine Million Exemplare gedruckt werden, Thomas Mann ein Honorar von 100.000 Mark sofort erhalten.¹⁷ Eine Volksausgabe sollte es also sein, in Fischers Augen: eine Ramschausgabe. Fischer wollte nicht, aus einem tiefen Mißtrauen gegen die moderne Vermarktungsstrategie; Thomas Mann berief sich auf neue Forderungen der Zeit und auf seine eigenen Veränderungen, schrieb am 15.9.1929 einen dringlichen Brief, wollte sich natürlich von Fischer nicht trennen, aber doch in diesem „einmaligen Fall“ dem höchst verlockenden Angebot von Droemer nicht verschließen, berief sich sogar auf das „unter dem sozialen Gesichtspunkt Grosse“, daß Weltliteratur wie *Buddenbrooks* „unter die breiten Massen geworfen werden soll“¹⁸ – und schließlich bekam er Fischer herum: der stimmte einer Volksausgabe der *Buddenbrooks* in seinem eigenen Verlag zu. Thomas Mann bekam sogar 125.000 Mark, worin allerdings Lizenzgebühren der Deutschen Buchgemeinschaft enthalten waren. Der Verkaufserfolg übertraf alle Erwartungen, den Büchern geschah das, was in Krisenzeiten

¹⁶ Vgl. Peter de Mendelssohn (zit. Anm. 4), S. 1009.

¹⁷ Ebd., S. 1183.

¹⁸ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 426 ff.

mit Fleisch und Brot zu geschehen pflegt: sie wurden rationiert. Thomas Mann war zum Warenhausautor geworden, und Fischer war beteiligt. Der Erfolg war schwindelerregend; mit Wirkung der Kunst habe das nichts mehr zu tun, meinte Oskar Loerke damals.¹⁹ Aber an dem Millionenverkauf der *Buddenbrooks* ist nicht nur die Zahl so eindrucksvoll – damit begann das moderne Taschenbuch zu erscheinen, und Fischer war, seiner eigenen ursprünglichen Skepsis entgegen, dabei. Andererseits: *Buddenbrooks* war ein Einmaligkeitserfolg. Kein anderes Buch des Fischer Verlags ist so eingeschlagen – knapp 30 Jahre nach seinem ursprünglichen Erscheinen. Dagegen nahm sich die Auflage von 30.000 Exemplaren für *Mario und der Zauberer* geradezu kümmerlich aus.

Schatten des anrückenden Nationalsozialismus kamen auf. Aus dem von Thomas Mann geplanten Goethe-Roman wurde vorerst nichts – Droemer wollte ihn haben, Fischer übernahm die Bedingungen Droemers, und Droemer entschloß sich daraufhin, jemanden anderen für ein anderes Goethe-Buch zu finden, und am Ende wurde keines von beiden geschrieben. Dafür kam der erste Band der *Josephs*-Romane – und Fischer rühmte das Buch über die Maßen. Was auch noch kam, wissen wir nur zu gut: Boykott, Verfolgung, Exil – Fischer kriegte das alles schon nicht mehr so recht mit, er war stark gealtert, verstand die Welt nicht mehr. Dann am 10. Mai 1933 die Bücherverbrennungen, eine kurze Gnadenfrist für den Fischer Verlag in Berlin, den jetzt der Schwiegersohn Bermann leitete, – der alte Samuel wollte weder auswandern noch sein Vermögen retten oder irgend etwas für sich tun. Er verstand die Welt nun endgültig nicht mehr. Die ersten beiden Bände der *Josephs*-Tetralogie konnten 1933/34 noch in 18.000 Exemplaren erscheinen, mit einer Schutzumschlagzeichnung des ersten Bandes, der Thomas Manns „vollen Beifall“ hatte: „Ich finde, sie ist sehr feinfühlig dem Geiste des Buches angepaßt, und auch das Dekorativ-Symbolisch-Unbestimmte der Szene zieht mich an: Man weiß nicht, ist es Abraham mit dem kleinen Isaak oder der seine Geschichte erzählende Jaakob, – jedenfalls ist allgemeine Stimmung darin.“²⁰ Aber die allgemeine Stimmung in Deutschland war anderer Art. Samuel Fischer und Thomas Mann trafen sich noch einmal, ein letztes Mal. Es war, so schrieb er, die Begegnung mit „meinem alten Freunde, der eine so wichtige Rolle in meinem Leben gespielt hat“, dessen Lebenswille aber nun erlahmt war, und Thomas Mann wußte, daß er den „alten Freund“ nicht mehr wiedersehen würde (X, 472). So sollte es sein. Fischer starb am 15. Oktober 1934 in seinem Berliner Haus im Grunewald, und Thomas Mann schrieb an Hedwig Fischer, die Witwe: „Fast vier Jahrzehnte der Zusammenarbeit! Ich habe sehr gehangen an dem Verewig-

¹⁹ Ebd., S. 1189.

²⁰ Zit. nach Friedrich Pfäfflin (zit. Anm. 7), S. 136.

ten. Eine heitere Herzlichkeit bestand zwischen uns, wie ich sie sonst selten im Verhältnis zu Menschen erfahren habe und kaum je kam es zu oberflächlichen Trübungen und Verstimmungen. Unsere Charaktere paßten zu einander, und ich habe immer gefühlt daß ich der geborene Autor für ihn und er mein geborener Verleger war“.²¹ Das sind für Thomas Mann sehr deutliche Worte, und wenn von der heiteren Herzlichkeit die Rede ist, die er selten im Verhältnis zu Menschen erfahren hatte, so ist das unbedingt ernstzunehmen: da war einmal die Distanz durchbrochen, die sich sonst eigentlich immer einstellte, wenn Thomas Mann mit seinesgleichen oder auch mit Verlegern zu tun hatte.

Aber wie nahe sind sich Thomas Mann und Samuel Fischer wirklich gekommen? Auch im Brief an Ferdinand Lion kurz vor dem Tode Fischers vom 3.9.1934 ist von „meinem alten Freund“ die Rede (Br I, 372). Doch war diese Beziehung mehr als eine Verleger-Freundschaft? Verleger-Beziehungen haben nun einmal etwas mit Geld zu tun, mit Handel und Geschäft, und es sind wohl eher zweckdienliche Freundschaften, die da geschlossen werden. Doch im Verhältnis Thomas Manns zu Fischer ging das weit über das Beruflich-Übliche hinaus. Daß Fischer Thomas Mann oft zu sich einlud in den Grunewald, auch zu Ferientaufhalten nach Österreich oder an die Ostsee, gehört zu dieser besonderen Art des Miteinanders, die Fischer pflegte, aber nicht nur mit Thomas Mann. Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal und der scheue Hermann Hesse: sie alle profitierten von einer Geselligkeit, die zur Kultur jener Jahre zählte und die heute, so scheint es, gänzlich hinweggeschwunden ist. Thomas Mann wußte natürlich um die einzigartige Rolle Fischers in der deutschen Buchlandschaft, er versuchte, ihm zum 40. Geschäftsjubiläum seines Verlages die Ehrendoktorwürde einer deutschen Universität zu verschaffen, dachte an Freiburg, Frankfurt, Hamburg – alles mißlang. Wäre die Beziehung auch so gut und eng geworden, wenn der geschäftliche Erfolg sich nicht eingestellt hätte? Die Frage ist natürlich irrelevant, aber auf jeden Fall ist die Beziehung über das rein Geschäftliche weit hinausgekommen. Als Fischer siebzig wurde (und noch immer keinen Ehrendoktorhut bekommen hatte), schickte Thomas Mann „dem alten Freunde“ herzlichsten Glückwunsch, und damals schrieb er: „Ich kenne die tiefe seelische Klugheit dieses Mannes, seinen untrüglichen Instinkt für Werte, sein Wissen um das Notwendige“. Und: „Während der Zusammenarbeit eines Menschenalters hat sich die Anhänglichkeit an den Mann fest in mir verwurzelt, ja ich kann und will von Glück sagen, daß ich einem Verleger verbunden bin, den ich wahrhaft achte und dem ich wahrhaft vertraue“ (X, 459). Und dann sprach er noch von der „Bewunderung und Sympathie“, die er diesem Leben entgegenbringe.

²¹ Samuel Fischer/Hedwig Fischer (zit. Anm. 1), S. 459 f.

Ja, einen untrüglichen Spürsinn für Qualität hatte Fischer sicherlich. Wenn er einen Autor ablehnte, dann pflegte er manchmal zu sagen: „Das hat keine Magie“ (X, 474). Ob es Heinrich Mann war oder später Robert Musil – da fehlte etwas, und was da fehlte, war so viel, daß Fischer es nicht einmal auf einen Versuch ankommen ließ. So ganz furchtbar weit her war es mit dem Vertrauen freilich auch nicht immer – Thomas Mann hat ja verschiedentlich, vom Golde verlockt, Ausbruchsversuche gewagt, drohte abgeworben zu werden. Aber die Beziehung hielt, alle Fluchtversuche verliefen im Sande, und es war wohl nicht zuletzt die urbane Geselligkeit im Hause Fischer, die in Gesprächen, Briefen, im Austausch über die Zeit vermittelte Kultur, die eine Art von Gleichartigkeit zwischen Fischer und Thomas Mann herstellte. Und dann kam hinzu, daß sich viele sehr unterschiedliche Geister im Hause Fischers trafen. Fischer wußte zu vermitteln, wenn Spannungen auftraten, er vermittelte aber auch Freundschaften, und die im Hause Fischer gestifteten Bekanntschaften hielten häufig ebenso lange wie die Beziehung Thomas Manns zum Hause Fischer. 1903 die erste Begegnung mit Gerhart Hauptmann: „Das Zusammenreffen mit ihm war für mich ein Erlebnis ersten Ranges, und ich wünschte nur, ich hätte ihm ein etwas glücklicheres Bild von mir geben können, als er wahrscheinlich empfangen hat. Er, der Siegreiche, wird den Eindruck von Wirrsal, Kampf, Krampf und schweren Ermattungen gewonnen haben, – und das würde stimmen. Vielleicht hat er auch das Gute herausgefühlt; sein letztes Wesen ist ja Güte“ (Br I, 38 f.). Ja, da war eine Beziehung gestiftet worden, freilich auch eine Rivalität, die sich periodisch immer wieder zu Worte meldete. Am Ende, nach weiteren 30 Jahren, war Thomas Mann freilich ein für allemal der Siegreiche geworden und Hauptmann jemand, der nicht nur in den Augen Thomas Manns viel von Wirrsal und Krampf und schwerer Ermattung auf sich genommen hatte. Doch hinter alledem stand, was Fischer betraf, eben Vertrauen, und das wurde nicht zuletzt immer wieder gestärkt durch den schier unglaublichen Einfallsreichtum des Verlegers, der Thomas Mann zu dessen und seinem eigenen Wohl vermarktet hat, wie man heute zu sagen pflegt. Aber es war stets mehr.

Wieviel mehr es war – darüber tappen wir dennoch weitgehend im Dunkeln. Was sagen die Tagebücher? Wir haben für die Zeit der intensivsten Beziehungen allerdings nur die der Jahre von 1918 bis 1921 – und aus ihnen geht nicht viel hervor. Geschäftliches, ja – und Vergnügen bei Thomas Mann über hohe Honorare. Am 27.9.1918 überweist Fischer 17.500 Mark Honorar, und Thomas Mann kann nicht umhin, sich darüber zu freuen. 1918, als die Zeiten wirklich schlecht waren, schickt Fischer ihm einmal 500 gute Zigaretten (Tb, 30.10.1918). Kleine Geschenke, so wissen wir, erhalten die Freundschaft. Dann aber immer wieder Honorareingänge, die bestätigt werden – am 4. November

1918 34.000 Mark für die neuen Auflagen von *Buddenbrooks*, und am 1.2.1919 12.000 Mark Honorar für die 7. bis zur 10. Auflage der *Betrachtungen*, von der 11. bis zur 14. Auflage noch einmal 13.000 Mark (Tb, 21.6.1919), 1920 irgendwann noch einmal 10.000 Mark Honorar von Fischer, 20.000 Mark im Juli 1920 avisiert – allerdings mit dem Zusatz, daß er für neue Auflagen von *Königliche Hoheit* nur noch 14 Prozent vom Ladenpreis bekomme. Thomas Manns Kommentar: „Muß darauf dringen, daß bei günstigerer Geschäftslage wieder restauriert werde“ (Tb, 1.7.1920). Im Oktober 1920: 46.000 Mark Honorar angekündigt. Nun, die Zahlen wurden immer höher, der Wert des Geldes wurde immer geringer. Am 1. Dezember 1921 machte Thomas Mann eine Gesamtrechnung für das Jahr auf: „Meine Einnahmen dieses Jahr betragen 300.000 Mark“.

Das alles war Geschäftliches, und das zieht sich wie ein roter Faden durch die Tagebücher hin. Größeren Anlaß zu Ärger gab es nicht, und deswegen „prolongierte“ Thomas Mann 1919 den immer wieder fälligen Sechsjahresvertrag – „bis zu meinem 50.“ (Tb, 23.6.1919). Manchmal schwieg Fischer allzu lange, dann gab es von Thomas Mann einen gestrengen Brief und im Tagebuch den Kommentar: „Gespanntes Verhältnis“ (Tb, 3.6.1921). Aber das alles löste sich immer wieder auf, und letztlich blieb es bei den guten Beziehungen. Doch: dem Tagebuch nach waren es Geschäftsbeziehungen, mit gelegentlichen geselligen Zusammenkünften und Einladungen Fischers an Thomas Mann, etwa nach Garmisch. Als Thomas Mann zum 60. Geburtstag Fischers gratulierte, steht im Tagebuch: „Privatbrief Fischers auf mein Gratulationsschreiben“ (Tb, 1.1.1920). Das andere also alles doch mehr oder weniger Geschäftsbriefe, Verlegerisches, Honorarzahlen, Auflagehöhen. Wir kennen den Briefwechsel und wir wissen: Thomas war ein guter, d. h.: ein harter Geschäftsmann. Es gab von seiten Thomas Manns manchmal Vorwürfe, auch Drohungen. Häufiger ein schiefer Blick auf Hauptmann, der bei Fischer besser wegzukommen schien – so noch am 17.2.1932. Thomas Mann bekam am Ende was er wollte. Es war nicht wenig. Das mußte später auch Gottfried Bermann Fischer erfahren – die Briefe vom Oktober 1932 zeigen das deutlich.²²

Dann später die Krisenzeit, in den Tagebüchern von 1933 an die Katastrophenberichte. Kann Fischer noch seinen Betrieb in Berlin aufrechterhalten? „Der alte Fischer nimmt viel Schlafmittel“, heißt es am 1. April 1933. Fischer taucht als der „Alte“ auf – der „alte Fischer“ ist nicht ein zufälliges Tagesnotat, sondern begegnet wiederholt (Tb, 17.11.1933, 18.11.1933). Sagte sich da schon eine jüngere Generation von einer älteren los? Den „alten Fischers“ passiert es,

²² Thomas Mann. Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/Main: S. Fischer 1973. S. 7 ff.

daß sie wegen angeblichen Devisenschmuggels um 6 Uhr früh an der deutschen Grenze aus dem Schlafwagen geholt, peinlich bis aufs Letzte untersucht werden (Tb, 16.3.1934); das ist als Faktum eingetragen, ohne Kommentar. Der Abschied kam noch zu Lebzeiten. Als man sich in Zürich im *Baur au Lac* trifft, notiert Thomas Mann: „Der alte Fischer sehr wunderbar und rührend in seiner Verkalktheit, kombiniert mit Taubheit, sodaß oft völlige Abseitigkeit und Unklarheit des Geredes zustande kommt. Ein gewisser Humor ist geblieben und im Grunde viel Scharfblick und Scharfgefühl für die Zweitrangigkeit derer, die ihm die Dinge aus der Hand nehmen. Von Suhrkamp sagte er gestern, an seine Verlässigkeit im Menschlichen glaube er gerade nicht. [...] Er hat im Grunde dasselbe Mißtrauen gegen seinen Bermann. Plötzlich fragte er mich, wie ich ihn gefunden hätte. ‚Es ist gut, daß Sie ihm vorgearbeitet haben‘, sagte ich. Heute erklärte er, daß alle seine Autoren aus Deutschland hinausgehen sollten. Aber freilich müßten alle es tun. – Dazwischen viel Verwirrtes und Gedächtnisloses. – Ich nahm Abschied von ihm in dem Gefühl, es vielleicht oder wahrscheinlich zum letzten Mal zu tun. Als ich ihm im Weggehen schon, noch einmal zuwinkte und er freundlich zurücknickte, war mir weh ums Herz, und so ist mir auch jetzt“ (Tb, 2.5.1934).

Ein Abschied, ein Abschied mit Distanz, auf Distanz. Eigentlich war der noch Lebende schon gestorben; jener irritierende Blick für die großen humanen Ideen – vergangene Zeiten. Die Worte des Tagebuchs werden wiederkehren in den Gedächtnisreden nach dem Tode Fischers. Ein leiser Zweifel, ob er mit seinem Werk „bei Fischer bleibe“ (Tb, 18.8.1934) – es war immerhin ein jüdischer Verlag. Wollte Thomas Mann den immer wieder prolongierten Vertrag mit Fischer aufheben? Wir wissen: dazu kam es nicht, glücklicherweise. Mit Samuel Fischer ging es im September 1934 dem Ende zu, 75 Jahre alt war er, Bermann berichtete Ungutes. Der alte Fischer: sein „geistiger und körperlicher Zustand“ sei „recht kläglich“ (Tb, 10.9.1934). Dann der längst erwartete Tod Fischers, Thomas Mann notiert: „Ergriffenheit [...]. Ein Stück meines Lebens und ein gutes Stück deutschen Lebens geht mit dem kleinen Juden, der ein Glückskind und eine Art von Genie war, ins Grab [...]. Die Trauer um den alten Freund liegt mir in den Gliedern, im Kopf; im Herzen“ (Tb, 15.10.1934). Es klingt fast so, als sei Fischer in Thomas Manns Erinnerung erst wieder lebendig geworden, als er gestorben war.

Zeigen uns die Nachrufe ein anderes Bild? Es gab ein *In memoriam S. Fischer* (X, 472 ff.), in dem Thomas Mann, nach dem Tode Fischers, ein Charakterbild gezeichnet hat, das aufschlußreicher ist als alles andere, was er je zeitlebens über Fischer gesagt hat. In den *Baseler Nachrichten* erschien dieses Erinnerungsbild am 28. Oktober 1934. Es war eine Bilanz, die Thomas Mann zog, nicht nur, was das Geschäftliche anging, das beide in gegenseitigem Ein-

vernehmen so klug verwaltet hatten – manchmal erinnert es etwas an Heines Beziehung zu Campe, an Goethes Beziehung zu Cotta, aber die Thomas Manns zu Fischer war dennoch unvergleichlich, denn da war mehr im Spiel als eben nur die Verkäuflichkeit eines literarischen Werkes. Was es war, zeigt dieser kurze Nachruf.

Es war, was selten genug ist bei Thomas Mann, tiefe Betroffenheit. Es war Betroffenheit darüber, daß mit dem Tode Samuel Fischers ein Stück seines eigenen Lebens dahingegangen war, und er sagte: „eine Epoche geht dahin, der ich mich geistig und moralisch zugehörig fühlte und von der noch einzelne Vertreter da und dort in einem Zeitklima, das nicht mehr das ihre ist, ihr Lebenswerk zu Ende führen“ (X, 473). Die Verlagsgeschichte des Fischer Verlags – das war aber nicht nur seine Lebensgeschichte, sondern es war gleichsam im geistigen Sinne das, was Fischer und Thomas Mann nach dem ersten großen Erfolg der *Buddenbrooks* wollten: sich ein neues Haus bauen. „Ich habe menschlich an ihm gehangen und er, das weiß ich, an mir“ (X, 473), so lesen wir auch in diesem Nachruf – von wem hat Thomas Mann das sonst eigentlich noch gesagt? Den Bruder Heinrich wollen wir ausnehmen, aber da wissen wir, daß Heinrich stärker an Thomas gehangen hat als umgekehrt. Es war weit mehr als sachliches Interesse, ganz anderes als Verlagsgeschäftliches, auch nicht nur bloßes Vertrauen – so selten es bei Thomas Mann auch als tragendes Fundament einem anderen Menschen gegenüber in Worte gebracht worden ist. Und dann folgen in diesem Nachruf Sätze, die Raritätenwert haben bei allem, was Thomas Mann über andere Menschen gesagt hat. Denn er legt ein Bekenntnis zu Samuel Fischer ab, und dieses Bekenntnis ist in gewissem Sinne ein Bekenntnis auch zu sich selbst. „Es war“, so schrieb er, „bei aller Verschiedenheit der Existenzform, der Herkunft und selbst der Jahre, eine gewisse Verwandtschaft der Lebensstimmung, der Schicksalsmischung, für die er Sinn hatte so gut wie ich, so daß er mir wohl zutraute, von seinem Leben etwas zu verstehen, und mir gern zuhörte, wenn ich ihm, besonders in Sorgenzeiten, davon sprach, ihn ein Sonntagskind nannte und ihn, ihm zuredend, versicherte, daß so ein Lebensgrundcharakter allen allgemeinen Unbilden zum Trotz sich immer wieder individuell durchzusetzen wisse. Er hörte das aufmerksam und gern und brauchte es wohl; denn sein zu Glück und Erfolg bestimmtes Leben war melancholisch überschattet [...], er selbst hatte mit depressiven Stimmungen zu kämpfen“ (X, 473). Da haben wir es: die verwandtschaftliche Lebensstimmung, das Glückskindhafte mit dem melancholischen Hintergrund; und wir wissen: den gab es auch bei Thomas Mann. Den gab es schon, brieflich dokumentiert, 1901, wenn er von „Depressionen wirklich arger Art mit vollkommen ernst gemeinten Selbstabschaffungsplänen“ sprach (Br I, 25) und im gleichen Satz, im gleichen Atemzug von seinem „unbeschreiblichen, reinen und

unverhofften Herzensglück“. Ein Melancholiker ist Thomas Mann geblieben, bis hin zu dem Lebensgefühl, ein Spätgeborener, ein Abschließender zu sein, einer, nach dem nichts Wesentliches mehr kommen werde. Das darf man nicht als Alterspessimismus abtun, es war mehr. Es war das, was ihn dazu gebracht hatte, die Welt als Nirwana zu sehen, Schopenhauers Philosophie sich zu eigen zu machen, und diese Melancholie, dieses Abstandnehmen, dieses in der Welt Fremd-sein, wie er es beim gealterten Goethe beschrieben hat, diese Sorge, die wir bei Jaakob finden, die Neigung zum Nachgeben, zum Erschlaffen und Aufgeben schon im *Tod in Venedig*, die dann sofort korrigiert wird von einem Durchhalteappell an sich selbst, von manchmal geradezu hektisch anmutender Betriebsamkeit, von einem schier unbegreiflichen Aktivismus, einmal *in litteris*, zum anderen in Verlagsgeschäften: das war nicht nur Samuel Fischer, das war er selbst. Da war also ein Wahlverwandter, ein Bruder im Geiste, das Glückskind mit dem Fortunatussäckel und der ständigen Gefahr, abzustürzen in pure Verzweiflung. „Er war keine katilinarische Existenz, keine Märtyrernatur, die in einer Dachstube endet, wie sie begonnen“, so schrieb er auch zu Samuel Fischer (X, 475), sein Revolutionarismus sei einfach bürgerliche Fortgeschrittenheit gewesen, „geistige Freiheit, Unternehmungslust im Neuen und werdenden, aber von Anfang an war er gemildert und ausgewogen durch einen ausgesprochenen Sinn für Kultur“. Gäbe es eine bessere Charakteristik Thomas Manns als die, die er hier Samuel Fischer in seinem Nachruf zuteil werden ließ? Andere habe er beiseite gelassen, Wedekind, seinen Bruder Heinrich, weil sie, so schrieb er, „ihm zu hart, zu kraß, zu eisig in ihrem Stolz, zu unironisch waren“ (X, 475). Er wußte sicher um ihren Rang – aber es war nicht seine Welt. Seine Welt war die Thomas Manns, und das alles hat den wohl immer wieder zu Fischer hingezogen, nicht der Erfolg, oder jedenfalls das nur zum geringeren Teil. Wann er auch mit ihm zusammengetroffen war – und das geschah sehr häufig –, dann war es immer wieder die gleiche Begegnung gewesen mit jemand, der halb Kamerad, halb väterlicher Freund war, „depressiv-humoristisch, instinktklug, von schlagendem Urteil und kindlich reinen Herzen. Wir hatten ihn alle wahrhaft gern“, schreibt Thomas Mann. Ja, der kleine, ursprünglich recht mangelhaft gebildete ungarische Jude – so Thomas Manns Worte – war das, als was Thomas Mann sich auch einschätzte: ein Bewahrer der deutschen Kultur, und er konnte sich rühmen, das Seinige getan zu haben, diese Kultur hochzubringen; in gewissem Sinne hat er sie sogar eigentlich erst gemacht. Gesamtausgaben auch lebender Schriftsteller – das waren keine Verlagsprojekte, auf profitablen Gewinn ausgerichtet, das war – Thomas Mann hat das nur zu gut verstanden – eine Gestalt gewordene Entwicklung, das war „ein gestaltetes Leben“ (X, 477). Die letzte Begegnung mit ihm: ein Gespräch, „über einen gemeinsamen jungen Bekannten“. Wir lesen über dieses Gespräch,

das ja auch in den Tagebüchern erwähnt ist, im Nachruf Thomas Manns: „Kein Europäer“, sagte er kopfschüttelnd. „Kein Europäer, Herr Fischer, wieso denn nicht?“ „Von großen humanen Ideen versteht er nichts.“ (X, 478). Das waren die Worte des alten Fischer, fast schon bei hereinbrechender Nacht gesprochen – nicht die Verdunkelung seines eigenen Lebens, sondern die Verdunkelung der Epoche stand unmittelbar bevor, und die Hoffnung war, daß sich von diesen humanen Ideen etwas hinüberretten lassen werde in Zeiten, die davon wieder etwas verstünden – Thomas Mann hat diesen Triumph, zu dem er seinen Teil beigetragen hatte, noch erlebt. Und der Verlag des gemeinsamen jungen Bekannten Peter Suhrkamp blüht heute noch. Bei ihm erscheint die Ausgabe des Todfeindes von Thomas Mann: Bertolt Brecht.

*

Was Samuel Fischer auszeichnete, war Qualitätsgefühl, war ein todsicherer Instinkt dafür, war sein Sinn für Texte, die Magie hatten, und alles andere, das bloß handwerklich Feingedrechselte, das sauber Geschriebene und in sich nur allzu Stimmige, das literarische Kunsthandwerk, das mochte er nicht, und er mochte nichts, was gänzlich ohne Humor, frei von Ironie war. Thomas Mann hatte mit seinen *Buddenbrooks* den deutschen Roman wieder in europäisches Fahrwasser eingeführt, Fischer hatte die europäische Literatur nach Deutschland gebracht, Zola, Dostojewski, Tolstoi, Ibsen, Hamsun, Hermann Bang, Bernard Shaw. Als Thomas Mann zum wiedergegründeten Schutzverband deutscher Schriftsteller 1947 sprach, weil man irgendeine Art von Segensspruch von ihm wollte, da sagte er am Schluß: „Es ist in allen Stücken mit dem bloß Nationalen nicht mehr viel anzufangen. Was not tut, ist der geistige Typ, der die europäische Tradition als Ganzes repräsentiert“ (X, 782 f.). Das hätte er wortwörtlich auch in seiner Laudatio, in seinem Nachruf auf Samuel Fischer sagen können – die europäische Tradition als Ganzes hatte der als Verleger wie kein anderer repräsentiert.

Dürrenmatt hat in seiner Geschichte *Der Richter und sein Henker* einmal gesagt: „Da haben wir es wieder, die Schriftsteller werden in der Schweiz aufs Traurigste unterschätzt!“ Ob das so ist, steht hier nicht zur Diskussion, aber man darf nach dem Tag heute sagen, daß die Verleger gewiß nicht unterschätzt werden. Schon gar nicht auf das Traurigste. Dürrenmatt hat auch einmal gesagt: „Das Beste an der heutigen Weltlage ist noch, daß die Schriftstellerei wieder anfängt gefährlich zu werden“. Wenn das so sein sollte – Samuel Fischer und sein Verlag haben daran kein geringes Verdienst.

Manfred Dierks

Sammlung

Lobrede zur Verleihung der Thomas Mann-Medaille an Hermann Kurzke

An Hermann Kurzke aus Mainz, Professor für deutsche Literaturgeschichte an der dortigen Universität, Literaturkritiker und Editor, wird heute die Thomas Mann-Medaille verliehen. Hermann Kurzke hat sich um die Erforschung und um die Verbreitung des Werkes von Thomas Mann in besonderem Maße und auf vielfache Weise verdient gemacht.

In dinglich-greifbarer Form liegen diese Verdienste in folgenden Veröffentlichungen vor – als Bücher:

1. Die Dissertation: *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*¹, erschien 1972

Hier hat Hermann Kurzke ein Grundthema für sich gefunden: Inwieweit ist Thomas Mann ein Konservativer und was ist das: Konservativismus? Konservativismus wird bestimmt als Kritik an der abstrakten Vernunft der Aufklärung und als Suche nach dem verlorenen Ganzen, das man „Leben“ nennen kann. Die „Irrationalität“, nach der der Konservative sucht, könnte auch „wiedergewonnene Naivität“ heissen. Es handelt sich um eine kritische, degagierte Analyse.

2. Kurzkes zweite Thomas Mann-Arbeit (von 1977) ist ein kommentierter Forschungsbericht über die Sekundärliteratur von 1969-1976² und schliesst an Herbert Lehnerts Bericht an, der bis 1968 ging. Die beiden Forschungsberichte waren mehr als periodische Überblicke. Sie informierten über ganz neue Forschungstrends, die einsetzten, als Thomas Manns Nachlass in Zürich zugänglich wurde. Sie hatten einen stark positivistischen Einschlag, indem sie sich an die konkreten Zeugnisse des Thomas Mann-Archivs hielten.

3. Diese Forschungstrends dokumentiert Kurzkes Sammelband von 1985 unter dem Titel: *Stationen der Thomas-Mann-Forschung*³. Der Band zeigt ein

¹ Hermann Kurzke: *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*. Würzburg: Königshausen + Neumann 1980 (überarbeitete Fassung der ersten Auflage von 1972).

² Hermann Kurzke: *Thomas-Mann-Forschung 1969-1976. Ein kritischer Bericht*. Frankfurt/Main: S.Fischer 1977.

³ Hermann Kurzke (Hrsg.): *Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970*. Würzburg: Königshausen + Neumann 1985.

ganz neues Bild Manns, an dem jetzt auch die Kenntnis der Tagebücher und tiefenpsychologische Einsichten beteiligt sind.

4. 1985 erscheint bei C.H.Beck auch Hermann Kurzkes Haupt- und Grundbuch über seinen Autor: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*⁴, heute in der dritten Auflage. Es bedarf keiner Hinweise – jeder kennt es. In Deutschland und in der Welt machen Germanistik-Studenten ihre Bekanntschaft mit Thomas Mann über dieses Buch.

5. Von 1993 bis 1997 erscheint von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski eine sechsbändige Auswahl aus den Essays Thomas Manns⁵. Sie macht die wichtigsten Aufsätze in neuartiger Gestalt zugänglich – nämlich als Erstdrucke und tilgt damit spätere Eingriffe des Autors. Ausserdem gibt es erstmals Kommentare zu den Essays – Erklärungen, Korrekturen, Neufunde. Hier hat man den zeitgebundenen Thomas Mann – nicht den, der seine Texte später verbessert und geglättet hat.

6. *Mondwanderungen* (1993)⁶ ist ein Wegweiser durch Thomas Manns labyrinthischen Josephroman und bietet auch Einsichten in die Quellen und die Bildvorlagen. Der Band ist ein Nebenprodukt der grossen Wanderausstellung zum *Josephs*-Roman von 1992, die ganz wesentlich auf der Konzeption Hermann Kurzkes beruhte.

7. Und dann, 1999, mit 672 Seiten die grosse Biografie⁷ – *noch eine*: die von Mendelssohn, Prater und Harpprecht gabs ja schon. Man kennt heute ganz besonders den Begriff „Marktsättigung“ – die musste hier eigentlich vorliegen. Erstaunlicherweise verkaufte sich das Buch enorm – manch einer muss heute mindestens zwei Thomas Mann-Biografien im Regal haben, ungünstigenfalls also 3000 Seiten. Woran lag der Erfolg? Die „Zeit“ wusste es sofort – sie sagte nämlich: Hermann Kurzkes Biografie ist die beste! Nun, vermutlich ist sie's. Wir werden aber später nochmal fragen, wieso?

Das sind also die sieben guten, sehr guten Gründe, Hermann Kurzke die Medaille zu verleihen. Sie merken, er hat sich natürlich an die magische Lieblingszahl seines Autors gehalten: 7. 7 – das ist die Zauberbergzahl, 7 – das ist das Kompositionsmuster der *Josephs*-Romane, im „siebenten Kapitel“ von *Lotte in Weimar* hat der Sonnenkönig sein *Lever* – und so weiter. Sieben Kurzke-Bücher also auch, wie es sich gehört, über Thomas Mann – sechs übers Werk und das siebte übers ganze Leben. So etwas stösst dem Forscher einfach

⁴ Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. München: Beck 1985.

⁵ Hermann Kurzke/Stephan Stachorski (Hrsg): *Thomas Mann. Essays*. Bde. 1-6, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993-1997.

⁶ Hermann Kurzke: *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*. Frankfurt/Main: Fischer 1993.

⁷ Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. München: Beck 1999.

zu. Man weiss von einem Goethe-Forscher, dass er erst eine Friederike und dann eine Lotte geheiratet hat. Und von einem in Ungnade gefallenen Jünger und Biografen Stefan Georges, dass er am Geburtstag seines Meisters sich hinlegte und starb. Steht das Leben von Philologen derart im Zeichen ihres Forschungsgegenstands? Ist es Nachfolge, gar Mimikry?

Nein, das ist längst vorbei. Wenn jemand heute ein gut Teil seines Lebens einem bestimmten Dichter (Dichterin) und seinem Werk widmet, dann hat das viele Gründe – die Liebe zu Person und Werk mag es sein (das finden wir oft zu Kleist) oder auch die intellektuelle Faszination durch bestimmte philologische Fragestellungen (oft zu Hölderlin). Und es gibt folgenden Grund: Man hat als Philologe einige Themen, seien sie existentieller Art, seien sie Fragen der Weltinterpretation (im Grunde gehört das ja zusammen), die von einem bestimmten Autor gut vertreten werden. Dann beschäftigt man sich mit ihm, denn man betreibt dabei ja auch immer die eigene Sache. Irgendwann kommt dann der Zeitpunkt, wo die eigene Sache und der Autor zusammengefallen sind. Ein Sonderfall des Schopenhauerschen *tat twam asi* – des „das bist du ja selbst!“.

Was wäre denn die eigene Sache, die Hermann Kurzke – wenn ich Recht habe – mit Thomas Mann betrieben hat? Ich kenne ihn ja schon lange, und wir sind Freunde. Da habe ich anfangs schon öfter hinüber geäugt – besonders natürlich, wenn wieder ein Buch von ihm kam – und mich gefragt: Was treibt den Kurzke denn *eigentlich* um, das kann doch nicht immer nur Thomas Mann sein, auch, wenn dabei nur von Thomas Mann die Rede ist? Ein Kernthema – ein Stück Tiefenstruktur in den Arbeiten Kurzkes – habe ich dabei herausgefunden, und davon will ich jetzt reden.

Hermann Kurzke ist ja auch Hymnologe – Liedforscher. Er befasst sich mit Hymnen, und hat in Mainz ein ganz ausserordentliches Archiv für Kirchenlieder aufgebaut. Seine erste Veröffentlichung in der Liedforschung heisst *Hymnen und Lieder der Deutschen*,⁸ ein altmodisch antiquarischer Titel, er könnte von Herder sein. Das Buch wurde passenderweise im September 1989 abgeschlossen. Auf seiner ersten Seite steht der folgende Satz: „Wenn etwas zu Ende geht, kommt die Zeit der Sammler.“ Kurzke meint natürlich, dass es mit den Hymnen und Liedern zu Ende geht. Ich möchte den Satz aber hochrechnen – er kann über Hermann Kurzkes gesamter Arbeit stehen. Er sammelt, weil etwas zu Ende geht. Etwas geht zu Ende, und Kurzke sammelt unbekannte Essays und abgelegene Lebensspuren Thomas Manns, Königshymnen und deutsche Marseillaisen und Kirchenlieder beider Konfessionen. Wer sammelt, will etwas bewahren, konservieren – *wovor* in diesem Fall? Was geht denn zuende,

⁸ Hermann Kurzke: *Hymnen und Lieder der Deutschen*. Mainz: Dieterich 1990.

was kommt Neues? Kurzke hat das 1982 im Nachwort zu seiner Habilitation über das „politische“ Werk (politisch in Anführungsstrichen) Friedrich von Hardenbergs beschrieben⁹. Er entwirft dort das 1982 aktuelle Szenario aus atomarer Bedrohung, Erschöpfung der natürlichen Ressourcen, Entfremdung der Lebensverhältnisse, der Verschärfung des Konkurrenzprinzips ... Das alles wird sich noch beschleunigen, sagt er, wenn man nicht einhält. Und wer betreibt diesen sich immer mehr beschleunigenden Prozess? Es ist die technisch-wissenschaftliche Rationalität, es ist der blind galoppierende Fortschritt. Und was könnte dagegen helfen? Nun, so etwas wie eine Neuerfindung der Langsamkeit, sagt Kurzke. Ich zitiere: „Wie die Natur sich vom Menschen aufgebene Flächen wieder zu eigen macht, so könnten auch Traditionen wieder entstehen, wenn der gesellschaftliche Wandel ausreichend verlangsamt werden könnte.“ Insgesamt redet Hermann Kurzke hier im Jahr 1982 wie ein Grüner. Aber er hat nicht die Naivität der Grünen damals, er ist jedenfalls ein *Realo*. Er weiss realistischerweise, dass seine Vorschläge nur durch eine einzige Instanz umgesetzt werden könnten: durch ein genaues Wunder. Durch die rationale Freisetzung des Wunderbaren in dieser Welt. – Diese Zeitanalyse Kurzkes von 1982 hat mich heute sehr gerührt. Sie stimmt ja, auch als Prognose – bis heute. Überdies ist sie genau das, was man damals ja von der Germanistik noch verlangt hat: das, was sie weiss, auch auf die konkrete Aussenwelt anzuwenden. Etwa Novalis auf die damalige Gegenwart. Aber, durfte man denn allein auf das Wunderbare als Lösung setzen? Das war doch sehr irrational. Andere haben damals auf den wissenschaftlichen Sozialismus des Ostblocks gesetzt. Das war gewiss rational. – Von heute aus gesehen, war beides das, was Walter Benjamin schon gekannt und benannt hat: „eine schwache messianische Hoffnung“. Hermann Kurzke hat sie im übrigen aufrechterhalten, diese Hoffnung. Dafür zeugt nicht zuletzt seine Produktivität.

Meine Damen und Herren – diese Laudatio hier ist keine Kulturklage, kein Lamento über die abgelaufene gute alte Zeit. So gut war sie ja gar nicht. Was wir aber zur Kenntnis nehmen müssen, ist, dass derzeit etwas zu Ende geht und zwar mit enormer Geschwindigkeit. Was hier und heute ausläuft, ist die *Moderne* – eine historische Periode, die im 17. Jahrhundert begonnen hat und zwei grosse Projekte betrieb – das kulturelle Projekt der Aufklärung und das ökonomisch-soziale der Industriegesellschaft. Ich folge damit übrigens den Auffassungen zweier Soziologen und Sozialphilosophen, den Analysen von Zygmunt Bauman und Richard Sennett. Sie sind heute Konservative, denn sie sind Sozialdemokraten. – Im Zentrum dieser Moderne standen zwei Grössen –

⁹ Hermann Kurzke: Romantik und Konservatismus. Das „politische“ Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte. München: Fink 1983.

eine soziale Grundeinheit und eine Strukturphantasie. Die Grundeinheit war das bürgerliche Individuum – das berühmte emanzipierte *Subjekt*. Die beherrschende Strukturphantasie war die *Ganzheit* – etwas, das wirklich wahr und gelungen sein sollte, musste *ganz* sein; es hatte feste Grenzen und inneren Zusammenhang. Ein gelungenes Subjekt war ganz, und ein gelungenes Kunstwerk war es. Beides sind übrigens schwer erreichbare Ziele, das geschlossene Subjekt und das geschlossene Werk – wenige nur erfüllten diese Anforderung. Zweihundert Jahre Psychatriegeschichte legen über diese Zielverfehlung genauso Zeugnis ab wie der Spott Nietzsches über den *ganzen* Wagner. Das änderte nichts daran, dass, wer etwas herstellte in der Moderne, versuchen musste, es *ganz* zu machen.

Ich habe immer bewundert, in welchem Maße das für Hermann Kurzke gilt. Nicht nur für seine theoretischen Entwürfe, die mit der Dissertation anfangen. Hier ist Ganzheit ein kultureller Grundwert, der zu erstreben ist. Erreichbar ist er nicht. Deshalb verbindet ihn Kurzke gleich von Anfang an mit Ironie: Man tut so, weiss aber, dass es nicht ganz geht. Ironie, sagt er von Thomas Mann, heisst, „dass man nur *spricht, als ob* man damit noch an das Ganze heranreiche“. Aber so sprechen sollte man schon. Auch Hermann Kurzke tut das ja. Hier habe ich besonders seine Schreibpraxis im Auge – seine praktische Schreibe als Literaturkritiker. Viele Jahre hat er die Zeitschriftenschau bei einer – *no names* – grossen Frankfurter Zeitung erstellt. In eine Zeitschriftenschau guckt man hinein, um zu erfahren, was das „Kursbuch“ gerade macht, was diesen Monat im „Merkur“ oder in den „Akzenten“ steht, und dass es im Hannöverschen Gottseidank immer noch den „Griffel“ gibt. Hermann Kurzke hat anfänglich darüber brav berichtet, und dann hat er das geändert. Ich stellte plötzlich fest, dass ich seine Berichte mit zunehmenden Interesse las – auch mit ästhetischer Anteilnahme. Irgendwann merkte ich auch, warum: Der erzählte ja Geschichten! Tatsächlich sah er sich die ja sehr heterogenen Zeitschriften daraufhin an, ob er aus all dem Zerstreuten ein zusammenhängendes Thema aufsammeln könnte, und das ging auch meist. Und so fasste er das Disparate und Aneinandervorbeiredende verschiedener Zeitschriften zu einem Ganzen zusammen – und das war dann eine reizvolle kleine Geschichte: über die Frauenemanzipation oder über die Zukunft der Familie beispielsweise. Den Verdacht, dass Hermann Kurzke dabei unter der Hand uns seine eigenen Geschichten erzählte, wurde man zuweilen dabei nicht los. Man dankte ihm aber, dass er mit leichter Hand eine zusammenhängende Übersicht vermittelt hatte – ein befriedigendes Ganzes. Auch viele seiner Buchkritiken sind Geschichten über Geschichten – was er über ein Buch zu sagen hat, hat ein Grundthema, und das wird gleichsam durchgezählt.

„Wenn etwas zu Ende geht, kommt die Zeit der Sammler.“ Man kann jetzt

wohl erkennen, was der Sammler Kurzke eigentlich macht. Er will nicht nur aufbewahren, konservieren, archivieren – er will zusammenfassen, Einheiten herstellen, etwas ausformen. Er geht aufs Ganze. Das ist der kulturelle Imperativ der Moderne. Thomas Mann hat ihn gut gekannt und befolgt. In einer der ersten Schriften, in denen er Rechenschaft ablegt über seine Kunst, spricht er von der *Sammlung* – das ist im Essay *Süsser Schlaf* von 1909. Dabei führt er aufs Glücklichste die moderne Phantasie von der *Ganzheit* mit der modernen Idee vom *geschlossenen Subjekt* zusammen. Thomas Mann sagt:

Was ‚Sammlung‘ sei, jenes schöpferische Gegenteil der Zerstreuung, [...] das will empfund sein; und ist es nicht seltsam, dass eine bestimmte Vorstellung mir immer wieder die tiefste Empfindung des Wortes vermittelt, – die Vorstellung nämlich von dem Zustandekommen des Fötus im Leibe der Mutter? Unser Kopf, denke dir, ist nicht auf einmal rund und fertig, so dass er als Ganzes dann nur noch zu wachsen brauchte: Das Antlitz ist anfänglich vorne offen, es wächst von beiden Seiten allmählich nach der Mitte zusammen, es schliesst sich langsam und sicher zusammen zu diesem unserem symmetrischen, schauenden, wollenden, individuell-konzentrierten Ich-Gesicht ... sieh, und dieses Sichzusammenschliessen, Sichabschliessen, Sich-zur-entschiedenen-Gestalt-Herausbilden aus der Welt der Möglichkeiten, diese Vorstellung ist es, die mich zuweilen ahnend verstehen lässt, was sich hier eigentlich hinter der Erscheinung vollzieht. (XI, 336 f., meine Hervorh.)

Was Thomas Mann hier beschreibt – das Sichsammeln und Sichzusammenschliessen des Fötus – lässt sich mit Fug und Recht übertragen auf das Entstehen bestimmter Arten von Büchern – die Ähnlichkeit zwischen Kind und Buch hat man ja auch immer gesehen. Am engsten aber ist doch die Entsprechung zwischen dem werdenden Kinde und einer literarischen Biografie. Eine Biografie will ein Leben wiederholen, das aus und vorbei ist – und das geht dann keineswegs als einfache Repetition, als ein getreues Nachziehen der Lebensspur mit dem Schreibstift. Die Literatur ist ein eigenes Medium, und was in ihr Leben gewinnen soll, muss auch noch einmal gezeugt werden, und zwar auf literarische Weise. Sie merken, ich spreche jetzt – und abschliessend – von Hermann Kurzkes grosser Thomas Mann-Biografie und ich nenne sie mit Bedacht: *Literatur*. Man weiss ja längst – auch die Soziologen sind sich da einig –, dass ein Leben nicht „faktengetreu“ rekonstruiert werden kann. Am genauesten noch wird es dargestellt, wenn es *erzählt* wird. Die literarischen Mittel sind dann gar nicht mehr zu vermeiden – ob beim polnischen Wanderarbeiter oder bei Goethe. „Dichtung und Wahrheit“ ist eben keine Alternative, sondern die Formel, nach der man ein Leben erzählt. Gleich zu Beginn einer Biografie muss das Leben, das erzählt werden soll, beispielsweise erzählerisch gezeugt werden. Das geht dann eben nur mit der Schreibfeder, also literarisch, und das heisst indirekt. Und so ist eingangs von Kurzkes Biografie auch nicht vom bio-

logischen Zustandekommen seines Helden die Rede, sondern von etwas ziemlich Abseitigem – von seinem Horoskop. Thomas Mann hatte sich tatsächlich einmal ein Horoskop stellen lassen, und das hat er dann – ungenau und nur teilweise – weitergegeben an seine Romanfigur Joseph. Und an Goethes Horoskop hat sich Thomas Mann auch ein wenig angepasst. Und so gibt es im ersten Abschnitt von Kurzkes Buch ein heiteres Hin und Her zwischen Goethe und Joseph und Thomas und deren Horoskop, zwischen der Literatur also und den historischen Tatsachen. Am Ende aber ist eine völlig zutreffende Lebensformel für Thomas Mann herausgekommen, und das Wichtigste, worauf es schliesslich abgesehen war: Er selbst ist schon da, denn es war ja von ihm die Rede, ist literarisch bereits existent. Dann kann er auch in der historischen Wirklichkeit geboren werden: am 6. Juni 1875. Das heisst: im zweiten Abschnitt von Kurzkes Buch. So mischen sich in der Biografie Literatur und Leben.

Gibt es denn eine Regel für dieses Mischungsverhältnis von Literatur und Leben in einer Biografie? Darf der Biograf denn überhaupt das Dichterleben, das er erzählt, von der Literatur des Dichters her deuten? Und die Literatur vom Leben her? Kurzke will zum Beispiel schildern, wie Thomas Mann sich 1936 aus seinem Schweigen über das Dritte Reich befreit hat. Er hatte einigermaßen vertretbare Gründe, sich nicht mit den Nazis anzulegen – er wollte seinen Verlag schonen. Das hielt er lange durch, zum Kummer seiner Kinder und der ganzen Emigration. Dann raffte er sich allmählich zu einem Entschluss auf. Dies Aufraffen zur Aufgabe des Schweigens und zur Absage an die Nazis nun bezeichnet Kurzke mit einem Zitat aus einem Werke Thomas Manns. Es lautet: „Sie hielt gewaltig schwer, die Befreiung aus den Banden, die ihn umstrickten und niederhalten wollten; allein der Antrieb, den er sich zu schaffen gewußt, war stärker.“ (III, 686 f.) Aber das ist doch aus dem *Zauberberg* von 1924 und wir haben jetzt 1936. Und: Ist das nicht eine etwas schräge Illustration? Hans Castorp liegt schliesslich in den Banden von Traum und Schnee, das ist doch ganz was anderes als das politische Stillhalten Thomas Manns. So etwas liesse sich einwenden. Sieht man sich die Formulierung aber länger an, merkt man, dass Thomas Mann seinem Schneeträumer Hans Castorp eine eigene seelische Grunderfahrung mitgegeben hat: das Gefangensein in egozentrischen Träumen, das den Weg in die Realität versperrt. Das hat Thomas Mann damals Hans Castorp zugeschrieben. Nun trifft es auf ihn selbst wieder zu. Man sieht, was Kurzke hier gewollt hat: die Konstanz seelischer Grundmuster bei Thomas Mann vorführen. Und was berechtigt ihn dazu – er kann das ja schliesslich nicht philologisch beweisen? Es berechtigt ihn die *Einfühlung*. Einfühlung ist ja eigentlich ein hochriskantes hermeneutisches Werkzeug. Woher weiss der Einfühlende denn, dass er recht hat? Nun, man kann die Einfühlung durchaus

sachlich trainieren – und das hat der Thomas Mann-Forscher Kurzke ja gründlichst getan, in all seinen Schriften. Wer das alles weiss, was Kurzke von Thomas Mann weiss, dessen Gefühl ist hochinformiert. Machen wir die Probe an obigem Beispiel: Thomas Mann brach ja 1936 bald sein Schweigen, zerriss die Bande, die ihn fesselten, wandte sich gegen das Dritte Reich – denn „der Antrieb, den er sich zu schaffen gewußt, war stärker“ (III, 687). Er fand moralisch und politisch wieder zu sich selbst zurück. Die Analogie zu Hans Castorp stimmt. Wie sehr sie aber stimmt – und wie präzise Kurzke hier ein seelisches Grundmuster zitiert hat, merken wir erst, wenn wir hinsehen, was das Zitat im *Zauberberg* im Grunde bedeuten soll. Da fängt es nämlich so an: „Auf, auf! Die Augen auf! Es sind deine Glieder, die Beine da im Schnee! Zusammenzieh und auf!“ (III, 686) Das Verstreute sammeln – *iacta membra*, es sind deine Glieder, die Beine da im Schnee – und sich Zusammenziehen wieder zu sich selbst: Erkennt man die Schliessbewegung des Fötus wieder, in der er zum Ich wird, sich sammelt? Hans Castorp soll wieder zum Subjekt werden – wie Thomas Mann 1936 in der Politik. Der biografische Instinkt Kurzkes hat hier sehr richtig zitiert.

Vermutlich haben wir eben den Grund dafür gesehen, warum die Biografie *Das Leben als Kunstwerk* so gelingen konnte. Kurzke kennt Thomas Manns existentielle Grundmuster, sie bilden das Substrat seines Buches und teilen sich beim Lesen von Grund aus mit. Über sie stellt sich der innere Zusammenhang der Biografie her – ihr individuell-konzentriertes Ich-Gesicht. Hermann Kurzke ist hier, im Buch jedenfalls, deshalb noch einmal etwas Wunderbares gelungen – ein modernes Kunststück – ein *ganzes Leben*. Glückwunsch, Hermann!

Hermann Kurzke

Dank für die Thomas Mann-Medaille

Sehr geehrter Herr Präsident,
liebe Thomas Mann-Freunde,
lieber Manfred Dierks!

Man ist nicht geschaffen für Ehrungen. Man weiß ja nicht, was für ein Gesicht man dazu machen soll. Man verdient sie ja auch nicht, jedenfalls nicht allein, denn was wäre man ohne die vielen Ideen, die man von anderen hat, was wäre ich ohne Hans Wysling und Eckhard Heftrich, T. J. Reed und Manfred Dierks, Hans Rudolf Vaget und Hans-Joachim Sandberg, Hans Wißkirchen und Børge Kristiansen, Thomas Sprecher und Stephan Stachorski, Ulrich Kocher und die vielen anderen, denen gegenüber ich in einer Schuld stehe, die man nicht durch Fußnoten abtragen kann. Man ist ja nur das Faß, in dem sich die Essenzen glücklich mischen. Der Rest ist gewöhnlicher Fleiß, man zieht das Gebräu auf Flaschen und verkauft es. Andere sind genauso fleißig, aber oft weniger glücklich.

Ehrungen setzen den Begriff des geistigen Eigentums voraus. Ich will nicht geradezu sagen, ich sei Sozialist in dieser Hinsicht – das Wort hat zu viele Nebengeräusche –, aber ich darf doch sagen, daß ich mit den Kartäusern sympathisiere. Wenn ein Angehöriger dieses strengen Ordens ein Buch schreibt, darf er seinen Namen nicht nennen. „Von einem Kartäuser“ lautet die einzig erlaubte Formel, um der Demut willen. Wer sich rühme, der rühme sich des Herrn. Ich stelle mir vor, wie unser Geistesleben aussähe, wenn wir alle anonym schreiben würden. Auf dem Titelblatt fände sich der Vermerk: Von einem Intellektuellen. Von einer Mitdenkenden. Von einem Liebhaber der Dichtkunst. Von einem homo politicus. Es würde nur noch um der Sache willen geschrieben, nicht mehr des Ruhmes halber. Es gäbe sicher sehr viel weniger Bücher, vielleicht nur noch die wirklich wichtigen. Die Erträge liefen in einen Fonds zur Weltverbesserung.

Das Autorbewußtsein meldet sich seit der Renaissance. In Deutschland ist es ein Produkt der Reformation. Von fast allen evangelischen Kirchenliedern des 16. und 17. Jahrhunderts – Sie sehen, es gelingt mir, mein zweites großes Forschungsgebiet, die Hymnologie, auch hier einzuflechten – kennen wir die Verfasser, die meisten katholischen Lieder hingegen sind bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus anonym, ihre Verfasser bis heute unbekannt. Die Au-

toren hatten kein Bedürfnis, auf sich hinzuweisen. Der protestantischen Urheberideologie verdanken wir die Mehrzahl der imposanten Leistungen in Wissenschaft und Kunst der Neuzeit. Eitelkeit und Ruhmsucht der Individuen waren ein zugestarker Motor. Die Katholiken waren vergleichsweise faul.

Urheberideologie, habe ich gesagt. Ich glaube nicht an den Geniekult. In Wahrheit herrscht ja doch Intertextualität, Interidealität. Keiner erfindet etwas allein. Der Kristall der Inspiration schießt nur zusammen, wenn alle Ingredienzien in der richtigen Menge, im richtigen Medium, zum richtigen Zeitpunkt und in der richtigen Temperatur vorhanden sind. Jeder steht auf den Schultern von vielen, die namenlos bleiben. Hauptsächlich ist es nur Glück, was einen Namen nach oben schwemmt, und das Verehrungsbedürfnis des Publikums, das eine Verkörperung seiner Liebe vor sich sehen möchte.

Glück habe ich gehabt, als ein Freund mir vor 35 Jahren den *Doktor Faustus* schenkte – so wurde Thomas Mann mein Thema in einer Zeit, in der alle Welt von Brecht und Lukács schwärmte. Damals studierte ich Theologie und fand mich im *Faustus* wieder, sowohl in Adrian Leverkühn (mit Maßen) als auch in dem biedereren Serenus Zeitblom (sehr viel mehr). Glück habe ich auch gehabt, als Michael Mann 1976 einen Herausgeber für ein Fischer Taschenbuch mit seines Vaters politischen Schriften suchte, daß er darüber mit Hans-Joachim Sandberg in Bergen zu Rate ging, daß dieser gerade meine schlampig im Selbstverlag erschienene Dissertation gelesen hatte, daß ich dadurch in persönlichen Kontakt mit Michael, Golo und Katia Mann kam.

Thomas Mann selbst kennenzulernen war es zu spät. Zwar hätte ich – theoretisch – 1955 als Zwölfjähriger nach Stuttgart reisen können, wo der berühmte Autor die Festrede zu Schillers 150. Todestag hielt. Etwas zu begreifen hätten mir, auch abgesehen vom Alter, die Voraussetzungen gefehlt. Zwar standen die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* und die *Erzählungen* im elterlichen Bücherschrank, aber sie wurden nicht besonders geachtet, meine Herkunftssphäre stand der katholischen inneren Emigration nahe und hegte die üblichen Vorurteile gegen den protestantischen Exilautor. Mein Vater konnte deshalb auch nur leicht befremdet zur Kenntnis nehmen, was ich im Sommer 1976 aus dieser mir nicht zukommenden Welt zu erzählen hatte – Geschichten von einem pompösen Grandhotel in Zürich, wohin Michael Mann aus Kalifornien mich kleindeutsches Flüchtlingskind, das einst barfuß über die mistbedeckte Dorfstraße in die Volksschule gegangen war, bestellt hatte, und von der Alten Landstraße 39 in Kilchberg am Zürichsee.

Alles war kurios dort, bestürzend zugleich und zum Lachen. Wir trafen uns nachmittags in der Hotelbar. Michael hinkte ausdrucksstark wie Quasimodo, er war von einem Podium gestürzt, hatte sich das Bein gebrochen und kultivierte seitdem als behende humpelnder Gnom ein dämonisch angehauchtes

Erscheinungsbild. Er benahm sich ein wenig wie der Makler Gosch in *Buddenbrooks*. Er hatte mich eingeladen, um das Konzept für eine Auswahlgabe der Essays seines Vaters zu entwickeln, die ich mit ihm gemeinsam zustande bringen sollte, sprach aber dann den ganzen Tag kein Wort über die geplante Edition. Ich würde das schon richtig anstellen, das schien ausgemacht. Er wollte auch sonst nichts von mir erfahren, fragte nichts, ließ mich so gut wie gar nicht zu Wort kommen, sondern schwadronierte aufgepulvert, herzlich und, sich selbst häufig mit dröhnendem Lachen unterbrechend, ohne Pause über die Welt im großen und im kleinen. Leicht verschreckt hörte ich zu, und das muß mir wohl seine Sympathie eingetragen haben.

Als der Tag sich neigte, verkündete er plötzlich (alles geschah bei ihm plötzlich): „Jetzt fahren wir zu meiner Mutter.“ Ein Taxi kam. Das Klingelschild „Thomas Mann“, das niemand abzuschrauben gewagt hatte, jagte mir auratische Schauer durchs Gebein. Eine Hausdame öffnete, und gleich wurde ich Frau Katia vorgestellt. „Sie müßten eigentlich Herr Langke heißen“, bemerkte sie trocken und blickte an mir hinauf. Sie war damals 93. Ich war erstaunt, wie zierlich sie war und wie gut sie aussah. Die großen Augen waren der beherrschende Eindruck, der brasilianische Urwald darin, an den die indianischen Augen Imma Spoelmanns aus dem Roman *Königliche Hoheit* erinnern. Ich sah die tiefe, fließende, redende, schmelzende, freundliche Nacht der Augen Rahels aus dem *Joseph*-Roman. Ich blickte in die Augen Marie Godeaus (im *Doktor Faustus*), in jene Augen, die, schwarz wie Jett, wie Teer, sieben Jahrzehnte früher den jungen Thomas Mann bezaubert hatten und noch immer aus dem Gesicht der Uralten sprachen. Sie trug ein türkisblaues, fußlanges, schmales Kleid, das ihr vorzüglich stand. Beim Abendessen tauchte sie in ihre Jugendzeit ab, in das prächtige Palais der Pringsheims in der Münchener Arcisstraße, und blieb fortan dort. „Wir waren seeehr reich!“ sagte sie und riß die ausdrucksvollen Augen weit auf. „Wir hatten eine französische Gouvernante!“ Das wiederholte sie am Abend noch mehrfach. Auch „Nehmen Sie noch ein Toast!“ forderte sie mich in regelmäßigen Abständen auf, mit zierlich automatisierter Höflichkeit, und verwies auf einen dickbauchigen Toaster, der wie ein ebenso dickbauchiger Refrigerator seine kalifornische Herkunft nicht verleugnete.

Golo Mann hatte sich inzwischen dazugesellt. Er wohnte im Hause seines Vaters, den zu hassen er im Alter immer häufiger vorgab, wie in einem Museum. Nichts durfte verändert werden. Er war damals ein vielgefragter Festredner, gut bekannt mit Franz Josef Strauß. Es war die aufgeheizte Zeit der späten Studentenbewegung, als in Deutschland die SPD regierte, Joschka Fischer vor der Gewalt erschrak, die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht stand und Ulrike Meinhof sich erhängt hatte. Sofort entspann sich mit Michael ein

lautstarker Schlagabtausch, bei dem Golo hochkonservative Positionen gegen seinen bohemienhaften Bruder vertrat, der bizarre und sprunghafte, politisch nirgends beheimatete anarchoide Sätze von sich gab. Ich war Statist und Katalysator. Ohne daß ich Nennenswertes geäußert hätte, wurde mir die Rolle des Vertreters der Studentenbewegung zugewiesen, einfach weil so jemand gebraucht wurde und ich das halbwegs richtige Alter dafür hatte. Die beiden Brüder turnten mir etwas vor, verbissen und polemisch der eine, fröhlich und bodenlos der andere, jeder produzierte, keiner hörte zu, Katia sagte bisweilen: „Wir waren sehr reich!“ und riß die schönen Augen auf, ich schwieg, blickte hin und her und staunte wie Hans Castorp zwischen Naphta und Settembrini. Vier Personen, jeder auf einem anderen Stern. Es war skurril, beklemmend, ja gespenstisch. Die Hausdame führte Katia schließlich zu Bett, ohne daß die brüderlichen Kontrahenten davon Notiz nahmen. Stunden wogte der Kampf, urplötzlich ein Taxi, Aufbruch mit Michael zurück nach Zürich ins Hotel, ohne daß einer Sieger geworden wäre.

Am anderen Morgen habe ich Michael Mann nicht mehr gesehen, aber er schrieb mir noch eine Anzahl Briefe und wollte mich in Würzburg besuchen. Vom letzten dieser Briefe (vielleicht überhaupt seinem letzten), datiert vom 30. Dezember 1976, hier ein Stück zu seinem Gedenken:

Lieber Hermann Kurzke:

Vielen Dank für Ihr Schreiben – und zunächst zur Frage unseres Treffpunkts und dessen Zeitpunkts, womit Ihre freundliche Einladung zu einem Gastvortrag in Würzburg zusammenfällt. Meine erste Reaktion auf letzteren war natürlich – nach in diesen vergangenen anderthalb Jahren absolvierten 84 Vorträgen in 15 verschiedenen Ländern: Um Gottes Willen, Nein! Wenn ich es mir aber nun einmal recht überlege: Da ich aber nun einmal zum Reklamechef der Tagebücher von Thomas Mann auserkoren scheine, sehe ich eigentlich keinen trefflichen Grund Ihre freundliche Einladung auszuschlagen, und nehme sie hiermit an, sofern diese Antwort Sie noch rechtzeitig erreicht. Als Termin kommt die zweite Januarhälfte in Betracht, auch eventuell der Anfang Februar. Die Sache ist die, dass ich für das Generaltreffen in Frankfurt ein Datum um den 31. Januar erbeten habe, und noch nicht ganz sicher bin auf welchen Tag es nun genau hinauslaufen wird. Das wird sich aber wohl innerhalb der nächsten 10 Tage entscheiden, und dann können wir den Würzburger Termin fix machen.

[...]

Nun – auf ein baldiges Wiedersehen,
stets Ihr
Michael Mann

Der Schreiber dieses Briefes starb unerwartet, gewissermaßen plötzlich, in der Neujahrsnacht 1977. Im Sterben war er so unberechenbar wie im Leben. Der Brief mit seinen optimistischen Planungen spricht eher dafür, daß das Ende unfreiwillig gekommen war, als für einen überlegten Freitod. Michael Mann lebt in meinem Gedächtnis als verkörperte Abgründigkeit, ein Clown im Smoking, labil und reizbar einerseits, andererseits fröhlich und menschlich, ein Freier und Unabhängiger, aber ein Gehemmter und Unglücklicher zugleich.

Dies wollte ich Ihnen bei dieser Gelegenheit ein wenig ausführlicher erzählen, als Dank für die Thomas Mann-Medaille.

Heinz Gildhoff

Thomas Mann und die englische Sprache

Mit diesem Aufsatz wird der Versuch unternommen, eine Themenstellung aufzugreifen, die Golo Mann im Jahre 1970 so umriß: „Da er aber so lange in Amerika lebte, so begann das Englische trotz allem auf sein Deutsch abzufärben; es wäre eine interessante Aufgabe, diesen Einfluß zu untersuchen“.¹

Seitdem sind dreißig Jahre vergangen, und während die geistigen Bezüge Thomas Manns zur angelsächsischen Welt zunehmend Beachtung gefunden haben,² ist den Spuren des Englischen bisher nicht nachgegangen worden, doppelt erstaunlich, da, wie zu zeigen sein wird, der zeitgenössischen Kritik solche Spuren durchaus in die Augen sprangen. Auch über Thomas Manns Grad der Beherrschung der englischen Sprache liegen bisher nur recht pauschale Urteile vor, deshalb wird es nötig sein, zuvor diesen Aspekt zu behandeln.

I

In dem 1925 entstandenen Aufsatz *Kosmopolitismus* schreibt Thomas Mann: „Mein Englisch, Französisch und Italienisch ist schlechthin kümmerlich; ich spreche das alles nicht nur wie ein Schuljunge, ich lese es auch ohne Bequemlichkeit. Meine Trägheit in Hinsicht auf fremde Sprachen war immer unüberwindlich“ (X, 184).

Diese Aussage mag, was das Französische und Italienische angeht, ein wenig untertrieben sein; nach dem wenigen, was darüber bekannt ist, dürfte er hier aber seine Englischkenntnisse zutreffend beschrieben haben.

Wenig ertragreich war offenbar der Englischunterricht im Katharineum; in seinem Abgangszeugnis vom 16.3.1894 werden seine Leistungen zusammengezogen mit ‚noch befriedigend‘ bewertet, ein ‚Mangelhaft‘ im Mündlichen ist gestrichen. Seine Leistungen im Englischen waren also noch schwächer als im Deutschen, wo er immerhin ein uneingeschränktes ‚befriedigend‘ erhielt.³

¹ Golo Mann: Mein Vater Thomas Mann, Lübeck: Weiland 1970, S. 15.

² Siehe dazu vor allem: Hans-Rudolf Vaget: Thomas Manns West-Orientierung, in: TMJb 8, 1995, 185-208.

