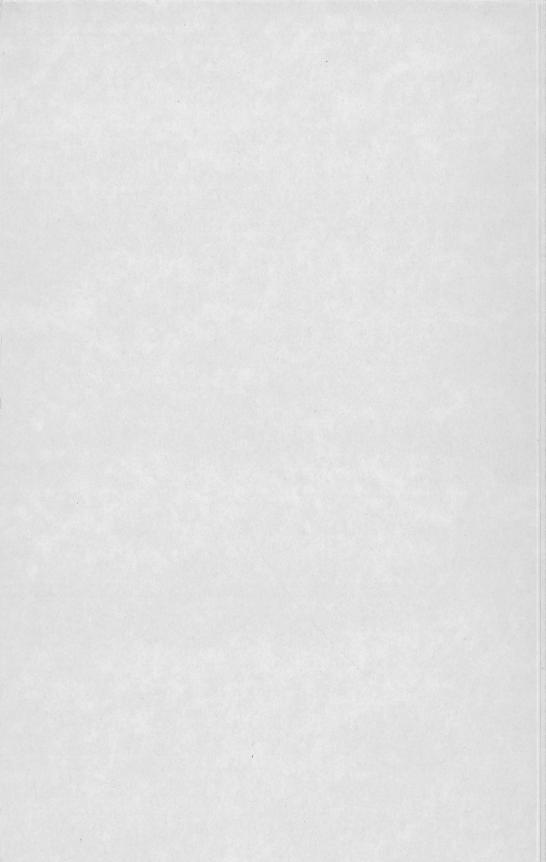
THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 15 2002



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main



THOMAS MANN JAHRBUCH \cdot BAND 15



THOMAS MANN JAHRBUCH Band 15

2002

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: Katrin Bedenig Register: Roland Hurschler (Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Schönberggasse 15, CH-8001 Zürich)

© 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 photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ⊕ 150 9706
Satz: Fotosatz L. Huhn, Maintal
Druck: Hanf Buch- und Mediendruck GmbH, Darmstadt
Printed in Germany
ISSN 0935-6983

Inhalt

Vorwort	/
Nachruf	
Thomas Sprecher: Abschied von Elisabeth Mann Borgese	ç
Vorträge, gehalten am Lübecker Kolloquium 2001	
Karl Ernst Laage: Theodor Storm – ein literarischer Vorfahre von Thomas Manns <i>Buddenbrooks</i> ?	15
Herbert Lehnert: Tony Buddenbrook und ihre literarischen Schwestern .	35
Klaus Bohnen: Bild-Netze. Zur "Quellenmixtur" in den Buddenbrooks .	55
Hans-Joachim Sandberg: Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden	69
Eckhard Heftrich: Die <i>Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe</i> – das Beispiel <i>Buddenbrooks</i>	89
Ulrich Broich: Niedergangsvisionen – der englische Roman zur Zeit der <i>Buddenbrooks</i>	103
Ruprecht Wimmer: <i>Buddenbrooks</i> und <i>Jörn Uhl</i> – zwei norddeutsche Erfolgsromane des Jahres 1901	117
Manfred Dierks: Buddenbrooks als europäischer Nervenroman	135
Horst-Jürgen Gerigk: Epen des Niedergangs. <i>Buddenbrooks</i> , Belyjs <i>Petersburg</i> und Faulkners <i>Absalom, Absalom!</i>	153
Abhandlungen	
Jürgen Hillesheim: Über die Verführung Adrian Leverkühns. Bertolt Brechts "pornographisches" Sonett und Thomas Manns <i>Faustus</i> -Roman	175

6 Inhalt

Hans K. Matussek: Aus dem Tagebuch eines Antiquars 191
Walter Schomers: Thomas Mann und Paul Bourget
Albert von Schirnding: "die <i>unlitterarische</i> Stadt par excellence" Thomas Mann und das München der Familie Pringsheim 201
Laudatio
Helmut Koopmann: Agenten und Schwerenöter, Deserteure und ein Flaneur. Laudatio auf den Erzähler Hanns-Josef Ortheil 209
Hanns-Josef Ortheil: Die "Herzenssache" Thomas Mann. Dankrede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 2002 der Hansestadt Lübeck 221
Bibliographie
Gregor Ackermann, Gert Heine und Paul Schommer: 2. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie
Anhang
Siglenverzeichnis
Thomas Mann: Werkregister
Personenregister
Die Autoren
Auswahlbibliographie 2000 – 2001
Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V
Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 269

Vorwort

Das letztjährige von der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft und dem Heinrich-und-Thomas-Mann Zentrum veranstaltete Kolloquium fand vom 24. bis 28. Oktober im Bürgerschaftssaal des Rathauses der Hansestadt Lübeck statt. Es hatte zum Thema: "Buddenbrooks und die erzählende Literatur Europas um 1900". Wir danken den Autoren für die Erlaubnis zum Abdruck ihrer Vorträge im Jahrbuch.

Wie schon in jüngeren Jahren können wir auch diesmal die bei der jüngsten Vergabe des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck gehaltenen Ansprachen publizieren. So gilt unser Dank auch Hanns-Josef Ortheil und Helmut Koopmann.

Die Herausgeber



Thomas Sprecher

Abschied von Elisabeth Mann Borgese

Am 8. Februar 2002 ist Elisabeth Mann Borgese als letztes noch lebendes Kind von Thomas und Katia Mann mit 83 Jahren in St. Moritz gestorben. Sie wurde am 14. Februar 2002 im Familiengrab in Kilchberg beigesetzt. Nachfolgend wird die an der Trauerfeier gehaltene Rede wiedergegeben.

Vor bald zwei Jahren, am 6. Juni 2000, feierten wir den 125. Geburtstag ihres Vaters, der 1955 eben hier zu Grabe getragen worden war, und Elisabeth Mann Borgese sprach mit herzlicher Spontaneität einige wenige Worte. Sie war gern gekommen, auch wenn es für sie mühsam war. Sie unterbrach ein Seerechts-Seminar in Malta, flog eigens her, tags darauf wieder zurück, und nur zwei Tage später traf man sie im Fextal. Wir bewunderten ihren Elan. Nun versammeln wir uns wieder in der Kirche Kilchberg, diesmal ihretwegen. Sie kehrt zum letzten Mal zurück.

Das Glück, geliebt zu werden, widerfuhr ihr schon früh. Seit sie da war, brachte Thomas Mann ihr eine Zuneigung entgegen, die wohl noch mehr mit ihm als mit ihr zu tun hatte. Am 24. April 1918 in München zur Welt gekommen, verkörperte sie, das fünfte Kind, gewissermassen die Wiedergeburt des in der Lebensmitte stehenden Dichters nach der Düsternis des Ersten Weltkriegs und seiner verstörenden politischen Ausweglosigkeit. Ihretwegen tastete er sich an Hexameter heran und versuchte den Gesang vom Kindchen.

Letztgeborenes du und Erstgeborenes dennoch Mir erst in Wahrheit!

heisst es darin hymnisch. Er habe innerlich schon abgeschlossen gehabt, doch dann

Keimtest du und wardst mir geboren, teuerstes Leben, Liebes Kindchen!

Als du erschienen warst und dem Lichte gehörtest...; Als ich zuerst die nichtige Last auf ängstlichen Armen Mir gespürt und mit stillem Entzücken gesehn, wie dein Auge Widerstrahlte das Himmelslicht; da füllte Ganz mit Gefühl sich auf einmal mein Herz, mit segnender Liebe. Dieser Kunsthuldigung entsprach die Innigkeit seiner Teilnahme an ihrem irdischen Dasein. Der "Grossschriftsteller" beobachtete das Baden und Wickeln und bog dem Töchterchen mit seinem goethisch nach Veilchenwasser duftenden Taschentuch die wackelnden Zähnchen heraus.

Medi, wie man sie nannte, blieb sein Augapfel auch später. Noch einmal, im inflationserschütterten Deutschland von 1926, nahm der "Herrpapale", wie sie ihn nannte, Elisabeth zum Vorbild einer Figur. Wir finden sie wieder in der Erzählung *Unordnung und frühes Leid*, als das liebliche Lorchen.

Fast ein Kind noch, 1933, mit 14 Jahren, nahm sie Abschied von Deutschland und ging mit ins Exil. Auf einem Ausflugsdampfer schmuggelte Golo sie über den Bodensee. Man war erleichtert, das Haken- durch das Schweizerkreuz ersetzt zu wissen. Die Familie verbrachte ein halbes Jahr in Südfrankreich. Dann nahm sie provisorischen Wohnsitz in Küsnacht am Zürichsee. Hier wurde sie erwachsen, und so betrachtete sie diese Stadt ihrer Adoleszenz am ehesten als ihre Heimatstadt. Sie besuchte gemeinsam mit ihrem Bruder Michael, der dann als Sechster doch noch gefolgt war, das Freie Gymnasium und konnte dank ihrer exzellenten Lateinkenntnisse, wie zuvor schon in München, gleich eine Klasse überspringen. Als 17-jährige schloss sie mit der Matura ab. Es blieb das einzige Diplom, das sie je erwarb. Sie hat, wie übrigens auch ihr Vater, nie *lege artis* studiert. Daneben besuchte sie das Konservatorium und bildete sich zur Konzertpianistin aus. Ihr Üben in dem leicht gebauten Haus an der Schiedhaldenstrasse setzte dem ruhebedürftigen Vater des öftern zu.

Als die Familie 1938 unter dem Eindruck der deutschen Annexion Österreichs an die amerikanische Ostküste zog, tat Elisabeth diesen Schritt mit. Bald darauf begann für sie ein neues Leben. Sie heiratete 1939 den deutlich älteren italienischen Schriftsteller und Philosophen Giuseppe Antonio Borgese, einen aufrechten Antifaschisten aus Sizilien, dessen Schriften sie schon seit einiger Zeit gekannt und bewundert hatte, worauf sie sich entschloss, ihren Autor zu heiraten. Er war nur sieben Jahre jünger als sein Schwiegervater, der seine Tochter sichtlich ungern nach Chicago ziehen liess.

Zwei Mädchen bereicherten 1940 und 1944 die Familie, Angelica und Dominica. Elisabeth Mann Borgese sah sich indes nicht in der Rolle einer Hausfrau allein. Als Assistentin und in mancher Hinsicht auch Schülerin ihres Mannes setzte sie sich in einem *Comitee to Frame a World Constitution* ein. Sie laborierte vor dem Hintergrund der erlebten Weltkriegsgräuel an einer idealistischen Weltverfassung auf der Basis eines sozialistischen Humanismus. 1948 wurde der Verfassungsentwurf des Komitees, in fünfzig Sprachen übersetzt, in Millionen von Exemplaren auf der ganzen Welt verteilt. Natürlich führte er nicht zu unmittelbaren Resultaten.

1952 kehrte Borgese nach Italien zurück, wo er kurz nach seiner Ankunft

starb. Erst 34-jährig, sah sich Elisabeth als Witwe mit zwei kleinen Kindern. Als Deutschlehrerin und Redaktorin eines Kulturmagazins brachte sie, so auch ihre finanzielle Unabhängigkeit gegenüber den Eltern wahrend, die Familie durch.

1964, als die Töchter erwachsen geworden waren, ergab sich für sie die Möglichkeit, als Senior Fellow am Center for the Study of Democratic Institutions in Santa Barbara zu arbeiten, wo sie ihre Arbeit an der Weltverfassungsutopie in gewisser Weise fortführte. Drei Jahre später gab sie den italienischen Wohnsitz auf und zog ganz nach Kalifornien.

Nun wurde das Meer ihre Profession und grosse Passion. Schon immer hatte sie es geliebt, zunächst ästhetisch-metaphysisch wie ihr Vater. Er hatte sie als Vierjährige an den Strand seiner Jugend genommen, die Ostsee bei Travemünde. Dort schaute sie erstmals aufs Meer hinaus und war für ein Leben beeindruckt. Ein prägender Moment intellektueller Art kam 1967 hinzu, als Arvid Pardo, der Botschafter der Insel Malta, vor der UNO eine Rede über die Meere hielt. Die Weltmeere und ihre Bodenschätze sollten, meinte er, das gemeinschaftliche Erbe der Menschheit werden und im Interesse lebender und künftiger Generationen ausschliesslich zu friedlichen Zwecken gefördert und verwaltet werden. Unter dem Eindruck dieser Rede entschloss Elisabeth Mann Borgese sich, das Meer, seinen Schutz und damit auch das Seerecht zu ihrer Lebensaufgabe zu machen. Sie war überzeugt, das Meer werde zu einem grossen Laboratorium, aus dem eine neue Weltordnung erwachsen könnte.

Mit aller Kraft setzte sie sich fortan für die Erhaltung und friedliche Nutzung der Meere ein und schrieb über den Umgang mit den Ozeanen als globaler Ressource. Noch in meinem letzten Gespräch mit ihr, beim geliebten Sechs-Uhr-Whisky, hob sie die energetischen Potenziale des Meeres hervor. Die Utopisten von heute werden die Realisten von morgen sein, das war ihre feste Überzeugung, die sie freilich ohne jeden messianisch-militanten Fanatismus vortrug. Sie wusste die Utopie mit dem Pragmatismus und Alltags-Heroismus der kleinen Schritte zu paaren.

Überraschend für sie selbst, die dieses Fach ja nie ordnungsgemäss studiert hatte, wurde sie 1978, mit 60 Jahren, Gastprofessorin, zwei Jahre später sogar ordentlich bestellte und bestallte Professorin für Politikwissenschaften und Internationales Seerecht an der *Dalhousie University* in Halifax an der kanadischen Atlantikküste, wo sie ein altes Holzhaus mit prächtigem Blick auf das Meer bezog. Diese Professur verlangte Kenntnisse: der Ozeanographie, der Meeresbiologie und Ökologie, im Seerecht und der Tiefseetechnologie. Kanada erinnerte sie an die Schweiz: Wieder war hier ein kleines Land Nachbar eines grösseren und mächtigeren. Zur Verwunderung der Amerikaner gab sie die amerikanische Staatsbürgerschaft freiwillig zurück, sobald sie die kanadi-

sche erhalten hatte. Diese Geschichte, diesen Coup hat sie mir mehrmals mit immer neuem Vergnügen erzählt.

Schon vorher war sie auch als Autorin verschiedener Fachbücher hervorgetreten, so 1963 mit *The Ascent of Woman* über das – ihr vom Elternhaus vermittelte – Problem, eine Frau zu sein. Sie zog damit auch die Spur weiter, die Hedwig Dohm, die Grossmutter ihrer Mutter Katia Pringsheim, gezeichnet hatte.

1968 erschien *The language barrier* über Kommunikation und Studien mit Tieren. Seit den 50er Jahren nämlich hatte sie Hunde trainiert – vielleicht stammte auch ihre Liebe zu Hunden vom Elternhaus her. Sie lehrte sie zuerst, Wörter zu tippen auf einer eigens angefertigten Schreibmaschine. Später ging es um Musik. Die begabteste Hündin konnte mit der Schnauze *Stille Nacht*, *heilige Nacht* spielen. Hunde blieben bis zuletzt um sie. Sie verwöhne gerne, sagte sie einmal, "Kinder, Hunde und Männer".

Die Liebe zum Meer, der Liebe zur Musik so sehr verwandt, dass die Vermutung einer geheimen Identität nicht abzuweisen ist, - die Liebe zum Meer war eine jener Gegenkräfte, mit der sie die fatale Attraktion der Familie ausgleichen konnte. Sie war nicht, gerade nicht, wie eine Zeitung letzten Sonntag schrieb, "das ewige Kind". Sie strebte danach, es nicht bei den Gegebenheiten ihrer Geburt bewenden zu lassen. Sie gab sich mit der Lebensrolle der Tochter nicht zufrieden. Sie war viel mehr Meer-Frau, oder, eleganter, auf englisch: Lady of the Oceans, denn Dichter-Tochter. Sie schuf sich ein eigenes, eigenständiges Leben, nicht im Protest gegen die Eltern, nicht hadernd, ohne mit der Vaterwelt zu brechen. Das Eigengewicht der selbstgeschaffenen Existenz erlaubte ihr Gelassenheit, ja Souveränität im Umgang mit ihrem Vater und dem einschüchternden Gewicht seiner Autorität. Es trifft, wie in diesem Zusammenhang richtiggestellt sein muss, nicht zu, dass Elisabeth Mann aus irgendwelcher Befangenheit nicht über ihren Vater gesprochen und erst vor kurzem "ihr Schweigen gebrochen" hätte. Das ist eine journalistische Legende. Seit jedenfalls 1990, meinem ersten Treffen mit ihr, sprach sie über ihren Vater, offen und unbefangen, und nie sprach sie anders als zuletzt. Sie litt nicht daran, Kind dieser Eltern zu sein, und als sich Golo in dieser Hinsicht wieder einmal bitter beklagte, ermahnte sie ihn daran, mit 60 müsse man wirklich aufhören, seine Eltern dafür verantwortlich zu machen, wie man sei.

Dass sie sich äusserlich früh vom Elternhaus löste, war nicht das Entscheidende – das haben alle Mann-Kinder getan. Entscheidend war, dass ihr Instinkt ihr riet, sich eine eigene Lebensaufgabe zu schaffen, eine Mission, die sie erfüllte und die sie auch vor dem Abgleiten in die Öde wohlstandssatter Untätigkeit oder einer *Bohémien*-Bajazzo-Existenz bewahrte. Sie hat das familiäre Erbe nicht verleugnet. Sie hat es vielmehr erst erworben, sich seiner gewachsen

und würdig erwiesen, indem sie ihm ein Neues, Eigenes zur Seite stellte. Ihr Lebensweg markiert eine Emanzipation, wie sie keinem der Geschwister glückte, und abseits der inkommensurablen Familienkonstellation eine Emanzipation, die selbst ihre Eltern leicht beschämt hätte, die sie alle beide die Mädchen lediglich als "gute zweite Klasse" empfanden. Zahlreiche Ehrungen und nicht weniger als fünf Ehrendoktorate sprechen eine deutliche Sprache; mehrfach, so auch dieses Jahr, wurde Elisabeth gar für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen.

Scheu und still war sie immer gewesen. Beeindruckt und beengt, ja gehemmt durch die genialischen, nach Wirkung und Geltung strebenden grossen Geschwister, blieb sie, wenn nach dem Vorlesen des Vaters diskutiert wurde, immer die Stumme. Ihre Kinderschüchternheit wich einer Bescheidenheit, die vor ihrer imposanten Lebensleistung besonders sympathisch abstand, einer Demut, die ja nichts ist als Einsicht in die eigene Endlichkeit. Mit ihrer Herkunft hat sie nie aufgetrumpft, und als literarische Reliquie herumgereicht zu werden, amüsierte sie bloss. Ganz nebenbei sprach sie, mit erstaunlich präziser, detailscharfer Erinnerung, von ihren Kontakten mit den Grossen der Welt und den Gestalten der deutschen und französischen Literaturgeschichte. Das ging von "Pate Bertram" über Samuel Fischer, Hermann Hesse, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal zu André Gide, Mahatma Gandhi, Albert Einstein und so weiter und so fort.

Ihre unprätentiöse, unkomplizierte Offenheit, aber auch ihr Humor und ihre herzenskluge Verständigkeit nahmen jedermann für sie ein. Sie kümmerte sich nicht übermässig um bürgerliche oder andere Konventionen. Ihr Bewusstsein, dass überall alles anders ist, erhob vielmehr das Unkonventionelle zum Programm. Auch ihre weltweite Reputation minderte ihre Umgänglichkeit nicht. Das manchen Familienmitgliedern eigene exzessive Interesse an sich selbst ging ihr ab. Vor ihren Geschwistern zeichnete sie sich auch durch geringere Empfindlichkeit und Verwundbarkeit, auch durch einen optimistischen Grundzug aus. Ihre psychische Robustheit machte sie zur patenten Vertrauten der Mutter, mit der sie die Vitalität und lebenspraktische Willensstärke teilte.

Am engsten verbunden war sie unter allen Geschwistern zweifellos mit Golo. Als er 1994 starb, war ihr Gefühl des Verlustes stark. Traurig und ein wenig verwundert entdeckte sie sich als letztes lebendes Kind der Familie und übernahm, aus Verantwortung, zunehmend aber auch mit Freude, die Rolle der Repräsentantin. Dies machte sie nun auch im deutschen Sprachraum weitherum bekannt. Unlängst führte sie in einem grossen Fernsehspiel die Zuschauer durch drei Jahrzehnte Familiengeschichte. Dieser Auftritt ist zu ihrem literaturgeschichtlichen Vermächtnis geworden. Sie wandte sich darin erneut gegen

verschiedene kurrente Meinungen, so auch dagegen, Thomas Mann sei ein kalter, einzig werksegoistischer Vater gewesen.

Alt hätte man sie, hätte man ihr dunkeläugiges Strahlen nicht nennen dürfen. Ihr ein wenig verlegenes Kichern, wenn sie gelobt wurde, war das eines jungen Mädchens. Auch ihre bis zuletzt sich bewährende Liebesfähigkeit zeugte von anhaltender Daseinsfreude. Sie klebte nicht an Erinnerungsstücken, lebte frisch in frischen Dingen, wusste sich gehalten in mehreren Pflichtenkreisen. Unermüdlich und unermüdet war sie unterwegs, neugierig und wach nahm sie auf, nahm sie teil.

Gewiss, auch sie kannte ihre Schwierigkeiten, Schweren und Schatten. Aber sie blieb, nehmt alles nur in allem, ein lebensfreundliches, lebensgutwilliges Glückskind, und insofern dem väterlichen Muster treu.

Thomas Mann kam nach dem Zweiten Weltkrieg auch deshalb auf den alten Kontinent zurück, weil er hier sterben wollte. Das war bei Elisabeth nicht der Fall. Dennoch bedeutet, dass sie in den Bündner Bergen verschied, eine Art biographische, sogar familienbiographische Rundung. Sie verliess diese Erde, auf der sie so willkommen gewesen war, dort, wo sie schon vor sieben Jahrzehnten mit den Eltern herrliche Winterferien verbracht hatte. Dass sie mit ihren bald 84 Jahren noch auf den Skipisten stand, ist Grund für eine eigene, heitere Verwunderung, Bewunderung und Ermutigung.

Verwöhnt von ihrer Herkunft und versöhnt mit ihr, ging sie hin auf dem Höhepunkt ihrer Ausstrahlung, ihrer öffentlichen Wirkung in Deutschland und der Welt. Ihr Leben ist ein Teil der deutschen Geschichte, ist eine Wendung vom Nationalen ins Weltweite. Zu den im Familiengrab vereinten Staatsbürgerschaften – der deutschen, tschechoslowakischen, englischen, amerikanischen, schweizerischen, italienischen – kommt nun die kanadische hinzu – ein Familienweltbürgertum, das sich noch auf diese staatsrechtlich-spröde Weise bestätigt.

Elisabeth Veronika Mann Borgese hinterlässt neben ihren beiden Töchtern einen Adoptivsohn, fünf Enkel und zwei Urenkel. Ihnen allen entbiete ich mein herzliches Beileid. – Leb' wohl, Elisabeth, und hab' Dank.¹

¹ Die ebenfalls bei der Abdankungsfeier am 14. Februar 2002 in Kilchberg gehaltene Rede von Peter K. Wehrli wird in BITMG 29 veröffentlicht.

Karl Ernst Laage

Theodor Storm – ein literarischer Vorfahre von Thomas Manns Buddenbrooks?

Dass Thomas Mann als Mensch und als Künstler Theodor Storm nahegestanden hat, ist mehrfach gesagt und untersucht worden, und auch Thomas Mann selbst hat seine Sympathie für Storm deutlich zum Ausdruck gebracht, z. B. in seinem 1930 geschriebenen *Storm*-Essay.¹ Er hat Storm – zusammen mit Turgenjew – sogar zu den "geistigen Vätern" seiner Erzählung *Tonio Kröger* gerechnet (IX, 247).² Zu den "Vätern" seines Romans *Buddenbrooks* aber rechnet er Storm *expressis verbis* nicht!

Ausdrücklich nennt er in diesem Zusammenhang neben "den großen Werken der Franzosen, Russen und Skandinavier" von den deutschen Dichtern nur Fritz Reuter, der mit seinem "niederdeutschen Milieu" für die Buddenbrooks "nicht ohne fruchtbare Folgen" geblieben sei. (XIII, 133 f.) Auch die Thomas-Mann-Forschung nennt, wenn sie Vorläufer und Vorbilder des Romans aufzählt, Theodor Storm oder einzelne seiner Werke nicht; sie spricht ganz allgemein nur von den "literarischen Mustern des späteren 19. Jahrhunderts", die dem Mannschen Roman "zustatten" gekommen sind,³ oder rechnet Storm zu der "menschlich-künstlerischen Basis", auf der der Roman steht, ohne konkret auf entsprechende Zusammenhänge aufmerksam zu machen.4

Trotzdem stehen die Buddenbrooks Storm näher, als Thomas Mann bewusst

- ¹ Willy Schumann: Theodor Storm und Thomas Mann. Gemeinsames und Unterschiedliches, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Nr. 13 (1964), S. 28-44; Günther Weydt: Umwertungen des Stormbildes durch Thomas Mann, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Nr. 17 (1968), S. 94-101; Ferdinand Lion: Thomas Mann. Leben und Werk, Zürich: Oprecht 1947, S. 6: "[Thomas Mann ist] immer ein Storm geblieben, wenn auch nur in einer unteren, später überwucherten Schicht". Vgl. auch Thomas Mann: Theodor Storm (1930), IX, 246-267, bzw. Ess. III, 223-244 und meine Ausgabe des Essays (mit ausführlichem Kommentar und Thomas Manns Storm-Gedicht-Auswahl), Heide: Boyens 1996.
- ² Vgl. dazu Karl Ernst Laage: Thomas Manns Verhältnis zu Theodor Storm und Iwan Turgenjew (dargestellt an der Novelle "Tonio Kröger"), in: BlTMG 20, 15-29; wiederabgedruckt in: Karl Ernst Laage: Theodor Storm. Studien zu seinem Leben und Werk, 2. Aufl., Berlin: Schmidt 1988, S. 113-123.
- ³ Ruprecht Wimmer: Buddenbrooks. Eine Einführung, in: Der Wagen, Lübeck 1995/96, S. 217-232, 219. Nur Ferdinand Lion hat in seiner Biographie (zit. Anm. 1) die Travemünder Tony-Morten-Episode allerdings ohne nähere Begründung eine "wirkliche Stormnovelle" genannt (S. 6).
- ⁴ Buddenbrooks-Handbuch, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Kröner 1988, S. 45 f.

ist und die Thomas-Mann-Forschung bisher herausgearbeitet hat. In welcher Hinsicht und in welchem Maße Storm und Storms Dichtung "literarische Vorfahren" der Buddenbrooks sind, soll hier untersucht werden. Dabei geht es uns nicht darum, "Einflüsse" nachzuweisen. Den "Einflüssen", z. B. durch den Roman Renée Mauperin der Gebrüder Goncourts, durch die Essais von Paul Bourget, durch die skandinavischen Familienromane von Jonas Lie und Alexander Kielland, durch Iwan Turgenjew und Lew Tolstoj, durch Friedrich Nietzsche, Richard Wagner usw., ist nachgegangen worden. Wir wollen keine neuen Einflüsse aufzeigen, sondern auf die literarische Verwandtschaft zwischen den Buddenbrooks und der Stormschen Dichtung aufmerksam machen, die aber gleichwohl – wie sich im Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird – eine Bedeutung für den Roman gehabt hat.

Betrachten wir zunächst das "Rohmaterial" (Turgenjew: "syroj material"6), das Storm und Mann für ihre Dichtungen benutzten. Beide Dichter greifen auf "alte Familienpapiere, vergilbte Aufzeichnungen und Urkunden" zurück.⁷ Um nur einige Beispiele zu nennen: Vorbild für die Stammväter der Buddenbrooks sind die Vorfahren der eigenen, der Mannschen Familie,⁸ Vorbilder für die beiden feindlichen Brüder in der Stormschen Novelle Die Söhne des Senators sind die Söhne des eigenen Urgroßvaters, des Simon Woldsen.⁹ Das "Heft", in das im Roman die aktuellen Familienereignisse eingetragen wurden, geht ebenso auf Familienpapiere zurück wie in Storms Erzählung Von heut' und ehedem der "kleine Pergamentband".¹⁰ Wie Thomas Mann für die Gestalt der Tony Buddenbrook "28 Seiten eines Schulheftes" benutzte, in das seine

⁵ Über die Einflüsse z.B. von den Gebrüdern Goncourt, von Bourget/Lie/Kielland/Turgenjew/Tolstoj, von Nietzsche und Wagner informieren u.a. Hans Wysling in TM Hb, 363-384, und das Buddenbrooks-Handbuch (zit. Anm. 4), S. 41-55, besonders S. 47-51, aber auch Thomas Mann selbst z.B. in XI, 379 ff., XII, 133 ff. oder XIII, 137 u. 142. Man vergleiche jetzt jedoch auch die Aufsätze von Herbert Lehnert, Klaus Bohnen und Hans-Joachim Sandberg im vorliegenden Band.

⁶ Iwan Turgenjew erklärte E. Garschin (so in dessen *Erinnerungen* 1883), dass er die Wirklichkeit nicht "kopiere", sondern ihr nur das "syroj material" (russ.: rohes Material) entnehme.

⁷ Zitate aus: Viktor Mann: Wir waren Fünf. Bildnis der Familie Mann, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1997 (= Fischer-Taschenbuch, Bd. 12275), S. 74.

⁸ Thomas Mann hat selbst gesagt: "Meine Herkunft ist ja in den 'Buddenbrooks' [...] mit übermäßiger Genauigkeit beschrieben." (Brief an Felix Bertaux vom 1.3.1923, Br I, 206.) Vgl. dazu auch *Lübeck als geistige Lebensform* (XI, 377) und Buddenbrooks-Handbuch, S. 13-22.

⁹ Theodor Storms sämtliche Werke in 4 Bänden, hrsg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987/88, Bd. 2, S. 1048. Diese Ausgabe wird nachfolgend als [LL Bandzahl in römischen Ziffern, Seite] zitiert.

¹⁰ Vgl. u.a. Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt, ungekürzte Ausg., Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1988 (= Studienausgabe in Einzelbänden, Fischer-Taschenbuch, Bd. 5929), S. 238. Und zu dem handschriftlichen Pergamentband "Regeln der vereinigten freundschaftlichen Gesellschaft" vgl. Harry Schmidt in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Nr. 2 (1953), S. 52-68, und LL IV, 191 f.

Schwester Julia ihm alles, was sie von "Tante Elisabeths und Tante Alice's Leben"¹¹ wußte, eingetragen hatte, so hat Storm die Geschichte seiner Tante Fritzchen (= Friederica Woldsen) zur Grundlage der Geschichte des "Fränzchens", wie sie in seiner kleinen Novelle *Im Sonnenschein* erzählt ist, gemacht (vgl. LL IV, 1056 f.). Auch Züge von guten Bekannten und entfernteren Verwandten haben beide Dichter verwertet; Thomas Mann hat z. B. Züge des Lübecker Pastors Ramke (für Pastor Pringsheim)¹² und Züge seines Onkels Friedel Mann, des "neurotischen Tunichtguts" (für Christian Buddenbrook),¹³ Storm hat Züge seines Vetters Hans Storm (für den Schulzen Heinrich Arnold in der Novelle *Im Schloß*, LL I, 502 f.) und Züge des Husumer Justizrats Salchow (für die Gestalt des Herrn Etatsrats in der gleichnamigen Novelle, LL III, 772) benutzt.

So haben beide Dichter "Heimaterinnerungen verschiedener Art", (so Victor Mann), die auf sie "Eindruck" gemacht haben, "zu eigenem Leben erweckt".¹⁴ Aber sie haben beide die realen Gegebenheiten, die ihnen zur Verfügung standen, umgestaltet, poetisiert, so, wie es ihre Dichtung erforderte. Das gilt auch für die Häuser, die in den Werken der beiden Dichter eine Rolle spielen.

Im Mittelpunkt des Romans steht das Buddenbrooksche Haus mit seiner "grauen Giebelfassade" (I, 44). Dieses Haus ist so sehr Mittelpunkt des Romangeschehens, dass es schließlich zum Sinnbild für das Schicksal seiner Bewohner wird. Auch bei Storm steht häufig ein Haus im Zentrum des Novellengeschehens. Entsprechend der Vielzahl der Novellen allerdings stoßen wir bei ihm auf eine Vielfalt von Häusern. In der Novelle Ein Doppelgänger z. B. ist die Kate des Zuchthäuslers, in Bötjer Basch das niedrige Haus eines Handwerkers, in der Novelle Die Söhne des Senators ein mehrstöckiges herrschaftliches Giebelhaus "inmitten der Stadt" der Schauplatz des Novellengeschehens. In der Novelle Drüben am Markt ist es ein "großes Giebelhaus" am Markt, das dem zweiten Bürgermeister gehört. Und wie bei Thomas Mann wird auch bei Storm das Haus häufig zum Sinnbild für das Lebensschicksal seiner Bewohner; mitunter bestimmt das Haus sogar den Titel der Novelle wie Im Nachbarhause links, Im Brauer-Hause oder in Bulemanns Haus.

Als Vorbilder für ihre Häuser haben beide Dichter eigene Familienhäuser

¹¹ Julia Mann, in: Sinn und Form, Bd. 15, H. 2,3 (1963), S. 482-496.

¹² So Thomas Mann an Otto Grautoff Anfang März 1896: "... ein neues Décadence-Merkmal in unserer kleinen Familie, die Pastor Ramke mit dem weniger litterarischen Beiwort 'verrottet' zu bezeichnen beliebte." (BrGr, 71)

¹³ Nach Klaus Mann: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht, München: Nymphenburger 1969, S.11. Vgl. auch: Buddenbrooks-Handbuch, S.21.

¹⁴ Viktor Mann (zit. Anm. 7), S. 86.

benutzt. Vorbild für das Haus in den *Buddenbrooks* ist bekanntlich das Haus Mengstraße 4, also nicht das Elternhaus in der Beckergrube, sondern das Haus der Großmutter. Ebenso ist es bei Storm. Er verlegt z. B. das Geschehen seiner Novelle *Carsten Curator* und das seiner halbbiographischen Erzählung *Von heut' und ehedem* sowie die Rahmen der Novellen *Immensee* und *Der Schimmelreiter* nicht in das Elternhaus in der Hohlen Gasse, sondern in das Haus der Großmutter an der Schiffbrücke,¹⁵ in das Haus der "alten Frau Senator Feddersen", wie es im ersten Satz der *Schimmelreiter*-Novelle heißt.

Die großelterlichen Häuser der beiden Dichter sind "grau" (I, 44; 158) bzw. "sandgrau" (LL IV, 193), dreietagige Giebelhäuser, die ihre schmalen, wohlproportionierten Fassaden der Straße zukehren und die von einer "Sandsteinvase" bekrönt werden. Beide Häuser sind typisch norddeutsche Kaufmannshäuser, wie wir ihnen in Husum, Flensburg oder Lübeck heute noch begegnen. 16 Das Buddenbrook-Haus allerdings ist größer, repräsentativer, patrizischer als das Stormsche Großelternhaus. Von der Grundform, selbst vom Grundriss her, 17 gehören sie aber zu demselben Typ des schleswig-holsteinischen Bürgerhauses aus der Zeit um 1700.

Die Bilder von den großelterlichen Häusern, wie sie die beiden Dichter in ihren Werken zeichnen, sind dennoch keine fotografisch genauen Abbilder der Wirklichkeit. Das geht schon daraus hervor, dass Thomas Mann sein Großelternhaus in den Buddenbrooks anders beschreibt als z.B. in der Novelle Der kleine Herr Friedemann, in Tonio Kröger oder im Doktor Faustus, 18 und dass Storms Großelternhaus in der Novelle Carsten Curator anders gezeichnet wird als in der Erzählung Von heut' und ehedem. 19 Das gilt auch für die Beschreibung der Inneneinrichtung der genannten Häuser, die die beiden Dichter den jeweiligen Erfordernissen ihrer Dichtung angepasst haben.

Trotzdem gibt es einige Übereinstimmungen hinsichtlich der Inneneinrichtungen. Das berühmte Landschaftszimmer im Buddenbrookhaus z.B. hat gewissermaßen einen Stormschen Vorfahren, und zwar in dem Zimmer, das der

¹⁵ Vgl. meinen Aufsatz: Dichtung und lokale Wirklichkeit in Storms Novellistik, in: Theodor Storm. Studien (zit. Anm. 2), S. 43-55.

Vgl. dazu Björn Kommer: Das Buddenbrookshaus in Lübeck, Lübeck: Coleman 1993, und den Band von Friedrich Stender: Das Bürgerhaus in Schleswig-Holstein, Tübingen: Wasmuth 1971.

¹⁷ Vgl. die Grundrisse des Buddenbrookhauses bei Kommer, S. 80 f., und die Grundrisse des Storm-Hauses in der Wasserreihe sowie des Großelternhauses in: Theodor Storm: Carsten Curator. Text, Entstehungsgeschichte, Quellen, Schauplätze, Aufnahme und Kritik, hrsg. von Karl Ernst Laage, Heide: Boyens 1994 (= Editionen aus dem Storm-Haus, Bd. 7), S. 102 f.

¹⁸ Vgl. die entsprechenden Textabschnitte, die Björn Kommer S.102-108 abdruckt, und den Vergleich mit dem real existierenden Haus Mengstraße 4, S.109-114.

¹⁹ Vgl. meinen in Anm. 15 zitierten Aufsatz.

kleine Arzt in Storms Novelle *Drüben am Markt* für die Tochter des Bürgermeisters aus dem Patrizierhaus gegenüber, die er heiraten möchte, eingerichtet und für das er "Landschaftstapeten" besorgt hat. Bei Storm heißt es:

Die Mittagssonne, die jetzt schon warm durch die Fenster schien, beleuchtete an den Wänden eine fremde aber liebliche Welt. Die Kokospalmen ragten so still in den blauen Himmel, die Papageien und Kakadus schwebten lautlos in der Luft, und in der Lianenlaube mit den scharlachroten Blüten, zu den Füßen Pauls und Virginiens, lag schlafend der große Hund. Das Sopha mit seinem Überzug von feingeblümtem Zitz stimmte wohl zu den lebhaften Farben der Tapete, und die eingelegten Figuren der Flora und Pomona in den flachen Säulen der Seitenlehne, das Jagdstückchen über dem Rücksitze hoben sich zart von dem lichtbraunen Mahagoni ab. (LL I, 459)

Bei Thomas Mann:

Man saß im "Landschaftszimmer", im ersten Stockwerk des weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße, das die Firma "Johann Buddenbrook" vor einiger Zeit käuflich erworben hatte und das die Familie noch nicht lange bewohnte. Die starken und elastischen Tapeten, die von den Mauern durch einen leeren Raum getrennt waren, zeigten umfangreiche Landschaften, zartfarbig wie der dünne Teppich, der den Fußboden bedeckte, Idylle im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, mit fröhlichen Winzern, emsigen Ackersleuten, nett bebänderten Schäferinnen, die reinliche Lämmer am Rande spiegelnden Wassers im Schoße hielten oder sich mit zärtlichen Schäfern küßten. (I, 12)

Allerdings ist die Funktion und Bedeutung des Landschaftszimmers in der Stormschen Novelle und in den *Buddenbrooks* grundsätzlich unterschiedlich. Storm verweist mit dem vornehmen, aber nie benutzten Landschaftszimmer in dem kleinbürgerlichen Haus des Arztes auf den unüberbrückbaren Standesunterschied zwischen dem Sohn einer Schneiderswitwe auf der einen und der Bürgermeisterstochter auf der anderen Seite des Marktes. Bei Thomas Mann dagegen ist das Landschaftszimmer der standesgemäße repräsentative Festraum der Buddenbrooks, in dem und an dem dann im Verlauf des Romans der allmähliche "Verfall der Familie" sichtbar wird.

Ein Landschaftszimmer sozusagen im Kleinformat, im "Gartenpavillon", in dem Kaffee getrunken wird, gehört bei beiden Dichtern zum Familienhaus: Seine "Wände" sind mit "bunten Schäferbildern" (LL I, 396) oder mit "flatternden Vögeln" (I, 93) bemalt.

Hauptinhalte der Schilderungen sind – bei Storm wie bei Thomas Mann – Familienfeste: Ereignisse wie Verlobungen, Heiraten, Taufen und Begräbnisse, aber auch Aussprachen zwischen den einzelnen Familienmitgliedern. Eine besondere Rolle spielen bei beiden die Erbstreitigkeiten, sie sind bei Storm einmal sogar Inhalt einer ganzen Novelle, der Novelle *Die Söhne des Senators*, bei Thomas Mann immerhin Inhalt dreier gewichtiger Abschnitte, wenn es um

Gottholds, später um Claras Erbe geht, wenn Thomas und Christian nach dem Tode der Konsulin aneinandergeraten.

Dass bei beiden Dichtern die Familie im Mittelpunkt steht, wird auch daran deutlich, dass das außerfamiliäre Leben, z. B. der Berufsalltag, eine Nebenrolle spielt, und dass das Kontor und der Verkaufsraum (auch wenn sie im eigenen Haus liegen), dass das Rathaus, die Kirche, der Marktplatz und die Straße im Verhältnis zum Familienhaus nur Nebenschauplätze sind. Das gilt für die Buddenbrooks wie für die Stormschen Novellen (ich erinnere nur an Carsten Curator, Die Söhne des Senators, Im Brauer-Hause, Hans und Heinz Kirch oder Der Herr Etatsrat).

Die Welt, in die die beiden Dichter uns versetzen, ist die Welt des Bürgers um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In den *Buddenbrooks* ist das Geschehen zeitlich durch Jahreszahlen genau fixiert auf die Zeit zwischen 1835, dem Einweihungstermin des Hauses, und 1877, dem Tod Hannos und der Rückkehr Gerdas nach Amsterdam. Auch Storms Novellen spielen zum größten Teil (wenn man von den Chroniknovellen absieht) in der Zeit zwischen Biedermeier und Gründerzeit, also etwa zwischen 1830 und 1880. Thomas Manns Rückgriff auf die Mitte des 19. Jahrhunderts in den *Buddenbrooks* rückt seinen Roman also eng an Storms Novellen heran und erklärt manche Ähnlichkeiten im Sujet.

Diese sollen und können hier nicht alle aufgeführt werden. Einige nenne ich doch; denn es ist ja überraschend, in wie vielen Details die *Buddenbrooks-*Welt und die Storm-Welt übereinstimmen:

Da ist z.B. von "Beischlägen" vor der Haustür,²⁰ von "Riesenschränken" auf der "Diele" die Rede,²¹ da steht "Sèvres-Porzellan" auf dem Tisch²² und hängt ein "Kristallkronleuchter" an der Decke,²³ da erscheint ein "Knecht Ruprecht" in der Adventszeit, der "guten Kindern" Äpfel und Nüsse, "bösen Kindern" die Rute bringt,²⁴ da gehören "braune Kuchen" zum Weihnachtsfest, wie überhaupt Thomas Manns Weihnachtsschilderungen in der Nachfolge von Storm zu stehen scheinen,²⁵ da wird die "lachende" bzw. die "fröhliche Gegenwart" dem Bild des Todes entgegengehalten,²⁶ da gibt es ein "Erbbegräbnis",

²⁰ Beischläge: Storm: LL II, 732/Buddenbrooks: I, 43. Hier und im folgenden Abschnitt wird für jeden Autor nur jeweils eine Textstelle nachgewiesen.

²¹ Diele mit ungeheuren alten Schränken bzw. mit Riesenschränken: LL IV, 193/I, 39.

²² Sèvres Porzellan: LL II, 727/I, 18.

²³ Kristallkronleuchter: LL I, 395/I, 17.

²⁴ Knecht Ruprecht: LL I, 76 f. und 607 f./I, 528.

²⁵ Weihnachten, braune Kuchen: LL I, 595 und 610/I, 529. Weihnachtsschilderungen: LL I, 281-287, 594-618, 641-648/I, 529-549, 606 ff.