³ Richard Carstensen: Thomas Mann – sehr menschlich, Lübeck: Weiland 1974, S. 20, und Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, Zürich: Artemis 1994, S. 63.

Bis in die frühen dreißiger Jahre hinein hatte er kaum Kontakte mit der englischen Welt; er war fast fünfzig, als er England zum erstenmal besuchte, das war im Mai 1924, als er als Ehrengast des neugegründeten PEN-Clubs nach London kam. Besorgt schrieb er einen Monat davor an seine amerikanische Übersetzerin Helen Lowe-Porter: „Mit meinem Englisch steht es freilich schlecht, meine Frau muß da aushelfen“. ⁴ Offenbar ergab sich hier aber kaum die Notwendigkeit, sich des Englischen zu bedienen.

Zwei weitere Zeugnisse seinen angeführt, die Thomas Manns geringe Vertrautheit mit der englischen Sprache belegen. In einem weiteren Brief an Helen Lowe-Porter vom 16.11.1926 gesteht er, daß er sich außerstande sieht, die Qualität der Übersetzungen seiner Werke (hier des *Tod in Venedig*) zu beurteilen. ⁵ Und in dem schon erwähnten Aufsatz *Kosmopolitismus* heißt es: „Offen gestanden, muß ich in fremde Dichtung über beide Ohren verliebt sein, um die Nötigung zu empfinden, mich des Originals zu bemächtigen. So ging es mir mit gewissen Passagen von Shakespeare, mit Byrons ‚Don Juan‘.“ (X, 186)

Er mußte wohl auch ‚über beide Ohren verliebt sein‘, um zu versuchen, englische Konversation zu betreiben. Die Rede ist von seiner Beziehung zu der Engländerin Mary Smith, die er 1901 in Florenz kennenlernte. „[E]in zärtliches Verhältnis entwickelte sich, von dessen ehelicher Befestigung zwischen uns die Rede war“, schreibt Thomas Mann im *Lebensabriß* von 1930 (XI, 117). Und er sagt weiter, daß die Heiratspläne auch an „Bedenken, die die fremde Nationalität des Mädchens betrafen“ (ebd.) scheiterten, und das wird man wohl auch als sprachliche Barriere interpretieren dürfen. Jedoch muß alles dies Spekulation bleiben, da über diese Episode seines Lebens weiter nichts bekannt ist. Peter de Mendelssohn schreibt in seiner Biographie: „Die beiden jungen Damen, Edith und Mary, scheinen ein wenig Deutsch gekonnt zu haben, denn sie verlangten die Bücher der jungen deutschen Dichter [d. h. Heinrich und Thomas Mann] zu lesen“. ⁶ Die Schlußfolgerung klingt überzeugend, dagegen ist seine Aussage „Thomas verstand [das Englische] recht gut und sprach es passabel“, nicht zu belegen. Und ob er die gedruckte Widmung der Novelle *Gladus Dei* „To M.S. in remembrance of our days in Florence“ selbst formuliert hat, ist auch nicht auszumachen.

⁴ Jeffrey B. Berlin: On the Making of ‚The Magic Mountain‘. The Unpublished Correspondence of Thomas Mann, Alfred A. Knopf and H. T. Lowe-Porter, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies, Vol. XXVIII, No. 4, Nov. 1992, University of Toronto Press, S. 283-320, S. 291.

⁵ Ebd., 307.

⁶ Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918, Frankfurt/Main: S. Fischer 1975, S. 438.

II

Das also war die Ausgangslage, als er 1934 die erste Reise in die USA antrat, und es war für den 59jährigen ein Sprung ins kalte Wasser. Schon Zufallsbegegnungen auf dem Schiff machten es nötig, sich des Englischen zu bedienen, und sei es auch nur „radebrechend“ (Tb, 23.5.1934) oder „deutsch-englisch“ (Tb, 13.6.1934). Aber schon fällt auf, daß er sich durchaus bemüht, seine Kenntnisse zu vertiefen. So notiert er im Tagebuch: „Die engl. Redensart ‚To bring coals to Newcastle‘ entspricht dem ‚Eulen nach Athen bringen‘“ (Tb, 13.6.1934). Aber natürlich täuschte ihn auch das Gehör, und gleichzeitig haperte es mit der Rechtschreibung, so notiert er am 24.5.1934 „Es gab ‚moovings‘, – einen amerikanischen Tonfilm“ – gemeint ist natürlich ‚movies‘.

Und bei allem Entgegenkommen seines amerikanischen Gastgebers, seines Verlegers Alfred A. Knopf, eine englische Rede (die ihm natürlich übersetzt wurde) mußte doch sein, und leider stand es mit seiner Aussprache nicht zum besten. Er selbst resümiert im Tagebuch: „Ich habe, so gut es ging, oft demütigend behindert von der fremden Sprache, meinen Mann gestanden“ (Tb 12.6.1934). Und dann war da noch die Rede auf Alfred Knopf. Katia Mann berichtet: „[Er] schloß mit dem Satz: ‚He is not only a publisher, he is a creature too.‘ Er meinte aber ‚creator‘ – da wäre ich nun beinahe in den Boden gesunken, aber Knopf hat gelacht“.⁷

Thomas Mann konnte nicht darüber lachen, der Patzer saß tief – man kennt ja seine Empfindlichkeit in solchen Dingen. Noch sechs Jahre später kam er anläßlich einer Tischrede auf Blanche Knopf, die Frau seines Verlegers, auf diesen Fehler zurück, er spricht übrigens von seinem „début in the English language“⁸. Daß er quasi öffentlich über diesen Fehler sprechen konnte, zeigt aber gleichzeitig, daß er sicher war, daß ihm derartige nicht mehr geschehen würde.

Bei der zweiten Amerikareise ein Jahr später gab es schon vielfältigere Begegnungen, und es fällt auf, daß im Tagebuch jeder Hinweis auf Sprachschwierigkeiten fehlt. Natürlich muß man die Toleranz der Amerikaner gegenüber sprachlichen Mängeln in Rechnung stellen, zumal gegenüber einem solchen Gast, aber subjektiv gesehen, gab es wohl nicht mehr diese „demütigende“ Erfahrung. Selbst über den Empfang im Weißen Haus bei Präsident Roosevelt und seiner Frau vermerkt das Tagebuch nur lakonisch: „Ruhige englische Unterhaltung“ (Tb, 29.6.1935). Zeitungslektüre und Kinobesuche werden wie selbstverständlich notiert – bemerkenswert, wenn man es mit den zehn Jahre vorher geschriebenen Äußerungen vergleicht.

⁷ Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann, Frankfurt/Main: Fischer 1974, S. 117.

⁸ Tb 1940-1943, S. 1050.

Von seinem gewachsenen Selbstbewußtsein legt auch eine Eintragung ins Tagebuch vom 10.7.1935 – d. h. während der Rückreise – Zeugnis ab: „Verstimmung gegen K. wegen ihres Egoismus in Dingen der englischen Unterhaltung.“ Möglicherweise hatte sie, wie das Wort „Egoismus“ nahelegt, das Gespräch an sich gezogen, vielleicht hatte sie ihn auch korrigiert oder eine Bemerkung gemacht wie ‚What my husband means is ...‘ – wie auch immer, er meinte, in diesen Dingen jetzt ‚seinen Mann stehen zu können‘, und es gab ein „angewidertes in den Schlaf fallen“.

Nun, er mochte eine gewisse Sicherheit im small talk erworben haben; Probleme gab es vor allem mit dem öffentlichen Reden und da besonders wegen seiner mangelhaften Aussprache. Aber er wollte nicht, daß man noch einmal über ihn lachte, lieber ging er noch einmal zurück auf die Schulbank. In den Wochen vor seiner dritten Amerikareise im April 1937 besuchte er mehrfach Mary Hottinger, eine seit gut zehn Jahren in Zürich lebende Schriftstellerin (die sich vor allem nach dem Krieg einen Namen als Herausgeberin mehrerer Anthologien machte). Dort machte er ‚Leseproben‘ der in Amerika zu haltenden Vorträge, und noch während der Schiffsreise setzte er mit Katia diese Übungen fort. Und in den vierzehn Tagen in den USA stand ihm Erika erstmals helfend zur Seite – vor allem bei der Übersetzung kürzerer Ansprachen. Sie sollte ihm während der nächsten Jahre in mehrfacher Weise zu einer beinahe unentbehrlichen Hilfe werden. Dieselbe Erika ist es auch, die – von einer falschen Voraussetzung ausgehend – in Erwartung des Besuchs an ihre Mutter schrieb: „daß der Z. nicht englisch zu sprechen braucht, nimmt mir einen Stein von der Seele, – es hätte ihn fürchterlich angestrengt und ich selber hätte Blut und Wasser schwitzen müssen“.⁹

Auch für die nächste, ausgedehnte Reise von Ende Februar bis Ende Juni 1938 verzeichnet das Tagebuch wieder mehrere Sitzungen mit Mrs. Hottinger. In Amerika war ihm vor allem Erika bei der Übersetzung von Texten, als Dolmetscherin bei Pressekonferenzen und bei Fragen im Anschluß von Vorträgen eine wertvolle Helferin. Auch Katia half als Dolmetscherin aus. „Er beginnt ein Interview auf Englisch, erwägt Frage und Antwort sorgfältig, aber bald springt seine Frau als Dolmetscher ein,“ heißt es in einem Artikel der New York Post vom 21.2.1938.¹⁰

Im Tagebuch hält er auch fest, wenn es englische Konversation gab, und diesmal zeigt sich an einigen Stellen, daß er sich der Unzulänglichkeit seiner Sprache durchaus bewußt ist: „Englisch gestümpert“ (Tb, 13.3.1938), „gewiß

⁹ Erika Mann: Briefe und Antworten, Band I: 1922-1950, hrsg. von Anna Zanco Prestel, München: Edition Spangenberg 1984, S. 119.

¹⁰ Volkmar Hansen/Gert Heine (Hg): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955, Hamburg: Knaus 1983, S. 234. Dieses und die folgenden Zitate sind übersetzt.

schwere Enttäuschung für die Neugierigen, schon wegen mangelnder Ausdrucksfähigkeit“ (Tb, 3.7.1938).

III

Thomas Manns nächster Aufenthalt in den USA dauerte vierzehn Jahre. Am 24. September 1938 betrat er wieder amerikanischen Boden, und er verließ das Land endgültig am 29. Juni 1952.

Dreimal so lange hatte er in München gelebt; aber während es ein fast aussichtsloses Unternehmen wäre, nach Spuren des bayrischen Idioms in seiner Sprache zu fahnden, ist der Einfluß des Englischen nicht zu übersehen.

Es sind vor allem zwei Faktoren, die das Erlernen einer fremden (bzw. zweiten) Sprache bestimmen, und zwar Lebensalter und soziale Kontakte. Die Spannweite der Möglichkeiten ist in Thomas Manns eigener Familie zu studieren: während Erika und Klaus bald anfangen, ihre Bücher auf Englisch zu schreiben, blieben die Englischkenntnisse seines Bruders Heinrich bis zu dessen Lebensende rudimentär.

Was ihn selbst angeht, muß man sich vor Augen halten, daß er über sechzig war, als es ihn in die neue sprachliche Umgebung verschlug. Andererseits ließ seine Position es natürlich nicht zu, daß er sich – selbst wenn er es gewollt hätte – von seiner Umgebung abkapselte. Und er wollte es nicht, er war entschlossen, sich der Herausforderung zu stellen.

Natürlich spricht er von sich selbst, wenn er an Erich von Kahler schreibt: „Ich habe großen Respekt, vor dem, was Sie da geleistet haben, besonders, seit sich die Notwendigkeit der freien Rede herausstellte. Sie haben wirklich Ihren Mann gestanden in einer Weise, die sich höchst ehrenvoll von der vollkommenen Untüchtigkeit der meisten Emigranten intellektuellen Typs angesichts der neuen Situation unterscheidet. Ich habe immer den Eindruck, daß keiner von ihnen bereit ist, irgend etwas Neues zu lernen, sondern alle wollen es weiter treiben, wie in versunkenen Zeiten, und die gebratenen Tauben sollen ihnen in den Mund fliegen.“ (Br II, 190 f.)

Thomas Manns sprachliches Umfeld soll hier kurz skizziert werden. Auf der einen Seite bestanden die meisten gesellschaftlichen Kontakte schon in Princeton, dann aber besonders in Kalifornien mit deutschen Schriftstellerkollegen, auch hatte er es oft mit deutsch sprechenden Amerikanern (und Amerikanerinnen) zu tun, hier sei nur das Dreigestirn Agnes E. Meyer, Caroline Newton und Helen Lowe-Porter genannt. Und dankbar registriert er es auch, besonders in den ersten Jahren, wenn er etwa auf einen deutsch sprechenden Kellner traf. Auf der anderen Seite brachte natürlich seine Stellung eine Fülle

von Kontakten mit Amerikanern mit sich. Ungezählt sind seine öffentlichen Auftritte, seien es Vorträge, Lesungen, Rundfunkauftritte oder Pressekonferenzen. Besucher aus Amerika und der halben Welt kamen, Interviews wurden von ihm erwartet; und natürlich waren da auch die alltäglichen Berührungen mit der englischsprachigen Welt, sei es durch die Medien (Bücher, Zeitungen, Rundfunk, Kino usw.), sei es in persönlichen Begegnungen (ein zufälliges Gespräch beim Spaziergang, Gespräche im Restaurant oder im Zug, bei Bücher-signierungen u.a.). Selbst in die eigene Familie drang das Englische ein, man denke z. B. an seinen Schwiegersohn G.A. Borgese.

In einer solchen Situation ist die selbstverständliche Folge, daß er zunehmend Fortschritte im Lesen, Verstehen und Sprechen machte. Anders verhielt es sich mit dem Schreiben. In einem Brief an Agnes E. Meyer schreibt er einmal: „Wäre ich nur in die angelsächsische Kultur hineingeboren! Ich wollte Euch ein Englisch schreiben!“ (BrAEM, 717)¹¹ Aber wie die Dinge lagen, ließ er Texte von Ansprachen, Zuschriften an Zeitungen usw. sowie den größten Teil seiner Korrespondenz von Erika, Katia, Sekretären und anderen hilfsbereiten Bekannten übersetzen.

Wenden wir uns den hier umrissenen Aktivitäten näher zu.

Zunächst zum Sprechen. Thomas Mann hatte – wie wir gesehen haben – schon während seiner früheren Aufenthalte in den USA eine ganze Reihe von Vorträgen gehalten, aber gerade im ersten halben Jahr nach seiner Immigration waren die Ansprüche an ihn besonders groß. Der Vortrag war häufig derselbe, und auf ihn konnte man sich auch vorbereiten; wovor ihm graute, war die an den Vortrag sich anschließende ‚question period‘. Man wird ihm das nachfühlen können. Auch für jemanden, der mit der Sprache vertrauter ist, als er es damals war, ist es nicht ganz einfach, eine Frage, die aus der Mitte eines oft von mehreren tausend Zuhörern besuchten Saales gestellt wird, zu verstehen und zu beantworten. Jedenfalls war er für die Hilfe Erikas dankbar, die die Fragen und seine Antworten für ihn übersetzte. Am 17.2.1940 notiert er stolz im Tagebuch: „Nach der lecture Fragen, die zum ersten Male selbst [...] beantwortete.“ Aber nur wenige Tage später, am 22.2.1940 heißt es: „Die Question Period, mit Zetteln, schlecht u. recht bestanden“. („Mit Zetteln“ heißt offenbar, daß ihm die Fragen schriftlich ans Pult gereicht wurden). Und noch ein Jahr später gebraucht er die Wendung „schlecht und recht“, und ebenso registriert er die Hilfe Erikas dankbar. In den folgenden Jahren taucht dieses Thema aber nicht mehr auf. Wenn er aber z. B. noch am 2.12.1943 von der „Plackerei mit Questions“ spricht, muß man bedenken, daß Thomas Mann zeit seines Lebens auch im Deutschen die freie öffentliche Rede scheute. Selbst für kürzere An-

¹¹ Diese Stelle ist in Br III, 65 ausgelassen.

sprachen hielt er sich fast immer an ein vorbereitetes Manuskript. Deshalb ist auch der auf den ersten Blick überraschende Satz „Vorträge halte ich tatsächlich lieber auf englisch“¹² wohl auch so zu verstehen, daß man bei einem englischen Vortrag freies Sprechen gar nicht erst von ihm erwartete.

Interviews bestand er zunehmend besser. „In seinen zwei Jahren in Amerika [was so natürlich nicht richtig ist] hat ... Dr Mann Englisch beherrschen gelernt und gebraucht ab und zu sogar mundartlich Amerikanisches. Gelegentlich bittet er seine Frau oder Tochter, eine Antwort zu übersetzen, aber gewöhnlich beantwortet er die Fragen selbst“, schreibt ein Interviewer schon im März 1939,¹³ und ein Jahr später schreibt ein anderer: „Dr Mann sprach Englisch ohne Akzent, ... und seine Frau brauchte nur gelegentlich aus ihrem reichhaltigeren Vokabular ein Wort beizutragen“.¹⁴ Man tut jedoch gut daran, solche Äußerungen nicht allzu wörtlich zu nehmen. Dies gilt besonders für das folgende Zitat von Oktober 1941, wo der Journalist sagte: „... ein überraschend gutes Englisch sprechend, indem er nur gelegentlich nach dem ‚rechten englischen Wort‘ tastet. ... Frau Mann hat ein wenig mehr Schwierigkeiten mit dem ‚Wiesagt-man-auf-Englisch‘.“¹⁵

Es scheint aber in der Tat so zu sein, daß sich im Laufe des Jahres 1941 eine gewisse Sicherheit herstellte, und dies gilt auch für den Bereich der privaten Konversation. Die Stationen dieses Prozesses sind wiederum aus den Tagebüchern abzulesen. So heißt es etwa am 6.12.1938: „Englische Konversation, ermüdend“, „Diskussion [...], wobei ich mit meinem englisch leidlich bestand“ (Tb, 17.2.1939), in den folgenden Jahren hält er nur – mit einem Unterton von Stolz – fest, wenn er englisch zu sprechen hatte, so etwa „Englisch gesprächig“ (Tb, 28.8.1940), „Sprachen gemütlich, deutsch und englisch“ (Tb, 21.11.1940) und ähnlich am 14.8.1941. Nach 1941 hielt er es in der Regel nicht mehr der Erwähnung wert, daß Englisch gesprochen wurde, Ausnahmen s. Tb, 30.5.1948 und Tb, 2.11.1951. Die letztgenannte Eintragung zeigt aber auch, daß die jeweilige Stimmung eine Rolle spielt. Golo Mann allerdings sieht das kritischer: „Es machte ihn eher nervös, wenn in seinem Umkreis eine andere Sprache als die deutsche gesprochen wurde,“ schreibt er. Und: „Später lebte er in Amerika, und da, wohl oder übel, hielt er Vorträge auf Englisch, schrieb Briefe auf Englisch, mußte englische Konversation führen. Viel Freude hat ihm das nicht gemacht. Ihn quälte das Ungenüge, der unscharfe oder banale Ausdruck, das vergebliche Suchen nach der Nuance.“¹⁶ Immerhin findet man nach

¹² Brief an Kuno Fiedler vom 4.5.1941, in: BlTMG 12, 10.

¹³ Hansen/Heine (zit. Anm. 10), S. 244.

¹⁴ Ebd., S. 251.

¹⁵ Ebd., S. 264.

¹⁶ Golo Mann (zit. Anm. 1), S. 15.

einem Dutzend Jahren in den USA zwei interessante, wenn auch nicht einfach zu erklärende Bemerkungen im Tagebuch: „Die französische Sprachsphäre verhaßt“ (Tb, 13.5.1950), „Den Captain’s Cocktail [...] floh ich, da das herrschende Französisch nicht ertrug (Tb, 15.7.1951). Man kann das vielleicht verstehen als den ‚Ekel‘ (wie Thomas Mann es wohl ausgedrückt hätte) vor dem Rückfall in eine mindere Form der Sprachbeherrschung – aufschlußreich, wenn man bedenkt, daß er französisch weit früher als englisch sprach.

Daß er sich schließlich im Englischen ohne große Anstrengung bewegte, macht nichts deutlicher als die Tagebucheintragung über einen Besuch bei Charles Chaplin im September 1953. Dort heißt es unter dem 12.9.1953: „Lebhafte, vielfach politische Unterhaltung in [!] Englisch wieder einmal [...]. So angenehmer Abend wie ich ihn seit langem nicht hatte.“

Was die rezeptiven Fertigkeiten des Hörens und Lesens angeht, kann man nur mit Erstaunen feststellen, daß Thomas Mann in den Tagebüchern nicht ein einziges Mal von Schwierigkeiten des Verstehens spricht. Umgekehrt ist natürlich eine gesicherte Aussage darüber, wie detailliert sein Verständnis beim Sehen und Hören von Filmen und Theaterstücken war, kaum möglich, weil die Urteile darüber meistens recht pauschal sind. Dagegen findet man einige Kommentare zu Radiosendungen, die erkennen lassen, daß sein Verständnis mehr als oberflächlich war, so etwa am 28.1.1939; recht ausführlich äußert er sich am 17.8.1940 über eine im Radio gehörte Rede des Präsidentschaftskandidaten Wendell Willkie: „[...] oft sympathisch, oft natürlich demagogisch und phrasenhaft. Worin seine Gesinnungen und Absichten sich eigentlich von denen der Konkurrenz unterscheiden, war oft nicht einzusehen.“ Während der Kriegsjahre hörte er die Kommentare des Journalisten Raymond Swing mit großer Regelmäßigkeit. Er bringt auch die Konzentration auf, eine dreiviertelstündige Rede Churchills anzuhören (Tb, 21.3.1943). Und wenn man die Fähigkeit, Witze in einer fremden Sprache zu verstehen, als Maßstab für die Beherrschung dieser Sprache anlegt, zeugt die Vorliebe für die ‚Jack Benny Show‘ für einen recht hohen Grad der Vertrautheit. In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre war das Anhören der sonntäglichen Sendung ein fester Programmpunkt im Hause Mann, und regelmäßig bezeugt er sein „Amusement“ und seine „Erheiterung“.

„Es gibt Tage, wo ich nur Englisch lese,“ schreibt Thomas Mann am 17.7.1941 in sein Tagebuch, und „tue es übrigens nachgerade mit Vergnügen,“ heißt es in einem Brief an Hermann Hesse vom 15.3.1942 (Br II, 248). Schon sehr bald nach seiner Übersiedlung in die USA las er regelmäßig Zeitungen und Zeitschriften, letztere übrigens auch noch nach seiner Rückkehr in die Schweiz. Auch die Lektüre von Büchern ist seit dem Herbst 1938 dutzendfach bezeugt – wobei er sicherlich manches Buch nur anlas. Neben Veröffentli-

chungen über ihn selbst waren es während der Kriegsjahre vor allem politische Bücher, aber während der Arbeit am *Doktor Faustus* auch solche über Musik, literarische Werke dagegen nur in geringem Maße, erwähnt sei aber z. B. die Lektüre von Henry James *The Turn of the Screw* (Tb, 27.1.1946). Im selben Jahr 1946 entdeckte er Joseph Conrad wieder für sich und las mehrere seiner Romane mit großer Begeisterung – auf deutsch. Und in der *Entstehung des Doktor Faustus* schreibt er in Bezug auf James Joyce: „Da der direkte Zugang zu dem Sprachwerk des Iren mir verschlossen ist [...]“ (XI, 205). Nun, das muß niemanden wundern.

Thomas Mann lebte wenig mehr als ein halbes Jahr in den USA, als sich im Tagebuch der erste Hinweis darauf findet, daß er die Qualität der Übersetzung seiner Texte zu prüfen begann. Am 16.5.1939 heißt es: „Not und Pein mit der erstaunlich schlechten Lowe’schen Übersetzung der Princeton-Rede. Verbesserungen mit Hilfe von K., Klaus und Annette [Kolb].“ Im Oktober desselben Jahres spricht er von der „gute[n] englische[n] Übersetzung von ‚Unordnung‘“ (Tb, 4.10.1939). Wieder fünf Monate später geht er mit Katia „die Mißlichkeiten in Lowes Übersetzung“ von *Die Vertauschten Köpfe* durch. Einige Jahre später macht er sogar eigene „Bemühungen, die Übersetzung zu verbessern.“ (Tb, 5.7.1944).

Es gibt einige wenige kurze Texte, die Thomas Mann auf englisch schrieb, in einigen anderen Entwürfen finden sich englische neben deutschen Passagen, aber wirklichen Ehrgeiz entwickelte er in dieser Richtung nie. (Immerhin aber heißt es bereits am 3.10.1938 im Tagebuch: „auf englisch an der Ansprache für morgen geschrieben“.) Für den Tag bestimmte Texte sowie die meisten Briefe ließ er übersetzen – von Familienmitgliedern, von seinem Sekretär, von hilfsbereiten Bekannten oder auch von zufälligen Besuchern. „Zum Lunch W. Auden, der nach dem Kaffee die Message ins Englische übersetzte,“ heißt es z. B. am 26.4.1939. Dagegen schrieb er eine nicht geringe Zahl von Briefen handschriftlich auf englisch. (Was diese angeht, so gibt Erika Mann in ihrem Nachwort zum 2. Band ihrer Briefedition nähere Auskunft.) Als Beispiel aus den früheren Jahren sei verwiesen auf einen Brief vom 24.12.1941 an Eugene Meyer, den er selbstironisch als „a short letter, but a rather brilliant [richtig: brilliant] one“ bezeichnet, und er endet mit dem Satz „I have the distinct feeling that it is dangerous to go on with my wild-grown english [English].“ (BrAEM, 347) Der Brief ist auch sonst nicht fehlerfrei („Fortschritte“: ‚progress‘ hat im Englischen keinen Plural), aber im allgemeinen durchaus nicht stümperhaft.

Die Zahl der eigenhändigen Briefe nahm in späteren Jahren zu, und aus den leider nur wenigen veröffentlichten Briefen läßt sich erkennen, daß sie in einem nicht fehlerfreien, aber durchaus flüssigen Englisch geschrieben sind (siehe etwa DüD III, 431).

IV

Im vorangegangenen Kapitel wurde vor allem anhand der Tagebücher Thomas Manns subjektive Einschätzung seiner Englischkenntnisse dargestellt. Dieselben Tagebücher, auf die wir uns wiederum in erster Linie stützen, gestatten aber auch einen objektiven Einblick in den Prozeß der Sprachaneignung, denn sie enthalten eine seit 1938 ständig zunehmende Zahl englischer Wörter (seltener auch ganzer Sätze). Zu Anfang gab es noch große Schwierigkeiten mit der Rechtschreibung, aus den schon erwähnten „moovings“ von 1934 wird „movy“, „moovy“, „movi“ (alle 1938), bis er dann zum richtigen „movie(s)“ kam. (In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß er zeit seines Lebens beim französischen „cinéma“ blieb.) Auch schwankt er ein wenig zwischen „oatmeal“ und „oakmeal“, aber später sind Orthographiefehler eher selten – abgesehen von seiner Neigung, Substantive groß zu schreiben –, was auch daran liegt, daß das Vokabular, das sich im Tagebuch niederschlägt, seltener (wie die beiden obigen Beispiele) über das Gehör, sondern über Lektüre aufgenommen wird. Kürzere und längere Zitate aus Zeitungen u.a. sind übrigens in der Regel korrekt.

Thomas Mann verhält sich, was die Übernahme fremder Wörter angeht, nicht anders als jeder, der in eine neue sprachliche Umgebung hineingerät. Man hört oder liest ein fremdes Wort mehrfach, hat es vielleicht auch schon selbst mündlich gebraucht und schreibt es dann auch hin, entweder um es sich besser zu merken oder aber auch, weil es sich irgendwann spontaner einstellt als das deutsche. Man geht also in den „Coffee Shop“, ißt „Ice Cream“, hält eine „lecture“, beantwortet „questions“ und schreibt „statements“, man empfängt und schreibt zu Weihnachten „Season-Glückwünsche“, dies alles Beispiele aus den ersten Monaten in den USA. „Boccia-Spiel auf dem hübschen lawn u. hatte zum Jubel des boyischen britischen Hausherrn einen „touch“, heißt es unter dem 22.3.1939. Wer wollte hier im einzelnen den Gründen für die Verwendung des fremden Wortes nachgehen? „Touch“ als terminus technicus ist am ehesten einzusehen; ist aber das Wort „boyish“ an diesem Tage gefallen, oder hatte es sich bei anderer Gelegenheit eingepreßt? Fällt ihm ein deutsches Äquivalent nicht sofort ein, oder findet er das englische prägnanter? Und so fort. (Übrigens sollte „boyish“ zu einem seiner Lieblingswörter werden.)

Ende Februar 1939 leidet Thomas Mann unter einem Hausausschlag. Der englischsprechende Arzt kommt, untersucht ihn und verschreibt ein Mittel. „Shingles“ (Tb, 27.2.1939) schreibt er lakonisch ins Tagebuch. An den folgenden Tagen kommt der Arzt noch zweimal, dann ein drittes Mal, und erst jetzt notiert er: „Auf Deutsch scheint eine Form der Gürtelrose.“ (Tb, 6.3.1939) Es ist in der Tat die Gürtelrose – ob Thomas Mann je ein Wörterbuch benutzte,

ist nicht belegt. Aber so vollzieht sich sprachliche Integration; es ist kaum wichtig, was man auf Deutsch hat, man hat eben „shingles.“

In viele Fällen handelt es sich um Wörter, die einen landesspezifischen Inhalt haben und deshalb schwer oder gar nicht übersetzbar sind. „Cereals“, „Campus“, „Reenter-Schein“, „Malted Milk“, „Indian summer“, „air condition“ (natürlich ist die deutsche ‚Klimaanlage‘ erheblich jünger) sind Beispiele aus dem ersten Jahr. „High Way und Straße von Leiden nach Noordwijk“ schreibt er am 30.6.1939 in Holland. Nein, die deutsche Autobahn hatte er nicht mehr kennengelernt.

In späteren Jahren ist es sicher oft einfache Bequemlichkeit (oder Müdigkeit), wenn er ein der Lektüre entnommenes Wort einfach stehenläßt.

Es konnte auch sein, daß er ein englisches Wort als Bereicherung empfand („Diskussion über dies – embarrassing, warum haben wir nicht diese Form ? – also über dieses mißliche Thema [...]“ heißt es in einem Brief (DüD III, 328). Oder: „in der ‚Entstehung‘ (hauptsächlich geschrieben, um Adorno ‚Credit‘ zu geben) [...]“ (ebd., 266), „diese Vertraulichkeiten, die hauptsächlich geschrieben wurden, um meinen Helfern Credit zu geben (ebd., 445), „die moralische Notwendigkeit, dem Dr. Adorno Credit zu geben (to give credit‘ sagt man hier)“ (ebd., 450). In der Tat, ‚Anerkennung aussprechen‘ klingt entweder zu pompös oder zu gönnerhaft.

Besonders in Briefen an Partner, die das Englische beherrschen, streut er auch dann und wann ein englische Wort, eine englische Redewendung ein: „Käme darauf an, einen speziellen approach und point of view zu finden“ (an Hans Reisiger, DüD III, 454), „beinahe ein bißchen beunruhigend und gênant, if you see what I mean“ (an Erich von Kahler, ebd., 171). Auch gibt es eine Anzahl englischer Buchwidmungen an deutsche Leser. Unter anderem auch an den Bruder Heinrich.¹⁷

Ein längeres Tagebuchzitat sei hier gebracht, das allerdings untypisch ist, denn in so geballter Form kommt das Englische dort kaum jemals vor. „Nachmittags Broadcast nach Deutschland [...] zu schreiben begonnen. Abends ärgerliche Beschäftigung mit dem Arrangement der lecture für das Recording. Heute Vormittag das broadcast nach Deutschland zu Ende geschrieben und K. vorgelesen. Mittags im Recording Office [...]“ (Tb, 24.6.1941).

Es ist unmöglich, hier einen Überblick über die englischen Wörter in den Tagebüchern zu geben. Damit aber aus dem letzten Beispiel nicht der Eindruck entsteht, es handele sich vor allem um Fachtermini, hier noch – ohne genaue Quellenangabe – eine kleine Blütenlese alltäglicher Wörter: „Residential secti-

¹⁷ Gert Heine/Paul Schommer (Hg.): Herzlich zugeeignet – Widmungen von Thomas Mann 1987-1955, Lübeck: Dräger 1998. Siehe Widmungen 296, 511 und 517.

ons der Stadt“ – „mein Studio“ – „Einkäufe auf dem Market“ – „out of gasoline“ – „Die Kriegslage gloomy“ (und umgekehrt: „Düsternis in politics“) „Widmungen ... tiresome“ – „Klaus ... Harold on his mind“ – „Zufrieden mit der privacy.“

V

Im *Bericht über meinen Bruder* aus dem Jahre 1946 heißt es: „Die Entfernungen hierzulande sind beschwerlich. Die zwischen seinem Platz und unserem könnte hinderlicher sein: Sie beträgt eine halbe Stunde Wagenfahrt, wenn man Glück hat mit den Lichtern.“ (XI, 477). Man muß dies eigentlich schon übersetzen, um es verständlich zu machen. Mit „Lichtern“ (‘traffic lights’ oder einfach ‘lights’) sind natürlich die Verkehrsampeln gemeint, während man bei „Platz“ (‘place’) schon in Schwierigkeiten kommt, da das Deutsche keinen rechten Oberbegriff hat für Heinrichs Wohnung und Thomas’ Haus, ‚Wohnsitz‘ würde denn doch etwas feudal klingen. Jedenfalls zeigt diese Stelle, daß auch Thomas Mann nicht immun war gegen die Gefahr, wenn man es denn so nennen will, daß für jemanden, der längere Zeit in einer anderen sprachlichen Umgebung gelebt hat, die Grenzen zwischen den Sprachen verschwimmen, daß man nicht mehr ganz sicher ist, ob ein Wort, das einem immer wieder – in diesem Fall im Englischen – begegnet, auch im Deutschen existiert, mit einem Wort, daß sich unbewußt Anglizismen einschleichen. Eine wirkliche Gefahr ist es dann, wenn Mißverständnisse entstehen können. Wenn Thomas Manns sich als „eingeschworenen Amerikaner“ bezeichnet, könnte man denken, er sähe sich als überzeugten, ja geradezu fanatischen Amerikaner, während er schlicht meint, daß er den amerikanischen Bürgereid abgelegt hat (‘he was sworn in’). Wir wollen der Frage der Anglizismen zunächst wieder anhand der Tagebücher detaillierter nachgehen:

- 25.3.1939 „Fahrt durch den Park zum seinem Heim“ – ‚home‘, im amerikanischen Englisch einfach = ‚house‘.
- 17.3.1940 „Erklärung des Staatsdepartements“ – ‚State Department‘: Außenministerium. Hier mag eher Unkenntnis vorliegen, ebenso wie bei der Verwechslung von amerikanischen Billionen und deutschen Milliarden.
- 7.8.1940 „Widmungen in Copien der engl. ‚Lotte‘-Ausgabe“ – ‚copies‘: Exemplare. Aber bei Thomas Manns reichlichem Gebrauch von Fremdwörtern ist hier Vorsicht geboten, schon 1924 schreibt er an Helen Lowe-Porter: „Ich bin noch nicht im Besitz einer Co-

- pie.¹⁸ Bei Wörtern wie „Repetition“, „Introduktion“ u.a. muß man sicher nicht an einen Einfluß des Englischen denken, wie ist es aber z. B. mit „inkapable Kriegführung“ (Tb, 25.2.1942)?
- 5.4.1940 „Frage des englischen Pamphlets“ – ‚pamphlet‘: allg. Broschüre. S. auch Tb, 28.4.1941 – Tb, 14.4.1942.
- 11.12.1940 „Gute Adressen zugunsten der Hilfe für England“ – ‚address‘: hier Ansprache.
- 28.12.1940 „Benachrichtigung, daß die Library als zurückgelassenes Gepäck folgt“ – ‚left luggage‘: aufgegebenes Gepäck
- 21.9.1941 „leichtes Erdbeben, das ich persönlich nicht realisierte“ Vgl. auch: „Erst jetzt realisiere ich, was es heißt, ohne das Joseph-Werk zu sein“ (Tb, 17.3.1943) – ‚realize‘: einem zu Bewußtsein kommen, sich klar werden.
- 28.10.1941 „Denunziation deutscher Dokumente“ – ‚denounce‘: auch denunzieren, meist aber wie hier: anprangern, verurteilen. In den letzten beiden Fällen sind die betr. Wörter inzwischen als Amerikanismen in die deutsche Sprache eingegangen, das gilt aber nicht für die vierziger Jahre.
- 6.7.1942 „Im „Aufbau“ Revoltierendes über die Massakrierung der Juden in Polen“ – ‚revolting‘: empörend, scheußlich.
- 9.9.1942 „Fall des Platzes [Stalingrad]“ – ‚place‘: Ort, auch: Stadt. S. auch Tb, 20.9.1942: „Der alberne Platz [= München]“ und öfter.
- 5.6.1943 „Hohe Monatsrate vernichteter U-Boote“ – Heute gang und gäbe, vor 50 (und wohl auch vor zehn) Jahren hätte man ‚Quote‘ gesagt.
- 26.6.1942 „Ruhrgebiet unter Feuer“ – ‚under fire‘: unter Beschuß, hier aber Bombardement.
- 13.7.1943 „Versicherung der italien. Presse, daß das Hauptland niemals invadiert werde“ (d. h. im Ggs. zu Sizilien) – ‚mainland‘: Festland.
- 24.8.1943 „Resignation des Sumner Welles“ – ‚resignation‘: Rücktritt. Ebenso Tb, 29.6.1946 u.ö.. Ein dt. Archaismus ist hier nicht auszuschließen.
- 8.9.1943 „Nachricht von der unbedingten Übergabe Italiens“ – Ebenso Tb, 29.9.1944 u. Tb, 7.5.1945. Früher benutze er „*uncondictioned“ „*unconditioned“, dann die korrekte Form „unconditional surrender“. Seltsam, daß er „bedingungslos“ nicht zu kennen scheint.
- 29.9.1943 „Bremsen-Reparatur in der Garage“ – ‚garage‘: auch Werkstatt.

¹⁸ Berlin (zit. Anm. 4), S. 289.

- 19.10.1943 „Mit Lokalzug nach Boston“ – ‚local train‘: Vorortzug, Nahverkehrs zug. Ersteres benutzt er am 22.10.
- 22.10.1943 „Der Lehrer-Stab enthusiastisch“ – ‚staff‘: die Lehrer (schaft).
- 12.5.1944 „auf der Straße Polizeimann“ – ohne Kommentar.
- 27.9.1944 „luftgeborene Division“ – Läuft eher unter der Kategorie ‚falsch verstanden‘. Es heißt nicht „airborn“ (wie er einen Tag vorher ins Tagebuch schrieb), sondern ‚airborne‘, wörtlich ‚luftgetragen‘, d. h. Luftlandetruppen.
- 8.11.1944 „den Nachrichten zuhorend“ – ‚listening to the news‘. S. auch dem Konzert zugehört (Tb, 15.4.1945) u. ö.
- 19.2.1945 „Schwierigkeiten mit den Zähnen zu überkommen“ – ‚overcome‘: überwinden.
- 3.5.1945 „Das Geheimnis scheint gepflanzt zu sein“ – ‚planted‘: schwer übersetzbar, hier etwa: die Nachrichten scheinen lanciert zu sein.
- 15.8.1945 „Freigabe des Gasolins“ – ‚gasoline‘: Benzin.
- 30.8.1945 „Komik, daß das verhatste Japan wahrscheinlich einen ‚milderen‘, konservativeren Frieden bekommen wird, als Deutschland“ – Ein ‚concerivative estimate‘ ist eine zurückhaltende, vorsichtige Schätzung. Wenn also ‚mild‘ Thomas Manns ubersetzungsversuch ist, hätte er ganz recht.
- 19.11.1946 „Ringfuhrer des Filmstreiks“ – ‚ringleader‘: Rädelsführer.
- 7.2.1947 „im Gefängnis wegen betrunkenen Fahrens“ – ‚drunken driving‘: Alkohol am Steuer (dieser Ausdruck ist aber wohl jünger, gab es damals schon eine griffige Wendung?).
- 3.5.1947 „Gewaltiges Auditorium, gepackt mit 2000 Personen“ – ‚packed‘: (über) voll besetzt.
- 13.2.1948 „K. erinnert seine Trauer“ – Zum erstenmal kein lexikalischer, sondern ein grammatischer Anglizismus: ‚remembers his grief‘.
- 11.9.1949 „Technikalien besprochen“ – ‚technicalities‘: techn./organisat. Einzelheiten.
- 17.10.1949 „In Tschechoslowakia“ – so von einem Ex-Bürger der Tschechoslowakei!
- 17.10.1949 „Der Erfolg ist groß. Leute stehen in Linie“ – ‚stand in line‘: Schlange stehen.
- 21.10.1949 „Dr. Rosenthal hat ihn nie besser gefunden“ – wörtliche Übersetzung aus dem Englischen.
- 3.3.1950 „Argument mit K.“ – ‚argument‘: auch Auseinandersetzung, Streit.
- 14.3.1950 „H. hat keinerlei ‚Willen‘ hinterlassen“ – ‚will‘: Testament.
- 28.3.1950 „Staatsbegrabnis der Reste Heinrichs“ – ‚remains‘: sterbliche Überreste.

- 18.1.1951 „mein Pass durch den [...] Beamten unter Schwüren besorgt“ – ‚swear‘: auch schimpfen, ‚swearword‘: Schimpfwort.
- 25.5.1951 „dem Hund eine Zitrone geworfen“ – eine bemerkenswerte strukturelle Interferenz: ‚threw the dog a lemon‘.
- 6.8.1951 „Versagen des Horns“ – ‚horn‘: Hupe.
- 29.10.1951 „atomisches Explosionsexperiment“ – ‚atomic‘. Das dt. ‚atomar‘ muß damals recht neu gewesen sein.
- 22.1.1952 „in 1940“.
- 12.5.1952 „nicht im besten Interesse der U.S.“ – wieder Wort-für-Wort-Entsprechung des Engl.
- 21.6.1952 „Abends widerwärtige Erfahrung mit dem [...] Buch“ – hier hat Thomas Mann das auf vielfache Weise zu übersetzende ‚experience‘ im Hinterkopf.
- 26.7.1953 „Belohnung für gute Schulberichte“ – ‚school report‘: Zeugnis.
- 12.9.1953 „Unterhaltung in Englisch“.

Soweit eine einigermaßen vollständige Liste der Anglizismen im Tagebuch; sie wurde auch deshalb erstellt, um die Relationen deutlich zu machen: Angesichts fast 2700 gedruckter Tagebuchseiten (ab 1938) wird man nicht sagen können, daß Thomas Mann sein Sprachgefühl abhanden kam. Man muß auch bedenken, daß fast die Hälfte der Fälle erkennen läßt, daß im Radio Gehörtes bzw. in der Zeitung Gelesenes in das Tagebuch eingeht, so daß man auch hier die unzulängliche Verdeutschung unter schierer Bequemlichkeit verbuchen kann. (Allerdings ist auch zu sehen, daß die ohne äußeren Anlaß gebrauchten Anglizismen tendenziell im Laufe der Jahre zunehmen.)

Es verbietet sich, die in Briefen vorkommenden Anglizismen in gleicher Ausführlichkeit vorzustellen – ihre Zahl hält sich übrigens in Grenzen. Dennoch soll wenigstens ein kleine Anzahl präsentiert werden, denn wenn man voraussetzt, daß die Formulierungen in Briefen in der Regel genauer durchdacht sind als in den Tagebuchnotizen, sind sie doch von etwas anderer Qualität.

- 19.6.1938 an Agnes E. Meyer „Es kommt darauf an, auf welchem von beiden Booten wir Platz finden“ – ‚boat‘ im Engl. auch für große Passagierschiffe durchaus gewöhnlich (Br II, 49).
- 30.3.1941 an Erich von Kahler „Abholung vom Flugplatz unter Polizei-Bedeckung mit Sirenengeheul durch alle Lichter“ – ‚lights‘, s.o. (Br II, 183).
- 3.2.1943 an Fritz Kaufmann „Ich bin [...] ein mehr als je beschäftigter Mann.“ – Das engl. ‚I’m a busy man‘ scheint hier verdächtig durch (Br II, 295).

- 23.4.1943 an Caroline Newton „wir hatten eine gute Zeit mit Ihnen“ – ‚have a good time‘ (Br II, 307).
- 8.4.1945 an Hermann Hesse „Es ist kein Wunder, daß ein so ‚schwebendes‘ Werk wie das Ihre sich gegen die ‚Politisierung des Geistes‘ stellt. Nun gut, man muß sich nur über die Meinung verständigen.“ – Aus dem folgenden geht hervor, daß ‚Bedeutung‘ (‚meaning‘) gemeint ist (Br II, 425).
- 11.4.1945 an Otto Basler „Nach dem Osten gehe ich Ende Mai, um einen Vortrag [...] zu halten [...] ‚Der Gnade‘, so schließe ich meine Lektüre, ‚deren Deutschland so dringend bedarf, bedürfen wir alle“ – Hier ist man schon geneigt, ein Ausrufezeichen zu machen, gemeint ist natürlich ‚Vortrag‘ (‚lecture‘).¹⁹ Am 6.9.1945 schreibt er an Basler: „Ich habe die Briefe durchgelesen und wüßte nichts gegen ihre Veröffentlichung einzuwenden.“²⁰ Der Fehler blieb dann auch noch in *Altes und Neues* stehen.
- 9.2.1955 an Agnes E. Meyer „Der ‚Faustus‘ war natürlich ‚controversial‘ und so war der ‚Erwählte‘ [...]“ „and so was ‚The Holy Sinner““. Auch hier am Ende sozusagen die zweite Stufe, der grammatische Anglizismus (Br AEM, 796).²¹

VI

Wir beginnen den letzten Teil unserer Ausführungen wieder mit einem Zitat. „Neulich habe ich tatsächlich gesagt: ‚Es ist wärmer bekommen‘ (statt ‚geworden‘). Ein richtiger Deutsch-Amerikaner. Es fehlt nur, daß ich auch anfangs, so zu schreiben!“ (Br II, 282). Lassen wir also Tagebücher und Briefe beiseite und fragen uns, welche Spuren die Berührung mit der englischsprechenden Welt in den literarischen Werken hinterlassen hat.

¹⁹ Thomas Mann: *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt/Main: Fischer 1953, S. 748.

²⁰ Ebd., S. 751.

²¹ Diese Stelle ist in Br III, 374 ausgelassen.

Zunächst zum essayistischen Werk (das Wort im weitesten Sinn genommen, also einschließlich Reden, der Radiobotschaften nach Deutschland usw. „Warum haben wir nicht die einfache Einteilung in ‚fiction‘ und ‚non-fiction‘?“ hätte Thomas Mann sagen können; das Wort ‚fiction‘ gebraucht er selbst einmal).

Daß hier ein Autor schreibt, der eine gewisse Nähe zur englischen Sprache hat, ist durchaus zu erkennen. Zwanzig Jahre früher hätte Thomas Mann Oscar Wilde sicherlich nicht im Original zitiert (IX, 691), und es gibt immer wieder ein eingestreutes englischen Wort, aber allgemein gesprochen, gebraucht er das Englische durchaus sparsam. Gelegentlich läßt es sich dadurch erklären, daß er in für ein amerikanisches Publikum geschriebenen Texten dem Übersetzer gewissermaßen die Arbeit abnimmt und statt des deutschen den englischen Ausdruck schreibt, so etwa „Boardingschool“ (richtig in zwei Wörtern) für Internat. Auch das „Baltische Meer“ gehört wohl in diese Kategorie, denn wie könnte er vergessen haben, daß man im Deutschen ‚Ostsee‘ sagt. Manchmal handelt es sich auch um im Deutschen schwer wiederzugebende Wörter, so etwa, wenn er die Engländer ein „Volk des ‚Understatement‘“ nennt. Auch der im Englischen geläufige literarische terminus ‚anticlimax‘ war seinerzeit im Deutschen noch kaum gebräuchlich. Dennoch ist zuzugeben, daß in der Mehrzahl der Fälle der Gebrauch des Englischen unmotiviert erscheint, und das heißt umgekehrt, daß es ihm spontan aus der Feder floß. Andererseits muß immer wieder daran erinnert werden, daß oft nicht entschieden werden kann, ob Thomas Mann ein Wort direkt aus dem Lateinischen oder auf dem Umweg über das Englische übernommen hat. ‚Morose‘ (mürrisch) und ‚decrepit‘ (altersschwach) sind für den Gebildeten durchaus alltägliche englische Wörter, trotzdem ist nicht sicher, ob in den Wendungen „ein moroser [...] Eigenbrötler“ und „Diakonissin eines dekrepiten Tyrannen“ (IX, 719) ein Einfluß des Englischen vorliegt.

Interessant sind einige Fälle, die zeigen, daß ihm deutsche Neologismen unbekannt sind, so daß er das englische Wort bzw. eine eigene Übersetzung benutzt: „Hydrogenbombe“ (XI, 310 und XIII, 812): Wasserstoffbombe, „Reisekamerad“ (XI, 798): ‚fellow traveller‘ = Mitläufer, ein Schlagwort der McCarthy-Ära, obwohl das deutsche Wort älter sein dürfte. Ganz sicher älter ist der ‚Totalitarismus‘ im Deutschen, deshalb ist es schon auffällig, daß ihm einmal „Totalitarianismus“ unterläuft (X, 368; engl. ‚totalitarianism‘).

Unter den Anglizismen begegnen wir einigen Bekannten:

„Jedermann war entzückt, und so war ich“ (XI, 468).

„gepackt voll“ (XI, 518).

„wenn die deutschen Truppen endlich einen Platz räumen müssen“ (XI, 1093).

„dieser revoltierende, den Magen umkehrende Betrug“ (XI, 1097). – Und wieder zeigt sich, daß man nicht vorsichtig genug sein kann, einen unreflektierten Gebrauch eines englischen Wortes zu unterstellen.

„den katastrophalen Charakter des Nazi-Regimes zu realisieren“ (XII, 876, ähnlich 931).

(Ossietzkys) „Denunziation der militaristischen Umtriebe“ (XII, 940.) – Nicht ganz der gleiche Fall wie oben, aber früher hätte Thomas Mann das im Deutschen negativ besetzte Wort hier sicher nicht gebraucht.

„daß sie [...] meinen Radiobotschaften nach Deutschland immer zugehört habe“ (XIII, 216).

Die anderen sollen hier auch vollständig aufgeführt und kurz kommentiert werden.

„Ich weiß die liebenswürdige Gäste zu schätzen“ (X, 362) – möglicherweise in Anlehnung an das amerikanische ‚appreciate‘, wie wir es heute aus zahllosen Filmsynchronisationen kennen.

„Diese wohlorganisierte Sammlung“ (X, 791) – ‚well-organized‘.

„mein stehendes Lieblingsgedicht“ (X, 921), „unter dem stehenden Motto“ (XII, 956) – ‚standing‘: alt, bewährt (a standing joke‘).

„den eingeborenen Charakter eines Werkes“ (XI, 664), „dank der eingeborenen Tüchtigkeit“ (XIII, 789; ähnlich XI, 1080) – ‚inborn‘: angeboren; inhärent.

„kreuzte ich den Ozean“ (XI, 675, ebenso XIII, 728) – ‚cross‘ im Engl. das übliche Wort, im Dt. ‚überquert‘ man ihn eher.

„haben die französischen Seeleute [...] ihre eigenen Leben nicht dabei gespart“ (XI, 1059) – Sowohl der Plural von ‚Leben‘ als auch ‚spare‘: schonen sind direkte Übernahmen.

„die Eingeborenen, die den Nazis dienen“ [in den besetzten Ländern] (XI, 1076) – engl. ‚natives‘ kann, muß aber nicht eine kolonialistische Konnotation haben.

„sie würden einsehen, daß die Vorsicht der bessere Teil der Tapferkeit ist“ (XI, 1080) – kein Anglizismus im eigentlichen Sinne; Thomas Mann übersetzt so (richtig) einen Ausspruch Roosevelts. ‚Discretion is the better part of valour‘ hatte dieser sicher gesagt – ein geläufiges Sprichwort. Aber gibt es ein entsprechendes im Deutschen?

„Schamlos beginnt sie [die deutsche Propaganda] auf diesem Begriff zu harfen“ (XI, 1118) – ‚to harp on‘: herumreiten auf.

„Das sozialistische Russland [...] gewährt jedem den gleichen Start“ (XII, 966; ähnlich XIII, 769) – ‚to give someone a start in life‘: etwa: Chancen eröffnen.

„ein anderer Anteus“ (XIII, 702) – ‚another‘: ein weiterer, ein zweiter. Mehr dazu am Schluß dieser Arbeit.

„Man erklärt uns, was ein Programm wirklich meint“ (XIII, 731) – ‚mean‘: bedeuten.

„mich [...] in Person zu beteiligen“ (XIII, 786) – ‚in person‘: persönlich.

Eine Ausnahmestellung nimmt *Die Entstehung des Doktor Faustus* ein. Bereits der erste Satz enthält ein englisches Wort („es ist eine Stunde Wagenfahrt von Down-town bis zu unserem Landhause“), und im weiteren gibt es eine solche Fülle englischer Begriffe und Zitate wie in keinem anderen Aufsatz oder Buch Thomas Manns, so daß es durchaus denkbar ist, daß manch ein Leser im Jahre 1949 Schwierigkeiten mit dem Buch hatte, wenn man an die zu jener Zeit doch geringen Englischkenntnisse denkt.

Das „à la légère [...] hingeschriebene kleine Ding“ (DüD III, 448) entstand in der für ihn sehr kurzen Zeit von vier Monaten. In mehreren Briefen schreibt er, daß es „nur etwas für meine Freunde“ ist (DüD III, 437 ff.), und eine Zeitlang schwankt er, in welcher Form er es überhaupt veröffentlichen soll. Jedoch erklärt der leichte Charakter des zwischen Tagebuch und autobiographischem Essay stehenden Buches die für ihn ungewöhnliche Dichte englischer Vokabeln noch nicht ganz. Hinzu kommt ein hoher Grad der Vergegenwärtigung der durchlebten Jahre. Eine besondere Fülle englischer Wörter und auch Dialogfragmente findet sich auf den Seiten, wo er von seiner Lungenoperation erzählt (und wo er sich übrigens nicht auf Tagebuchaufzeichnungen stützen konnte).

VII

Bleibt schließlich das erzählerische Werk. Wenn hier Einflüsse der englischen Sprache erkennbar sind, sollte man, wie schon mehrfach angedeutet, bedenken, daß es mehrere Gründe für den Gebrauch des Englischen bzw. die Anlehnung an das Englische gibt. Erstens kann es sich um ein Spiel mit den Sprachen handeln. Wenn Pharaos sich mit „so lange!“ verabschiedet (V, 1461), wird damit natürlich eine humoristische Wirkung erzielt. Zweitens mag er einen Anglizismus gebrauchen, weil er ihn für plastischer, genauer oder auch einfacher hält, oder auch, weil er eine Lücke in der deutschen Sprache schließt. Die „stehende [...] Einrichtung“ (*Felix Krull*; VII, 392), der wir schon begegneten, mag man dazu zählen. Drittens aber ist nicht zu leugnen, daß ihm gelegentlich unbewußt Anglizismen unterlaufen. Nicht immer ist erkennbar, welcher Kategorie die einzelnen Fälle zuzurechnen sind oder ob überhaupt ein Anglizismus vor-

liegt. Daß es öfter schwierig ist, zwischen einer Übernahme aus dem Lateinischen und dem Englischen zu unterscheiden, wurde schon gesagt, aber auch die Grenze zwischen Anglizismus und Archaismus ist manchmal nicht leicht zu ziehen. H.G. Haile sagt in seinem Aufsatz *Thomas Mann und der ‚Anglizismus‘*²² viel Kluges über ‚meinen‘/‚bedeuten‘ in *Joseph der Ernährer*.

Der erste amerikanische Germanist, der sich mit dem Thema beschäftigte, war Abraham Suhl. Ende 1948 erschien in den *Monatsheften für Deutschen Unterricht* sein Aufsatz *Anglizismen in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘*.²³ Seine sehr respektvollen Ausführungen, in denen aber der erhobene Zeigefinger durchgehend zu spüren ist, münden in den Vorschlag: „In weiteren Auflagen werden vielleicht zusammen mit den diversen Druckfehlern auch die ‚Anglizismen‘ beseitigt werden, die aber doch als Zeichen der Zeit ihre Bedeutung behalten.“

Thomas Mann ist nicht gekränkt. Am 9.1.1949 schreibt er an Professor Suhl:

„Das ist auch eine Studie über den ‚Faustus‘, und nicht die uninteressanteste. Aber mit Experimente – soweit es sich nicht um legitime Exaktheiten handelt, wie ‚Re-Barbarisierung‘, Yorkville und Unbewußtsein haben diese Scherze nichts zu tun, sondern sind eben Scherze und was genau das Richtige ist. ‚Fazilität‘ kommt bei Goethe häufig vor, ebenso ‚apprehensiv‘. Und warum nicht das Wort ‚praktisch‘ wie im Englischen gebrauchen: ‚In jedem praktischen Betracht‘? Oder ‚Appell‘ im Sinne von ‚Anruf‘? Und ‚aufgepickt‘ ist viel besser als ‚aufgegabelt‘. Das Bild ist einfach netter.

Im Uebrigen halte ich nicht mehr viel von sprachlichen Landesgöttern. Gott ist Geist, und über den Sprachen ist die Sprache.“ (DüD III, 214).

Gehen wir aber der Reihe nach vor. Das erste in Amerika geschriebene Werk waren *Die vertauschten Köpfe* (1940), und es ist bemerkenswert, daß schon in dieser frühen Zeit zwei Stellen englischen Einfluß erkennen lassen: „Uns wundert, ob deine Selbstbezwungung wohl so groß ist, daß du es über dich gewinnst, uns anzuhören.“ (VIII, 778). Es sollte natürlich heißen: ‚wir fragen uns / wir möchten wissen‘; das überaus häufige ‚wonder if ...‘ muß sich Thomas Mann früh eingeprägt haben. „Hast du eine Idee, warum er uns warten läßt?“ (VIII, 749). Auch hier liegt eine hochfrequente englische Wendung zugrunde (‚Have you any idea ...?’).

Es folgte *Joseph der Ernährer*. Hier sind Spuren des Englischen sehr gering, obwohl Thomas Mann in dem Aufsatz *Sechzehn Jahre* selbst davon spricht, daß das Buch „gelegentliche, gern zugelassene angelsächsische Abfärbungen auf seinen deutschen Vortrag“ enthalte (XI, 680). Das schönste Beispiel wurde

²² In: Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur, Madison, Jg. 51 (1959), S. 263-269.

²³ Monatshefte (zit. Anm. 22), Jg. 40 (1948), S. 391-395; das Zitat steht auf Seite 395.

schon erwähnt, daneben sind zu nennen: die Hirten sammelten sich, „daß sie schüren und eine gute Zeit hätten“ (V, 1571) – ‚had a good time‘ oder aber wieder einmal die „Realisierung der Wahrheit“ (V, 1770). Und *Das Gesetz* ist ganz frei von englischen Einflüssen, es sei denn, man sieht in „die Heiligkeit fängt mit der Sauberkeit an“ (VIII, 848) ein Echo des bekannten Sprichworts ‚Cleanliness is next to godliness.‘

Von 1943 bis 1947 schrieb Thomas Mann des *Doktor Faustus*. Hier spielt das Englische zum erstenmal direkt in sein Werk hinein. Einmal durch Adrian Leverkühns Kompositionen: „Love’s Labour’s Lost“ sowie Gedichte von Blake und Keats. Darauf muß hier nicht eingegangen werden. Sodann – sehr sparsam – in der Sphäre des „Anglizisten“ Rüdiger Schildknapp. Dieser ist „von Charakter ganz das, was die Engländer ‚boyish‘ nennen“, er liebt „talking nonsense“, er ist ganz „gentlemanlike“, er begleitet „eine Dame beim „shopping“ (alle Zitate VI, 224-227). Nicht ganz überzeugend ist das Wort „stream-line“ bzw. „streamlined“ im Munde des Erzählers (VI, 500 f.), und auch „alle diese ‚natives‘ der Tiefe“ (VI, 357) erscheinen eher unmotiviert. Dagegen mag man Suhl nicht widersprechen, wenn er sagt, daß „Nachbildungen wie ‚Necknämchen‘ [...], in dem man das englische ‚nickname‘ leicht erkennt, keinen Anstoß erregen“ (VI, 300 f.) – obwohl die Etymologie falsch ist.

Im übrigen überzeugen die wenigsten Beispiele Suhls. Natürlich könnte ein Autor ohne jede Kenntnis des Englischen Wörter wie ‚Inferiorität‘, ‚Indifferenz‘ oder ‚genuin‘ gebrauchen. Um unbewußte Anglizismen handelt es sich aber wohl in der Tat in folgenden von ihm zitierten Stellen: „die Musik [...] sei in praktische Vergessenheit gesunken“ (VI, 92) – ‚to sink practically into oblivion‘: beinahe völlig in Vergessenheit geraten. (Dies ist die Übersetzung Suhls; H. Lowe-Porter übersetzt noch näher an Thomas Mann und idiomatischer: ‚had sunk into practical oblivion‘). „[I]n letzter Analyse sei es die Psychologie des Durchbruchs“ (VI, 408) – ‚in the final analysis‘: im Grunde, letztlich. Ein besonders schöner Fund ist Suhl mit dieser Stelle gelungen: „Hatten sie doch kaum die Tatsache bei sich verwirklicht, daß die Zeit der lokalisierbaren Kriege vorbei war.“ (VI, 413). Hier liegt offenbar tatsächlich eine Lehnübersetzung des uns nun hinreichend bekannten ‚realize‘ vor; der Satz ist im Deutschen kaum verständlich. Und auch im Falle von ‚Appell‘ ist Suhl gegen Thomas Mann recht zu geben. „Ich konnte dem durchaus [...] unherrlichen Mann [...] mit dem Aufgebot meiner ganzen Phantasie keinen Appell für das andere Geschlecht zuschreiben.“ (VI, 383). Mit ‚Anruf‘ hat das wenig zu tun.

Folgende Stellen können hinzugefügt werden:

„was nicht ohne Einfluß auf meine Resignation vom Lehrfach war.“ (VI, 15: vgl. oben S. 155).

„derselben Schule, in der ich wissenschaftlich aufgebracht worden war.“ (VI, 17) – ‚to bring up‘: aufziehen, erziehen.

„Offenbar war die Idee gewesen, daß der Nager sich durch die Hülle beißen und entkommen sollte.“ (VI, 562) – ‚the idea had been‘: die Vorstellung; aber in der Tat ein griffiger englischer Ausdruck.

Wir kommen zum *Erwählten*. Daß Thomas Mann in sein Spiel mit den Sprachen auch das Englische einbezog, ist wohlbekannt. Im Kapitel ‚Die Fischer von Sankt Dunstan‘, ebenso in ‚Der Trauerer‘, ‚Der Faustschlag‘ und ‚Die Entdeckung‘ findet sich eine große Zahl von englischen, quasienglischen Wörtern und direkten Übersetzungen, und dies sind wohl die erheiterndsten Partien des Romans. Solche ‚Anglizismen‘, wenn man sie denn so nennen will, gibt es aber auch in anderen Teilen des Buches, so etwa: „[Ü]ber die Brücke wollen wir gehen, wenn wir zu ihr gelangt sind“ (VII, 46) – ‚We’ll cross that bridge when we come to it‘, frei übersetzt mit: darüber brauchen wir uns jetzt noch nicht den Kopf zu zerbrechen. Und schon zwei Seiten später beginnt er mit dem Bild zu spielen, ein bewußtes Spiel mit der englischen Redensart, wie es scheint.

Das alles ist, wie gesagt, bekannt, und wir brauchten uns nicht weiter damit zu beschäftigen, wenn da nicht Prof. Weigand wäre. Hermann J. Weigand schließt seinen ausführlichen Aufsatz über den *Erwählten*²⁴ mit einer Kritik an eben diesen Sprachspielen. Zwei Einwände erhebt er: erstens erkennt er natürlich, daß dies in offensichtlich humoristischer Absicht geschieht, aber er findet es alles wenig subtil. Zweitens sieht er die Gefahr, daß Thomas Mann die Grenzen zwischen den Sprachen zu verschwimmen scheinen. Auch er weist auf den zweifelhaften Gebrauch von „aufbringen“ hin, der hier wieder auftaucht (VII, 84 u. 103), ebenfalls nennt er das oben angeführte „über diese Brücke ...“. Der zentrale Satz dieses Teils seines Aufsatzes lautet: „These cases [...] show that Thomas Mann’s Sprachgefühl is slipping.“²⁵ Er geht noch weiter und sagt, selbst wenn dies alles bewußt geschehen sei, verletze Thomas Mann die Integrität seiner Muttersprache. Dies wird hier referiert, damit der Hintergrund für Thomas Manns Antwort an Weigand deutlich ist. Er schreibt am 29.4.1952 u.a.:

Wirklich, Sie haben diesem reichlich übermütigen Altersexperiment viel Ehre erwiesen, allein schon durch den Umfang Ihrer Studie, zuviel Ehre, als daß es nicht mich in Gefahr brächte, mir Ihre Warnungen und Bedenken nicht genügend nahe gehen zu lassen. Diese Gefahr wird allerdings verstärkt durch ein gewisses leichtsinniges Vertrauen in

²⁴ Hermann J. Weigand: Thomas Mann’s ‚Gregorius‘, in: The Germanic Review, New York, vol. 27, No. 1, February 1952, S. 10–30 und No. 2, April 1952, S. 83–95.

²⁵ Ebda, S. 92.

mein ‚Sprachgefühl‘, das ich im Grunde nicht für ‚slipping‘ halte, und durch den Gedanken, daß es sich bei den sprachlichen Eskapaden des ‚Erwählten‘ um etwas durchaus Einmaliges und Unwiederholbares handelt, eine stilistische Vergnüglichkeit, die in dem Schwebезustand des Ganzen eine Art von Rechtfertigung findet. Die Annahme, daß es nun dahin mit mir gekommen, daß dies nun traurigerweise meine durch das Exil erzeugte Schreibweise sei, wäre zu pessimistisch. Nie wieder werde ich bosten und swaggern, dessen können Sie versichert sein, und selbst an die Wortbildung ‚ausfigurieren‘ bin ich nicht hoffnungslos gebunden. Ein paarmal übrigens sehen Sie Symptome der Verkommenheit, wo keine sind. Jemanden ‚die kalte Schulter zeigen‘ ist kerndeutsch, und ‚überall‘ gebrauchte Goethe immer oder fast immer für ‚überhaupt‘. Es ist nicht Englisch, sondern nur ein etwas altmodisches Deutsch, und einen ähnlichen Geschmack hat das ‚Aufbringen‘ eines Kinde, von dem mir vorkommt, alsob Goethe es in aller Unschuld für ‚aufziehen‘ oder ‚auferziehen‘ hätte brauchen können – wenn er es nicht getan hat. (DüD III, 417 f.)

Es ist nicht zu überhören, daß Thomas Mann sich über Weigands Mangel an Humor seinerseits amüsiert, aber als letztes Wort in Sachen Anglizismus kann man diesen Brief auch nicht gelten lassen. Thomas Mann bekennt sich zu den für jeden Leser erkennbaren Sprachspielen, sodann rückt er einige offensichtliche Irrtümer Weigands zurecht, aber zu irgend einem Zugeständnis, daß er vielleicht doch gelegentlich den Einflüsterungen des Englischen erlegen sei, findet er sich nicht bereit. Wieder und wieder bleibt die Frage, ob er ein Wort bewußt übernimmt oder ob das fremde Idiom sich unbewußt einschleicht, in der Schwebе, genau wie sein oben zitiertes Wort von den „gern zugelassenen angelsächsischen Abfärbungen“, denn was heißt „zugelassen“?

Das erste nach seiner Rückkehr nach Europa entstandene Werk, *Die Betrogene*, enthält in der Figur des Ken Keaton die engste literarische Annäherung Thomas Manns an das Land seines Exils.

Mit den englischen Dialogteilen war er jedoch nur zum Teil erfolgreich, denn sein neuer englischer Übersetzer sah sich in einigen Fällen veranlaßt, sein Englisch zu verbessern.²⁶

Die Betrogene

„A bit faint-hearted“ (VIII, 899)

„Er verfügte über keinen evening dress“ (VIII, 907)

„weil sie zu seinen Brotgebern und ‚bosses‘ gehörte“ (VIII, 908)

„But it [= das Brot] is old and hard!“ (VIII, 941)

The Black Swan

„A little shy“ (S. 45)

„He had no evening clothes“ (S. 61)

„because she was one of his sources of income“ (S. 62)

„But it’s stale and hard“ (S. 123)

²⁶ Thomas Mann: *The Black Swan*. Translated from the German by Willard R. Trask, New York: Knopf 1954.

„[...] tat mit Hi! Und On, old chap! als ob er der Bestie die Sporen gäbe“ (VIII, 943)	„[...] pretended, with cries of ,Hi!’ and ,Giddap!’ that he was giving the beast the spurs“ (S. 126)
„You aren’t doing it right’, flüsterte er. ,Leave it to me. ’t was here.“ (VIII, 945)	„You aren’t doing it right’, he whispe- red. ,Let me. It was here.“ (S. 131)

Das alles sind keine Fehler im eigentlichen Sinne, sondern feinere Fragen der Idiomatik.

Am Rande vermerkt: „Sein Bleiben nach dem Unterricht war zur stehenden Einrichtung geworden“ (VIII, 906) übersetzt Trask ganz natürlich mit „His staying on after the lessons had become a standing arrangement.“ (59)

Keine neuen Einsichten bringt uns der *Krull*. Hier griff der – wiederum neue – Übersetzer²⁷ nur zweimal in Thomas Manns Englisch ein:

„in dem [...] Tailormade von blaugrauer Farbe“ (VII, 438)	„in her blue-grey tailored suit“ (S. 170)
„Did you have a good rest?“ (VII, 477)	„Did you rest well?“ (S. 209)

Etliche längere englische Passagen, vor allem in der ‚Twentyman-Episode‘, bleiben in der Übersetzung unverändert.

Dagegen gibt dieser Übersetzer die uns inzwischen vertraute „stehende [...] Einrichtung“ (VII, 392) bzw. die „stehende Gewohnheit“ (VII, 419), als ‚persistent feature‘ (S. 125) bzw. nur als ‚habit‘ (S. 151) wieder, letzteres zu recht, denn ‚standing‘ wäre hier ein Pleonasmus – was das Original wohl auch ist.

Zwei Stellen, die englischen Einfluß vermuten lassen, seien nur kurz angeführt: „Wir sind beide anständige Kerle, sind wir das nicht?“ (VII, 434) – ‚aren’t we?’ Und: „Dein Gemüt aus dem Banne degradierender Wünsche [...] zu lösen“ (VII, 624) – ‚degrading‘: entwürdigend.

Sehen wir uns aber zum Schluß noch eine längere Passage an, die noch einmal zeigt, welches verwirrende Spiel Thomas Mann mit der Sprache treiben kann:

Die junge Person nämlich, achtzehnjährig, wie ich schätzte, in einem schlichten und lockeren, bläulich gestreiften und mit einem Bande gegürteten Sommerkleid, erinnerte mich auf den ersten Blick zum Stutzen an *Zaza*; – wobei allerdings ein ‚Nur – daß‘ meiner Feder zur Pflicht wird. Eine andere *Zaza*, nur daß ihre [...] Hübschheit sozusagen nachweisbarer war, aufrichtiger, naiver als diejenige von Loulou’s Freundin.“ (VII, 559)

²⁷ Thomas Mann: *Confessions of Felix Krull, Confidence Man*. Translated from the German by Denver Lindley, New York: Knopf 1955.

„Eine andere Zaza“ – das heißt natürlich ‚eine zweite Zaza‘. Und wieder muß offenbleiben, ob hier ein Einfluß des Englischen oder vielleicht auch des Französischen vorliegt oder ob Thomas Mann auf einen älteren deutschen Sprachgebrauch zurückgreift. Natürlich ist das bestes Goethe-Deutsch, und die letzte Erinnerung daran verschwand erst vor wenigen Jahren aus der deutschen Sprache, als ‚anderthalb‘ (= das andere halb) durch das Stotterwort ‚eineinhalb‘ verdrängt wurde.

Im Text geht es aber weiter:

Eine andere Zaza – so anders in der Tat, daß ich mich nachträglich frage, ob eine eigentliche Ähnlichkeit, wenn ich sie auch mit Augen zu sehen glaubte, überhaupt vorlag. (VII, 559)

Hier plötzlich verwendet er das Wort in „kerndeutschem“ Sinn, und hier muß der Übersetzer aufgeben, er kann es nur einmal mit „another“ und dann mit „a different“ wiedergeben.

Zaubern kann nicht jeder.

Erkme Joseph

Otilie und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Natur-Konnivenz

Über „Wahlverwandtschaften“ in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns *Zauberberg*

Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*¹ scheint Zeugnis zu geben von einer tiefen Verunsicherung, ja Orientierungslosigkeit seines Autors.² In seiner Grundstruktur wird das Werk geprägt von Zweifel und Ambivalenz. Kein Satz bleibt unwidersprochen oder er wird doch im Sinne des von Otilie im Tagebuch reflektierten Satzes „Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn [...]“ im weiteren Romanverlauf relativiert.³

Was war geschehen? Selbst schwer erkrankt und dem Tode nahe, wurde Goethe 1805 durch Schillers Tod in eine existentielle Krise gestürzt. Eine entsprechende Verunsicherung hatte Goethe politisch durch die Französische Revolution und ihre Folgen erfahren müssen. Das Heilige Römische Reich deutscher Nation war zerfallen. Österreich und Preußen waren dem Ansturm der Napoleonischen Truppen erlegen. Nach der vernichtenden Niederlage Preußens in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt brach in der Nacht vom 14./15. Oktober 1806 der Franzosensturm auch über Weimar herein.⁴ Leben und Herrschaft seines mit Preußen verbündeten Brotherrn und Mäzens, Herzog Carl August, hingen am seidenen Faden. Goethes Existenz aber war politisch, materiell und persönlich an das Wohlergehen und Wohlwollen seines Landesherrn geknüpft.

Die familiäre Ruhe suchte Goethe nach dem Franzoseneinfall durch die Eheschließung mit seiner langjährigen Lebensgefährtin Christiane Vulpius zu

¹ Zitiert wird nach: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz. München: Beck 1998 (HA Band, Seite). – Goethes Werke. Berliner Ausgabe, hrsg. von Siegfried Seidel, Regine Otte, Jochen Golz u.a. Berlin und Weimar: Aufbau 1960-1978 (BA Band, Seite).

² Vgl. Werner Schwan: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘. Das nicht erreichte Soziale, München: Wilhelm Fink 1983, S. 260.

³ HA 6, 384. – Stefan Blessin: Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘, Heidelberg: Winter 1974 (= Probleme der Dichtung, Bd. 15), S. 83 u.ö.

⁴ Dazu und zum Folgenden Augenzeugenberichte in: Goethe. Leben und Welt in Briefen, zusammengestellt v. Friedhelm Kemp, München: Hanser 1978/1996, S. 460 ff.; und Sigrid Damm: Christiane und Goethe. Eine Recherche, Frankfurt/Main und Leipzig: Insel 1998, S. 336 f.

sichern. Doch schon im folgenden Jahr wurde der 58jährige Goethe in Jena wieder von einer neuen Leidenschaft – für Minna Herzlieb – erfaßt.⁵

Sein Roman *Die Wahlverwandtschaften* spiegelt nicht nur die persönliche Problematik, sondern der ursprünglich als Novelle für den *Wilhelm Meister* geplante Roman wächst sich zu einer verdeckt-kritischen Zeitanalyse aus, in der alles, was um die Jahrhundertwende im Leben eines Landadligen aktuell und modern war, gestaltet wird, sei es auf naturwissenschaftlichem, auf technischem, gartenbauarchitektonischem Gebiet oder im sozialen und wirtschaftlichen Bereich. – Goethe war 1806/7 erfüllt von dem Bewußtsein, am Ende einer Epoche, an einer Zeitenwende zu stehen.⁶

Gut hundert Jahre später findet sich Thomas Mann in der nämlichen Situation. Als Kind des 19. Jahrhunderts fühlte sich der Künstler im nunmehr gefestigten Kaiserreich in „machtgeschützte[r] Innerlichkeit“ (IX, 419) sicher und geborgen. Von Politik und materiellen Sorgen bis dahin weitgehend unbehelligt, glaubte er in Ruhe dem dichterischen Schaffen leben zu können. Und der bedrängenden homoerotischen Passion währte er 1905 durch die Eheschließung mit Katia Pringsheim entkommen zu können.

Daß das ein Trugschluß war, läßt 1912 die Geschichte des alternden Gustav von Aschenbach im *Tod in Venedig* erkennen, der in Leidenschaft für den Knaben Tadzio entbrennt. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 stürzt auch für Thomas Mann eine Welt der trügerischen Ruhe zusammen. Um seine geistige und politische Existenz ringend, schiebt er in seine als Satyrspiel zum *Tod in Venedig* begonnene Novelle, die sich dann zum Roman *Der Zauberberg* ausweiten sollte, die großangelegte Auseinandersetzung mit seiner Zeit in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* ein.

Als „Zeitroman“ wird auch *Der Zauberberg* Zeugnis einer existentiellen Krise und des Orientierungsverlustes seines Autors. Wie Goethe gut ein Jahrhundert früher glaubt er – jetzt ebenfalls in der Lebensmitte stehend – eine Epochengrenze und Zeitenwende mit ungewissem Ausgang zu erleben.

Nach eigenem Eingeständnis hat Thomas Mann Goethes *Wahlverwandtschaften* fünfmal gelesen, als er die Novelle *Der Tod in Venedig* schrieb.⁷ Und

⁵ Dazu Kurt May: Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ als tragischer Roman, in: Ewald Rösch (Hrsg.): Goethes Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= Wege der Forschung, Bd. 103), S. 263; – und Schwan (zit. Anm. 2), S. 205.

⁶ Vgl. Schwan (zit. Anm. 2), S. 206.

⁷ An Carl Maria Weber (Br I, 176 ff.). – Über Goethes *Wahlverwandtschaften* als Stilvorbild für Thomas Manns *Tod in Venedig* vgl. T.J. Reed: Thomas Mann. ‚Der Tod in Venedig‘. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns, München, Wien: Hanser 1984, S. 168; – Hans Rudolf Veget: Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München: Winkler 1984, S. 180 f. – und Herbert Lehnert/Eva Wessel: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung“ und sein Essay ‚Goethe und Tolstoi‘, Frankfurt/Main: Klostermann 1991 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. IX), S. 113.

nach Abschluß des *Zauberberg* verfaßte er 1925 als Nachwort für eine Ausgabe des Goethe-Romans den Essay *Zu Goethe's „Wahlverwandtschaften“*⁸. Die Entstehung des *Zauberberg* wird also gleichsam eingefafßt von intensiver Beschäftigung mit diesem Goetheroman.⁹

Doch in Thomas Manns Selbstkommentaren zur Entstehung des *Zauberberg* fällt der Name *Wahlverwandtschaften* nicht. Vielmehr sucht er unüberhörbar beschwörend an den klassischen deutschen Bildungsroman *Wilhelm Meister*¹⁰ anzuknüpfen – einen Roman also, in dem Goethe den Bildungsgang seines Helden im Rahmen der Gesellschaft zum erfolgreichen Abschluß führen kann. Das aber muß dem „Sorgenkind des Lebens“ Hans Castorp versagt bleiben. Er gehört einer untergehenden Epoche und Gesellschaft an. Und damit steht sein Schicksal dem der Protagonisten der *Wahlverwandtschaften*, deren Geschichte ebenfalls „vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt ...“¹¹ oder doch zu spielen scheint, viel näher. Von der Französischen Revolution und den nachfolgenden Kriegen wissen die vier Hauptdarsteller nichts oder sie verleugnen dieses Wissen. Wie ein Jahrhundert später Hans Castorp und die ihn umgebenden Gestalten sind auch Goethes „wahlverwandte“ Romanfiguren Glieder einer „scheiternden Sozietät“¹².

Ob 1925 bei Paul List in Leipzig *Wilhelm Meister* oder ob *Die Wahlverwandtschaften* herausgegeben werden sollten – Thomas Mann hatte, wie wir zu Beginn des genannten Essays hören, „einigen Einfluß auf die Entscheidung“ (IX, 174). Er wählt bezeichnenderweise *Die Wahlverwandtschaften* aus und gibt zu erkennen, daß gerade dieses „Meisterwerk [...] einen starken Reiz“ auf ihn ausgeübt habe, „es auf veränderter Lebensstufe neu zu durchdringen, zu erkennen und es dem eigenen inneren Haushalt und dem der Zeit auf vielleicht unvermutete Weise wieder fruchtbar zu machen“ (IX, 174).

Zunächst mußte Thomas Mann die Struktur der *Wahlverwandtschaften* bewundern, mußte ihm der ungewöhnliche „Reichtum der Beziehungen, Verknüpftheit, Geschlossenheit“ (IX, 175) in Goethes Roman auffallen. Nicht erst bei Richard Wagner, sondern schon in diesem Goethe-Roman fand er – wenn auch noch nicht explizit benannt – „[d]as Motiv, das Selbstzitat, die symbolische Formel, die wörtliche und bedeutsame Rückbeziehung über weite Strecken hin“ (X, 840) als kompositorisches Stil- und Ausdrucksmittel eingesetzt.

⁸ IX, 174–186. – Nachwort in J.W. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, Leipzig: List 1925, erstmals in: *Die Neue Rundschau*, Berlin, 36. Jg., H. 4, 1925.

⁹ Auch in *Goethe und Tolstoi* (1921/1925) kommt Thomas Mann wiederholt auf Goethes *Wahlverwandtschaften* zu sprechen (IX, 94, 104, 165).

¹⁰ XI, 616; XIII, 158 f.

¹¹ III, 9; – Hervorhebung Thomas Mann.

¹² Schwan (zit. Anm. 2), S. 262.

Wie Wagners Werk mußte auch dieser Goethe-Roman stimulierend auf seinen Kunsttrieb wirken und zur Nachahmung reizen. Tatsächlich ist kein Werk Thomas Manns in seinem inneren Beziehungsreichtum so dicht durch Leitmotivtechnik vernetzt wie *Der Zauberberg*.

Als Rechtfertigung für die eigene Schaffensweise dürfen wir auch Thomas Manns Hinweise auf die „geistige Konstruktion“ der *Wahlverwandtschaften* verstehen, auf die auffallende „Bewußtheit und Kunstklugheit des Werkes“. Mußte Thomas Mann selbst nicht auch den Vorwurf einer gewissen „Magerkeit der Gestalt“ fürchten, daß auch in seinem *Zauberberg* „die Kürze der Erzählung gegen die langen und häufigen Reflexionen“ auffiel, daß man auch seine „Geschichte fast nur das *Gerippe* eines Romans nennen könnte“?¹³ Auch für seine Protagonisten beansprucht Thomas Mann, daß sie „wahre Personen“ und Individuen“, daß sie „Menschen“ seien, nicht aber „wesenlose Ideen“ (IX, 178).

Das Thema der „Zeit“ ist es, mit dem Thomas Mann 1919 bei der Arbeit am *Zauberberg* nach mehrjähriger Unterbrechung „gleich einsetzen will“¹⁴. So läßt er ihn durch den Erzähler als „Zeitroman“ (III, 750) apostrophieren. – Implizit sind auch *Die Wahlverwandtschaften* ein „Zeitroman“. Beide analysieren als Gesellschaftsromane kritisch ihre Zeit. Aber auch auf Figurenebene wird in beiden Romanen Zeit beobachtet, gemessen und wahrgenommen – und dies mit zweierlei Maß.

„In jeder Stunde das ganz Gehörige zu tun“ (HA 6, 424), bedeutet, die Zeit zu erfüllen, sie anständig auszufüllen. Das Vermögen, in diesem Sinne Zeit verantwortlich einzuteilen und zu nutzen, und sich dessen auch voll bewußt zu sein, kommt in beiden Romanen allmählich abhanden.

Otilie ist es, die zunächst bei ihrer Ankunft für Ordnung zu sorgen weiß: „Alles geschah pünktlich.“ Und: „Sobald sie gewahr wurde, wieviel Zeit ihr übrigblieb, bat sie Charlotten, ihre Stunden einteilen zu dürfen, die nun genau beobachtet wurden.“ (HA 6, 282) Die kleine Gesellschaft in den *Wahlverwandtschaften* lernt es, in ihrem Miteinander „regelmäßiger die Stunden, ja die Minuten“ zu achten.¹⁵ Otilie ist es dann aber auch, die dadurch die zentrale

¹³ IX, 178; – Hervorhebung Thomas Mann.

¹⁴ Tb, 9.4.1919.

¹⁵ HA 6, 283. – Nachdem Thomas Mann 1932 bereits in *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* Goethes „Zeitkultus“, „Zeitheiligung, Zeitökonomie“ hervorgehoben hatte (IX, 308), führt er das Thema anknüpfend an die *Wahlverwandtschaften* in seiner *Phantasie über Goethe* 1948 noch weiter aus: „[S]ein Verhältnis zur Zeit zum Beispiel, das teils ein gewaltiges Sich-Zeit-Lassen, ein Abwarten, Aufschieben, ja ein Schlendrian, ein pflanzenhaft passives Sich-ihr-Anvertrauen ist, [ist] [...] doch wieder dabei ein wahrer Zeit-Kultus, das genaueste Überwachen, Festhalten, Ausbeuten, Kultivieren des Zeitgeschenks unter dem Wahlspruch: Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit! / Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit“ (IX, 743; – Hervorhebung Thomas Mann).

Katastrophe – den Tod des Kindes im See – auslöst, daß sie „Zeit und Stunde“ vergaß (HA 6, 454). Das Schwinden des Zeitbewußtseins bei den Romanfiguren, die Tatsache, daß „die Zeit anfangs, ihnen gleichgültig zu werden“, wird dem Leser im Roman schon früh sehr anschaulich vermittelt: Der Hauptmann hatte vergessen, „seine chronometrische Sekundenuhr aufzuziehen“ (HA 6, 290). Und schließlich vergißt Eduard im Wirtshauszimmer seine Uhr (HA 6, 473). Otilies Übersiedlung in die Pension wird durch ihr auf diese Weise planwidrig ausgelöstes Zusammentreffen mit Eduard vereitelt, und mit der Rückkehr aller auf Eduards Besitz wird so bereits das Ende des Romans eingeleitet.

Zeitmessung erfolgt auch sinnlich wahrnehmbar durch menschliche Schritte. Daß bei der Arbeit der „Takt des Schrittes“ (HA 6, 262) unterbrochen und auch beim Musizieren das Gleichmaß dadurch abhanden kommen kann, daß man „nicht immer im Takt“¹⁶ bleibt, erlebt der Leser gewissermaßen audiovisuell.

Ottilie vertieft mit ihren Reflexionen im Tagebuch die Zeitproblematik: „Warum nur das Jahr manchmal so kurz, manchmal so lang ist, warum es so kurz scheint und so lang in der Erinnerung“ – die Wiederholung des „Jahresmärchens“ ist ein Rätsel, das sich ihr im Rhythmus der Vegetation auflöst: „Veilchen und Maiblumen sind wie Überschriften oder Vignetten dazu“.¹⁷ Auch die wiederholte Blüte der Asters symbolisiert sinnfällig den Jahresablauf und mißt zugleich die konkrete Dauer des Handlungsablaufs im Roman.¹⁸

Auch im *Zauberberg* ist das Thema „Zeit“ allgegenwärtig im Verlauf der Handlung. Außerdem widmet der Autor ihm explizit in den Abschnitten *Exkurs über den Zeitsinn, Veränderungen* und *Strandspaziergang* drei Exkurse.

Anfangs weiß Hans Castorp, der Langeweile, Leere und Monotonie – später konkretisiert als „Ewigkeitssuppe“ – in „plötzliche[r] Klarheit“¹⁹ des Bewußtseins zumindest gedanklich noch einen reichen und interessanten Gehalt beim Ablauf der Zeit entgegenzusetzen, der „wohl imstande [ist], die Stunde und selbst noch den Tag zu verkürzen und zu beschwingen“, und der „ins Große gerechnet [...] dem Zeitgange Breite, Gewicht und Solidität“ (III, 147 f.) zu verleihen vermag.

Ganz im Sinne Schopenhauers – „Hans Castorp fragte so und ähnlich in seinem Hirn, [...]“ (III, 479) – mißt der Held des *Zauberberg* die Zeit im zweiten der drei Exkurse im Abschnitt *Veränderungen* an kreisläufiger Bewegung. Wenn Zeit aber „in sich selber beschlossen“ ist, „zeitigt“ die Zeit eben nicht mehr „Bewegung und Veränderung“, sondern „Ruhe und Stillstand“ – „nunc stans“. Die Zeit gerinnt zum „Nichts“.

¹⁶ HA 6, 257, vgl. 297.

¹⁷ HA 6, 426, dazu auch HA 6, 376.

¹⁸ HA 6, 374, 425, 480, 485.

¹⁹ Vgl. III, 257 und 985.

Gut hundert Jahre nach den *Wahlverwandtschaften* wird durch Laxheit und Gleichgültigkeit bedingter Verlust des Zeitgefühls, wie auch durch Leidenschaft bedingte Maßlosigkeit im *Zauberberg* in Schopenhauers Metaphysik aufgehoben. Bereits im Abschnitt *Veränderungen* wird sie in der „Reduzierung auf Null“ (III, 479) als Nihilismus diskreditiert. Im Kapitel *Strandspaziergang* wird Hans Castorps lästerliche „Zeitwirtschaft“, sein schlimmes „Getändel mit der Ewigkeit“ dann vom Erzähler endgültig als „Ferienlizenz“ abgetan, wird „die Metaphysik“ – damit ist im *Zauberberg* immer Schopenhauer gemeint – im Sinne Settembrinis brüsk und „mit pädagogischer Entschiedenheit als ‚Das Böse‘“ (III, 757) verurteilt.

Weniger abstrakt wird auch im *Zauberberg* der Zeitablauf von Hans Castorp anschaulich mit Hilfe von Uhren gemessen: anfangs beobachtet er seine Taschenuhr sorgfältig (III, 116) – ja, er benutzt außerdem auch noch eine Armbanduhr (III, 237). Enggeführt wie die Romanhandlung insgesamt wird auch die Zeitproblematik im *Schnee*-Kapitel. Im Gegensatz zu allen Zeitaufhebungs-Tendenzen und zum Erlebnis der Ewigkeit in der Schneewildnis zeichnet sich gerade der Abschnitt *Schnee* durch wiederholte und exakte Zeithinweise aus.²⁰ Hans Castorp schaut auf seine goldene „Springdeckeluhr mit Monogramm, die lebhaft und pflichttreu hier in der wüsten Einsamkeit tickte“ (III, 674). Sie bleibt im Unwetter unversehrt: „Sie ging. Sie war nicht stehengeblieben, wie sie zu tun pflegte, wenn er sie abends aufzuziehen vergaß.“ (III, 687) Auch im Kapitel *Strandspaziergang* folgt er gedankenvoll dem Gang des Sekundenzeigers seiner Taschenuhr (III, 754). Am Ende aber, als der Donner Schlag ertönte, trug er seine Uhr nicht mehr – „aus Gründen der ‚Freiheit‘, [...] dem stehenden Immer-und-Ewig zu Ehren“ (III, 984). Hans Castorps Gebaren, der damit anschaulich aufgewiesene Verlust des Zeitempfindens, weicht damit deutlich von der verantwortungsbetonten Einstellung des Erzählers im *Strandspaziergang* ab, nach dessen Urteil „es doch offenbar die schlimmste Gewissenlosigkeit ist, der Zeit nicht zu achten“.²¹

Auch das Motiv, das Vergehen der Jahre durch Blumen zu veranschaulichen, greift Thomas Mann im *Zauberberg* auf: „Hans Castorp fand an den Hängen dieselben Blumen wieder, von denen Joachim freundlicherweise ihm einige letzte einst zur Begrüßung ins Zimmer gestellt: Schafgarbe und Glockenblumen, – ein Zeichen für ihn, daß das Jahr in sich selber lief.“ (III, 511)

Zweierlei Zeit aber als Polarität von metaphysischem und ethischem Zeiterleben entdecken Settembrini und Joachim Ziemßen im Kapitel *Politisch ver-*

²⁰ III, 662, 674, 688.

²¹ III, 752. – Schon hier findet die nämliche Aufspaltung statt, wie am Romanschluß, als der Erzähler den Hinweis auf die tragende Idee übernimmt, seinen Helden aber als nicht mehr relevant im Kriegesgetümmel entschwinden läßt. Darauf komme ich unten noch zurück.

dächtig! auch in der Musik. Für Joachim zählt nur solche Musik, die Maß und Takt hält; denn sie „füllt ein paar Stunden so anständig aus, [...] teilt sie ein“ (III, 161). Und er führt den Gedanken auch noch genauer aus. Musikstücke sind für ihn „vielfach eingeteilt, durch die Figuren des Stückes, und die wieder in Takte, so daß immer etwas los ist und jeder Augenblick einen gewissen Sinn bekommt, an den man sich halten kann“ (III, 161). Im letzten Zeit-Exkurs greift der Erzähler diesen Gedanken wieder auf und setzt Musik und Zeit ausdrücklich zueinander in Beziehung. Er folgert: „Denn die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit *erfüllt*, sie ‚anständig ausfüllt‘, sie ‚einteilt‘ und macht, daß ‚etwas daran‘ und ‚etwas los damit‘ ist“. ²² Sie wird damit deutlich abgehoben von derjenigen Musik, die wie der Genuß von Opiaten betäubend und einschläfernd wirkt, die Untätigkeit und Stillstand schafft und die Settembrini für „politisch verdächtig“ hält. Kryptisch wird damit – in Korrespondenz zu Schopenhauers Metaphysik – auf Wagner-Musik angespielt. ²³

In beiden Romanen werden die Figuren also durch ihr sich wandelndes Zeitempfinden in ihrer Entwicklung charakterisiert. Das wird anschaulich untermalt sowohl durch die Beobachtung des natürlichen Jahreskreislaufs als auch im Umgang mit Uhren. Das Verständnis von Musik und ihre Ausübung offenbart die gleiche Einstellung der Protagonisten wie die zur Zeit.

Nicht nur Themen- und Motivverwandtschaft zeigt sich zwischen den *Wahlverwandtschaften* und dem *Zauberberg*, sondern es gibt weitere strukturelle Gemeinsamkeiten. Thomas Mann unterscheidet entstehungsgeschichtlich zwei Ebenen in Goethes Roman: „Der erste Keim dazu senkte sich früh in Goethe's Seele [...]“ (IX, 184) und reicht weit zurück, als er in seiner Straßburger Zeit nach dem Sankt Odilienberge im Niederelsaß wanderte. Das Bild, das er sich von der heiligen Odilie machte, und ihr Name prägten sich tief bei ihm ein. Beide trug er lange mit sich herum, bis er schließlich die Gestalt Otilies in den *Wahlverwandtschaften* damit ausstattete. Sie steht für Thomas Mann im Zentrum der frühesten Schicht der Romankonzeption.

„Das Naturwissenschaftliche kam später hinzu [...]“ (IX, 184). Damit verweist er auf die andere Ebene im Roman. Thomas Mann erachtet es als eine bis dahin unerhört kühne Idee, menschliches Schicksal symbolisch in wissenschaftliches Gewand zu kleiden.

In der Mischung beider Bereiche von „Eros und Logos“ (IX, 177) glaubt er schließlich die „hohe Begegnung von Natur und Geist auf ihrem sehnsuchts-

²² III, 748; – Hervorhebung Thomas Mann.

²³ Ausführlicher behandle ich das Thema „Zweierlei Musik“ – im klassischen Sinne durch „Takte“ eingeteilt oder aber als „unendliche Melodie“ im Sinne Wagners – in: Erkmme Joseph: Nietzsche im „Zauberberg“, Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XIV), S. 55 ff., u.ö.

vollen Weg zueinander“ (IX, 178) wiederzuerkennen. In der Annäherung von Leben und Geist liegt für ihn Humanität begründet. Und im kommenden Humanismus werden – so hofft Thomas Mann – auf der Seite des Geistes vor allem naturwissenschaftliche Elemente wie auch „Vorstöße der Erkenntnis in die Dunkelheit der Menschen-Natur“ (X, 347) eine mindestens so wichtige Rolle spielen wie die eigentlichen Humaniora im literarisch-philologischen Sinne (X, 340).

In der Verschmelzung von Geist und Leben, Idee und Wirklichkeit wird ihm Humanität auch zum Schlüsselbegriff auf dem Wege zu einem neuen Demokratie-Verständnis. Er versteht darunter politisches Denken und Handeln im Bewußtsein der Würde des Menschen und im Streben nach Toleranz gegenüber anderen Gesinnungen. Als „Gegensatz nationaler Eingeschränktheit und jedes Fanatismus“ geht es ihm bei der neuen Humanität um „eine menschliche Stimmung und Gesinnung, der es um Gerechtigkeit, Freiheit, Wissen und Duldsamkeit zu tun ist“²⁴. In diesem Sinne wirbt Thomas Mann 1922 in seiner Rede *Von deutscher Republik* „für das, was Demokratie genannt wird und was ich Humanität nenne“ (XI, 819).

Die „Verliebtheit in den Gedanken der Humanität“, die Thomas Mann 1922 schon „seit einiger Zeit bei sich feststellte“, galt es, auch in den *Zauberberg* einzubringen.²⁵ Auf Goethes Spuren erörtert und gestaltet Thomas Mann jetzt erstmalig unter Einbeziehung der Naturwissenschaften und auch der dunklen Seiten der Menschen-Natur drängende Fragen nach dem Leben.

Zunächst soll mit Blick auf die frühe Schicht, auf jenen „ersten Keim“, der sich, wie gesagt, mit der Wanderung zum Odilienberg „früh in Goethe’s Seele“ gesenkt hatte (IX, 184) und weit zurück reichte, die Motivverwandtschaft in Goethes *Wahlverwandtschaften* und Thomas Manns *Zauberberg* beleuchtet werden. Dieser Keim hatte eine Parallele in Thomas Manns eigenem inneren Seelenhaushalt.²⁶ Auch er hatte ein Bild lange mit sich herumgetragen: das seines Schulfreundes Williram Timpe. Als früher Kindheitstraum hatte die Geschichte „lange Wurzeln“ (XI, 661) in seinem Leben. Die Erinnerung daran wird im *Zauberberg* durch die in Silbenzahl und Vokalfolge identische Nachbildung des Namens Pribislav Hippe von Williram Timpe verschleiernd wachgehalten.

„Goethe liebte, als er sie schuf“, hören wir über Otilie in Thomas Manns Essay weiter: „die achtzehn Jahre der kleinen [Minna] Herzlieb [...] hatten es dem Achtundfünfzigjährigen angetan [...]. Der Knabentraum des Studenten

²⁴ X, 347. – Lehnert/Wessell (zit. Anm. 7), S. 104: „Thomas Mann will ‚Demokratie‘ neu verstehen, nicht als Ideologie, sondern als mitmenschliche Aufgabe“.

²⁵ An Arthur Schnitzler (Br I, 199 f.).

²⁶ Vgl. IX, 174.

von der heiligen Odilie vermischt sich mit der entsagenden Leidenschaft des Ergrauten für ein junges Leben [...]“ (IX, 185). In diesem Bilde kann Thomas Mann sich wiederfinden und legitimiert fühlen. Und wenn er mit dem Hinweis auf Goethes „Entsagungsethos“²⁷ den Finger auf dessen vermeintlich problematische Sexualität legt, so nur um dahinter die eigene Bisexualität zu verbergen;²⁸ denn für ihn selbst komplizierte sich der Konflikt zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit zu dem von Ehe und Homoerotik.

Ganz offensichtlich hat Goethe mit der Darstellung der „unerhörten Begebenheit“ des geistigen „Ehebruchs im Ehebett“ in den *Wahlverwandtschaften* Thomas Mann die Zunge gelöst, so daß er es nun wagen konnte, kaschiert zunächst im französischen Monolog Hans Castorps und dann „in wortlose[r] Zwischenzeit“ (III, 483) ein verborgenes Schuldmotiv zu thematisieren. Jetzt erstmals stellt er nicht nur „Knabenliebe“ an sich in den Mittelpunkt eines Werkes, wie zuvor im *Tod in Venedig*,²⁹ sondern läßt in der „Einbildungskraft“ seines Helden jenseits der Wirklichkeit ferne Gestalten aufscheinen.

Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander. (HA 6, 321)

Die Nacht verbrachten Eduard und Charlotte „unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm“. Eduard betrachtet diesen geistigen Ehebruch als „Verbrechen“.³⁰

„Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander“ zu mischen, ist auch der Tenor der Liebesgeschichte im *Zauberberg*.³¹ Und wie schon Ottilie „gesprächiger in der fremden Sprache war [...]“ – „Hier sagte sie oft mehr, als sie zu wollen schien.“ (HA 6, 282) – , verbirgt auch Hans Castorp seine Passion in der Walpurgisnacht hinter der französischen Sprache und gelangt in ihr gegenüber Clawdia Chauchat zu ganz ungewohnter Gesprächigkeit.

²⁷ Vgl. *Goethe und Tolstoi* (IX, 123; – Hervorhebung Thomas Mann).

²⁸ Vgl. auch Lehnert/Wessell (zit. Anm. 7), S. 133.

²⁹ Vgl. X, 200.

³⁰ HA 6, 321 und 455.

³¹ Unter veränderten Vorzeichen kehrt die Situation, daß „Wirklichkeit“ und „Einbildungskraft“ im „Rencontre“ der Protagonisten auseinanderfallen, in den „Josephsbrüdern“ noch einmal wieder: „Denn Lea’s war die Wirklichkeit, aber die Meinung war Rahels“ (IV, 313). Jaakob fühlt sich „verwirrt und geschändet“ (IV, 312). Ein weiteres Mal wird ein solches Verwirrspiel in der Geschichte vom Amtmann Mai-Sachme und Nechbet erzählt (V 1315 ff.). – Unmißverständlich greift Thomas Mann schließlich 1940 – an Goethes „Paria-Legende“ und an die „Wahlverwandtschaften“ anknüpfend – in seiner indischen Legende das Thema der „Vertauschung“ wieder auf.

Thomas Mann erzählt hier „die Geschichte seiner eigenen Gefühlsverwirrung“. ³² Explizit äußert er sich in einer Tagebuchnotiz über die „gewohnt[e] Verwirrung und Unzuverlässigkeit [s]eines ‚Geschlechtslebens‘. Zweifellos ist reizbare Schwäche infolge von Wünschen vorhanden, die nach der anderen Seite gehen. Wie wäre es, falls ein Junge ‚vorläge‘?“ ³³ Für den Autor des *Zauberberg* ist das kein „Verbrechen“ mehr, wohl aber nennt er homoerotische Liebe „verboten“. ³⁴

Thomas Mann versteht den frühen Knabentraum des Studenten Goethe als Keimzelle des Romans und deutet ihn erotisch. Später nennt er die *Wahlverwandtschaften* schlechthin ein „erotisches Buch“. ³⁵ Auch sein Roman sollte ein „erotisches Buch“ werden: „Der Zbg. wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde, aber von kühlem Styl.“ ³⁶

„Das Naturwissenschaftliche kam später hinzu [...]“ (IX, 184) – so auch bei Thomas Mann. Im Gegensatz zum *Hippe*-Kapitel, das zur frühesten Konzeption des *Zauberberg* gehört – gerade bis zu diesem Abschnitt war Thomas Mann vor dem Krieg gekommen, ehe er seine Arbeit am Roman für Jahre zu-

³² Hans Wysling: Probleme der ‚Zauberberg‘-Interpretation, in: Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988), S. 18.

³³ Tb, 14.7.1920. – Das Tagebuch dieser Zeit berichtet von ergreifender „Jugendstimmung und Jugendschmerz“ in Erinnerungen an Armin Martens und Paul Ehrenberg. In Glücksburg verliebt er sich in den jungen Oswald Kirsten (Sommer 1919). Auch in München fallen ihm wiederholt hübsche junge Männer auf (1919/1920).

³⁴ Tb, 9. und 17.4.1919. – Auch in seinem Aufsatz *Über die Ehe* verurteilt Thomas Mann 1925 Homoerotik als „unmoralisch“ (X, 197). – Noch in *Lotte in Weimar* spiegelt der Autor sich dem gemäß in Unterstellungen, die er Adele Schopenhauer in den Mund legt: Der Roman „Die Wahlverwandtschaften“ – „diese geniale und höchstverfeinerte Ehebruchsichtung“ – erscheint ihr als sittlich fragwürdig und heuchlerisch. Sie sieht darin „ein bedenkliches Versteckspiel mit der Heiligkeit der Ehe“ (II, 554).

³⁵ XIII, 428. – 1939 und 1948 wird er ferner die psychologische Ebene der *Wahlverwandtschaften* entdecken (X, 360; IX, 748). Tatsächlich sind Ottilie und Hans Castorp – als Vollwaisen traumatisiert – auch in psychologischer Hinsicht verwandte Figuren: beide treten sie auf der Suche nach dem Vaterbild ins Romangeschehen ein. Vgl. Stefan Blessin: Die Romane Goethes, Königstein/Ts.: Athenäum 1979, S. 82 ff.; – und Hans Wysling: Probleme der ‚Zauberberg‘-Interpretation (zit. Anm. 32), S. 19. – Deshalb auch weichen *Die Wahlverwandtschaften* und *Der Zauberberg* entscheidend vom Romantyp des *Wilhelm Meister* ab, in dem nicht Vatersuche im Mittelpunkt steht, sondern im Generationenkonflikt die Absetzbewegung vom dominanten Vater die entscheidende Rolle spielt, wie sie für Goethe selbst relevant war.

³⁶ Tb, 12.3.1920. – Vorausgegangen war der Einschätzung des *Zauberberg* als seinem sinnlichsten Roman die Notiz: „Nach dem Abendessen bei K., die mich mit der Hand ihren Körper, Rippen und Brust streicheln ließ, was meine Sinnlichkeit sehr erregte [...]“. Im Roman lesen wir dann – wenige Wochen später zu Papier gebracht (Tb, 25.4.1920: „Schrieb eine Seite weiter an den Verliebtheits-Détails im 5. Kapitel“) – als Spiegelung dieser Stimmung in einer kleinen, erotisch aufgeladenen Szene, daß die Strahlen der klar untergehenden Sonne auf den guten Russentisch fallen: „Man hat die Vorhänge vor die Verandatüren und Fenster gezogen, aber irgendwo klafft da ein Spalt, und durch ihn findet der rote Schein kühl, aber blendend seinen Weg und trifft genau Frau Chauchats Kopf, [...]“ (III, 323).

gunsten der *Betrachtungen eines Unpolitischen* unterbrach – , konzipierte er im Sommer 1920 die Abschnitte *Humaniora* und *Forschungen*, die vor allem naturwissenschaftlich orientiert sind, neu.

In *Goethe und Tolstoi* beruft er sich 1921 auf Goethes Worte: „Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden: man muß ihr Inneres entblößen [...]“ (IX, 148), ehe er im Folgenden Hofrat Behrens im Wortlaut aus dem *Zauberberg* zitiert. Von ihm lernt Hans Castorp, daß es „gar nicht schaden [kann], wenn man auch unter der Epidermis ein bißchen Bescheid weiß und mitmalen kann, was nicht zu sehen ist [...]“.³⁷ Daran knüpft Hans Castorp „einen [vermeintlich] eigenen allgemeinen und philosophischen Gedanken“: „Womit beschäftigt sich die medizinische Wissenschaft?“ – womit die anderen Wissenschaften wie Juristerei, Sprachforschung oder Theologie? „[S]ie beschäftigt sich doch mit dem Menschen [...], es sind alles bloß Abschattierungen von ein und demselben wichtigen und ... hauptsächlichen Interesse, nämlich dem Interesse am Menschen [...]“ (III, 362). – In Ottilies Tagebuch lautete dieselbe Maxime: „Aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.“ (HA 6, 417)

Alchimie, wie sie vornehmlich im Mittelalter ausgeübt wurde, war der Vorläufer der modernen Wissenschaft, insbesondere der Chemie, aber auch der Magie und schwarzen Kunst bzw. früher Formen der Astrologie.³⁸ Unter „Verwandtschaft“ oder dann speziell „Wahlverwandtschaft“ verstand man seit der Antike nicht nur ein „Familienverhältnis“ im besonderen, sondern ganz allgemein außer der „Übereinstimmung“ auch ihre Ursache sowie den wechselseitigen Einfluß zweier oder mehrerer Dinge. Von Anfang an zählen Nah- und vor allem Fernwirkungen zu den typischen Erscheinungen dieser Art, also auch chemische Reaktionen und Magnetismus.

Goethe knüpft mit dem Begriff „Wahlverwandtschaften“ an diese Tradition an und steht dabei im Einklang mit der aktuellen Forschung seiner Zeit. Dazu gehören die Chemie wie auch Siderismus und Galvanismus, über die Goethe aus erster Hand von dem Physiker und Chemiker Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) unterrichtet wurde, der 1803/04 in Jena lehrte. Ritter ging es wesentlich um die Erforschung der Zusammenhänge zwischen irdischen und himmlischen Erscheinungen. Den Galvanismus interpretierte er als empirische Weltseele. 1808 las Goethe Ritters Buch über den Siderismus, schon Anfang 1807 hörte er von seinen Pendelexperimenten.

³⁷ III, 361; – vgl. IX, 148.

³⁸ Zu den Naturwissenschaften, insbesondere zur Chemie der Goethe-Zeit und ihrer Geschichte vgl. Jeremy Adler: „Eine fast magische Anziehungskraft“. Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ und die Chemie seiner Zeit, München: Beck 1987; – und Christoph Hoffmann: „Zeitalter der Revolutionen“. Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), H. 3, S. 417/450.

Goethe unternimmt es, in seinem Roman „eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge“ zurückzuführen, „um so mehr, als doch überall nur eine Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind“, wie er in seiner Selbstanzeige im Morgenblatt für gebildete Stände am 4. September 1809 schreibt (HA 6, 639).

Goethes erste Reaktionen zu Ritters Experimenten waren gemischt. Er führt zwar in den *Wahlverwandtschaften* an Charlotte und Otilie die Pendelexperimente vor, enthält sich jedoch im Roman jeglicher Meinungsäußerung.

Was für Goethe Ritters Pendelexperimente, das waren für Thomas Mann zu *Zauberberg*-Zeiten die okkultistischen Versuche von A. von Schrenck-Notzing, an denen er selbst im Winter 1922/23 teilnahm. Auch seine Gefühle waren gemischt, ohne daß er sich recht zwischen Glauben oder Unglauben entscheiden konnte. Auf jeden Fall handelte es sich hier im Grenzbereich der Naturwissenschaften um „Vorstöße der Erkenntnis in die Dunkelheit der Menschen-Natur“ (X, 347). Es ging um mögliche oder unmögliche Beziehungen zwischen Geist und Materie. Anders als in den leibhaftig erlebten Sitzungen bei Schrenck-Notzing dehnt Thomas Mann das Geschehen im *Zauberberg* dann ausdrücklich auf „die spiritistische Beschwörung Verstorbener“³⁹ aus.

So wie es bei den Pendelexperimenten Otilie ist, die am engsten auf „die eine Natur“ oder auch eine über allem zu denkende „Weltseele“⁴⁰ bezogen und ihrer Allgewalt empfindlicher ausgesetzt ist als alle anderen Personen des Romans, ist es im *Zauberberg* Hans Castorp, der allein – unter Mithilfe des Mediums Ellen Brand – die Beziehung zum „Jenseits“ und seinem verstorbenen Vetter herzustellen vermag. In den *Wahlverwandtschaften* erblickte Otilie den Geliebten in „wundersame[n] nächtliche[n] Erscheinungen“: Sie sah „Eduarden ganz deutlich, und zwar nicht gekleidet, wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug [...]. Die Gestalt, bis aufs kleinste ausgemalt, bewegte sich willig vor ihr, ohne daß sie das mindeste dazu tat, ohne daß sie wollte oder die Einbildungskraft anstrengte.“ (HA 6, 422 f.) Im *Zauberberg* malt Thomas Mann dann in der entsprechenden Situation seines Helden den „kriegerischen Anzug“ der Erscheinung „bis aufs kleinste“ aus: der Stahlhelm

³⁹ III, 929. – Über die Wende in der Gestaltung des Okkulten vom Mediumismus zum Spiritismus im Kapitel *Fragwürdigstes* vgl. Franz Orlik: *Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnissen und ihrem Wandel*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= *Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 224), S. 230 ff.

⁴⁰ Ritter hielt sich – so Adler (zit. Anm. 38), S. 183 – an Schellings Naturphilosophie, die er empirisch wie auch phantasievoll ergänzte. Vom Galvanismus, den er als empirische Weltseele verstand, erwartete Ritter sich einen Schlüssel zum Verständnis der Natur.

als unbekannte Kopfbedeckung, die Pistolentasche, der Waffenrock, der „kein richtiger“ war, die eng gewickelten Beine: alles wirkte „altertümlich und landsknechthaft“ wie aus Goethes Zeiten und dabei doch „kriegerisch kleidsam, merkwürdigerweise“ (III, 946).

Fragwürdigstes überschreibt der Autor das entsprechende Kapitel und zeichnet das Treiben in Krokowskis „Kellergeschoß“ (III, 931) im Grenzbe- reich von Wissenschaft und Magie als verbotene Welt.⁴¹ In dieser Beschwörung war Hans Castorps Neugierde und Experimentierlust zum „Untergang im buhlerischen Experiment mit den Mächten der Widervernunft“ (III, 496) miß- raten. Durch Einschalten des Weißlichts, durch Besinnung auf Vernunft und Menschenwürde beendet Hans Castorp den Spuk.

Früh schon hatte Settembrini vor solcher Form der „Welterprobung“ ge- warnt und sie als „Liederlichkeit“ (III, 495) verurteilt. Als „respektable Lei- denschaft der Welterprobung“ (III, 495) billigt er dagegen die Herausforde- rung elementarer Naturgewalt – gegebenenfalls auch mit Hilfe der Technik. In den *Wahlverwandtschaften* wie im *Zauberberg* wird „Herausforderung“ als tödliche Gefahr symbolisch in der Begegnung mit der elementaren Gewalt des Wassers thematisiert. Für Goethe ist es der fließende Strom in den *Wunderli- chen Nachbarskindern* wie auch der tiefe, stille Bergsee im Roman selbst, an deren Gefahren sich die Protagonisten zu bewähren haben. Im *Zauberberg* be- gegnet den Menschen die elementare Naturgewalt des Wassers in seinen über- wältigendsten Formen als „unendliche Meeresweite“ oder aber in der „Unge- heuerlichkeit des verschneiten Hochgebirges“ (XI, 394).

In Goethes wie Thomas Manns Roman stellen sich die Protagonisten der Bedrohung durch Wassergewalt zunächst mittelbar auf einem Schiff, ehe es zur direkten Konfrontation mit dem Element kommt. In der Novelle *Die wunder- lichen Nachbarskinder* hören wir von einer geselligen „Wasserlustfahrt. Man bestieg ein großes, schönes, wohlausgeschmücktes Schiff, eine der Jachten, die einen kleinen Saal und einige Zimmer anbieten und auf das Wasser die *Be- quemlichkeit* des Landes überzutragen suchen“.⁴²

Der Mensch sucht die elementare Gewalt des Wassers zu überspielen, will sie vergessen lassen, indem er Sicherheit und „Bequemlichkeit“, wie sie das feste Land ermöglicht, aufs Wasser übertragen will. Das ist Herausforderung, die dann durch den Sprung des Mädchens in den gefährlichen Strom in Hand- lung umgesetzt wird. Ihr Retter vermag die Situation zu meistern. Er ist ge- schickt, er weiß das Element zu behandeln und beherrscht es, nicht aber Ottlie in der Haupthandlung: durch Hast, Ungeschicklichkeit und Fahrlässigkeit for-

⁴¹ Vgl. III, 914.

⁴² HA 6, 439. – Hier und in den folgenden Zitaten meine Hervorhebungen von Wortentspre- chungen bei Goethe und Thomas Mann (E.J.).

dert sie die Katastrophe heraus: „Sie vergaß Zeit und Stunde“ (HA 6, 454) und glaubt, mit Kind und Buch in einer Hand in den Kahn springen und dann allein mit der nur freibleibenden anderen Hand ein Ruder ergreifen und führen zu können.⁴³ Otilie läßt es hier an jeglicher Vernunft und Besonnenheit mangeln. Eben das ist mit den Worten des Erzählers im *Zauberberg* „Herausforderung und Verweigerung kluger Vorsicht“ (III, 665). Auch damit weicht Otilie von ihrer vorgezeichneten Bahn ab, die sie sich selbst auferlegt hatte. „Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, *unzugänglichen* Elemente.“ (HA, 457)

Im *Zauberberg* wird die Herausforderung der Elemente im entsprechenden Sinne durchgespielt. Anders als Otilie legt Hans Castorp es bewußt darauf an, mit Mächten „Liebesberührungen“ aufzunehmen, „deren volle Umarmung vernichtend sein würde“ (III, 658). Im Vorfeld geht es auch hier erörternd um Schiffsreisen, um eine „Wasserlustfahrt“, d. h. das Leben auf einem großen Ozeandampfer, „unter Umständen, deren vollkommene *Bequemlichkeit* ihre Ungeheuerlichkeit“ (III, 494) vergessen läßt. Nahezu aufdringlich und mit großem Nachdruck wiederholt Hans Castorp gegenüber Settembrini das Wort „Bequemlichkeit“ bzw. „Komfort“ und „Luxus“ mehrmals. Die kleine Szene aus der Novelle in den *Wahlverwandtschaften* wird hier dem *Zauberberg* anverwandelt und zeitgemäß ausgestaltet. Dabei wird die Reihenfolge von Untergehen und Bestehen der Herausforderung umgekehrt. Im *Zauberberg* wird mit dem Ende der „Wasserlustfahrt“ auf den nur wenige Jahre zurückliegenden Untergang der *Titanic* angespielt: „die Luxusarche scheitert und [geht] senkrecht in die Tiefe.“⁴⁴ Hans Castorp selbst aber besteht dann im *Schnee-Kapitel* die große Herausforderung der elementaren Gewalt. Vor ihm tut sich „*Unzugänglichkeit*“⁴⁵ auf. „Tief bis zum Schrecken“ erlebt er „seine Einsamkeit, ja Verlorenheit“ (III, 660). Auch er kommt von der „Bahn“ ab (III, 670). Doch bei aller bewußten Herausforderung begegnet Hans Castorp der elementaren Gewalt mit „Ehrfurchtsgeföhle[n]“ (III, 656). Er kennt „religiöse Furcht“ (III, 658). Als „*unzugänglich*“ (III, 673) erweist sich zwar der einsame

⁴³ Wiederholt und überdeutlich wird im Roman darauf verwiesen, daß man mit zwei Rudern den Kahn sicher steuern kann. Eduard reicht dem Hauptmann, der „ein Ruder ergriffen“ hatte, beim Aussteigen auch „das andre Ruder“ (HA 6, 323). Der Hauptmann „rühmte die guten Eigenschaften des Kahns, daß er sich leicht mit zwei Rudern von einer Person bewegen und regieren lasse“ (HA 6, 325). Er ist es auch, der am sichersten „durch die Führung zweier Ruder das Fahrzeug in beliebiger Richtung fortbewegen“ kann (HA 6, 324). Aber auch Otilie ist dazu normalerweise in ruhigen Stunden durchaus in der Lage (HA 6, 351, 443).

⁴⁴ III, 495; – wörtlich wird der „Untergang des Dampfers ‚Titanic‘“ dann im Abschnitt *Die große Gereiztheit* angeführt (III, 959).

⁴⁵ III, 657. – Zur leitmotivischen Verwendung der Wörter „zugänglich“ und „unzugänglich“ im *Zauberberg* vgl. Erkme Joseph: Himmelhohe Zacken. Über ein Motiv bei Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Richter, Friedrich Nietzsche und im „Zauberberg“ von Thomas Mann, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Jg. XXXII, H. 3 (1999), S. 231 f.

Schuppen, dennoch gewährt er Hans Castorp dann hinreichenden Schutz vor dem Unwetter, so daß er überleben kann. Und so zeigt sich: „Das Kind der Zivilisation, fern und fremd der wilden Natur von Hause aus, ist ihrer Größe viel *zugänglicher* als ihr rauher Sohn, der, von Kindesbeinen auf sie angewiesen, in nüchterner Vertraulichkeit mit ihr lebt.“ (III, 658)

Eingebettet in das soziale Gefüge der Gesellschaft und Familie bestehen „die wunderlichen Nachbarskinder“ in den *Wahlverwandtschaften* die elementare Herausforderung, Ottilie aber erliegt einsam und verlassen dem „unzugänglichen Elemente“ (HA 6, 457). Im *Zauberberg* dagegen scheitert auf der Luxusarche repräsentativ die Vorkriegsgesellschaft und geht senkrecht in die Tiefe, Hans Castorp aber ist es als Einzelkämpfer vorbehalten, in Ehrfurcht vor der Naturgewalt mutig die lebensbedrohliche Gefahr zu bestehen. Das schließt Ehrerbietung den Mitmenschen gegenüber ein.

Goethe entfaltet in der Novelle – ausgesondert aus dem Handlungsablauf des Romans und gleichsam in einen mythischen Raum verlegt – Sittlichkeit und Sozialität als Ideal und Modell. Im Roman selbst, doch auch hier als Tagebuchaufzeichnung vom eigentlichen Romangeschehen isoliert, ist Ottilie die theoretische Darlegung in *Maximen und Reflexionen* aufgegeben: „Es gibt eine Höflichkeit des Herzens; sie ist der Liebe verwandt. Aus ihr entspringt die bequemste Höflichkeit des äußern Betragens.“⁴⁶ Wir besitzen, so Ottilie im Tagebuch weiter, das Gewünschte nicht. Der Idee tut das dennoch keinen Abbruch. Sie schließt mit einem Satz, der den Autor des Bildertraums im *Schnee*-Kapitel des *Zauberberg* inspiriert haben mag: „Die angenehmsten Gesellschaften sind die, in welchen eine heitere *Ehrerbietung* der Glieder gegeneinander obwaltet.“ (HA 6, 384)

Auch für Thomas Mann und seinen Protagonisten Hans Castorp gründet die ideale Gesellschaft in Ehrfurchtsgefühlen, die auf Humanität und Toleranz beruhen. Auch der *Zauberberg*-Autor kann „die angenehmste Gesellschaft“ nur im utopischen Raum erträumen. Seine „Sonnenkinder“ begegnen einander in heiterer Ehrerbietung. Hans Castorp fällt „die große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte höfliche Rücksicht [auf], mit der die Sonnenleute verkehrten: eine leichte und unter Lächeln verborgene *Ehrerbietung*, die sie einander, unmerklich fast und doch kraft einer deutlich durch alle waltenden

⁴⁶ HA 6, 397; – vgl. Goethe *Maximen und Reflexionen* (BA 18, 479). – Den Begriff „Höflichkeit des Herzens“ übernimmt Thomas Mann 1922 also aus den *Wahlverwandtschaften* oder aber aus den *Maximen und Reflexionen* in seinen Ausführungen zum *Problem der Deutsch-Französischen Beziehungen*, um damit den einen ausdrücklich als „religiös“ bezeichneten „Gedanken“ zu kennzeichnen: „Er ist die Anschauung, die Melancholie, die Gerechtigkeit“ und eben „die Höflichkeit des Herzens“, ferner „die Freiheit“. Und er schließt: „Sein Wille ist Menschenordnung, Gesittung und würdige Gemeinschaft“ (XII, 624), genau wie die Sonnenkinder sie uns im Bilde vorführen.

Sinnesbindung und eingefleischten Idee, auf Schritt und Tritt erwiesen.“ (III, 680) Hier nimmt Thomas Manns „Verliebtheit in den Gedanken der Humanität“⁴⁷ in Goethes Spuren träumerisch Gestalt an. Im *Schnee*-Traum malt er den Gedanken „einer neuen persönlichen Erfüllung des Humanitätsgedankens“⁴⁸ aus: als Gegensatz von Radikalität soll die Sphäre der Humanität alles Menschliche umfassen (XIII, 254): „Die Welt der Humanität ist nicht eine Welt der Absicht und Zielstrebigkeit, sondern eine Welt des Segens.“⁴⁹

„Ehrfurchtszugeständnisse“, die Goethe „der christlichen Idee“ häufig und ausdrucksvoll gemacht habe (IX, 121), finden wir nicht nur in Thomas Manns *Schnee*-Traum wieder, sondern auch am Schluß des Romans zeigen sich Parallelen. An Ottilies Bewegung – „Sie wendet sich nach oben. Kniend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust [...]“ (HA 6, 457) – erinnert Hans Castorps „Entzauberung“, die zugleich eine „Erlösung“ war: „Und so sank er denn auf seine Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war.“ (III, 988) Tannhäuser wird hier aus der Venus-Grotte befreit in einem Kniefall und mit zum Himmel erhobenen Händen. Das aber ist nicht der Regieanweisung zur Eingangsszene der Wagner-Oper entlehnt, sondern Ottilies Situation nachempfunden. „Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen [...]“ (HA 6, 458). Drückte sich nicht auch in Hans Castorps Schicksal „etwas von persönlich gemeinter und also von göttlicher Güte und Gerechtigkeit“ (III, 988) aus?

Dem Schluß von Goethes *Wahlverwandtschaften* steht Thomas Mann mit Skepsis gegenüber. Er hält ihn – so 1932 in *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller* – für „sonderbar nachgiebig, gefühlshöflich und unverbindlich schnörkelhaft“ (IX, 339). Goethe „glaubte wohl nicht an eine persönlich-fleischliche Auferstehung. Es ist eine Art von poetischer Lizenz, eine höfliche Redensart des Gemütes, versöhnlich einfältig, aber nicht eigentlich unehrlich [...]“ (IX, 340).

Thomas Mann ist sich nicht recht schlüssig in seinem abschließenden Urteil. Offensichtlich will er den Schluß Ernst nehmen und kann es doch nicht. Obwohl er *Die Wahlverwandtschaften* fünfmal gelesen hat, unterläßt er es, die einzelnen Worte des Schlußabschnitts auf ihre romanimmanente Bedeutung hin zu hinterfragen. An Ironie scheint er nicht zu denken, obwohl er Ottilies Notat „Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn“ (HA 6, 384) kennt.

Können wir dem Wort „Frieden“ im Schlußsatz noch trauen, wenn wir bedenken, daß es – bei insgesamt siebenmaligem Gebrauch in den *Wahlver-*

⁴⁷ An Arthur Schnitzler (zit. Anm. 25).

⁴⁸ BrB, 108.

⁴⁹ XIII, 258. – Lehnert (zit. Anm. 7, S. 99) deutet das „religiöse Vokabular“ u.a. auch „als Ausdruck der deutschen Leseerwartung, die in der Literatur eine Ersatzreligion zu finden hofft“.

wandtschaften – fünfmal von Mittler deklamiert wird, der nur Unheil statt Frieden heraufbeschwört? Und soll, kann der Leser 1809 wirklich glauben, „der allgemeine Friede sei befestigt und das goldne Zeitalter vor der Tür“ (HA 6, 418)?

Der im Schlusssatz geäußerte Glaube daran, daß Otilie und Eduard „dereinst wieder zusammen erwachen“ könnten, impliziert den Rückverweis auf ein anderes und durchaus getrenntes „Erwachen“ von Eduard und Charlotte an zentraler Schaltstelle des Romans nach dem verhängnisvollen geistigen „Ehebruch im Ehebett“. Eingeleitet und vorbereitet wird diese Szene durch ein Gespräch Eduards und des Grafen, in dem sicher nicht zufällig die Begriffe „Erwachen“ und „Auferstehung“ miteinander verknüpft werden. Die beiden erinnern sich an den Weg zu einem früheren nächtlichen Rendez-vous, auf dem sie „ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel“ schlafender Wachposten hinweggestiegen waren, „ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enaks-Kindern erwacht wäre.“ Der Graf ergänzt: „Ich hatte große Lust zu stolpern, [...] damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!“ Fast makaber-gespensstisch wird dann wieder in die erzählerische Gegenwart zurückgeblendet: „In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf.“ (HA 6, 318)

Und selbst das kleine Wörtchen „dereinst“ wird im Roman ausschließlich in Feststellungen oder Wunschvorstellungen gebraucht, die im weiteren Romanverlauf widerlegt werden und keine Aussicht auf Erfüllung haben. Charlotte wird „dereinst“ keine „zuverlässige Freundin“ (HA 6, 282) an Otilie haben. Otilie wird nicht „dereinst an Eduards Geburtstag“ dem Geliebten ihre Neigung und Dankbarkeit durch „die späteren Blumen“ (HA 6, 350) ausdrücken können. Nachdem Charlotte durch Entfernen der Grabsteine von ihrem ursprünglichen Platz so verletzend in die Friedhofsruhe eingegriffen hat, müssen die überlebenden Angehörigen „die tröstliche Hoffnung, dereinst unmittelbar neben [ihren geliebten Verstorbenen] zu ruhen“ (HA 6, 363), aufgeben. Damit ist schon vorab die ewige Ruhe nach dem Tode in Zweifel gezogen, die im Schlusssatz verheißen wird. Die Hoffnung des Gehülfen, „dereinst in Gesellschaft einer treuen Gehülfen“ (HA 6, 411), nämlich Otilies, in der Pension wirken zu können, wird nicht erfüllt. Auch Charlottes Zukunftsträume werden nicht wahr: Ihr Sohn ist nicht zu einem „großen, reichen Zustande“ geboren. Ihm wird nicht „fast alles, wohin das Auge blickte“ (HA 6, 425), dereinst gehören. Und selbst, wenn man in der Novelle die beiden Nachbarskinder, „um dereinst Gatten zu werden, [...] miteinander aufwachsen“ ließ „und die beiderseitigen Eltern [...] sich einer künftigen Verbindung“ (HA 6, 434) freuten, so wird auch diese „angenehme Aussicht“, die sich am Novellenschluß tatsächlich zu erfüllen scheint, dann doch durch den Erzähler zu Beginn des

nächsten Kapitels schon wieder in Zweifel gezogen (HA 6, 442). Ausnahmslos alle „dereinst“ zu erwartenden Begebenheiten erweisen sich im Verlauf des Romans als unreal. Wie kann der Leser da noch, ja wie kann er allein dem Schlusssatz Glauben schenken, daß es „ein freundlicher Augenblick [sein werde], wenn [Eduard und Ottilie] dereinst wieder zusammen erwachen“ (HA 6, 490)? Bei Beachtung der engen Motivverflechtung im Roman muß der Leser zu dem Schluß kommen, daß die Schlußworte der *Wahlverwandtschaften* nicht wörtlich, sondern ironisch gebrochen zu verstehen sind.

Thomas Mann selbst hält sich im *Zauberberg* eher vorsichtig zurück und schließt den Roman nicht mit einer strittigen Behauptung, sondern *fragt*: „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“ (III, 994) Er spaltet den Schluß unter Verzicht auf jegliche Ironie einerseits in die Aufopferung der sterblichen Hülle seines Helden, die nicht mehr von Belang ist, und andererseits in die für ihn entscheidende Bewahrung der Idee, die er im *Schnee*-Traum entfaltet hat und an die er jetzt im Schlusssatz erinnert. Hans Castorps „schlimme Liebe“ zu Mystik, Romantik und Tod hat sich – so Thomas Mann 1925 an Josef Ponten – „wenigstens moment- und erleuchtungsweise zu einer Ahnung neuer Humanität [geläutert], die er als Keim im Herzen trägt, während der Bajonettangriff ihn mit sich reißt.“⁵⁰ Dem Leser ist es aufgegeben, diesen zarten „Keim“ wachsen zu lassen und die „Ahnung neuer Humanität“ in Realität umzusetzen.

Es gab eine offizielle Goethe-Nachfolge und eine geheime. Die offizielle strebte Thomas Mann in *Goethe und Tolstoi* in Anknüpfung an *Wilhelm Meister* an. Im Zentrum stand der Bildungs- und Erziehungsgedanke. Dieser Traditionslinie suchte er nun auch den im Entstehen begriffenen *Zauberberg* anzugleichen und seine Rezeption dahingehend zu lenken, das Werk als „Bildungsroman“ zu verstehen. Thomas Mann wollte in Konkurrenz zu Gerhart Hauptmann treten, des unumstrittenen Repräsentanten der Weimarer Republik, der seinerseits offiziell die Nachfolge Goethes für sich in Anspruch nahm. Im *Zauberberg* dient so der „Königsmord“⁵¹ an Peepkorn dazu, den Dichterkönig der Gegenwart zu „erledigen“⁵².

Mit dieser ehrgeizig erstrebten Rolle im Rampenlicht der Weimarer Republik vertrug sich die andere, die geheime Goethe-Nachfolge nicht. Sie leitete im Gefolge der *Wahlverwandtschaften* in andere „Seelenlagen, dunklere und tiefere Gefühls- und Gedankenwelten hinüber“ (IX, 300). Hier ging es einerseits

⁵⁰ BrJP, 64.

⁵¹ Hans Wysling: ‚Der Zauberberg‘, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 21995, S. 417.

⁵² Vgl. III, 863.

um die um Entsagung bemühte „Leidenschaft des Ergrauten für ein junges Leben“, von der sich der Autor freizuschreiben suchte. Durch Goethes *Wahlverwandtschaften* fühlte er sich gerechtfertigt. Dennoch war seine Neigung „verboten“ und konnte der Öffentlichkeit nicht preisgegeben werden, sondern mußte kaschiert werden.

Der „Konnivenz“ bedurfte es auch gegenüber seiner Einlassung in Otilies und nachfolgend Hans Castorps naturmystisch-okkulte Sphäre. Auch diese Welt hielt er für „verboten“, dennoch verhielt Thomas Mann sich ihr gegenüber ambivalent und übte Duldung, wie er 1938 in seinem *Schopenhauer*-Essay bestätigt, wenn er von der „mystischen Natur-Konnivenz der ‚Wahlverwandtschaften‘“ (IX, 578) spricht.

Das mag erklären, warum Thomas Mann über seine *Wahlverwandtschaften*-Rezeption im *Zauberberg* Schweigen bewahrt.