²⁶ Fröhliche/lachende Gegenwart: LL IV, 193/I, 25.

das "draußen" auf dem "St. Jürgen-Friedhof" bzw. "vor dem Burgtor" liegt,²⁷ im Garten "duften" die "Reseden",²⁸ wandelt man zwischen "Johannis"- und "Stachelbeersträuchern" auf "Kies"- und "Muschelsteigen"²⁹. – Das alles sind zwar Details, aber sie verstärken den Eindruck, dass die Welt der *Buddenbrooks* nicht gar so weit von der Welt der Stormschen Novellen entfernt ist.

Auch sprachlich gibt es Berührungspunkte zwischen den Buddenbrooks und den Stormschen Novellen. Was das "niederdeutsche Milieu" angeht, so verweist Thomas Mann allerdings nicht auf Storm, sondern auf Fritz Reuter.³⁰ Trotzdem stehen die Buddenbrooks hinsichtlich der Verwendung des Plattdeutschen in der Nähe der Stormschen Novellen: Beide Dichter verwenden das Plattdeutsche sehr sparsam. Thomas Mann setzt sich damit ab von den Naturalisten, die - gerade zur Zeit der Abfassung des Romans - dem Dialekt, der Vulgärsprache und dem Jargon in ihren Werken eine bedeutende Rolle zustanden (z. B. Gerhard Hauptmann in den Webern). Er fügt nur einzelne niederdeutsche Floskeln und Sätze in seine Erzählung ein. Diese sollen die betreffenden Menschen und die Situation, in der sie sich befinden, hervorheben, charakterisieren, z.B. gleich zu Anfang des Romans der Ausruf des Großvaters "den Düwel ook", später "'n Aap is hei!" (I, 17) oder die Unterhaltung des Konsuls mit Carl Smolt vor dem Rathaus (I, 192 ff.). Ähnlich ist es bei Storm. Man denke nur an die bestätigenden Worte des Knechtes "Is wull so wat" in der Rahmenerzählung der Novelle Der Schimmelreiter (LL III, 637) oder an den Ruf "Komm' röver!" in der Novelle Die Söhne des Senators (LL II, 724 ff.).

Das Niederdeutsche ist also in den *Buddenbrooks* und in den Stormschen Novellen ein sparsam eingesetztes realistisches Element, das die Fiktion von "wirklichem Erzählen" verstärkt – ganz im Sinne des "Poetischen Realismus". Auch von daher erweisen sich die Stormschen Novellen als Vorläufer der *Buddenbrooks*.

Hinzu kommt noch das – wie man es einmal formuliert hat³¹ – "bodenständig niederdeutsche Grundgeräusch" der Sprachform der *Buddenbrooks* –, eine Formulierung, die auch auf die Stormschen Novellen zutrifft. Thomas Mann selbst hat bei Storm die "etwas dünne, gemütvoll-schwerfällige Sprechweise der "Heimat", den "Timbre und Tonfall" hervorgehoben, den er zum "typischen Platt-Deutschland" rechnet (IX, 247). Beide Dichter thematisieren diese besondere Art des Sprechens in ihrer Dichtung. In Storms Novelle *Ein Dop*-

²⁷ Erbbegräbnis: LL I, 617/I, 75.

²⁸ Reseden: LL IV, 193/I, 94.

²⁹ Garten mit Kies-, Muschelsteigen und Stachelbeersträuchern: LL II, 723 f./I, 428.

³⁰ Zu Thomas Mann und Fritz Reuter vgl. XIII, 133 f. und 141.

³¹ Gero von Wilpert in: Buddenbrooks-Handbuch (zit. Anm. 4), S. 153.

pelgänger z.B. verrät die "Art des Sprechens", insbesondere das "scharfe S" vor Konsonanten, die norddeutsche Herkunft des Erzählers und der Ehefrau des Försters im Thüringischen Jena (LL III, 523). In den Buddenbrooks wird mehrfach – oft mit ironischem Unterton – auf niederdeutsche Spracheigenheiten der Beteiligten hingewiesen, z.B. wenn Köppen "Konflikt" als "Kongflick" (I, 42), Lehrer Stengel "Jahre" als "Schahre" (I, 67), wenn Tony das "st" ausnahmsweise "nicht getrennt" ausspricht (I, 108) und die Cousinen statt "so" "zo" sagen (I, 240).

Auch in der Namensgebung bevorzugt Thomas Mann niederdeutsche – man könnte fast sagen: Stormsche – Namen, z. B. Oeverdiek, Geelmaak, Kistenmaker, Möllendorpf, Kröger, Köppen oder Smolt. Sogar bei der Auswahl des Romantitels *Buddenbrooks* hat er ausdrücklich "nach einem niederdeutsch lautenden Namen" gesucht, dabei die den zweiten Teil des Namens zugrunde liegende Bedeutung "niedriges flaches Moorland" in Betracht gezogen³² und im Roman in das Wappen der Familie als "schraffierte Fläche" und "flaches Moorland" (I, 76) mit aufgenommen. Bei Storm ist es ähnlich: Wir stoßen in seinen Novellen auf Namen wie Bötjer Basch, Carsten Krüger, Antje Möllern, Mutter Pottsacksch, Peter Liekdorn und Lehnken Ehnebeen. Und der plattdeutsche Schimpfname für den Drechslermeister Paul Paulsen, der die Puppenspieler-Lisei geheiratet hat, gibt der Novelle *Pole Poppenspäler* den plattdeutschen Titel.

In einer Hinsicht allerdings unterscheiden sich die *Buddenbrooks* sprachlich und im Tonfall von Storms Erzählungen grundlegend. Thomas Mann steht eine humorvoll gefärbte Ironie zu Gebote, die es ihm ermöglicht, Situationen und Personen sozusagen mit dem Messer des Geistes zu analysieren und verdeckte Wesenszüge freizulegen. Über eine solche moderne Dechiffrierkunst verfügt Storm nicht. Dennoch ähneln Storms Schilderungen mitunter, wenn sie von seinem feinen Humor diktiert werden – etwa in den Novellen *Beim Vetter Christian* oder *Die Söhne des Senators* –, *Buddenbrookschen* Szenen, besonders wenn Storm das Groteske herausarbeitet, z.B. bei der Schilderung des Maklers Jaspers in der Novelle *Carsten Curator* oder des Herrn Etatsrats in der gleichnamigen Novelle.

Auch hinsichtlich des Gebrauchs von Leitmotiven stehen sich Storms Novellen und die *Buddenbrooks* näher, als bisher deutlich geworden ist. Obwohl Thomas Mann unter dem Eindruck der Richard Wagnerschen Leitmotivik verfeinerte, musikalischer geformte Leitmotive entwickelt hat, gibt es bei Storm und in den *Buddenbrooks*, jedenfalls was die Grund- und Anwendungsformen der Leitmotive angeht, doch gewisse Übereinstimmungen.

³² Thomas Mann in seinem Brief an den Stockholmer Architekten Heinrich von Buddenbrock vom 31.7.1950 (Erstdruck in: Die Zeit, 7.3.1976).

Beide Dichter verwenden gern Sprüche (z.B. über der Haustür) oder Inschriften (unter einem Bild) als Leitmotive; diese gliedern die Erzählung beider Autoren und verleihen dem Leitgedanken Nachdruck. Um nur zwei Beispiele zu nennen, sei auf die Inschrift über dem Portal des Mannschen Familienhauses "Dominus providebit" und auf die Bildunterschrift "Aquis submersus" in Storms gleichnamiger Novelle verwiesen. Auch Mahnworte verwenden beide leitmotivisch, z.B. das Wort "Bei Gott ist Rath und That" in Storms Novelle Zur Chronik von Grieshuus oder das Wort "Mein Sohn, sey mit Lust bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können" in den Buddenbrooks.

Frappierend ähnlich sind die leitmotivischen Funktionen, die Thomas Mann und Theodor Storm bestimmten Personen zuteilen. So ähnelt das Auftreten des Maklers Jaspers in der Novelle Carsten Curator dem Auftreten des Maklers Gosch in den Buddenbrooks. Wie Storms Jaspers, der sogenannte "Stadtunheilsträger", an den Schnittstellen der Novellenhandlung jeweils eine neue Phase des Unglücks ankündigt (LL II, 463 f.; 482 f.; 520), so wird mit dem Erscheinen des "finsteren Maklers" Gosch (I, 412) im Schlussteil der Buddenbrooks jedes Mal ein neuer Schritt auf das Ende zu verbunden: zuerst beim Verkauf des großelterlichen Hauses in der Mengstraße (I, 592 ff.), dann bei der Liquidation der Firma und schließlich beim Verkauf des neuen Hauses in der Fischergrube (I, 697 f.).

Sinnbildhaft und hintergründig bedeutsam sind in den *Buddenbrooks* die Verweise auf körperliche Eigenheiten, etwa auf die "Blässe", die "bläulichen" Schatten und Adern, die eine seelische oder auch körperliche Befindlichkeit bestimmter Personen charakterisieren, auch wohl auf ihr Ende vorausdeuten, z. B. bei Thomas Buddenbrook (I, 254; 319; 419). Solche sinnbildhaften Verweise sind bei Storm seltener, aber wir finden sie auch bei ihm. Berühmt geworden ist die "blasse Hand" der Elisabeth in der Novelle *Immensee*, der Storm später auch noch ein Gedicht gewidmet hat (*Frauenhand*, LL I, 24). In der Novelle lautet die betreffende Stelle:

Während der Überfahrt ließ Elisabeth ihre Hand auf dem Rande des Kahns ruhen. Er blickte beim Rudern zu ihr hinüber; sie aber sah an ihm vorbei in die Ferne. So glitt sein Blick herunter und blieb auf ihrer Hand; und diese blasse Hand verriet ihm, was ihr Antlitz ihm verschwiegen hatte. Er sah auf ihr jenen feinen Zug geheimen Schmerzes, der sich so gern schöner Frauenhände bemächtigt, die Nachts auf krankem Herzen liegen. – Als Elisabeth sein Auge auf ihrer Hand ruhen fühlte, ließ sie sie langsam über Bord in's Wasser gleiten. (LL I, 325)

Ganz ähnlich beschreibt der Dichter der Buddenbrooks den inneren Zustand Tonys (nach dem Bankrott des Agenten Grünlich und nach dem Scheitern der Ehe, als Tony erkennt, dass ihr Opfer für die väterliche Firma, ihr Verzicht auf Morten Schwarzkopf, umsonst gewesen ist) von einem äußeren, von einem körperlichen Detail her:

,Ach, Papa', sagte sie leise und beinahe ohne die Lippen zu bewegen, "wäre es damals nicht besser gewesen ...'

Der Konsul konnte ihr Gesicht nicht sehen; aber es trug den Ausdruck, der an manchem Sommerabend, wenn sie zu Travemünde an dem Fenster ihres kleinen Zimmers lehnte, darauf gelegen hatte ... Ihr einer Arm ruhte auf den Knien ihres Vaters, während die Hand schlaff und ohne Stütze nach unten hing. Selbst diese Hand drückte eine unendlich wehmütige und zärtliche Hingebung aus, eine erinnerungsvolle und süße Sehnsucht, die in die Ferne schweifte. (I, 217)

Diese Szene steht ohne Zweifel in der Nachfolge der berühmten Szene in Storms Novelle *Immensee* bzw. seines Gedichts *Frauenhand*. Bei der Bedeutung, die *Immensee* für Thomas Manns Frühwerk gehabt hat,³³ und bei der Bewunderung, die er dem Gedicht *Frauenhand* entgegen gebracht hat,³⁴ darf man hier – ausnahmsweise – sogar einmal von "Einflüssen" sprechen.

Die Erzählhaltung und der Erzählduktus der *Buddenbrooks* werden wesentlich bestimmt von der Gattung, vom Roman, und sind deshalb andere als bei Storm. Dem Roman geht es darum, nicht Einzelschicksale, sondern eine Welt zu schildern. Das Erzählen in der Novelle dagegen konzentriert sich auf einen "im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert", unter "Ausscheidung alles Unwesentlichen" (so Formulierungen von Storm).³⁵ Trotzdem stehen die *Buddenbrooks* an einer entscheidenden Stelle hinsichtlich der Erzählform ganz in der Nähe der Stormschen Novelle.

Thomas Mann eröffnet seinen Roman mit der Schilderung eines besonderen Familienereignisses, mit dem Festmahl, das anlässlich der Übernahme des Hauses in der Mengstraße veranstaltet wird. Das ist ein großartiger Kunstgriff des Dichters. Er ermöglicht ihm, mit Hilfe von Ansprachen, Gesprächen und Erzählungen die handelnden Personen, die Firma und das Familienhaus vorzustellen. Dieser Kunstgriff ermöglicht ihm aber auch – und das ist ganz wesentlich – zurückzublicken in die Vergangenheit, in die Vorgeschichte des Hauses und der Familie. Diese Erzählsituation ist die typische Stormsche Er-

³³ Nach Thomas Mann (an Elmer Otto Wooley am 28.2.1950, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, Nr. 13 [1964], S. 46) hat *Immensee* schon "immer eine gewisse symbolische Rolle in [s]einem Leben und Schreiben gespielt". Auch in *Tonio Kröger* z. B. schwärmt der Held für *Immensee* (VIII, 286).

³⁴ Vgl. Thomas Mann im *Storm*-Essay: IX, 251. Storms Gedicht *Frauenhand* hat Thomas Mann in seiner Storm-Ausgabe mit einem Bleistift-Kreuz besonders hervorgehoben (Nachweis in meiner in Anm. 1 genannten Essay-Ausgabe, S.53).

³⁵ Storm in der zurückgezogenen Vorrede (1881): LL IV, 408 f.

zählsituation, mit der der Husumer Dichter einen Großteil seiner Novellen eröffnet. Freilich, das Festessen und die damit verbundene gesellige Runde gehören seit Urzeiten, seit Homer, zu den von den Dichtern bevorzugten Erzählfiktionen. Aber die spezifisch bürgerliche und intim-familiäre Atmosphäre verbindet Thomas Manns Darstellung mit der Stormschen. Am "Abend-Teetisch", "in einem angesehenen Bürgerhause", wird z.B. das Schicksal der Brauerfamilie Ohrtmann und des Brauerhauses in der gleichnamigen Storm-Novelle erzählt (LL II, 647 ff.). Eine Gesprächsrunde ist auch der Ausgangspunkt der Novelle Der Herr Etatsrat: Die hingeworfene Frage "Sie müssen die Bestie ja noch in Person gekannt haben?" gibt den Anstoß zur Erzählung der Geschichte (LL III, 9). In der frühen Novelle Im Saal ist eine Taufgesellschaft der gesellige Rahmen: Nach der Taufe sitzt man noch zusammen in dem sogenannten Saal des Kaufmannshauses, und wie von selbst wird der Raum, in dem man sich aufhält, zum Gesprächsthema (LL I, 289 f.): "Der Saal wird alt", meint der Enkel; doch die Großmutter antwortet: "Der Saal ist noch nicht so alt", "ich weiß noch wohl, als er gebaut wurde". Man fragt nach: "Gebaut? Was war denn früher hier?" Diese Frage löst dann die Erzählung der Großmutter aus ("... ihre Augen sahen rückwärts in eine vergangene Zeit, ihre Gedanken waren bei den Schatten der Dinge. – Dann sagte sie [...].").

Genau so ist es bei Thomas Mann (I, 23 f.): Ein Gast lobt die "Weitläufigkeit" und die "Noblesse" des Hauses, und ein anderer fragt: "Wann ist das Haus noch gebaut worden?" Der "alte Buddenbrook" kann sich nicht genau erinnern. Er verweist auf seinen Sohn, den Konsul, und der antwortet: "1682, im Winter, ist es fertig geworden. Mit "Ratenkamp & Comp.' fing es damals an, aufs glänzendste bergauf zu gehen … Traurig, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren..." Damit ist der Anstoß gegeben für einen Rückblick auf das Schicksal der Vorbesitzer des Buddenbrook-Hauses, das – wie wir wissen – auch einmal das Schicksal der jetzigen Besitzer sein wird. Das Thema des Romans, Verfall einer Familie, wird hier zum erstenmal angesprochen.

Verfall ist auch das Hauptthema der frühen, 1857 entstandenen Stormschen Novelle Auf dem Staatshof (allerdings ist vom Untergang einer Gutsadelsfamilie die Rede. Der Bürger ist hier der Erzähler, ein Rechtsanwaltssohn, der den Verfall nicht aufhalten kann). Dargestellt wird in Auf dem Staatshof der Verfall der adeligen Familie van der Roden. Im Gegensatz zum Roman steht in der Novelle nur eine Generation im Mittelpunkt der Erzählung, hier: das Schicksal des letzten Gliedes der Familie van der Roden, der Anne Lene, mit deren Tod die Familie aufhört zu existieren.

Auch Thomas Mann ist bei den ersten Überlegungen zu seinem Roman ursprünglich von der Geschichte des letzten Gliedes der Buddenbrookfamilie ausgegangen, von der "Geschichte des sensitiven Spätlings Hanno" (XI, 380).

Im Verhältnis zu dieser Geschichte sollten die übrigen Teile des Romans ursprünglich nur "Vorgeschichte" sein. Erst beim Schreiben ist dann dieser umfangreiche Roman entstanden, in dem die Vorfahren-Vorgeschichte die Hauptgeschichte wurde.

Storms Novelle Auf dem Staatshof ist – überraschenderweise – trotz der außerordentlichen Verkürzung, die sich aus der speziellen Form der Novelle ergibt, ähnlich strukturiert wie der Thomas Mannsche Roman. Bei Storm werden zwar nicht – wie in den Buddenbrooks – die einzelnen Generationen vorgestellt, die dem letzten Glied der Familie, der Anne Lene van der Roden, vorhergegangen sind, aber es wird doch die vorhergegangene Geschichte der Familie van der Roden ins Blickfeld des Lesers gerückt. Im Eingangsteil heißt es von dieser Familie, dass ihr einst "Neunzig Höfe" gehört hätten und dass diese Familie "während der beiden letzten Jahrhunderte" eine Reihe von "Pfennigmeistern", "Ratmännern" und von "Bürgermeistern" hervorgebracht hätte. In diesem Zusammenhang werden auch die Gründe des Niedergangs genannt: "Übermut" und "unrecht' Gut" – so heißt es – seien "dazwischen gekommen"; schließlich sei "ein Hof nach dem andern" in "fremde Hände übergegangen", zuletzt "war nur der Staatshof noch im Eigentum der Familie" (LL I, 393).

Nach diesem Rückblick auf die Geschichte der Familie und des Staatshofes tut Storm noch ein Übriges, um die alte Zeit ins Blickfeld des Lesers zu rücken. Er vermittelt dem Leser – aus der Erinnerung des Rechtsanwaltssohnes – eine detaillierte Vorstellung vom Staatshof, als dieser noch wohlerhalten war und noch die alte, ursprüngliche Lebensform der Bewohner repräsentierte: Damals existierte noch das "große Zimmer" mit den "goldgeblümten Tapeten", mit den Bildern von den "alten weiß gepuderten Männern und Frauen" an den Wänden, in dem noch an einer "gedeckten Tafel" unter einer "großen Kristallkrone" gespeist wurde (LL I, 393). Zeuge der alten Zeit ist auch der Garten des Staatshofs. Er war – wie es vielsagend heißt – "vor Zeiten mit patrizischem Luxus angelegt" worden, mit "geschlungenen Gartenwegen", "sonnigen Steigen" und einem "Gartenpavillon" (LL I, 395 f.).

Auf eine entsprechende "Einleitung" stoßen wir auch in den *Buddenbrooks*. Die detaillierte Beschreibung des "Speisesaals" und des Familienessens setzt sich allerdings nicht – wie bei Storm – aus fragmentarischen Erinnerungsbildern zusammen, sondern ist ein lebendiges Gegenwartsbild, ein sehr viel ausführlicheres und plastischeres Gemälde als das des Husumer Dichters. Besonders von den Gesprächen her gelingt es Thomas Mann, mehr "Zeit", mehr von der "Welt", in der man lebt, in die Darstellung hineinzunehmen; selbst eine Anekdote aus der Napoleon-Zeit wird erzählt (I, 26 ff.).

Aber die Funktion des Einleitungsteils ist bei Storm und Thomas Mann eine

ganz ähnliche: In beiden Werken wird eingangs der Ausgangspunkt des Verfallsprozesses markiert, also die Zeit vor Augen geführt, in der die Familie und das Haus bzw. der Hof noch intakt waren.

In beiden Eingangsteilen wird aber auch auf das Ende der Geschichte, auf den Untergang der Familie, vorausgedeutet. Bei Storm durch den direkten Hinweis, dass die Familie van der Roden "nun gänzlich ausgestorben" ist (LL I, 393), und unterschwellig durch das "Bild" vom Gartenpavillon, der auf so "dünnen Pfählen über dem Wasser steht", dass der Erzähler sich "fürchtet", hineinzugehen (LL I, 396).

In dem – sonst so gegenwartsfrohen – Einleitungsteil der *Buddenbrooks* wird das Verfallsthema ebenfalls angesprochen. Während des Familienessens kommt das Gespräch auf die Vorgängerfirma, auf das Schicksal der Familie Ratenkamp. "Man [...] gedachte" – so heißt es da – "dieser ehemals so glänzenden Familie, die das Haus erbaut und bewohnt hatte und die verarmt, heruntergekommen davongezogen war ..." Und der Konsul Buddenbrook resümiert (dabei ungewollt auf das Ende seiner Firma und Familie vorausdeutend): "Diese Firma [Ratenkamp] hatte abgewirtschaftet, diese alte Familie war passée."(I, 23 f.)

Gewiss, es gibt große Unterschiede zwischen dem 750 Seiten umfassenden Roman Thomas Manns und der 35 Seiten umfassenden Novelle Theodor Storms. Der Romanautor erzählt das Schicksal "seiner" Familie über vier Generationen hinweg: vom Urgroßvater Johann Buddenbrook, der die Firma 1768 gegründet hat, bis zum Tode seines Urenkels Hanno im Jahre 1877. Der Novellist Storm komprimiert das Geschehen auf eine einzige Generation, auf das kurze Leben der "kleinen Patrizierin" Anne Lene, auf die Zeit zwischen 1820 und 1842.