Hartmut M. Kaiser

Intertextuelles Spiel mit Wagner-Analogien: Thomas Manns Burleske *Tristan* und *Der Ring des Nibelungen*

Thomas Mann stellte sich der Verführung durch Wagner und kostete sie aus, um davon erzählen zu können.¹

Es klingt wie ein Stoßseufzer und ist wohl auch einer, wenn Thomas Mann im Alter schreibt: „wieviele Bekenntnisse über Wagner, zu Wagner, für und gegen Wagner, habe ich schon abgelegt – es scheint kein Ende damit nehmen zu sollen“ (X, 928).² Dagegen ist der junge Autor „freudig bewegt“, als sich ihm ein Jahr nach dem Erscheinen des Novellenbandes *Tristan*, also 1904, die Gelegenheit bietet, dem interessierten Lesepublikum das wohl früheste dieser zahlreichen Bekenntnisse mitzuteilen:

Fragte man mich nach meinem Meister, so müßte ich einen Namen nennen, der meine Kollegen von der Literatur wohl in Erstaunen setzen würde: Richard Wagner. Es sind in der Tat die Werke dieses Mächtigsten, die so stimulierend wie sonst nichts in der Welt auf meinen Kunsttrieb wirken, die mich immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht erfüllen, wenigstens im Kleinen und Leisen ‚auch dergleichen zu machen‘ [...]. (X, 837)

Der Titel seines letzten Buches, die Novellensammlung *Tristan*, sage einiges über Wagners Bedeutung für sein Werk aus; insbesondere sei in seinen *Buddenbrooks* „vom Geist des ‚Nibelungenringes‘“ ein Hauch zu verspüren. Und wörtlich fährt er fort: „Buddenbrooks und die Wälsungen, das ist komisch, nicht wahr? Aber ich sagte ja: im Kleinen. Und meinerwegen auch im Komischen“ (X, 838).

Daß nicht nur der Roman, sondern auch die Novelle *Tristan* viele, oft karikierende Anspielungen auf Wagners *Ring* enthält, hat man bisher übersehen. Deshalb hat wohl auch Thomas Manns Bezeichnung „Burleske“ für die Novelle so unterschiedliche Reaktionen in der Kritik hervorgerufen. So fin-

¹ Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1885-1955. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Veget. Frankfurt/Main: Fischer. 1999, S. 306.

² Hier und im folgenden zitiere ich die Ausgabe: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1960/1974.

det Peter Wapnewski den Ausdruck falsch, Henry Hatfield möchte ihn durch „Satire“ ersetzen, Ronald Hayman hält ihn für verwirrend (a puzzle), und Erwin Koppen sieht in der Novelle ein typisch Mannsches Vexierrätsel, „eine Art Tristan travesti.“³ Karsten Wittes Versuch, ihren burlesken Charakter zu bestimmen, beschränkt sich auf eine Diskussion der Namen, der bekannten Leitmotive, einiger literarischer Vorbilder für Wagners *Tristan und Isolde* und die Novelle und der ironisch verwendeten biblischen Anspielungen.⁴ Unsicherheit verrät auch Winder McConnells Aufsatz, eine der letzten Arbeiten über die Novelle. „Ist das nicht alles zu schwarz gesehen, sollte man nicht eher die ‚burlesken‘ Züge betonen [...]?“⁵ Das ist jedoch erst dann möglich, wenn man weiß, was Thomas Mann hier burlesk behandelt. Frank Young, dem es allerdings in seiner aufschlußreichen, aber eben auf die Beziehungen der Novelle zur Oper *Tristan und Isolde* begrenzten Studie hauptsächlich darauf ankommt, die Novelle als „gute Partitur“ zu erweisen,⁶ schreibt:

In ‚Tristan‘ Mann holds up a mirror to the cult of aestheticism which flourished in the ‚Wagnerite decade‘ of 1900- 1910 by burlesquing the morbid enthusiasm for death generated by one of its most popular and perhaps most representative expressions, Wagner’s late romantic erotic mystery play, ‚Tristan und Isolde‘.⁷

Das ist selbstverständlich zutreffend, insbesondere wenn man auch Thomas Manns Äußerung mitberücksichtigt, er habe in erster Linie seine eigene Wagnersüchtigkeit in der Gestalt des Schriftstellers Spinell einer Selbstkasteiung unterzogen.⁸

³ Peter Wapnewski: *Tristan, der Held Richard Wagners*. Berlin: Severin & Siedler 1981. „Tristan, keine Burleske,“ S. 150.-Henry Hatfield: *Thomas Mann’s ‚Tristan‘. A Revised View*, in: Lee B. Jennings/ George Schulz-Behrend (Hg.): *Vistas and Vectors. Essays Honoring the Memory of Helmut Rehder*. Austin: University of Texas 1979, S. 157-163, hier S. 162.-Ronald Hayman: *Thomas Mann. A Biography*. New York: Scribner 1995, S. 165.-Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin: de Gruyter 1973, S. 188.

⁴ Karsten Witte: ‚Das ist echt! Eine Burleske!‘ Zur ‚Tristan‘-Novelle von Thomas Mann, in: *The German Quarterly* 41 (1968), S. 660-672.

⁵ Winder McConnell: Detlev Spinell und die ‚Kunst‘ der Projektion. Bilder der Verzweiflung in Thomas Manns ‚Tristan‘, in: „In Spuren gehen...“. Festschrift für Helmut Koopmann. Hrsg. von Andrea Bartl, et al. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 279-300; hier S. 299. Vgl. ferner das Fehlurteil in Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 156 f.

⁶ Frank W. Young: *Montage and Motif in Thomas Mann’s ‚Tristan‘*. Bonn: Bouvier 1975, S. 95. Vgl. XII, 319.

⁷ Ebd., S. 57.

⁸ X, 9-22, bes. 22. Vgl. auch Hans Rudolf Veget: *Die Erzählungen*, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1990, S. 534-618, hier S. 560. Ders.: *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler 1984, S. 82-91, wo die wichtige

Unter ‚Burleske‘ verstehe ich die humoristisch-kritische Umgestaltung eines literarischen Werkes, hier natürlich der *Ring*-Opern, deren Grundcharakter Thomas Mann aber stets als episch empfunden hat (z. B. IX, 375, X, 840). Die Bezeichnung Burleske in Thomas Manns Brief vom 13.2.1901 an seinen Bruder Heinrich erhält meines Erachtens erst dann ihren vollen Sinn, wenn man erkennt, daß Thomas Mann hier „die satirisch gemeinte Aufforderung Nietzsches“ befolgt, „die Mythen des Bayreuther Meisters ins Moderne und Bürgerliche zu übersetzen.“⁹ Zwar sind die intertextuellen Beziehungen zwischen Personen, Ereignissen, bestimmten Themen und Motiven der Opern und der Novelle nicht kompakt und konsequent, aber die schiere Anzahl von Analogien läßt keinen Zweifel daran, daß Thomas Mann von dem reichhaltigen Stoff der Opern großzügig Gebrauch gemacht, daß er sich oft an sie „erinnert“ hat (Br III, 275). Aber nicht alle Anspielungen auf die Opern transponiert Thomas Mann ins Burleske; es unterlaufen auch Entlehnungen sozusagen neutralen Charakters.

Im Hinblick auf die oft satirischen Anspielungen in der Novelle auf die *Ring*-Opern – außer Nietzsche kommt hier dem *Simplicissimus*-Faktor eine entscheidende Rolle zu¹⁰ – führe ich noch ein Zitat aus den *Betrachtungen* an, das sich fast wie ein Kommentar zu der Novelle liest. Es ist ja überraschend, wie selten sich Thomas Mann zu *Tristan* geäußert hat; man vergleiche damit seine ausgiebigen Kommentare zu *Tonio Kröger*.¹¹ Das Zitat lautet:

Es ist also nicht der Panegyrikus, es ist die Kritik, und zwar die böse und selbst gehässige Kritik, ja geradezu das Pamphlet, vorausgesetzt, daß es geistreich und Produkt der Leidenschaft ist, – worin passioniertes Interesse sein Genüge findet: die bloße Lobpreisung schmeckt ihm schal, es findet, daß nichts daraus zu lernen ist. Ja, sollte es etwa selbst dahin gelangen, den Gegenstand, die Persönlichkeit, das Problem, für das es brennt, produktiv zu feiern, so wird etwas Wunderliches zustande kommen, welches im Mißverstandenwerden beinahe seine Ehre sucht, ein Erzeugnis hinterhältiger und

Literatur zu *Tristan* verzeichnet und berücksichtigt ist. Seitdem sind u.a. erschienen: Bruno Roßbach: Spiegelungen eines Bewußtseins. Der Erzähler in Thomas Manns ‚Tristan‘. Marburg: Hitzeroth 1989; Thomas Klugkist: Glühende Konstruktion. Thomas Manns ‚Tristan‘ und das ‚Dreigestirn‘ Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995; Rainer Schönhaar: Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns, in: Albert Gier/Gerold Gruber (Hrsg.): Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt/Main: Lang 21997, S. 237-268. Lloyd Davies: Thomas Mann’s ‚Tristan‘. Erotic Aestheticism, Seduction, and the Scene of Reading in the Western Literary Tradition, in: Kentucky Philological Review 12 (March 1997), S. 29-34.

⁹ Vaget (zit. Anm. 8, 1984), S. 86. Vgl: Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Berlin und New York: dtv, de Gruyter 1967 ff. Bd. 6, S. 28.

¹⁰ Vaget (zit. Anm. 8, 1984), S. 87.

¹¹ DüD I, 141-171 zu *Tonio Kröger*, DüD I, 171-174 zu *Tristan*.

verschmitzt irreführender Begeisterung, das auf den ersten Blick einem Pasquill zum Verwechseln ähnlich sieht. (XII, 75)

Die Angemessenheit dieser Bemerkungen für die Novelle wird am Ende meiner Ausführungen, wie ich hoffe, deutlich werden. Auch auf Thomas Manns Geständnis, er habe sich bei der Abfassung der Novelle „wohl wirklich etwas gehen lassen“ (DüD I, 173), wird dann neues Licht fallen.

Hundings Haus und das Konversationszimmer

Die wesentlichste Begegnung zwischen Isolde und Tristan ereignet sich im zweiten Akt der Oper in einem „Garten“ während einer „anmuthigen Sommernacht“ (RW VII, 31).¹² Die entsprechende Begegnung zwischen Gabriele und Spinell findet dagegen an einem bewölkten Spätnachmittag im Februar in einem geschlossenen Raum statt, dem Konversationszimmer des Sanatoriums, wie sich auch Siegmund und Sieglinde während eines Sturms im Wohnraum von Hundings Haus zum ersten Mal wiedersehen.

Sowohl Siegmund als auch Spinell machen in den jeweiligen Räumen Entdeckungen, die für die weitere sehr kurze Entwicklung ihrer Verhältnisse zu den Frauen von großer Bedeutung sind. Siegmund findet das ihm längst versprochene Schwert, das nur er aus dem Eschenstamm ziehen kann. Mit diesem Akt bezeugt er endgültig seine Identität als Bruder Sieglindes, der er das Schwert „als Brautgabe“ darbringt (RW VI, 22) und die ihr schmachvolles Leben mit Hunding bedenkenlos verläßt, um dem geliebten Siegmund zu folgen. Spinell entdeckt den Klavierauszug der Oper. Seine Begierde, etwas daraus zu hören, ist so unwiderstehlich wie Gabrieles Verlangen, diese Musik zu spielen, die Spinell, nicht aber Klötterjahn versteht. Sie spielt große Teile daraus (das Vorspiel, die beiden ersten Szenen des zweiten Akts und Isoldes Liebestod); durch das gemeinsame Erleben der Oper kommen sie sich so nah wie nie zuvor. Gabriele verläßt jetzt endgültig die Welt Klötterjahns und wechselt über in das von der Oper beschworene Reich der Schönheit, der ewigen Liebe, der Nacht und des Todes, das auch den dekadenten Ästheten Spinell grenzenlos fasziniert.

Zu Beginn der *Walküre* betritt Siegmund erschöpft Hundings Haus. Sieglinde erscheint, er bittet sie um ein Getränk, und sie erquickt ihn zweimal: zunächst mit Wasser, dann mit Met. Aber bevor Siegmund den „süßen Trank“ zu

¹² Die Operntexte und den *Epilogischen Bericht* zitiere ich nach: Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. 10 Bde. Leipzig o.J.: Fritzsche [1897], dritte Auflage, im Text selbst mit ‚RW‘, eingeklammelter römischer Band- und arabischer Seitenzahl. Die Orthographie ist unverändert beibehalten.

sich nimmt, bittet er Sieglinde: „Schmecktest du mir ihn zu?“ (RW VI, 4). Sie tut das sofort und bezeichnet auf diese Weise den Beginn des tragischen Liebesverhältnisses. Gleich nach seinem Erscheinen im Konversationszimmer spricht Spinell von Musik und bittet Gabriele zu spielen. „Wenn Sie wüßten, wie ich dürste...“ (VIII, 241). Wie Sieglinde Siegmund zweimal erfrischt, so „erquickt“ auch Gabriele Spinell zweimal, und zwar in ähnlicher Steigerung: erst spielt sie einige kurze Nocturnes von Chopin (Wasser), dann große Teile aus Wagners Oper (seimigen Met).

Sieglinde bereitet das Nachtmahl und setzt sich dann „neben Hunding, Siegmund gegenüber“ (RW VI, 7). Das entspricht genau der Sitzordnung in der Novelle: „Herr Spinell saß der Gattin Herrn Klöterjahns bei Tische gegenüber“ (VIII, 225). Wie Wagner deutet auch Thomas Mann auf diese Weise die Dreiecksbeziehung an.

Drei weitere Entsprechungen, die für Isolde nicht zutreffen, verbinden Sieglinde und Gabriele. Beide haben ihre Mütter früh verloren (RW VI, 8; VIII, 233), und beide sterben an den Folgen der Geburt ihrer Söhne. Der einzige Unterschied besteht darin, daß Sieglinde während der Geburt stirbt (RW VI, 96), Gabriele dagegen ein Jahr später, aber ganz gewiß an deren Folgen. Drittens bedeutet für beide die Mutterwerdung das Glück ihres Lebens. Als Sieglinde hört, daß ihr „ein Wälsung [...] im Schooße“ wachse (RW VI, 67), verwandelt sich ihre Todesehnsucht in freudigen Lebenswillen, und um ihre Bestimmung als Mutter des „hehrsten Helden der Welt“ zu erfüllen (RW VI, 69), ist sie zu jedem Opfer bereit. Gabrieles Situation ist zwar weniger dramatisch, aber ebenso folgenschwer. Auch für sie kam das Glück in der Stunde, als man ihr „zuerst den kleinen Anton brachte“ (VIII, 236). Wie Sieglinde sieht auch sie zu diesem Zeitpunkt den höchsten Sinn ihres Daseins in der Erfüllung ihrer Mutterschaft.

Zu den bereits erwähnten Ähnlichkeiten Spinells mit Siegmund ist hinzuzufügen, daß beide Männer ein unglückliches Leben führen. „Miswende folgt mir“ (RW VI, 5), klagt Siegmund-Wehwalt, und Spinell bestätigt Gabrieles Vermutung: „Ja, gnädige Frau, ich gräme mich viel“ (VIII, 229). Beide sind äußerst kontaktarm, beide haben einen ausgeprägten Gesichtssinn, der sie für das Schöne, insbesondere für Frauenschönheit, empfänglich macht (RW VI, 3; VIII, 231), und beide sind bereit, wenngleich aus sehr verschiedenen Gründen, ihre „Frauen“ zu töten. Siegmunds Liebe zu Sieglinde ist so groß, daß er dem gemeinsamen Tod den unbedingten Vorrang vor einer Trennung von ihr gibt (RW VI, 53); Spinell ignoriert alle Proteste Gabrieles und überredet sie zu spielen, weil er Musik hören will und insbesondere weil ihm daran liegt, daß „sie nicht in Gemeinheit,“ sondern „selig unter dem tödlichen Kusse der Schönheit vergeht“ (VIII, 254). Da er ihren Tod als unumgänglich erkannt hat und seine

Absichten zumindest aus seiner Sicht als positiv zu werten sind, darf man seine beharrlichen Überredungskünste nicht ohne weiteres als Egoismus mißverstehen.

Spinell zeigt außerdem einige Züge Hagens. In dem Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen sagt dieser über sich selbst: „[...] frühalt, fahl und bleich, / hass' ich die Frohen, / freue mich nie!“ (RW VI, 209). Man darf vermuten, daß der von einem „Zyniker und Witzbold“ geprägte, auf Spinell gemünzte Ausdruck „der verweste Säugling“ (VIII, 223, 238) eine burleske Transformation von „frühalt“ ist. Daß auch Spinell „die Frohen“ haßt, also Leute vom Schlag Klöterjahns, bekennt er in seinem Brief mit boshafter Offenheit (VIII, 254). Ferner teilen Hagen und Spinell Verschlagenheit und eine Art rücksichtsloser Zielstrebigkeit. Um in den Besitz des Ringes zu gelangen, läßt sich Hagen auf eine lange Reihe von Verbrechen ein, ohne doch sein Ziel zu erreichen. Dagegen nehmen sich Spinells Vergehen fast harmlos aus, aber die Art und Weise, wie er Gabriele trotz ihrer Proteste zum Klavierspielen veranlaßt, ist ein Verführungsakt voller Raffinesse. Daß Spinell aber nicht nur aus purem Egoismus und schon gar nicht aus Machthunger so handelt wie Hagen, habe ich bereits betont.

Hagens Vater Alberich teilt mit seinem Sohn einen monomanischen Machthunger, dem auch die geringsten Spuren irgendeiner Liebesfähigkeit zum Opfer gefallen sind. Für Alberich trifft dies aber erst nach seiner Verfluchung der Liebe zu (RW V, 213). Vorher, während seines erfolglosen Werbens um die Rheintöchter, nennt ihn Wellgunde einen „lüsternen Kauz“ (RW V, 202). Der Erzähler der Novelle wendet diesen Ausdruck gleich dreimal auf Spinell an (VIII, 220, 231), mit dem Unterschied, daß hier das Adjektiv „lüstern“ wegfällt. Weder Hagen noch Spinell sind jemals „lüstern“; im Fall Hagens ist seine Liebesunfähigkeit eine Folge des Fluchs seines Vaters und der unerquicklichen Umstände seiner Zeugung (RW VI, 42 f.), im Fall Spinells ist vermutet worden, daß er impotent ist.¹³ Es ist nicht sonderlich überraschend, daß Thomas Mann eine gewisse Verwandtschaft zwischen Hagen, einer Verbrecherfigur von „düsterer Wucht“ (IX, 523), und dem Schriftsteller andeutet. Thomas Mann hat ja mehr als einmal ausgesprochen, der Künstler sei „der Bruder des Verbrechers und des Verrückten“ (VI, 315).

Als Gabrieles Spiel beinahe die Stelle des zweiten Akts erreicht hat, an der die Liebesnacht Tristans und Isolde durch Brangänes Schrei, Kurwenals verspätete Warnung und das Auftreten Markes und Melots unterbrochen wird,¹⁴

¹³ Henry Olsen: Der Patient Spinell, in: *Orbis Litterarum* 20 (1965), S. 217-221.

¹⁴ Hierzu Klugkist (zit. Anm. 8, S. 68): „Während Wagner seinen Liebenden noch die Erfüllung gönnt und erst dann Brangänes ‚gellenden Schrei‘ ertönen läßt, zieht Thomas Mann die Störung um einen entscheidenden Augenblick vor“.

geschieht auch in der Novelle „etwas Erschreckendes“ (VIII, 246). Die Tür des nur spärlich beleuchteten Konversationszimmers „hatte sich geöffnet, und herein kam eine finstere Gestalt,“ die fünfzigjährige Pastorin Höhlenrauch, „die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte und keines Gedankens mehr fähig war“ (VIII, 247).¹⁵ Thomas Mann weist selbst darauf hin, daß das Vorbild für das geisterhafte Erscheinen dieser Frau in Edgar Allen Poes Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* zu finden ist (Tb, 1.9.1933),¹⁶ erwähnt aber nicht, daß am Ende dieser Geschichte ein Windstoß die Tür des Raumes öffnet, in dem sich der inzwischen dem Wahnsinn verfallene Roderick Usher und der Erzähler aufhalten: schwankend erscheint die an einer mysteriösen Krankheit leidende, lebendig begrabene Madeline Usher, die sich aber unter Aufgebot ihrer letzten Kräfte aus Sarg und Gruft befreien konnte, stürzt stöhnend auf ihren vom Schock getöteten Bruder und stirbt selbst nach kurzem Todeskampf.

Wie in der Novelle bezeichnet die sich öffnende Tür auch in Poes Kurzgeschichte „etwas Erschreckendes“, wenn auch auf viel krassere Weise. Dagegen markiert dieses Motiv, das in *Tristan und Isolde* nicht vorkommt, in der Liebeszene im ersten Akt der *Walküre*¹⁷ nach Sieglindes kurzem Schreck (RW VI, 16)

¹⁵ Thomas Mann wiederholt hier leitmotivisch, was er bereits im 1. Kapitel über die Pastorin gesagt hat. Die Faksimile-Ausgabe Thomas Mann: ‚Tristan‘, hrsg. von Hanns Martin Elster (in der Reihe „Deutsche Dichterhandschriften“), Dresden: Lehmann 1920, enthält diesen Zusatz noch nicht, der wohl der wichtigste zur Druckfassung ist. (Die Seiten sind nicht nummeriert.) Thomas Mann erwähnt diese Ausgabe in seinem *Lebensabriß* (XI, S. 115).-Vgl. ferner Sophia Schnitman: Höhlenrauch „represents the antithesis of excessive spiritual creativity“ (Musical Motives in Thomas Mann’s ‚Tristan‘, in: *Modern Language Notes* 86 (1971), S. 399-414; Zitat S. 410, Anm. 21).

¹⁶ Pastorin Höhlenrauch bietet eins von vielen Beispielen für Thomas Manns „Kombinationstalent“ (Ulrich Dittmann: *Thomas Mann: Tristan. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 1971, S. 44). Das Muster ihres ziellosen Umherirrens in „Einfried“ ist wahrscheinlich das Verhalten Rodericks nach der Bestattung seiner Schwester: „He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step“ (Edgar Allan Poe: *Complete Stories and Poems*. Garden City/New York: Doubleday 1966, S. 177-191, hier S. 186). Ein weiteres Vorbild für die Pastorin ist Hekabe (oder Hekuba), die zweite Frau des Königs Priamos, die ihm neunzehn Söhne geboren hat (Homer’s Werke von Johann Heinrich Voß. [Zwei Bände in einem Band. 1.Bd.: *Ilias*, 2.Bd.: *Odyssee*.] Stuttgart/Augsburg: Cotta 1858. Hier 1.Bd., 24. Gesang, Verse 493-497, S. 475 f.); bekanntlich hat sich Thomas Mann schon als Kind für die *Ilias* begeistert (XIII, 129 f.). Darüberhinaus bitet Hekabe die Griechen um Schonung ihrer Tochter Polyxena wie die Höhlenrauch, die auch eine burleske Brangäne ist, durch ihr Erscheinen Gabriele warnt; aber Polyxena zieht den Tod dem Leben in Sklaverei vor wie sich auch Gabriele durch diesen Zwischenfall nicht beirren läßt und unmittelbar darauf den sogenannten Liebestod Isoldes spielt. Damit scheint sie anzudeuten, daß auch sie den Tod dem „Sklavendasein“ ihrer Ehe mit Klötterjahn vorzieht, dem für ihr besonderes Verhältnis zur Musik das Verständnis fehlt.-Die Polyxena-Episode kannte Thomas Mann wohl aus Ovids *Metamorphosen* (Dreizehntes Buch, Verse 418 ff.), mit denen sich Hanno herumquält (I, 717 und 730) und die zum ‚Pensum‘ des Schuljungen Thomas Mann gehörten (XI, 468).

¹⁷ Für Thomas Mann ist diese Szene „unzweifelhaft die schönste der Opernbühne“ (Tb, 19.9.1948).

eine Steigerung des überschwenglichen, alle Konventionen mißachtenden Liebesverhältnisses. Durch „das Aufspringen der Tür [wird] das Eindringen der Naturmacht des Frühlings [...] überwältigend versinnbildlicht.“¹⁸ Thomas Mann verwendet dieses Motiv in einer Weise, daß sich intertextuelle Bezüge sowohl zu Poes Kurzgeschichte als auch zur *Walküre* ergeben: wie das Zwillingsspaar Roderick und Madeline stirbt auch Gabriele; wie das Zwillingsspaar Siegmund und Sieglinde kommen sich auch Spinell und Gabriele niemals näher als hier.

Auch das viel erörterte blaßblaue Äderchen Gabriele's scheint seinen Ursprung in der Liebesszene der *Walküre* zu haben; im Text von *Tristan und Isolde* taucht das Wort „Ader“ jedenfalls nicht auf. Während sich die Geschwister im hellen Mondschein gegenseitig bewundern, singt Sieglinde: „Wie dir die Stirn / so offen steht, / in den Schläfen der Adern / Geäst sich schlingt!“ (RW VI, 19). Hier sind die Adern natürlich als Attribute von Siegmunds Schönheit und Stärke zu verstehen. In burlesker Umkehrung macht Thomas Mann das Äderchen daraus, das ja immer auf Gabriele's Todesverfallenheit verweist: „in der Nähe der rechten Schläfe fiel eine [...] Locke in die Stirn, unfern der Stelle, wo über der [...] Braue ein kleines, seltsames Äderchen sich blaßblau und kränklich in [...] dieser wie durchsichtigen Stirn verzweigte“ (VIII, 219). Beide Zitate enthalten wörtliche Übereinstimmungen (Schläfe, Stirn, Adern, Äderchen) und deutliche Anklänge (Geäst, verzweigt). Thomas Mann verlegt die Adern des kräftigen Siegmund von dessen Schläfe als Äderchen auf die Stirn der zarten Gabriele, damit es gewissermaßen jeder sehen kann, nicht nur einer, der wie Sieglinde „entzückt an [Siegmunds] Hals“ hängt (RW VI, 18).

Die Walküren und die Brunnsenszene

Im 7. Kapitel hört Spinell von Gabriele's Vater. Er ist Kaufmann, aber „in erster Linie ist er ein Künstler“ (VIII, 233), ein ungewöhnlich guter Geiger. Gabriele erzählt auch von ihrem verwilderten Garten mit einem Springbrunnen in der Mitte. Sie saß mit ihren sechs Freundinnen gern darum herum, während sie häkelten und schwatzten. Als Spinell diese Beschreibung hört, reagiert er begeistert und erklärt der fragenden Gabriele, was er denn „nun *hieran* so besonders schön“ fände: „Oh, dies, daß es sechs außer Ihnen waren, daß Sie nicht in diese Zahl eingeschlossen waren, sondern daß Sie gleichsam als Königin daraus hervortraten...“ (VIII, 234).¹⁹

¹⁸ Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982, S. 248.

¹⁹ Roßbach macht die interessante Beobachtung, daß der Schriftsteller „die siebte Einzelfigur [ist], die vorgestellt wird“ (zit. Anm. 8, S. 24). Auch mittels dieser heimlichen Zahlensymblik weist

Es herrscht Übereinstimmung in der Kritik, daß diese viel diskutierte Szene das klarste Beispiel für Spinells Neigung zum Jugendstil darstellt.²⁰ Sie zeigt aber auch gewisse Entsprechungen zur *Walküre*; hier allerdings übernimmt Gabriele einige Züge Brünnhildes. Insgesamt sind es zwar neun Walküren, während Gabriele mit sechs Freundinnen um den Springbrunnen sitzt. Aber Spinell als passionierter Wagnerianer weiß natürlich, daß in der ersten Szene des dritten Akts der *Walküre*, der einzigen Szene, in der alle neun Walküren auftreten, aus verschiedenen Gründen mehrmals nur sechs von ihnen und Brünnhilde singen.²¹ Die von Spinell betonte Vorrangstellung Gabrieles ist durch nichts in ihrer Erzählung gerechtfertigt. Er überträgt auf sie einfach Brünnhildes Sonderstatus; sie ist neben Wotan die bedeutendste Gestalt der Tetralogie. Auch in der Walkürenszene wird ihre Einzigartigkeit hervorgehoben: sie kommt als letzte, sie bringt keinen erschlagenen Helden wie die anderen, sondern die lebende Sieglinde, und sie hat es gewagt, sich Wotans Befehl zu widersetzen, wozu keine der anderen Walküren jemals bereit wäre (RW VI, 63-66); eine Ausnahme bildet allenfalls Waltraute (RW VI, 199-205). Gleich nach ihrer Ankunft bittet Brünnhilde die Walküren, nach Wotan Ausschau zu halten (RW VI, 64). Ortlinde und Waltraute entfernen sich, so daß vorübergehend nur noch sechs von ihnen in unmittelbarer Nähe Brünnhildes sind.²²

In der poetisch überformten Version von Gabrieles Beschreibung der Brunzenszene in Spinells Gespräch mit ihr und in seinem Brief singen die Freundinnen wie die Walküren (VII, 234, 252), sie häkeln und schwatzen nicht, wie Gabriele berichtet. Die Walküren sind Schwestern, Töchter Wotans und Erdas; auch diesen Aspekt nimmt Spinell auf, indem er Gabriele als „schwesterliche Herrin“ „der sechs Gespielinnen“ bezeichnet (VIII, 253). Ferner macht er aus

Thomas Mann auf den „sublimen Liebeshandel“ zwischen Spinell und Gabriele hin (Vaget, [zit. Anm. 8, 1984], S. 86).

²⁰ Vgl. hierzu Vaget (zit. Anm. 8, 1984 und 1990), S. 89 bzw. S. 558 f. sowie Klugkist (zit. Anm. 8), S. 50-58.

²¹ In einigen modernen Textausgaben der *Walküre* findet man an den entsprechenden Stellen „(Die) sechs (anderen/weiteren) Walküren.“ Ich konnte nicht feststellen, welcher Herausgeber diese Gepflogenheit begonnen hat. Auch Dr. Sven Friedrich, Direktor des Richard-Wagner-Archivs, dem ich für seine Auskünfte danke, konnte keine vor 1901 erschienene deutsche Textausgabe mit der Spezifikation „sechs Walküren“ identifizieren. Aber Thomas Mann kannte schon damals die Oper sehr genau, nicht zuletzt durch seine Freundschaft mit Carl Ehrenberg, dem Musiker und Komponisten, der ihm „eine feinsinnige Aufgeschlossenheit, besonders für die Musik von Richard Wagner“ attestiert, die er „ihm oft vorspielen mußte“ (Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918.* Frankfurt/Main: S. Fischer 1975, S. 381).

²² In der von Kurt Pahlen herausgegebenen Reihe „Opern der Welt“, Richard Wagner: *Die Walküre.* München: Goldmann 1982, ist das Szenenbild des 3. Aufzugs der Bayreuther Aufführung von 1876 abgebildet, das Brünnhilde und Sieglinde mit sechs Walküren im Vordergrund und Ortlinde und Waltraute auf der Fels Spitze im Hintergrund zeigt (S. 220 f.).

den Freundinnen „Jungfrauen“ (VIII, 252), was jedenfalls für die Walküren zutrifft.²³ Spinell erklärt außerdem, daß mit Bestimmtheit Gabrieles Seele, vielleicht auch die Seelen ihrer Schwestern „der Schönheit und dem Tode“ gehören (VIII, 253). „Dies Bild war ein Ende“ (VIII, 252), so schreibt er, und trägt auf diese Weise den Schluß der Tetralogie mit dem Tod Brünnhildes, mit dem Untergang der Götter und Walküren in die Brunnenszene hinein. Er antizipiert Gabrieles Schicksal und deutet deshalb die ganze Szene aufgrund seiner Wagnerbegeisterung.

Die Szene am Brunnen mit Gabriele und ihren sechs Freundinnen ist ein bemerkenswertes Beispiel für eine zweifache Umformung des Gehalts eines Wagnerschen Textes ins Bürgerliche. Die Walküren, die „schlimmen Mädchen“ (RW VI, 30), die, amazonengleich, mit Speeren bewaffnet auf wilden Pferden durch die Lüfte reiten und gefallene Helden zur Verteidigung Walhallas sammeln, während sie ihr Hojotoho jauchzen, werden in Gabrieles Version in gesellschaftsfähige, junge Damen verwandelt, die tun, was von ihnen erwartet wird, nämlich häkeln und über Kochrezepte schwatzen, wohingegen Spinell in einer abermaligen Verwandlung singende Jungfrauen aus ihnen macht, deren Augen „wie ängstliche Träume“ waren. Er gestaltet diese Szene um in ein Jugendstilgemälde, in „eine rührende und friedevolle Apotheose, getaucht in die abendliche Verklärung des Verfalles, der Auflösung und des Verlöschens“ (252).

Wolfdietrich Rasch hat versucht, ein solches Jugendstilgemälde zu identifizieren;²⁴ mit guten Gründen, denn Thomas Mann hat ja häufig Bildvorlagen für Beschreibungen aller Art verwendet.²⁵ Raschs Suche war aber vergebens, denn meines Erachtens ist das Vor-Bild in der Walkürenszenen des *Rings* zu finden. Die Brunnenszene und Spinells Umgestaltung sind Thomas Manns burleske Reaktionen auf eine Wagnersche Mythe, zu denen ihn Nietzsches Sarkasmus und Witz angeregt hat.

²³ Brünnhilde sagt von sich selbst: „Kein Gott nahte mir je: / der Jungfrau neigten / scheu sich die Helden“ (RW VI, 170). Auch Jakob Grimm schreibt: „Dem Odin [...] dienen aber in Valhöll Jungfrauen, und sie entsendet er in jede Schlacht, um die Erschlagenen zu kiesen“ (Deutsche Mythologie. Bearbeitet und eingeleitet von Karl Hans Strobl. Wien: Bernina 1939, S. 267).

²⁴ Wolfdietrich Rasch: Thomas Manns Erzählung ‚Tristan‘, in: William Foerste/Karl Heinz Borck (Hrsg.): Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag. Köln: Böhlau 1964, S. 430-465, hier 436 f. Selbstverständlich wird durch meine Ausführungen Raschs sachkundige Darstellung der Jugendstilelemente in der Novelle, insbesondere seine Deutung des zentralen Symbols des Springbrunnens (S. 438-442 f.), das in der Walkürenszenen natürlich nicht existiert, in keiner Weise in Frage gestellt.

²⁵ Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hrsg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern/München: Francke 1975; zu *Tristan* S. 36 f.

Die Todesverkündigung und die Konfrontation Klöterjahn – Spinell

Spinells Brief enthält ein Motiv, dem eine Schlüsselstellung in der *Walküre* zukommt, die Todesverkündigung (RW VI, 49-55). Siegmund weigert sich, ohne Sieglinde Brünnhilde nach Walhalla zu folgen. Brünnhilde ist von seiner Liebe zu Sieglinde so tief beeindruckt, daß sie, dem Befehl Wotans entgegen, Siegmund zu beschützen plant. Aber Wotan verhindert ihre Absicht, und Siegmund wird getötet. Die Todesverkündigung erweist sich als unabänderlich, trotz Brünnhildes Rettungsversuch.

Spinell schreibt in seinem Brief: „Nochmals: Was geschieht? Sie [...] schenkt Ihnen ein Kind; sie gibt diesem Wesen [...] alles mit, was sie an Blut und Lebensmöglichkeit besitzt, und stirbt. Sie stirbt, mein Herr!“ (VIII, 254). Wie sich Siegmund weigert, Brünnhildes Todesverkündigung willig hinzunehmen, so hält Klöterjahn Spinells „Todesverkündigung“ für Unsinn; seine mündliche Antwort lautet: „und Sie mit Ihrem ‚sie stirbt, mein Herr!‘ Sie sind ein Esel!“ (VIII, 258). Wenige Augenblicke später klopft Rätin Spatz an die Tür mit der Schreckensmeldung, daß Gabriele „so viel Blut aufgebracht [hat], so fürchterlich viel“ (VIII, 260). Spinells Prophezeiung stellt sich als richtig heraus, wie auch Brünnhilde ihre Verkündigung nicht rückgängig machen konnte.

Ein Detail ist hier besonders interessant. Das Pochen der Rätin wird als „ein kleiner, heftiger, ängstlicher Wirbel“ beschrieben (VIII, 259). Die Todesverkündigungsszene enthält, bevor Brünnhilde zu singen beginnt, drei Paukenwirbel im *Pianissimo* (Takte 12, 24, 28),²⁶ die von einem sich über mehrere Takte erstreckenden Motiv, ebenfalls in den Pauken, eingeleitet bzw. von einander abgesetzt werden. Es ist dem sogenannten Schicksalsmotiv aus Beethovens 5. Sinfonie rhythmisch ähnlich. (Beethoven soll über das Anfangsmotiv gesagt haben: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“²⁷) Was Thomas Mann vorfindet, „übersetzt“ er ins Bürgerliche und ins Burleske. Von der tragischen Gemessenheit der Todesverkündigung in der Oper ist in der Novelle so gut wie nichts mehr zu spüren angesichts des verdatterten Spinell, des wütenden Klöterjahn und der in Tränen aufgelösten Rätin Spatz. Da sie die „Todesverkündigung“ überbringt, könnte man in ihr eine besonders sarkastische Transformation von Brünnhilde sehen, die Siegmund so anspricht: „Wer bist du, sag, / die so schön und ernst mir erscheint?“ (RW VI, 49). Der Kontrast zwischen beiden Frauen könnte nicht größer und komischer sein. Aber außer durch die Todesbotschaft bleibt das Wagnersche Modell auch durch den „Wirbel“ erkennbar.

²⁶ Richard Wagner: Die *Walküre*. Complete Vocal and Orchestral Score. New York: Dover 1978. Hier S. 329 f.

²⁷ Willi A. Koch: *Musisches Lexikon. Künstler, Kunstwerke und Motive aus Dichtung, Musik und bildender Kunst*. Stuttgart: Kröner 21964 „Schicksalsinfonie“, Sp. 984 f.

Wagners Siegfried erlebt, wie ich noch zeigen möchte, in Anton dem Jüngeren eine burleske Wiedergeburt. Da dieses Kind seinem Vater sehr ähnlich ist, überrascht es nicht, daß auch Anton der Ältere gewisse Affinitäten zu Siegfried zeigt. Wagners Held benutzt gern Interjektionen wie „Hahei“ und „Hoho“ (z. B. RW VI, 116), besonders während seiner „endlose[n] und recht stumpfsinnige[n] Schmiedelieder“ (VI, 369). Klötterjahn hat eine ähnliche Gewohnheit; manchen seiner Sätze läßt er ein „hö, hö“ folgen (VIII, 220, 257) oder leitet sie mit einem „Hö, ja“ ein (VIII, 258). Außerdem üben Frauen auf Siegfried und Klötterjahn eine große Anziehungskraft aus. Siegfried denkt nach seiner Begegnung mit den Rheintöchtern: „trüg' ich nicht Gutrun' Treu', / der zieren Frauen eine / hätt' ich mir frisch gezähmt!“ (RW VI, 239). Und Klötterjahn prahlt: „Ich schiele den Weibern nicht am Gesicht vorbei, ich sehe sie mir an, und wenn sie mir gefallen, und wenn sie mich wollen, so nehme ich sie mir“ (VIII, 259). Spinell konnte selbst beobachten, wie Klötterjahn „in ziemlich unerlaubter Weise mit einem Stubenmädchen“ scherzte (VIII, 222).

Auch zwischen Mime und Spinell bestehen gewisse Affinitäten. Alberich behandelt seinen rivalisierenden Bruder mit brutaler Gewalt (RW V, 234-236) und unversöhnlichem Haß (RW VI, 140-143); infolgedessen ist Mime mißtrauisch, von Ängsten gequält, aber auch machthungrig, neidisch und hinterlistig. Ganz ähnliche Eigenschaften erkennt Klötterjahn in Spinell; er ahnt den Nebenbuhler und wirft ihm „Bangebüchsigkeit und Duckmäuserei und Neid“ vor. Seine schwerste Anklage lautet: „Sie haben [...] hinter meinem Rücken gegen mich intrigiert“ (VIII, 257 f.). Der Grund dafür ist Spinells Haß gegen Klötterjahn und seinen Sohn, wie ja auch Mime Siegfried und seine Art „immer von Herzen“ gehaßt hat (RW VI, 145).

Zu keinem anderen Charakter der *Ring*-Opern zeigt Spinell weitreichendere Beziehungen als zu Wotan. Beide führen ein unruhiges Wanderleben (RW VI, 100; 233). Wotan gerät durch seinen Wissensdurst, sein Machtstreben, sein Liebesverlangen und seine widersprüchlichen Rettungspläne in schwierige Situationen und tragische Zwangslagen (Vgl. z. B. RW VI, 42). Er ist ein introspektiver Charakter, der von Selbstzweifeln gequält wird: „Zum Ekel find' ich / ewig nur mich / in Allem was ich erwirke!“ (RW VI, 41). In der Novelle gibt es keine Gestalt von so komplexer und tragischer Statur. Klötterjahns Selbstverständnis beschränkt sich darauf, das Herz am rechten Fleck zu haben (VIII, 258), wie ja auch Siegfried betont: „Hart und fest / [...] steht mir das Herz (RW VI, 112). Gabrieles Entscheidung, Klötterjahn zu heiraten, war schwerlich das Ergebnis einer wohlüberlegten Wahl; die Bedenken ihres Vaters sind sehr berechtigt (VIII, 235). Erst unter Spinells Einfluß wird sie kritischer hinsichtlich ihrer Ehe mit Klötterjahn, wie mehrere Erzählerkommentare sowie ihr Klavierspiel nahelegen (VIII, 232, 236, 237). Spinell dagegen entwickelt anhand der

trivialen Frage des Frühaufstehens (VIII, 228 f.) eine an psychologischen Einsichten beachtliche Selbstanalyse, die durch ihre schonungslose Selbstkritik beeindruckt. Wie Wotan schlägt er sich mit moralischen Problemen und Fragen des Selbstverständnisses herum; er ist „so ganz vom bösen Gewissen zernagt, daß kein heiler Fleck mehr an“ ihm ist (VIII, 229).

Spinells Gespräche mit Gabriele offenbaren weitere Beziehungen zu Wotan und Brünnhilde. Die „furchtbare Wuth“ des Gottes auf seine Tochter (RW VI, 58) wandelt sich im Verlauf der letzten Szene der *Walküre* in tiefe Ergriffenheit für das „kühne, herrliche Kind“ (RW VI, 82). Wotan besteht jetzt nicht mehr darauf, sie jedwedem Mann „zur leichten Beute“ preiszugeben, sondern erfüllt ihre Bitte um Schutz: „den Fels umglühe / lodernde Gluth“ (RW VI, 82; 83-84 drei weitere Erwähnungen von „Gluth“). Er „küßt“ „die Gottheit“ von ihr, und „sie sinkt sanft ermattend“ in ihren langen Schlaf (RW VI, 84). Dem entspricht in der Novelle, daß Gabriele nach dem Gespräch mit Spinell über ihr bisheriges Leben schwächer wird; ihr Fieber ist eine „stille Glut, in der sie mit einem Gefühle sanfter Gehobenheit ruhte“ (VIII, 236). Wenn Spinell zu ihr spricht, hat sie das Gefühl, „als höbe er sie [...] hoch empor und bettete sie auf Wolkenpfühle, woselbst [...] keine irdische Berührung sie erreichen solle...“ (VIII, 237) Hier ist daran zu erinnern, daß der dritte Akt der *Walküre* „auf dem Gipfel eines Felsberges“ spielt (RW VI, 58), und in seinem Verlauf werden „Wolken“ nicht weniger als sechsmal erwähnt (RW VI, 58, 60, 70, 75).²⁸ Außer den wörtlichen Übereinstimmungen (Glut, sanft, Wolken) und den begrifflichen Ähnlichkeiten (Gipfel, hoch empor...auf Wolkenpfühle) entspricht auch Gabrieles Empfindung, vor „irdischer Berührung“ sicher zu sein, ganz konkret Brünnhildes Lage, die durch die Flammenwand vor allen, ausgenommen Siegfried, geschützt ist. Noch wichtiger sind aber die Wandlungen der beiden Frauen unter dem Einfluß der Männer. Brünnhilde ist bei ihrem Erwachen eine Menschenfrau; im Liebeswerben Siegfrieds macht sie eine ihr bisher unbekannte Erfahrung. Auch Gabriele wandelt sich; sie erkennt ihre Verbindung mit Klöterjahn als Irrtum, wendet sich trotz des Verbots der Ärzte wieder der Musik zu und beschleunigt so ihren Tod. Wie Wotans tragische Verstrickungen Brünnhildes Verwandlung bewirken, so verursachen Spinells Gespräche mit Gabriele ihren Sinneswandel.

Schließlich ist auch Spinells von Schluchzen begleiteter Kniefall am Ende von Gabrieles Vortrag zu bedenken. Es ist kaum zu entscheiden, ob ihn nur das Musikerlebnis dazu veranlaßt oder auch echtes Mitgefühl mit ihrem tragi-

²⁸ Hierzu Schopenhauers sarkastisch-kritische Randbemerkung: „Die Wolken spielen die Hauptrolle“ (Karl S. Guthke: Schopenhauer, Richard Wagner lesend, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1996. Hrsg. von Christoph Perels. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 246-263, hier S. 261).

schen Schicksal. Wahrscheinlich spielt hier sogar etwas von Wotans Ergriffenheit bei seinem Abschied von Brünnhilde mit hinein (RW VI, 82–84).

Als Thomas Mann das 11. Kapitel schrieb, in dem Klöterjahn, den Brief in der Hand, Spinell in dessen Stube gegenübertritt, hatte er sicherlich auch die großen Konfrontationen im *Ring*, insbesondere die zwischen Hunding und Siegmund, Alberich und Mime und Siegfried und Mime vor Augen; Klöterjahns bedrohliche, „mimische“ Vorbereitungen (s.VIII, 256) machen das wahrscheinlich.

Brünnhildes Entschluß, ihrem eigenen Gefühl zu folgen und Siegmund zu schützen, verursacht Wotans schrecklichen Zornesausbruch (RW VI, 58). Klöterjahn ist, als er an Spinells Tür klopft, nicht weniger erzürnt und beabsichtigt, „energisch vorzugehen“ (VIII, 255). Aber in beiden Fällen entsprechen die Bestrafungen nicht den anfänglichen Drohungen.

Wotan ist fest entschlossen, Brünnhilde zweifach zu bestrafen. Er verbannt sie aus dem Kreis der Götter (RW VI, 73), und die Schlafende soll dem Mann gehören, der sie findet, und sei er auch der feigste (RW VI, 81 f.). Wie bereits erwähnt, vermag Brünnhilde diese „gräßlichste Schmach“ abzuwenden (RW VI, 82). Der Erzähler der Novelle betont, daß Klöterjahns Verhalten Spinell gegenüber bedrohliche Formen annimmt; aber „was schließlich erfolgte, entsprach nicht völlig der drohenden Umständlichkeit dieser mimischen Vorbereitungen“ (VIII, 256). Das liegt zum Teil daran, daß Klöterjahn nicht so handeln darf, wie es in mythologischen Zeiten möglich war. „[...] ich würde Sie in die Pfanne hauen [...], Sie hinterlistiger Idiot, wenn das nicht verboten wäre“ (VIII, 258). Seine unbändige Wut entspricht nicht nur Hundings Haß auf Siegmund und Siegfrieds Widerwillen gegen Mime, sondern auch Wotans heiligem Zorn gegen Brünnhilde, und wenn der äußerst erregte Kaufmann „beständig mit dem rechten Zeigefinger in die Luft“ sticht (VIII, 258), so kann man darin eine humoristische Verharmlosung der todernsten Vorgänge der letzten Szene des zweiten Akts der *Walküre* sehen, in der Wotan das Schwert Siegmunds zertrümmert und Hunding ihn durchbohrt.

Während dieser Ereignisse und bei Wotans nächstem Auftritt im dritten Akt, beherrschen finstere, von Blitzen durchzuckte Wolken die Szene. Auch das läßt sich Thomas Mann nicht entgehen. Klöterjahns „Gesicht, zwischen dem blonden englischen Backenbart,²⁹ war furchtbar rot, und seine unwölkte

²⁹ In Klöterjahns Vorliebe für alles Englische (bes. VIII, 222) sieht Roßbach (zit. Anm. 8) einen „Reflex des damaligen Prestigewertes Englands als hanseatischem Handelspartner“, S. 55. Klugkist meint, daß die Leitmotive „Engel“ [Gabriele] und „englisch“ [Klöterjahn] eine ironische Paarung seien: „die phonetische bedeutet eben *keine* Wesens-Ähnlichkeit“ (zit. Anm. 8), S. 37. Das mag alles mitspielen; mir scheint aber, daß Thomas Mann in erster Linie die von Nietzsche monierte „englische Unmusikalität“ auf Klöterjahn überträgt (XII, 78). Siehe Nietzsches Werke (zit.

Stirn war von geschwollenen Adern zerrissen wie von Zornesblitzen“ (VIII, 258).

Wenn man sich einen felsigen Kampfplatz vorstellt, über dem sich ein Gewitter entlädt und auf dem sich die Feinde Hunding und Siegmund gegenüberstehen, deren Kampf durch die Eingriffe Brünnhildes und Wotans eine dramatische Steigerung erfährt; wenn man sich ferner Wotans Lage vergegenwärtigt, dem zum einen seine streitsüchtige Gattin das tragische Dilemma aufgezwungen hat, der Tötung seines Lieblingssohnes zuzustimmen und den zum anderen der Ungehorsam seiner Lieblingstochter Brünnhilde zutiefst verletzt hat; wenn man all das bedenkt und vergleicht mit dem geradlinigen Empirestil des Sanatoriums, in einem von dessen Zimmern der Schriftsteller, „hilflos und abgekanzelt, wie ein großer, kläglicher, grauhaariger Schuljunge“ steht (VIII, 257) und die Schimpfkanonade des heftig gestikulierenden Klöterjahn über sich ergehen lassen muß, dem im Gegensatz zu Spinell die Musikliebe seiner Frau ein Buch mit sieben Siegeln ist, dann wird deutlich, daß Thomas Mann seine Novelle mit Recht als Burleske bezeichnet hat. Auch hier zeigt sich, daß er nach Nietzsches Rezept eine Wagnersche Vorlage mit Anteilnahme und Humor ins Bürgerliche transponiert hat.

Siegfried und Brünnhilde, Anton der Jüngere und seine Kinderfrau

Wenig ist bisher in der kritischen Literatur über den kleinen Anton gesagt worden. Vieles weist aber darauf hin, daß ihn Thomas Mann als burleskes Gegenstück zu Wagners Siegfried konzipiert hat. In seinem Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) heißt es zu der Lieblingsgestalt des Komponisten:

Wer wollte die hohe Ähnlichkeit dieses Siegfried mit dem kleinen Pritschenschwinger des Jahrmarkts verkennen? [...] er ist Hanswurst, Lichtgott und anarchistischer Sozialrevolutionär auf einmal, das Theater kann nicht mehr verlangen [...]. (IX, 407)

Verständlicherweise streicht Thomas Mann in seiner Novelle die Hanswurst-Aspekte dieser Figur heraus. Er hatte, als er die Novelle schrieb, Wagners Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* (RW IX, 157-230, bes. 181-183) wohl schon gründlich gelesen, auf den er dann 1908 in seinem Essay *Versuch über das Theater* hinweist und Siegfried fast wörtlich so charakterisiert wie im ersten

Anm. 9), Jenseits von Gut und Böse. Achtes Hauptstück, Kapitel 252. Sechste Abteilung, Zweiter Band, S. 203 f. Vgl. ferner die lästige Rolle des Engländers in Wagners Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (RW I, 90-114).

Satz des soeben angeführten Zitats (X, 23-62, hier 42). Dazu war er durchaus berechtigt, wie Dieter Borchmeyer in seiner detaillierten Darstellung von Wagners Begeisterung für das Kasperletheater gezeigt hat.³⁰

An dieser Stelle ist es nützlich, sich des deiktischen Einleitungssatzes zu erinnern: „Hier ist ‚Einfried‘, das Sanatorium!“ (VIII, 216). Zahlreiche Kritiker haben erwähnt, daß „Einfried“ eine Anspielung auf „Wahnfried“, Wagners Villa in Bayreuth sei; erstaunlicherweise ist aber in diesem Zusammenhang noch nicht auf das Sgraffito über dem Eingang dieser Villa hingewiesen worden. In seinem Brief vom 1.X.1874 an König Ludwig II. beschreibt es Wagner so:

Dieses [‚Sgraffito‘] stellt [...] das „Kunstwerk der Zukunft“ dar. Die Mitte nimmt der germanische Mythos ein; [...] ihm fliegen [...] die Raben Wotan’s zu, und er kündigt nun die empfangene Mähre zweien Frauengestalten, von denen die eine die antike Tragödie, [...] die andere aber die Musik, [...] darstellt; ein kleiner Knabe, als Siegfried gewappnet, [...] blickt an ihrer Hand mit muthiger Lust zur Mutter Musik auf.³¹

Es ist undenkbar, daß Thomas Mann dieses Sgraffito nicht kannte,³² und es ist höchstwahrscheinlich, daß der darauf abgebildete kleine Siegfried zusammen mit dem *Ring*-Text das Vorbild für Anton den Jüngeren abgegeben hat. Im *Ring* erscheint Siegfried nicht als Kind. Er wird geboren und wächst auf zwischen der *Walküre* und der nach ihm benannten Oper; hier ist er bereits ein junger Mann. Aber trotz des Altersunterschiedes gibt es deutliche Ähnlichkeiten zwischen ihm und dem kleinen Anton. Beide werden „unter ganz außergewöhnlich schweren und gefährlichen Umständen“ geboren (VIII, 221; RW VI, 96). Außerdem nennen alle Charaktere, mit denen Siegfried Kontakt hat, also Mime, Fafner, Wotan und Brünnhilde, ihn entweder „Kind“ (z. B. RW VI, 92, 137, 162, 168) oder „Knabe“ (z. B. RW VI, 90, 137, 159, 175). Thomas Mann brauchte diese Bezeichnungen nur wörtlich zu nehmen, um Siegfried in dem „ungewöhnlich gesund[en]“ Anton wiedererstehen zu lassen (VIII, 236).

Viele von Siegfrieds Eigenschaften treffen auch auf Anton zu. Beide sind „Prachtstück[e],“ die „mit ungeheurer Energie und Rücksichtslosigkeit“ ihren Platz im Leben erobern (VIII, 221), beide sind „skrupellos und zuversichtlich“

³⁰ Borchmeyer, (zit. Anm. 18, S. 40-63); s. auch ebda S. 365, Anm. 50.

³¹ Herbert Barth/Dietrich Mack/Egon Voss: Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten. Erweitert und überarbeitet von Egon Voss. Mainz: Schott/Piper 1982, S. 453. Das Sgraffito ist Abbildung 216.

³² Haus „Wahnfried“ mit dem Sgraffito ist abgebildet in Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagner. Mit zahlreichen Porträts, Faksimiles, Illustationen und Beilagen. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1896, S. 89. Bayreuth hat Thomas Mann zum ersten und einzigen Mal im Sommer 1909 besucht, also sechs Jahre nach dem Erscheinen von *Tristan* (de Mendelssohn [zit. Anm. 21], S. 777).

(VIII, 254). Der kleine Anton sieht Klötterjahn „lächerlich ähnlich“ (VIII, 236) wie auch Siegfried meint, sein Vater habe „gewiß wie [er] selbst“ ausgesehen (RW VI, 133). Anton hat also sicher auch seines Vaters „wasserblaue Augen“ (VIII, 222), denen Siegfrieds vergleichbar, den Fafner einen „helläugigen Knaben“ nennt (RW VI, 138). Vier zusätzliche, von Wagner zur Charakterisierung Siegfrieds verwendete Adjektive benutzt auch Thomas Mann in seiner Beschreibung Antons: „dumm,“ „stark,“ „rosig“ und „blühend“ (RW VI, 93, 96, 138, 138; VIII, 254, 254, 249, 223).

Aus wenigstens drei Gründen darf man vermuten, daß die „als sexuell aufreizend beschriebene Gouvernante“,³³ die mit Klötterjahn und seinem Sohn nach Einfried kommt, Thomas Manns zweite burleske Version von Brünnhilde darstellt, die erste war ja Gabriele im Kreis ihrer sechs Freundinnen. Die Figur dieser Person entspricht erstens den landläufigen und teilweise zutreffenden Vorstellungen von Wagnersängerinnen; man denke an die „gewaltige Frau“ Tanja Orlanda aus *Doktor Faustus*, die bei Schlaginhausens Wagner singt (VI, 368). Zweitens gesteht Brünnhilde Siegfried, daß sie ihn geliebt habe, „noch eh' [er] geboren“ war (RW VI, 167); d. h. der Altersunterschied zwischen der Kinderfrau und Anton besteht auch zwischen Brünnhilde und Siegfried, nur ist er hier weniger auffällig, da Siegfried ein bereits erwachsener Mann ist. Drittens: Bevor Brünnhilde zu Siegfried spricht, richtet sie einen Lobgesang an die aufgehende Sonne (RW VI, 166). Auf seinem Spaziergang trifft Spinell auf die Kinderfrau und den in einem Wägelchen sitzenden Anton; sie steht, „die gewaltige Gloriole der [untergehenden] Sonnenscheibe zu Häupten, [...] hochaufgerichtet im Wege“; „inmitten dieser goldigen Verklärung“ strahlt auch das Kind (VIII, 262), eine burleske Verkörperung Siegfrieds, den Thomas Mann „Lichtsohn und nordischen Sonnenmythus“ nennt (IX, 407).

Wie Wotan eine erste Konfrontation mit Siegmund hat, dem er das Schwert zerschlägt (RW VI, 57) und eine zweite mit Siegmunds Sohn Siegfried, der ihm den Speer zerspaltet, woraufhin der Gott „verschwindet“ (RW VI, 157-163), so hat auch Spinell eine erste Konfrontation mit Klötterjahn, dem er (brieflich) viel Wahres über seine Frau sagt, und eine zweite mit Klötterjahns dickem Sohn, dessen Gelächter ihn in die Flucht treibt.

Brünnhilde zögert, ihren neuen Status als Menschenfrau zu akzeptieren, aber Siegfrieds leidenschaftliches Werben überwindet ihre Bedenken, und schließlich singt sie: „Lachend muß ich dich lieben; / lachend will ich erblinden; / lachend lass' uns verderben- / lachend zu Grunde geh'n!“ Brünnhildes und Siegfrieds letzte Worte der Oper variieren diese Zeilen, „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ (RW VI, 175 f.).

³³ Olsen (zit. Anm. 13), S. 218.

Auch das Motiv des Lachens nimmt Thomas Mann auf; als Spinell versucht, seinen Spaziergang fortzusetzen, „geschah das Gräßliche, daß Anton Klöterjahn zu lachen und zu jubeln begann, er kreischte vor unerklärlicher Lust, es konnte einem unheimlich zu Sinne werden“ (VIII, 262). Die unbändige Lachlust des Kindes verhöhnt Brünnhildes und Siegfrieds leidenschaftlichen Gesang.³⁴

Nachdem Siegfried den Drachen Fafner erschlagen hat, drängt ihn die Stimme des Waldvogels, dem Nibelungenhort zwei Dinge zu entnehmen, die in der Tetralogie von besonderer Bedeutung sind, den Ring und den Tarnhelm. Der Ring erhebt seinen Besitzer „zum Walter der Welt“ (RW VI, 139), während der Tarnhelm die magische Kraft hat, seinen Träger unsichtbar zu machen, ihn die Gestalt verändern zu lassen oder ihn mit märchenhafter Geschwindigkeit an jeden erwünschten Ort zu befördern (RW V, 235 f. und RW VI, 193). Siegfried trägt, als er Brünnhilde weckt, den Ring am Finger und den Tarnhelm am Gürtel (RW VI, 144). Diese beiden Gegenstände machen in der Novelle eine äußerst komische, fast absurde Verwandlung durch:

Gott weiß, was [Anton] anfocht, ob die schwarze Gestalt ihm gegenüber ihn in diese wilde Heiterkeit versetzte oder was für ein Anfall von animalischem Wohlbefinden ihn packte. Er hielt in der einen Hand einen knöchernen Beißring und in der anderen eine blecherne Klapperbüchse. Diese beiden Gegenstände reckte er jauchzend in den Sonnenschein empor, schüttelte sie und schlug sie zusammen, als wollte er jemanden spottend verscheuchen. (VIII, 262)

Der Höhepunkt des burlesken Zuges der Erzählung wurde bisher „in der Spinell-Klöterjahn Konfrontation“ im 11. Kapitel gesehen.³⁵ Es gewinnt an Bedeutung, wenn man die Konfrontationen zwischen Siegmund und Hunding sowie zwischen Alberich und Mime vor Augen hat. Wie sich Hunding darin verbeißt, „der Ehe / heiligen Eid“ zu bewahren (RW VI, 25), seinen Rivalen zu töten und seine Gattin zurückzuerobern, und wie sich Alberich wütend weigert, den Schatz mit Mime zu teilen, so tobt auch Klöterjahn gegen seinen Nebenbuhler.³⁶ Wenn man die burleske Behandlung von Wagners *Siegfried* erkannt hat, darf man die Konfrontation Spinell- Klöterjahn jr. als zweiten

³⁴ Vgl. hierzu: Marie Muchanoff war „eine der ersten, der Wagner das Siegfried-Finale vorspielte und vorsang. [...] In einem Brief meinte sie, Wagners neues Werk ende mit einem titanischen und völlig neuartigen Liebesduett, ‚das in eine Art von leidenschaftlichem Jodeln ausbricht‘“ (Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert. München: Goldmann 1983, S. 620).

³⁵ Vaget (zit. Anm. 8, 1990), S. 559. Vgl. auch David Luke: Introduction, in: Thomas Mann: Death in Venice and Other Stories, New York: Bantam 1988, S. XXIII.

³⁶ Der rohe Hunding und der selbstgerechte Klöterjahn würden niemals ihre Frauen freigegeben wie Marke mit freilich tragischer Verspätung bereit ist, Isolde zu entsagen (RW VII, 79).

Höhepunkt danebenstellen. Es entspricht Nietzsches gelegentlichem Sarkasmus, wenn Thomas Mann Brünnhilde in der aufreizenden Kinderfrau verbürgerlicht, wenn er Siegfried auf das krakeelende Kind reduziert, wenn er in dem schallenden Gelächter dieser kleinen blonden Bestie Siegfrieds und Brünnhildes inbrünstiges Singen travestiert und aus den symbolischen Gegenständen Ring und Tarnhelm in witziger Metamorphose einen knöchernen Beißring und eine blechern Klapperbüchse macht. Thomas Manns eingangs zitiertes Geständnis, er habe sich „da wohl wirklich etwas gehen lassen“ (DüD I, 173), paßt auf keine anderen Teile der Novelle besser als auf diese letzten Kapitel. Hier überschlägt sich der humorvoll-ausgelassene Erzähler fast vor schierem Übermut.

Schlußbemerkung

Der eingangs zitierten Stelle aus den *Betrachtungen* (siehe S. 191 f.) darf man den Hinweis Thomas Manns entnehmen, daß man, entgegen allem Anschein, die burlesken und parodistischen Züge seiner Novelle nicht als „böse und selbst gehässige Kritik“ an der Tetralogie, an *Siegfried* insbesondere, mißverstehen sollte. Vielmehr verraten die mannigfachen Beziehungen zwischen der Novelle und den *Ring*-Opern Thomas Manns „passioniertes Interesse“ an ihnen; es schimmert überall durch.³⁷ Es „brennt“ für sie, und es verlangt danach, sie „produktiv zu feiern“ (XII, 75). Das geschieht einerseits, indem er sie selektiv in ein Geschehen einbaut, das ihm „eine messerscharfe, von Ironien blitzende Künstler-Diagnose, in der die Kunst-Leben-Antinomien mit höchster

³⁷ Um die Länge dieses Aufsatzes in Grenzen zu halten, kann ich weitere Beziehungen der Novelle zu den *Ring*-Opern nur andeuten. Die Landschaftsbeschreibung zu Beginn der Novelle weist, insbesondere durch das Adverb „tannengrün,“ auf die drei letzten Opern (RW VI, 58-84; 164-169; 177, 179). Dr. Leander und Fräulein von Osterloh sind teilweise Alberich und Fricka nachgebildet. Im Namen Osterloh ist Christliches mit Mythologischem verbunden: Die im Begriff „Ostern“ implizierte Erlösung der Menschheit durch Christus wird ironisch auf das durch Heirat noch nicht erlöste Fräulein angewendet; im Wort Loh(e) ist angedeutet, daß auch sie wie Brünnhilde auf ihren Siegfried wartet (RW VI, 84, 163 f., 170). Im Verhalten der Pferde der Walküren und des Kutschers spiegeln sich wichtige Themen der jeweiligen Werke (Sexualität; Spinells Besorgnis um Gabriele). Die Namenseinführung von Siegmund und Spinell wird verzögert, die Namen Hunding und Klöterjahn werden ohne Umschweife genannt. Eine gewisse Verwandtschaft verraten auch die Verhältnisse Fasolts zu Freia und Klöterjahn zu Gabriele. Sowohl Brünnhilde wie auch Gabriele handeln dem Befehl bzw. dem Wunsch ihrer Väter zuwider, mit verhängnisvollen Folgen. Mime, der Einzige als Künstler bezeichnete Charakter des *Rings* (RW VI, 119, 242) ist auch deshalb ein Verwandter Spinells. Und schließlich ist das Gläschen Kognak, das Spinell im letzten Kapitel trinkt, wohl eine burleske Variation des Vergessenstranks, den Guttrune Siegfried kredenzt.

Präzision ausbalanciert sind“³⁸ darzustellen erlaubt, und andererseits, indem er mit dem Leser spielt und „etwas Wunderliches zustande“ bringt, ein Werk, „welches im Mißverstandenwerden beinahe seine Ehre sucht, ein Erzeugnis hinterhältiger und verschmitzt irreführender Begeisterung“ (XII, 75). Wie gut es ihm gelungen ist, ein solches Vexierspiel mit dem Leser zu treiben, zeigt sich nicht nur daran, daß selbst so hervorragende Kenner wie Dieter Borchmeyer, Eckhard Heftrich und Hans Rudolf Veget die Anspielungen in *Tristan* auf den *Ring* übersehen haben,³⁹ sondern auch an der widersprüchlichen Beurteilung der Bezeichnung ‚Burleske‘ durch die Kritik. Thomas Mann nimmt diese Bezeichnung für seine Novelle mit Recht in Anspruch, denn sie bezieht sich nicht auf seine Evokation der Oper *Tristan und Isolde*, sondern auf sein humorvolles Spiel mit der geliebten Tetralogie.

In der Burleske „feiert“ Thomas Mann auf seine ironische, ambivalente Weise seinen „Meister und nordischen Gott“ (X, 839); es ist bemerkenswert, daß er vierunddreißig Jahre nach ihrer Publikation speziell auf das Verhältnis Wotans zu Siegfried verweist, das er in der Konfrontation Spinell-Klöterjahr jr. so sarkastisch persifliert, um zu betonen, wie „absurd“ es ihm immer schien, „Wagners Dichtertum anzuzweifeln“ (IX, 524). Auch für seine Transformationen von Themen, Motiven und Charakteren aus Wagners Opern darf gelten, was er über „die unsterbliche Wagnerkritik Nietzsche’s“ gesagt hat: sie sind ein „Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, [...] eine andere Form der Verherrlichung“ (IX, 373).

In Thomas Manns kritisch-satirischer Darstellung Spinells meint man auch etwas zu spüren von dem tragischen Dilemma, in das Wotan zu seinen Geschöpfen, den Wälungen, gerät. Den „weisen Schmied“ Mime fragt der Gott: „welches ist das Geschlecht, / dem Wotan schlimm sich zeigt, / und das doch das liebste ihm lebt?“ Mime weiß die Antwort: „Die Wälungen sind / das Wunschgeschlecht, / das Wotan zeugte / und zärtlich liebt, / zeigt er auch Ungunst ihm“ (RW VI, 105 f.). Zwar trägt Spinell die äußerlichen Merkmale Arthur Holitschers, der sich in dem *décadent* wiedererkannte und deshalb Thomas Mann „spinnefeind“ wurde;⁴⁰ aber wir wissen aus dem kleinen Manifest *Bilse und ich*, daß Thomas Mann mit Spinell weder Holitscher noch eine andere Person meint, sondern in erster Linie sich selbst.⁴¹ Wie Wotan die Wälungen mit einer ganz bestimmten Absicht gezeugt hat und liebt, so hat auch

³⁸ Veget (zit. Anm. 8, 1990), S. 558.

³⁹ Eckhard Heftrich: *Geträumte Taten. Joseph und seine Brüder*. Über Thomas Mann. Band III. Frankfurt/Main: Klostermann 1993, S. 55, 91, 244; Dieter Borchmeyer (zit. Anm. 18), S. 329-332; Hans Rudolf Veget (s. Anm. 8, 1984 und 1990).

⁴⁰ *DüD* I, 173.

⁴¹ X, 9-22, bes. 22.

Thomas Mann Spinell aus ganz bestimmten Gründen geschaffen und, insofern als dieser ein Berufskollege und Geistesbruder, ja sogar ein „als verzerrtes Spiegelbild gegebenes Selbstporträt“⁴² ist, wohl auch geliebt. Wie Wotan den Walsungen so hat Thomas Mann dem Schriftsteller Spinell, wenn auch gewiß aus anderen Gründen, „Ungunst“ zeigen müssen; er selbst erklärt es so:

In einem Buche [...] habe ich einmal die Gestalt eines modernen Schriftstellers wandeln lassen, eine satirische Figur, vermittels welcher ich über ein arges Teil meiner selbst, das Aesthetentum, jene erstorbene Künstlichkeit, in der ich die Gefahr der Gefahren sehe, ‚Gerichtstag‘ hielt.⁴³

Hier ist an eine weitere Aussage Thomas Manns über den Schriftsteller zu erinnern, weil sie die notwendige Ergänzung zu der eben zitierten, etwas einseitigen Charakterisierung darstellt:

Was diesen, nämlich Spinell, betrifft, so ist er entschieden eine komische Figur, was nicht besagt, daß der Autor ihn durchaus als verächtlich hinstellen will. Er ist ein Ästhet, der im Zusammenstoß mit einem Mann der praktischen Realität eine klägliche Rolle spielt, aber gegen den ordinären Klöterjahn vertritt er mit seinem skurrilen Schönheitssinn doch schließlich das höhere Prinzip. (DüD I, 173 f.)

Thomas Manns eindeutige Bevorzugung Spinells vor Klöterjahn, die nach einer ersten Lektüre der Novelle nicht unbedingt einleuchtet, erfährt durch die intertextuelle Analyse eine gewichtige Bestätigung. Es hat sich gezeigt, daß Spinell mit Abstand die komplexeste Gestalt der Novelle ist; man kann ihn sich jetzt nicht mehr vorstellen, ohne zugleich gewisse Züge Siegmunds, Mimes, Hagens und insbesondere Wotans (natürlich auch Tristans) mitzuerfahren.⁴⁴ Die Textgrenzen der Novelle haben sich beträchtlich erweitert. Die mit großem erzählerischen Können eingebrachten Bezüge auf die *Ring*-Opern bestätigen, daß es in *Tristan* in erster Linie um Spinell geht. Damit erfährt zugleich der Titel der Novelle eine bündige Rechtfertigung.

Der Gedanke Thomas Manns, *Tristan und Isolde* mit literarischen Mitteln in eine Novellenhandlung einzubauen, die viele Anspielungen auf die *Ring*-Opern enthält, ist möglicherweise angeregt worden durch Wagners Schrift *Epilogischer Bericht über [...] die Ausführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen‘ [...]*. In dieser Schrift bemerkt Wagner, daß ihn seine Versenkung in die „mythischen Anschauungen“ für deren „wundervolle Variationen

⁴² Rasch (zit. Anm. 24), S. 452.

⁴³ Zit. nach Vaget (zit. Anm. 8, 1984), S. 86.

⁴⁴ Vgl. hierzu Winder McConnell: „Gern hätte man mehr von der Art und Weise erfahren, wie Spinell ‚das höhere Prinzip‘ vertrete. Daß Klöterjahn ordinär ist, wird keiner bestreiten wollen. Im Vergleich mit Spinell ist er aber gleichzeitig menschlicher“ (zit. Anm. 5, S. 298).

hellsichtig gemacht“ habe. Ihm sei die große Ähnlichkeit der Verhältnisse zwischen Tristan und Isolde sowie zwischen Siegfried und Brünnhilde aufgegangen, die darin bestünde, „daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Ursetze bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine That zu einer unfreien macht, für einen Anderen freit, und aus dem hieraus entstehenden Misverhältnisse seinen Untergang findet“ (RW VI, 267 f.).

Auch für Thomas Mann scheint immer ein enger Zusammenhang zwischen dem *Ring* und *Tristan und Isolde* bestanden zu haben, was sich bereits an den *Buddenbrooks* (1901) ablesen läßt. 1933 nennt er „die vier chromatisch aufsteigenden Töne“, mit denen Wagners „Opus metaphysicum beginnt und mit denen es aushaucht“, einen „symbolische[n] Tongedanken, [...] der in der Kosmogonie des ‚Tristan‘ den Anfang aller Dinge bedeutet, wie im ‚Ring‘ das Es-Dur des Rheinmotives“ (IX, 402). Am 28.9.1944 vermerkt er in seinem Tagebuch: „Die Dreiklang-Welt des Ringes ist im Grunde meine musikalische Heimat. Und doch werde ich am Klavier des Tristan- Akkordes nicht satt.“⁴⁵ Und im Sommer 1945 (XI, 234) verfaßt er die bereits erwähnte Vignette aus *Doktor Faustus*, in der Zeitblom die Darbietungen von Wagners Werk bei Schlaginhausens beschreibt. Diese Szene erinnert in manchem an die Novelle, weil erstens Heldentenor Harald Kjojelund Siegfrieds Schmiedelieder „schmettert“ (wie Klöterjahns Sohn vor unerklärlicher Lust kreischt), weil zweitens die Sopranistin Tanja Orlanda Höhepunkte aus Isoldes Partie vorträgt (sie hat eine der Kinderfrau ähnliche Statur), weil man sich drittens in die Welt von Spinells Roman versetzt glaubt, da durch das intensive Musizieren „die empfindlichen Dekorationsstücke des Salons, Vasen und Kunstgläser in ein erregtes Mitschwingen und -schwirren“ geraten und weil viertens der Erzähler auf Orlandas Darbietung fast genauso reagiert wie Spinell auf Gabrieles Vortrag: es „hätte nicht viel gefehlt,“ so gesteht er, „daß ich, Tränen in den Augen, vor der mit Beifall überschütteten, triumphierend Lächelnden hingekniet wäre“ (VI, 369). Zeitblom sieht wohl nur wegen der anwesenden Zuhörer, die es in der Novelle nicht gibt, davon ab. Vielleicht darf man sogar behaupten, daß *Tristan und Isolde* sowie der *Ring*, und von diesen vier Opern in erster Linie *Die Walküre*, die von Thomas Mann am meisten bewunderten Opern Wagners sind.

Thomas Manns unterschiedliche Behandlung dieser Werke in der Novelle, die „mit ergriffenem Pathos“ evozierte Oper *Tristan und Isolde*⁴⁶ und die zahlreichen, oft burlesken Anspielungen auf die *Ring*-Opern sind zu verstehen als dichterische Umsetzung seiner „enthusiastischen Ambivalenz“ für die Schöpfungen des Komponisten und Theatergenies Wagner (X, 928). Freimütig bekennt Thomas Mann:

⁴⁵ Er zitiert diesen Eintrag in *Die Entstehung des Doktor Faustus* (XI, 208).

⁴⁶ Vaegert (zit. Anm. 8, 1984), S. 87.

Was ich vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt – im Gegensatz zum Effekt, dieser ‚Wirkung ohne Ursache‘ –, vom epischen Geist, vom Anfangen und Enden, vom Stil als einer geheimnisvollen Anpassung des Persönlichen an das Sachliche, von der Symbolbildung, von der organischen Geschlossenheit der Einzel-, der Lebenseinheit des Gesamtwerkes, – was ich von alldem weiß und zu üben und auszubilden in meinen Grenzen versucht habe, ich verdanke es der Hingabe an diese Kunst. (XII, 80)

Seine Novelle *Tristan*, tragisch, humorvoll, sarkastisch, burlesk, seine bedeutendste literarische Leistung zwischen *Buddenbrooks* (1901) und *Der Tod in Venedig* (1912) ist ein Ertrag dieser Hingabe und ein instruktives Beispiel dafür.⁴⁷

⁴⁷ Vaget (zit. Anm. 8, 1984, 1990) S. 89 bzw. S. 558, 559. – Ich danke Hans Rudolf Vaget, Kenneth Hughes und den Herausgebern des Thomas Mann Jahrbuchs, Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, für ihre freundliche Bereitschaft, frühere Fassungen dieses Aufsatzes zu lesen, für ihre wertvollen Hinweise und ihre konstruktive Kritik.

Carsten Könneker

Raum der Zeitlosigkeit

Thomas Manns *Zauberberg* und die Relativitätstheorie

In Einstein feiert die radikale Denkkraft [...] einen Triumph [...]! Die Zeit: nicht mehr absolut, eine selbständige Komponente unseres Welterfassens, sondern eine Funktion des Raumes, nämlich abhängig vom Standpunkt des beschreibenden Beobachters!¹

(Arnold Zweig)

Albert Einsteins spezielle Relativitätstheorie stammt aus dem Jahr 1905. Auch außerhalb der Wissenschaft stießen die seltsamen Konsequenzen, die aus den neuen Erkenntnissen über das Wesen von Raum und Zeit gezogen wurden, schnell auf ein sehr breites Interesse, vor allem in den 20er Jahren, vereinzelt aber auch schon früher. Maßgeblichen Anteil an der Popularisierung der Theorie hatte die Tagespresse. So brachte das Neue Wiener Tagblatt 1912 ein Interview mit dem Physiker Ernst Lecher, in dem dieser zu den Auswirkungen des physikalischen Fortschritts für das herkömmliche Weltbild befragt wurde. Nach Einschätzung des Fachmanns bestand die größte Revolution der Einsteinschen Theorie in der „*Umwälzung unserer eingewurzelten Zeitanschauung*“²: „Durch Einsteins Lehre verliert die Zeit sozusagen das Rückgrat.“ Die vertrauten Einteilungen – Sekunde, Minute, Stunde usw. – hätten in Wirklichkeit „keinen stets gleichbleibenden, unantastbaren Zeitwert“ und würden von verschiedenen Bezugssystemen aus unterschiedlich „lang“ beurteilt. Auf die Nachfrage des Journalisten, ob dann beispielsweise „eine irdische Stunde Zeit einem Marsbewohner viel länger dauernd“ erscheinen müsse, antwortete Lecher: „Gewiß. Einem Marsbewohner würde ja auch irgendeine Bewegung auf der Erde entsprechend seiner relativen Eigenbewegung langsamer erscheinen als uns.“ Zur Brisanz von Einsteins Gedankenleistungen bemerkte der Physiker darüber hinaus, daß es für den Menschen „*geradezu eine seelische Erschüt-*

¹ Arnold Zweig: Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch. Köln: Joseph Melzer 1961, S. 227.

² Dieses und die folgenden Zitate: M. B.: Die Minute in Gefahr. Eine Sensation in der mathematischen Wissenschaft, in: Neues Wiener Tagblatt, 22.9.1912, Nr. 200, S. 11-12, hier S. 11.

terung“ bedeute, wenn er erkenne, „mit welcher Kühnheit ein tiefbohrender Denker den eingewurzelten Zeitbegriff auflöst.“

Das Beispiel der divergierenden Zeitvorstellungen von Erd- und Marsbewohnern gehörte auch in den Folgejahren zu den beliebtesten Veranschaulichungen der relativistischen Zeitdilatation und stellte eine Variante des auch heute noch allenthalben zur Illustration der Relativitätstheorie angeführten *Zwillingsparadoxons* dar. Hier eine zeitgenössische Darstellung von 1920:

Von zwei Zwillingen wird der eine gleich nach seiner Geburt auf eine lange Reise geschickt, von welcher er als Schuljunge zurückkehrt; er findet dann seinen Bruder als Greis mit weißen Haaren vor! Solche und ähnliche Betrachtungen sind [...] nicht etwa Märchen oder Witze, sondern „unabweisliche Konsequenzen“ der Relativitätstheorie.³

Zu den zahlreichen halb- und pseudowissenschaftlichen Texten, die in den 20er Jahren aus dem Motivschatz des *Zwillingsparadoxons* schöpften,⁴ gehörte auch der 1921 von der Deutschen Allgemeinen Zeitung in Fortsetzungen gedruckte „Relativitätsroman“ *Die Liebe im Jenseits* von Hans Christoph.⁵ Erzählt wurde die Geschichte des jungen Luftfahrtgenieurs Heinrich Schlemihl, der einer populärwissenschaftlichen Vorlesung Albert Einsteins beiwohnt und, angeregt von dessen Eisenbahn-Gedankenexperimenten,⁶ auf die Idee kommt, die Zeitdilatation technisch auszunutzen und eine Art Zeitmaschine zu bauen. Dabei komme es allein darauf an, so der Held,

einen Körper zu schaffen, der im Raume für mich stillsteht, auf den ich mich stellen kann, auf dem ich mich von der Erde erhebe, an dem sich die Erde und ihr Geschehen mit unheimlicher Geschwindigkeit, wenn es geht mit Lichtgeschwindigkeit, vorüberdreht.⁷

³ Ernst Gehrcke: *Die Relativitätstheorie. Eine wissenschaftliche Massensuggestion*. Berlin: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Naturforscher zur Erhaltung Reiner Wissenschaft e.V. 1920, S. 14.

⁴ Zur Popularisierung der Relativitätstheorie in den 20er Jahren vgl. Carsten Könneker: „Auflösung der Natur Auflösung der Geschichte“. *Moderner Roman und NS-„Weltanschauung“* im Zeichen der theoretischen Physik. Stuttgart: J. B. Metzler 2001, S. 117-126. Allein die Zahl der 1920/21 veröffentlichten einschlägigen Tageszeitungsartikel beläuft sich auf einige Tausende.

⁵ Vgl. Hans Christoph: *Die Liebe im Jenseits. Ein Relativitätsroman*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* 23.7.1921, Nr. 170 bis 11.9.1921, Nr. 213, Unterhaltungsblatt. 1922 wurde der Roman unter dem Titel *Die Fahrt in die Zukunft. Ein Relativitätsroman* bei der Deutschen Verlags-Anstalt auch als Buch verlegt.

⁶ Die Quintessenz des Einsteinschen Gedankenexperiments, in dem ein Zugreisender und ein am Bahndamm ruhender Beobachter – bei Christophs Einstein sind es deren mehrere – unabhängig voneinander die Fahrtdauer ermitteln, wird im Roman mit folgenden Worten wiedergegeben: „[...] während nach den Uhren der Beobachter an der Bahnstrecke der Zug zwanzig Sekunden für seine Fahrt brauchte, benötigte er nach seiner eigenen Uhr nur zehn. Die bewegte Uhr ist also langsamer.“ (Hans Christoph: *Die Fahrt in die Zukunft. Ein Relativitätsroman*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1922, S. 21.)

⁷ Ebd., S. 28.

In diesem Fall, rechnet Schlemihl erregt aus, würde die irdische Zeit aus seiner Perspektive rasend schnell ablaufen, während er selbst jung bleibe; „in meinen Sekunden“, denkt er, würde die Erde „um Jahrtausende älter! Es ist Blödsinn! Aber dieser Blödsinn ist mathematisch beweisbar, hier steht es!“⁸

Daß der geniale Erfinder seine Pläne auch in die Tat umsetzt, versteht sich von selbst. Zusammen mit Lissi, der Frau seines Chefs, versucht er, der ungeliebten Gegenwart zeitreisend zu entkommen und in ferner Zukunft ein neues Leben zu beginnen:

Er wollte solch einen Körper wirklich bauen; dann wollten sie mit ihm von der Erde aufsteigen und bald darauf, nach ihrer Uhrzeit bald, wieder landen. Die Erde müßte dann, wenn Einstein recht hätte, einige tausend Jahre älter geworden sein, und sie hätten nunmehr die andere Konstellation, unter der sie ihr Leben beginnen könnten.⁹

Was Hans Christophs Schlemihl dann tatsächlich – wie gewünscht und berechnet – glückt,¹⁰ stieß einem anderen – ungleich prominenteren – Romanhelden einfach zu. Thomas Manns Hans Castorp, seines Zeichens ebenfalls Ingenieur, kannte die physikalischen Zusammenhänge nicht aus erster Hand, hatte keine Einstein-Vorlesung besucht und keine Fachliteratur studiert. Er muß sich seine Einsichten in das hintergründige Wesen der Zeit erst durch eigene Erfahrung und philosophische Reflexion erarbeiten. So heißt es im *Zauberberg*:

Was ist die Zeit? [...] eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? [...] Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? (III, 479)

In dunkler Vorahnung verläßt er zu Beginn des Romans die ihm angestammte, „nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel“ (III, 13) liegende Heimat und tritt die folgenschwere Reise auf den Zauberberg an, in die „unangemessenen Sphären“ weit entlegener „Himmelsgegenden“ (ebd.), wie es im ersten Kapitel heißt. Eine ungewöhnlich rasante Eisenbahnfahrt, bei der binnen 20 Stunden tatsächlicher Fahrtdauer Tag und Nacht ständig zu wechseln

⁸ Ebd., S. 29.

⁹ Ebd., S. 39.

¹⁰ Der „Gravitator“, ein luftschiffähnliches Fluggerät, landet in der Zukunft des Jahres 2110, wo das Paar auf eine enturbanisierte kommunistische Gesellschaft trifft, die dem Einsatz jedweder Technik abgeschworen hat und in kleinen Dorfgemeinschaften von karger Subsistenzwirtschaft lebt. Nachdem die beiden Zeitreisenden die Nachteile dieser Lebensart ausgiebig zu spüren bekommen haben, versuchen sie, in die ihnen angestammte Gegenwart zurückzukehren, landen aber infolge eines Navigationsfehlers irrtümlicherweise im Jahr 1983 – in einer von technischen Anwendungen aller Art geprägten Welt, an deren sinnvoller Weiterentwicklung sich der Held am Ende selbst aktiv beteiligt.

scheinen, befördert ihn in den hoch gelegenen Gebirgsort Davos, wo er seinem Cousin Joachim Ziemßen einen Kurzbesuch abstatten möchte. Noch während er darüber nachsinnt, ob es nicht doch falsch sei, daß er sich so „plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ“ (ebd.), fliegen bereits Höhenmeter um Höhenmeter an ihm vorüber. Hier ein Auszug aus Thomas Manns dramatischer Schilderung der Reise (ebd.):

Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. Sie schlossen sich, neue Engpässe folgten, mit Schneeresten in ihren Schründen und Spalten.

Im genauen Gegensatz zum Helden aus Hans Christophs Fortsetzungsroman, der seinen Aufstieg in die Weiten des Universums gerade mit der Intention antritt, bei seiner baldigen Rückkehr die Welt der Zukunft vorzufinden, hegt Hans Castorp den ausdrücklichen Wunsch, „ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen“ (III, 12) – eine Hoffnung, die sich am Ende des Romans bekanntlich als eklatant falsch erweist. Zwar ist für den Helden während seines Aufenthalts in der Welt „oben“ tatsächlich nur wenig Zeit verstrichen; „unten“ aber, auf der Erde, hat sich *alles* verändert. Die „Alltagswelt“ (ebd.) von einst existiert nicht mehr. Nach seinem Sturzflug¹¹ zurück ins Flachland findet Hans Castorp nichts auch nur irgendwie Vertrautes mehr vor. Er ist völlig orientierungslos – und mit ihm der Erzähler (III, 990): „Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? [...] Ost oder West? Es ist das Flachland, es ist der Krieg.“

In seiner berühmten Princeton-Rede bezeichnete Thomas Mann den *Zauberberg* 1939, fünfzehn Jahre nach der Erstveröffentlichung, als einen „Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist“ (XI, 611).¹² Der Bemerkung, als „Zeitroman“ habe das Werk das Wesen von „Zeit“ zum Reflexionsgegenstand, entnahmen die meisten Interpreten sehr richtig, daß „reine Zeit“ nichts anderes als „Zeit“ *an sich* bedeute – „im philosophischen, psychologischen, physikalischen oder metaphorischen Sinn“¹³. Seltsamerweise blieb der *physikalische* Diskurs bis heute fast immer unbeachtet.

¹¹ Vgl. Manns Schilderung der Rückreise (III, 989): „Fünftausend Fuß tief stürzte das Völkchen Derer hier oben sich kopfüber ins Flachland [...] – und Hans stürzte mit.“

¹² Entsprechend äußert sich bereits der Erzähler zu Beginn des siebten Kapitels (vgl. III, 748).

¹³ Ulrich Karthaus: „Der Zauberberg“ – ein Zeitroman (Zeit, Geschichte Mythos), in: DVjs 44 (1970), S. 269–305, hier S. 299.

Im Hinblick auf die Zeit-Problematik im *Zauberberg* wurden in der Vergangenheit – zurecht, aber eben keineswegs erschöpfend – Einflüsse Kants¹⁴ und Wagners¹⁵, vor allem aber Nietzsches¹⁶ und Schopenhauers¹⁷ angemahnt; der Bezug zur Relativitätstheorie wurde dagegen außer acht gelassen – mit dem unlängst wieder von Hermann Kurzke vorgebrachten Argument, daß Thomas Mann „nicht viel davon“ begriffen habe.¹⁸ Schuld an der Ausbildung dieser *communis opinio* ist Manns Äußerung von 1923, er wisse und verstehe „von der Lehre des berühmten Herrn Einstein sehr wenig“¹⁹ – was in bezug auf Fachpublikationen Einsteins (und anderer Physiker) sowie den komplizierten mathematischen Unterbau der Theorie sicherlich wahrheitsgetreu bemerkt war, hinsichtlich der Unmenge der in den frühen 20er Jahren kursierenden sog. „allgemeinverständlichen“ Darstellungen aber keinesfalls. Spätestens Anfang 1920 war der *poeta doctus* – wie die überwiegende Mehrzahl seiner Zeitgenossen – über die „weltanschaulichen Konsequenzen“ der Relativitätstheorie informiert gewesen.²⁰

Was aber wußten interessierte Zeitungsleser zur Abfassungszeit des *Zauberberg* über die „reine Zeit“, speziell über ihre Abhängigkeit von Bewegungszuständen? Arnold Sommerfeld schrieb dazu 1920/21 in den Süddeutschen Monatsheften:

Wenn ich mich als ruhend definiere und ein anderes, relativ gegen mich bewegtes Körpersystem K betrachte, so läuft derselbe Vorgang, z. B. ein Menschenleben [...], in K langsamer ab als in meiner Zeitskala. Das Verhältnis ist umkehrbar: Der Beobachter in K kann sich ebensogut als ruhend und mich als bewegt auffassen, und schließt, daß meine Uhren, mein Lebenslauf usw. langsamer gehen wie seine.²¹

¹⁴ Vgl. ebd., S. 293-296.

¹⁵ Vgl. Eckhard Heftrich: Die Welt „hier oben“. Davos als mythischer Ort, in: Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos, hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt/Main: Klostermann 1995 (= TMS XI), S. 225-247, hier S. 236 f.

¹⁶ Vgl. Karthaus (zit. Anm. 13), S. 275-292.

¹⁷ Vgl. Ruprecht Wimmer: Zur Philosophie der Zeit im *Zauberberg*, in: Auf dem Weg zum „Zauberberg“. Die Davoser Literaturtage 1996, hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (= TMS XVI), S. 251-272, hier S. 256-267.

¹⁸ Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: C. H. Beck 1999, S. 552.

¹⁹ Zit. ebd., S. 555.

²⁰ Nachweislich (vgl. Tb., 25.2.1920; 3.3.1920) hatte er zu dieser Zeit entsprechende Beiträge in den Münchner Neuesten Nachrichten (vgl. W. Schweisheimer: Raum, Zeit, Schwerkraft (Versuch kurzer gemeinverständlicher Darstellung der Einsteinschen Relativitätstheorie) II, in: Münchner Neueste Nachrichten 25.2.1920, Nr. 83, S. 1-2) sowie im Neuen Merkur (vgl. Arthur Kaufmann: Zur Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Erörterungen, in: Neuer Merkur, Jg. 3 (1920), S. 587-594) studiert.

²¹ Dieses und das folgende Zitat: Arnold Sommerfeld: Die Relativitätstheorie, in: Süddeutsche Monatshefte, Jg. 18 (1920/21), S. 80-87, hier S. 82.

Die von Einstein entwickelten „Zeitänderungen“ müsse man in diesem Sinne als

rein perspektivische, vom Standpunkt des Beobachters abhängige scheinbare Verzerrungen [deuten]. Durch mathematische Formeln oder durch ihnen äquivalente geometrische Figuren sowie durch gewisse oft genannte Gedankenexperimente (Eisenbahnzug und Fahrdamm usw.) ließe sich dies im einzelnen nachweisen.

Thomas Manns Gedankenexperiment mit „Eisenbahnzug und Fahrdamm“²² sah dann wie folgt aus: Hans Castorp fährt mit dem Zug in Davos ein, wo ihn Joachim in der Rolle des „ruhenden Beobachters“ erwartet. Als Folge der Relativbewegung der Bezugssysteme divergieren die Zeitvorstellungen der Cousins, wie dem ersten Dialog des Romans unschwer zu entnehmen ist. Beschrieben wird Hans Castorps Einfahrt in den Davoser Bahnhof. Der Protagonist, damit rechnend, daß er „nun binnen kurzem am Ziele sein“ müsse, ist maßlos überrascht, daß die Reisezeit – vom Bahnsteig aus betrachtet – bereits abgelau-
fen ist:

Und plötzlich vernahm er neben sich Joachim Ziemßens Stimme, seines Veters gemächliche Hamburger Stimme, die sagte: „Tag, du, nun steige nur aus“; und wie er hinausah, stand unter seinem Fenster Joachim selbst auf dem Perron [...]. Er lachte und sagte wieder:

„Komm nur heraus, du, genieße dich nicht!“

„Ich bin aber noch nicht da“, sagte Hans Castorp verdutzt und noch immer sitzend.

„Doch, du bist da. [...]“ (III, 14)

Auch in bezug auf räumliche Abmessungen klaffen die Auffassungen der beiden Cousins eigenartig auseinander, und zwar markanterweise entlang Hans Castorps Bewegungsrichtung: „Wo sind denn die [...] gewaltigen Bergesriesen?“, erkundigt sich der nach oben katapultierte Protagonist bei seinem im Kurort stationierten Vetter. „Diese Dinger sind doch nicht sehr hoch, wie mir scheint.“ „Doch, sie sind hoch“, antwortete Joachim.“ (III, 18)

Der *Zauberberg* ist von der Gegenüberstellung zweier diametral entgegengesetzter Zeitreiche, dem Flachland, der Welt „unten“, und dem Gebirge, der Welt „oben“, gekennzeichnet, wobei der Held sein heimatliches Zeitempfin-

²² Das „Eisenbahnproblem“ der Relativitätstheorie (Hans Reichenbach: Der gegenwärtige Stand der Relativitätsdiskussion, in: *Logos*, Jg. 9 (1920/21), S. 316-378, hier S. 370) war – wie man bereits Christophs „Relativitätsroman“ entnehmen konnte – eines der am häufigsten aufgegriffenen und in verschiedenste Richtungen weitergesponnenen Einsteinschen Gedankenexperimente. Daß sich daran bis heute nichts geändert hat, belegen exemplarisch die Ausführungen von Alan D. Sokal und Jean Bricmont zum Begriff „Gleichzeitigkeit“ (vgl. Sokal/Bricmont: *Eleganter Unsinn*. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München: C. H. Beck 1999, S. 213 f.).

den nach Ankunft im Kurort zunächst einmal beibehält – zu sehr ist es ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Was physikalisch unrichtig erscheint, weil die Vettern nach Hans Castorps Ankunft eigentlich als Vertreter ein und desselben Bezugssystems gelten müssten, macht den *Zauberberg* zum „Zeitroman“. Bis zu seiner „Akklimation“ (III, 538) lebt der Protagonist im entrückten Himmelort Davos als Repräsentant des Flachlands, als „Gast“ inmitten von „Patienten“, deren Raum-Zeitvorstellungen er zunächst nicht teilen kann. Beispiele für die anfängliche Irritation des Helden in puncto Zeit gibt Thomas Mann zuhauf. Anders als Joachim kann Hans Castorp ein Ereignis, das acht Wochen zurückliegt, nicht mit dem Begriff „neulich“ (vgl. III, 77 f.) fassen. In Davos kenne man „das Wochenmaß nicht“, wird er ein andermal von Settembrini belehrt. Die „kleinste Zeiteinheit“ auf dem *Zauberberg* sei der Monat (II, 85).

Vom Bezugssystem „unten“ aus scheint die Zeit „oben“ extrem langsam abzulaufen. „Gott, ist noch immer der erste Tag?“, fragt sich der Protagonist nach über einhundert Seiten erzählter Zeit. „Mir ist ganz, als wäre ich schon lange – lange bei euch hier oben.“ (III, 118) Die ersten Tage seines Gastaufenthalts erscheinen ihm entsprechend so ausgedehnt wie „eine ganze Ewigkeit“ (III, 149).

Dann aber konvergieren die Zeitvorstellungen des zunehmend kränklicher werdenden Besuchers immer deutlicher mit denen der alteingesessenen Patienten. Nachdem die „erste Auffrischung von Hans Castorps Zeitsinn“ der Vergangenheit angehört, beginnen die Tage „dahinzufiegen“ – so der Kommentar des Erzählers (III, 199), als zweieinhalb Wochen resümiert sind. Nach Abschluß der *drei* ursprünglich angesetzten Besuchswochen wendet er sich mit dieser Zwischenbilanz an die Leser:

Während [...] unser Rechenschaftsbericht über die ersten drei Wochen von Hans Castorps Aufenthalt bei Denen hier oben (einundzwanzig Hochsommertage, auf die sich menschlicher Voraussicht nach dieser Aufenthalt überhaupt hatte beschränken sollen) Räume und Zeitmengen verschlungen hat, deren Ausdehnung unseren eigenen halb eingestandenen Erwartungen nur zu sehr entspricht, – wird die Bewältigung der nächsten drei Wochen seines Besuches an diesem Orte kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat. (III, 257)

Während Hans Castorp die Metamorphose vom Gast zum Patienten durchlebt, „verschwimmen“ seine persönlichen „Zeitformen“ (III, 258) immer stärker, und er wird sich zunehmend unklarer darüber, auf welches der beiden Bezugssysteme er seine Zeitempfindungen eigentlich zu beziehen hat. Erstmals kündigt sich das Problem an, als er auf Settembrinis Frage nach seinem Alter

keine Antwort findet und auch der Erzähler seine Verwunderung darüber nicht kaschieren kann (III, 122): „Aber siehe da, Hans Castorp wußte es nicht! Er wußte im Augenblick nicht, wie alt er sei, trotz heftiger, ja verzweifelter Anstrengungen, sich darauf zu besinnen.“

Nach Ende der Übergangsphase – Hans Castorp gilt nun definitiv als „krank“ und damit als zur Welt „oben“ gehörig – identifiziert sich der Held eindeutig mit dem Zeit- und Raumempfinden der Sanatoriumswelt. Dies entnimmt man beispielsweise den Worten, mit denen er Hofrat Behrens gegenüber die Abreise Madame Chauchats ins Flachland beklagt: „Wie will man denn da [unten – C.K.] nun leben, unausgeheilt, wo die Grundbegriffe fehlen und niemand von unserer Ordnung hier oben weiß und wie es zu halten ist mit Liegen und Messen?“ (III, 489) Es besteht kein Zweifel: Auch Hans Castorp führt jetzt die Existenz eines Entrückten; er ist dem „Flachlande, der alten Heimat“ (III, 538), vollständig entfremdet und gehört nicht länger zur Klasse der „Kurzfristigen und Anfänger“ (III, 571).

Erneut schickt sich jedoch ein solcher an, mit den Raum-Zeitvorstellungen von „unten“ die Welt „oben“ zu betreten: Konsul Tienappel besucht seinen erkrankten Neffen. Die Konstellation entspricht exakt derjenigen bei der Ankunft des Protagonisten Monate zuvor, und auch die Raum-Zeitirritationen des einfahrenden Reisenden gleichen denen aus der Romanexposition bis ins Detail. So muß Hans Castorp, dem jetzt die Rolle des am Bahnsteig ruhenden Beobachters zuteil wird, seinen Gast ebenfalls erst mit Nachdruck auffordern, „nur immer herauszukommen, denn er sei da“ (III, 593) – und auch für den Konsul, wie einst für den Helden, kommt das Ende der Reise gänzlich unerwartet; mit „überraschter Heiterkeit“ (ebd.) leistet er der Aufforderung seines Neffen dann jedoch folge.²³

Die Spiegelung der Exposition bot Thomas Mann Gelegenheit, noch einmal unmißverständlich den Stellenwert des Kurorts als eines gegenüber der Normalwelt kosmisch entrückten Eigensystems hervorzuheben: Auf dem Weg vom Bahnhof zum Sanatorium zeigt sich Hans Castorp zur Überraschung des Onkels bestens vertraut mit dem Sternenhimmel, zu dem beide fahrend hinaufschauen. Fachmännisch erläutert er dem „Sendboten des Flachlandes“ (ebd.) die

oberen Gefilde, faßte mit Wort und Gebärde ein und das andere funkelnde Sternbild zusammen und nannte Planeten bei Namen, – während jener, aufmerksam mehr auf die

²³ Auch bei der dritten Ankunft spielte Thomas Mann mit dem von der Relativitätstheorie exzessiv behandelten Thema „Synchronität“. Als Madame Chauchat in Begleitung von Mynheer Pepperkorn „mit demselben Abendzuge“ in Davos eintrifft, läßt er seinen Erzähler konstatieren: „Es war eine mehr als gleichzeitige, es war eine *gemeinsame* Ankunft“ (III, 759).

Person seines Begleiters als auf den Kosmos, sich innerlich sagte, daß es zwar möglich sei und nicht geradezu verrückt anmute, jetzt, hier und sofort gerade von Sternen zu sprechen, daß aber doch manches andere näher gelegen hätte.

Auf die verwunderte Anfrage seines Besuchers, seit wann er „denn da oben so sicher Bescheid wisse“, antwortet der Protagonist, die gewonnene Vertrautheit mit dem Kosmos sei natürliche Folge seines Davoser Daueraufenthalts. Darüber kommen Gast und Patient auf das Zeitproblem zu sprechen. Auf eine entsprechende Bemerkung des Konsuls hin

lachte Hans Castorp ruhig und kurz zu den Sternen empor. Ja Zeit! Was nun gerade diese betreffe [...], so werde James seine mitgebrachten Begriffe zu allererst revidieren müssen, bevor er hier oben darüber mitrede. (III, 595)

Unmittelbar nach der eigenen Ankunft im Hochgebirge hatte der Romanheld intensiv „über die Zeit zu spintisieren“ (III, 118) begonnen. Nun erreicht seine Gedankentätigkeit, angeregt durch die gemachten Erfahrungen, ihren Höhepunkt – und die Folge ist eine erneute Verunsicherung. „Wie sollen wir flachländischer Ehrbarkeit die Veränderungen faßlich machen, die in dem inneren Haushalt des jungen Abenteurers sich vollzogen“ (III, 754), fragt der Erzähler:

Unschwer wären Wesen denkbar, vielleicht auf kleineren Planeten, die eine Miniaturzeit bewirtschafteten und für deren „kurzes“ Leben das flinke Getrippel unseres Sekundenzeigers die zähe Wegsparmigkeit des Stundenmessers hätte. Aber auch solche sind vorzustellen, mit deren Raum sich eine Zeit von gewaltigem Gange verbände, so daß die Abstandsbegriffe des „Eben noch“ und „Über ein kleines“, des „Gestern“ und „Morgen“ in ihrem Erlebnis ungeheuer erweiterte Bedeutung gewännen. Das wäre, sagen wir, nicht nur möglich, es wäre, *im Geiste eines duldsamen Relativismus beurteilt* [...], auch als legitim, gesund und achtbar anzusprechen. (III, 755 – Hervorhebung von mir, C.K.)

Hier liegt eine der ganz wenigen Stellen des Romans vor, an der Thomas Mann die Quelle seiner physikalischen Überlegungen sehr direkt preisgibt.²⁴ Wie gesehen, waren von Beginn an Gegenüberstellungen von Bewohnern entfernter Planeten beliebte Popularisierungsmotive der Relativitätstheorie. Aus „A-Zeit“ und „B-Zeit“ bei Einstein²⁵ waren Oppositionen von „Sonnenmensch“

²⁴ Eine andere findet man beispielsweise in der Passage, wo sich Naphta innbrünstig über die „astronomischen Flausen“ und das „Ziffernflunker“ der Physiker erbost (S. 960 f.): „Der Weltäther sei wohl exakt? [...] Die Lehre von der Unendlichkeit des Raumes und der Zeit fuße sicherlich auf Erfahrung? In der Tat, man werde, ein wenig Logik vorausgesetzt, zu lustigen Erfahrungen und Ergebnissen gelangen mit dem Dogma von der Unendlichkeit und Realität des Raumes und der Zeit: nämlich zum Ergebnis des Nichts.“

²⁵ Albert Einstein: Zur Elektrodynamik bewegter Körper, in: Annalen der Physik, 4.F., Jg. 17 (1905), S. 891-921, hier S. 894.

und „Erdenmensch“, die „verschiedenes Zeitmaß“²⁶ hätten, Zeitunterschiede zwischen Erde und Sirius,²⁷ Erde und Mars²⁸ usw. gemacht worden. Mindestens eine epistemologische Kritik der Relativitätstheorie, in der Sonnen- und Erdbewohner sowie „Erdhuren“ und entsprechende „Instrumente des Sonnenbewohners“²⁹ einander gegenübergestellt wurden, kannte Thomas Mann nachweislich. 1920 hatte er im Neuen Merkur gelesen:

Was sollte es nun heißen, daß [...] der Sonnenbewohner und der Erdbewohner nach verschiedenem Maße messen? Es könnte heißen, daß sie verschiedene Ausdehnungs- und Dauerwertungen haben, wie auch uns eine Stunde ungleich länger erscheinen mag als die andere. Diese Wertungsverschiedenheit [...] hätte jedenfalls mit der Bewegung nichts zu tun.³⁰

Der Autor hatte seinerzeit darauf insistiert, daß Relativbewegungen im Gegensatz zu den Aussagen Einsteins „mit dem Raum- und Zeitmaß nicht das geringste zu tun“ hätten und Aussagen wie die, „daß für den Sonnenbewohner eine Sekunde kürzer oder länger sei als für den Erdbewohner“³¹, nicht mit Hilfe der Relativitätstheorie erklärt werden könnten.³²

Je intensiver Hans Castorp über das Zeitproblem nachsinnt, desto zweifelhafter erscheint ihm sein eigener Standpunkt, was auch dem Erzähler nicht verborgen bleibt:

Was aber soll man von einem Erdensohne denken, des Alters obendrein, für den ein Tag, ein Wochenrund, ein Monat, ein Semester noch solche wichtige Rolle spielen sollten, im Leben so viele Veränderungen und Fortschritte mit sich bringen, – der eines Tages die lästerliche Gewohnheit annimmt oder doch zuweilen der Lust nachgibt, statt „Vor einem Jahre“: „Gestern“ und „Morgen“ für „Übers Jahr“ zu sagen? Hier ist unzweifelhaft das Urteil „Verirrung und Verwirrung“ und damit höchste Besorgnis am Platze. (III, 755)

²⁶ Emil Cohn: *Physikalisches über Raum und Zeit*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner 1911, S. 11. Vgl. auch Ferdinand Meisel: *Wandlungen des Weltbildes und des Wissens von der Erde*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1913, S. 316-318.

²⁷ Vgl. Georg Wendels Erläuterung zum Thema „*Relativität der Gleichzeitigkeit*“: „Demnach wäre der jetzige Zeitpunkt, in dem ich dies schreibe, z. B. auf dem Sirius ein ganz anderer“ (35 Thesen wider die Einsteinsche Relativitätstheorie, in: *Hundert Autoren gegen Einstein*, hrsg. v. Hans Israel, Erich Ruckhaber u. Rudolf Weinmann. Leipzig: R. Voigtländers 1931, S. 65-72, hier S. 66).

²⁸ Vgl. B. (zit. Anm. 2), S. 11.

²⁹ Kaufmann (zit. Anm. 20), S. 593.

³⁰ Ebd., S. 592 f.

³¹ Ebd., S. 593.

³² Zur Längenkontraktion hieß es außerdem korrekt (ebd.): „Es ist nicht richtig, daß die Körper sich in der Bewegungsrichtung verkürzen. Richtig aber ist, daß wir sie verkürzt oder verlängert sehen müssen, je nach der Beziehung unserer Blickrichtung zur Bewegungsrichtung.“

Die zunehmende Einsicht in die allgemeinen Zusammenhänge bringt Hans Castorps zwischenzeitlich gewonnene Stabilisierung hinsichtlich der persönlichen Raum-Zeitbezüge wieder zum Einstürzen; explizit ist von einer erneuten „Verwirrung und Verwischung der zeitlich-räumlichen Distanzen“ (ebd.) die Rede, was sich im übrigen wiederum in einer Unsicherheit des Helden bei der Frage nach seinem Alter äußert (vgl. III, 750 f.) und dem Romanleser die ausdrückliche Warnung des Erzählers einbringt, sich „auf Hans Castorps Urteil und messenden Sinn“ unter gar keinen Umständen mehr zu verlassen (III, 769).

Zuletzt aber legt sich Hans Castorp endgültig fest: Er schwört der „Erdenzeit“ (III, 10; 750) ein für allemal ab und bekennt sich als Bürger der Zauberbergwelt. Nachdem ein weiterer Winter ins Land gezogen ist, kann er mit Fug verkünden, er habe nun endgültig

keine Fühlung mehr mit dem Flachland, die ist mir abhanden gekommen. Wir haben ein Lied in unserem Volksliederbuch, worin es heißt: „Ich bin der Welt abhanden gekommen.“ So steht es mit mir. (III, 823)

Seine Eigenzeit bemißt der Protagonist fortan nur noch im System „oben“; sie ist mit der „Zauberbergzeit“³³ identisch. Hans Castorp gleicht dem Zwilling, der dadurch, daß seine Eigenzeit aus irdischer Sicht ungleich langsamer abläuft, auf seiner Reise in den Himmel jung bleibt: Während er im Urteil der „Flachlandzeit“³⁴ erheblich gealtert sein müßte – entsprechend viel Zeit ist in der „unteren Welt“ (III, 875) ins Land gezogen –, ist er tatsächlich – infolge seiner räumlichen Entrückung – nur unwesentlich älter geworden. In diesem Sinne erklärt der Held dann auch, er sei dem Flachland mittlerweile „völlig abhanden gekommen und in seinen Augen so gut wie tot“ (III, 848).

Die folgenschwere Adaption an die Raum-Zeitwelt „Zauberberg“ ist unumkehrbar: „Wirklich war in der späten Zeit, von der wir sprechen, jede Fühlung zwischen ihm und dem Flachlande restlos aufgehoben“, bestätigt der Erzähler Hans Castorps eigene Einschätzung – und als Beweis führt er an, daß der Protagonist auf den „Besitz von Kalendern“, Geräten zur Bestimmung der Heimatzeit, wenn man so möchte, „sei es zum täglichen Abreißen, sei es zur Vorbelehrung über den Fall der Tage und Feste, schon längst verzichtet hatte“ (III, 984).

Das Romanende, wo Hans Castorp dem raum- und zeitreisenden Zwilling aus dem Gedankenexperiment gleich wieder auf der Erde landet, offenbart dann die ultimative Konfrontation der beiden Bezugssysteme im Kopf des

³³ Der Begriff „Zauberbergzeit“ stammt von Ulrich Karthaus (zit. Anm. 13), S. 291.

³⁴ Ebd.

Helden. Hans Castorp, dem die Zeit seiner Abwesenheit nicht sonderlich lang erscheint, hat keine Ahnung davon, daß er nach irdischem Maßstab sieben ganze Jahre aus der Welt war. Die „hermetische Geschichte“ (III, 994) entpuppt sich damit zuletzt – wie beim Zwillingsparadoxon der Relativitätstheorie – als eine nur räumlich, nicht aber zeitlich geschlossene. Das „Weltfest des Todes“ (ebd.), der Erste Weltkrieg, in dem sich Hans Castorps Spuren umgehend verlieren, tobt bereits seit geraumer Zeit.

Jens Nordalm

Thomas Manns *Unordnung und frühes Leid*,
Erich Marcks und Philipp II. von Spanien.

Eine Beobachtung

Thomas Manns und Erich Marcks (1861 – 1938), neben Friedrich Meinecke der „erste“ Historiker des späten Kaiserreichs und der beginnenden Weimarer Republik,¹ waren seit Herbst 1916 Nachbarn am Herzogpark in München.² Die beiden Familien standen in freundschaftlichem Austausch, „Tommy“, wie er in Marcks' Briefen heißt, wurde von dessen Söhnen „stets heiß geliebt“,³ man verbrachte gesprächsreiche Abende miteinander, unterhielt sich „über Politik“, Marcks' Tochter sang und der Vater habe, notiert Mann, „interessant über das prinzipielle Verbot des Zinswesens im Mittelalter“ geredet,⁴ oder die Kinder gaben im Hause der Marcksens Theatervorstellungen⁵. Noch in Berlin, wohin Marcks 1922 berufen wurde, traf man sich gelegentlich bei Essen.⁶

Vor allem aber: Mann las 1918 und 1920 zustimmend-erregt Texte von Marcks, so das „Lebensbild“ Bismarcks von 1915 (das „der Verf. mir zum Geburtstag schenkte“). Er fühlte sich „[v]on Größe berührt und ergriffen“, und der intime Kenner des Unterschiedes zwischen dem Kranken und dem Gesunden folgte Marcks in der Bestimmung von Bismarcks Wesen als echt und ge-

¹ So Walter Goetz 1913: Meinecke sei „neben Erich Marcks unser erster Historiker“. Walter Goetz an Hedwig Pfister, 28. 3. 1913. Zitiert bei Wolf Volker Weigand: Walter Wilhelm Goetz 1867 – 1958. Eine biographische Studie über den Historiker, Politiker und Publizisten, Boppard am Rhein: Boldt 1992 (zugl.: München, Univ., Diss.), S. 144. Zu Marcks siehe Peter Fuchs' Artikel in der „Neuen Deutschen Biographie“, hrsg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Berlin: Duncker & Humblot 1990, S. 122 – 125, und meine demnächst erscheinende Studie: Erich Marcks (1861 – 1938) und die Generation der Rankerenaisance. Historie als Kunst, Wissenschaft und Politik.

² Marcks bewohnte, neben Bruno Walter, eines der sog. „Drillingshäuser“ in der Mauerkirchstraße am Herzogpark. Vgl. zum Verkehr zwischen den Familien Marcks und Mann die Tagebücher Manns (Tagebücher 1918 – 1921).

³ An Friedrich Meinecke, Geheimes Staatsarchiv PK Dahlem, Rep. 92 Nachlass Friedrich Meinecke, Nr. 25, Brief Nr. 254, München 29.5.1919.

⁴ Tb, 6.6.1920.

⁵ Tb, 22.12.1919.

⁶ Vgl. die Briefe Marcks' an seinen Schwiegersohn, den Historiker Willy Andreas, Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlass Willy Andreas, Fasz. 1044, 22.10.1926 (Karte), oder an Carl Heinrich Becker, Geheimes Staatsarchiv PK Dahlem, Rep. 92 Nachlass Carl Heinrich Becker, Nr. 5278, Charlottenburg 15.1.1927.

sund.⁷ Folgenreicher aber war die Lektüre von Marcks' Freiburger Antrittsvorlesung *König Phillip II. von Spanien* (1893), später in Marcks' Essay-Sammlung *Männer und Zeiten* gedruckt.⁸ Manns eigener Gestaltungstrieb, seine künstlerische Einbildungskraft („vage Träume“), waren aufgeregt durch Marcks' Bild des düsteren Herrschers.⁹

Zuletzt hatte Mann – auch dies wichtig für das Folgende – in Marcks einen von Berufs wegen der Vergangenheit zugewandten Menschen vor Augen, der in diesen ersten Jahren der Republik unausgesetzt um ein befriedigendes Verhältnis zur veränderten Welt rang, aber immer wieder feststellte, dass seine Verwurzelung im Alten einem solchen Verhältnis im Wege stand.

Die Verschlingung dieser in verschiedener Weise mit Marcks in Verbindung zu bringenden Motive – Bedeutung und Wesen Philipps II. in Marcks' Darstellung, die (auch) an Marcks zu beobachtende bürgerliche Verstörung im Angesicht der „Unordnung“ von Revolution und Republik, die Verschärfung dieses Zuges durch die berufsbedingte Anhängerschaft an das Vergangene, schließlich die zart-zurückhaltende Empfindlichkeit des Helden, die auch Marcks eigen war¹⁰ – macht nun einen Gutteil der Struktur der zeitdiagnostischen Erzählung *Unordnung und frühes Leid* von 1925 aus. Ihre Idee wiederum läßt sich in das einordnen, was Mann 1925/26 auch in Aufsätzen, Reden und autobiographischen Texten beschäftigte.¹¹

Bisher heißt es, in Professor Cornelius trete uns Mann selbst entgegen, es handle sich um eine „Selbstdarstellung in der Maske eines Geschichtsprofessors“.¹² Aber welche Züge, wessen Züge noch, trägt diese Maske? „[S]einer ideologischen Einstellung“ habe Mann Ausdruck verliehen.¹³ Das gelegentlich aufscheinende milde, wohlwollende Interesse des Professors am Neuen in Gestalt des Tanzes in seinem Haus ist in der Tat Ausdruck eines Schwankens zwi-

⁷ Tb, 13.6.1920. Bei Marcks: Otto von Bismarck. Ein Lebensbild, Stuttgart: Cotta 1915, S. 254.

⁸ Erich Marcks: König Philipp II. von Spanien, in: Ders.: Männer und Zeiten. Aufsätze und Reden zur neueren Geschichte, 2 Bde., Leipzig: Quelle & Meyer 1911, Bd. 1, S. 1 – 22.

⁹ Tb, 14.10.1918.

¹⁰ Karl Alexander von Müller berichtete von dem Münchner Professor, er sei „in manchem, bis ins Körperliche, von mimosenhafter Empfindlichkeit“ gewesen. Karl Alexander von Müller: Aus Gärten der Vergangenheit. Erinnerungen 1882 – 1914, Stuttgart o. J., S. 455.

¹¹ Einen Hinweis auf die Verbindung zwischen Marcks und der Erzählung gab der unten zitierte Brief Marcks' von 1926. – Für eine allgemeine Interpretation der Erzählung vgl. Herbert Lehnert: Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“. Entstellte Bürgerwelt und ästhetisches Reservat, in: Text und Kontext 6.1./6.2. Festschrift für Steffen Steffensen, hrsg. v. R. Wiecker, München: Fink 1978, S. 239 – 256.

¹² So Hans R. Vaget in: Thomas Mann Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1995, S. 594 (über die Erzählung S. 594 – 596). – Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, München: Beck 1999, S. 308 – 312, 319 ff., zeigt die Parallelen der Familienverhältnisse Cornelius und Mann auf.

¹³ Vaget (zit. Anm. 12), S. 595.

schen Alt und Neu¹⁴ – aber bei Cornelius überwiegt doch deutlich die Unfähigkeit der Loslösung vom Vergangenen. Auch insofern scheint nicht nur Mann in Cornelius zu stecken, denn Mann war auf einem Weg solcher Lösung. Nicht so Marcks. Und in Manns eigener beiläufiger Deutung seiner Erzählung spricht er 1926 über ihren Helden „sympathievoll“ und „von außen“ (XI, 622), wie über einen Menschentyp, der er selbst *nicht* ist: Cornelius sei der „historische Mensch“, der „in revolutionären Zeiten die melancholischste und auch die komischste Figur“ abgebe, er sei der „Vertreter des Alten“ (XI, 621).

Schon oberflächlich finden sich im Text Hinweise auf Marcks. Der Geschichtswissenschaftler Cornelius habe einem Buch über die Zeit Philipps II. und der Gegenreformation sein Ordinariat zu verdanken (VIII, 633). So war es bei Marcks: Die breit angelegte Biographie des Hugenottenführers Gaspard von Coligny¹⁵ führte ihn 1893 auf den Freiburger Lehrstuhl für neuere Geschichte. Etwas tiefer liegend schon der Zug, daß Cornelius bei Mann über die historische Wirkung des Wirtschaftlichen und des Zustands der Staatsfinanzen in Spanien arbeitet (VIII, 633) – ganz wie Marcks das in seinen Werken tat und ähnlich wie Mann Marcks über das Zinsnehmen sprechen gehört hatte.¹⁶ Und Manns Professor denkt an „seinen‘ Carlos“ (VIII, 639) – Marcks hatte in seiner Antrittsvorlesung 1893 gegen das wirkmächtige Schillersche Bild des Infanten und seiner Auflehnung gegen den Vater festgestellt: „Don Carlos war von Anbeginn her ein Kranker, ein Schwachsinniger, dessen tolles und haltloses Treiben die Geduld seines Vaters jahrelang auf das Grausamste quälte und den kein König als seinen Nachfolger auf dem Throne eines Weltreiches, ja auf irgendwelchem Throne überhaupt hätte dulden können und dürfen.“ (S. 11)¹⁷

Philipp und Spanien in Marcks' Essay, der Habitus des Professors Cornelius, Marcks als politischer Mensch und das Problem von Alt und Neu, Vergangenen und Gegenwartig – all dies ist nun kunstvoll ineinander geblendet.

Wie Philipp sich bei Marcks „mit der schlichtesten Vornehmheit in schwarzes Seidentuch“ kleidet, wie alles an ihm „langsam“, von „lastende[r] Unbeweglichkeit“ ist – seine Augen blicken „langsam und trübe“, „ohne Schwungkraft“ entschied er „langsam“, „alles verschleppte“ er, „das Größte nicht minder als das Kleinste“, er arbeitete „einsam und ängstlich, bienenfleißig und

¹⁴ Vgl. Kurzke (zit. Anm. 12), S. 309.

¹⁵ Erich Marcks: Gaspard von Coligny. Sein Leben und das Frankreich seiner Zeit, Bd. 1, Stuttgart: Cotta 1892.

¹⁶ Dies übrigens ein schöner, wenn auch indirekter, Beleg für eine der Thesen meiner erscheinenden Studie über Marcks, dass er Teil hatte an der modernen Verbreiterung der Perspektiven seines Fachs, hier auf das Wirtschaftliche, vor allem seit den 1880er Jahren – eine Teilhabe, die man mit der üblichen Charakterisierung Marcks' als eines diplomatiegeschichtlich orientierten Ranke-Epigonen verfehlt.

¹⁷ Die Seitenzahlen (ohne römische Ziffer) beziehen sich hier und im Folgenden auf Marcks: König Philipp von Spanien (zit. Anm. 8).

matt“ (S. 9 f.) –, ganz ebenso schreibt Cornelius bei Mann von dem „in schwarzes Seidentuch gekleideten“ König (VIII, 634), will Cornelius im Kolleg über den „langsamen Philipp“ (VIII, 633) sprechen.

Cornelius selbst nimmt Züge Philipps in Marcks' Gestaltung an. Für Philipp bei Marcks war „sein Schlafzimmer [...] seine Welt“, er „saß [...], lesend, schreibend, über den Akten“, „er saß und schrieb“, und er „bedurfte reichlichen Schlafes“ (S. 8). Cornelius bei Mann „sitzt“ immer und „schreibt“ Briefe, ein paar „Sachlichkeiten“ (VIII, 639, 641, 643) – bei den „Sachlichkeiten“ klingen die „Akten“ an. Und Cornelius bedarf seiner täglichen dunklen, schläfrigen Stunde (VIII, 634).¹⁸ Marcks' Philipp lebt mitten in der Prächtigkeit seines Hofes „wie ein Einsiedler“, „wo immer er war, zog er sich zurück“ (S. 8). Diese zurückziehende Bewegung von der Festlichkeit, hier in Form eines Balls seiner Kinder, macht auch Cornelius: „und der Professor zieht sich zurück. [...] er geht in sein Arbeitszimmer hinüber, sein gefriedetes Reich, wo er die Rolläden herunterläßt“ (VIII, 639, auch VIII, 641, 643). – „Eng und düster“, „stumm“, „Grabkirche“, „Tod“, das sind die Worte, die Marcks' Gesamturteil über Philipp färben (S. 22) – die heruntergelassenen Rolläden nehmen dies auf.

Und – eine neue Ebene der Amalgamierung von Philipp, Cornelius und Marcks bedeutend – dies jugendliche Fest im Hause des Professors steht für das Neue; das Bedenken seines Bevorstehens verursacht Cornelius „Herzklopfen“. Wie sich „in seinem Kopfe“ vor dem nachmittäglichen Schlaf die Sätze über Philipp mit dem Fest der Kinder „vermischen“ (VIII, 634), so gehören in der Erzählung der sich gegen das Neue stemmende Philipp, der den Hausball der Jugend innerlich und äußerlich fliehende Vater Cornelius und der zum Neuen kein Verhältnis findende politische Mensch Cornelius (Marcks) zusammen. Während Cornelius „liegt und ruht“, hört er nach und nach die Gäste eintreffen: „und jedesmal empfindet er eine kleinen Stich der Erregung, Erwartung und Beklemmung bei dem Gedanken, dass es die jungen Leute sind, die eintreffen und schon die Diele zu füllen beginnen“. „[D]urchaus nicht spanisch“ findet Cornelius später die in sein Arbeitszimmer hinüberklingenden Kastagnetten der Jazz-Tanzmusik: „Nein, spanisch nicht“ (VIII, 640). Das Neue ist nicht spanisch – „spanisch“ ist vielmehr der Gegensatz zu einem Neuen. Mann blendet Spanien/Philipp und Cornelius in beider zum Scheitern verurteilten Auflehnung gegen das Neue ineinander. Denn Cornelius will, wie Marcks es in seinem Essay tut (S. 21), über den „sachlich aussichtslosen Kampf des langsamen Philipp gegen das Neue, den Gang der Geschichte“ reden, über den „vom Leben verurteilten [...] Kampf beharrender Vornehmheit gegen die Mächte des Fortschritts und der Umgestaltung“ (VIII, 633). „Vornehmheit“

¹⁸ Die nachmittägliche Ruhe ist natürlich auch Thomas Manns Gewohnheit gewesen.

hob auch Marcks an Philipp hervor (S. 6, 9), vornehm, zurückhaltend, bestrebt, sich zu schützen, ist auch Cornelius (etwa VIII, 634 f., 638 f.) – wie Philipp bei Marcks wiederum „einsam und ängstlich“ ist (S. 10). Und der „düster[e]“ König ist dort zuletzt „mehr [...] eine Kraft des Todes denn des Lebens“ (S. 22).

Daß Mann hier 1925 Philipp – im Lichte von Erich Marcks' historischer Einbildungskraft – in die Struktur der Erzählung verwebt, entspricht seinem grundsätzlichen Interesse an dieser historischen Figur. So berichtet Marcks später, 1928, von einem Gespräch mit Mann bei Max Liebermann: „Tommy will über Philipp II. dichten“. – „Ich mag diese Literaten nicht mehr“, fährt er im Brief fort.¹⁹ In der Tat hat Mann noch Jahre später seine Besetztheit durch den spanischen König zu erkennen gegeben. Er spricht 1944 von Philipps „inbrünstige[r] Rückwärtsgewandtheit“, von seinem Glauben, „der Unglaube ist an das Leben und seinen Wandel, störrige, ungeistige Leugnung der Veränderungen im Bilde der Wahrheit“ (XIII, 446).

In einer der beiden für die Grundfrage der Erzählung wichtigsten Passagen liegt ein weiterer Bezug auf Erich Marcks. Wie für Cornelius dort die „Gerechtigkeit“ den Kern des Ethos des Historikers bildet, so spricht Marcks die Forderung nach „Gerechtigkeit“ und „Verständnis“ in jedem seiner Werke, auch im Philipp-Essay (S. 9), aus. Und Mann mag in Marcks' Schilderung Philipps etwas gespürt haben, das er Cornelius dann so denken läßt: „Gerechtigkeit [...] ist [...] von Natur Melancholie“, deshalb „sympathisiert sie auch von Natur und insgeheim mit der melancholischen, der aussichtslosen Partei und Geschichtsmacht mehr als mit der frisch-fromm-fröhlichen. Am Ende besteht sie aus solcher Sympathie [...]?“ (VIII, 650) So steht Marcks in Pietät vor der Größe von Philipps vergeblichem Kampf gegen die aufstrebenden „individuellen Kräfte“ Frankreichs und der protestantischen Welt (S. 21; bei Mann: gegen die „Kräfte des Individuums“, VIII, 633).

Cornelius' Sympathie mit Philipp findet in der Erzählung nun ihre Entsprechung in seiner Liebe zu seiner Tochter Lorchen, in der „etwas melancholische[n] Zärtlichkeit“ (VIII, 624) ihr gegenüber. Cornelius weiß selbst, dass diese Liebe „etwas Tendenziöses“ (VIII, 627) hat. Denn er weiß, „dass Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben, sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist; dass sie die gegenwärtige Umwälzung hassen, weil sie sie als gesetzlos, unzusammenhängend und frech, mit einem Worte, als ‚unhistorisch‘ empfinden, und dass ihr Herz der zusammenhängenden, frommen und historischen Vergangenheit angehört. Denn über dem Vergangenen [...] liegt die Stimmung des Zeitlosen und Ewigen, und das ist eine Stimmung,

¹⁹ An Willy Andreas (zit. Anm. 6), Fasz. 1045, Charlottenburg 14.1.1928.

die den Nerven eines Geschichtsprofessors weit mehr zusagt als die Frechheiten der Gegenwart. Das Vergangene ist verewigt, das heißt: es ist tot, und der Tod ist die Quelle aller Frömmigkeit und alles erhaltenden Sinnes. [...] Es ist sein erhaltender Instinkt, sein Sinn für das ‚Ewige‘ gewesen, der sich vor den Frechheiten der Zeit in die Liebe zu diesem Töchterchen gerettet hat. Denn Vaterliebe und ein Kindchen an der Mutterbrust, das ist zeitlos und ewig und darum sehr heilig und schön.“ (VIII, 626 f.) Diese Liebe ist eine tendenziös gegen das Neue gewendete Liebe zum Vergangenen, zum Zeitlos-Ewigen, zum Tode; sie hätte Cornelius sich zu versagen, um ehrlich-gegenwärtig sein zu können. Aber das wäre „natürlich die wahnsinnigste Askese“ gewesen (VIII, 627) – „dem Herzen, meint er, läßt sich nicht gebieten“ (VIII, 625). Aus dem Zusammen der vorgeführten Anleihen bei Marcks und dieser Formulierung der Gefühlslage zu Beginn der Republik konnte Friedrich Meinecke den Eindruck gewinnen, bei Cornelius handle es sich um seinen die gegenwärtige Umwälzung verabscheuenden Freund Marcks.²⁰

Die Problematik einer romantischen Tendenz der Vergangenheits-Verfallenheit im deutschen Geist hat Thomas Mann in diesen Jahren 1925/26 immer wieder umgetrieben. Immer neu bezeichnet er als die gegenwärtige Aufgabe der Deutschen, die Romantik, die Sympathie mit dem Tode (dem Vergangenen) in sich zu überwinden, wie Nietzsche es in der Überwindung Wagners asketisch heroisch vorgeführt habe. Nur so sei ein Verhältnis zum Leben, zur Zukunft, zur Demokratie zu gewinnen.²¹ Im sechsten der *Briefe aus Deutschland* (September 1925, *Unordnung und frühes Leid* erschien im Juni 1925) spricht Mann von den „Reize[n] verbotener Liebe“ im Zusammenhang mit dieser romantischen „Faszination des Todes“.²² Diese Liebe ist in der Erzählung die Liebe zu Lorchen. Von der zu lassen – die existenzielle Voraussetzung für die Annahme des Neuen –, mag der Erzähler dem Geschichtsprofessor Cornelius jedoch nicht zumuten. Erich Marcks’ ganz ähnliche Lage nach

²⁰ Vgl. Brief an Gerta und Willy Andreas (zit. Anm. 24).

²¹ Vgl. *Pariser Rechenschaft* (1926), XI, 9–97, hier 51; *Briefe aus Deutschland*, 6. Brief (September 1925), XIII, 314; *Die geistigen Tendenzen des heutigen Deutschlands* (1926), XIII, 581–593, hier 590 f.; *Deutschland und die Demokratie. Die Notwendigkeit der Verständigung mit dem Westen* (1925) XIII, 571–581, hier 580. – Übrigens erhellt in diesen Texten auch die Natur von Manns „Abwendung“ von den *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Sympathie mit dem Tode und Sympathie mit dem Leben bleiben in Manns geistiger Stimmung nebeneinander stehen. „Ironisch“ ist seine Stellung an der Seite des Neuen gegen die Todessympathie gerichtet. So wie auch vorher seine Sympathie mit dem Tode eben nicht einfältig war, sondern selbst schon ironisch gebrochen sich gegen die „Lebensfreundschaft“ richtete. Vgl. *Kultur und Sozialismus* (1928), XII, 639–649, hier 639–641, und vor allem den genannten sechsten der *Briefe aus Deutschland* (September 1925), XIII, 314.

²² *Briefe aus Deutschland* XIII, 314. Vgl. auch die Passagen über Pfitzners *Palestrina* im Abschnitt „Von der Tugend“ in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, XII, 423 f. u.ö.: die „Sympathie mit dem Tode“ als „Formel und Grundbestimmung aller Romantik“.