Und noch ein weiterer Unterschied ist nicht zu übersehen. Der Verfall der Familie van der Roden bei Storm ist im wesentlichen ein Kräfteverfall: Anne Lene, die Letzte der Familie, geht zugrunde, weil ihr Vitalität, Kraft und Lebenstüchtigkeit fehlen. Sicher, auch bei den Buddenbrooks wird ein Nachlassen der Vitalität konstatiert; aber mit dem Kräfteverfall geht bei Thomas Mann eine geistig-künstlerische Verfeinerung einher, die Theodor Storm nicht zum Thema seiner Novelle macht.

Trotzdem erweist sich die kleine Stormsche Novelle in ihrer Grundstruktur als Vorläuferin der *Buddenbrooks*. Storm erzählt das Schicksal der Familie van der Roden – wie Thomas Mann – in zeitlich genau fixierten Schritten, die nacheinander mit unerbittlicher Notwendigkeit zum Untergang der Familie führen. Dabei macht er die Phasen des Abstiegs vor allem an dem sich verändernden Zustand von Haus und Garten sichtbar: Als "vierjähriger Knabe" hat der Erzähler den Staatshof noch in seinem ursprünglichen Zustand erlebt; Hof

und Garten präsentierten sich damals noch in "patrizischem Luxus" (LL I, 393). Später – die Tanzstundenzeit liegt schon hinter ihm – hat der "Zerstörungsprozeß" bereits begonnen (LL I, 403 f.): Die Tapeten in den verödeten Zimmern sind "halb erloschen", und der Gartenpavillon ist "verschlossen"; er dient nur noch "zur zeitweisen Aufbewahrung von Sommerfrüchten". Der letzte Akt des Verfalls vollzieht sich, als der Erzähler sein Studium als "Doctor promotus" abgeschlossen hat und in die Heimat zurückgekehrt ist (LL I, 411 ff.): In den Zimmern des Staatshofs hängen die "goldgeblümten" Tapeten "zerrissen" an den Wänden; die "Familienporträts" und der "Kronleuchter" sind verschwunden (LL I, 417). Der Garten ist "verwildert" (LL I, 413); die Türen des alten Gartenpavillons stehen "offen", die Scharniere sind "zerbrochen" und "durch die Lücken des Fußbodens" glitzert das Wasser (LL I, 423 f.). Der Pavillon hat – wie Anne Lene resigniert feststellt – "ausgedient".

Parallel zum Verfall des Gebäudes und Gartens vollzieht sich der Untergang der Familie. Auch hier sind die einzelnen Schritte zum Untergang hin zeitlich fixiert und als fortschreitender Prozess sichtbar gemacht. Anne Lene ist anfangs die "kleine Patrizierin" (LL I, 400), die "kleine leichte" und "schwebende Gestalt", die in "graziöser Gelassenheit" mit dem Erzähler die alten Tänze einübt (LL I, 398 f.). Zuletzt ist ihre "feine Gestalt" zerbrechlich geworden: Ihre "Gesundheit" hat "gelitten". Für sie "fällt" jetzt – wie es heißt – "Alles zusammen" (LL I, 411). Sie fühlt sich "ganz allein gelassen", weist auch die ausgestreckte Hand des Erzählers zurück, betritt den Gartenpavillon (das Symbol der vergangenen Zeit), aber seine morschen Bretter vermögen selbst ihre leichte Gestalt nicht mehr zu tragen; Anne Lene bricht ein und ertrinkt in dem darunter liegenden Wasser. (LL I, 423 f.)

In zeitlich genau fixierten, allerdings weiter ausgreifenden Schritten, aber ebenso zielgerichtet und unaufhaltsam wie bei Storm steuert auch bei Thomas Mann die Familie auf ihr Ende zu: Zur Zeit des Urgroßvaters und des Konsuls sind die Verhältnisse der Firma und der Familie noch so stabil, dass ohne weiteres die Verluste aus dem Bremer Konkurs und aus dem Bankrott des Schwiegersohnes Bendix Grünlich in Hamburg wettgemacht werden können; selbst den Prestigeverlust, auf einen so plumpen Betrüger wie diesen Grünlich hereingefallen zu sein, überstehen Firma und Familie. Aber einen ersten Stoß hat das Gebäude doch bekommen, und mit dem plötzlichen und frühen Tod des Konsuls (er stirbt mit 56 Jahren) deutet sich der Abschwung an. (I, 249)

In der nachfolgenden Generation werden vermehrt Schwächen deutlich, zunächst bei Christian und bei Tony. Thomas aber, das neue Oberhaupt der Firma und Familie, ist voll von "Sehnsucht nach Tat, Sieg und Macht" und voller "Begier, das Glück auf die Knie zu zwingen". (I, 257) Mit dem Tauffest und dem Bau eines vornehmen eigenen Hauses in der Fischergrube – vom Autor

bewusst in die Mitte seines Romans gesetzt (I, 395-402) - scheint der Höhepunkt erreicht zu sein; dieser Höhepunkt ist jedoch auch ein Schritt auf das Ende zu: Der kleine Hanno erweist sich als überzart und - im Sinne der Kaufmannsfamilie – als lebensuntüchtig, und der Senator "verwünscht" schon bald den "kostspieligen Bau seines neuen Hauses" (I, 467). Die Familie trifft nun ein Schicksalsschlag nach dem anderen: Tonys zweite Ehe und Christians Rückkehr in die Firma scheitern; Hugo Weinschenk, der Mann von Tonys Tochter Erika, endet im Gefängnis; der Glanz des Firmenjubiläums wird durch den Verlust der Poppenrader Ernte verdunkelt; Gerda, die Prinzipalin, und ihr Sohn Hanno verlieren sich ganz in die Musik, und das alte, ehrwürdige Familienhaus in der Mengstraße muss verkauft werden (I, 592 f.). Am deutlichsten werden die Zeichen des Verfalls an Thomas selbst: Er verliert den Glauben an den Erfolg und beginnt, den "Rückgang", den "Abstieg" und den "Anfang vom Ende" zu fürchten. (I, 431) Mit seinen "zweiundvierzig Jahren" ist er schon ein "ermatteter Mann" (I, 466), der sich innerlich leer fühlt und der zuletzt, noch vor seinem 50. Lebensjahr, wie es heißt, "an einem Zahne" (I, 688) stirbt. Mit dem Verkauf des prunkvollen Neubaus in der Fischergrube, mit dem Tod Hannos, des letzten männlichen Erben der Familie, und mit der Rückkehr Gerda Buddenbrooks in ihre Heimat, nach Amsterdam, endet der Roman.

In der Grundstruktur ähneln sich also – abgesehen davon, dass es sich hier um eine Novelle, dort um einen Roman handelt – *Auf dem Staatshof* und die *Buddenbrooks*: Schritt für Schritt vorwärts schreitend wird die Entwicklung des Verfalls dargestellt, wobei die Schritte jeweils zeitlich fixiert und durch "Zeichen" markiert werden. Mit den Letzten der Familie, mit Anne Lene van der Roden und mit Hanno Buddenbrook, wird in beiden Werken der Untergang der Familie und des Hauses besiegelt. Anne Lene ist in gewissem Sinne eine literarische Vorläuferin von Hanno; sie ist zwar musikalisch nicht so begabt und geistig nicht so verfeinert wie Hanno, aber gebrechlich, sensibel, kraftlos und am brutalen Leben leidend sind sie beide. Beide sind "sensitive Spätlinge" (XI, 380), und wie Thomas Mann Hanno einen "kleinen Verfallsprinzen" (XI, 555) genannt hat, so könnte man die "kleine Patrizierin" (LL I, 400) der Stormschen Novelle eine "Verfallsprinzessin" nennen.

Auch die neue Zeit kommt bei beiden Autoren ins Blickfeld. Bei Storm nur kurz im Schlussabsatz, aber äußerst nachdrücklich: Claus Peters, der neue Besitzer des Staatshofs, hat das alte Gebäude, so heißt es, "niederreißen" (LL I, 426) lassen und ein "modernes Wohnhaus" an die Stelle gesetzt, in dessen Zimmer die "kostbarsten Möbel" stehen. Claus Peters liefert die "größten Mastochsen" nach England. Er und seine Juliane "glänzen von Gesundheit und Wohlbehagen". Damit verweist der Erzähler auf den Beginn einer neuen Zeit,

mit neuen Lebens- und Wirtschaftsformen. Das Ende Anne Lenes erscheint damit als Ende einer Epoche. An Anne Lenes Lebensschicksal wird deutlich, dass die patrizisch-bürgerliche Lebensform ihre Tragfähigkeit eingebüßt hat, dass sie morsch geworden ist wie die Bretter des Gartenpavillons.

Thomas Mann verfährt als Erzähler ganz ähnlich, um Ähnliches anzudeuten: Nach dem Tod der Konsulin Buddenbrook zieht die Familie Hagenström in das Haus in der Mengstraße ein, modernisiert es mit "elektrischen Klingeln" und lässt die "Rückgebäude" abbrechen, die "Altersschwäche" zeigten und deren Treppen in "vollem Verfall" waren (I, 605). An die Stelle des alten Hintergebäudes tritt ein neues, ein "schmucker und luftiger Bau" (I, 609).

Auch die, die als Nachfolger in das Buddenbrook-Haus einziehen, werden ähnlich wie die neuen Besitzer des Stormschen Staatshofs charakterisiert: Die Hagenströms sind – wie Claus Peters und seine Juliane bei Storm – Neureiche. Konsul Hagenström ist ein "außerordentlich fetter", ein "imposanter Börsentypus", er ist "emporgekommen", er "sitzt in Erfolg und Glück" und ist – so wörtlich und ähnlich wie in Storms Novelle – "voll Heiterkeit und Wohlwollen". (LL I, 426/I, 601 und 599)

Im Roman und in der Novelle wird so deutlich, dass sich in dem Ende der Familie van der Roden wie in dem Ende der Familie Buddenbrook das Ende einer Epoche und das Ende einer Lebensform spiegelt.

Das Thema "Verfall einer Familie" ist auch das Thema anderer Storm-Novellen, z. B. der Novelle Carsten Curator. Im Mittelpunkt dieser Novelle steht – wie in den Buddenbrooks – ein Haus, das "Haus an der Twiete" am "Hafenplatz", das der "Großvater erbaut" und der jetzige Besitzer "ererbt" hat. Besitzer des Hauses an der Twiete ist der Kaufmann Carsten Carstens, der "einen Handel mit gestrickten Wollwaren" betreibt, – ein "Ehrenmann", ein solider Bürger, der sich jedoch ein einziges Mal in seinem Leben unbürgerlich verhalten hat: Er hat einmal – wie es in der Novelle heißt – das "Licht der Schönheit in sein Werktagsleben" hineinleuchten lassen (LL II, 456 ff.) und die betörend schöne, aber leichtsinnige Tochter eines Spekulanten geheiratet. Heinrich, der einzige Sohn aus dieser Ehe, äußerlich geradezu von weiblicher Schönheit, erweist sich als haltlos und leichtlebig wie seine Mutter, ja zuletzt als Betrüger, den nur eine hohe Kaution des Vaters vor dem Gefängnis retten kann.

Dieser Heinrich ist ein literarischer Vorfahre des Christian Buddenbrook. Er gehört wie dieser zu dem Typ des "Suitiers", des "lustigen Bruders", der mit seiner Unbürgerlichkeit die übrigen Familienmitglieder in Erstaunen versetzt, der durch seine jugendliche Keckheit, auch durch kostbare Geschenke, andere für sich einzunehmen weiß, er ist vor allem aber – wie Christian – der leichtsinnige Mensch, der in Hamburg ein verwerfliches Leben führt, sich in Spekulationsgeschäfte einlässt, sein Geld verspielt und durch die hohen Geldsummen,

die der Vater immer wieder für ihn einsetzen muss, mit zum Untergang des Hauses beiträgt.

Die Novelle Carsten Curator endet mit Bildern des "Verfalls": Heinrich macht bankrott und ertrinkt in den Wellen einer Sturmflut; das Haus an der Twiete kommt unter den Hammer, die Reste der Familie müssen das großelterliche Haus verlassen. Zum Schluss heißt es von dem Kaufmann Carsten Carstens:

Carsten mußte ausziehen; während drinnen der Auktionshammer schallte, ging er, von Anna [seiner Pflegetochter] gestützt, aus seinem alten Hause, um es niemals wieder zu betreten. (LL II, 521)

"Das Wanken und Sinken eines an alter fester bürgerlicher Ehrbarkeit und Pflichttreue reichen Hauses durch den Leichtsinn" hat ein Zeitgenosse Storms, der Germanist Erich Schmidt, als das Thema der Novelle Carsten Curator bezeichnet.³⁶ Ähnlich fasst der Konsul Johann Buddenbrook das Schicksal der Vorbesitzer seines Hauses, der Ratenkamps, zusammen, damit unbewusst vorausdeutend auf das Ende der Buddenbrooks:

,Traurig, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren' [...], dieser ehemals so glänzenden Familie [...]. (I, 23 f.)

Wie in den Buddenbrooks werden in Storms Novelle Carsten Curator zwei Themen miteinander verknüpft: das Thema "Verfall" und das Thema "Gefährdung des Bürgers". Und wie diese Themen im Mannschen Roman an verschiedenen Personen über vier Generationen hinweg vielfältig exemplifiziert werden, so tauchen sie in den verschiedenen Novellen des Husumer Dichters in ganz unterschiedlicher Bedeutung auf. Von Storm werden in den Einzelnovellen sozusagen Einzelbeispiele vorgeführt: Der Herr Etatsrat in der gleichnamigen Novelle, der großspurig sich selbst als Maß setzt, treibt seine eigenen Kinder in den Untergang; Madame Sievert Jansen, die in der Novelle Im Nachbarhause links in Reichtum, Vergnügungen und äußerer Schönheit den tieferen Lebenssinn sieht, wird von ihren eigenen Goldtalern erschlagen; der Kaufmann Hans Kirch in der Novelle Hans und Heinz Kirch, der zeitlebens nur die Vergrößerung seiner Firma und einen Sitz im Magistrat anstrebt, verliert damit seinen eigenen Sohn und ist am Ende des Lebens selbst auf die Barmherzigkeit anderer angewiesen.

Aber nicht nur das Thema ,Verfall' selbst, sondern auch die Verfallsstimmung verbindet Storms Novellen mit den Buddenbrooks. Zwar sind positive

³⁶ Erich Schmidt an Theodor Storm am 21.9.1877, in: Theodor Storm/Erich Schmidt: Brief-wechsel. Kritische Ausgabe, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. von Karl Ernst Laage, Berlin: Schmidt 1972, Bd. 1, S. 59.

Bilder, Darstellungen der Idylle, bei Storm häufiger als bei Thomas Mann, aber Storms Idyllen sind häufig Idyllen am Abgrund und stehen insofern den *Buddenbrooks* nahe. Der idyllischen Gartenszene im ersten Teil der kleinen Erzählung *Im Sonnenschein* korrespondiert im zweiten Teil das düstere Bild der Familiengruft, in der ein Sarg – und zwar der jungen Liebenden im ersten Teil der Novelle! – zusammengestürzt ist.

Auch die Waldidylle in der Novelle Waldwinkel ist von vornherein überschattet von Anzeichen, dass die Idylle zum Scheitern verurteilt ist: Die "Tapeten mit dem rot und violett blühenden Mohn", der Blume der "Vergessenheit"(LL II, 234), und das Wandgemälde über der Tür, auf dem die "gebrochene Gestalt eines alten Mannes" zu sehen ist (LL II, 254), machen deutlich, dass diese Idylle am "Abgrund" liegt. Selbst in einer so freundlichen Geschichte wie den Söhnen des Senators ist die Garten- und Familienidylle nicht nur von Bruderzwist bedroht, sondern auch vom Tod: Erst als der Garten eine "stattliche Mauer" zum Friedhof hin erhalten hat (LL I, 759), meint man, unbeschwert feiern zu können.

Wie bei Storm liegt über den Idyllen in den *Buddenbrooks* die Angst, sie könnten zu Ende gehen oder gar in ihr Gegenteil umschlagen. Gerade Feste benutzen beide Dichter, um die Vergänglichkeit des Irdischen ins Bewusstsein zu rufen, z. B. wenn Storm das "fröhliche Leben" der "freundschaftlichen Gesellschaft" in einem Saal stattfinden lässt, deren Fenster auf eine "sonnenlose Twiete" hinaus liegen, in der einmal ein Mord verübt worden ist (LL IV, 198 ff.); oder wenn Thomas Mann auf Hannos Tauffest den Speicherarbeiter Grobleben sagen lässt, dass wir alle in die Grube fahren und "tau Moder" werden müssen (I, 401).

So wird in Storms Novellen und in Thomas Manns Roman das erzählte Geschehen vielfach von Verfalls- und Vergänglichkeitsgedanken überschattet. Georg Lukács meint in seinem Storm-Aufsatz von 1911: "Tragödie und Idylle. Zwischen diesen beiden Extremen spielt sich jedes Schauspiel ab, das sich in Storms Welt ereignet, und die Art, wie beide verschmolzen sind, macht die besondere Atmosphäre seiner Werke aus."³⁷ Und er sieht in der "Stimmung des Verfalls", die Storms Welt umgibt, etwas aufklingen, das in den *Buddenbrooks* dann "monumental" wird.³⁸ Die Familienidylle ist tatsächlich bei beiden Dichtern überall unterschwellig, mitunter auch deutlich sichtbar, vom Verfall bedroht, und von beiden Dichtern wird permanent auf die Gefährdungen, denen der Einzelne ausgesetzt ist, hingewiesen.

³⁷ Georg Lukács: Die Seele und die Formen. Essays, Neuwied: Luchterhand 1971 (= Sammlung Luchterhand, Bd. 21), im Kapitel: "Bürgerlichkeit und l'art pour l'art. Theodor Storm", S. 105 (im Erstdruck, Berlin: Fleischel 1911, S. 153 f.).

³⁸ Ebd., S. 113 (Erstdruck, S. 165).

Trotzdem steht bei beiden hinter allen Verfallsbildern die Vorstellung von einer intakten Bürgerlichkeit, die vom Verfall bedroht wird oder ihn überdauert. Am Beispiel der Gestalt des Carsten Curator, des Kaufmanns in der gleichnamigen Storm-Novelle, wird das ganz deutlich. Er ist - obwohl er sich einmal unbürgerlich verhalten hat (siehe oben) - das Muster von einem Bürger. Vor dem alten Familienbild kontrolliert er sein eigenes Verhalten, befragt er sich, ob er richtig gehandelt hat. Wenn er selber auch den Kampf zwischen der Liebe zu seinem Sohn und der Verpflichtung gegenüber der ihm anvertrauten Pflegetochter nicht siegreich beenden kann, wenn er selbst auch untergeht, der Bürger in ihm, die Tugenden des Bürgers, siegen. Ähnlich ist es z. B. mit Thomas Buddenbrook, den Thomas Mann selbst einmal einen "Leistungsethiker" genannt hat (XII, 145). Sein Festhalten an den bürgerlichen Grundsätzen (seine einmalige Fehlentscheidung in Poppenrade unterstreicht das noch), seine Rastlosigkeit und seine eiserne Disziplin sich selbst gegenüber bezeugen die intakte Moral des Bürgers in ihm. Auch wenn er - wie der Carsten Curator untergeht, die bürgerliche "Haltungs"-Moral (so Lukács³⁹) triumphiert letztlich über den Verfall.

Von "Einflüssen" im eigentlichen Sinne sollte hier nicht die Rede sein. Aber es hat sich gezeigt, dass Theodor Storms Novellen und Thomas Manns Buddenbrooks enger zusammengehören, als man bisher angenommen hat. Vom Sujet, von der Grundstruktur des Erzählens und vom Thema des Verfalls her erweisen sich Storms Novellen als literarische Vorfahren der Buddenbrooks: Sie sind in ihrer Zeichnung der bürgerlichen Welt und mit dem Verweis auf die Gefährdungen, denen Menschenwelt ausgesetzt ist, gleichsam mit den Buddenbrooks verwandt. Von "Stammesverwandtschaft" mit Storm hat auch Thomas Mann selbst gesprochen und Georg Lukács zugestimmt, der die Stormsche "Stimmung des Verfalls" als eine Art Vorläuferin der "Verfallsstimmung" der Buddenbrooks bezeichnet hatte. 40 Aber als literarisches Vorbild für die Buddenbrooks oder als literarischen Vorfahren hat Thomas Mann selbst und hat die Thomas-Mann-Forschung Storm bisher nicht bezeichnet, obwohl sonst doch eine große Zahl von Vorbildern genannt wird (siehe oben).41 Dass Theodor Storms Novellen dennoch zu den literarischen Vorfahren der Buddenbrooks gehören, die - bewusst oder unbewusst - für den Autor der Buddenbrooks von Bedeutung waren, und dass diese von der Forschung - neben anderen Vorbildern – mitbedacht werden müssen, darauf sollte hier hingewiesen werden.

³⁹ Georg Lukács: Thomas Mann, Berlin: Aufbau 1953, S. 22.

⁴⁰ "... Lukács [sagt], dass im Falle von 'Buddenbrooks' späte Bewusstheit (die nichts mit dem Range zu tun hat) die Monumentalisierung jener Verfallsstimmung ermöglichte, welche Storms bürgerliche Welt umgibt." (XII, 106)

⁴¹ Vgl. Anm. 5.

.