1918/19 hat er selbst oft beschrieben wie hier 1930: Er lebe „in resignierendem Verzicht auf eine innerliche Auseinandersetzung mit dem Neuen ringsum; wozu erzwingen wollen, was mir gegen die Natur u. gegen die Jahre geht? Ich kann das nicht als Pflicht anerkennen; was gewaltsam wäre, kann nicht ehrlich werden u. deshalb auch nicht fruchtbar.“²³

Mann hat bestritten, Marcks habe irgendwie Eingang gefunden in die Erzählung von der Unordnung und dem frühen Leid. „Tommys ‚Unordnung u. Leid‘“, schrieb Marcks 1926 an seine Kinder,²⁴ „las ich mit lebendigen Nachklängen: sein Haus, seine Kinder, die späten Inflationsjahre, er selbst; Meinecke hatte mir gesagt, ich käme drin vor, u. Tommy (bei [Carl Heinrich] Becker im Herbst) dies unwillig verneint. Natürlich nicht! er ist es, wie stets; mit erborgtem Namen u. einigen professoralen Requisiten, beides aus seiner Umwelt; selbst die ‚Melancholie‘ des Historikers über Philipp II (!) ist mir fremd u. mehr Mannsch. Frau Becker hatte erst mich zu erkennen gemeint, es beim Lesen aber gleich gemerkt, dass das nur aufgeklebt war.“ Hier mag eine Abwehr der leseweisen Begegnung mit der eigenen politisch-emotionalen Verkrampftheit mitspielen – dass aber in der Tat vieles an Marcks denken lässt, ist oben gezeigt worden. Nicht umsonst haben Menschen, die ihn gut kannten, sofort an ihn gedacht. Friedrich Meinecke war sich offenbar sicher. Und etwas von der Melancholie gegenüber Philipps geschichtlicher Stellung ist eben doch da: Schon 1893 in der Antrittsvorlesung, dann 1930 in Marcks’ Darstellung der *Gegenreformation in Westeuropa* („Großartig blieb sein *Verzweiflungskampf*“²⁵), und noch 1932 ruft Marcks dem Spanien-Reisenden Ludwig von Hofmann seine „alte Spanien-Sehnsucht zu; o Philipp II u. Spaniens große Tage! u. nie dagewesen – sie auch kaum mehr, sicher aber ich nicht.“²⁶

Nach allem hat Mann wohl doch in vielfältiger Weise an seinen Münchner Nachbarn gedacht, als er die Problematik eines Historikers Philipps II. gestaltete, der zu der „wahnsinnigste[n] Askese“ einer Trennung vom Alten existenziell nicht in der Lage ist. Vielleicht hat er Marcks’ Nachfrage gerade deshalb „*unwillig*“ verneint.

Mann trifft jedenfalls mit seiner literarischen Konstellation die Problemlage besser als die bisherige Marcks-Forschung, die in moralisierendem Ton dem Individuum Marcks vorwirft, es habe nach 1918 versäumt, sich rational neu zu

²³ Erich Marcks an seinen Freund, den Maler Ludwig von Hofmann, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Ludwig von Hofmann: 65. 185, Brief Nr. 87, Berlin 9.6.1930.

²⁴ An Gerta und Willy Andreas mit Kindern, Nachlass Andreas (zit. Anm. 6), Fasz. 1044, Charlottenburg 31.12.1926.

²⁵ Erich Marcks: Die Gegenreformation in Westeuropa, in: Propyläen-Weltgeschichte, hrsg. v. Walter Goetz, Bd. 5: Das Zeitalter der religiösen Umwälzung – Reformation und Gegenreformation – 1500 – 1660, Berlin 1930, S. 219 – 314, hier S. 298.

²⁶ Erich Marcks an Ludwig von Hofmann (zit. Anm. 23), Karte Nr. 102, Berlin 10.5.1932.

orientieren. Vielmehr war der politische und sozial-kulturelle Habitus Marcks', dessen Annahme und Verfestigung seit den 1880er Jahren sich in den Quellen verfolgen läßt, offenbar zu starr, als dass die auch bei ihm zu findenden vernünftig-einwilligenden Blicke auf die Weimarer Ordnung eine innere Wandlung hätten einleiten können.

Wie schrieb Thomas Mann 1926 in einem Brief? „Ich darf oder muß von mir sagen, daß ich *niemals* etwas erfunden habe.“ (XIII, 55)

Gertrud Maria Rösch

„I thought it wiser not to disclose my identity.“

Die Begegnung zwischen Klaus Mann und Richard Strauss im Mai 1945.

Es muß ein warmer Tag gewesen sein, jener 15. Mai 1945, als in Garmisch ein amerikanischer Journalist mit seinem Begleiter auftauchte und um ein Gespräch mit dem dort wohnenden Richard Strauss bat. Dieser war kein Geringer, kein Unbekannter, sondern: „the world’s most celebrated living composer.“ Die beiden Gäste wurden in den Garten gebeten und unterhielten sich dort über eine Stunde mit Strauss und seiner Familie. Wer sich so als „two American correspondents“ vorgestellt hatte, waren Klaus Mann, damals Korrespondent für die amerikanische Armee,¹ und sein Begleiter Curt Riess, damals ebenso Kriegsberichterstatte und von Klaus charakterisiert als: „that speedy, nosy reporter, Curt, the man around town.“²

Über den Verlauf und Inhalt dieses Gesprächs schrieb Klaus Mann vier Texte, die alle in Adressatenbezogenheit, Länge und Erscheinungsort sehr verschieden voneinander ausfielen: einen Brief an den Vater vom 16. Mai, zugleich zu dessen 70. Geburtstag gedacht; einen dreispaltigen Bericht in der Soldatenzeitung *The Stars and Stripes*, erschienen am 29. Mai; eine längere Fassung unter dem Titel *Three German Masters* für das New Yorker Magazin *Esquire* vom Januar 1946; und schließlich eine Passage in seinen Erinnerungen *Der*

¹ Ein auf Dokumente sich gründender biographisch-werkgeschichtlicher Abriss dieser Monate wie auch des Interviews findet sich in der Klaus-Mann-Schriftenreihe 6: 1943-1949. *Der Tod in Cannes*. Bearb. v. Fredric Kroll und Klaus Täubert. Hannover: Blahak 1996, S. 153-206, hier S. 162-164.

² An Thomas Mann, 16.5.1945, in: Klaus Mann. Briefe und Antworten 1922-1949. Hrsg. und mit einem Vorwort von Martin Gregor-Dellin. München: Spangenberg/Ellermann 1987, S. 535-541, hier S. 536. Curt Riess war als Sohn jüdischer Eltern 1933 nach Paris, 1934 nach USA emigriert, wo er und Klaus Mann sich häufig sahen. Er arbeitete für den amerikanischen Nachrichtendienst und war 1945 als Kriegsberichterstatte in Berchtesgaden. In der Auseinandersetzung um den *Mephisto* ergriff Riess, der auch eine Biographie Gustaf Gründgens’ geschrieben hatte, Partei gegen Klaus Mann, indem er behauptete, dieser habe in der deutschen Ausgabe seiner Autobiographie *Der Wendepunkt* Stellen unterdrückt, die auf Gründgens hinwiesen, vgl. Eberhard Spangenberg: *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925 – 1981. München: Spangenberg/Ellermann 1982, hier S. 143. In seinen Erinnerungen spricht Riess zwar über Erika und Klaus, geht aber nicht auf die Begegnung mit Strauss ein, vgl. Curt Riess: *Meine berühmten Freunde*. Erinnerungen. Freiburg u.a.: Herder 1987, S. 88-100.

Wendepunkt.³ Alle wurden ursprünglich auf englisch geschrieben und ermöglichen es, in der synoptischen Gegenüberstellung ein Zusammentreffen zu rekonstruieren, das von Anfang an belastet war.⁴ Die Texte sind einem narrativen Muster unterworfen, von dem sich erweisen wird, dass es einer assoziativen und metaphorischen Anordnung folgt. Das Interview erhält einerseits eine in Klaus Manns eigene Vergangenheit reichende und bisher nicht gesehene Tiefendimension und wird andererseits in seinem Wert als faktographisch intendierte Wiedergabe eines Gesprächs mit Richard Strauss relativiert. Zentral für die Deutung des Textes wird folglich das Verhältnis von Fiktion, Rhetorik und Realität.

Zunächst staunten die Besucher über das Ambiente: „The composer and his family occupy a comfortable, roomy villa surrounded by a large, beautifully-kept garden.“ Die Villa, mit Eckturm und großer Terrasse, war – und ist es, da kaum verändert, heute noch – ein geräumiges, repräsentatives Haus, das vor der Bergkulisse lag und ganz auf die Bedürfnisse anspruchsvoller Geselligkeit zugeschnitten war; Strauss hatte es aus den Tantiemen der *Salome* finanziert.⁵ Dort im Garten begann das Gespräch unter ungleichen Vorzeichen, denn Klaus Mann gab seine Identität nicht preis: „I thought it wiser not to disclose my identity; our host might have been embarrassed or irritated.“⁶

Der Grund dafür war Strauss' Verhalten 1933. Dieser hatte den *Protest der Richard-Wagner-Stadt München* gegen den Vortrag von Thomas Mann mit unterzeichnet – ob „aus Naivität [...], wie seine Apologeten argumentieren“ oder „aus Opportunismus, wie seine Gegner meinen, ist schwer zu entwirren;

³ Klaus Mann: Strauss still unabashed about ties with nazis, in: *The Stars and Stripes*, 29.5.1945, S. 4; *Three German Masters*, in: *Esquire*, New York 1946, S. 50, 197, 198-203; davon existiert eine deutsche Version in: Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949*. Hrsg. Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek: Rowohlt 1994, S. 305-314. Beide selten aufzufindenden Originaltexte liegen im Klaus-Mann-Archiv der Städtischen Bibliothek München vor. Vorhanden ist dort auch das Typoskript „*Three Masters*“, 12 Bl., mit hs. Korrekturen, KM 218, vgl. Michel Grunewald: *Klaus Mann 1906-1949. Eine Bibliographie*. München: Spangenberg/Ellermann 1984, S. 225. Den Mitarbeiterinnen, Frau U. Hummel und Frau G. Weber, danke ich für ihre Hilfe bei der Einsicht in den Nachlaß. Neben den publizierten Texten existiert noch ein kurzer Eintrag ins Tagebuch auf deutsch, vgl. Klaus Mann: *Tagebücher 1944-1949*. Hrsg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller. München: Spangenberg 1991, S. 84.

⁴ Seine Autobiographie hat Klaus Mann noch selbst für die deutsche Ausgabe ergänzt und überarbeitet; sie ist daher auf deutsch zitiert. Die anderen Texte sind, weil ursprünglich auf englisch geschrieben, auch auf englisch zitiert.

⁵ Walter Deppisch: *Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt 1996, S. 90.

⁶ Hier zit. nach *The Stars and Stripes*, Dienstag, 29.5.1945, S. 4. Die Passage ist beinahe wortgleich in *Esquire*, Januar 1946, S. 50, zu lesen.

beide Momente sind in Anschlag zu bringen.“⁷ Treibend waren Siegmund Haussegger, Hans Knappertsbusch und Hans Pfitzner gewesen, sicherlich nicht Strauss. Sein zweifelhafter Kredit war eine „nahezu unfaßbare Ahnungslosigkeit“,⁸ mit der er noch 1934 in Zürich im Haus gemeinsamer Bekannter verlauten ließ, Thomas Mann „könne doch sehr gut in Deutschland leben“ – niemand habe etwas gegen ihn.⁹ Aber nicht erst 1933 war die Beziehung erkalte; sie war immer angespannt und von Vorbehalten gezeichnet gewesen, die sich am deutlichsten in Manns harscher Kritik an der Musik des *Rosenkavalier* ausdrückten, die er am 5. Februar 1911, nach der Premiere am 1. Februar in München, gegenüber Hugo von Hofmannsthal laut werden ließ (BrAu, 202). Michael Kater erwägt in seiner Studie für dieses gespannte Verhältnis zu Mann mehrere Gründe, unter denen auch Strauss’ grundsätzliches Befremden gegenüber der sublimierten Erotik Manns, gegenüber seiner musikalischen Vorliebe für Hans Pfitzner und seinem öffentlichen Eintreten für die Weimarer Republik waren.¹⁰

So redete in dieser Konversation am 15. Mai 1945 ein Dritter dauernd mit: der Vater, durch den der Sohn sich die Taktik des Gesprächs vorgeben ließ. Klaus Manns selbst geschaffene Existenz als Autor, amerikanischer Staatsbürger, der er seit dem 25. September 1943 war, als Angehöriger der alliierten Streitkräfte und Korrespondent der Armee-Zeitung *The Stars and Stripes*, als

⁷ Hans Rudolf Veget: Thomas Mann und Richard Strauss: Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit, in: TM Jb 3, 1990, 50-85, hier S. 65 f. Die Vorgänge um den Protest 1933 wie überhaupt die Beziehung zwischen Thomas Mann und Richard Strauss sind gut ausgeleuchtet, vgl. Dieter Borchmeyer: Thomas Mann und der ‚Protest der Richard-Wagner-Stadt München‘ im Jahre 1933. Eine Dokumentation, in: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München 1983, S. 51-103; Hans Rudolf Veget: Musik in München. Kontext und Vorgeschichte des „Protests der Richard-Wagner-Stadt München“ gegen Thomas Mann, in: TM Jb 7, 1994, 41-69; ebenso Veget, Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit (s.o.); ebenso Hans Rudolf Veget: The Spell of Salome: Thomas Mann and Richard Strauss, in: Claus Reschke (Hg.): German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989. München: Fink 1992 (= Houston German Studies 8), S. 39-60; ebenso Hans Rudolf Veget, ‚Salome‘ und ‚Palaestrina‘ als historische Chiffren. Zur musikgeschichtlichen Codierung in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich. Hrsg. v. Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer. Frankfurt: Klostermann 1993, S. 69-82.

⁸ Veget, Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit (zit. Anm. 7), S. 67.

⁹ Ebda; die Äußerung von Strauss hatte sich Thomas Mann im Tagebuch am 19.5.1934 notiert.

¹⁰ Richard Strauss: Jupiter Compromised, in: Michael H. Kater: Composers of the Nazi Era. Eight Portraits. New York/Oxford: Oxford University Press 2000, S. 211-263. Kater hat dafür umfangreiches und weitverstreutes Archivmaterial gehoben und im Gespräch mit Familienangehörigen ermittelt, so dass sein ziseliertes und dicht belegter Essay die gegenwärtig genaueste und ausgewogenste Darstellung der komplizierten Stellung von Richard Strauss nach 1933 bietet. Einen Abriss wichtiger Stationen des Strauss-Kapitels aus dem bislang nur englisch vorliegenden Buch bringt der Beitrag: Michael H. Kater: Herr Komponist und die Brandstifter. Richard Strauss im Dritten Reich – Eine notwendige Revision? FAZ Nr. 15, 19. 1. 2000, S. 46.

welcher er in diesen Monaten eine ausgedehnte Berichterstattung betrieb und auch nach dem Verbleib von Freunden und Familienangehörigen forschte, trat zurück hinter der Identität als Sohn des ‚Zauberers‘. Ihm berichtete er, als erstem, am nächsten Tag von dieser und anderen Begegnungen in kompromißlosen Worten. Alle Texte, beginnend mit dem Brief an den Vater zu dessen 70. Geburtstag, sind geschrieben aus dem Blickwinkel des Sohnes; die Geschichte der eigenen Familie stellt den Subtext dar, der die Oberfläche des Gesagten strukturiert. So erklärt sich auch seine geschärfte Wahrnehmung für diese vom Krieg scheinbar unberührte, gepflegte, familiäre Welt in Garmisch, weil sie mit dem Anblick Münchens und dem des verwüsteten Elternhauses – „our poor, mutilated, polluted house!“, hieß es im Brief – in der Poschingerstraße so schmerzhaft kontrastierte. Die Tage davor hatte Klaus Mann in München verbracht und die Villa aufgesucht: „Langer Gang durch die zerstörte Stadt“, notierte er unter dem 12. Mai im Tagebuch.¹¹ Der Verlust des Hauses stand für den Verlust der Existenz, wie die Villa von Strauss umgekehrt gerade die Erhaltung von Status und gewohnter Lebensweise darstellte.

Dieser Begegnung gingen so mehrere Verletzungen voraus, sie hatte von Anfang an andere, in die eigene Familiengeschichte zurückreichende Dimensionen, die Manns Urteile prägen mußten. Ihm gehe es um Bestandsaufnahme, gab er in *The Stars and Stripes* an: „It would be interesting, I thought, to hear what Strauss had to say himself about his experiences under the Nazi regime.“ Aber was er noch so neutral als „his experiences“ ansehen wollte, traf auf einen parteiischen Zuhörer, der in einer bestimmten Absicht gekommen war, wie er sie im späteren Bericht *Three German Masters* aufdeckte: „All three of them remained in Germany and prospered under the Nazi regime, although it would have been easy for each of them to leave the country and make a good living abroad.“ Es war der Verdacht des Opportunismus, unter dem er sich den *drei deutschen Meistern* Strauss, Emil Jannings und Franz Lehár näherte. Das inszenierte Treffen war nicht als Begegnung, sondern als Abrechnung gemeint, deren Details Mann dann in die Öffentlichkeit tragen wollte – Michael Kater spricht daher sogar von „character assassination.“¹² Schon der Titel ist als decouvrierende Anspielung gemeint, verweist er doch auf Stefan Zweigs Band über Balzac, Dickens und Dostojewski, der 1920 erschienen war und den Titel

¹¹ Klaus Mann. *Tagebücher 1944-1949* (zit. Anm. 3), S. 83.

¹² Kater, Strauss (zit. Anm. 10), S. 262. Kater beurteilt das Interview sehr harsch: „Unrecognized, Mann teased stories out of Strauss which then he could, perfidiously, publish in the U.S. Army newspaper in what would amount to an attempt at character assassination.“ Auch Kater sieht dieses Interview als eine Begegnung mit dem Vater Thomas Mann durch den Sohn, geht aber auf die Mikrostruktur der Texte wie die in der ganzen Konversation mitzudenkenden persönlichen Verflechtungen nicht ein.

trug: *Drei Meister*.¹³ Auch Zweig war in dieser Konversation gegenwärtig als derjenige, der dem Komponisten Strauss als Librettist eng verbunden und, anders als dieser, in die Emigration gezwungen worden war.

Offenbar kam Strauss auf drei „Konflikte“ während seiner Beziehungen zu den Nationalsozialisten zu sprechen – Mann ironisierte dieses Wort durch Anführungszeichen. Zunächst war dies die nur ein knappes Jahr zurückliegende Auseinandersetzung um die Aufführung der *Liebe der Danae*, die in Salzburg am 5. August 1944 zum 80. Geburtstag von Strauss geplant war. Sie wurde, wegen des Attentats am 20. Juli und der sich verschärfenden Kriegsanstrengungen, abgesetzt.¹⁴

Noch weiter zurück bewegte sich das Gespräch, Privates und Öffentliches gleichermaßen berührend wie jenen Versuch, in der Villa eine Familie unterzubringen, die durch Bombenschaden ihre Wohnung verloren hatte:

„A bunch of strangers in my house!“ he cried. „Imagine! A family with *children*, if you please! I didn’t know what to do. Really, I thought of leaving Germany and moving to Switzerland: But how could I afford to lose my main market? We have about 80 opera houses in this country: that’s where most of my royalties come from.“

„You mean you *had* about 80 opera houses,“ I ventured to interrupt him. It took him some time to understand what I tried to say. Exclusively concerned with his own affairs, he seemed hardly aware of such trifling occurrences as the destruction of German cities.¹⁵

Dieser Dialog erweist die ganze Problematik der Berichte über das Treffen, denn wir wissen nicht, ob der Komponist so reagierte. „He got very annoyed again“, schrieb Klaus Mann über ihn, aber schrie er?¹⁶ Wenngleich in der Wie-

¹³ Stefan Zweig: *Drei Meister*. Balzac, Dickens, Dostojewski. Leipzig: Insel 1920. Das Buch bildete den ersten Teil einer Essaysammlung unter dem Titel „Baumeister der Welt“; Zweig kam es besonders auf die Verbindung von Charakterskizzen und Werkdeutung an.

¹⁴ Deppisch (zit. Anm. 5), S. 149-154.

¹⁵ Hier zit. nach *Esquire*, Januar 1946, S. 50. Die Passage ist beinahe wortgleich in *The Stars and Stripes*, Dienstag, 29.5.1945, S. 4, auch zu lesen. Diesen Auftritt beschreibt auch Franz Trenner: *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: Beck 1954, S. 257 f.: „Der rabiate Parteimann hatte Strauss ersucht, Fliegergeschädigte in sein Haus aufzunehmen. Strauss bat, im Hinblick auf sein Schaffen und auf sein Alter davon abzusehen. Der Kreisleiter erinnerte Strauss barsch an seine Pflicht als deutscher Volksgenosse und an die unzähligen Todesopfer deutscher Soldaten. Da erwiderte der alte Grandseigneur: ‚Meinetwegen hätte keiner sterben müssen!‘ Hitler, dem dieses schöne Wort übermittelt wurde, verbot wütend die Geburtstagsfeiern und wollte den Namen Strauss nicht mehr sehen noch hören. Später wurde das Verbot etwas gemildert.“ Kater rückt diesen Vorfall in einer knappen und materialgesättigten Auskunft zurecht: Strauss habe sich deswegen vehement gewehrt, weil er und seine Frau Pauline zu diesem Zeitpunkt krank gewesen seien, vom hohen Alter einmal abzusehen. Schließlich sei das frei und abseits stehende Dienstbotenhaus für eine Familie freigeräumt worden, vgl. Kater, *Strauss* (zit. Anm. 10), S. 256.

¹⁶ Der Enkel Richard Strauss bestreitet es. Dem Gespräch, das ich am 6. Juni 1997 mit seiner Frau und ihm in München führte, verdanke ich hilfreiche Hinweise für die Arbeit an diesem Beitrag.

dergabe von Fakten ungesichert, ist diese Passage umso wichtiger in der motivischen Strukturierung des Textes: das am Anfang schon beschriebene, geräumige Haus ist erneut Thema und wird assoziativ mit denjenigen Häusern verknüpft, denen sich diese großzügige Wohlsituertheit verdankt. So ist in diesem rhetorisch pointierten Wortwechsel, dem ersten des Textes, der großartige Lebensstil in harten Kontrast gesetzt zu einer Kleinheit des Denkens. Mann leiht seine Formulierungen, deren wortgetreue Wiedergabe ungewiß bleiben muß, Richard Strauss, auf den so volles Licht fällt. Er hingegen bleibt unerkannt, hat aber nachträglich die Chance, über das Gehörte öffentlich zu urteilen. Dieses prinzipielle Ungleichgewicht der Texte bleibt zu bedenken.

Ferner berührte das Gespräch einen an den Beginn des Dritten Reichs zurückreichenden „Konflikt“, die Präsidentschaft der Reichsmusikkammer. Am 15. November 1933 war Strauss zum Präsidenten ernannt worden, am 6. Juli 1935 sah er sich mit der Aufforderung konfrontiert, seinen Rücktritt zu erklären, nachdem ein Brief vom 17. Juni 1935 an Stefan Zweig abgefangen worden war.¹⁷ Auch wenn man sich nicht eine von Aversion gegen die Familie Strauss getragene Darstellung zu eigen macht,¹⁸ sondern die Vorgänge so filigran in ihrem Für und Wider rekonstruiert, wie Michael Kater es tut, dann bleibt doch die Schlußfolgerung, dass sich der Komponist durch einige Schritte dem neuen Regime als kooperativ empfahl.¹⁹ So hatte er am 20. März 1933 anstelle von Bruno Walter ein Konzert der Berliner Sinfoniker dirigiert. Die Agentur hatte

¹⁷ Strauss bekannte sich darin, in einer gewissen Geradlinigkeit ohne Umschweife, zu der Zusammenarbeit mit Zweig, als er ihm über die Vorbereitungen zur *Schweigsamen Frau* berichtete: „Die Aufführung hier wird famos. Alles ist in heller Begeisterung! Da soll ich auf Sie verzichten: Nie und nimmer!“. Der Brief ist abgedruckt in: Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel. Hrsg. v. Willi Schuh. Frankfurt/Main: S. Fischer 1957, S. 141 f. Er wurde von der Geheimen Staatspolizei in Dresden abgefangen und von dem dortigen Reichsstatthalter Martin Mutschmann an Hitler weitergeleitet. Das betreffende Schreiben und die Verteidigung des Komponisten werden dokumentiert, vgl. Richard Strauss – Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 169–174. Auch in seinem nächsten Brief vom 22.6.1935 versicherte er seinen Wunsch nach weiterer Zusammenarbeit: „Hoffentlich sind Sie nicht allzuböse über meinen letzten Brief! Aber ich bin noch immer verzweifelt darüber, daß Sie so obstinant sind und mir Ihre eignen Werke unter einem fremden Namen unterschieben wollen! Wenn Sie unser Werk hier hören könnten und sähen, wie gut es ist – Sie würden alle Rassesorgen und politischen Bedenken, mit denen Sie unbegreiflicher Weise Ihr reiches Künstlergehirn unnötig beschweren, fallen lassen und so viel wie möglich für mich dichten, aber nicht von Anderen schreiben lassen. Also seien Sie gut: vergessen Sie und arbeiten Sie. Das Übrige lassen Sie meine Sorge sein!“ , vgl. Richard Strauss – Stefan Zweig, Briefwechsel, S. 143. Diese Vorgänge sind auch dargestellt bei Deppisch (zit. Anm. 5), S. 143–145.

¹⁸ Eine derart tendenziöse Darstellung gibt Fred K. Prieberg: *Musik und Macht*. Frankfurt: Fischer 1991, bes. 220–230.

¹⁹ Dieser Abschnitt seiner politischen Biographie ist auch dokumentiert durch Gerhard Splitz: *Richard Strauss 1933–1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*. Pfaffenweiler: Centaurus 1987. Die folgenden Details gehen auf die Darstellung bei Kater, Strauss (zit. Anm. 10), bes. S. 228–247, und bei Splitz, bes. S. 42–63, zurück.

darum gebeten, nachdem sie von geplanten Protesten und Störaktionen gegen den jüdischen Dirigenten Walter erfahren hatte.²⁰ Es war sogar die Leiterin Louise Wolff persönlich gewesen, die Strauss darum anging, nachdem ihr auch Walter zu diesem Ausweg geraten hatte, um finanziellen Schaden von dem Orchester abzuwenden.²¹ Mit Stefan Zweig wie mit Bruno Walter war Klaus Mann seit langem freundschaftlich und durch die gemeinsame Erfahrung des Exils verbunden, so dass ihre Erwähnung im Interview auch seine persönliche Loyalität ihnen gegenüber bekundete und eine teilweise Ehrenrettung der Freunde ex negativo bedeutete:

„Why shouldn't I take over the concert?“ he asked with an almost disarming naivete. „It wouldn't have helped my old friend Walter if I had refused to do so. Yet it seems I have hurt his feelings – I really don't understand why. When I saw him in Salzburg, some time ago, he didn't even say hello to me. Cut me in the street! An old friend of mine! Isn't that too silly?“

It would have been senseless to explain to him why Bruno Walter resented his action, and why all decent people shared his indignation. He wouldn't have understood.

Strauss verzichtete auf seine Gage zugunsten des Orchesters, da er sonst in der Rolle des offensichtlichen Nutznießers gewesen wäre, aber sein Engagement hatte Signalwirkung, zumal es nicht das einzige dieser Art blieb. Als Arturo Toscanini die Bayreuther Festspiele 1933 abzusagen drohte, um gegen die Feindseligkeiten gegen Walter zu protestieren (und damit ein großes Maß an Solidarität mit einem Kollegen, der auch sein Konkurrent war, zu beweisen), sprang Strauss abermals ein und zeigte, dass er ohne Berührungsängste gegenüber dem Regime war. Konnte ihm die politische Indienstnahme verborgen bleiben, wenn Hitler und Goebbels anwesend waren, wenn auf dem Festspielhaus die Hakenkreuzfahne wehte und er selbst dem Führer vorgestellt

²⁰ Walter kommentierte diese Vorgänge in seinen Erinnerungen eher lakonisch: „Der Komponist des ‚Heldenleben‘ erklärte sich tatsächlich bereit, anstatt des gewaltsam entfernten Kollegen zu dirigieren und erwarb sich damit eine besondere Beliebtheit in den oberen Rängen des Nazitums“, vgl. Bruno Walter: *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. Frankfurt: Fischer 1950, S. 413–418, hier S. 418. Der gedruckte Briefwechsel zwischen Strauss und Walter erstreckt sich über die Jahre 1903 bis 1919 und berührt Aufführungsfragen in Zusammenhang mit den Werken des Komponisten. Offenbar setzte sich Strauss auch mittelbar für den Wechsel Walters von Wien nach München im Herbst 1911 ein. In den Briefen nach dem Januar 1933 werden die Umstände der Emigration nicht explizit angesprochen, vgl. Bruno Walter: *Briefe 1894–1962*. Hrsg. v. Lotte Walter Lindt. Frankfurt/Main: Fischer 1969.

²¹ Kater breitet auch die Vorgeschichte der Beziehung aus: Auf Walters Seite war sie von beruflicher Rivalität und bei Strauss von Vorbehalten gegen Walters jüdische Abstammung geprägt. Er läßt beiden Männern Gerechtigkeit zukommen und weist zumal das plakative Urteil von Gerhard Splitt über den Antisemitismus von Strauss zurück, vgl. Kater, Strauss (zit. Anm. 10), S. 220 f.

wurde?²² Es hieße apologetisch jenseits der Glaubwürdigkeit zu urteilen, wollte man hinnehmen, dass diese Dirigenten-Engagements nur „dem Orchester zuliebe“ oder „Bayreuth zuliebe“, wie er im Brief an Stefan Zweig am 17. Juni 1935 behauptete, geschehen seien.²³ So hatte Strauss sie wohl gedacht, aber die politische Rückstrahlung auf die eigene Person war offensichtlich und wurde im Kreis der Emigranten wahrgenommen.²⁴

Von zentralem Interesse mußten, da der Journalist Klaus Mann ja „his experiences“ erfragen wollte, Strauss' Beziehungen zu Nazi-Funktionären sein. Wieder prallten zwei Mentalitäten aufeinander:

Nor did he understand why my friend and I exchanged bewildered glances when he called Baldur von Schierach [sic], former Nazi governor of Austria, „a very nice chap“ because he had granted certain privileges to the Richard Strauss family.

Another Nazi boss of whom the master spoke with sincere warmth was Hans Frank, governor of Poland, who was responsible for atrocities of truly appalling dimensions. Strauss praised the governor's delicate artistic taste. The Fuehrer too, he added, was able to appreciate good music – for instance, music by Richard Strauss. In short, if it hadn't been for those two minor misunderstandings about Stefan Zweig and the Garmisch villa, the Nazis were more or less all right.

In diesem letzten Teil des Gesprächs, wie er es in *The Stars and Stripes* berichtete, setzte Klaus Mann die non-verbale Kommunikation an die Stelle des Gesprächs: Da sind die „entsetzten Blicke“; wenig später, als sie aufbrechen, lehnt Klaus Mann es ab, ein signiertes Photo von Strauss anzunehmen. Nur noch die Regie der Gesten galt, die knapp und schnell aufeinander folgten: eine trockene Schutzbehauptung, innere Rede, schließlich ein Kommentar an den Leser:

„Thanks ever so much,“ I said, „I am not a collector.“

He glanced at me with casual surprise, then shrugged his shoulders. „An ignorant little newspaper-man who doesn't appreciate genius“ is probably what he thought.

²² Strauss hat Hitler nachweislich 1933 in Bayreuth kennengelernt, wie aus einem Brief an Hitler vom 16.1.1944 hervorgeht: „Meine Leistungen als Componist und Dirigent sind Ihnen, mein Führer, zuletzt noch von Bayreuth her, wo ich die Ehre hatte, Ihnen während eines Parsifals zum ersten Mal zu begegnen, bekannt“. Vgl. Splitt (zit. Anm. 19), S. 244.

²³ Richard Strauss – Stefan Zweig, Briefwechsel (zit. Anm. 17), S. 141 f. Kater stellt Strauss' Verhalten in den Kontext seiner Bemühungen, die Aufführungsrechte für den *Parsifal* wieder exklusiv für Bayreuth zu sichern und einen besseren Urheberschutz für musikalische Werke durchzusetzen. Aber auch das könne nur gelten als „the beginnings of an explanation, if by no means an excuse“, vgl. Kater, Strauss (zit. Anm. 10), S. 227.

²⁴ Dies bewies der Kommentar Thomas Manns im Tagebuch vom 2. Mai 1934: „Ist nicht dieser Strauss, dies naive Gewächs des Kaiserreichs, viel unzeitgemäßer geworden als ich? Müßte er als Künstler nicht viel unmöglicher im ‚3. Reiche‘ sein als ich? Er ist dumm und elend genug ihm seinen Ruhm zur Verfügung zu stellen, und es macht ebenso dumm und elend Gebrauch davon.“

But if it hadn't been for his genius and my appreciation of it, I might have told him just why I didn't care for his autograph.

In seiner präzisen Knappheit signalisiert dieses Ende, dass sich hier ungleiche Gesprächspartner gegenüber saßen, die sich trennen, ohne dass es zu einem klärenden oder reinigenden Augenblick gekommen wäre. Schon in den Prämissen des Gesprächs war das Verfehlen angelegt, denn Mann war eher auf eine Zeugenbefragung aus, vielleicht sogar auf eine Bloßstellung.²⁵ Im direkten Gespräch schien er vor der nicht zu durchstoßenden Naivität des alten Mannes kapituliert zu haben, denn er schrieb über sich: „I had stopped participating in the conversation for the past hour or so.“

Um so vehementer fiel die öffentliche Abrechnung aus. Sie begann schon mit der Präsentation des Gesprächs in *The Stars and Stripes*, wo der Beitrag mit einem Photo abgedruckt war. Darauf sieht man Strauss dirigieren, den rechten Arm erhoben, die Augen geschlossen, so dass sein Gesicht den Eindruck großer Konzentration erweckt. Als Überschrift ist in Großbuchstaben darüber gesetzt: *His Heart Beat In Nazi-Time*, unter dem Bild folgt sein Name mit dem Zusatz: ... *An old opportunist who heiled [sic] Hitler*. Bild und Text treten ein großes Stück auseinander: das Photo zeigt Strauss in einer ihm genuin zustehenden Künstlerpose, die Zeilen darüber und darunter fügen aber etwas Hexentreiberisches hinzu. Sie tragen sich einem Leserinteresse an, dem nicht allein mit einem Gespräch mit einem weltberühmten Komponisten ge-

²⁵ Die Ferne Klaus Manns zur Musik von Strauss können die Hinweise auf die Genialität des Komponisten nicht verhüllen. Deutlich wird dies im Vergleich zu einem anderen Besuch, den Strauss von einem Namensvetter, dem deutsch-amerikanischen Musikwissenschaftler Alfred Mann, Ende April 1945 erhalten hatte. Alfred Strauss, geb. am 28. April 1917 als Sohn der Pianistin Edith Weiss-Mann (1885-1951), erhielt z. B. ein solches signiertes Photo, wie es Klaus ablehnte. Der Komponist war darauf mit einem Buch in der Hand zu sehen; gewidmet hatte er es mit den Worten: „Leutnant Manns [sic] zur Erinnerung 30.4.45 D Richard Strauss“. Abb. in: Alfred Mann, *The Artistic Testament of Richard Strauss*. In: *The Musical Quarterly* 36 (1950), S. 1-8. In seinem Lebensabriß erinnert sich Alfred Mann dieser Begegnung, die unter ganz ähnlichen Umständen wie diejenige von Klaus Mann zustande kam. Auch der emigrierte Musikwissenschaftler war als amerikanischer Soldat nach Europa gekommen und fand sich, von Italien aus vorrückend, unvermutet in der Nähe von Garmisch. Über das Treffen mit Strauss heißt es: „When the tall, imposing figure of the eighty-year-old appeared in the door frame, it seemed to me as if a chapter from music history were opening before my eyes. Yet my exchange with this last of the great classic-romantic masters, which extended through the course of several months [...], differed strikingly from one related by a distinguished namesake. Two weeks later, Klaus Mann [...] interviewed Strauss for the American Army newspaper. His report [...] portrays merely the naive egocentric oblivious to the events into which his long life had carried him. There is justification in both approaches, though the conflict of opinions served me as a timely warning of the weighty challenges of judgement that lay ahead at the point of victory.“ Vgl. Alfred Mann: *A European At Home Abroad. An Autobiographical Sketch*. In: Mary Ann Parker (Hg.): *Eighteenth-century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann*. Stuyvesant, NY: Pendragon 1994, S. 289-328, hier S. 314 f.

dient ist, sondern das auch Details aus dem Innenleben des Dritten Reichs und eine klare Stellungnahme für oder gegen Hitler erwartet.

Aber selbst damit hat Klaus Mann die Dimensionen dieser Begegnung für sich noch nicht ausgeschöpft. Der letzte Satz des Zeitungsberichts deutete nur kurz auf eine Ebene der Reflexion, die erst im nächsten Bericht über diese Begegnung ausgefaltet wurde. Es ist die eigene, große Faszination durch die unbestrittene Genialität seines Gegenüber. An keiner Stelle – auch das muß gesagt werden – versuchte Mann, diese Genialität des anderen zu verkleinern.

Die zweite Darstellung im Magazin *Esquire*, die im Januar 1946 erschien, ist im Vergleich zum Zeitungsbericht in den Themen des Gesprächs erweitert und ausgefeilter in den Strategien der erzählerischen Präsentation. Ausführlicher wird am Beginn inszeniert, wo das Gespräch stattfand: „in front of his stately villa, under the beautiful trees of his large, well-kept garden.“ Auch von den anderen teilnehmenden Personen war bisher nicht die Rede: „There were five of us, seated in comfortable garden chairs: the composer, his son, his daughter-in-law“; dazu kamen die beiden Besucher. Der weitere Text erwähnt die schon bekannten Gesprächsthemen, die aber um neue Aspekte bereichert sind. An die erwähnte Protektion der Familie²⁶ durch den Gauleiter Baldur von Schirach knüpft sich ein neues Motiv:

„My daughter-in-law is Jewish,“ Herr Strauss remarked. „I daresay that she was the only free Jewess in Greater Germany – thanks to the gauleiter’s generous and understanding attitude.“

„Comparatively free, you should have said, Papa,“ Frau Strauss Junior corrected him, not without a certain bitterness. „I, too, had to suffer and to bear humiliations; for instance, after 1938 I was not allowed to do any horseback riding or hunting ...“

Auf diese wörtliche Rede beteuert Klaus Mann in einer starken Geste die Wahrheit des Gesagten:

My word of honor, that’s what she said while millions of Jews were hunted like wild animals all over the continent, the „only free Jewess in Greater Germany“ worried about her hunting licence.

So fällt an dieser Stelle hartes Licht ebenso auf die Schwiegertochter.²⁷ Mann

²⁶ In der englischen Version in *Esquire* heißt es: „because that Nazi boss had granted privileges to himself and his tribe.“ Die Übersetzung lautet dafür: „weil der Nazi-Bonze ihm und seiner Familie eine Vorzugsstellung eingeräumt hatte.“, vgl. Klaus Mann, *Auf verlorenem Posten* (zit. Anm. 3), S. 308. Der Ausdruck „tribe“ diente Klaus Mann als bedeutungsvolle Verschiebung gegenüber dem neutralen „family“ im ersten Bericht; die Übersetzung ignoriert die darin mitschwingende Bedeutung von engverbundener Sippschaft, Clan.

²⁷ Franz Strauss, geb. 1897, hatte Alice Grab am 15.1.1924 in Wien geheiratet. Das Ehepaar hatte zwei Söhne, Richard und Christian, die 1927 und 1932 geboren wurden.

greift dazu die Frage der Volkszugehörigkeit und das Bild des Jagens auf und führt beide weiter, das Jagen ins Gegenteil des Gejagt-Werdens verkehrend. Ist diese erneute rhetorische Wendung, bei der aus der Rede durch Umkehrung die kommentierende Antwort gewonnen wird, diktiert vom narrativen Kalkül, die Vorwürfe an die Familie gleichsam zu verdoppeln und noch ein weiteres Familienmitglied zu belasten?²⁸ Oder gab es für dieses Detail der Jagd einen Anhaltspunkt? Nach einer Aussage der Familie hatte Alice Strauss alle Ausweise abgeben müssen und nur ihren Jagdausweis behalten können.²⁹ Durch die Ehefrau seines Sohnes – dies muß gesagt werden – war Richard Strauss erpreßbar und wurde unmittelbar konfrontiert mit den Schikanen der Ausgrenzung und Deportation der Juden, denn die Familie konnte die Großmutter von Alice Strauss, Paula Neumann, nicht davor retten, nach Theresienstadt verschleppt zu werden.³⁰ Ebenso berechtigt ist die Frage, warum er dann nicht Sohn und Schwiegertochter zur Emigration veranlaßte. Berührte das Gespräch auf diesem Umweg das Thema Jagd? Wir können es nur vermuten; in den Gang des Textes fügte sich das rhetorische Widerspiel der Motive des Jagens und Gejagt-Werdens willkommen ein. Auf so leicht zu durchschauende Klagen konnte Mann um so wirkungsvoller die Beteuerung setzen, hier handle es sich um die Lizenz eines genialen Künstlers: „But I kept quiet – thinking: „He is eighty-one! Besides he has produced some masterpieces ...“

Die gleiche argumentative Figur folgt noch einmal, diesmal im Wortwechsel mit Richard Strauss, der Hans Frank beschrieb als „a musical connoisseur with exquisite manners and a fine sense of humor...“ Das Lob des Generalgouverneurs von Polen ist hier um einige Nuancen erweitert, damit aber auch die Verblendung des Sprechers umso deutlicher erwiesen. Eben diesem schreienden Widerspruch zwischen dem unpolitischen Zeitgenossen und dem genialen Komponisten gelten die eigenen Gedanken:

I concentrated my thoughts on *Salome* and *Der Rosenkavalier*. „Remember *Don Juan* and *Till Eulenspiegel!*“ I told myself. „He may be shockingly selfish and cynical, but

²⁸ Die gleiche assoziative Argumentation macht sich Prieberg zu eigen, vgl. Prieberg, Musik und Macht (zit. Anm. 18), S. 224: „Die unangenehmste Erfahrung von Alice Strauss beschränkte sich dieweil auf Beschwerden von Volksgenossen in Garmisch, wenn sie, die ‚Jüdin‘, hoch zu Roß der verwirrten Öffentlichkeit ihr Namensprivileg demonstrierte; zu der Zeit lief die ‚Endlösung der Judenfrage‘, der Holocaust, auf vollen Touren ...“

²⁹ Gerade hier berührt die Recherche biographische Bereiche, die nur mehr durch Aussagen der Familie und weiterer Zeitzeugen zu erhellen sind. Kater legt diese Situation dar und verschafft Alice Strauss, zumal gegen die polemische Darstellung bei Prieberg, Gerechtigkeit: Vor der Pogromnacht sei sie mit ihrem Mann und anderen Freunden auf der Gamsjagd gewesen; zurück in Garmisch habe sie ihre österreichischen Ausweise dem Landrat abgeben müssen. Geritten sei Alice Strauss nach Aussage ihres Sohnes nie.

³⁰ Kater, Strauss (zit. Anm. 10), S. 255 f.

don't forget that he happens to be a genius. It is true, there is something perplexing and even frightening about a genius without any moral consciousness; yet it would be futile and unsuitable to react to such a weird phenomenon with a rude outburst of indignation.“

So kommt er zu keiner Antwort für das ihn bewegende Problem, das er erst in diesem zweiten Text auf dem Weg des ausführlichen inneren Monologs aussprechen kann: „a genius without any moral consciousness“ – aber wie damit umgehen?

Dank der erweiterten leserlenkenden Strategien, etwa des verstärkt verwendeten Dialogs und des inneren Monologs, erweist sich dieser Text im *Esquire* als deutlich anspruchsvoller in seiner Struktur: die Vorstellung der Situation wurde in den Details ausgebaut, die Kommentare zu den angesprochenen Themen erweitert, der Anteil des direkten Dialogs ist gewachsen. Der Kommentator läßt sein gespaltenes Bewußtsein zu Wort kommen, indem er mit zwei Stimmen spricht, von denen die eine verurteilt, die andere die eigenen Zweifel dagegenhält. Diese Strategien drängen die faktischen Teile des Berichts zur Seite und lassen eine Tendenz zur Dramatisierung, zur Verlebendigung der Situation erkennen, zur erzählerischen Ausgestaltung und Rundung des Ereignisses. Das deckt in den Texten, die bisher als verlässliche Berichte galten, Brüche auf und macht sie nicht in ihrer moralischen Emphase, wohl aber in ihrer dokumentarischen Aussage hinterfragbar. Noch ein Stück weiter verschieben sich die Gewichte der Darstellung im *Wendepunkt*, wenn ein Teil der Gesprächsthemen ausgespart wird und sich der polemische Blick dafür erneut auf die Schwiegertochter Alice Strauss richtet. Ausführlich und zum ersten Mal erwähnt der Autor ihre sekundierende und beschwichtigende Rede, als sich der Schwiegervater über die zgedachte Einquartierung erregt:

„Beruhige dich doch, Papa!“ Des Meisters Schwiegertochter, die mit uns im Garten saß, redete dem cholerischen Alten zärtlich-vernünftig zu. „Es war eine scheußliche Idee, ein Affront, äußerst ungehörig; aber Gott sei Dank ist es doch bei der Idee geblieben. Man hat dir keine Ausgebombten zugemutet, nicht wahr, Papa?“³¹

Die hier Alice Strauss in den Mund gelegte Rede ist als Selbstentlarvung gedacht; ihre Tendenz paßt zum Tenor dieser späten Version, in der Klaus Mann auch den Komponisten am explizitesten verurteilt.³²

³¹ Die deutsche Überarbeitung der englischen Version, die 1944 unter dem Titel *The Turning Point* erschien, stammte von Klaus Mann selbst: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1952, S. 524.

³² Vgl. Klaus Mann, *Wendepunkt* (zit. Anm. 31), S. 523: „Scham und Takt sind seine Sache nicht. Die Naivität, mit der er sich zu einem völlig ruchlosen, völlig amoralischen Egoismus bekennt, könnte entwaffnend, fast erheiternd sein, wenn sie nicht als Symptom sittlich-geistigen

Das Treffen, das nicht als Begegnung gedacht war, wurde so zur publizistischen Abrechnung in mehreren Etappen. Das erste strenge Urteil des Briefes wird in den Berichten mehr und mehr ausgefaltet, so dass die Texte über diesen Prozeß der Dramatisierung, Literarisierung und fortschreitenden Deutung eines grundsätzlichen Problems, des Genies ohne Charakter, zusammenhängen. Die drei Darstellungen dieser Begegnung sind dabei durchweg stärker nach dramatisch-rhetorischen Prinzipien als nach dokumentarischen Grundsätzen strukturiert. Setzt diese Literarizität den Auskunftswert schon ein Stück zurück, so tut dies ebenfalls die im Gespräch mitverhandelte eigene Familiengeschichte, die mit der Anspielung auf den Vater gleich zu Beginn eingeführt wird.

Blickt man genau hin, so hatte Klaus Mann für die polemische Darstellung, wie sie zumal in *Esquire* und *Wendepunkt* gegen die Familie Strauss laut werden, wenig Anlaß. Die eigene Familie funktionierte nicht viel anders als die im Hause Strauss. In beiden Fällen gruppierte sie sich traditionell um eine Vaterfigur, wenngleich diese Väter nicht mit der gleichen Jovialität und Selbstverständlichkeit ihre Rolle annahmen. Beide Familien fanden ihren Mittelpunkt in den jeweiligen Elternhäusern, die sowohl funktionalen Wert als Wohnstätte wie symbolischen Rang als Mittelpunkt der Existenz besaßen. Wie der Sohn Franz für den Komponisten, so war die Tochter Erika für Thomas Mann, zumal nach 1933, unerlässlich als Assistentin und literarische Beraterin, auch als Nachlaßverwalterin, zum ersten Mal für ihren nächstgeborenen Bruder Klaus nach seinem bestürzenden und frühen Tod in Cannes. Wie der Vater ist Klaus zutiefst angezogen von der Musik von Strauss, wie dies die in die Begegnung eingeführten Selbstgespräche über die Opern bezeugen.

Diese Bezauberung war gerade bei Thomas Mann erheblich stärker als sein Degout über die politischen Abirrungen des Komponisten. Im Dezember 1945 sprach er in der BBC noch von „der monumentalen Wurschtigkeit eines Richard Strauss, wie er sie im Gespräch mit amerikanischen Journalisten zur Erheiterung einer Welt kundgegeben hat“.³³ Zahlreiche Tagebuch-Einträge bele-

Tiefstandes so erschreckend wäre. *Erschreckend* ist das Wort. Ein Künstler von solcher Sensitivität – und dabei stumpf wie der Letzte, wenn es um Fragen der Gesinnung, des Gewissens geht! Ein Talent von solcher Originalität und Kraft, ein Genie beinah – und weiß nicht, wozu seine Gaben ihn verpflichten! Ein großer Mann – so völlig ohne Größe! Ich kann nicht umhin, dies Phänomen erschreckend und auch ein wenig degoutant zu finden“.

³³ Thomas Mann: Deutsche Hörer. Drei Rundfunkansprachen (XIII, 738-747, hier 744). Die Erwähnung in dieser Radioansprache mag belegen, dass der Beitrag schon in seiner Version in *The Stars and Stripes* ein gewisses Echo in Amerika fand. Strauss sprach in einem Brief an den Schauspieler Lionel Barrymore am 1.1.1947 von „den Lügen von Großstadt-Reportern und Intrigen eines neiderfüllten Musikanten-Klüngels“, offenbar um sich gegen die Reaktionen auf den Bericht im *Esquire* zu verteidigen, vgl. „Ich habe ein reines Gewissen“. Richard Strauss und das Dritte Reich, FAZ, 8.9.1979.

gen aber, mit welcher Hingabe und welchem Interesse er die Musik verfolgte.³⁴ Eine gewisse Ausnahme bildet hier nur *Salome*. Er sah die Oper Ende 1940 in Chicago, er hörte sie daheim.³⁵ Trotz aller Zwiespältigkeit bedeutete sie ihm ein wichtiges Erlebnis; nicht zu leugnen ist die innige Faszination, ebenso wenig sind es die Vorbehalte, wenn er von der „veralteten Neurasthenie“ (Tb, 21.11.1940) und dem „unerträglich gewordene[n] Ästhetizismus“ (Tb, 14.7.1946) dieses frühen Werks sprach.

Gerade in *Salome* begegneten der Sohn wie der Vater ihren eigenen literarischen Anfängen, die in die Jahrhundertwende zurückreichten. In der ästhetizistischen Kunsttradition war der absolut dem Werk sich widmende Künstler eine bekannte Figur; in *The Picture of Dorian Gray* erlaubt sich Lord Henry, der Zyniker und Verführer, darüber ein Bonmot: „Good artists simply exist in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are.“³⁶

Dieser Gedanke, dass Kunst und Gesellschaft, Künstler und Bürger unversöhnbar auseinander treten, dass Kunst und Moral nicht vermittelbar sind, war dem Fin de Siècle nur zu vertraut.³⁷ Er konstituiert zahlreiche Figuren bei Heinrich, Klaus und Thomas Mann und wird ein letztes Mal im *Doktor Faustus* durchgearbeitet.³⁸ Daher muß es im Roman die Oper *Salome* sein, mit der die bewußte Selbstinfektion verbunden und der Anfang zu Leverkühns musikalischer Entwicklung gelegt wird. Der Teufelsbund wird motivisch verflochten mit dem „steilen Unfug“, dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende.³⁹

Aus dieser Künstlerideologie hatte sich eine ganze Autoren-Familie erst herauszuarbeiten; ein beredtes Beispiel dafür war Klaus Manns Buch *Mephisto*. Dort wird ebenfalls durchgespielt, wie die ironische und selbstreflexive Auto-

³⁴ Vgl. etwa den Eintrag im Tagebuch am 17.12.1947: „Hörte Straußens ‚Don Quixotte‘ mit Wohlgefallen.“; ferner 12.12.1948: „Straußens ‚Eulenspiegel‘ wahrscheinlich sein Bestes, wenigstens unter den Symphonien.“

³⁵ Veget, *Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit* (zit. Anm. 7), S. 70 ff.

³⁶ Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, New York: New American Library 1962, Kap. 4, S. 62. Dt.: „Gute Künstler existieren nur in dem, was sie schaffen, und sind als Personen folglich uninteressant.“

³⁷ Vgl. Ralph Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, bes. S. 103-130, 200-270.

³⁸ Die Person Strauss' verfolgte Thomas Mann im Exil, vgl. Veget, *Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit* (zit. Anm. 7), S. 76: „Er sieht in diesem deutschen Tonsetzer nun nicht mehr den Rivalen, den Gegner oder den verachteten Opportunisten, sondern den Repräsentanten einer Epoche und einer Mentalität, die mehr mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus zu tun hatte, als für möglich gehalten wurde. Strauss verkörpert den charakteristisch deutschen Typus des unpolitischen Künstlers, der mitverantwortlich ist für den verhängnisvollen Verlauf der deutschen Geschichte, – nicht obwohl, sondern gerade weil er das Ästhetische vom Politischen glaubte trennen zu können.“

³⁹ Veget, *Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit* (zit. Anm. 7), S. 81.

nomie des Kunstwerks mißbraucht werden konnte, wie Kunst überhaupt funktionalisierbar war und der Künstler jetzt – in der Diktatur ebenso wie im Exil – gegenüber der Gesellschaft klare Stellung beziehen mußte.⁴⁰

Eben dieser Forderung nach der moralischen und der ästhetischen Integrität, wie sie Klaus Mann in seinem Exilwerk immer verfocht, sollte Richard Strauss nun auch in diesem provozierten Interview genügen, indem er Zerknirschung für das Verhalten der letzten zwölf Jahre bezeugte. Aber statt mit der richtigen Gesinnung konfrontierte er Klaus Mann mit dem *sacro egoismo* des Künstlers. Das Rätsel Richard Strauss bestand für Klaus Mann zu einem Teil darin, dass er in ihm einem Teil der eigenen Familiengeschichte begegnete. Auf diese Wiederkehr vergangener Befindlichkeiten reagierte er mit moralischem Rigorismus, der sich nicht nur gegen den Komponisten richtete, sondern auch dessen jüdische Schwiegertochter zur Komplizin machte.

Die Begegnung, in der zuviel Vergangenheit mitsprach, hatte ein Nachspiel, das ihre Logik des Mißlingens fortsetzte. Richard Strauss schrieb an Thomas Mann. Der Brief sollte über einen gemeinsamen Bekannten übermittelt werden.⁴¹ Dies war Willi Schuh, der Musikkritiker der Neuen Zürcher Zeitung; Thomas Mann schätzte ihn sehr und legte auf seine musikwissenschaftlichen Äußerungen über den *Doktor Faustus* besonderen Wert.⁴² Was Strauss in diesem Brief Thomas Mann vorhält, ist bisher nur in groben Umrissen bekannt:

Nach Kriegsende erinnerte Richard Strauss in einem Schreiben Thomas Mann an ihre letzte Begegnung vor Ausbruch des Hitler-Spukes. Das war anlässlich der Münchener Ehrungen für den siebzigjährigen Gerhard Hauptmann im Jahr 1932. In dem gleichen Brief an den noch im kalifornischen Exil Lebenden fragt Richard Strauss, ob Thomas Mann es gutheißt, daß sein ältester Sohn als Pressevertreter in amerikanischer Uniform inkognito in sein Garmischer Heim eingedrungen sei, um dann als Nachkomme eines so berühmten Vaters offensichtliche Unwahrheiten nicht nur über ihn selber, sondern vor allem über seine jüdische Schwiegertochter in aller Welt zu verbreiten.⁴³

⁴⁰ Lutz Winckler: „... ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken“. Klaus Manns Roman ‚Mephisto‘, in: Klaus Mann. Werk und Wirkung. Hrsg. v. Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier 1984, S. 46-80, hier S. 63.

⁴¹ Dies geht hervor aus einem Schreiben an Willi Schuh, 6.7.1945, in: Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh. Zürich: Atlantis 1969, S. 81-84.

⁴² Thomas Mann an Lavinia Mazzuccetti, 14.3.1949, in: Thomas Mann Selbstkommentare: ‚Doktor Faustus‘, ‚Die Entstehung des Doktor Faustus‘. Hrsg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt: Fischer 1992, S. 274; ebenso S. 271.

⁴³ Hier zit. nach Veget, Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit (zit. Anm. 7), 75, Anm. 69. Seine Quelle ist Walter Thomas: Richard Strauss und seine Zeitgenossen, München: Langen Müller 1964, S. 283. Da in dem Brief von Angriffen auf die Schwiegertochter die Rede ist, bezieht er sich auf den Beitrag im *Esquire*, denn in der kürzeren Version in *The Stars and Stripes* wurde Alice Strauss nicht erwähnt. Erklärend und rechtfertigend fügte Walter Thomas seinem Regest hinzu: „(Alice Strauss habe nämlich, nach Klaus Manns Darstellung, unter anderem ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der Juden in Deutschland deutlich zu erkennen gegeben und nur bedau-

So schrieb ein Vater an den Vater, während ihm doch der Sohn den Tort zugefügt hatte, aber die Vätergeneration war sich näher. Der Brief wurde nicht abgeschickt. Einer verhinderten Begegnung folgte eine verhinderte Korrespondenz.

ert, daß man ihr während der schrecklichen Jahre ihre bisherigen Lebensgewohnheiten so stark beschnitten habe. Das war freilich mit der Tatsache kaum zu vereinbaren, daß die Schwiegertochter von Richard Strauss in den Jahren zwischen 1940 und 1944 achtundzwanzig Familienangehörige in Auschwitz und anderen Schreckenslagern verloren hat.)“ Vaget hält diese Darstellung von Walter Thomas für unrichtig, da ja Alice in dem Beitrag für *The Stars and Stripes* nicht erwähnt werde; dabei bedenkt er zu wenig die ungleiche dokumentarische Verlässlichkeit der Texte, die sich aus dem Übergewicht der dramatisierenden und leserlenkenden Strategien ergibt.

Der Brief von Richard Strauss an Thomas Mann, halb bekannt, aber nie veröffentlicht, führt ein chimärisches Dasein in der Biographik von Richard Strauss wie der Familie Mann. Seine Publikation wäre ein Desiderat.

Franziska Schöblier

„Aneignungsgeschäfte“

Zu Thomas Manns Umgang mit Quellen in dem Roman *Königliche Hoheit*

Der zweite Roman Thomas Manns, *Königliche Hoheit*, am 13.2.1909 abgeschlossen, wurde von der Tageskritik wie von der Forschung mit großer Zurückhaltung aufgenommen; er wurde, so rekapituliert Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, als zu leicht befunden; man „zerbrach sich den Kopf darüber, wie in aller Welt ich wohl auf diesen entlegenen und spröden Stoff verfallen sein möge“¹ – auf einen Stoff, der das abgeschiedene Leben eines Prinzen zum Gegenstand hat und nicht selten einem Märchen gleicht;² zum schönen Schluß wird der verzauberte Prinz durch eine Ehe erlöst³ – ein

¹ Zitiert nach Dorothea Ludewig-Thaut: ‚Königliche Hoheit‘. Autobiographische Züge in Thomas Manns Roman, Bonn: Bouvier 1975, S. 20. Thomas Mann beantwortet die Frage mit dem Hinweis auf sein eigenes Leben, das auch hier zum Thema geworden sei. Ludewig-Thaut legt eine biographische Dechiffrierung des Romans vor, ordnet die Figur Klaus Heinrichs Thomas Mann selbst zu, die Figur Albrechts dem Bruder Heinrich, sieht in dem Roman also den Antagonismus der Brüder reformuliert, wie er sich in Thomas Manns Roman-Projekt über Friedrich den Großen bereits abzeichnet, und bezieht den glückhaften Ausgang der Liebesgeschichte, wie auch Wysling, auf die Ehe Thomas Manns mit Katia Pringsheim 1905; Hans Wysling: Die Fragmente zu Thomas Manns ‚Fürsten-Novelle‘. Zur Urhandschrift der ‚Königlichen Hoheit‘, in: Hans Wysling/Paul Scherrer: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern/München: Francke 1967 (= Thomas-Mann-Studien I), S. 64-105, S. 72.

² Es herrscht, so Reinhard Baumgart, ein „romantisch-volkstümliche[r] Märchentön“; Reinhard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, München: Hanser 1964, S. 129. Wie sehr es Mann auf diesen Ton ankam, belegt folgende Aussage: „Das Wort ‚Berlin‘, ein einziges Mal in einer einzigen Zeile aufklingend, hätte mit den hundert störenden Ideenverbindungen, die es hervorruft, meine ganze Imagination über den Haufen geworfen“; zitiert nach Helmut Koopmann: Die Entwicklung des ‚intellektuellen Romans‘ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von ‚Buddenbrooks‘, ‚Königliche Hoheit‘ und ‚Der Zauberberg‘, Bonn: Bouvier 1971, S. 134.

³ Aufgenommen werden die Vorarbeiten für die ‚Fürsten-Novelle‘, wobei die Fragmente von 1905 und 1906 im Unterschied zum Roman noch stärker auf das Inzestmotiv bezogen sind. Programatisch wird darüber hinaus die Opposition von „göttlichem Kind“ und „vom Geist durchdrungener Hoheit“ etabliert, Variation auf den Gegensatz, wie er z. B. in *Schwere Stunde* geschildert wird. Es heißt in der B-Variante: „Schwer ist das Leben derer, die hoch stehen und von ihrer Hoheit im Geiste durchdrungen sind. Fürsten giebt es und zur Außerordentlichkeit Geborene, die mit Leichtigkeit groß sind, spielend gleich göttlichen Kindern, [traulich] einfältig unbewußt ihrer Würde oder sie kräftig und derb verleugnend und fähig, mit den Bürgern in Hemdärmeln Kegel zu schieben, ohne eine qualvolle Verzerrung ihres Innersten zu erfahren. Nie aber sollte die Hoheit mit Geist verbunden sein, dem Schmerzenbringer, der Klüfte und eisigen Abstand ergähnen macht, dem strengsten Hofmeister, der unerbitlich auf Würde dringt“; Wysling, Fragmente (zit. Anm. 1), S. 83.

happy-end nach allen Regeln der (Märchen-)Kunst.⁴ Entsprechend hat die recht spärliche Forschung dieses „Lustspiel“ in Romanform, wie es Thomas Mann auch genannt hat, vornehmlich in Hinblick auf seine Märchenstrukturen untersucht, so Petersen,⁵ Maar⁶ und Syfuß.⁷ Als *opinio communis* der Forschung kann zudem die Überzeugung gelten, die unwirkliche, formale Existenz Klaus Heinrichs sei die eines Künstlers – Helmut Koopmann beispielsweise vertritt diese Auffassung,⁸ wobei *tertium comparationis* zwischen König und Künstler die Repräsentativität darstellt.⁹ Hoheit und Einsamkeit, ein Thema, das Thomas Mann u.a. in Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Don Carlos* präfiguriert fand, werden in *Königliche Hoheit*, so die geläufige Überzeugung der Forschung, als Grundbefindlichkeit des Künstlers vor Augen geführt.

Insgesamt ist damit ein zentraler Bereich des Romans bislang ausgespart geblieben,¹⁰ der des Volkswirtschaftlichen, des Geldes, das in dem Roman *Königliche Hoheit* als kontrastives Pendant zum Märchen fungiert. Schließlich besteht das happy-end des Romans darin, daß Geld und Liebe zusammenfinden; das private Glück von Klaus Heinrich und Imma bringt eine Konsolidierung der maroden Staatskassen mit sich. Von Beginn des Romans an, und das wurde von der Forschung vielfach vernachlässigt oder dezidiert ausgeschlossen – für

⁴ Zur Kritik an dem *happy-end* vgl. die Forschungsübersicht bei Joachim Ricketts: Der sonderbare Rosenstock. Eine werkzentrierte Untersuchung zu Thomas Manns Roman ‚Königliche Hoheit‘, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1998, S. 166 f. Seine Habilitationsschrift konzentriert sich ganz auf den Märchen-Aspekt des Romans. Allerdings hält er fest, daß es keineswegs nur um ein typisch märchenhaftes Geschehen gehe, sondern die Handlung des Romans an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpft sei. Alle „vermeintlich märchentypischen Vorgänge [werden] auf reale Voraussetzungen zurückgeführt und plausibel gemacht“; ebd., S. 82.

⁵ Jürgen H. Petersen: Die Märchenmotive und ihre Behandlung in Thomas Manns Roman ‚Königliche Hoheit‘, in: Sprachkunst 4 (1973), S. 216–230.

⁶ Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg, München/Wien: Hanser 1995, u.a. S. 102, S. 181, S. 290, Anm. 28.

⁷ Antje Syfuß: Zauberer mit Märchen. Eine Studie zu Thomas Mann, Frankfurt/Main: Lang 1993.

⁸ Koopmann, Entwicklung (zit. Anm. 2), S. 135.

⁹ In einer Notiz von Thomas Mann zu seinem zweiten Roman heißt es: „Der Künstler empfindet direkte, menschliche Vertraulichkeit und Mittheilbarkeit als unzulänglich und trivial, da er gewohnt ist, sein Leben in Symbolen (Kunstwerken) darzustellen. Er führt ein symbolisches, repräsentatives Dasein, – wie der Fürst!“, Wysling, Fragmente (zit. Anm. 1), S. 69.

¹⁰ Auch Ricketts hält fest, daß der Roman *Königliche Hoheit* in einigen Aspekten als kaum erforscht gelten darf. „Der langjährigen fachlichen Konzentration auf die (inzwischen wohl weithin erschöpfend behandelte) Künstlerallegorie und -problematik steht eine nicht unbedenkliche Vernachlässigung anderer wesentlicher Strukturelemente gegenüber. Dies betrifft insbesondere die Aufarbeitung der stofflichen Voraussetzungen und Einflüsse, die Auseinandersetzung mit der hochdifferenzierten Formkunst des Werkes sowie die Aufschlüsselung seines komplexen literarisch-philosophisch-mythologischen Gehalts“; Ricketts, Der sonderbare Rosenstock (zit. Anm. 4), S. 233 f. Seine Studie trägt allerdings kaum zur Änderung dieses Sachverhaltes bei.

Kurzke z. B. stellt das „Politisch-Ökonomische [...] nur Vordergrund“ dar¹¹ –, ist in großer Ausführlichkeit von volkswirtschaftlichen Verhältnissen die Rede, von Steuern, von Mißwirtschaft, von Krediten, von Bergbau und Milchwirtschaft. Im übrigen sind bereits in den *Buddenbrooks* die ökonomischen Verhältnisse von zentraler Bedeutung, beispielsweise wenn das Erwerbsstreben aus dem Geist des Protestantismus geschildert wird, wie es der jüngere Johann Buddenbrook an den Tag legt,¹² oder aber Kalkulationen eingefügt werden, die den ökonomischen Verfall der Familie sichtbar werden lassen.¹³ Doch treten die Diskurse – Ökonomie und Familiengeschichte – in dem Erstling noch nicht in der Weise auseinander, wie in dem Roman *Königliche Hoheit*.¹⁴

Mir ist es im folgenden allerdings nicht primär um den vernachlässigten volkswirtschaftlichen Aspekt des Romans selbst zu tun – Mann montiert die Realitätspartikel nicht etwa, um ein ökonomisches Konzept zu propagieren,¹⁵ sondern um den Eindruck von Realität zu produzieren,¹⁶ um über Details eine „dingdichte[...]“ Fiktion, so der Ausdruck Wyslings, herzustellen.¹⁷ Vielmehr

¹¹ Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung, München: Beck 1985, S. 83.

¹² Vgl. dazu Jochen Vogt: Thomas Mann ‚Buddenbrooks‘, München: Fink 1983, S. 43 f. Ebenso Yvonne Holbeche: Die Firma Buddenbrook, in: Ken Moulden/Gero von Wilpert (Hg.): ‚Buddenbrooks‘-Handbuch, Stuttgart: Kröner 1988, S. 229-244.

¹³ Auch im *Zauberberg*, dem Nachfolgeroman, werden Erwerbsstreben und Ökonomie in den Gesprächen zwischen Settembrini und dem „katholischen Kommunisten“ Naphta zum Thema. Vgl. dazu Thomas Sprecher: Kur-, Kultur- und Kapitalismuskritik im ‚Zauberberg‘, in: Thomas Sprecher (Hg.): Auf dem Weg zum ‚Zauberberg‘. Die Davoser Literaturtage 1996, Frankfurt/Main: Klostermann 1997 (= Thomas-Mann-Studien XVI), S. 187-249. In *On myself* erklärt Thomas Mann, er habe im *Zauberberg* die Ausbeutung der wohlhabenden Patienten dargestellt.

¹⁴ Auch Wysling stellt eine Zunahme im Umgang mit wissenschaftlichen Quellen fest; Hans Wysling: Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am ‚Erwählten‘, in: Wysling/Scherrer: Quellenkritische Studien (zit. Anm. 1), S. 258-324, S. 299. Petersen ist entsprechend Recht zu geben, wenn er in dem Nebeneinander disparater Diskurse das Novum von Thomas Manns zweitem Roman sieht; Petersen, Märchenmotive (zit. Anm. 5), S. 230.

¹⁵ Thomas Mann wird gemeinhin Unwissenheit in Sachen Ökonomie attestiert; Trapp spricht von den „wegen ihrer Ausführlichkeit und scheinbar minutiösen Genauigkeit beeindruckenden Darlegungen über die volkswirtschaftliche Ertragslage des Großherzogtums, die, auf physiokratischen Theorien basierend, in keiner Weise dem damaligen Stand der Volkswirtschaftslehre entsprechen [...], sondern die offenbar ganz und gar darauf abgestellt sind, den *Anschein* besonders genauer Bilanzrechnungen zu erwecken“; Frithjof Trapp: Artistische Verklärung der Wirklichkeit. Thomas Manns Roman ‚Königliche Hoheit‘ vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Presserezeption, in: Helmut Arntzen/Bernd Balzer/Karl Pestalozzi/Rainer Wagner (Hg.): Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, Berlin/New York: de Gruyter 1975, S. 453-469, S. 460.

¹⁶ Koopmann bezeichnet den Realismus der Mannschen Texte als Fassade, hinter der sich das artistische Spiel der symbolischen Bezüge entfaltet; Koopmann, Entwicklung (zit. Anm. 2), S. 3 f.

¹⁷ Wysling, Verhältnis zu den Quellen (zit. Anm. 14), S. 267. Daß die „zunehmende Genauigkeit im Detail [...] zu einer alles verwischenden Ungenauigkeit im Ganzen“ führt, neutraler formuliert zu einem Vexierspiel mit Wissen und Fiktion, darauf hat Peter Pütz verwiesen; Peter Pütz: Verwirklichung durch „lebendige Ungenauigkeit“. ‚Joseph‘ von den Quellen zum Roman, in: Eckhard Heftrich/Helmut Koopmann (Hg.): Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt/Main: Klostermann 1991, S. 173-188, S. 179.

geht es mir um den Umgang Manns mit Vorlagen und Quellen, die bislang in der Forschung nicht berücksichtigt wurden und die für einige der ökonomischen Details sowie für die Grundanlage des Romans, für die abschließende Synthese von Geld und Hoheit, relevant sind. Es geht mir also um Thomas Manns „Aneignungsgeschäft“, das für *Königliche Hoheit* 1904 begann,¹⁸ um Manns „Art des höheren Abschreibens“, wie er es in dem Brief an Theodor W. Adorno vom 30. Dezember 1945 nennt. Zugleich soll über die Aufschlüsselung dieser Quellen das Montageverfahren noch einmal beschrieben werden,¹⁹ das auch diesen zweiten Roman Manns in doppelter Optik erscheinen läßt.²⁰ Homogenisiert Mann das disparate Material an der Oberfläche seines Textes, so daß der Anspielungsreichtum kaum ins Auge fällt, so ergibt sich für den genaueren Blick ein artistisch-ironisches Spiel auch mit diesen Vorlagen selbst, die sich wechselweise depotenzieren, sich in ihrer Aussage gegenseitig relativieren.

Ich werde mich dabei auf drei zentrale Referenztexte beschränken, die in den Roman Eingang gefunden haben und bislang von der Forschung nicht berücksichtigt worden sind, obgleich in den Notizen von Thomas Mann, die Wysling veröffentlicht hat,²¹ z.T. auf diese verwiesen wird – nämlich auf Gertrude Athertons Roman *Rulers of Kings*, auf Andrew Carnegies Anweisungen für Kaufleute *Empire of Business*, die vor allem für die Schilderung der Spoelmanns von Bedeutung sind, und auf Wagners Tetralogie.²² Die Übernahmen aus den Memoiren von Holtens²³ und aus George Horace Lorimers *Letters*

¹⁸ Vgl. dazu Wysling, Verhältnis zu den Quellen (zit. Anm. 14), S. 70.

¹⁹ Diesen Begriff hat Mann bekanntlich selbst in *Die Entstehung des Doktor Faustus* für sein literarisches Verfahren gewählt. Vgl. dazu auch Hermann Meyer: Zum Problem der epischen Integration, in: Trivium 8, 1950, S. 299–318.

²⁰ Koopmann, Entwicklung (zit. Anm. 2), S. 28 f. Er führt dieses Verfahren auf Nietzsches Analyse von Wagners „Kunstschläue“ zurück, eine naive neben einer artistischen Lesart zu ermöglichen. Auch er betont die Homogenität, die Thomas Mann trotz Überlagerung disparater Prätexen erreicht; ebd., S. 31; vgl. dazu auch Christian Grawe: „Eine Art von höherem Abschreiben“. Zum ‚Typhus‘-Kapitel in Thomas Manns ‚Buddenbrooks‘, in: TM Jb 5, 1992, S. 115–124, S. 116.

²¹ Thomas Mann: Notizen. Zu ‚Felix Krull‘, ‚Friedrich‘, ‚Königliche Hoheit‘ u.a., hg. v. Hans Wysling, Heidelberg: Winter 1973, S. 25 f.

²² *Rheingold* spielt auch im *Zauberberg* eine verdeckte Rolle; vgl. dazu Erkme Joseph: Hans Castorps „biologische Phantasie in der Frostnacht“. Zur epischen Integration naturwissenschaftlicher Texte im ‚Zauberberg‘, in: Wirkendes Wort 46, 1996, S. 393–411, S. 396.

²³ Diesen entnimmt er Anregungen zum mißglückten Besuch Klaus Heinrichs auf dem Bürgerball. Major von Holten beschreibt ähnliche Erfahrungen Friedrichs VII. auf solchen Veranstaltungen in Flensburg, auf den „unglücklichen Bürgerbällen“; er führt aus: „[D]er König [...] wurde nachher beständig krank, da er den Punsch nicht vertragen konnte, der ihm aufgewartet wurde“; Christian Friedrich von Holten: Vom dänischen Hofe. Erinnerungen aus der Zeit Friedrichs VI., Christians VIII. und Friedrichs VII., Stuttgart: R. Lutz 1900, S. 149. Thomas Mann bestellt sich zudem Laurids Bruuns Roman *Die Krone* (deutsch Stuttgart 1904). Vgl. dazu Wysling: Die Fragmente (zit. Anm. 1), S. 70. Das Buch konnte im Leihverkehr nicht beschafft werden, ist z.T. nicht nachgewiesen oder nicht mehr vorhanden.

from a self-made merchant to his son²⁴ scheinen mir in geringerem Maße aufschlußreich.

Athertons Roman *Rulers of Kings* – Die morganatische Ehe

Der Roman *Königliche Hoheit* ist, so führt Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus, von einer ganzen Reihe „aristokratischer Monstren“ bevölkert. Klaus Heinrich wächst in der einsamen Sphäre eines provinziellen Hofes auf, isoliert vom Alltag seiner Untertanen, verpflichtet auf die Etikette,²⁵ kurz: abgetrennt vom Leben. Zugleich stellt Klaus Heinrich nicht nur eine Hoheit dar, sondern in einem ambivalenten Sinne eine Sondergestalt – seine linke Hand ist verkrüppelt.²⁶ Er ist Thronanwärter, somit über seine Untertanen weit erhoben, doch wird er zugleich durch einen körperlichen Defekt stigmatisiert, wie es für die Protagonisten in Manns Frühwerk nicht untypisch ist – ich erinnere an den kleinen Herrn Friedemann sowie an den fettleibigen Juristen und dupierten Ehemann aus der Erzählung *Luischen*. Diese Doppelgestalt des Besonderen – Erhöhung und Stigma fallen zusammen – wiederholt sich in einigen Nebengestalten – z. B. in seinem Mentor Raoul Überbein, der das aufklärerische Programm der Zauberflöte „Er ist ein Prinz. Er ist mehr als

²⁴ Auch hier kommt es zu einer abschließenden Synthese von Geld und Ehe. Es handelt sich um Anweisungen eines Vaters an seinen Sohn, die seine Studien in Harvard wie sein Geschäftsgebaren betreffen – Eigenschaften wie Höflichkeit, Sauberkeit, Konzentration etc. werden für unerlässlich erklärt; in Anlehnung an Benjamin Franklin wird die Zeit als entscheidender Wirtschaftsfaktor behandelt. Ein besonderes Anliegen des Vaters ist es, den Sohn vor der Liebe zu warnen, dann aber, als dies nichts fruchten will, Emotionalität mit den Notwendigkeiten des Geschäfts in Einklang zu bringen. Eine seiner Grundregeln lautet: „Business is like oil – it won't mix with anything but business“; George Horace Lorimer: *Letters from a self-made merchant to his son*, Leipzig: Tauchnitz 1903, S. 77. Zum guten Schluß scheinen Ehe und Geschäft zusammenzugehen – von der Makrostruktur her eine Parallele zu Manns Roman. Der Vater führt aus: „A good wife doubles a man's expenses and doubles his happiness, and that's a pretty good investment if a fellow's got the money to invest“ ebd., S. 252.

²⁵ Das zeremonielle Leben Klaus Heinrichs wird in großer Genauigkeit beschrieben; entsprechend wurde der Roman in der Tradition des „Fürstenspiegels“ als Plädoyer für die „praktische Weltweisheit“ eines Regenten verstanden; vgl. Kurzke, *Thomas Mann* (zit. Anm. 11), S. 85. Fachkundiger Protest eines deutschen Fürsten aus regierendem Haus blieb nicht aus; vgl. Ludewig-Thaut, „Königliche Hoheit“ (zit. Anm. 1), S. 17.

²⁶ Vermutet werden kann eine Anspielung auf Wilhelm II.; zum Ausdruck wird auf diese Weise aber auch gebracht, daß Klaus Heinrich in der Welt des Scheins, der Tatenlosigkeit lebt. Und es ließe sich aus psychoanalytischer Sicht, die vor allem der zentralen Narzißmysthematik Manns Rechnung trägt, von einer deformierten spekularen Ich-Kontur sprechen; vgl. dazu Manfred Dierks: *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie. Von Janet bis Kohut*, in: *Thomas Mann und die Wissenschaften*, hg. v. Dietrich von Engelhardt/Hans Wißkirchen, Lübeck: Dräger 1999, S. 141-159.

das, er ist ein Mensch“ ausdrücklich umkehrt, die Superiorität seines Eleven fördert, zugleich jedoch aus niedersten Verhältnissen stammt.²⁷ Und bis zum Hund mit dem vielsagenden Namen Perceval, ein Rassehund, der Irrsinn mit Ritterlichkeit und Reinheit verbindet, ein rechter „reiner Tor“ ist, ja bis zum Rosenstock, der die prächtigsten Rosen hervorbringt, jedoch einen unangenehmen Moderduft absondert, wiederholt sich diese Figur, daß nämlich Erhöhung und Deformation zusammenfließen.²⁸ Selbst die bürgerlichen Figuren, die in der zweiten Hälfte des Romans bedeutsam werden, der reiche Spoelmann aus Amerika und seine exotische Tochter Imma, sind Sondergestalten zwischen Vornehmheit und Krankheit. Sie beide sind als Parallelfiguren zu Klaus Heinrich konstruiert; auch für sie ist Einsamkeit, Distanz von der Menge kennzeichnend, ja Spoelmann wird sogar als König bezeichnet, als „Eisenbahnkönig“ (II, 152); und Imma ist eine Prinzessin, wie sie im Buche steht, wird des „Bergkönigs Töchterlein“ (II, 332) genannt. Diese Parallelen bereiten die „morganatische Ehe“ zwischen Adel und Besitz vor, eine Ehe, wie sie, und damit komme ich auf eine der Vorlagen zu sprechen, in Athertons Hofroman ihr Vorbild findet. Dieser Roman kann insgesamt der Unterhaltungsliteratur zugerechnet werden, ähnlich wie sich Mann mit seinem Roman an den zeitgenössischen Familienblattroman anlehnt – das registriert bereits die Tagespresse.²⁹

Athertons Roman hat vornehmlich die luftigen Höhen der österreichischen Aristokratie und des amerikanischen Milliardärswesens zu seinem Gegenstand – es ist von einer „lofty and immaculate princess“ die Rede,³⁰ von „the lofty station in which she had been born“.³¹ In Athertons Manifest für die amerikanische Demokratie – das unterscheidet die beiden Texte – begegnet die Tochter des Habsburger Herrschers, „Archduchess“ Ranata, einem amerikanischen Milliardär, schwört ihren aristokratischen Privilegien ab, die ehemals dem Verfall preisgegeben sind, und heiratet den reichen Amerikaner, um mit ihm auszuwandern. Unter umgekehrten Vorzeichen kehrt diese Konstellation in Manns Roman wieder – dort heiratet der Prinz die Milliardärstochter. Doch auch diese Variante taucht bei Atherton auf: Die Schwester des Milliardärs, Alexandra, gedenkt sich mit einem ungarischen Prinzen zu liieren, und in die-

²⁷ Sein Vorname Raoul erinnert, und das paßt zu seinem Kredo, an den ersten Biographen Nietzsches, an Raoul Richter, und der Nachname gemahnt in ironischer Weise an dessen Plädoyer für den Übermenschen. In Manns ‚Materialien‘ firmiert er zunächst als „Hutzelbein“; vgl. dazu Ludwig-Thaut, *Königliche Hoheit* (zit. Anm. 1), S. 152 f. Damit wird er der Hoheit Klaus Heinrich mit der deformierten Hand spiegelbildlich zugeordnet.

²⁸ Vgl. dazu auch Rickes, *Der sonderbare Rosenstock* (zit. Anm. 4), S. 161.

²⁹ Vgl. ebd., S. 211.

³⁰ Gertrude Atherton: *Rulers of Kings*, New York/London: Harper 1904, S. 165.

³¹ Ebd., S. 332; ebenso S. 405.

sem Zusammenhang wird über Mesalliancen und „morganatische Ehen“ gesprochen,³² ein Begriff, den auch Mann verwendet. Neben diesen Parallelen gleichen sich die beiden Romane in der Gestaltung ihrer Protagonisten und ihres exponierten Lebens. Ranata³³ lebt „in a palace immense and chilly“,³⁴ ein Ort, über den es heißt: „This would drive some people melancholy mad“,³⁵ in Manns Roman herrscht in den weiten Sälen des Alten Schlosses eine ganz ähnliche Atmosphäre, wie durch den Vergleich mit dem Palast der Schneekönigin unterstrichen wird. Es heißt z. B.: „Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren“ (II, 57). Bei Atherton ist Ranata eine Frau, „of whose coldness those nearest to her complained“;³⁶ Ranata „dominate[s] her nature by her intellect“.³⁷ Ranata spricht zudem von „the eternal boredom of unmarried royal women“,³⁸ und davon, daß sie kein Individuum sein darf: „[T]o the world I am not even the individual“;³⁹ Überbein lehrt seinen Eleven Klaus Heinrich ganz ähnliches – ein Prinz sei kein „sehr bestimmbares Einzelwesen“, eher ein „Inbegriff, eine Art Ideal“ (II, 84).⁴⁰

Was das Leben der Millionäre in Athertons Roman mit dem der Aristokraten verbindet, ist darüber hinaus die Disziplin. Mr. Abbott schätzt die Begegnung seiner Tochter Alexandra mit der „Archduchess“ aufgrund „the strict discipline to which the heiress of many millions would be subjected.“⁴¹ In Manns Roman nimmt sich Klaus Heinrich vor, niemals „bequem“ zu werden, wobei sich Mann hier zugleich an Nietzsches Konzept vom strengen Glück

³² Vgl. dazu ebd., S. 130.

³³ Nimmt damit Klaus Heinrich vor dem Hintergrund der Vorlage die Position der weiblichen Königlichen Hoheit ein, so zeigt sich, was in Thomas Manns Oeuvre des öfteren festzustellen ist – daß die weiblichen und männlichen Positionen austauschbar sind. Atherton regt darüber hinaus dazu an; Ranata wünscht sich wiederholt: „Oh, if I had been born a man!“; ebd., S. 121. Zugleich scheint sich Mann für die Gestaltung Immas an der Ranata-Figur zu orientieren. Wiederholt wird ihre Blässe hervorgehoben, und über ihre Kleidung heißt es z. B.: „She wore white velvet, a small crown of pearls, and many pearls on her neck“; ebd., S. 329. Das erinnert an Immas Ausstattung.

³⁴ Ebd., S. 115. Es heißt weiter: „[H]er apartments were as high and angular and unhomelike as those of most royal palaces“; ebd., S. 107.

³⁵ Ebd., S. 106.

³⁶ Ebd., S. 156.

³⁷ Ebd. Die Rede ist zudem von „that cold ideal of fulfilled duty“; ebd., S. 322.

³⁸ Ebd., S. 110; ebenso S. 155.

³⁹ Ebd., S. 112.

⁴⁰ Ranata, die innerhalb „a triple golden wall of ceremony“ lebt (ebd., S. 192) ist überzeugt, auf „irdische Liebe“ verzichten zu müssen. „Knowing that earthly love and passion were not for her, she did what she could to forget their existence, occupied her mind and wearied her body.“ Ebd., S. 120. Es heißt an späterer Stelle apodiktisch: „[L]ove ist fatal to the chosen Hapsburgs“; ebd., S. 316.

⁴¹ Ebd., S. 117.

orientiert, wie es im vierten Buch von *Der Wille zur Macht* entworfen wird.⁴² Und auch die Protagonisten in Athertons Roman, Fessenden und Ranata, sind große einsame Gestalten, „isolated being[s]“.⁴³ Es heißt: „He stood on a lonely height himself, and he wanted a woman who stood on one as lonely.“⁴⁴ Die Liebe bedeutet für Ranata zudem den Eintritt in das Leben: „She should live and feel“.⁴⁵ Mag es sich hierbei um Parallelen handeln, die die Romane auch zufällig aufweisen könnten, so übernimmt Mann doch ganz eindeutig einige kleinere Details, beispielsweise den Hinweis auf die Adirondacks – Spoelmanns besitzen dort ein Landhaus, und Imma erklärt über ihre Mathematik: „Man hat es so kühl wie in den Adirondacks“ (II, 228). Athertons Roman beginnt entsprechend mit der Schilderung einer Jugend in den Adirondacks – der reiche Vater Mr. Abbott, der dem Sohn seinen Reichtum zu verheimlichen sucht, läßt ihn dort erziehen.

Die Romane gleichen sich also hinsichtlich der Figurenkonstellationen sowie des Themas der Einsamkeit und Kälte, der Idee von einsamer Majestät in „kühler Höhe“, allerdings Themen und Motive, die in Thomas Manns Frühwerk rekurrent sind. Eindeutige Übernahmen finden statt in bezug auf einzelne Details – Hans Wißkirchen betont entsprechend, daß es „vor allem isolierte Fakten [sind], die er [Thomas Mann] seinen Materialien entnimmt und in das gerade entstehende Werk einfügt.“⁴⁶ Das gilt auch für einen weiteren Referenztext, für Carnegies *Empire of Business*, auf den ich nun zu sprechen komme.

⁴² Im vierten Buch von *Der Wille zur Macht* räsoniert Nietzsche über Vornehmheit, eine Partie, die bereits für den *Friedrich*-Entwurf von Bedeutung ist. Es heißt bei Nietzsche: „Die vornehme Empfindung ist es, welche verbietet, daß wir nur Genießende des Daseins sind“; Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, in: ders.: Werke in vier Bänden, Bd. 2, Salzburg: Das Bergland-Buch 1985, S. 404. Über die Einsamkeit des Vornehmen heißt es: „Unser Zweifel an der Mitteilbarkeit des Herzens geht in die Tiefe; die Einsamkeit nicht als gewählt, sondern als gegeben“; ebd., S. 405. Auch das Verdikt des „Sich-Gehen-lassens“ findet sich bei Nietzsche präfiguriert: „Die Lust an den Formen: das Inschutznehmen alles Förmlichen, die Überzeugung, daß Höflichkeit eine der großen Tugenden ist; das Mißtrauen gegen alle Arten des Sichgehenlassens“; ebd. Glück bedeutet auch in seinen Ausführungen Disziplin und Anspannung: „Die strengste Schule nötig, das Unglück, die Krankheit: es gäbe keinen Geist auf Erden, auch kein Entzücken und Jauchzen. – Nur großgestimmte, gespannte Seelen wissen, was Kunst, was Heiterkeit ist“; ebd., S. 419.

⁴³ Atherton, *Rulers of Kings* (zit. Anm. 30), S. 200.

⁴⁴ Ebd., S. 185.

⁴⁵ Ebd., S. 261.

⁴⁶ Hans Wißkirchen: *Thomas Mann und die Geschichtsschreibung am Beispiel Jacob Burckhardts*, in: *Thomas Mann und die Wissenschaften*, hg. v. von Engelhardt/Wißkirchen (zit. Anm. 26), S. 119-140, S. 129.

Carnegies *Kaufmanns Herrschgewalt* – Der Aufstieg Spoelmanns

Jenseits der märchenhaften Aspekte, die die Gestalt Spoelmanns aufweist, wird die Aufstiegsgeschichte des Vaters, Spoelmann des Älteren, mit präzisen ökonomischen Details angereichert, die auf Carnegies Schrift *Empire of Business* zurückgehen, eine Schrift, die 1903 in Deutschland unter dem Titel *Kaufmanns Herrschgewalt* erscheint und sich vor allem an die Adresse junger aufstrebender Unternehmer richtet. Mann verwendet dabei auch einige von den biographischen Informationen, die der Herausgeber E. E. Lehmann an die Hand gibt, um die Aufstiegsgeschichte des schottisch-amerikanischen Magnaten zu illustrieren. Im übrigen wird ein immanenter Hinweis auf die Tatsache gegeben, daß sich Mann diese Informationen angelesen hat – das Hoffräulein von Isenschnibbe, das den Besuch des „ungeheure[n] Samuel N. Spoelmann aus Amerika“ (II, 149) ankündigt, betont gleich zweimal, daß sie darüber gelesen habe. Daß sie in der Fachterminologie bewandert ist, Begriffe wie „Großaktionär“ und „Hauptkontrollleur“ zu verwenden weiß, rechtfertigt sie mit den Worten: „,[S]o nennt man es, ich habe es gelesen“ (II, 152), und dann wiederholt sie mit Nachdruck: „,[I]ch habe alles gelesen und kann sagen, daß ich in großen Zügen Bescheid weiß“ (II, 152).

In zwei Textabschnitten, in dem Referat von Fräulein Isenschnibbe und in der zitierenden Übernahme dessen, was das Lokalblättchen *Der Eilbote* berichtet – der Chronist des Geschehens bezieht sich wiederholt auf dessen Informationen, korrigiert sie, überbietet sie auch –, wird die Biographie des Aufsteigers Spoelmann dargelegt, und zwar in enger Anlehnung an Carnegies Lebensgeschichte. Wird Spoelmann als „Eisenbahnkönig“ bezeichnet (II, 152) und wendet er sich „gen Norden [...] nach Philadelphia im Staate Pennsylvanien“ (II, 186), um dort seine Erfolgsgeschichte fortzusetzen, so lanciert Carnegie seinen Aufstieg durch die Teilhaberschaft an der Pennsylvanien-Eisenbahn in Pittsburg.⁴⁷ Bei Mann ist zudem die Rede von Ölfunden, die Spoelmann gemacht haben soll:

... dann hatte er zu jener Gruppe gottbegnadeter junger Leute gehört, welche für einige tausend Pfund die berühmte Blockhead-Farm erwarben, – jenes Landgütchen, das mit seiner Steinölquelle binnen kurzem das Hundert- und Aberhundertfache seines Kaufpreises wert war (II, 186 f.).

Auch Carnegie, „[i]mmer auf der Lauer nach Gewinn versprechenden Unternehmungen“,⁴⁸ so berichtet Lehmann in seinem Lebensüberblick, beginnt Öl

⁴⁷ Andrew Carnegie: *Kaufmanns Herrschgewalt* (*Empire of Business*), autorisierte Übersetzung von E. E. Lehmann, Berlin: A. Schwetschke und Sohn 1903, S. XII.

⁴⁸ Ebd., S. XIV.

zu graben und gehörte „zu den Wenigen, welche in der neuen Entdeckung die Quelle unermesslicher Reichtümer ahnten. Er kaufte daher zusammen mit einigen Freunden das durch seine Ölquellen jetzt berühmte Landgut Storey für 8000 Pfd. Sterl. (160 000 Mk.)“, ein Unternehmen, das Carnegie „mit einem Schlage aus einem wohlhabenden zu einem reichen Manne machte“. ⁴⁹ In dem Kapitel ‚Die natürlichen Oel- und Gasquellen im westlichen Pennsylvania‘, in dem Carnegie auch die Kokskohlenlager erwähnt, die in Manns Bericht auftauchen (II, 186), ⁵⁰ berichtet er genauer vom Erwerb dieser Farm. ⁵¹ Und heißt es in Manns Roman summierend: „Er hatte Stahlwerke geschaffen, hatte Gesellschaften gebildet, die im größten Maßstabe die Umwandlung des Eisens in Stahl, den Bau von Eisenbahnbrücken betrieben“ (II, 187), so berichtet Carnegie ausführlich über „den neuen König Stahl“ ⁵² sowie die ungeahnten Möglichkeiten des Brückenbaus. Er erwähnt z. B. die Erfindung Sir Henry Bessemers und stellt fest:

Bessemer-Stahl wurde als Stahl-König inthronisiert; kein Monarch scheint eines langen und unbestrittenen Reiches so sicher, nachdem der Bessemer-Prozeß durch die Erfindung eines jungen Genies, meines Freundes Sidney Gilchrist Thomas, vervollkommen wurde. ⁵³

Damit nimmt Carnegie, und deshalb ist diese Partie besonders aufschlußreich, eine Gleichsetzung von reichem Unternehmer und König vor, wie sie für Mann attraktiv gewesen sein muß; denn auch in seinem Roman wird der reiche Spoelmann zum König erhoben. ⁵⁴ Und wird der Amerikaner in *Königliche Hobeit* wiederholt als „Ungeheuer“ apostrophiert, wird er mit dem biblischen Leviathan verglichen und mit dem Vogel Roch (II, 151) aus der Kaufmanns-Erzählung *Sindbad der Seefahrer*, so spricht auch Carnegie wiederholt von der „Ungeheuerlichkeit“ der amerikanischen Billionäre. ⁵⁵ Mann nimmt dessen Re-

⁴⁹ Ebd., S. XIV f.

⁵⁰ Ebd., S. 243.

⁵¹ Ebd., S. 245 f. Er faßt zusammen: „Man kann ruhig sagen, daß der Ertrag aus den Ölquellen des westlichen Pennsylvania im Stande sein würde, bevor diese Quellen irgendwie erschöpft sind, die gesamten amerikanischen Staatsschulden zu zahlen“; ebd., S. 247.

⁵² Ebd., S. 211.

⁵³ Ebd., S. 213.

⁵⁴ Carnegie führt über einen Krupp-Sohn aus: „Gegenwärtig ist er ein Monarch, geradeso wie der Kaiser, und soviel ich über den jungen König Krupp weiß, gerade so stolz auf seine Stellung.“ Ebd., S. 204. Mit der royalen Stellung des Magnaten wird zudem das für Mann zentrale Traummotiv in Verbindung gebracht, wenn Carnegie in seiner ‚Ansprache an junge Kaufleute‘ anregt: „[S]treben Sie nach dem Höchsten. [...] Seien Sie König in Ihren Träumen.“ Ebd., S. 2.

⁵⁵ Auch den Trust nennt er eine „ungeheure Vereinigung“; ebd., S. 150. An anderer Stelle ist von der „ungeheuerlich geschmähten Klasse der Millionäre“ die Rede (ebd., S. 140), ebenso von „ungeheure[n] Betriebe[n]“; ebd., S. 134. Und in der Einleitung heißt es: „Gegenüber den Reichtümern

de vom „Ungeheuer“ beim Wort und verschiebt das Epitheton in den Bereich des Märchens.⁵⁶ Nicht nur die Parallele König/Kaufmann, sondern auch die märchenhafte Dimension konnte Thomas Mann also in Carnegies ökonomischen Ratschlägen zumindest angedeutet finden. Wird Spoelmann der Ältere allerdings durch Trusts reich – durch einen „Stahltrust“, einen „Zuckertrust“, einen „Petroleumtrust“ (II, 152) –, so weicht Mann von den Ausführungen Carnegies eindeutig ab – dieser ist erklärter Gegner der Trustbildung. An dieser Stelle orientiert sich Thomas Mann vielmehr an den Geschäften des Milliardärs aus Athertons Roman *Rulers of Kings*, ein dezidierter Anhänger von Trusts.⁵⁷ Thomas Mann montiert für seinen Prototypen des Aufsteigers also diverse Informationen aus diversen Prätexten.

Die Anleihen an Carnegies Ausführungen gehen jedoch weiter. So hat sich die Forschung wiederholt gefragt, warum Spoelmann der Jüngere nicht selbst ein großer Industrie-Magnat sei, sondern lediglich ein Erbe. Kurzke ist der Auffassung, der jüngere Spoelmann werde auf diese Weise aus dem „Schmutz der Geschäfte“ herausgerückt;⁵⁸ seine Einsamkeit, seine Abtrennung von der Welt der Tat und des Lebens, werde so plausibel – eine weitere Parallele zu Klaus Heinrich. Spoelmann der Jüngere ist krank, und in Analogie zum „unbequemen“ Lebensentwurf Klaus Heinrichs heißt es, daß auch sein Leben „ein anstrengendes Dasein und keineswegs bequem“ sei (II, 150). Darüber hinaus jedoch setzt Thomas Mann, macht er Spoelmann den Jüngeren zum reichen Erben, eine Schreckgestalt Carnegies um, die dieser mit großer Eindringlichkeit beschwört. Der schottisch-amerikanische Aufsteiger bedauert niemanden

dieser Klasse erscheinen selbst die Reichtümer der altrömischen Kaiserzeit von nur mäßigem Umfange, und das um so mehr, als viele der nach Billionen zählenden ungeheuren amerikanischen Vermögen nicht im Laufe und durch die Arbeit mehrerer Generationen, sondern durch den Fleiß, die Intelligenz und die Sparsamkeit eines einzigen Mannes erworben wurden“; ebd., S. VII. Das ist auch bei Spoelmann dem Älteren, dem Ungeheuer, der Fall.

⁵⁶ Vielleicht hat Thomas Mann sogar für das Bild des Vogels Roch eine Anregung bei Carnegie gefunden. Der plädiert für Gold- anstelle von Silberwährung und lobt Großbritannien, das diesem Rat folgt, mit den Worten: „Welch ein weiser alter Vogel unser teures Mutterland doch ist! Auf seinen goldenen Eiern sitzend, kann es über alle mit dem Silberwarrwarr verbundenen Gefahren gar ruhig lächeln.“ Ebd., S. 40. In Thomas Manns Roman wird Spoelmann der Jüngere entsprechend als Vogel Roch bezeichnet, der auf seinen goldenen Eiern sitzt.

⁵⁷ Es heißt bei Atherton: „Thirty years more, and did his energies survive devastating tropical fevers, the rarely relaxing strain of organizing and guarding industries, investments, transit systems, the ever-trembling aggregations of capital called Trusts, sound a money basis as his own were built upon, all the manifold ramifications of a fortune, which, through the increased resources of the country during the past ten years, through his own and his father's genius, and by the mere force of momentum, was now close upon a billion dollars“; Atherton, *Rulers of Kings* (zit. Anm. 30), S. 178.

⁵⁸ Kurzke, Thomas Mann (zit. Anm. 11), S. 85. Der Sohn werde auf diese Weise entschuldigt und könne wie ein Aristokrat leben.

so sehr wie den reichen Sohn. Mit großer Emphase führt er aus: „Nichts ist so wahr, als daß der ‚allmächtige Dollar‘, in Millionen an Töchter und Söhne vererbt, zum allmächtigen Fluche wird.“⁵⁹ Und weiter: „Für jedweden jungen Mann, der sich nicht dazu gezwungen sieht, sein Brot selbst zu verdienen, fühle ich nur tiefes Mitleid.“⁶⁰ Hingegen sei Armut eine harte, jedoch notwendige Schule des Erfolgreichen.⁶¹ Geld kann also, so Carnegie, zum Fluch werden.⁶² Für Thomas Manns Roman heißt das, daß auch Spoelmann der Jüngere wie seine Tochter Imma und Klaus Heinrich zu den Erlösungsbedürftigen gehört. Er wird vom Haß seiner Zeitgenossen verfolgt, die er durch mildtätige Leistungen zu besänftigen strebt. Spoelmann erbte, so heißt es, auch

den Haß der benachteiligten Menge gegen die aufgehäufte Macht des Geldes, – all den Haß, zu dessen Besänftigung er jährlich die gewaltigen Schenkungen an Kollegien, Konservatorien, Bibliotheken, Wohltätigkeitsanstalten und jene Universität verteilte, die sein Vater gegründet hatte und die seinen Namen führte (II, 187 f.).

Im übrigen gibt es eine Carnegie-Bibliothek zu Braddock, Pennsylvania;⁶³ Carnegie legt großen Wert auf soziale Einrichtungen, auf Wohltätigkeit und Bildung.

Auf dem kranken Spoelmann lastet also der Fluch des Mammon, und damit ist das Fundament für einen weiteren Bezugstext gelegt, den Thomas Mann in seinen Roman einarbeitet – für Wagners Tetralogie, insbesondere für die eröffnende Oper *Rheingold*.⁶⁴ Im übrigen stellt George Bernhard Shaw, mit dessen Montagetechnik sich Thomas Mann auseinandersetzt, in seinem Wagnerbrevier eine ausdrückliche Verbindung zwischen Carnegie und Alberich her, dem Herrscher über den Mammon in Wagners Opern; Shaw, der Wagner in eine sozialistische Perspektive rückt, stellt fest:

⁵⁹ Carnegie: Kaufmanns Herrschgewalt (zit. Anm. 47), S. 136.

⁶⁰ Ebd., S. 118.

⁶¹ Ebd., S. 100.

⁶² In seiner Ansprache heißt es: „Ich würde lieber einem jungen Mann meinen Fluch hinterlassen, als ihn mit dem allmächtigen Mammon beladen“; ebd., S. 17.

⁶³ Ebd., S. 76. Ihm ist wichtig, „daß er einen Teil seines Verdienstes auf Wohlfahrtseinrichtungen für seine Angestellten verwendet“; ebd., S. 72.

⁶⁴ Wagners Libretto läßt sich insgesamt den Märchenreferenzen des Romans zuordnen, arbeitet doch Wagner mit Vorliebe Märchen in seine Opern ein. Der furchtlose Siegfried, der das Fürchten erst im Feuerring Brünnhildes lernt, ist dem Märchen *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen* entnommen, die Überlistung Alberichs aus *Rheingold* dem *Gestiefelten Kater*. Thomas Mann hat wiederholt auf den Märchencharakter der Wagnerschen Mythen und Gestalten verwiesen. In seinem Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners*, der 1933 zu seiner Emigration führt, wird das Nebeneinander von Geistigkeit und Volkstümlichkeit betont. In *Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“* spricht er davon, daß Wagner schon nach dem *Fliegenden Holländer* erklärt habe, fortan nur noch Märchen zu erzählen.

Obgleich der Alberich von 1850 nur der gemeine Manchester-Fabrikbesitzer gewesen sein mag, den Engels in seiner *Lage der arbeitenden Klassen in England* geschildert hat, war er 1876 auf dem besten Wege, Krupp von Essen oder Carnegie von Homestead oder Lever von Port Sunlight zu werden.⁶⁵

In der Figur Spoelmanns hat Alberich die Gestalt Carnegies angenommen.

Wagners *Rheingold* – Der Liebesfluch und seine Überwindung

Die Erfolgsgeschichte Spoelmanns des Älteren weicht an entscheidender Stelle von derjenigen Carnegies ab, wenn sie mit einem legendären Goldfund beginnt. Es heißt bei Mann: Spoelmann

hatte sein Alles auf eine Karte gesetzt und für sein ganzes Erspartes, bestehend aus fünf Pfund Sterling, dies Stückchen Alluvialfeld, ‚Paradiesfeld‘ genannt, nicht größer als vierzig Quadratfuß, käuflich erworben. Und tags darauf hatte er anderthalb Handbreit unter der Oberfläche einen Klumpen *Reingold*, den zehntgrößten Klumpen der Welt, den ‚Paradise Nugget‘ von neunhundertachtzig Unzen und fünftausend Pfund wert, zutage gefördert... (II, 186, Hervorhebung der Verfasserin).

Anhand dieser kleinen Partie läßt sich das komplexe Montageverfahren Manns präzise beschreiben. An der Oberfläche nimmt sich der Text durchaus homogen aus; es handelt sich um den genauen Bericht über einen wirtschaftlich rentablen Goldfund; Wert- und Größenangaben dominieren. Dieser Präzision entspricht auch der Begriff des „Alluvialfeldes“, ein geologischer Terminus, der das Feld als Schwemmgegend ausweist, auf dem sich Ablagerungen der Eiszeit befinden. Und auch das aufgefundene Reingold scheint hier richtig am Platz. Doch zugleich wird damit ein für den Wagner-Kenner hochsignifikanter Begriff, der des Rheingoldes, freilich hier ohne *h*, in den Text integriert und damit der gesamte Privatmythos Wagners vom Untergang des Göttergeschlechtes aufgerufen, der durch die ökonomische Korruptiertheit der Götter und den Rheingoldraub beschleunigt wird.⁶⁶ Das Rheingold, bzw. der Ring aus diesem Gold, so führt Borchmeyer aus, bedeutet dabei

nichts anderes [...] als jenen zum Privateigentum gewordenen, egoistisch-unteilbaren – alle anderen Personen ausschließenden und sich unterwerfenden –, ökonomischen und

⁶⁵ Zitiert nach: Dokumente (zu ‚Siegfried‘), in: Richard Wagner: Die Musikdramen, Hamburg: Hoffmann und Campe 1971, S. 739–750, S. 747.

⁶⁶ Das erste Vergehen besteht darin, daß Wotan seinen Speer, auf dem die gesellschaftlichen Verträge eingelassen sind, aus der Weltesche schnitzt; der zivilisatorische Gründungsakt stellt also bereits einen Verstoß gegen die Natur dar; vgl. dazu Lutz Köpnick: Nothungs Modernität. Wagners *Ring* und die Poesie der Macht im neunzehnten Jahrhundert, München: Fink 1994, S. 145 f.

Macht-Besitz, aus dem in diesem Mythos wirklich sämtliche Frevel herrühren. Wie durch den Ring [...] alle ‚reinemenschlichen‘ Beziehungen entfremdet werden – haftet an ihm doch der Fluch auf das einst Menschliche: die Liebe, – wie durch ihn ‚unnatürliche Väter‘, Söhne, Geschwister entstehen, das zeigt sich gleich im Rheingold: Alberich ver-sklavt seinen Bruder Mime.⁶⁷

Wird in Spoelmanns Kurzbiographie also das Reingold erwähnt, ja bildet dieses den Grundstein zu seinem Erfolg, so ist damit der Aufstiegsgeschichte Spoelmanns auf den Spuren Carnegies eine Untergangsgeschichte eingeschrieben. Gründet Spoelmanns privates Glück auf dem Reingold, so leitet dieses bei Wagner den Untergang eines ganzen Geschlechts, die Götterdämmerung ein. Diese Referenz stellt Thomas Mann m.E. nicht so sehr aus Gründen einer kritischen Widerlegung, einer kritischen Reflexion auf Besitzverhältnisse her, sondern im Sinne eines artistischen Spiels mit entgegengesetzten Aussagen. Wird der eingearbeitete Intertext berücksichtigt, so wird die vordergründige Botschaft, die Aufstiegsgeschichte, mit ihrem Gegenteil konfrontiert,⁶⁸ ein Verfahren, das Koopmann als dezidiert ironisches bezeichnet: „[W]o das Gegenteil eines Standpunktes mitbedacht wird, ist Ironie mit im Spiel“.⁶⁹

Wird das Gold in der obigen Passage zudem einem „sog. Paradiesfeld“ ent-rissen, so wird auf den Naturzustand der Besitzlosigkeit angespielt, wie er zu Beginn der Wagner-Oper als Sehnsuchthorizont entworfen wird – der goldene Tand, das Rheingold ist zunächst Gegenstand besitzloser Lust. Mime erzählt Loge und Wotan, als diese nach Nibelheim hinabgestiegen sind:

Sorglose Schmiede, / schufen wir sonst wohl / Schmuck unsren Weibern, / wonnig Geschmeid, / niedlichen Niblungentand; / wir lachten lustig der Müh –. / Nun zwingt uns der Schlimme, / in Klüfte zu schlüpfen, / für ihn allein / uns immer zu müh'n.⁷⁰

Mann hält in seinem Essay von 1937, *Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“*, über diesen unkorrumpten Urzustand fest: „... die Tiefe des Rheines mit dem schimmernden Goldhort, an dem seine Töchter sich tändelnd ergötzen, das war der unschuldsvolle, von Gier und Fluch noch unberührte Anfangszustand der Welt“ (IX, 522) – sprich ein paradiesischer Zustand, wie er im Namen des „Paradiesfeldes“ und des „Paradise Nugget“ aufscheint. Wird

⁶⁷ Dieter Bochmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 243.

⁶⁸ Noch dazu wird das hermeneutische Verfahren selbst, nämlich die Suche nach Quellen, an dieser Stelle verbuchstäblicht. Findet Spoelmann „unter der Oberfläche einen Klumpen Reingold“ (II, 186), so der Interpret unter der Oberfläche des Textes die Oper *Rheingold*.

⁶⁹ Helmut Koopmann: *Humor und Ironie*, in Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1990, S. 836–853, S. 848.

⁷⁰ Richard Wagner: *Das Rheingold*, in: *Richard Wagner: Die Musikdramen*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1971, S. 523–577, S. 553 f.

allerdings in Manns Schilderung dem Akt der Benennung Rechnung getragen – das Alluvialfeld wird lediglich „Paradiesfeld“ genannt –, so wird der paradiesische Zustand als Projektion deutlich, als Phantasma, das von bürgerlichen Besitzverhältnissen zeugt und diese affirmiert.

Der Wagner-Referenz entspricht es auch, wenn in unmittelbarem Anschluß an die obigen Zeilen die Flüsse zum Ort der Goldsuche werden – auch Spoelmann findet dort (R(h)ein-)Gold. Über seine Erfolgsgeschichte heißt es weiter, abweichend von der Carnegies:

Mit dem Erlös seines Fundes war Spoelmanns Vater nach Südamerika übersiedelt, ins Land Bolivia, und als Goldwäscher, Amalgam-Mühlenbesitzer und Bergwerksunternehmer hatte er fortgefahren, das gelbe Metall ohne Umwege den Flüssen, dem Schoß des Gesteins zu entreißen (II, 186).

Wie in Wagners Oper wird der Fluß zum Ort der Goldschöpfung, und es wird das traditionsreiche romantische Motiv des Bergwerks aufgegriffen, das im übrigen auch für „den Romantiker“ Wagner zentral ist; in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* z. B. findet Wagner sein zentrales Motiv, den Liebesfluch, präfiguriert.⁷¹ Bei genauem Blick werden also einige weitere Motive der Aufstiegsgeschichte Spoelmanns auf Wagners *Rheingold* hin lesbar – beispielsweise auch die Wassermotivik des Romans, die bei der Ankunft Spoelmanns besonders ins Auge fällt. Zum einen ist es der „Quellengarten“ und der „Quellenhof“ (II, 183), die Spoelmann zu besuchen gedenkt, und vornehmlich in diesem Kontext gewinnt sein Name die Konnotation von Spülen, läßt sich also der rekurrenten Wassermotivik zuordnen. Sein Hausarzt heißt entsprechend und in stark ironischer Färbung *Watercloose* (II, 182), lautlich an Wasserklosett erinnernd, oder neutraler formuliert: Auch er ist „dem Wasser“ nahe – „close to the water“. Diese Figuren nehmen dabei nicht nur das Heilwasser aus der Ditlindenquelle zu sich, sondern interessieren sich noch dazu für „Schloß ‚Delphinort‘“ (II, 184). Im übrigen läßt der Basler Regisseur Schlömer seine *Rheingold*-Inszenierung aus Stuttgart in einer „moderne[n] Kurbadhalle mit einem runden großen Marmorbecken in der Mitte“ spielen.⁷² Die Frauenfiguren in Manns Roman, allen voran Ditlinde und Imma, können entsprechend als Rheintöchter gelesen werden, wobei die Zuordnung zum Volk der Nixen

⁷¹ In dem Essay *Der Virtuos und der Künstler* nimmt Wagner Bezug auf *Die Bergwerke zu Falun* von E.T.A. Hoffmann; er plant eine Oper mit gleichem Titel und übernimmt für *Rheingold* das Thema des Liebesfluches, des Liebesverzichts. In E.T.A. Hoffmanns Version droht Torbern Elis und teilt ihm mit, „daß wolle er die wahren Wunder der Tiefe erschauen und zum Anblick der hohen Königin gelangen, so müsse er sich alle Liebesgedanken aus dem Sinn schlagen“; vgl. dazu Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (zit. Anm. 67), S. 192.

⁷² Theater heute, August/September 2000, S. 56.

zusätzlich über die rekurrenten Anspielungen auf Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* gestützt wird, ein Märchen, das bekanntlich bis in den zweiten Teil des *Felix Krull* Spuren hinterläßt – dort firmiert die Trapezkünstlerin Andromache als Tochter der Luft. Ditlinde – eine der mineralhaltigen Quellen trägt ihren Namen – vergleicht sich selbst mit der kleinen Meerjungfrau.⁷³ Und auch Imma kann diesem Märchen zugeordnet werden – über Umwege, doch nicht weniger eindeutig. Sie liebt die Algebra, die als Reich der Lüfte bezeichnet wird (II, 227), bewegt sich damit in der Sphäre, in der die kleine Seejungfrau auf ihre Erlösung wartet, nachdem der Prinz eine andere geheiratet hat. Zudem sind die Signale, die Imma als Nixe ausweisen, Legion. Sie zeichnet sich durch ihre „fließend redenden Augen“ aus (II, 184) und durch ein blasses Gesicht, „bleich wie die Perlen des Meeres“ (II, 360). Ihr Morgenkleid besteht „aus einem taillenlosen Fluß von schillernder Seide und einem offenen grünsamtenen Jäckchen“ (II, 242). Ihr Wintergarten beherbergt an prominenter Stelle ein Wasserbassin. Klaus Heinrich trifft Imma wiederholt vor „dem rieselnden Brunnen und dem Wasserbecken mit den künstlich gefiederten Enten“ an (II, 240); und über ihr Haar heißt es: „Blauschwarz und glänzend floß es zu beiden Seiten von ihrem Scheitel hinab“ (II, 240 f.). Sicherlich spielt hier auch das Bild der *femme fragile* des Jugendstil eine Rolle. Insgesamt also, und diese Tendenz ist im Kontext von Spoelmanns Ankunft besonders auffällig,⁷⁴ wird nicht nur die Topographie der Wagnerschen Oper – der Rhein wird durch den Quellgarten vertreten –, sondern auch das Personal nachgebildet, sprich die Rheintöchter. Und auch Spoelmanns Leiden sowie die Mißgunst seiner Neider kann auf Wagners Oper zurückgeführt werden – für Spoelmann ist der Fluch Alberichs Wirklichkeit geworden. Alberich, dem der Ring – durch einen Liebesverzicht gewonnen – von Wotan abgenommen wird, spricht die Worte:

Wie durch Fluch er mir geriet, / verflucht sei dieser Ring! / Gab sein Gold / mir Macht ohne Maß, / nun zeug' sein Zauber / Tod dem, der ihn trägt! / Kein Froher soll / seiner sich freun, / keinem Glücklichen lache / sein lichter Glanz! / Wer ihn besitzt, / den sehre die Sorge, / und wer ihn nicht hat, / den nage der Neid!⁷⁵

⁷³ Zu ihrer Fehldeutung vgl. Maar, der die positive Umdeutung auf eine Verschmelzung mit der Melusinen-Figur der *Lusignan*-Dichtung zurückführt; Maar, *Geister und Kunst* (zit. Anm. 6), S. 290, Anm. 28.

⁷⁴ Zudem ist auch Spoelmann als Künstlerfigur konzipiert; nicht nur die prononcierte Einsamkeit, „die abenteuerliche Vereinzelnung des Lebens“ (II, 187) signalisiert dies, sondern es heißt ausdrücklich: „Seine eigentliche Neigung hatte sonderbarerweise vielmehr von jeher der Musik, und zwar der Orgelmusik gehört“ (II, 188). Diese Liebhaberei ist hier nicht als Phänomen einer Verfallsgeschichte zu deuten wie sie in den *Buddenbrooks* oder in der Burleske *Tristan* geschildert wird, sondern als Hinweis auf die Wagnerreferenz. Denn daß Spoelmann die Musik liebt, wird kurz nach der Erwähnung des „Reingoldes“ mitgeteilt.

⁷⁵ Wagner, *Das Rheingold* (zit. Anm. 70), S. 566.

Auch Spoelmann der Jüngere, der reiche Erbe, wie ihn Carnegie bedauert, ist kein Froher; er krankt am Haß der Neider.

Und selbst auf der Makroebene des Romans erweist sich Wagners Tetralogie als maßgeblich – jedoch in signifikanter Verkehrung. Äußerte Thomas Mann über sein Buch, daß es auch „alles um Geld und alles um Liebe“ heißen könnte,⁷⁶ so wird mit dieser abschließenden Synthese⁷⁷ der Liebesverzicht aufgehoben, der Alberichs Reichtum erst begründet, mithin die Grundannahme in Wagners Tetralogie, daß „jeder Akkumulation von Macht [...] ein Liebesverzicht vorausgeht“.⁷⁸ Alberich flucht bekanntlich der Liebe, um Herr der Welt zu werden: „Das Licht löscht ich euch aus, / entreiß dem Riff das Gold, / schmiede den rächenden Ring; – / denn hör es die Flut: / so verfluch ich die Liebe!“⁷⁹ Doch mit der Heirat von Imma und Klaus Heinrich wird der Fluch Alberichs hinfällig, und zwar indem ausdrücklich von einem überwundenen Alp-traum die Rede ist – auch für Wagner ist Alberich ein Alp. Es heißt in *Königliche Hoheit*:

Es hatte ein Ende mit den Angstverkäufen von Schuldforderungen, der landesübliche Zinsfuß sank, unsere Verschreibungen waren als Anlagepapiere freudig begehrt, und von heute auf morgen schnellte der Kurs unserer hochverzinslichen Anleihen aus kummervollem Stande weit über pari empor. Der Druck, der jahrzehntelange Alp war von unserer Volkswirtschaft genommen (II, 353).

Die Herrschaft Alberichs wird in Thomas Manns Roman an ihr Ende geführt – allerdings in ganz anderer Weise, als es sich Wagner vorgestellt hatte, ja in gewisser Weise wird Wagners Entwurf durch die Harmonisierung von Staatswesen und Liebe ironisiert. Denn für Wagner stellt gerade die Volkswirtschaft wie der Staat den unheimlichen Alp dar,⁸⁰ den es auf der Rückkehr zum Naturzu-

⁷⁶ Carnegie stellt ebenfalls einen Zusammenhang zwischen Reichtum des einzelnen und dem Wohl des Volkes her: „Es ist gewiß eine bemerkenswerte Tatsache, daß die Volksmassen eines jeden Landes sich wohl und gedeihlich befinden im Verhältnis zu der Zahl der in dem betreffenden Lande lebenden Millionäre“; Carnegie, Kaufmanns Herrschgewalt (zit. Anm. 47), S. 132.

⁷⁷ Thomas Mann hat sich, so geht aus einem Brief an Ernst Bertram vom 28. Januar 1910 hervor, für diesen märchenhaften Schluß an Wagners *Meistersinger* orientiert; vgl. dazu Helmut Jendriek: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf: Bagel 1977, S. 202.

⁷⁸ Köpnick, Nothungs Modernität (zit. Anm. 66), S. 212.

⁷⁹ Wagner, Das Rheingold (zit. Anm. 70), S. 534.

⁸⁰ In *Oper und Drama* heißt es: „Seit dem Bestehen des politischen Staats geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite“; zitiert nach Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners (zit. Anm. 67), S. 243. Wagner setzt gegen die Besitzgier sowie den Staat die Natur und ein natürliches Begehren, wie es auch im Inzest zum Ausdruck kommt. Carlo Schmid hält im *Rheingold*-Programmheft der Bayreuther Festspiele 1977 fest: „Am Schluß der *Götterdämmerung* ist der Rhein wieder Natur, freilich Natur vor und nach der Wotanswelt, Natur, die nichts mit dem geschichtlichen Menschen im Sinn hat: Wotans Welt versinkt in der Urnatur, wie die Toten in die

stand zu überwinden gilt. Wagner prophezeit: „[W]ie ein böser nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen.“⁸¹ Doch bei Mann findet in ironischer Depotenzierung der Wagnerschen Sehnsucht konsolidierter Staatshaushalt und Erlösungsvision zusammen. Und bekommt der ewig fröstelnde Albrecht zum guten Schluß gar eine „Dampfdruckheizung“ (II, 354), so nimmt sich auch das wie eine ironische, gegen Wagner gerichtete Akzeptanz des Fortschrittes aus. Denn Dampf und Druck gehören für Wagner zum Reich Alberichs; nach einer Besichtigung der Londoner Hafenanlagen schreibt Wagner an Cosima: „Der Traum Alberich’s ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel“.⁸² Entsprechend bedient sich Mann ausdrücklich volkswirtschaftlicher Termini, um den „märchenhaften Zustand“ zu schildern, der damit durchbrochen wird. Petersen hält fest: „Dies ist nicht die Art, wie im Märchen die Erfüllung einer Weissagung beschrieben wird, hier drückt der Erzähler simple ökonomische Vorgänge in der passenden Sprache aus und verläßt damit den Bereich des Märchens“.⁸³ Das happy-end des Romans läßt sich also als ironische Umkehrung des Wagnerschen Programms lesen, wie es in der Tetralogie zum Ausdruck kommt – das Rheingold wird dort während des Brandes von Walhall den Rheintöchtern zurückgegeben.⁸⁴ Im übrigen werden auch die beiden anderen Hausphilosophen des „Dreigestirns“, wie es in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* heißt, in Thomas Manns Roman ironisiert – Schopenhauers Überzeugungen werden zum demagogischen Geplauder des *Eilboten*, wenn es zur Rechtfertigung des Aberglaubens heißt, daß „die Zeit nur eine Illusion und in Wahrheit betrachtet alles Geschehen in Ewigkeit feststehend sei“ (II, 343).

Erde eingehen und dort wieder zu Erde werden, aus der eines Tages die Keime neuen Lebens sprießen können“; zitiert nach ebd., S. 242. Allein „die Rückgabe des Rheingolds an die Natur, Vernichtung mithin seiner ‚Produktivität‘, weisen den Weg der Erlösung vom Liebesfluch“, so hält auch Hans Mayer fest; Hans Mayer: Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt, Stuttgart/Zürich: Belser 1978, S. 164.

⁸¹ Zitiert nach Udo Bernbach; *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 86.

⁸² Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd 1: 1869-1877, hg. v. Martin Gregor-Dellin/Dietrich Mack, München/Zürich: Piper 1976, S. 1052.

⁸³ Petersen, *Märchenmotive* (zit. Anm. 5), S. 226 f. Das Märchen leistet für ihn damit Doppeltes: „[E]inerseits wird die ‚Lösung des Nichtzulösenden‘ verifiziert, andererseits auch wieder in Frage gestellt“; ebd., S. 226.

⁸⁴ Thomas Mann wird um diese Differenz gewußt haben. In *Leiden und Größe Richard Wagners* hält er fest: „Richard Wagner als Politiker war sein Leben lang mehr Sozialist und Kulturutopist im Sinne einer klassenlosen, vom Luxus und vom Fluche des Goldes befreiten, auf Liebe gegründeten Gesellschaft [...], denn Patriot im Sinne des Machtstaates“ (Ess IV, 65).

Und Nietzsche wird, wie Friedhelm Marx und Ludwig-Thaut gezeigt haben, in der Figur Überbeins einer ironischen Revision unterzogen.⁸⁵

Thomas Mann führt in seinem „Lustspiel“ *Königliche Hoheit* also zwei ganz unterschiedliche Diskurse zusammen, einen ökonomischen und einen romantisch-märchenhaften. Beide werden durch die eingearbeiteten Intertexte profiliert – Mann integriert u.a. die ökonomischen Instruktionen Carnegies, des schottischen Aufstiegers in Amerika; und er verbindet diese Informationen mit Wagners Geld-Mythos, mit der Oper *Rheingold*. Dabei wird zum Teil das Ökonomische dem Märchenhaften angenähert – Spoelmann wird wiederholt als Fabelwesen bezeichnet – und umgekehrt das Märchenhafte dem Ökonomischen – die Bergwerkwelt, die Flüsse werden zu Orten der Goldgewinnung. Allerdings stiften diese Transformationen lediglich auf den ersten Blick die Homogenität des Textes. Bei genauem Blick, der die Vorlagen berücksichtigt, wird die Differenz der Diskurse, der Wortfelder spürbar – so wenn der Begriff „Alluvialfeld“, wenn Unzenangaben neben dem hoch besetzten Begriff „Reingold“ stehen. Entsprechend werden an dieser Stelle geradezu kontrastive Botschaften übermittelt – der Aufstiegsgeschichte Spoelmanns ist die Verfallsgeschichte des Wagnerschen Göttergeschlechts eingeschrieben. Doch werden die unterschiedlichen Diskurse z.T. auch ganz offensichtlich gegeneinandergesetzt. So reibt sich gegen Schluß des Romans die ökonomische Diktion, die von Anleihen und Krediten spricht, ganz augenscheinlich am Märchengeschehen. Zugleich werden durch dieses Montageverfahren die Vorlagen selbst einer ironischen Depotenzierung unterzogen – wenn zum guten Schluß der Fluch Alberichs aufgehoben und ausführlich von der wirtschaftlichen Konsolidierung der Staatskassen gesprochen wird. Insgesamt wird damit allein schon auf sprachlicher Ebene die abschließende Synthese von Glück und Geld demontiert.

⁸⁵ Friedhelm Marx: Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in ‚Königliche Hoheit‘, in: DVjs 62, 1988, S. 326-341, u.a. S. 333. Ebenso Ludwig-Thaut, ‚Königliche Hoheit‘ (zit. Anm. 1), S. 159 f. Überbein vertritt den „ästhetischen Genie- und Heroenkult“, von dem Mann beispielsweise in seinem späteren Nietzsche-Essay spricht. Zudem scheinen in Überbeins Überzeugungen einige aus Nietzsches Schrift *Schopenhauer als Erzieher* eingegangen zu sein; ebd., S. 163.

Heinz Dieter Tschörtner

Nobelpreis für Thomas Mann

Gerhart Hauptmann schreibt nach Stockholm

Gerhart Hauptmann, der Nobelpreisträger von 1912, war mit Thomas Mann im Oktober 1923 in Bozen und im Juli 1924 auf Hiddensee zusammengetroffen. „Der Kollege gewann meine wirkliche Sympathie, und das drückte sich unter anderem darin aus, dass ich ihn in Stockholm brieflich für den Nobelpreis empfahl“, heißt es in einem Briefentwurf vom 4. Januar 1925 an den gemeinsamen Verleger S.Fischer in Berlin.¹ Noch in einer Antwort an Thomas Mann vom 19. Oktober 1929 unterstrich der Dichter: „Mein Nobelpreiskandidat waren bereits vor 5 Jahren Sie, und ich habe das in Stockholm schriftlich vertreten.“² Diese Empfehlung blieb jedoch, wie schon die von 1918 für Hugo von Hofmannsthal, ohne Erfolg. In Hauptmanns Briefnachlaß, Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, findet sich leider keine Kopie eines entsprechenden Schreibens nach Stockholm.

Durch Vermittlung des Kulturattachés der Schwedischen Botschaft in Berlin erhielt ich aus dem Archiv des „Svenska Akademiens Nobelkomité“ in Stockholm eine Kopie des Originals.

Agnetendorf im Riesengebirge,
Der Wiesenstein.
[handschr.] Oct. 1923.

An eine Hohe Kommission
der NOBELSTIFTUNG

Stockholm

In meiner Eigenschaft als Träger des Nobelpreises von 1912 erlaube ich mir, für den gleichen Preis einen deutschen Schriftsteller in Vorschlag zu bringen. Sein Name ist Thomas Mann.

¹ Hans Wysling/Cornelia Bernini (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann. „Mit Hauptmann verband mich eine Art von Freundschaft“. Teil II: Briefe 1925-1935. Dokumentation und Verzeichnisse, in: TM Jb 7 (1994), S. 205-285, S. 268.

² Ebd., S. 229.

Ich glaube nicht nötig zu haben, einer Hohen Kommission diesen Autor besonders eingehend zu charakterisieren, da er der Nobel-Kommission gewiss kein Unbekannter ist. Auch ist der Kommission ohne Zweifel bekannt, welcher klar umrissener, rein und schlicht fundierter Charakter diesen Schriftsteller auszeichnet, und welche ernste Hochachtung er in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus allgemein genießt. Die Erteilung des Preises an diese hochbedeutende und durch und durch integre Persönlichkeit, welche die besten Eigenschaften deutscher Geistigkeit und Gründlichkeit in sich verkörpert, würde in Deutschland allgemein als schlicht und richtig empfunden werden und grosse Genugtuung hervorrufen.

[handschr.] In Verehrung
Gerhart Hauptmann

Dann kam die bekannte *Zauberberg*-Affäre. Trotz der Irritation und Verärgerung Hauptmanns über die nach ihm modellierte Peeperkorn-Gestalt war mit Thomas Manns berühmtem Entschuldigungsbrief, in dem er dem verehrten Älteren zu erklären versuchte, wie es zu dieser „Künstlersünde“ kam, der Konflikt bereinigt. Das bezeugt auch der „Gruß an Thomas Mann“ zu dessen 50. Geburtstag am 6. Juni 1925, in dem es heißt: „Von den ‚Buddenbrooks‘ bis zum ‚Zauberberg‘, welch ein Weg!“³

Daß Thomas Mann dann 1929 der Nobelpreis zufiel, „war nicht zuletzt und vor allem sein Werk“, steht in der *Entstehung des Doktor Faustus*. Am 15. Oktober schrieb er an Hauptmann voller Entrüstung, daß sich eine „Oberlehrer-Clique“ für die Verleihung des Nobelpreises an Arno Holz einsetze. Das wäre „ein wirkliches Ärgernis, und man sollte wahrhaftig etwas dagegen tun.“⁴ Daraufhin hat der schlesische Dichter erneut sein Wort in Stockholm für den „Kollegen“ eingelegt. Über den Erfolg hat er sich diesmal telefonisch vergewissert, auch rief er ihn dann in München an. Er habe gerade mit dem „kingmaker in Stockholm, Professor Böök von der Schwedischen Akademie“, gesprochen und „freue sich, der erste Gratulant zu sein“.

Unter diesem Namen wurde ich jetzt im Briefnachlaß fündig, entdeckte einen längeren Briefentwurf vom 21. 10. 1929 an Fredrik Böök, der bisher unbekannt war und hier mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek vollständig wiedergegeben werden soll.

³ Zitiert nach: Ebda, S. 277.

⁴ Ebda, S. 226.

Hochverehrter Herr Professor.

Bei unserer Begegnung in Bochum erwiesen Sie mir die Ehre mich zu fragen, wer in Deutschland meiner Ansicht nach jetzt als Kandidat für den Nobelpreis in Betracht käme. Es war mir im Augenblick schwer ein verantwortliches Wort auszusprechen. Soviel ich mich erinnere, wollten wir in einer späteren Stunde, die leider nicht gekommen ist, die Frage eingehender erörtern.

Sie ist mir inzwischen vielfach durch den Kopf gegangen. Erlauben Sie mir also, meine schuldig gebliebene Antwort jetzt auszusprechen. Im gegenwärtigen Zeitpunkt würde, und zwar ganz unzweifelhaft, einer von zwei sehr entgegengesetzten Persönlichkeiten des stärksten Echos und der allgemeinen Zustimmung in Deutschland sicher sein: der Stefan Georges und der Thomas Manns.

Dass Thomas Mann mehr als Stefan George mitten im Leben steht, ist Ihnen gewiss bekannt. Durch seine geschlossene Prosakunst, seinen schlichten, unbeirraren Mut, besitzt er das Ohr und das Vertrauen unserer Öffentlichkeit. Bei der augenblicklichen Spaltung Deutschlands in zwei politische Lager hat er, politisch dem einen angehörend, natürlich im anderen seine Gegnerschaft. Unzweifelhaft aber wird auch dort seine Bedeutung nicht verkannt und durchaus respektiert. Die Preiserteilung an ihn würde zwar wie immer in solchen Fällen hie und da Missgunst erwecken, aber wie ich mit Bestimmtheit aussprechen darf, jedermann verständlich sein.

Mit Stefan George wäre es nicht ganz der gleiche Fall. Die hohe Verehrung, die er in bestimmten Kreisen genießt, beruht auf einer Kunst, die Popularität weder sucht noch gewinnen kann. Sein Name wird indes auch in der weiteren Öffentlichkeit, ich möchte sagen mit einer mystischen Achtung genannt und seine Krönung mit dem Nobelpreis würde allgemein als organisch empfunden werden. Freilich müsste man sicher sein, dass er den Preis nicht zurückwiese (*gestrichen*: was bei der Art seiner ausschliessenden Persönlichkeit immerhin denkbar ist) *handschriftlich*: Das eigentlich glaube ich nicht, es besteht aber dafür, bei der ausschliessenden Art seiner hochgestimmten Seele, eine entfernte Möglichkeit.