Herbert Lehnert

Tony Buddenbrook und ihre literarischen Schwestern

Die westlichen Literaturen reflektieren die Dynamik ihrer Welt. Das gilt besonders für die Romanliteratur, die Literatur der Modernität. Markiert schon Cervantes' Don Quijote, die Erzählung von einem unzeitgemäßen Ritter, den Anfang des modernen Romans, so findet man das Thema des Zeitenwandels bedrängender und verstörender in Romanen des 19. Jahrhunderts. Der Begriff "Dekadenz", der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufkam, reflektiert ein Bewusstsein dieser Dynamik, den Abfall von einem gesicherten Zustand. Denn die "dekadenten" Schriftsteller wollten die väterliche Autorität auf der Grundlage der biblischen Religion nicht mehr annehmen. Die in bürgerlichen Konventionen gefestigte Welt, von der sie abfielen, war banal für sie und überdies falsch. Die moderne Naturwissenschaft begann, das stabile Weltbild zu erschüttern. Dekadenz war nicht eindeutig negativ, sondern bezeichnete auch den Stolz der Söhne bürgerlich-liberaler Väter auf ihre neu gedeutete Welt, die weder die fertige Schöpfung Gottes war, noch unter dessen persönlicher Lenkung stand. Die ökonomischen Zyklen des beginnenden Hochkapitalismus, die sich in den Siebziger Jahren unangenehm bemerkbar machten, legten Zweifel am fortschrittlichen Liberalismus der Väter nahe. Die Welt der Dekadenz war ungedeutet, und damit offen für kreative Neugestaltung. In Buddenbrooks hat Thomas Mann den Abfall von der Tradition der Familien-Loyalität gestaltet. Er wollte ebensowenig wie sein älterer Bruder die Familienfirma fortführen. Er hatte noch andere, verschwiegene Gründe, gegen die vorhandene bürgerliche Gesellschaft und deren religiös begründeten moralischen Zwang zu rebellieren, unterdrückte deren Moral doch seine Sexualität.

Es gibt beim frühen Thomas Mann wie beim späten eine Widersprüchlichkeit, die sein Werk bestimmt, aus der es lebt. Diese Widersprüchlichkeit erhält es lebendig, bewahrt es davor, zu veralten. Thomas Mann wollte schon früh ein führender Schriftsteller werden. Dazu musste er ein vorhandenes Publikum ansprechen und dessen Sprache sprechen, auch wenn er die gemeinsame Welt unter modernen und seinen originalen Aspekten zeigte. Es galt, die Moralität des Publikums zu bewegen, ohne es zu provozieren. Literatur, die avantgardistisch sein will, provoziert sofort, veraltet jedoch schnell. Unter einer konservativ erscheinenden Oberfläche, der Darstellung bürgerlicher Wirklichkeit, liegt in Buddenbrooks eine symbolische Aussage, die das Wertsystem der Bürger-

lichkeit in Zweifel zieht, wenn auch nicht in der Form einer provozierenden Satire. Vielmehr spricht der Roman seine Leser in deren Welt an. Eine Familie wird liebevoll dargestellt. Aber die Bedeutung des ganzen Romans, seine symbolische Bedeutung, die unter dem Text des Erzählers und den Reden der Figuren bemerkbar ist, zieht die traditionellen Werte einer aufstiegswilligen bürgerlichen Familie in Zweifel.

Ein ganz wesentlicher Bestandteil dieses Angriffs auf das Bestehende ist die Darstellung der sexuellen Unterdrückung einer Frau. Damit konnte Thomas Mann von der eigenen Unterdrückung erzählen, ohne Anstoß zu erregen. Überdies gehört die Anklage des bestehenden sozialen Zustands zum Projekt der Modernität. Buddenbrooks spiegeln historische Entwicklungen, jedoch nicht, um diese selbst exakt zur historischen Darstellung zu bringen, sondern, um des Autors sehr eigene Beteiligung daran experimentell mit den Lesern zu teilen. Das, nicht Abbildung des Wirklichen, ist die historische Funktion von Literatur. Das Thema von Bürgerstöchtern, die in liebeleere Ehen gezwungen werden, war im Diskurs des europäischen Romans des 19. Jahrhunderts nicht nur vorhanden, es war darin festgeschrieben. Denn das 19. Jahrhundert ist der Zeitraum, in dem die Liebesehe als Ideal langsam die Form der Ehe als Wirtschaftsgemeinschaft ersetzte.¹ Die intelligente, frische, lebensdurstige Tony Buddenbrook hat Schwestern in der europäischen Literatur, Schwestern, die unter den Grenzen litten, die den Großbürgertöchtern gesetzt waren.

Die Verschränkung von Familie und Firma in einem Haus ist ein historisches Bild vorindustrieller, frühbürgerlicher Tradition. Der Übergang der Firma vom Vater auf den Sohn und die Verheiratung der Töchter im Sinne einer ökonomisch gesteuerten Familienpolitik ging so lange gut, als die Familienmitglieder sich fraglos dem Familieninteresse unterordneten. Sobald sie sich individuell differenzierten, aus den Traditionen herauswuchsen, sich ihrer Eigenart und Kreativität bewusst wurden, erwies sich die Tradition als zu eng. Sie passte nicht zur modernen individuellen Selbstverwirklichung innerhalb einer immer zweifelhafteren Welt, sie passte auch nicht zu der modernen Möglichkeit des globalen Ausgreifens. Diese historischen Wandlungen hat Thomas Mann in den Roman eingebracht, ohne damit ein Erneuerungsprogramm zu propagie-

¹ Siehe Helmut Schmiedt: Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jellinek, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. Schmiedt beschreibt mit Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur den Übergang von der Ehe als Wirtschaftsgemeinschaft über die Vernunftehe zur Liebesehe und deren Gefährdung, anhand von literarischen Darstellungen von erotischen Konflikten. – Schmiedts erste Beispiele sind: Gellerts Leben der schwedischen Gräfin von G*** und Goethes Die Leiden des jungen Werthers. Eine frühe englische literarische Darstellung des Wunsches einer Frau nach der Liebesehe gegenüber der Herrschaft der Versorgungsehe ist Pride and Prejudice von Jane Austen. Dieser Roman wurde erst 1813 veröffentlicht, entstand jedoch seit 1796. Damals war Austen 21 Jahre alt.

ren. Thomas Buddenbrook hat sich autodidaktisch weit über den Bildungsstand seiner Mitbürger erhoben und weiß, dass er sie überragt. Seine Kreativität in die Form der mittelstädtischen Firma zu pressen, muss ihm misslingen, zu schnell stößt er an deren Grenzen. In seinen besseren Tagen hatte er Holland und den europäischen Süden kennengelernt. Sein Bruder Christian geht in die weite Welt, weil er die heimatlichen Bürgertugenden nicht in sich findet. Seine Versuche, in die alte Form zurückzukehren, scheitern schmählich. Thomas, Christian und Tony Buddenbrook sind, wie die Brüder Mann, aus der Tradition herausgefallen. Das Wertsystem des Romans, seine symbolische Aussage, will zeigen, dass Versuche der Abgefallenen, der Dekadenten, sich dennoch bewusst wieder in die Bürgerlichkeit einzuordnen, vergeblich sein müssen.

Tony Buddenbrooks Geschichte ist eine kontrastierende Variante der Geschichte ihrer Brüder: Wie Thomas kehrt sie in die Tradition zurück, nachdem sie, achtzehnjährig, für kurze Zeit über die Grenzen hinauslangte, die einer Großbürgertochter gesetzt waren. Wie Christian kehrt sie in die Bürgerlichkeit zurück, was als vergebliches Selbstopfer dargestellt wird. Ihre Geschichte ist keine Nebenhandlung, sondern ein integraler Teil des Dekadenzromans, der für Autor und Leser einen Ausweg aus der bürgerlichen Enge in die ästhetische Freiheit bietet, indem er die Enge darstellt, jedoch nicht satirisch-polemisch-eindeutig, sondern mit nostalgischer Liebe für die dargestellte Bürgerlichkeit, während sie verurteilt wird.

Als Mädchen wird Tony als "keck", "intelligent" und unternehmungslustig dargestellt. (I, 65 f.) Mit dem Entschluss, um der Größe der Familie willen, einen ungeliebten Mann zu heiraten (I, 160 f.), verliert sie ihre individuellen Eigenarten und damit auch ihre Wahrhaftigkeit. Während sie noch in der Szene, in der ihr Bewerber Grünlich zuerst auftritt, den Romantiker E.T.A. Hoffmann liest (I, 98), benutzt sie in ihren Briefen nach der Heirat die kaufmännischen Stileigentümlichkeiten. Verbesserungen in den ausgeschiedenen Blättern der Handschrift zeigen, dass Thomas Mann diese Stileigentümlichkeiten noch nachträglich einsetzte, wenn sie ihm nicht gleich aus der Feder flossen. Sie ist zu dem sinnlosen Dasein der beschäftigungslosen Bürgerfrau verurteilt. Die ältere, sozial angepasste Tony ist so verschieden von der jungen freien, dass man fast von einer Persönlichkeitsspaltung sprechen kann.² Nachdem sie ihr Leben

² Charakter-Wechsel ist ein Thema der Dekadenz-Romane am Ende des 19. Jahrhunderts, das die vermeintliche Festigkeit des bürgerlichen Charakters angreift. Romantische Anregungen aufnehmend, wird die dunkle Seite eines Bürgers zum Thema in Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886); in Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891) klingt das Thema an. Hugo von Hofmannsthals nachgelassenes Roman-Fragment *Andreas oder Die Vereinigten*, entstanden seit 1911, beruht auf dem Buch des amerikanischen Psychiaters Morton Prince,

verfehlt hat, nennt Tony sich selber eine Gans. Wir Leser sollten in dieser Selbstverurteilung auch die Klage vernehmen. Sie vermisst die eigene Individualität, deren Entwicklung ihr abgeschnitten wurde.³ Ebensowenig dürfen wir den herablassenden Ton ihres Bruders annehmen, wenn er ihre Klagen aus der zweiten Ehe: ("womit habe ich soviel Unglück verdient!") "kindlich" nennt. Vielmehr ist Tonys Frage eine Aufforderung an den Leser, die Antwort zu finden: Es war der Verrat ihrer Liebe. Die Einpassung in die bürgerliche Lebensform hat ihre kreative Entwicklung abgeschnitten. Darum bleiben ihr nur banale Worte, wenn sie ihr Unglück beschreibt. Der Erzähler nennt die Banalität ihres Redestils einmal "glücklich" im Gegensatz zu dem Pessimismus ihres Bruders Thomas. (I, 670 f.) Dieses Glück kommt aus ihrem Festhalten an der Familienreligion; ist aber nur scheinbar. Die symbolische Struktur des Romans widerlegt dieses Glück durchaus.⁴

Dissociation of a Personality (1906). Die Persönlichkeitsspaltung, um die es da geht, teilt eine Frau in eine sinnliche und eine asketisch-fromme Person. Sigmund Freuds Psychoanalyse spaltet das Ich des einheitlichen, rationalen und verlässlichen bürgerlichen Charakters in Über-Ich, Ich und Es. Buddenbrooks zeigen das bürgerliche Ich gespalten in die zwei Brüder Thomas und Christian, den verlässlichen und den unverlässlichen Bürger. Deren Identität auf der symbolischen Ebene lässt der Text erkennen in der Szene, in der Thomas seinem Bruder sagt: "Ich bin geworden, wie ich bin [...], weil ich nicht werden wollte wie du.'" (I, 580) Überdies gibt es eine Notiz über die Bedeutung des Namens Thomas, nämlich Zwilling, in Notizbuch 3 von 1898 (Notb I, 131), also während der Niederschrift des Romans aufgezeichnet. Auch Tonys Verwandlung von der Rebellin in die Repräsentantin der Familienehre gehört in diese Kategorie.

- ³ Die Auffassung vieler Interpreten, dass die angepasste Tony die eigentliche ist, teilte auch Heinrich Mann, indem er ihre Gestaltung als gelungen lobt und zwar als "Trägerin von Bürgerthum und Familie". Wenn ich ihn richtig verstehe, meint er, dass Thomas Mann die an sich sinnliche Tony als die resignierende Bürgersfrau dargestellt habe. Das Vorbild, die Tante Elisabeth, sei in der "Cocottenkultur" des zweiten französischen Kaiserreiches so weit mitgegangen, "wie eine Deutsche aus dem Mittelstand das eben konnte". Heinrich wehrt sich bei dieser Gelegenheit gegen den Vorwurf seines Bruders, um der Sensation willen Sexuelles dargestellt zu haben. Das implizite Sexuelle in der Darstellung Tonys erscheint ihm unzureichend: "Alle sexuelle Energie ist sauber herausgeschnitten." Heinrich Manns Entwurf einer Antwort auf Thomas' vorwurfsvollen Brief vom 5. Dezember 1903 zitiert von Peter-Paul Schneider: "... wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß...". Die bislang unbekannte Antwort Heinrich Manns auf Thomas Manns Abrechnungsbrief vom 5. Dezember 1903, in: "In Spuren gehen...". Festschrift für Helmut Koopmann, hrsg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich u.a., Tübingen: Niemeyer 1998, S. 231-253, 241.
- ⁴ Allerdings ist die Sympathie des Autors für Tony beschränkt. Sie gilt der Unterdrückung ihrer Sexualität. Der Text erhebt eine implizierte Klage in dem Sinn, den Reuter mit Aus guter Familie (siehe unten) in ihm anregte. Überführung der unterdrückten Sexualität in Kunst war Thomas Manns eigene erstrebte Befreiung. Die versagte er Tony. Was immer er in den Aufsätzen Das ewig Weibliche und Gabriele Reuter sagt (polemisch gegen Heinrich), er neigte dazu, künstlerische Bewältigung sexueller Deprivation Frauen weniger zuzutrauen. Daher ist in der Charakterisierung der späteren Tony Buddenbrook auch etwas Herablassendes. In dem Schlussteil des Aufsatzes Gabriele Reuter, wo Thomas Mann einige Einschränkungen zu Reuters Stil macht, spricht er von der "Mischung aus Neid und Verachtung [...], die ein Mensch von strengerer Verpflichtung beim Anblick sorgloser Gewöhnlichkeit empfindet" (XIII, 397). Das ist eine Anspielung auf Tonio Kröger,

Die negative Entwicklung Tonys macht der Autor deutlich, indem er sie einige Male die Initiative wiederfinden lässt, die zu ihrer ursprünglichen Natur gehört. Sie befreit sich aus ihrer zweiten Ehe. Das ehewidrige Benehmen Permaneders ist nur ein Anlass; in Wahrheit wehrt sie sich gegen den Zwang, der sie in ihre Ehen um der Ehe willen trieb. Sie weiß, wer sie ist, ist kein Kind, wie ihr Bruder meinen will. Ein anderes Mal ist von einem misslungenen Befreiungsversuch Tonys die Rede, und zwar in dem Gespräch Tonys mit ihrem Bruder Thomas nach dessen Rückkehr von der Hochzeitsreise. Tony hatte sich um eine Stellung als Gesellschafterin in England beworben, wurde aber abgelehnt, weil sie "zu hübsch" sei, es sei ein erwachsener Sohn im Hause. (I, 302) Das Motiv hat Thomas Mann aus Julia Manns Bericht über die Tante Elisabeth. Er benutzt es hier, um das erotische Thema anzuschlagen, zugleich mit dem der Entmündigung der Frau. Denn sogar in Tonys eigenem Bewusstsein trifft ihre Ausbruchsabsicht, ihr Bedürfnis nach Befreiung aus der wirtschaftlichen Unselbständigkeit, auf die Konventionen des großbürgerlichen Hauses, das nur abhängige Frauen kennen will. Tony unterbricht die Erzählung ihres Ausbruchsversuchs und wendet sich an den Bruder: "Hättest Du es empörend gefunden? ... Aber immerhin etwas fragwürdig?" und stimmt dann zu: ", Ja, ja, es wäre wahrscheinlich unwürdig gewesen." (I, 302) Erwerbstätigkeit der Großbürgerstochter ist nicht klassengerecht. Dennoch hat sie den Ausbruch versucht.5

Zur Thematik der Gesellschaftsdarstellung in europäischen und amerikanischen Romanen des 19. Jahrhunderts gehört die Verhinderung der Bürgerstöchter, ihre Lebensentscheidungen individuell zu treffen, der Widerspruch zwischen der bürgerlichen Ideologie der individuellen Entfaltung und der patriarchalischen Praxis. Wir finden das Thema in Romanen, die Thomas Mann las, als er sich auf den seinen vorbereitete: norwegische Familienromane von Alexander Kielland und Jonas Lie,6 Tolstois Anna Karenina, Renée Mauperin

wo es sich um Liebe für Andersartige handelt und um die Umsetzung der eigenen sexuellen Frustration, die Tonio Kröger sich, aber nicht der ähnlich veranlagten Magdalena Vermehren zutraut. Auch Tony Buddenbrook wird durch das Urteil "sorgloser Gewöhnlichkeit" getroffen, was nichts daran ändert, dass ihre Kindlichkeit eine Entwicklungshemmung ist, die der Roman anklagt. – Der Aufsatz von Linda Worley, Girls from Good Families. Tony Buddenbrook and Agathe Heidling (zur Zeit des Abschlusses dieses Aufsatzes noch unveröffentlicht), dem ich Anregungen verdanke, schlägt vor, dass Thomas Mann bewusst die Anklagefunktion, die Tony im Roman hat, durch die Banalisierung der Figur verhüllen wollte, aus Furcht, dass sein Roman wie Reuters Aus guter Familie als Tendenzroman rezipiert würde.

- ⁵ Tonys Kinderstreiche (I, 65 f.), die sie, gedeckt durch ihren Familienstolz, mit gutem Gewissen begeht, dienen im Kontext des Romans als Kontrast zu ihrer späteren banalen Anpassung an die herrschenden Konventionen. Sie war zu dieser Anpassung ebenso ungeeignet wie ihre Brüder.
- 6 Siehe Bernd M. Kraske: Über den Einfluß der Romane Alexander Lange Kiellands auf Thomas Manns "Buddenbrooks", in: Thomas Manns "Buddenbrooks" und die Wirkung, hrsg. von

40

der Brüder Goncourt und Fontanes Effi Briest. In allen diesen Texten stößt die überlieferte patriarchalische Tradition auf neue Emanzipationstendenzen. In Alexander Kiellands Roman Schiffer Worse (1881), der einen Teil der Vorgeschichte des früher geschriebenen Romans Garman & Worse (1880) enthält, kommen erzwungene Ehen in einer pietistischen Umgebung vor. Thomas Mann erwähnt die Lektüre beider Romane in einem Brief von 1951 im Zusammenhang mit Buddenbrooks als Teil seiner literarischen Bildung, nicht als Einflüsse. (DüD I, 123 f.) In Garman & Worse predigen lutherische Pfarrer konservative Ideologie. Dagegen kämpfen jüngere Leute, wie der junge Worse, im Sinne des Autors Kielland für Emanzipation. Der junge Worse richtet seine Kritik des Consuls Garman, des Vertreters der Tradition, an dessen Tochter Rachel, deren Intelligenz sich auflehnt gegen die Aussicht auf den Lebensstil einer untätigen großbürgerlichen Ehefrau. Vergeblich hat sie ihren Vater gebeten, in dessen Kontor mitarbeiten zu dürfen. Erst am Ende des Romans gelingt ihr der Absprung in die Selbständigkeit. Kiellands Romane haben eine liberale Tendenz, die jedoch mit viel Ironie versetzt ist, das heißt, die Darstellung kommt mit einem Minimum von Kommentar aus. Das gilt auch für Buddenbrooks, jedoch ohne die liberal-optimistische Tendenz. Dennoch hat Rachel Garmans Intelligenz und Selbständigkeit viel mit Tony Buddenbrook gemein. Der Zwang der Gesellschaft wird jedoch in Tony viel deutlicher, weil sie keine liberale Hoffnung am Ende verkörpert. Vielmehr steht ihr nur die Fortsetzung ihrer leeren Existenz bevor.

Obwohl Thomas Mann die bürger- und familienfeindlichen Tendenzen seines Romans weit mehr im Hintergrund belässt als Kielland, ist Garman & Worse als eine von mehreren Anregungen zu registrieren, die Frauenfrage in den Roman einzubringen. Dass Thomas Mann diese selbst im Auge hatte, beweist seine erste Erzählung Gefallen, in der ein junger Frauenbefreier auftritt. Dass der ein wenig komisch dargestellt ist, bedeutet nicht, dass das Problem dem Autor gleichgültig war. Ebensowenig hindert die Komik in der Darstellung der Freiheitsideologie Morten Schwarzkopfs, das Verlangen der jungen Menschen nach mehr Freiheit auch ernst zu nehmen und die Darstellung der Unterdrückung seiner und Tonys Liebe als Anklage zu lesen. Kiellands Roman ist, bei aller Ironie, offener. Seine Kritik an der bedrückenden Wirkung

Rudolf Wolff, 2. Teil, Bonn: Bouvier 1986, S. 57-71. Kraske und Uwe Ebel (Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns "Buddenbrooks", Neumünster: Wachholtz 1974 [= Skandinavische Studien, Bd. 2]), informieren über die literarischen Beziehungen und Motivähnlichkeiten, behandeln diese jedoch allzusehr als Modelle oder Vorbilder. Kiellands liberales Engagement lässt ihn in Garman & Worse am Ende dem Leser Aussichten auf Neuanfänge bieten, wie auch Lie in Der Mahlstrom. Das sind fundamentale konzeptionelle Unterschiede gegenüber Buddenbrooks. Es handelt sich nicht um Abhängigkeiten, sondern um Anregungen, die auch aus anderen Quellen oder Motiven kommen können.

des großbürgerlichen Lebensstils auf die Frauen kommt in einer Teilhandlung zum Ausdruck, die den ganzen Roman einrahmt: der Geschichte von Madelaine Garman.⁷ Sie wächst unter Fischern auf, feiert eines Tages am Strand mit einem Fischerjungen ihr "Lebensfest",⁸ wird darum in die Familie ihres Onkels, des Consuls Garman, verbannt, passt sich in die Großbürgerwelt ein, heiratet einen Pfarrer, den sie nicht liebt, wird Mutter von drei Kindern und fällt am Ende des Romans, über ihr verfehltes Leben weinend, ihrem eigentlich Geliebten um den Hals. Sowohl Rachel als auch Madelaine Garman gehören zu Tonys literarischen Schwestern.

Ein anderer skandinavischer Roman, den Thomas Mann kannte, war *Die Familie auf Gilje* von Jonas Lie. In ihm müssen zwei Schwestern auf ihre Geliebten verzichten, weil die Männer zu arm sind. Jonas Lies Roman *Ein Mahlstrom* (1888) ist in einer der konzeptionellen Notizen in Notizbuch 2 als mögliche Anregung für die Darstellung von Grünlichs Bankrott genannt (Notb I, 99). Was jedoch als Übernahme zu diesem Teil der Handlung in Frage kommt, ist ganz unbedeutend.⁹ Nicht unbedeutend ist dagegen, dass es in dem Roman um einen Familienvater geht, der seine Schulden durch die erzwungene Verheiratung seiner Töchter abdeckt. Als ihr ältester Bruder Konkurs macht, klagen die Töchter über ihr verfehltes Leben.¹⁰ Lies Roman ist übrigens ein kapitalismuskritischer Zeitroman.