Die beiden von mir genannten Kandidaten haben bereits Weltruf erlangt. Der Krönung eines von ihnen würde ein weites Echo antworten. Die Stellung aber, die sie in ihrem Volke einnehmen, würde die Absicht des Institutes verwirklichen, die über die Person hinaus das Volk des Preisträgers ehren will, denn dass man die Preiserteilung an Stefan George oder Thomas Mann in Deutschland als Ehre empfinden würde ist unzweifelhaft.

Wenn mir Ihre Frage, hochverehrter Herr Professor, Gelegenheit zu einer Antwort gegeben hat, so ist mir das ganz besonders angenehm. Mit Stockholm, der Akademie und dem Nobel-Institut als Preisträger sympathisch

verbunden, muss mir der Anlass, mich in Ihren Dienst stellen zu können, hochwillkommen sein, ja er gibt mir Gelegenheit, mich einer Art Gewissenspflicht zu entbinden, wie es hier geschehen ist.
(*ohne Grußformel und Unterschrift*)

Es handelt sich um ein außerordentlich geschicktes, sehr diplomatisch gehaltenes Schreiben. Thomas Mann wird zuerst genannt und gewürdigt. Zu Stefan George wird en passant so viel Einschränkendes erwähnt, daß der Empfehlungsakzent eindeutig bei Thomas Mann liegt. Das wußte der *Zauberberg*-Autor, dessen Verhältnis zu dem älteren, so erfolgreichen und populären *Weber*-Dichter immer etwas ambivalent war, wohl zu würdigen. In der *Entstehung des Doktor Faustus* von 1949 hieß es daher noch: „Ich antwortete ihm, die Auszeichnung sollte mir desto lieber sein, je mehr ich sie ihm zu verdanken hätte“. Seine Rede zum 90. Geburtstag Hauptmanns von 1952 schloß Thomas Mann mit den Worten: „Und seinem Deutschland, an dem er hing wie der Sohn an der Mutter, das er liebte bis in seine düsterste Verirrung hinein, wird das Werk, das er ihm schenkte, eine hohe festivitas bleiben – allezeit.“

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 Wysliling 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 Vaegt, Frankfurt/Main: S. Fischer 1992.
- BrB Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens, Pfullingen: Neske 1960.
- BrBF Thomas Mann: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: S. Fischer 1973.

- BrHe Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel, hrsg. von Anni Carlsson, erw. von Volker Michels, aus dem Amerikanischen übers. von Ursula Michels-Wenz, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- 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.
- Mp Materialien des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich.
- TMA Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

Thomas Mann: Werkregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Altes und Neues 158
[Dem Andenken Carl von Ossietzkys] 160
[An Frank Kingdom] 160 f.
[Ansprache an die Zürcher Studentenschaft] 159
[Ansprache zum ‚Phi-Beta-Kappa‘ – Orden der Berkeley-University] 161
[Die Aufgabe des Schriftstellers] 127
- Bemühungen 110
Bericht über meinen Bruder 154
Betrachtungen eines Unpolitischen 53, 73, 77, 80, 83, 94, 96-103, 117 f., 123, 170, 179, 191, 207, 230, 249, 266
Die Betrogene 165 f.
Bilse und Ich 80, 190, 208
The Black Swan 165 f.
Briefwechsel und Briefadressaten
– Adorno, Theodor W. 191, 252
– Basler, Otto 158
– Bermann Fischer, Gottfried 123
– Bertram, Ernst 10, 103, 265
– Eisner, Pavel 161
– Fischer, Hedwig 120 f.
– Fischer, Samuel 112-114, 123
– Hauptmann, Gerhart 269 f.
– Hesse, Hermann 150, 158
– Hofmannsthal, Hugo von 235
– Humm, Rudolf Jakob 153
– Kahler, Erich von 147, 153, 157
– Kaufmann, Fritz 157
– Kerényi, Karl 101
– Lion, Ferdinand 121
– Lowe-Porter, Helen 144, 154
– Mann, Erika 119
– Mann, Heinrich 113, 116, 191
– Mann, Klaus 236
– Mazzuccetti, Lavinia 247
– Meyer, Agnes E. 148, 157 f., 161
– Meyer, Eugene 151
– Munson, G. John 70
– Newton, Caroline 158
– Ponten, Josef 77, 186
– Reisinger, Hans 153
– Schnitzler, Arthur 176, 184
– Stock, Irvin 151
– Strauss, Richard 247
– Suhl, Abraham 162
– Weber, Carl Maria 170
– Weigand, Hermann J. 164 f.
– Rychner, Max 89, 91, 93-97, 100, 103
Briefe aus Deutschland 230
Briefe Richard Wagners. The Burrell Collection 160
Briefe und Kommentare zu ‘Tonio Kröger’ 191
Briefe und Kommentare zu ‘Tristan’ 191, 192, 209
Buddenbrooks 60, 69, 80 f., 107, 112, 116-120, 123, 125, 127, 139, 189, 210 f., 270, 251, 264

Bürgerlichkeit 195

Defense Saving Bonds 161

Denken und Leben 160

Deutschland und die Demokratie 77
230

Doktor Faustus 62, 91-93, 105, 108,
138 f., 151, 158, 163 f., 205, 210, 246 f.

Einkehr 211

Entstehung des Doktor Faustus 92,
151, 153, 161, 210, 270, 272, 247, 252

Erinnerungen ans Münchner Residenz-
theater 159

[Erlebnisse, die zu Werken wurden] 232

Der Erwählte 158, 164 f.

[Farbenskizze] 110

Felix Krull 87, 88, 93 f., 107, 138, 166 f.,
264

– Confessions of Felix Krull 166

Die Forderungen des Tages 110

[Der französische Einfluss] 189

Friedrich und die große Koalition 117

[Fürsten-Novelle] 249

Gedanken im Kriege 117

Gefallen 111

[Gegen die Wiederaufrüstung Deutsch-
lands] 159

Geist und Kunst 74

Die geistigen Tendenzen des heutigen
Deutschlands 230

Das Gesetz 163

Gladius Dei 144

Goethe als Repräsentant des bürgerlichen
Zeitalters 172

Goethe und Tolstoi 54, 77, 170 f., 177,
179, 186

Goethes Laufbahn als Schriftsteller 184

Zu Goethes ‚Wahlverwandschaften‘
77, 171 f., 176 ff.

[Gründungsfeier der ‚Association für
Interdependence‘] 160

Humaniora und Humanismus 180

Ich stelle fest ... 159

In memoriam S. Fischer 107, 124-127

Joseph-Romane 93, 120, 126, 130, 135,
155

– Joseph in Ägypten 106

– Joseph und seine Brüder 108, 139, 177

– Joseph der Ernährer 162 ff.

Der kleine Herr Friedemann 111 f., 117

Königliche Hoheit 116-118, 123, 139,
249-267

Kosmopolitismus 143 f.

Dieser Krieg 160

Kultur und Sozialismus 230

Die Kunst des Romans 115

Lebensabriß 144, 195

Leiden und Größe der Meister 108 f.

Leiden und Größe Richard Wagners
170, 191, 203, 208, 260, 266

Leonhard Franks ‚Traumgefahrten‘ 178

Das Lieblingsgedicht 160

Little Grandma 159

Lob Amerikas 160

Lotte in Weimar 93, 106, 130, 154, 178

Mario und der Zauberer 120

Meine Zeit 159

[‚Meistersinger‘] 189

Nietzsche’s Philosophie im Lichte unse-
rer Erfahrung 159

Notizbücher 78

Notizen zu ‚Felix Krull‘, ‚Königliche
Hoheit‘ u. a. 252

[On myself] 110, 251

Pariser Rechenschaft 230

Phantasie über Goethe 159, 172

Princetonor Rede 216

Problem der Deutsch-Französischen
Beziehungen 183

Radioansprachen ‚Deutsche Hörer!‘

100, 159 f., 245

Rede und Antwort 110

Rede zum 70. Geburtstag Gerhart
Hauptmanns 116

Rede zum 90. Geburtstag Gerhart
Hauptmanns 272

Richard Wagner und der ‚Ring des
Nibelungen‘ 260, 262

Schicksal und Aufgabe 160

Schopenhauer 187

Schwere Stunde 106, 249

Sechzehn Jahre 160, 162

Süßer Schlaf 134

Tagebücher 89 f., 95 f., 97, 100, 122-124,
127, 130, 145-157, 178, 195, 225 f., 235,
240, 246

Der Tod in Venedig 60, 70, 75, 115, 126,
144, 170, 177, 211

Tonio Kröger 191

Tristan 189-211, 264

Über die Ehe 178

Über die Kunst Richard Wagners 171,
191

Unordnung und frühes Leid 225-232

Versuch über das Theater 203

Die vertauschten Köpfe 107, 151, 162

Vision 111

Von deutscher Republik 176

[Vorwort zu Bruno Franks ‚Cervantes‘]
229

Wandlung 170

Warum ich nicht nach Deutschland
zurückgehe 160

[Welt-Zivilisation] 160

[Wiedersehen mit der Schweiz] 160

Der Wille zum Glück 111

Das Wunderkind 117

Der Zauberberg 9-26, 49-62, 63-68, 69-
85, 89, 107, 116, 118 f., 130, 135 f.,
169-187, 213-224, 270, 272, 251, 252

Personenregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Adler, Jeremy
– ‚Eine fast magische Anziehungskraft‘
179 f.
- Adorno, Theodor W. 93, 153
– s. auch Horkheimer, Max
- Alexis, Willibald
– Die Hosen des Herrn von Bredow
39
- Andersen, Hans Christian
– Die kleine Seejungfrau 264
- Andreas, Willy 225, 229
- Aristoteles 33
- Arntzen, Helmut
– Musil-Kommentar zu dem Roman
‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ 24
- Arntzen, Helmut/Balzer, Bernd/Pestalo-
zzi, Karl/Wagner, Rainer (Hg.)
– Literaturwissenschaft und Geschichts-
philosophie 251
- Aspetsberger, Friedbert/Stieg, Gerald
(Hg.)
– Elias Canetti, Blendung als Lebens-
form 33
- Atherton, Gertrude
– Rulers of Kings 252 ff.
- Auden, Wystan Hugh 151
- Baird, Jay W.
– To Die for Germany. Heroes in the
Nazi Pantheon 61
- Balzac, Honoré de 69, 236
- Balzer, Bernd s. Arntzen, Helmut
- Bang, Hermann 127
- Barrymore, Lyonel 245
- Barth, Herbert/Mack, Dietrich/Voss,
Egon
– Richard Wagner. Leben und Werk
204
- Bartl, Andrea (Hg.)
– ‚In Spuren gehen...‘. Festschrift für
Helmut Koopmann 190
- Batailles, Georges
– Théorie de la dépense 48
- Bauman, Zygmunt 132
- Baumgart, Reinhard
– Ironie in den Werken Thomas Manns
249
- Beck, Knut
– 100 Jahre S. Fischer Verlag. Eine
Bibliographie 114, 117
- Becker, Carl Heinrich 225, 231
- Beckett, Samuel 28
- Beethoven, Ludwig van 71, 199
- Benjamin, Walter 95
– Berliner Kindheit um neunzehnhun-
dert 58
- Benn, Gottfried
– Statische Gedichte 64
- Berend, Alice
– Die Bräutigame der Babette Bomber-
ling 117
- Berghahn, Wilfried

- Die essayistische Erzähltechnik
Robert Musils 22
- Bergson, Henri 74
- Berlin, Jeffrey B.
- On the Making of ‚The Magic Mountain‘ 144
- Bermann Fischer, Gottfried 105, 120, 124
- Bermbach, Udo
- Der Wahn des Gesamtkunstwerks 266
- Bernini, Cornelia/Sprecher Thomas (Hg.)
- Hans Wysling: Ausgewählte Aufsätze 1963 – 1995 73
- Bie, Oscar 111
- Blake, William 163
- Blessin, Stefan
- Erzählstruktur und Leserhandlung 169
- Die Romane Goethes 178
- Bloch, Ernst 95
- Bludau, Beatrix/Heftrich, Eckhard/
Koopmann, Helmut (Hg.)
- Thomas Mann 1875 – 1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck 49
- Boeschstein-Schaefer, Renate
- Zeit- und Gesellschaftsromane 49
- Böök, Fredrik 270
- Boose, Irene
- Das undenkbare Leben 28 f.
- Borchmeyer, Dieter
- Das Theater Richard Wagners 196, 204, 208, 261 ff.
- Thomas Mann und der Protest der Richard-Wagner-Stadt München 235
- Borck, Karl-Heinz s. Foerste, William
- Borgese, Giuseppe Antonio 148
- Börne, Ludwig 99
- Bourget, Paul 80, 84
- Brahms, Johannes 26
- Braun, Christina von 42
- Brecht, Bertolt 127, 138
- Broch, Hermann
- Brief an Willa Muir 56
- Erwägungen zum Problem des Kulturtodes 56
- Die Kunst am Ende einer Kultur 56
- Die Schlafwandler 49-62
- Die Verzauberung 62
- Zerfall der Werte 56
- Bronfen, Elisabeth
- Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik 31
- Bruckner, Anton 26
- Bruun, Laurids
- Die Krone 252
- Van Zantens glückliche Zeit 117
- Bucheli, Roman (Hg.)
- Max Rychner. Bei mir laufen alle Fäden zusammen 91
- Burckhardt, Carl J. 88, 91
- Byron, George Gordon Noel Lord
- Don Juan 144
- Campe, Julius 125
- Canetti, Elias
- Die Blendung 27-48
- Comédie Humaine an Irren 29 f.
- Fackel im Ohr 34
- Das Gewissen der Worte 27
- Masse und Macht 28
- Carl August, Herzog 169
- Carnegie, Andrew
- Empire of Business 252, 256 ff.
- Carstensen, Richard
- Thomas Mann – sehr menschlich 143
- Chamberlain, Houston Stewart
- Richard Wagner 204
- Chaplin, Charles 150
- Chopin, Frédéric 193
- Christoph, Hans
- Die Fahrt in die Zukunft 214 ff.
- Die Liebe im Jenseits 214
- Churchill, Sir Winston 150
- Cohn, Emil
- Physikalisches über Raum und Zeit 222
- Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hg.)
- Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke 83
- Corino, Karl
- Robert Musil – Thomas Mann. Ein Dialog. 26

- Cotta von Cottendorf, Johann Friedrich
Freiherr 125
- Curtius, Ernst Robert 88, 92
- Davies, Lloyd
– Thomas Mann's ‚Tristan‘ 191
- Dehmel, Richard 111
- Deppisch, Walter
– Richard Strauss in Selbstzeugnissen
und Bilddokumenten 234, 237 f.
- Detering, Heinrich
– Pax vobiscum 70 f.
- Dickens, Charles 80, 236
- Diebold, Bernhard
– Thomas Mann. ‚Der Zauberberg‘ 78
- Dierks, Manfred 137
– Studien zu Mythos und Psychologie
bei Thomas Mann 72
– Thomas Mann und die Tiefenpsycho-
logie 253
- Dittmann, Ulrich
– Thomas Mann: Tristan 195
- Döblin, Alfred
– Berlin Alexanderplatz 80
- Dostojewski, Fedor Michailowitsch 53,
69, 127, 236
- Dürrenmatt, Friedrich
– Der Richter und sein Henker 127
- Ehrenberg, Carl 197
- Ehrenberg, Paul 107, 178
- Eich-Fischer, Marianne s. Wysling,
Hans
- Einstein, Albert 213-224
– Zur Elektrodynamik bewegter Körper
221
- Eliot, Thomas Stearns
– The waste land 51
- Elster, Hanns Martin (Hg.)
– Faksimile-Ausgabe Thomas Mann:
‚Tristan‘ 195
- Engelhardt, Dietrich von/Wißkirchen,
Hans (Hg.)
– Thomas Mann und die Wissenschaften
253, 256
- Engels, Friedrich
– Lage der arbeitenden Klassen in
England 261
- Fabian, Richard/Schlesier, Renate (Hg.)
– Die Restauration der Götter 60
- Ferguson, Lore
– Die Blechtrommel. Versuch einer In-
terpretation 66
- Fiedler, Corinna/Rodewald, Dierk (Hg.)
– Samuel Fischer/Hedwig Fischer:
Briefwechsel mit Autoren 105, 112-
116, 118-121
- Fischer, Hedwig/Fischer, Samuel
– Briefwechsel mit Autoren 105, 112-
116, 118-121
- Fischer, Joschka 139
- Fischer, Samuel 105-127
- Flaubert, Gustave 80 ff.
– Madame Bovary 81
- Foell, Kristie A.
– Blind Reflections. Gender in Elias
Canetti's „Die Blendung“ 33, 36, 46 f.
- Fontane, Theodor 99, 117
- Foucault, Michel
– Wahnsinn und Gesellschaft 41
- Frank, Hans 240, 243
- Franklin, Benjamin 253
- Franz Joseph I., österreichischer Kaiser
12 f.
- Freud, Sigmund
– Die Weiblichkeit 30, 37, 47
- Frick, Wilhelm 96
- Friedrich der Große, preußischer König
75, 249
- Friedrich VII., dänischer König 252
- Friedrich, Sven 197
- Frisé, Adolf (Hg.)
– Robert Musil: Tagebücher 17, 23
- Frobenius, Leo
– Der Ursprung der afrikanischen
Kultur 60
- Foerste, William/Borck, Karl-Heinz
(Hg.)
– Festschrift für Jost Trier zum
70. Geburtstag 198, 209
- Fuchs, Peter 225
- Fülöp-Miller, René
– Der heilige Teufel. Rasputin und die
Frauen 65

- Gaede, Friedrich
 – Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland 65
- Gehrcke, Ernst
 – Die Relativitätstheorie 214
- George, Stefan 99, 131, 271 f.
- Gide, André 51, 56, 100
- Gier, Albert/Gruber, Gerold (Hg.)
 – Musik und Literatur 191
- Gilman, Sander 42
- Glaser, Albert (Hg.)
 – Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte 49
- Gockel, Heinz/Neumann, Michael/Wimmer, Ruprecht (Hg.)
 – Wagner – Nietzsche – Thomas Mann 235
- Goebbels, Joseph 239
- Goethe, Johann Wolfgang 15, 53, 68, 71, 81, 87, 94, 98 f., 103, 106, 116, 125 f., 131, 135, 162, 165, 167, 177, 186
 – Dichtung und Wahrheit 134
 – Faust 9, 42
 – Iphigenie 77
 – Maximen und Reflexionen 183
 – Wahlverwandschaften 65, 169-187
 – West-Östlicher Divan 89
 – Wilhelm Meister 9, 170 ff.
- Goetz, Walter
 – Brief an Hedwig Pfister 225
 – (Hg.) Propyläen-Weltgeschichte 231
- Golz, Jochen s. Seidel, Siegfried
- Gotthelf, Jeremias 99
- Gounod, Charles
 – Margarethe 75
- Grass, Günter 102
 – Die Blechtrommel 63-68
 – Drei Vaterunser 67
 – Ein weites Feld 68
 – Rückblick auf die Blechtrommel 64
- Grawe, Christian
 – ‚Eine höhere Art von Abschreiben‘ 252
- Gregor-Dellin, Martin 233
 – Klaus Mann: Briefe und Antworten 1922 – 1949 233
 – Richard Wagner 206
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.)
 – Cosima Wagner: Die Tagebücher 266
- Grimm, Hans
 – Volk ohne Raum 60
- Grimm, Jakob
 – Deutsche Mythologie 198
- Gruber, Gerald s. Gier, Albert
- Grunewald, Michel
 – Klaus Mann 234
- Günther, Christiane C.
 – Aufbruch nach Asien 52
- Guthke, Karl S.
 – Schopenhauer, Richard Wagner lesend 201
- Haile, H. G.
 – Thomas Mann und der ‚Anglizismus‘ 162 f.
- Hamsun, Knut 127
 – Das letzte Kapitel 79
- Hansen, Volkmar
 – Hans Castorps Weg ins Freie oder ‚Der Zauberberg‘ als Zeitroman 50
- Hansen, Volkmar/Heine, Gert (Hg.)
 – Frage und Antwort 146, 149
- Harpprecht, Klaus
 – Thomas Mann. Eine Biographie 96, 130, 190
- Hasubek, Peter
 – Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts 49
- Hatfield, Henry
 – Thomas Mann’s ‚Tristan‘ 190
- Hauptmann, Gerhart 71, 116, 118, 121-123, 186, 269-272, 247
 – Festaktus 119
 – Der Ketzler von Soana 117
 – Der Narr in Christo Emanuel Quint 115
 – Die Weber 272
- Hausmann, Manfred 96
- Hausegger, Siegmund von 235
- Hayman, Ronald
 – Thomas Mann. A Biography 190
- Hebbel, Friedrich 99

- Heftrich, Eckhard 137
 – Geträumte Taten 208
 – Musil. Eine Einführung 17
 – Die Welt ‚hier oben‘. Davos als mythischer Ort 217
 – Der Zauberberg – nach siebenzig Jahren 80
 – s. auch unter Bludau, Beatrix
- Heftrich, Eckhard/Koopmann, Helmut (Hg.)
 – Thomas Mann und seine Quellen 251
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 71
- Heidegger, Martin
 – Sein und Zeit 16
- Heimann, Moritz 114
- Heimannsberg, Joachim/Laemmle, Peter/Schoeller, Wilfried F. (Hg.)
 – Klaus Mann: Tagebücher 1944 – 1949 234, 236
- Heine, Gert s. Hansen, Volkmar
- Heine, Gert/Schommer, Paul (Hg.)
 – Herzlich zugeeignet – Widmungen von Thomas Mann 153
- Heine, Heinrich 125
 – Buch der Lieder 111
- Herder, Johann Gottfried von 131
- Herzlieb, Minna 170, 176
- Hesse, Hermann 53, 116, 118, 121
 – Steppenwolf 49, 51
- Heuser, Klaus Heinrich 107
- Heyse, Paul 112
- Hirschfeld, Georg
 – Der Kampf der weißen und der roten Rose 115
- Hitler, Adolf 61 f., 90, 238, 239 f., 247
- Hoffmann, Christian
 – ‚Zeitalter der Revolutionen‘ 179
- Hoffmann, E. T. A.
 – Die Bergwerke zu Falun 263
- Hofmannsthal, Hugo von 53, 116, 121, 99, 269, 235
 – Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation 102
- Holbeche, Yvonne
 – Die Firma Buddenbrook 251
- Hölderlin, Friedrich 131
- Holitscher, Arthur 208
- Hollaender, Felix
 – Der Weg des Thomas Truck 115
- Holten, Christian Friedrich von
 – Vom dänischen Hofe 252
- Holthusen, Hans Egon 91
 – Die Welt ohne Transzendenz 91
- Holz, Arno 270
- Homer
 – Ilias 195
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.
 – Dialektik der Aufklärung 41
- Hottinger, Mary 146
- Huxley, Aldous 56
- Ibsen, Henrik 127
 – Wenn wir Toten erwachen 70 f.
- Israel, Hans/Ruckhaber, Erich/Weinmann, Rudolf (Hg.)
 – Hundert Autoren gegen Einstein 222
- James, Henry
 – The Turn of the Screw 151
- Jannings, Emil 236
- Jendreiek, Helmut
 – Thomas Mann. Der demokratische Roman 265
- Jennings, Lee B./Schulz-Behrend, George (Hg.)
 – Vistas and Vectors. Essays honoring the memory of Helmut Rehder 190
- Jessen, Friedrich 71
- Joseph, Erkme
 – Hans Castorps ‚biologische Phantasie in der Frostnacht‘ 252
 – Himmelhohe Zacken 182
 – Nietzsche im ‚Zauberberg‘ 175
- Joyce, James 28, 56, 151
 – Ulysses 80
- Kafka, Franz 36
- Kant, Immanuel 33, 45, 217
- Karthauss, Ulrich
 – ‚Der Zauberberg‘ – ein Zeitroman 216 f., 223
- Kater, Michael H.
 – Composers of the Nazi Era 235 ff.

- Herr Komponist und die Brandstifter 235, 237 ff.
- Kaufmann, Arthur
 - Zur Relativitätstheorie 217, 222
- Keats, John 163
- Keller, Gottfried 99
- Kirsten, Oswald 178
- Kittler, Friedrich
 - Grammophon Film Typewriter 79
- Klages, Ludwig 74
 - Der Geist als Widersacher der Seele 16
- Kleist, Heinrich von 131
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 50
- Klugkist, Thomas
 - Glühende Konstruktion 191, 194, 197
- Knappertsbusch, Hans 235
- Knopf, Alfred A. 145
- Knopf, Blanche 145
- Koch, Willi A.
 - Masisches Lexikon 199
- Kocher, Ulrich 137
- Kolb, Annette 151
- Könneker, Carsten
 - Auflösung der Natur 214
- Koopmann, Helmut
 - Die Entwicklung des ‚intellektuellen Romans‘ bei Thomas Mann 249 ff.
 - Humor und Ironie 262
 - Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Heinrich Manns ‚Der Atem‘ 53
 - Thomas-Mann-Handbuch 186, 190, 194, 196 f., 202, 206, 208 ff., 226, 262
 - Der ‚Zauberberg‘ und die Kulturphilosophie der Zeit 74
 - s. auch unter Bludau, Beatrix
 - s. auch unter Heftrich, Eckhard
- Köpnick, Lutz
 - Nothings Modernität 261, 265
- Koppen, Erwin
 - Dekadenter Wagnerismus 190
- Korrodi, Eduard 87, 90, 95
- Kramer, Fritz W.
 - Der Fall der ‚Kulturmorphologie‘ von Frobenius und Jensen 60
- Kraus, Karl 33 f.
 - Letzte Tage der Menschheit 29
- Untergang der Welt durch schwarze Magie 51
- Kristiansen, Børge 137
- Kroll, Frederic/Täubert, Klaus (Hg.)
 - Der Tod in Cannes 233
- Kundera, Milan
 - Die Kunst des Romans 85
- Kurzke, Hermann 129-136
 - Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität 129
 - Hymnen und Lieder der Deutschen 131
 - Mondwanderungen 130
 - Romantik und Konservatismus 132
 - Stationen in der Thomas-Mann-Forschung 129 f.
 - Thomas Mann. Epoche Werk Wirkung 78, 130, 251, 253, 259
 - Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk 130, 134-136, 217, 226
 - Thomas-Mann-Forschung 1969-1976 129
- Kurzke, Hermann/Stachorski, Stephan
 - Thomas Mann. Essays 130
- Lacan, Jacques 31, 41
- Laemmle, Peter s. Heimannsberg, Joachim
- Langen, Albert 113, 116
- Lecher, Ernst 213
- Lehar, Franz 236
- Lehmann, E. E. 257
- Lehnert, Herbert 129
 - Thomas Manns ‚Unordnung und frühes Leid‘ 226
- Lehnert, Herbert/Wessell, Eva
 - Nihilismus der Menschenfreundlichkeit 170, 176 f., 184
- Lessing, Gotthold Ephraim
 - Emilia Galotti 250
- Lettow Vorbeck, Paul von
 - Heia Safari! 60
- Lichtenberg, Georg Christoph 103
- Liebermann, Max 229
- List, Paul 171
- Lorimer, George Horace

- Letters from a self-made merchant to his son 252 f.
- Lowe-Porter, Helen T. 144, 147, 163
- Lubich, Frederick 63
- Lublinski, Samuel
 - Die Bilanz der Moderne 69
- Ludewig-Thaut, Dorothea
 - ‚Königliche Hoheit‘ 249, 253 f., 267
- Lukács, Georg 71, 79, 95, 138
- Lützeler, Paul Michael
 - Goethe and Europe 53
 - Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur 59
 - Die Schlafwandler. Architektur und Ornament 50
- Maar, Michael
 - Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem ‚Zauberberg‘ 74, 250, 264
- Mack, Dietrich s. Barth, Herbert
 - s. auch unter Gregor-Dellin, Martin
- Maeterlinck, Maurice 18, 24
- Magris, Claudio
 - Das geblendete Ich 28
- Mann, Alfred
 - The Artistic Testament of Richard Strauss 241
 - European At Home Abroad A 241
- Mann, Erika 95, 147-149, 151, 233, 245
 - Briefe und Antworten 146
- Mann, Golo 138 ff.
 - Mein Vater Thomas Mann 143, 149
- Mann, Heinrich 69, 109, 112-114, 122, 125 f., 144, 147, 153 f., 156, 246, 249
 - Der Europäer 54
 - Henri Quatre 27
 - Die kleine Stadt 54
 - Der Untertan 49
- Mann, Katia, geb. Pringsheim 138 ff., 146, 148 f., 151, 153, 170
 - Meine ungeschriebenen Memoiren 145
- Mann, Klaus 147, 151, 233-248
 - Auf verlorenem Posten 234, 242
 - Mephisto 233, 246 f.
 - Tagebücher 234, 236
 - Three German Masters 233, 236
- Der Wendepunkt 233 f., 244 f.
- Mann, Michael 138 ff.
 - s. auch Plessen, Elisabeth
- Marcks, Erich 225-232
 - Briefe an Gerta und Willy Andreas 230 f.
 - Brief an Ludwig von Hofmann 231
 - Gaspard von Coligny 227
 - Gegenreformation in Westeuropa 231
 - Männer und Zeiten 226
 - Otto von Bismarck 225, 226
 - Philipp II. von Spanien 226 ff.
- Martens, Armin 107, 178
- Marx, Friedhelm
 - Thomas Mann und Nietzsche 267
- Matijevich, Elke
 - The ‚Zeitroman‘ of the Late Weimar Republic 49
- Maupassant, Guy de 80
- May, Kurt
 - Goethes ‚Wahlverwandschaften‘ als tragischer Roman 170
- Mayer, Hans 105
 - Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt 266
- Mazzini, Giuseppe 53 f.
- McCarthy, Joseph Raymond 159
- McConnel, Winder
 - Detlev Spinell und die ‚Kunst‘ der Projektion 190, 209
- Meier, Walther 88
- Meinecke, Friedrich 225, 230 f.
- Meinhof, Ulrike 139
- Meisel, Ferdinand
 - Wandlungen des Weltbildes und des Wissens von der Erde 222
- Mendelssohn, Peter de 25
 - Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann 144, 197, 204
 - S. Fischer und sein Verlag 113, 115 f., 118 f., 130, 144
 - (Hg.) Thomas Mann. Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932 – 1955 105, 123
- Meredith, Georg 115
- Meyer, Agnes E. 147
- Meyer, Conrad Ferdinand 99

- Meyer, Hermann
 – Zum Problem der epischen Integration 252
- Meyer, Martin
 – Tagebuch und spätes Leid 100
- Moltke, Helmuth Graf von 71
- Montinari, Mazzino s. Colli, Giorgio
- Mommsen, Theodor 91
- Moulden, Ken/Wilpert, Gero von (Hg.)
 – ‚Buddenbrooks‘-Handbuch 251
- Mozart, Wolfgang Amadeus
 – Die Zauberflöte 253 f.
- Muchanoff, Marie 206
- Müller, Karl Alexander von
 – Aus Gärten der Vergangenheit 226
- Musil, Robert 56, 122
 – Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste 21
 – Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches 11
 – Mann ohne Eigenschaften 9-26, 49
 – Tagebücher/Bd. I 17, 23
 – Verwirrungen des Zöglings Törleß 16
- Mutschmann, Martin 238
- Naumann, Uwe/Töteberg, Michael (Hg.)
 – Klaus Mann: Auf verlorenem Posten 234, 242
- Neuhaus, Volker (Hg.)
 – Günther Grass. Werkausgabe in zehn Bänden 63
- Neumann, Michael
 – Ein Bildungsweg in der Retorte. Hans Castorp auf dem Zauberberg 75
 – Thomas Mann. Romane 82
 – s. auch unter Gockel, Heinz
- Neumann, Paula 243
- Newton, Caroline 147
- Nietzsche, Friedrich 47, 50, 61, 72, 74, 78, 80, 82, 84, 91, 96, 98, 133, 191, 198, 207, 217, 252, 254 f.
 – Der Fall Wagner 191, 208, 230
 – Jenseits von Gut und Böse 202 f.
 – Menschliches, Allzumenschliches 83
 – Schopenhauer als Erzieher 15, 267
 – Der Wille zur Macht 256
- Zur Genealogie der Moral 83
- Nordalm, Jens
 – Erich Marcks und die Generation der Rankerennaissance 225
- Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) 25, 132
- Nunes, Maria Manuela
 – Die Freimaurerei 53
- Nussbaum, Martha
 – Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life 85
- Olsen, Henry
 – Der Patient Spinell 194, 205
- Orlik, Franz
 – Das Sein im Text 180
- Ossietzky, Carl von 160
- Otte, Regine s. Seidel, Siegfried
- Ovid 103
 – Metamorphosen 195
- Pahlen, Kurt
 – Richard Wagner: Die Walküre 197
- Pankau, Johannes G.
 – Das Geschlechterverhältnis in Elias Canettis Roman ‚Die Blendung‘ 33
- Parker, Mary Ann (Hg.)
 – Eighteenth-century Music in Theory and Practice 241
- Perels, Christoph (Hg.)
 – Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1996 201
- Pestalozzi, Karl s. Arntzen, Helmut
- Petersen, Jürgen H.
 – Märchenmotive in ‚Königliche Hoheit‘ 250 f., 266
- Pfäfflin, Friedrich
 – 100 Jahre S. Fischer Verlag 114, 120
- Pfitzner, Hans 235
 – Palestrina 230
- Plessen, Elisabeth/Mann, Michael (Hg.)
 – Katia Mann: Meine unveröffentlichten Memoiren 145
- Pöder, Elfriede
 – Spurensicherung. Otto Weininger in der ‚Blendung‘ 33, 44
- Poe, Edgar Allen
 – The Fall of the House of Usher 195

- Prater, Donald A. 130
 Prestel, Anna Zanko (Hg.)
 – Erika Mann: Briefe und Antworten 146
 Prieberg, Fred K.
 – Musik und Macht 238, 243
 Proust, Marcel 25
 – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 51, 80
 Pütz, Peter
 – ‚Joseph‘ von den Quellen zum Roman 251
 – Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann 83
- Ranke, Leopold 91, 227
 – Weltgeschichte 95
 Ransmayr, Christoph
 – Gespräch mit Hans-Dieter Schütt 85
 Rasch, Wolfdietrich 21
 – Thomas Manns Erzählung ‚Tristan‘ 198, 209
 Rasputin, Grigori Jefimowitsch 65, 68
 Reed, Terence James 137
 – Thomas Mann. ‚Der Tod in Venedig‘ 170
 – Von Deutschland nach Europa 52
 Reichenbach, Hans
 – Der gegenwärtige Stand der Relativitätsdiskussion 218
 Reschke, Claus (Hg.)
 – German Literature and Music 235
 Reuter, Fritz 18, 80
 Richter, Raoul 254
 Rickes, Joachim
 – Der sonderbare Rosenstock 250, 254
 Riemer, Friedrich Wilhelm 106
 Riess, Curt 233
 – Biographie Gustav Gründgens 233
 – Meine berühmten Freunde 233
 Rilke, Rainer Maria 51
 Ritter, Johann Wilhelm 179 f.
 Riviere, Joan
 – Womanliness as a Masquerade 38, 47
 Rodewald, Dierk s. Fiedler, Corinna
 Rösch, Ewald (Hg.)
 – Goethes Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘ 170
 Roosevelt, Franklin Delano 145, 160
 Rorty, Richard
 – Heidegger, Kundera und Dickens 85
 Rosegger, Peter 18
 Roßbach, Bruno
 – Spiegelungen eines Bewußtseins 191, 196, 202
 Ruckhaber, Erich s. unter Israel, Hans
 Rychner, Max 87-103
 – Der Arzt im neuen Deutschland 90
 – Bedachte und bezeugte Welt 90
 – Bemerkungen zum deutschen Schriftleitergesetz 89
 – Brief an Hans Egon Holthusen 91, 96, 99
 – Brief an Ernst Robert Curtius 92
 – Doktor-Faustus-Rezension 91, 92 f.
 – Die Ersten 89
 – Essay zu den ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ 93, 96-103
 – Frühe Erfahrungen 90
 – Kommentare zu Thomas Manns Essays 93
 – Nachtrag zu ‚Doktor Faustus. Roman eines Romans‘ 93
 – Thomas Mann und die Politik 94, 96-103
 – Von der Politik der Unpolitischen 94, 98-103
 – Welt im Wort 94
- Said, Edward
 – Orientalism 54 f.
 Sandberg, Hans-Joachim 137 f.
 Savonarola, Girolamo 75
 Scheler, Max 74
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 180
 Scherrer, Paul s. Wysling, Hans
 Schirach, Baldur von 240, 242
 Schiller, Friedrich 14, 83, 106, 138, 169
 – Don Carlos 250
 Schlechta, Karl (Hg.)
 – Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden 15
 Schlesier, Renate s. Fabian, Richard
 Schmid, Carlo 265

- Schmidlin, Yvonne s. Wysling, Hans
 Schmidt, Arno 102
 – Der Rabe 79
 Schneider, Manfred
 – Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Über Canettis Mythos 37, 40, 44, 48
 Schnitman, Sophia 195
 Schoeller, Wilfried F. s. Heimannsberg, Joachim
 Schönhaar, Rainer
 – Beschriebene und imaginäre Musik 191
 Schommer, Paul s. Heine, Gert
 Schopenhauer, Adele 178
 Schopenhauer, Arthur 34, 83 f., 126, 131, 174, 201, 217, 266
 Schrenck-Notzing, A. von 180
 Schuh, Willi (Hg.)
 – Richard Strauss-Stefan Zweig 238, 240, 247
 Schulz-Behrend, George s. Jennings, Lee B.
 Schwan, Werner
 – Goethes ‚Wahlverwandschaften‘ 169-171
 Schweinsheimer, W.
 – Raum, Zeit, Schwerkraft 217
 Segelcke, Elke
 – Heinrich Manns Beitrag zur Justizkritik der Moderne 53
 Seidel, Siegfried/Otte, Regine/Golz, Jochen u.a. (Hg.)
 – Goethes Werke. Berliner Ausgabe 169
 Sennett, Richard 132
 Settembrini, Luigi 53
 Shakespeare, William 144
 Shaw, George Bernard 127, 260 f.
 Siebert, Werner
 – Max Rychner. Bibliographie 87
 Simmel, Georg 30
 Smith, Mary 144
 Sokal, Alan D./Briemont, Jean
 – Eleganter Unsinn 218
 Sommerfeld, Arnold
 – Die Relativitätstheorie 217 f.
 Sontag, Susan
 – The Literary Criticism of Georg Lukács 79
 Spahr, Roland
 – [Thomas Mann im S. Fischer Verlag] 115
 Spangenberg, Eberhard
 – Karriere eines Romans 233
 Spengler, Oswald
 – Untergang des Abendlandes 51, 53, 60
 Splitt, Gerhard
 – Richard Strauss 238 ff.
 Sprecher, Thomas 137
 – Kur- Kultur- und Kapitalismuskritik im ‚Zauberberg‘ 251
 – (Hg.) Auf dem Weg zum Zauberberg 52, 53, 74, 251
 – (Hg.) Vom ‚Zauberberg‘ zum ‚Doktor Faustus‘ 53
 – (Hg.) Das ‚Zauberberg‘-Symposium 1994 in Davos 53, 217
 – s. auch unter Bernini, Cornelia
 Sprengel, Peter
 – Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900 74
 Stachorski, Stephan 137
 – s. auch unter Kurzke, Hermann
 Stallbaum, Klaus
 – Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass 65
 Stehr, Hermann 116
 Steinecke, Hartmut
 – Die ‚repräsentative Kunstform der Epoche‘ 49
 – Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann 49
 Steussloff, Axel Gunther
 – Autorschaft und Werk Elias Canettis. Subjekt – Sprache – Identität 39 f.
 Stieg, Gerald s. Aspetsberger, Friedbert
 Stifter, Adalbert 99
 Storm, Theodor 99
 Strauss, Alfred 241
 Strauss, Alice, geb. Grab 242 ff.
 Strauss, Christian 242
 Strauss, Franz 242, 245

- Strauß, Franz Josef 139
 Strauss, Pauline 237
 Strauss, Richard 233-248
 – Brief an Hitler 240
 – Don Juan 243
 – Liebe der Danae 237
 – Rosenkavalier 235, 243
 – Salome 234, 243
 – Schweigsame Frau 238
 – Till Eulenspiegel 243
 Strindberg, August 83
 Suhl, Abraham
 – Anglizismen in Thomas Manns
 „Doktor Faustus“ 162
 Suhrkamp, Peter 124
 Swing, Raymond 150
 Syfuß, Antje
 – Zauberer mit Märchen 250

 Täubert, Klaus s. Kroll, Frederic
 Thackeray, William Makepeace 69
 Thomas, Walter
 – Richard Strauss und seine Zeitgenossen 247 f.
 Timpe, Williram 107, 176
 Töteberg, Michael s. Naumann, Uwe
 Tolstoi, Leo 80, 83, 127
 Toscanini, Arturo 239
 Trapp, Frithjof
 – Artistische Verklärung der Wirklichkeit 251
 Trask, Willard R. 165 f.
 Trenner, Franz
 – Richard Strauss 237
 Trollope, Anthony 69
 Trunz, Erich (Hg.)
 – Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden 169, 172 f., 177, 179 ff., 183 ff.
 Turgenjew, Iwan 83
 Tyler, Simon
 – *Homage or Parody? Elias Canetti and Otto Weininger* 33

 Veget, Hans Rudolf 137
 – Die Erzählungen 190, 208
 – Im Schatten Wagners 189
 – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen 170, 190 f., 197, 208 f.
 – Musik in München 235
 – ‚Salome‘ und ‚Palaestrina‘ als historische Chiffren 235
 – The Spell of Salome 235
 – Thomas Mann Handbuch 226
 – Thomas Mann und Richard Strauss 235
 – Thomas Manns West-Orientierung 143
 – Zeitgenossenschaft ohne Brüderlichkeit 235, 246 ff.
 Valéry, Paul Ambroise 103
 – Monsieur Teste 88
 Vogt, Jochen
 – Thomas Manns ‚Buddenbrooks‘ 251
 Voss, Egon s. Barth, Herbert
 Voß, Johann Heinrich
 – Homer’s Werke 195
 Vulpius, Christiane 169

 Wagner, Cosima
 – Die Tagebücher 266
 Wagner, Rainer s. Arntzen, Helmut
 Wagner, Richard 91, 96, 98, 101, 133, 171 f., 175, 189, 217, 252
 – Brief an König Ludwig II. 204
 – Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 203
 – Epilogischer Bericht 209
 – Fliegender Holländer 260
 – Götterdämmerung 262, 265
 – Meistersinger 265
 – Oper und Drama 265
 – Parsifal 240
 – Rheingold 252, 260 ff.
 – Der Ring des Nibelungen 189-211
 – Siegfried 200, 206 f., 260
 – Tannhäuser 184
 – Tristan und Isolde 190 f., 195 f., 208-210
 – Über Schauspieler und Sänger 203
 – Der Virtuos und der Künstler 263
 – Walküre 192, 195-199, 201 f., 204, 210
 Walter, Bruno 225, 238 f.
 – Briefe 239

- Thema und Variationen 239
- Walter Lindt, Lotte (Hg.)
- Bruno Walter: Briefe 1894 – 1962 239
- Wapnewski, Peter
- Tristan, der Held Richard Wagners 190
- Wassermann, Jakob 116
- Der Fall Maurizius 115
- Wedekind, Frank 126
- Weigand, Hermann J.
- The Magic Mountain 71
- Thomas Mann's ‚Gregorius‘ 164
- Weigand, Wolf Volker
- Walter Wilhelm Goetz 225
- Weininger, Otto
- Geschlecht und Charakter 30, 33 ff., 44 f., 47
- Weinmann, Rudolf s. unter Israel, Hans
- Weiss, Walter
- Zur Metaphorik Thomas Manns und Robert Musils 25
- Weissberg, Liliane (Hg.)
- Weiblichkeit als Maskerade 38
- Weiss-Mann, Edith 241
- Wellershoff, Dieter (Hg.)
- Gottfried Benn: Gedichte 64
- Wendel, Georg 222
- Wessell, Eva s. unter Lehnert, Herbert
- Westermeier, Franz 107
- Wiecker, Rolf (Hg.)
- Text und Kontext 226
- Wieland, Christoph Martin 81
- Wiesehöfer, Stephan
- Mythos zwischen Wahn und Kunst 28
- Wilde, Oscar 159
- The Picture of Dorian Gray 246
- Wilhelm II., deutscher Kaiser 12, 253
- Willkie, Wendell 150
- Wilpert, Gero von s. Moulden, Ken
- Wimmer, Ruprecht
- Zur Philosophie der Zeit im ‚Zauberberg‘ 217
- s. auch unter Gockel, Heinz
- Winckler, Lutz
- Klaus Manns Roman ‚Mephisto‘ 247
- Wißkirchen, Hans 137
- Der Einfluß Heinrich Manns auf den ‚Zauberberg‘ 53
- Quellenhistorische Untersuchungen zu Th. Manns Settembrini-Figur 53
- Thomas Mann und die Geschichtsschreibung 256
- s. auch unter Engelhardt, Dietrich von Witte, Karsten
- Das ist echt! Eine Burleske! Zur ‚Tristan‘-Novelle 190
- Wolff, Louise 239
- Wolff, Rudolf (Hg.)
- Klaus Mann. Werk und Wirkung 247
- Wuthenow, Ralph Rainer
- Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus 246
- Wysling, Hans 137
- Briefwechsel Thomas Mann- Max Rychner 88, 94
- Fragmente zur ‚Fürsten-Novelle‘ 249 ff.
- Probleme der ‚Zauberberg‘-Interpretation 73, 178
- Verhältnis zu den Quellen 251 ff.
- ‚Der Zauberberg‘ 186
- Wysling, Hans/Bernini, Cornelia (Hg.)
- Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Gerhart Hauptmann 269
- Wysling, Hans/Eich-Fischer, Marianne (Hg.)
- Thomas Mann Selbstkommentare 247
- Wysling, Hans/Scherrer, Paul
- Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns 249, 251
- Wysling, Hans/Schmidlin, Yvonne (Hg.)
- Bild und Text bei Thomas Mann 198
- Thomas Mann. Ein Leben in Bildern 143
- Yeats, William Butler 51
- Young, Frank W.
- Montage and Motif in Thomas Mann's ‚Tristan‘ 190
- Zelle, Carsten

- Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert 14

Zizek, Slavoj

- Denn sie wissen nicht was sie tun. Genießen als politischer Faktor 43

- Die Metastasen des Genießens 33, 38
- Zola, Émile 69, 127
- Doktor Pascal 73 f.
- Zweig, Arnold
- Bilanz der deutschen Judenheit 213
- Zweig, Stefan 238 ff.
- Drei Meister 236 f.

Die Autorinnen und Autoren

Dr. Roman Bucheli, Neue Zürcher Zeitung, Postfach, CH – 8021 Zürich

Prof. Dr. Manfred Dierks, Daimlerstraße 9, 26160 Bad Zwischenahn

Heinz Gildhoff, Haidbarg 5a, 21244 Buchholz

Dr. Erkmé Joseph, Am Kornacker 51, 35041 Marburg

Prof. Dr. Hartmut M. Kaiser, Department of Foreign Languages and Literatures, Clark University, Worcester, MA 01610, USA

Prof. Dr. Ulrich Karthaus, Ebelstraße 18, 35392 Giessen

Dr. Carsten Könneker, Redaktion 'Spektrum der Wissenschaft', Vangerowstraße 20, 69115 Heidelberg

Prof. Dr. Helmut Koopmann, Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 10, 86159 Augsburg

Prof. Dr. Hermann Kurzke, Krokusweg 7, 55126 Mainz

Prof. Dr. Claudia Liebrand, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

Prof. Dr. Paul Michael Lützeler, Max Kade Center for Contemporary German Literature, Washington University, Box 1139, St. Louis/Missouri 63130-4899, USA

Prof. Dr. Volker Neuhaus, Universität Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

Prof. Dr. Michael Neumann, Katholische Universität Eichstätt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt

Dr. Jens Nordalm, Am Weyersberg 2a, 53902 Bad Münstereifel

PD Dr. Gertrud M. Rösch, Königswiesenweg 4, 93051 Regensburg

PD Dr. Franziska Schößler, Neubergweg 2, 79104 Freiburg

Heinz Dieter Tschörtner, Atzpodienstraße 50, 10365 Berlin

Auswahlbibliographie 1999 – 2000

zusammengestellt von Thomas Sprecher und Gabi Hollender

- Ackermann, Gregor und Gert Heine: Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 237-246.
- Baskakov, Alexej: Thomas Mann und Iwan Schmeljow: Interpretation einer Bekanntschaft, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 133-145.
- Bielfeldt, Nathalie: Thomas Mann, Buddenbrooks und das Theater, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 110-119.
- Blöcker, Karsten: Beckergrube 52, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 185-194.
- Böschenstein-Schäfer, Renate: „Doktor Faustus“ und die Krankheit als Inspiration, in: Thomas-Mann-Studien Bd. XXIII, S. 129-156.
- Breuer, Stefan: Das Unbewusste in Kilchberg: Thomas Mann und Ludwig Klages: mit einem Anhang über Klages und C.G. Jung, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 53-72.
- Brütting, Richard: Mario und der Zauberberg: ein Phantasiestück über die Kunst der Namensgebung bei Thomas Mann, in: Literatur um 11: Jahrbuch, Bd. 1999/2000, H. 16, S. 33-57.
- Bruns, Alken: Herkunftsarbeit: über das Chronistische in Buddenbrooks, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 48-61.
- Buchmayr, Friedrich: Exil in Österreich?: Johannes Hollnsteiners Engagement für Thomas Mann: mit zwei unveröffentlichten Briefen Thomas Manns, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 147-163.
- Detering, Heinrich: Tauziehen: Laudatio zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1999 an Ruth Klüger, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 219-227.
- Dierks, Manfred: Opfertgänge: C.G. Jung und Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“ und „Wandlungen und Symbole der Libido“, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 109-127.
- Dierks, Manfred: Thomas Mann und die Tiefenpsychologie: von Janet bis Kohut, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 141-160.
- Dittmann, Britta und Elke Steinwand: „Sei glücklich, du gutes Kind“: Frauenfiguren in Buddenbrooks, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 176-193.
- Eickhölter, Manfred und Hans Wißkirchen (Hrsg.): Buddenbrooks: Neue Blicke in ein altes Buch: Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung „Die Buddenbrooks – ein Jahrhundertroman“ im Buddenbrookhaus, Lübeck: Dräger 2000, 216 S.

- Eickhölter, Manfred: Senator Mann und Thomas Buddenbrook als Lübecker Kaufleute: historische Quellen und literarische Gestaltung, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 74-99.
- Eickhölter, Manfred (Hrsg.): Das Poesie-Album der Caroline Boheim aus Zürich: Pflegetochter der Familie Mann in Lübeck von 1855 bis 1860, Lübeck: Schmidt-Römhild 1999, 120 S.
- Eickhölter, Manfred: Senator Mann und Thomas Buddenbrook als Lübecker Kaufleute: historische Quellen und literarische Gestaltung, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 74-99.
- Engelhardt, Dietrich von (Hrsg.): Thomas Mann und die Wissenschaften, Lübeck: Dräger 1999 (= Literatur und Wissenschaft im Dialog, Bd. 1), 193 S.
- Engelhardt, Dietrich von: Die Welt der Medizin im Werk von Thomas Mann, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 41-76.
- Elsaghe, Yahya: Diese Flegel: die Zürcher in Thomas Manns Romanen, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 165-183.
- Elsaghe, Yahya: Die imaginäre Nation: Thomas Mann und das „Deutsche“, München: Wilhelm Fink 2000, 429 S.
- Elsaghe, Yahya: Zur Imagination der deutschen Reichsgrenze: Thomas Mann als Angehöriger der ersten Generation nach 1871, in: Lesbarkeit der Kultur, S. 307-321.
- Elsaghe, Yahya: Die kaufmännischen Und-Zeichen der Geschäftsmaschine: zur Überwindung rassenbiologischer Antisemitismen in Thomas Manns Spätwerk, in: Colloquia Germanica Bd. 33, H. 4, S. 349-365.
- Fischer, Manfred F.: Unter fremder Flagge: das Stadtbildmotiv des Einbandes der Volksausgabe von W. Schulz (1903), in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 204-211.
- Foucart, Claude: Thomas Mann et la civilité, in: Espaces domestiques et privés: l'hospitalité, S. 217-230.
- Grund, Marthe: Lachen und Gelächter in Thomas Manns Zauberberg: zu Strukturen von Affektivität und Komik im Roman [Magisterarbeit], Berlin 2000, 107 S.
- Hamacher, Bernd: Die Poesie im Krieg: Thomas Manns Radiosendungen „Deutsche Hörer!“ als „Ernstfall“ der Literatur, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 57-74.
- Harslem, Ralf: Thomas Mann und Theodor Fontane: Untersuchungen über den Einfluss Theodor Fontanes auf das erzählerische Frühwerk von Thomas Mann, Frankfurt/Main: Lang 2000 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 7), 236 S.
- Hartmann, Hans Albrecht: Kreativität und Pathopsychologie am Beispiel Thomas Manns, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 63-104.

- Heftrich, Eckhard: Buddenbrooks – Der Jahrhundertroman, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 10-21.
- Heftrich, Eckhard: Thomas Mann zwischen Wagner und Nietzsche, in: Nietzsches tragische Grösse, S. 183-218.
- Heftrich, Eckhard: Wilhelm Raabe – geheime Quellen des Doktor Faustus, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 123-128.
- Heisserer, Dirk: Thomas Manns Zauberberg, München; Zürich: Piper 2000 (= Serie Piper; 3141. Meisterwerke kurz und bündig), 126 S.
- Hermann, Armin: Thomas Manns Verständnis für Mathematik, Physik und Technik, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 77-88.
- Hölter, Achim: Notizen zu einer Bild-Text-Parallele bei Dostojewski und Thomas Mann, in: Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 1999/2000, S. 61-73.
- Joseph, Erkme: Himmelhohe Zacken: über ein Motiv bei Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Richter, Friedrich Nietzsche und im Zauberberg von Thomas Mann, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Bd. 32, H. 3 (1999), S. 225-235.
- Joseph, Erkme: Die Seele des Zauberbergs: Anmerkungen zu Thomas Mann und seinen Vorlagen aus der Bildenden Kunst, in: Seelen, S.167-176.
- Kadelbach, Ada: „Was ist das?\": ein neuer Blick auf einen bekannten Romananfang und die Lübecker Katechismen, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 36-47.
- Kalb, Lothar: Mecklenburgische Bewandnisse mit Thomas Mann, in: Stier und Greid, Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern, Bd. 10 (2000), S. 80-98.
- Karthaus, Ulrich: „Doktor Faustus“, „Die Akten des Vogelsangs“, die Philologie und die Hermeneutik, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 129-132.
- Karthaus, Ulrich: Hitlers „Bruder“ und die Deutschen, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 75-91.
- Klüger, Ruth: Thomas Mann als Literaturkritiker, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 229-236.
- Klugkist, Thomas: Sehnsuchtskosmogonie: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 284), 669 S.
- Köhne, Roland: Der Roman „Effi Briest“ in Thomas Manns „Anzeige eines Fontane-Buches“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 113-122.
- Kohler, Georg: Castorps Imperativ oder: Die Philosophie auf dem Zauberberg, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 233-248.

- Koopmann, Helmut: Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlandes“ in Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 9-24.
- Koopmann, Helmut: Thomas Manns „Zauberberg“ und Heinrich Manns „Der Atem“: eine späte Antwort, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 105-127.
- Kurzke, Hermann: Das Kapitel „Politik“ in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 27-41.
- Kurzke, Hermann: Kirchenlied und Psychoanalyse: mit Seitenblicken auf Thomas Mann, C.G. Jung und Zürich um 1900, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 73-93.
- Lehnert, Herbert: Buddenbrooks und der Senator Mann, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 62-73.
- Lehnert, Herbert: Ein seltsames Vorwort: zu Thomas Manns Beziehungen zu Ferdinand Lion, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 93-111.
- Linke, Daniel: „Aber nehmen sie die Bücher, die dort oben geschrieben werden [...]“: Buddenbrooks – ein skandinavischer Roman?!, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 194-203.
- Mádl, Antal: Thomas Man világ- és emberképe Budapest: Argumentum 1999, 322 S.
- Massino, Guido: Franz Kafka e Thomas Mann nella Varsavia yiddish fra le due guerre, in: Stella errante, S. 117-138.
- Meyer, Martin: Tagebuch und spätes Leid: über Thomas Mann, München: Hanser 1999, 300 S.
- Meyer, Martin: Thomas Mann in Zürich, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 25-38.
- Müller, Anne: Wagneraufführungen im Lübecker Stadttheater (1884-1894): zu Thomas Manns „künstlerischem Kapital-Ereignis“ seiner Jugend, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 120-143.
- Muschg, Adolf: „Talentlos vor dem Schicksal“: zur Polemik Walter Muschgs gegen Thomas Mann, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 13-29.
- Muschg, Adolf: Zürich zum Beispiel, in: Das Unbewusste in Zürich, S. 129-145.
- Pils, Holger: Die Buddenbrooks-Visionen der Magdalena Müller: eine Aufführung im Buddenbrookhaus 1928, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 144-153.
- Pils, Holger: Relektüre Buddenbrooks: Adaptionen für Film und Fernsehen, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 154-175.
- Rausch, Antje: „Okkultes“ in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“, Frankfurt/Main: Lang, 2000 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1760), 245 S.

- Rütten, Thomas: Zu Thomas Manns medizinischem Bildungsgang im Spiegel seines Spätwerks, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 237-268.
- Sabais, Heinz Winfried: Thomas Mann und Heinz Winfried Sabais: Begegnungen und Korrespondenzen: Begleitheft zu den Ausstellungen „Das Goethejahr 1949 in Weimar“, Darmstadt: Wissenschaftsstadt Darmstadt, Presse- und Informationsamt 1999 (= Darmstädter Dokumente, No. 6), 80 S.
- Schirnding, Albert von: „Darmaffektion, Nerventiefstand“: der leidende Thomas Mann im Spiegel seiner Tagebücher, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 269-293.
- Schröter, Klaus (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit: Dokumente 1891-1955, Frankfurt/Main: Klostermann 2000 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXII), 556 S.
- Schulz, Kerstin: Identitätsfindung und Rollenspiel in Thomas Manns Romanen „Joseph und seine Brüder“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, Frankfurt/Main: Lang 2000 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 55), 727 S.
- Schulze, Matthias: Immer noch kein Ende: Wagner und Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 195-218.
- Schwöbel, Christoph: „...leider auch Theologie durchaus studiert mit heissem Bemühen“: Theologie im Zitat bei Thomas Mann, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 25-40.
- Sprecher, Thomas: „Alles ist weglos“: Thomas Mann in Nidden: deutsch/litauisch = „Niekur ne takelio“: Thomas Mannas, Nidoje: lietuviu ir vokieciu kalbomis, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000 (= Marbacher Magazin 89, Sonderheft), 111 S.
- Sprecher, Thomas: Ehe als Erlösung? in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 185-236.
- Sprecher, Thomas und Fritz Gutbrodt (Hrsg.): Die Familie Mann in Kilchberg, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2000, 283 S.
- Sprecher, Thomas und Katrin Bedenig: Quellen und Dokumente zu Buddenbrooks im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 22-35.
- Sprecher, Thomas (Hrsg.): Das Unbewusste in Zürich: Literatur und Tiefenpsychologie um 1900: Sigmund Freud, Thomas Mann und C.G. Jung, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2000, 274 S.
- Sprecher, Thomas: „Welch strömendes Erzähler-Genie!“: Gottfried Keller und Thomas Mann, in: Rede zum Herbstbott 1999, Achtundsechzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft, 38 S.
- Sprecher, Thomas (Hrsg.): Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“: die Da-

- voser Literaturtage 1998, Frankfurt/Main: Klostermann 2000 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII), 315 S.
- Strobel, Jochen: Entzauberung der Nation: die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns, Dresden: Thelem 2000 (= Arbeiten zur neueren deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1), 394 S.
- Szendi, Zoltán: Seele und Bild: Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns Pécs: Pannonia Buchverlag 1999, 301 S.
- Vaget, Hans Rudolf: Wieviel „Hitler“ ist in Wagner: Anmerkungen zu Hitler, Wagner und Thomas Mann, in: Richard Wagner und die Juden, S.180-206.
- Vaget, Hans Rudolf: Wagner-Kult und nationalsozialistische Herrschaft: Hitler, Wagner, Thomas Mann und die „nationale Erhebung“, in: Richard Wagner im Dritten Reich, S. 264-282.
- Wagner, Frank Dietrich: Appell an die Vernunft: Thomas Manns Deutsche Ansprache und Arnolt
- Bronnens nationale Attacke im Krisenjahr 1930, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 43-56.
- Wimmer, Ruprecht: And my ending is despair. Thomas Manns Krankheit des Alters; in: Thomas-Mann-Studien Bd. XXIII, S. 31-46.
- Wißkirchen, Hans: Thomas Mann und die Geschichtsschreibung am Beispiel Jacob Burckhardts, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 119-140.
- Wißkirchen, Hans: „... die Wahrheit, die niemand vernachlässigen darf...“: Thomas Manns politische Entwicklung im Spiegel seiner Dostojewski-Rezeption, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, S. 9-26.
- Wißkirchen, Hans: Was tun die Fleischer plötzlich unter den Marktarkaden?: Thomas Manns literarischer Umgang mit der Wirklichkeit am Beispiel Lübecks, in: Buddenbrooks: neue Blicke in ein altes Buch, S. 100-109.
- Würffel, Stefan Bodo: Vom Lindenbaum zu Doktor Fausti Weheklag: Thomas Mann und die deutsche Krankheit zum Tode, in: Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII, S. 157-184.
- Zissler, Dieter: „Ich weiss in aller Ruhe, daß ich nicht naturfern bin“: Thomas Mann und die Biologie, in: Thomas Mann und die Wissenschaften, S. 89-118.

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

Das Internationale Herbstkolloquium der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, das vom 26.-29. Oktober 2000 im Buddenbrookhaus in Lübeck stattfand, beschäftigte sich mit dem Thema „*Der Zauberberg* und seine Verwandten. Deutschsprachige Romane des 20. Jahrhunderts als politische und kulturelle Bilanz.“ Nach der Begrüßung durch den Präsidenten der Gesellschaft eröffnete Prof. Frederick A. Lubich (Norfolk/USA) mit seinem Vortrag „Thomas Manns ‚Zauberberg‘: orcus uterus – Con-Text – Cyberspace“ die Tagung. Prof. Claudia Liebrand (Köln) befaßte sich im Anschluß daran mit dem Thema: „Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman: Die ‚Frauenfrage‘ in Elias Canettis ‚Die Blendung‘“. Der erste Tag des Kolloquiums wurde schließlich abgerundet durch eine Lesung von Prof. Dr. Dieter Wellershoff aus seinem Roman „Der Liebeswunsch“ sowie durch einen Empfang mit Gelegenheit zum Besuch der neuen Ausstellungen im neuen Buddenbrookhaus. Am nächsten Tag setzte sich Prof. Schmidt-Dengler (Wien) mit dem Thema „Heimito von Doderer ‚Die Strudlhofstiege‘ – Roman einer Zeitenwende?“ auseinander, Prof. Volker Neuhaus (Köln) referierte über „Die Zaubertrommel“. Der Kreis junger Thomas Mann-Forscher veranstaltete anschließend sein Treffen sowie ein Werkstattgespräch mit Prof. Liebrand zur Gender-Lektüre am Beispiel des *Zauberberg*. Ausgewählte Kapitel aus dem *Zauberberg* standen dann im Mittelpunkt des Lektüreseminars des Kreises junger Thomas Mann-Forscher. Parallel dazu konnten am Nachmittag aber auch die Dauerausstellungen des Buddenbrookhauses und die Sonderausstellung „KLAbautermann und VagabUND. Leben und Werk Klabunds in der Sammlung Köchel“ mit einer Führung besichtigt werden. Am Abend gab es Gelegenheit zum Besuch von Benjamin Brittens Oper „Tod in Venedig“, der eine Begrüßung durch den Generalintendanten Marc Adam und eine Einführung durch die Dramaturgin Swantje Köhnecke vorausging. Das Tagungsprogramm des 28. Oktober verzeichnete die Vorträge von Prof. Ulrich Karthaus (Giessen) zu „Der Mann ohne Eigenschaften“ und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters“ und von Prof. Paul Michael Lützel (St. Louis/USA) zum Thema „Schlafwandler am Zauberberg: Europa-Reflexionen bei Thomas Mann und Hermann Broch“. Prof. Michael Neumann (Eichstätt) sprach über „Die Irritationen des Janus oder ‚Der Zauberberg‘ im Feld der klassischen Moderne“, während Hartmut Lange sich auseinandersetzte mit dem Thema „Der ambi-

tionierte Roman“. Die Mitgliederversammlung der Gesellschaft und eine Soiree im Theater Lübeck unter dem Titel „Halb Märchen, halb Fremdenfalle. Literarische Spurensuche in Venedig“ schlossen das Programm des Tages ab. Der letzte Programmpunkt des Kolloquiums bestand schließlich am Abschlußtag in der Verleihung der Thomas Mann-Medaille an Prof. Hermann Kurzke (Mainz). Prof. Manfred Dierks (Oldenburg) hielt die Laudatio, der Preisträger dankte mit einer Rede.

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Im März 2001 erschien Nummer 28 der Blätter der Thomas Mann Gesellschaft. Sie enthält die Beiträge von Dr. Thomas Sprecher „Ein Türschild. Zur Eröffnung des Familie-Mann-Zimmers im C.F. Meyer-Haus in Kilchberg am 6. Juni 2000“, „Die Sprache als Fest. 35 Bemerkungen zu einer Kunst und einem Künstler [Gert Westphal]“ und „Thomas Mann im Visier des FBI“ (mit zahlreichen Dokumenten „Aus der Akte Thomas Mann des FBI“) sowie ein per 5. Februar 2001 aktualisiertes Mitgliederverzeichnis.

Am Abend des 6. Juni las Gert Westphal im Stadthaus, welches das Präsidialdepartement der Stadt Zürich verdankenswerter Weise einmal mehr zur Verfügung stellte, aus *Buddenbrooks*. Er wählte das ambivalent funkelnde Kapitel über das 100-Jahr-Jubiläum der Firma.

Die Mitgliederversammlung 2001 fand am 9. Juni in der Helferei Grossmünster statt. Neu in den Vorstand gewählt wurde lic. phil I Manfred Papst, Zürich. Die Mitglieder der Revisionstelle wurden für eine weitere Amtszeit bestätigt.

Der Nachmittag galt dem Verhältnis Thomas Manns zu seinen Verlegern. Das Thema wurde gewählt auch in Reverenz vor dem S. Fischer Verlag und seinem Mut, die Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe zu wagen. Dr. Roman Bucheli referierte zur Beziehung Thomas Manns zu Max Rychner, Manfred Papst beleuchtete das Verhältnis Manns zu Emil Oprecht, und Prof. Dr. Dr. Helmut Koopmann stellte die Verbindungen des Schriftstellers zu Samuel Fischer dar. Den Abschluss machte die Vorführung des Films „Wanderer durch ein Jahrhundert. Der Verleger Gottfried Bermann Fischer“ von Michael Trabitzsch und Eberhard Görner aus dem Jahre 1994.

Das Sekretariat der Gesellschaft, das im Jahr 2000 interimistisch Frau Rosmarie Leemann geführt hatte, wurde Anfang 2001 von Roland Hurschler übernommen.