Verfehlte Ehen kommen in Romanen des 19. Jahrhunderts so oft vor, dass man daran erkennen kann, wie sehr die Stellung von Mädchen und Frauen mit der Ideologie der bürgerlichen Individualität im Bewusstsein von Autoren und Lesern kollidierte und darum zu einem sozialen Problem geworden war, das nach literarischer Gestaltung rief. Das gilt auch dann, wenn konservative Autoren wie Tolstoi die Diskrepanz von Individualismus und dem sozialen

⁷ Vermutlich hat Thomas Mann Kiellands Roman in einer Reclam-Ausgabe gelesen. Die mir vorliegende aus dem Anfang des Jahrhunderts, aber ohne Jahresangabe, hat die nach 1901 geltende Rechtschreibung, ist also später als die, die Thomas Mann gelesen hat, dürfte aber denselben Wortlaut haben. In dieser Ausgabe wird der Name Madelaine so geschrieben.

⁸ Alexander L. Kielland: Garman & Worse, Leipzig: Reclam o.J., S. 23 (2. Kapitel).

⁹ Wie Lies Figur Johnny Foss überzieht Grünlich seinen Kredit und sucht seine Zahlungsunfähigkeit durch Kredite mit hohen Zinsen hinauszuschieben. Das ist der gewöhnliche Vorgang, den Thomas Mann von Lie, aber auch aus der Wirklichkeit lernen konnte. Der Vater seines engen Freundes Grautoff hatte Konkurs anmelden müssen. Die Namen "Antonie" und "Grüner" sind in Lies Roman ganz andersartigen Personen gegeben.

¹⁰ Thomas Mann nennt 1951 (DüD I, 124) zusammen mit *Die Familie auf Gilje* auch Lies Roman *Der Geisterseher*. Dieser Roman erzählt die Geschichte einer verfehlten Liebe. Der Liebende hat die Gabe des Hellsehens, ein Erbe seiner geisteskranken Mutter. Seine erbliche Belastung und der Unfalltod der Geliebten verhindern eine Verbindung, die sich jedoch in Geistererscheinungen der Geliebten erhält. Thomas Mann las diese norwegischen Romane offensichtlich mit einem besonderen Interesse für verhinderte oder verfehlte Erotik.

Zwang, dem Töchter der Oberklasse unterworfen waren, nicht mit dem Ruf nach Emanzipation beantworten wollten. Frauen galten in der patriarchalischen Tradition und im geltenden Recht als unmündig. Die Heiratschancen der Bürgertöchter waren von der Höhe der Mitgift abhängig, und die geriet dann rechtlich unter die Kontrolle des Ehemannes. Bürgermädchen hatten unschuldig, das heißt sexuell unwissend, auf die Werbung eines Mannes zu warten. Nietzsche, Thomas Manns wichtigster Lehrer, wundert sich in der Fröhlichen Wissenschaft über die Wirkung der Erziehung der "vornehmen Frauen". Alle Welt sei einverstanden, dass diese "in eroticis so unwissend wie möglich" zu erziehen seien, so dass sexuelles Wissen schon selbst "das Böse" sei, dann aber würden sie "mit einem grausigen Blitzschlage" in die Ehe geworfen und der Mann, den sie doch liebten, verkörperte für sie das böse Sexuelle. 12

Für schlimmer galt es, wenn sich für die passiv wartende Jungfrau kein annehmbarer Werber fand und sie zur alten Jungfer wurde. Weil das ein Schreckbild war und man nie wusste, ob noch ein Bewerber kommen würde, auch um ihrer Versorgung willen, wurden Mädchen gedrängt, ungeliebte Bewerber anzunehmen. Aus solchen Gründen wird das Zustandekommen schlechter Ehen in mehreren Romanen dargestellt, darunter die Ehen Hester Prynns in Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter* (1850), die Emma Bovarys (1857), Anna Kareninas (1875-1877) und Effi Briests (1895). In *Buddenbrooks* wird der verächtlichen Rolle der Bürgerstochter, deren Mitgift nicht ausreichte, so dass sie zur alten Jungfer wurde, viel Raum gegeben: in den Töchtern Gottholds und der armen Verwandten Klothilde.

Die Ehebruchsromane Anna Karenina und Effi Briest haben mit Sicherheit auf Buddenbrooks eingewirkt. Thomas Mann muss Tolstois Roman während der Konzeption des seinen 1897 gelesen haben, denn in den Aufzeichnungen in Notizbuch 2 kommt ein Auszug aus der Übersetzung vor, die 1890 bei Reclam erschienen war. Es handelt sich um die Beschreibung einer ländlichen Natur auf ihrem Höhepunkt vor der Ernte, die Thomas Mann dann doch nicht verwendete. (Notb I, 84 f.) Zwischen Anna Karenina und Buddenbrooks herrscht das schöpferische Verhältnis der Herausforderung, die sich im Widerspruch des literarischen Nachfolgers äußert. Denn Anna Karenina wirbt für eine

¹¹ Siehe Alyth F. Grant: Das Gebot der Unschuld. Ein Lackmustest der idealen Wirklichkeit?, S. 71-85 und Sigrid Schmid-Bortenschlager: Sexualität und Körpererfahrung, S. 120-135, beide in: Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität, hrsg. von Karin Tebben, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000 (= Sammlung Vandenhoeck).

¹² Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 71, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 428 f.

¹³ Für die Lyrik hat Harold Bloom dieses Verhältnis beschrieben: The Anxiety of Influence, Oxford: Oxford University Press 1973.

konservative und religiöse Familienethik¹⁴ und das, obwohl Tolstoi die Frau, die sich aus dem Familienzwang befreit, sehr attraktiv macht. Diese unideologische Ironie hat Thomas Mann sicher angezogen. In seinem Aufsatz Anna Karenina von 1939 meint er sogar, Tolstoi habe seine Figur Anna geliebt und der Autor habe die Gesellschaft geißeln wollen, weil sie den "Liebesfehltritt" der stolzen und edelsinnigen Frau mit Grausamkeit bestrafe. (Ess V, 47 f.) Das ist sicher ein Missverständnis. Denn gerade die Anziehungskraft, die Anna und Vronski auf die anderen Romanfiguren ausüben, gehört zur ethisch gemeinten Warnung des Autors vor der verführerischen Moderne, die alte Werte, insbesondere die Religion, zerstört und sie durch ästhetische ersetzt. Tolstoi verurteilt die haltlos gewordene Anna, die nur noch für ihre Attraktivität lebt, zum Tode und lässt Vronski den Tod im serbisch-türkischen Krieg suchen. Das steht im Gegensatz zu Lewin, der sich Frau, Kindern und der Natur zuwendet. In Buddenbrooks ist die Bewertung die umgekehrte: Verfall und Tod öffnen den ästhetischen Bereich, weil sie aus der banalen Gewöhnlichkeit hinausführen. Bürgerlichkeit und Familie sind das Enge und Bedrückende, das in seiner Darstellung abgeschüttelt und in die Freiheit des Ästhetischen verwandelt wird. Für Hanno, den letzten Buddenbrook, wird Musik Erlösung von einer Welt, die über der Jagd nach dem Erfolg die Liebe missachtet, und Kai Graf Mölln wird den Roman des Familienverfalls schreiben.

Dennoch gibt es auch Anregungen zum Frauenthema in *Anna Karenina*. So spielt eine Mutter, die ihre Töchter verheiraten will, eine komische Rolle (AK I, 60 f.)¹⁵, und Kity, eine Hauptfigur, betrachtet die Rolle des Mädchens, das auf die männliche Werbung zu warten hat, als "schmachvolle Warenhausausstellung, die der Käufer harrte" (AK I, 299). Sogar die Frauenemanzipation selbst und die Frauenbildung wird diskutiert. Ein Liberaler darf äußern:

Das Weib ist der Rechte beraubt wegen seines Mangels an Bildung, der Mangel an Bildung aber rührt her von seiner Rechtlosigkeit. Man darf es nicht vergessen, dass die Sklaverei des Weibes so mächtig und alt ist, dass wir oft nicht einmal den Abgrund erkennen wollen, der die Weiber von uns trennt. (AK I, 534)

Tolstoi kritisierte die Modernität, aber seine Leser sollten wissen, dass auch er am Diskurs der Moderne teilhatte.

Eine ganz andere Anregung, die Geschichte Tony Buddenbrooks in den Roman des Familienverfalls zu verweben, war der Roman Renée Mauperin der

¹⁴ Siehe Horst-Jürgen Gerigk: Thomas Manns "Anna Karenina". Überlegungen zu Humanität, Hermeneutik und Poetologie, in: TM Jb 12, 1999, 171-190.

¹⁵ AK mit Band und Seitenzahl im Text bezieht sich auf: Leo N. Tolstoi: Anna Karenina, übers. von Hans Moser, Leipzig: Reclam [1890]. Thomas Mann zitierte aus dieser Ausgabe in seinem Notizbuch 2. (Notb I, 84 f.)

44 Herbert Lehnert

Brüder Goncourt (1864), den Thomas Mann nach einem mehrfach wiederholten Selbstzeugnis in Rom während der Konzeptionsphase gelesen hatte. (XI, 379 f.)¹6 In diesem Text stößt sich ein intelligentes, kreatives, naives und unternehmungslustiges Mädchen nicht nur an der Autorität der gesellschaftlichen Konvention, sondern auch an dem kalten berechnenden Kommerzialismus der Dritten Republik. Renée Mauperin lehnt, anders als Tony Buddenbrook, alle Heiratsanträge ab, weil sie weiß, dass ihre Eltern die Kandidaten nach dem Geldaspekt ausgewählt haben. Anklagend impliziert ist, wie in *Buddenbrooks*, dass die bürgerliche Sitte die Versorgung eines Mädchens für wichtiger als ihre Liebe hält.

Fontanes Effi Briest hat sicher auf die entstehenden Buddenbrooks eingewirkt. ¹⁷ Fontane stellt Effi am Anfang als eine Siebzehnjährige dar, die den Erwartungen des kindlich-unschuldigen Mädchens, das erst vom Mann zur Sexualität geweckt wird, zu entsprechen scheint. Das ist jedoch ein Schein, den der Text unterminiert, indem er sexuelles Wissen Effis und ihrer Freundinnen andeutet und so eine gelinde Kritik an der noch herrschenden Unschuldsvermutung übt. ¹⁸ Wie Effi heiratet Tony einen ungeliebten Mann, weil sie "ein vornehmes Haus" für erstrebenswert hält. ¹⁹ "Arme Effi", redet Fontanes Erzähler seine Figur an, bevor er sie zu Tode bringt. ²⁰ "Arme Tony", sagt Thomas Buddenbrook, der auch einen Liebesverzicht zu leisten hat, auf der Rückfahrt von Travemünde (I, 157), "arme Tony", sagt der Erzähler uns Lesern, als er von einem der Schläge berichtet hat, die Tony treffen (I, 370). Die Sympathie, die Fontane für seine Figur erweckt und die stärker ist als die Flauberts für Emma Bovary und Tolstois für Anna Karenina, nimmt Thomas Mann für seine Tony in Anspruch.

16 Siehe Klaus Matthias: "Renée Mauperin" und "Buddenbrooks". Über eine literarische Beziehung im Bereich der Rezeption französischer Literatur durch die Brüder Mann, in: Thomas Manns "Buddenbrooks" und die Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, 1. Teil, Bonn: Bouvier 1986, S. 67-115. Über Thomas Manns Verhältnis zu den Goncourts und diesen Roman s. S. 71-74. Matthias schließt aus Thomas Manns Selbstdarstellung in *Lübeck als geistige Lebensform*, dass der Roman der Goncourts "epochale – weil auslösende – Bedeutung" für *Buddenbrooks* gehabt habe (S. 79; vgl. S. 105). Der hauptsächliche Anlass für den Beginn des Schreibens 1897 war jedoch weit eher Samuel Fischers Angebot, einen Roman von Thomas Mann zu verlegen. Matthias selbst findet, dass kurze Kapitel nur im Anfang die Komposition von *Buddenbrooks* charakterisieren, und registriert, anlässlich einer Textstelle aus *Renée Mauperin*, "eher den Abstand als die künstlerische Nähe" (S. 92), worin ich ihm recht gebe. Nicht recht kann ich ihm geben, wenn er Renée Mauperin als "Leitbild" für Hanno Buddenbrook (S. 97) bezeichnet.

¹⁷ Die frühe Lektüre belegt ein Brief vom 17. Februar 1896, gegen eine Erinnerungslücke Thomas Manns. (BrGr, 69)

¹⁸ Siehe Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 264-280.

¹⁹ Theodor Fontane: Sämtliche Werke, Bd. 4, München: Hanser 1963, S. 32.

²⁰ Ebd., S. 292. Den Hinweis verdanke ich Hans Rudolf Vaget.

Fontane hatte in einem früheren Ehebruchsroman, L'Adultera (1882), eine Ehefrau ihre andere wahre Liebe entdecken lassen, denn ihren älteren reichen Mann hat Melanie als Siebzehnjährige ohne viel Liebe geheiratet, ähnlich wie Hester Prynne, Anna Karenina, Effi Briest und Tony Buddenbrook. Fontane spielt auf den Roman Tolstois an, denn die Tochter, die aus dem Ehebruch entspringt, wird wie die der Anna Karenina auf der Italienreise mit dem Geliebten geboren und heißt auch Annie. Wie Anna Karenina erfährt Fontanes Melanie die Ablehnung ihrer sozialen Umwelt, aber anders als Tolstoi gibt Fontane ihr nicht nur eine große Szene, als sie Mann und Kinder verlässt, sondern lässt sie überleben und am Ende eine rauhere Wirklichkeit annehmen als die, die sie im Reichtum kannte, ähnlich wie Constance Chatterly in David Herbert Lawrences Lady Chatterly's Lover (entstanden 1928), ein Roman, dessen Verbote zeigen, wie lange die Darstellung sexueller Freiheit von Frauen noch anstößig war. Dass Thomas Mann L'Adultera in seiner Frühzeit gelesen hat, ist, soweit ich sehe, nicht belegt. Für seine Kenntnis spricht, dass Heinrich Mann den Roman 1890 rühmend in einem Brief an Ludwig Ewers erwähnt,²¹ zu einer Zeit, als er seinen Bruder in der Wahl von Lektüre sehr beeinflusste. Wie dem auch sei, als Frau, die von ihrer sozialen Unfreiheit bedrückt wird, gehört Melanie zu den literarischen Schwestern Tony Buddenbrooks.

Die Romane Garman & Worse, Anna Karenina und Effi Briest haben mit Buddenbrooks gemeinsam, dass sie das beginnende Bewusstsein von dem Recht der Bürgertöchter auf die eigene Liebeswahl vor dem Hintergrund der noch immer mächtigen patriarchalischen Tradition darstellen. ²² Die Handlung der Buddenbrooks spielt 1835-1877, setzt jedoch die noch biedermeierlich gezeichnete Darstellung in Beziehung zur realen Welt von Autor und Leser am Ende des 19. Jahrhunderts. Außer den eigenen Familienerinnerungen, die Heinrich Mann ergänzte, und dem Onkel Marty, der ihm über Lübecker Verhältnisse berichtete (Notb I, 92-95), hatte Thomas Mann den Bericht der

²¹ Heinrich Mann: Briefe an Ludwig Ewers, hrsg. von Ulrich Dietzel und Rosemarie Eggert, Berlin: Aufbau 1980, S. 58.

²² Dass der Gegensatz von alter Tradition und neuer Freiheit nicht auf das 19. Jahrhundert beschränkt ist, sondern der Literatur seit dem Ausgang des Mittelalters eingeschrieben ist, zeigt Peter von Matt: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München: Hanser 1995. An Meier Helmbrecht zeigt von Matt, wie die "Epochenwende […] als eine der fundamentalsten Deutungsmöglichkeiten um die mißratenen und verkommenen Kinder bereitliegt" (S. 69). Auch seine Beobachtung auf S. 62: "Das aufständische Nein der Töchter und Söhne verknüpft sich immer wieder mit dem Willen zur eigenen Liebeswahl", ebenfalls an Meier Helmbrecht und dazu an Kafka Das Urteil abgelesen, passt in diesen Zusammenhang und macht kenntlich, wie schon der junge Thomas Mann mit der Darstellung der erotischen Unterdrückung Tonys in die Sprache der deutschen und europäischen Literatur einstimmt. Tony Buddenbrooks Geschichte ist jedoch eine Abwandlung, weil nicht ihr Aufstand, sondern ihre Unterwerfung zum Gegenstand der Anklage wird. Von Matt geht auf Tony Buddenbrook nicht ein.

46

Schwester Julia über die Tante Elisabeth und einen Brief von dieser selbst.²³ Solche stützenden Quellen darf man nicht kausal verstehen. Die Notizen, die Thomas Mann bei der Lektüre des Berichtes der Schwester noch im September 1897 angelegt haben dürfte, kurz vor dem Beginn der Niederschrift des Romans,²⁴ übersetzen das Mitgeteilte in die nahezu fertig konzipierte Romanhandlung. Es gibt schon die Figur Antonie, auch Grünlich ist benannt. Die wirkliche Elisabeth Mann hatte eine Ferienliebe ähnlich wie Tony, und ihr künftiger Mann räumte den Nebenbuhler auf ähnliche Weise aus dem Weg wie Thomas Manns Grünlich das tut, aber Elisabeths Ferienliebe stand nicht im Gegensatz zu den Wünschen ihrer Eltern. Vielmehr ist der elterliche Unwille eine Erfindung Thomas Manns, die er für die symbolische Struktur des Romans brauchte, für die Darstellung des Familienzwangs auf bürgerliche Töchter.

Es ist wahrscheinlich, dass Thomas Mann über das Thema des bürgerlichen Familienzwangs mit seiner Lieblingsschwester Julia gesprochen hat. Julia war zwei Jahre jünger als er. 1895, als Thomas Mann sich in München aufhielt, hatte sie ihren achtzehnten Geburtstag. Das ist das Alter Tonys, als sie mit Grünlichs Werbung konfrontiert wird. Liebesverzicht war ein sehr persönliches Thema für Thomas Mann, es muss auch für ein achtzehnjähriges bürgerliches Mädchen damals ein brennendes Thema gewesen sein, war doch die Befreiung der Mädchen von alten Zwängen in der Literatur weiter fortgeschritten als in der bürgerlichen Wirklichkeit. Das gilt, obwohl Julia später eine konventionelle Ehe einging. Dass es solche geschwisterlichen Diskussionen und ein Einverständnis gab, dafür spricht Thomas Manns Widmung des "Dritten Teils" des Romans in der Erstausgabe. Das ist der Abschnitt, der von Grünlichs Vorstellung bis zu Tonys Abreise nach der Hochzeit reicht und auch noch Thomas' Abschied von seiner Jugendgeliebten enthält. Diese Widmung hat folgenden Wortlaut: "Meiner Schwester Julia sei dieser Teil zur Erinnerung an unsere Ostseebucht von Herzen zugeeignet." Es liegt nahe, dass Thomas Mann seine Schwester im Auge hatte, als er die achtzehnjährige Tony gestaltete. Auch die zwei Jahre jüngere Schwester Carla kommt in Frage. Das Thema der sexuellen Unterdrückung von Bürgertöchtern war damals im Gespräch, weil Gabriele

²³ Siehe GKFA 1.2, 642-659. Zum Folgenden siehe ebd., 466 f., 427.

²⁴ Das ergibt sich 1. aus der Datierung von Julias Bericht im September 1897, 2. aus der Tatsache, dass Thomas Manns Notizen nach Julias Bericht (in den *Buddenbrooks*-Materialien im TMA) zwar die Geschichte der Tante Elisabeth in die Handlung der *Buddenbrooks* übersetzen, dass diese Handlung jedoch noch nicht die endgültige war, und 3. aus der Datierung der ausgeschiedenen Blätter der Handschrift im TMA: "Oktober 1897". Die Handschrift und Tinte, mit der das Datum eingesetzt wurde, sowie dessen Unbestimmtheit lassen darauf schließen, dass diese Datierung aus späterer Erinnerung angebracht wurde. Jedoch lässt die unbestimmte Angabe "Oktober" auch wieder vermuten, dass es sich um eine inexakte, aber ziemlich genaue Angabe handelt.

Reuter mit ihrem Roman *Aus guter Familie* (1895) einen großen Erfolg erzielt hatte.²⁵

Dass Thomas Mann Aus guter Familie kannte, wissen wir nicht nur aus seinem Aufsatz über Gabriele Reuter von 1904 (XIII, 388-398),²⁶ sondern aus einer der konzeptionellen Notizen für Buddenbrooks, die er im Sommer 1897 in Palestrina niederschrieb. Er notierte den Titel: "Aus guter Familie" und fügte die kritische Bemerkung hinzu: "Grausamkeit gegen das Publikum" (Notb I, 103). Den Namen der Autorin brauchte er nicht zu vermerken, so lebendig war sein Eindruck. Die "Grausamkeit" des Romans besteht in dessen provokativer Feindlichkeit gegenüber der bürgerlichen Familie, aus der doch die Leser kommen, ist also genau das, was Thomas Mann vermied. Die Familie, um die es in Reuters Roman geht, ist eine Beamtenfamilie; die satirische Kritik Reuters zielte also auf den Kern des deutschen Bildungsbürgertums. Die Leidensgeschichte eines Mädchens, wie der Untertitel von Aus guter Familie lautet, dürfte Thomas Mann angeregt haben, der Frauenfigur, als deren Vorbild ihm die Tante Elisabeth vorschwebte, unterdrücktes Liebesverlangen zuzu-

²⁵ Gabriele Reuter wohnte 1895-1899 in München. Dort gebar sie um 1897 eine Tochter, deren Vater sie nicht nennen wollte. Ihr Verleger war Thomas Manns Verleger Samuel Fischer. Zu Gabriele Reuter siehe Faranak Alimadad-Mensch: Gabriele Reuter. Porträt einer Schriftstellerin, Bern u.a.: Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 674) (beruht auf Reuters Autobiographie: Vom Kinde zum Menschen, 1921); Linda Kraus Worley: Gabriele Reuter. Reading Women in the 'Kaiserreich', in: Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, hrsg. von Gerhard P. Knapp, Amsterdam: Rodopi 1991 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 31/33), S. 419-439, mit vielen Zitaten zur Rezeption von Aus guter Familie; Lynne Tatlock: Introduction, in: Gabriele Reuter: From a Good Family, translated by Lynne Tatlock, Rochester, NY: Camden House 1999, S. IX-XLV; Karin Tebben: "Gott im Himmel! Welche Aufgabe!" Vom Glück der Berufung und der Mühsal des Berufs. Gabriele Reuter (1859-1941), in: Beruf Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Karin Tebben, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998, S. 276-310; dies.: Psychologie und Gesellschaftskritik. Gabriele Reuter, in: Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de Siècle, hrsg. von Karin Tebben, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 266-289.

²⁶ Zu Thomas Manns Aufsatz Gabriele Reuter von 1904 siehe Karin Tebben: "Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt". Standortbestimmung Thomas Manns im Jahre 1904. "Gabriele Reuter", in: TM Jb 12, 1999, 77-97; Heinrich Detering: "Das Ewig-Weibliche". Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch, ebd., S. 149-169; Harald Höbusch: Thomas Mann. Kunst, Kritik, Politik 1893-1913, Tübingen: Francke 2000, S. 71-82. – Thomas Manns Schreibweise kann nicht auf Meinungen festgelegt oder davon abgeleitet werden, die in seinen Aufsätzen erscheinen, vor allem dann nicht, wenn diese Meinungen polemisch sind. Das sanfte und passive Frauenbild setzt er in Das Ewig-Weibliche (XIII, 383-388) gegen Männlichkeitsideale, die er seinem Bruder zuschreibt, von dem er sich absetzen muss. Seine Behauptung, dass Gabriele Reuter in Aus guter Familie keine Tendenz verfolgt habe, ist schlicht falsch. Auch wenn Thomas Mann nicht als Propagandist einer Weltanschauung, Reformbewegung oder Partei erscheinen möchte, seine Darstellung Tonys hat eine bestimmte Tendenz, eine andere die Schulsatire in Buddenbrooks.

schreiben. So schaltete er sich in einen Diskurs der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts ein, der Thematik von erzwungenen und falschen Ehen.

Tony Buddenbrook ist selbstbewusster und stärker als Agathe Heidling, auch ist der Familienzwang anders gestaltet. Dennoch gibt es Berührungen in den Handlungen. Reuter und Thomas Mann lassen die Figuren ihrer Romane unter der Modekrankheit Neurasthenie leiden.²⁷ Die Ansichten des Vaters der Anti-Heldin in Reuters Roman sind expliziter altmodisch als die Konsul Buddenbrooks, der jovialer erscheinen soll als der enge Beamte. Dennoch teilt der Konsul die patriarchalische Ideologie, die der Regierungsrat Heidling predigt. So bestimmt dieser die Rolle der Frau in der Gesellschaft: "Das Weib, die Mutter künftiger Geschlechter, die Gründerin der Familie, ist ein wichtiges Glied der Gesellschaft, wenn sie sich ihrer Stellung als unscheinbarer, verborgener Wurzel recht bewußt bleibt".28 Das sagt Konsul Buddenbrook nicht, aber er handelt danach. Wie der Regierungsrat liebt der Konsul seine Tochter und zerstört sie. Vielleicht hat Thomas Mann den Ausdruck "Glied in einer Kette", den seine Tony von ihrem Vater übernimmt, wenn sie sich entschließt, auf ihre erotische Wahlfreiheit zu verzichten (I, 148; 160), auf den Satz aus Reuters Roman angespielt, mit dem Regierungsrat Heidling den Frauen passive Rollen zuteilt. Agathe Heidlings Jugendliebe gilt einem jungen Mann, der eine freiheitliche Ideologie vertritt. Auch das könnte Thomas Mann zu Morten Schwarzkopfs Liberalismus angeregt haben. Regierungsrat Heidling verbietet seiner erwachsenen Tochter die Lektüre des Buches Natürliche Forschungsgeschichte von Theodor Haeckel. Auch Konsul Buddenbrook verschließt ein Buch vor der heranwachsenden Tony. (I, 84) Mitgiften spielen eine verschiedene, aber ebenso große Rolle in beiden Romanen.

Gabriele Reuter lässt gegen Ende ihres Romans die unterdrückte Agathe Heidling daran denken, ihre Freiheit in einem Schweizer See zu suchen. Sie gewinnt jedoch nicht ihre Freiheit im Tod, sondern wird ein Fall für die Psychiatrie. Tony dagegen erscheint am Ende wenig gealtert (I, 756), sie wird "Frau Permaneder" genannt, mit dem Namen ihres spießbürgerlichen Mannes, der Immer-Gleichheit ausdrückt. Ihr gut erhaltenes Aussehen steht im Kontrast zu ihrer letzten Äußerung im Roman: "Das Leben [...] zerbricht so manches in uns" (I, 758). An sie gelangen die Familienpapiere der Buddenbrooks, mit denen kein Staat mehr zu machen ist. Während Gabriele Reuter die Zerstörung ihrer negativen Heldin sinnfällig macht, wie es der Romankonvention entspricht, sagt Tony Buddenbrooks Überleben, ihr undramati-

²⁷ Siehe Joachim Radkau: Neugier der Nerven. Thomas Mann als Interpret des "nervösen Zeitalters", in: TM Jb 9, 1996, 29-53; Lynne Tatlock: Introduction (zit. Anm. 25), S. XXVI.

²⁸ Gabriele Reuter: Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens, Berlin: S. Fischer 1917, S. 21 f. (Erstausgabe 1895).

sches Ausscheiden aus dem Roman eher mehr über die Zerstörung ihrer Individualität.

In Buddenbrooks wird das sympathische Mitleben der Leser mit der Buddenbrooks-Familie dauernd gestört durch die Empfindung eines Mangels, die ihren Grund hat in den Liebesverzichten um des Geldes und der Familiengröße willen. Das Thema wird in Tonys Geschichte am breitesten ausgespielt, ist jedoch von Anfang an da. Die Familie, die am Anfang das Haus einweiht, ist die der zweiten Heirat des alten Buddenbrook. Diese und die seines Sohnes waren Geldheiraten, während das Erbe Gottholds, des Sohnes der ersten Ehe des Alten mit einer geliebten Frau, erheblich geschmälert wird. Gotthold und seine Familie nehmen nicht an dem Einweihungsessen teil, nur Gottholds Brief, in dem er Ansprüche anmeldet, ist in des Konsuls Tasche. Vater und Sohn weisen die Geldforderung ab, wobei der Sohn dem Geschäftsinteresse Vorrang vor dem christlichen Liebesgebot gibt. Als Folge dieser Teilenterbung können die drei Töchter Gottholds, dieses Sohnes der Liebe, keine angemessene Mitgift bekommen. Nach dem Tode des alten Buddenbrook nehmen sie als neidische, böse alte Jungfern an den Familientagen teil.

Der Liebesverzicht und Gotthold Buddenbrooks Geldforderung bei der Weihe des Hauses spielen auf Alberich und das Rheingold in Wagners Der Ring des Nibelungen an.²⁹ Alberich hat das Rheingold gewonnen, weil er auf Liebe verzichtete. In Buddenbrooks geschieht diese Anspielung parodistisch im Milieu bürgerlicher Banalität. Gotthold hat eine Ladenbesitzerin geheiratet. Dass Gotthold, obwohl Sohn der Liebe und obwohl das von symbolischem Gewicht ist, dennoch keine heroische Figur im Roman ist, gehört zu Thomas Manns Verweigerung von Romankonventionen. Der Grund der Teilenterbung ist das bürgerliche Aufstiegsstreben des alten Buddenbrook, das an der Stelle dem bürgerlichen Leser noch als tatkräftig und richtig erscheinen muss, ausser wenn er die Anspielung auf Der Ring des Nibelungen begreift. Erst bei der Erzählung von Tonys Liebesverlust beginnt ganz deutlich zu werden, dass dem Roman als ganzem der Liebesmangel als negative Sinngebung eingeschrieben ist.

Auf die untergründige sexuelle Problematik in der Familie weist schon am Anfang des Romans das Festgedicht hin, das der Stadtdichter Hoffstede wäh-

²⁹ Darauf wies zuerst Hans Rudolf Vaget hin: Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in "Der Ring des Nibelungen" und "Buddenbrooks", in: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin: Schmidt 1984, S. 326-347. Vaget fasste seine Mann-Wagner-Interpretation zusammen in dem Aufsatz: Im Schatten Wagners, in: Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999 (= Fischer Taschenbuch: Forum Wissenschaft, Literatur und Kunst, Bd. 13835), S. 301-335.

rend des Einweihungsessens vorträgt. (I, 35) Es allegorisiert die Ehe des Konsuls mit seiner reichen Frau als Verbindung von "Venus Anadyomene" mit dem fleißigen Vulkan, der Liebesgöttin Aphrodite mit dem Schmiedegott Hephaistos. Diese Verbindung ist jedoch der Gegenstand einer Ehebruchsgeschichte, die Homer in der Odyssee erzählt und die in dem berühmten homerischen Gelächter der Götter endet. Bei der Verlobung des künftigen Senators mit Gerda zitiert Tony die betreffende Stelle dieses Gedichtes wieder, "wobei sie Tom und Gerda anblinzelte und die Zunge an der Oberlippe spielen ließ" (I, 296), sich also offenbar bewusst ist, dass es sich um eine erotische Geschichte handelt. Sie gönnt ihrem Bruder die Liebeserfüllung, die ihr versagt ist, vergeblich, wie der Romanleser erfahren wird. Ehebrüche kommen in Buddenbrooks nicht vor, nur des Senator Thomas' Eifersucht (I, 644-650). Die demonstriert die fehlende Liebe seiner Frau, die ihre Emotionalität in Musik verwandelt.

Denn nicht nur Tony, auch ihr Bruder Thomas muss auf Liebe verzichten. Wie Tonys zerstörte Liebe in ihren Zitaten von Aussprüchen Mortens im Bewusstsein der Leser gehalten wird, so lebt in dem schweigsameren Thomas Buddenbrook seine alte Liebe, wenn er sein Haus gegenüber dem mit dem Blumenladen baut (I, 420), wo seine Anna noch wohnt und ein Kind nach dem anderen bekommt. Sie hat den Besitzer des Ladens geheiratet, ist eine Versorgungsehe eingegangen. (I, 425 f.)³⁰ Die Szene, in der Anna beim Besuch der Leiche des Senators "ein einziges Mal" aufschluchzt (I, 690), sagt uns Lesern, dass Thomas' Liebesverzicht nicht nur der seine war. Er hat wie Tony auf sein Glück verzichtet.

Als eine Art von Satyrspiel steht die falsche Liebeserfüllung Christian Buddenbrooks am Ende des Romans, der die Frau, die er liebt und die, wie er, "ein bisschen verfahren" ist (I, 580), endlich heiratet, nur um von ihr ins Irrenhaus abgeschoben zu werden. Seine Heiratspläne rufen einen bösen Streit mit seinem Bruder hervor, eine Szene, die Christians sexuelles Bedürfnis gegen Thomas' bürgerliche "Dehors" setzt. Auch diese Szene bezieht ihren eigentlichen Sinn aus dem Thema des Liebesmangels der Buddenbrook-Familie. (I, 574-582)

Wenn ganz am Ende des Romans davon die Rede ist, dass der junge Kai Graf Mölln sich mit Gewalt Zugang zu seinem sterbenden Freund Hanno verschafft und ihm "unaufhörlich beide Hände geküsst" habe (I, 758), dann lässt der Erzähler die überlebenden Familienmitglieder über diesen Ausdruck von

³⁰ Dazu eine Notiz aus Notizbuch 3 von 1899 (Notb I, 157): "Als T.[homas] das Blumenmädchen besucht, kann das vis à vis-Haus erwähnt [werden], an dessen Stelle sich später sein neues erhebt."

Liebe eine Weile nachdenken. Die drei alten Jungfern Buddenbrook sind spürbar beeindruckt. Betroffen ist auch Tony, die behauptet, ihren Neffen "so geliebt" zu haben. Sie alle und dazu noch Sesemi Weichbrodt sind Frauen, die ihre Sexualität in der bürgerlichen Welt nicht ausleben konnten. Die Szene bringt diese Frauen und ihr Schicksal in eine unausgesprochene Beziehung zu der Liebe Kais, die natürlich homoerotischer Natur ist.³¹ In diesem Roman ist die Familie nicht die Institution, in der Liebe stattfindet.

Christian Buddenbrook nennt seine Mutter anlässlich seiner unstandesgemäßen Heiratspläne "eine Frau aus einer anderen Zeit, mit einer anderen Anschauungsweise" (I, 575). Es gehört zu Thomas Manns Stil, einer komischen Figur eine für den Roman wesentliche Aussage in den Mund zu legen. Hier ist das nicht nur das Bewusstsein historischen Wandels, sondern auch Nietzsches Perspektivismus, der die absolute Geltung der sozialen bürgerlichen Zwänge auflösen soll. Die Geschichte der Unterdrückung von Tonys Liebe ist anachronistisch-perspektivisch zu lesen. Die Erzählzeit ist 1845; zur Zeit der Veröffentlichung des Romans war Wedekinds Frühlings Erwachen (1891) und Arthur Schnitzlers Reigen erschienen (Privatdruck 1900; erste öffentliche Ausgabe 1903), Stücke, die mit der Falschheit der sexuellen Passivität von Frauen spielten. Frauen, die sich von der bürgerlichen Ehekonvention freigemacht hatten, kamen in Gerhart Hauptmanns Einsame Menschen (1891) und Sudermánns Drama Heimat (1893) vor. Eine aktive Emanzipationsbewegung gab es seit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins 1865. Der Romantext benutzt die Differenz zwischen der fiktiven Zeit und dem sozialen Bewusstsein der Leser von 1901. Diese Leser müssen die Vergewaltigung von Tonys Liebe gesellschaftskritisch empfinden. Daran ändert nichts, dass Thomas Mann solche Absichten leidenschaftlich bestritt.

Der Familienzwang, den der Konsul Buddenbrook auf Tony ausübt, erscheint diesem legitimiert durch die 1901 schon obsolete patriarchalische Ideologie, die Mädchen und Frauen für unmündig erklärte und Ehe und Familie unter der Herrschaft des Vaters primär als Wirtschaftsgemeinschaft verstanden hatte. Der Konsul hat seine Frau ihres Geldes wegen geheiratet und mag Tonys selbstgefundene Liebe "nicht ernst nehmen". (I, 148) Dass Tony sich ihren Mann selber ausgesucht hat, "eigne unordentliche Pfade" geht, ist für den Vater bloßer "Flattersinn". (I, 149) Er nennt die Achtzehnjährige "Kind", das keine Augen für die Welt habe (I, 105), für seine Welt. Wenn er im Gespräch

³¹ Thomas Mann bestritt das in einem Brief an Harald Kohtz vom 6. Januar 1953 (DüD I, 128). – Die Homoerotik hindert natürlich nicht, dass auf der symbolischen Ebene Hanno und Kai identisch sind, zwei Aspekte der Kreativität verkörpern. Siehe Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. 2, Frankfurt/Main: Klostermann 1982 (= Das Abendland, N.F., Bd. 14), S. 99-102d.

mit seiner Frau Tonys instinktive Abneigung gegen Grünlich zu zerreden sucht, meint er, sie werde ihren Mann schon nach ein paar Tagen lieben. (I, 113) Die traditionell imaginierte Weiblichkeit, die zu seiner männlichen Welt gehört, will wahrhaben, dass ein Mädchen erst durch den Mann zu ihrer Sexualität erweckt wird. Der Text macht dagegen deutlich, dass Tonys Liebe zu Morten keine bloße Schwärmerei war.

Die Verlobungsszene zwischen Tony und Morten am Strand lädt die Leser von 1901 ein, sich mit dem jungen Paar zu identifizieren. In der Chronologie des Romans spielt die Szene 1845, jedoch stellt sie das gegenseitige Eheversprechen auf die Weise dar, wie es moderne junge Menschen sich wünschten, nicht in den alten Formen.³² Tony spielt nicht einmal die passive Rolle, die die patriarchalische Ideologie von ihr verlangt, die Rolle, an die sich Effi Briest noch hält;³³ Tony "weiß" von Mortens Liebe, teilt sie, wartet kaum auf seine Erklärung. (I, 145) Die noch gültige Konvention der Werbung beim Vater wird nur eben erwähnt. Morten will nicht um Tony, die unmündige Braut, sondern "für uns", die aktiv Liebenden, bitten. (I, 146)

Um die väterliche Gewalt gegen Tony als Missbrauch darzustellen,34 hat der Autor zwar die Verbindung zwischen Tony und Morten an dem Buddenbrookschen Familienstolz scheitern lassen, aber die Gültigkeit des Standesunterschiedes deutlich unterminiert. Morten ist kein Fischerssohn, wie Madelaine Garmans Jugendfreund. Zwar stellt Morten, der vormärzliche freiheitliche Burschenschafter, Tony als Quasi-Adlige hin. (I, 140) Das gehört zu seinem Protest gegen soziale Vorurteile und Schranken und den Mangel an "brüderliche[r] Menschlichkeit". (I, 141) Wenn sein Vater, der Lotsenkommandeur, gegen Grünlichs Vorwurf, er habe seines Sohnes Werbung schlau begünstigt, reagiert (I, 152 ff.), ist das keine Demut, sondern Stolz, der den Gedanken von sich weist, sein Sohn wolle sich in die herrschenden Familien drängen. Tonys Liebhaber gehört jedoch keineswegs zur Unterklasse. Der Lotsenkommandeur wird ausdrücklich als gebildeter Beamter, seine Stellung als "verantwortlich und ziemlich gut bezahlt" dargestellt. (I, 120) Morten ist Medizinstudent, hat also, anders als Thomas und Christian Buddenbrook, den gymnasialen Bildungsgang abgeschlossen. Dass Ärzte auch für die Buddenbrooks gesellschaftsfähig waren, wird gleich zu Anfang gezeigt, als der Hausarzt Dr. Grabow am Haus-Einweihungsfest teilnimmt. Der Text nimmt wäh-

³² Siehe Helmut Schmiedt, Liebe, Ehe, Ehebruch, S.27. Schmiedt erklärt mit Recht, Literatur sei maßgeblich an der Gestaltung und Verbreitung der Vorstellungen beteiligt gewesen, die die moderne Liebesehe geprägt haben.

³³ Ebd., S. 104 ff.

³⁴ Vgl. *Der Wille zum Glück*, wo eine Tochter die Werbung eines vom Vater begünstigten Mannes ablehnt. (VIII, 59)

rend der Liebesgeschichte in Travemünde zweimal auf Dr. Grabow Bezug: einmal weil Tony Morten zum Nachfolger des Hausarztes und -freundes machen will (I, 130), und dann, wenn sie ihren Vater auf die gesellschaftliche Stellung des Arztes als "Gelehrten" und angesehenen Herren aufmerksam macht (I, 147). Mortens Mutter ist Pastorstochter, ihr Sohn also ein Pastorsenkel, kaum ein Nachteil gegenüber dem Pastorssohn Grünlich.

Die Widersprüchlichkeit, die den Roman treibt, zeigt sich deutlich in dem Kontrast zwischen dem jovialen Konsul Buddenbrook, den seine Tochter liebt, und der Grausamkeit seines Vorgehens. Die wird für einen Augenblick enthüllt in der Szene, als er die Abneigung seiner Tochter braucht, um zu vermeiden, Grünlichs Schulden zu decken. Da liegt es im Interesse des Firmenchefs, die erzwungene Ehe seiner Tochter nicht mehr für eine gottgewollte anzusehen. Da Tony jedoch zunächst brav den Konventionen der bürgerlichen Ehe gerecht zu werden sucht und ihm etwas vorspielt, muss er auf ihre Sexualität anspielen: "Sprich offen zu mir, Tony … hast du in diesen Jahren der Ehe deinen Mann lieben gelernt?" (I, 218) "[E]r war mir immer widerlich", antwortet Tony und fügt hinzu: "weißt du das denn nicht…?" (I, 219) Für einen Augenblick kommt Tonys Unterdrückung geradezu körperlich zur Darstellung.

Die Autoren von Anna Karenina und Effi Briest lassen Ehen, die ohne Liebe geschlossen wurden, mit dem Tod der Ehebrecherinnen ausgehen und bleiben so mit ihrer poetischen Gerechtigkeit innerhalb der patriarchalischen Ideologie. Anders Buddenbrooks. Der Tod des Senators im Schmutz der Straße und der Tod Hannos aus Überdruss am Leben, deskriptiv begleitet von lexikalischem medizinischem Wissen, und die letzte Szene mit Frauen, die um ihre Liebe betrogen sind, parodiert die Götterdämmerung als Absturz in die Banalität. Es gibt kein heroisches Selbstopfer, sondern nur Andeutungen einer Erlösung von der Bürgerlichkeit in Kunst: Gerda ist noch da, die ihre Erotik in Musik verwandelt hat, und das erinnerte Bild des liebenden Kai. Auch er wird seine Liebe in Kunst verwandeln. Kai ist schon verschwunden, Gerda wird gehen. Was bleibt, ist die liebeleere bürgerliche Banalität. Dieser nur scheinbar bürgerliche Roman hat unter seiner Oberfläche eine anarchische Tendenz. 35

³⁵ Ich danke Ruth Klüger, Ingeborg Lehnert, Hannelore Mundt, Karin Tebben und Hans R. Vaget für die Durchsicht früherer Fassungen dieses Aufsatzes und für wertvolle Anregungen.



Klaus Bohnen

Bild-Netze.

Zur "Quellenmixtur" in den Buddenbrooks1

Ι

Lassen Sie mich – ehe ich den etwas kryptischen Titel meines Vortrags erläutere – mit dem Ende des Romans beginnen, dem bitteren Ende des Spätgeborenen, des kleinen Hannos Tod. "Mit dem Typhus ist es folgendermassen bestellt" (I, 751), so heisst es als Einleitung des "berühmte[n] Kapitel[s]", und es folgt die ebenso nüchtern-sachliche wie schrecklich-detaillierte Auflistung der Krankheitssymptome, an deren Ende die "Stimme des Lebens [...] in die glühende Verlorenheit des Kranken" spricht und seinem Willen die Entscheidung über Leben und Tod überlässt:

Aber zuckt er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, die er vernimmt, bewirkt diese Erinnerung, dieser lustige, herausfordernde Laut, dass er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und sich vorwärts flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat ... nein, es ist klar, dann wird er sterben. (I, 754)

Bekanntlich hat Thomas Mann gegenüber Adorno bemerkt,

dass ich mich schon früh in einer Art von höherem Abschreiben geübt habe: z. B. beim Typhus des kleinen Hanno Buddenbrook, zu dessen Darstellung ich den betreffenden Artikel eines Konversationslexikons ungeniert ausschrieb, ihn sozusagen "in Verse brachte". Es ist ein berühmtes Kapitel geworden. Aber sein Verdienst besteht nur in einer gewissen Vergeistigung des mechanisch Angeeigneten [...]. (Br II, 470)

Eine "Art von höherem Abschreiben", "ungeniert ausschrieb", "Vergeistigung" – was verbirgt sich dahinter? In der Tat – wirft man einen Blick in das zeitgenössische Meyers Konversations-Lexikon² – folgt der Roman in grossen Zügen der

¹ Als Vortrag auf dem Internationalen Kolloquium in Lübeck vom 24. bis 28. Oktober 2001 ("Buddenbrooks und die erzählende Literatur Europas um 1900") gehalten. Der Vortragscharakter wurde beibehalten, lediglich die Zitat-Nachweise sind hinzugefügt worden. Zur Forschungsdiskussion um die "Quellenlage" des Romans verweise ich auf das Buddenbrooks-Handbuch (hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Kröner 1988), vor allem S. 11-61.

² Meyers Konversations-Lexikon, 5. Aufl., Bd. 17, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1897, S. 19-22.

medizinischen Darstellung von Entstehung, Krankheitsverlauf und Therapie des Lexikons. Der Sachverhalt wird "ungeniert" übernommen, aber er wird eingerahmt von durchaus unlexikalischen Überlegungen zur Krankheit als

Folge einer Infektion, die sich vielleicht hätte vermeiden lassen und der mit den Mitteln der Wissenschaft entgegenzuwirken ist – oder ob sie ganz einfach eine Form der Auflösung ist, das Gewand des Todes selbst, der ebensogut in einer anderen Maske erscheinen könnte, und gegen den kein Kraut gewachsen ist (I, 753 f.).

Dass diese "Maske" für die "Form der Auflösung" aber doch nicht ganz zufällig gewählt ist, verdankt er allerdings wieder seinem Lexikon, das kurz erläutert, dass beim Typhus "das Nervensystem in der schwersten Weise ergriffen zu sein und der Kranke in einem anhaltenden Zustand von Betäubung sich zu befinden pflegt (daher früher allgemein: Nervenfieber)".³ An diesem Nervenfieber wird der kleine Hanno nach seinen Martern in der rauhen Welt der Schule und den "Krämpfe[n] der Sehnsucht" (I, 750) in seinen musikalischen Exaltationen zu Tode gebracht, als Resultat seiner Verfallenheit an die Schönheit, wie es eingangs des Kapitels festgestellt wird:

Er hatte wieder empfunden, wie wehe die Schönheit tut, wie tief sie in Scham und sehnsüchtige Verzweiflung stürzt und doch auch den Mut und die Tauglichkeit zum gemeinen Leben verzehrt. So fürchterlich hoffnungslos und bergeschwer hatte es ihn niedergedrückt, dass er sich wieder einmal gesagt hatte, es müsse mehr sein als seine persönlichen Kümmernisse, was auf ihm laste, eine Bürde, die von Anbeginn seine Seele beschwert habe und sie irgendwann einmal ersticken müsse... (I, 702)

Thomas Mann erzählt nicht den Tod Hannos, sondern dokumentiert dessen Physiognomie in ihrer ganzen Nacktheit, vom "Frostanfall, der den ganzen Körper durchrüttelt und die Zähne gegeneinanderwirbelt" über das hohe Fieber, die roten Flecken, Schwindel, Bewusstseinstrübung bis hin zum "Zeitpunkt der Entscheidung". (I, 751 f.) Warum diese medizinische Sachlichkeit? Der Grund dafür scheint mir zu sein, weil der Erzähler sich hier im finalen Stadium seines Romans mit einer Erzähltradition konfrontiert sah, der er sich ebenso verpflichtet wusste, wie er sich ihr gegenüber abzuheben suchte. Das Sterben am "Nervenfieber", dem Typhus, war nämlich geradezu ein Stereotyp derjenigen Literatur, zu deren Bedeutung für sein Werk sich Thomas Mann bekannte. Vorgebildet war es im 50. Kapitel von *Renée Mauperin* der Gebrüder Goncourt mit ähnlich drastischen Formulierungen:

Krankheiten wirken im Verborgenen, sie zerstören lautlos. Dann folgen die grässlichen Veränderungen des Äusseren, die langsam die Züge verwischen, allmählich die Persön-

³ Ebd., S. 19.

lichkeit auslöschen und bei den ersten Berührungen des Todes den geliebten Körper in einen Leichnam verwandeln.⁴

Vorgebildet aber war es auch in Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne*,⁵ in dem der Verfallsprozess des lebensuntüchtigen, zwischen Bürgerlichkeit und Künstlerambitionen schwankenden, an den Nerven zerrütteten Niels durch den Tod seines Sohnes seinen Abschluss findet (Niels' Weg in den Krieg und sein schlimmer Tod sind demgegenüber nur ein Epilog). Aus der Sicht des Betrachters werden die "Leiden des Kindes" mit den Symptomen geschildert, die der Lexikonartikel systematisch entfaltet: "Er hatte während der Nacht ein wenig gekränkelt und war in der Nacht vorher unruhig gewesen, aber niemand hatte geahnt, dass es etwas zu bedeuten habe; jetzt lag er fieberglühend und fieberkalt in seinem kleinen Bette und stöhnte vor Schmerz". Charakteristisch für diese Szene bei Jacobsen ist ihr emotionsgeladener Duktus, der – weil auch auf dem Lande kein Arzt zur Stelle ist – die ganze Hoffnungslosigkeit von Niels' Lage spiegelt:

Als er wieder in das Krankenzimmer kam, hatte das Kind Krämpfe. Er sah es mit an, als wolle er sich damit töten, diese kleinen Hände, die sich zusammenballten, weiss mit blassblauen Nägeln; diese starren Augen, die aus ihren Höhlen traten, dieser verzerrte Mund, in dem die Zähne knirschten wie Eisen gegen einen Stein [...].6

(Bei Thomas Mann werden die "Zähne gegeneinander[ge]wirbelt").

Vorgebildet wiederum ist diese Szene in Iwan Turgenjews Väter und Söhne, 7 für Jacobsen ebensosehr Vorbild wie für Thomas Mann "von Vollendung umflossen", eines der wenigen Werke, das ihn bei einem einsamen Inseldasein begleiten sollte. Auch hier ist es – wenn auch in gänzlich andersartiger Konstellation – der Sohn Basarow, ein sich mit revolutionärer Kraft drapierender und von einer Leidenschaft innerlich ausgehöhlter Nihilist, dessen geistige Auflösung an der Physiologie des Typhus demonstriert wird (wobei im Generationengefüge die "Väter" sich einzurichten und zu überleben wissen). Nahezu alle lexikalischen Ingredienzen sind dabei im langsamen Sterbeprozess vorgeprägt: Appetitlosigkeit, Kopfschmerz, Fieber, Schüttelfrost, "die unheilverkündenden roten Flecken", Delirium, Krise und vieles andere, die therapeutischen Massnahmen sind ebenso tastend wie bei Thomas Mann.⁸ Die Erzählkonstellation

⁴ Edmond und Jules de Goncourt: Renée Mauperin, übers. von Curt Noch, mit einem Nachwort von Manfred Naumann, Leipzig: Reclam 1966, S. 200.

⁵ Jens Peter Jacobsen: Niels Lyhne, autorisierte Übers. aus dem Dänischen von Marie von Borch, mit einer biographischen Einleitung von Theodor Wolff, Leipzig: Reclam [1889].

⁶ Ebd., S. 238 f.

⁷ Iwan Turgenjew: Väter und Söhne, übers. von Frida Rubiner, hrsg. von Peter Thiergen, Stuttgart: Reclam 1989.

⁸ Ebd., S. 228-234.

gliedert sich auf in den zynisch-verzweifelten Selbstkommentar des medizinkundigen Patienten, der weiss, wie es um ihn bestellt ist, der ängstlichen Beobachtung der um ihre grosse Zukunftshoffnung bangenden Eltern und der lapidaren Diagnose des Arztes, ergänzt schliesslich durch den Besuch der geliebten, seine Liebe aber nicht erwiedernden Frau, die dem Sterbenden – wie Kai Hannos Hände küsste – einen Kuss auf die Stirn drückt.⁹

Turgenjews Typhus-Tod ist eine grandiose Sterbeszene, wie bei den Goncourts, Jacobsen und Thomas Mann als Finale im Prozess der "Auflösung"10 gezeichnet. Bei Turgenjew (als "Zufall" deklariert) und Jacobsen (als "Schicksal" benannt) ist sie eingebettet in den Gedankenkreis des Gegensatzes von trostspendendem Christentum und dem sich dem "harten" Leben stellenden Atheismus bzw. Nihilismus, bei Thomas Mann ist sie der Höhepunkt einer geheimen Sympathie mit dem Tode des sensibilisierten Spätgeborenen. Und allen drei Romanen gemeinsam ist die abschliessende Frage nach der Gerechtigkeit: ", Wo bliebe dann die Gerechtigkeit?", fragt der Vater bei Turgenjew, 11 Frau Permaneder resümiert: "Ach, es gibt Stunden, Friederike, wo es kein Trost ist, Gott strafe mich, wo man irre wird an der Gerechtigkeit, an der Güte ... an allem" (I, 758), und Niels Lyhne entsagt sogar seinen atheistischen Prinzipien und bittet Gott um Gerechtigkeit. Bei Turgenjew bleibt als Einsicht die Tatsache, dass der Mensch "ein halbzertretener Wurm [ist], der sich noch krümmt"12, bei Jacobsen die "Wahrheit": "Das Leben ertragen wie es war! Das Leben ertragen wie es war und das Leben sich nach den eigenen Gesetzen des Lebens bilden lassen"13, bei Thomas Mann rundet sich der Roman in Sesemi Weichbrodts "Es ist so!" als Antwort auf Tonys skeptisches "Das Leben, wisst ihr, zerbricht so manches in uns, es lässt so manchen Glauben zuschanden werden ... Ein Wiedersehen ... Wenn es so wäre... " (I, 758 f.)

Wie auch immer es um diese Rechtfertigkeitsfrage bestellt ist – und die Romanliteratur dieser Zeit ist sich einig: nämlich mehr schlecht als recht –, so ist der Typhus als Auslösungsfaktor des physischen und geistigen Zerfalls ein geeigneter Anschauungsfall, der sich bildhaft verwerten liess. Für Thomas Mann ist dieser Bildkreis in mehreren Beispielen vorgegeben, und das wirft für die Quellenlage natürlich einzelne Fragen auf, die durchaus einmal etwas prinzipieller zu stellen wären: Ist es angesichts dieser Situation überhaupt erlaubt, von Rezeptionen, Abhängigkeiten, Beeinflussungen oder Quellenbezügen im Verhältnis zu einem einzelnen Werk zu sprechen? Oder muss nicht in jedem ein-

⁹ Ebd., S. 239.

¹⁰ Ebd., S. 238.

¹¹ Ebd., S. 231.

¹² Ebd., S. 238 f.

¹³ Jacobsen, Niels Lyhne (zit. Anm. 5), S. 240 f.

zelnen Fall mitbedacht werden, in welcher Breite der angesprochene Bildoder Motivkreis in der Tradition vorgebildet ist und damit als "eingeübte" Konfiguration einen gewissen "Repräsentationsdruck" ausübt? Bei der bekannten Disparatheit seiner Leseerfahrungen "stützt" sich Thomas Mann – wie er in Bilse und Ich sagt – auch auf die "alte Novellistik" als das "Gegebene" (X, 14), aber dies "Gegebene" in eine "Beziehung" zueinander zu bringen, erscheint ihm – wie es in [On Myself] heisst – als das Wichtigste: "Beziehung: ich liebe dieses Wort; wenn ich es denke, fällt es mir mit dem Begriff des Bedeutenden zusammen – ja, ich möchte meinen, das Bedeutende sei nichts weiter als das Beziehungsreiche." (XIII, 148) Beziehungen in den Buddenbrooks, das sind gewiss nicht nur die Quellenbezüge, aber auch für sie dürfte gelten: Je mehr "Beziehungen" ein Bildkreis im Gegebenen der "alten Novellistik" aufweist, desto bedeutender und aussagekräftiger wird er.

II

Hannos Tod schreibt sich gewissermassen ein in ein weitgespanntes literarisch vorgegebenes Netzwerk, und dem Erzähler gelingt es - nicht zuletzt durch die Hilfe des Konversationslexikons - ihm sehr eigene Akzente zu geben. Dessen gedanklichen Hintergrund, die "Psychologie des Verfalls", will Thomas Mann bekanntlich bei Nietzsche gelernt haben. In den Roman eingegangen ist dieser Verfall etwa in Feststellungen von "Vorgängen des Abbröckelns, des Endens, des Abschliessens, der Zersetzung" (I, 699), von "einer verrotteten Familie" (I, 743) oder schlicht - in der Perspektive Tonys - als "ihr verfehltes Leben" (I, 553). Das äussere Gerüst dieses über vier Generationen nachvollzogenen Verfalls verdankt Thomas Mann - wie wir wissen - den Romanen Alexander Kiellands und Jonas Lie (besonders des ersteren Garman & Worse und Schiffer Worse) sowie seiner eigenen Familiengeschichte. Der innere Prozess des Verfalls, das "verfehlte Leben", ist indes in unterschiedlichen Bildkreisen in der von Thomas Mann herangezogenen Romanliteratur sehr viel entschiedener vorgebildet. Hier bündeln sich wieder die russische, französische und skandinavische Literatur zu einem Bild-Netz, das als zeitgenössisches Signum geradezu - in heutiger Terminologie - einen Prätext abgibt, den Thomas Mann zitierend kenntlich macht und erzählend radikalisiert. Turgenjews Adelsnest¹⁴ ist eine solche gefühlvolle Inszenierung des verfehlten Lebens, ausgelöst von einer femme fatale, deren schiere Existenz die Einlösung des Glücks unmöglich

¹⁴ Ivan Turgenjew: En Adelig Rede, Kopenhagen: Gyldendal 1966; übers. aus dem Dänischen: KB.

macht und den Füreinander-Bestimmten nur den Ausweg der melancholischen Einsamkeit bzw. des Lebens im Kloster übrig lässt. Was hier mit der neuen, sich unbefangen dem Leben hingebenden Generation noch als Hoffnungsschimmer der Zukunft angedeutet ist, verschärft sich in Turgenjews Generationenroman Väter und Söhne¹⁵ zur ideologischen Bruchstelle zwischen Altem und Neuem, wobei die radikale Gebärde des alternativen Lebens und Denkens in der Gestalt des schon genannten Nihilisten Basarow als tatsächlich brüchig und innerlich verfehlt dargestellt wird, einmündend in den geradezu schopenhauerischen Schlusskommentar:

Wie leidenschaftlich, sündhaft und rebellisch das Herz auch war, das vom Grab umschlossen ist – die Blumen, die auf ihm wachsen, schauen uns mit ihren unschuldigen Augen friedlich an: sie sprechen zu uns nicht allein von der ewigen Ruhe, von der grossen Ruhe der "gleichgültigen" Natur; sie sprechen auch von der ewigen Versöhnung und dem endlosen Leben...¹⁶

Von dieser Gleichgültigkeit als "Gleichgültigkeit des Daseins" (livet) ist auch in Jacobsens Niels Lyhne die Rede. 17 Denkt Turgenjew noch von gegensätzlichen Lebensentwürfen aus, so ist hier das verfehlte Leben – angesprochen als "Feindseligkeit des Schicksals" 18 – von der elterlichen Konstellation (wie bei Thomas Mann) her nahezu vorprogrammiert und in die Erfahrung des inneren Verfalls vorgetrieben: "Das Dasein war widerlich geworden, und sein Inhalt sickerte bedeutungslos nach allen Seiten fort." 19 Dieses Dahin-Sickern des Lebenssinns ist schon wie bei Thomas Mann (und Nietzsche) als Auflösung aller festen Lebensbezüge wie auch als fortschreitende, lebensuntauglich machende Sensibilisierung gebildet. Nur dass Jacobsen diesem Verfall einen nahezu heroischen Gestus entgegenhält, indem er Niels Lyhne im Krieg auf den Tod zugehen lässt, in der letzten Stunde "von seiner Rüstung und davon, dass er stehend sterben wolle" fabelnd: "Und endlich starb er dann den Tod, den schweren Tod" ("Og endelig døde han da Døden, den vanskelige Død"), 20 sehr im Unterschied zum ausgesprochen miserablen Tod des Senators.

Die Koinzidenz von Verfall und verfehltem Leben hatte Thomas Mann bereits in Jacobsens *Frau Marie Grubbe*²¹ vorgefunden, einer Art Gegenbild zu den *Buddenbrooks*. Von der "Zierde des Hofes"²² bis zur jämmerlichen Fähr-

¹⁵ Zit. Anm. 7.

¹⁶ Ebd., S. 246.

¹⁷ Zit. Anm. 5, S. 225.

¹⁸ Ebd., S. 224.

¹⁹ Ebd., S. 240.

²⁰ Ebd., S. 244.

²¹ Jens Peter Jacobsen: *Frau Marie Grubbe*, deutsch von Adolf Strodtmann, neu bearbeitet von Karl Quenzel, Leipzig: Hesse und Becker o.J.

²² Ebd., S. 318.

mannsfrau verläuft Marie Grubbes soziale Verfallslinie, aber indem sie sich nur von ihrer "natürlichen Attraktion"²³, den Kräften des Lebens, steuern lässt, erfährt sie ihr Leben auch in der grössten Armut und im Angesicht des Todes als keinesfalls verfehlt. Im Bewusstsein, dass "jeder Mensch [...] sein eigenes Leben [lebt] und [...] seinen eigenen Tod [stirbt]"²⁴, setzt sie der Auflösung eine lebensunmittelbare Integrität entgegen, die keine sozialen Begrenzungen kennt. Und zugleich identifiziert sie die Keimzelle des Verfehlens, wenn sie sich in die "geheime Sozietät" einordnet, "welche man die Kompagnie der Melancholischen nennen könnte"²⁵ und die für die allen Schönheitsgenüssen des Lebens aufgeschlossenen Sensibilisierten vorbehalten ist. Wenn der kleine Hanno sich "fürchterlich hoffnungslos und bergeschwer [...] niedergedrückt" fühlt, "dass er sich wieder einmal gesagt hatte, es müsse mehr sein als seine persönlichen Kümmernisse, was auf ihm laste, eine Bürde, die von Anbeginn seine Seele beschwert habe und sie irgendwann einmal ersticken müsse" (I, 702), dann hat Marie diese "schwere, stille Trauer" vorweggedacht:

Es kommt so schwer und verzehrend über einen, dass man wünscht, man wäre niemals geboren [...], ja, es ist schlechterdings unmöglich, der Trauer einen Namen zu geben, aber es dünkt mich, dass sie zuweilen am meisten eine Trauer um einen heimlichen Mangel unserer Natur, einen inneren Schaden in unserer Seele glich, der einen zu etwas anderem als andere Leute mache.²⁶

Diese melancholische Grunderfahrung im "Glauben an sich selbst"²⁷ auszuleben, wie es Marie tut, oder sich "an unseren eigenen Worten" zu berauschen und "hartnäckig auf jedem Gedanken herum[zureiten], dem wir nur einen Halfter überzuwerfen vermögen"²⁸, so ihr Schwager – das sind die Alternativen. Für letztere hat Marie Grubbe nur den Kommentar übrig: "Ihr zerhackt alles Bauholz des Lebens in Gedankenspäne."²⁹ (Man erinnere sich an *Tonio Kröger*.) Dem melancholischen Spätling Hanno bleibt nur das Ausleben der Trauer ins "Nervenfieber" der Musik. Und hier berührt er sich mit den Artistenschicksalen Herman Bangs, wie er sie in der 1896 auf deutsch erschienenen Sammlung *Verfehltes Leben* dargestellt hatte – ein Bezug, dem trotz der offenbar als später anzusetzenden Bang-Lektüre Thomas Manns eigens nachzugehen wäre.

²³ Ebd., S. 317.

²⁴ Ebd., S. 318.

²⁵ Ebd., S. 191.

²⁶ Ebd., S. 195.

²º Lbu., 5. 175.

²⁷ Ebd., S. 253.

²⁸ Ebd., S. 198.

²⁹ Ebd., S. 254.

Diese Melancholie des verfehlten Lebens – sie zieht sich wie das "finstere Haupt des Zweifels"³⁰ durch die Literatur dieser Zeit, und Thomas Mann greift sie auf, stellt sie in den Rahmen eines Generationenverlaufs –, lässt den Keim aufgehen und letal enden, nicht ohne die Zwangsläufigkeit des Prozesses durch den "standhaften Zinnsoldaten" in der Gestalt von Frau Permaneder ironisch-lächelnd zu mildern. Aber auch die Reaktionsweise auf dies "Versickern" des Sinns und der damit wachsenden Lebensuntüchtigkeit, wie sie sich in der Form-Equilibristik des Senators zeigt, findet Thomas Mann vor und gibt ihr eine erhöhte und gewichtigere Funktion.

Die enge Verwobenheit von innerem Verfall und äusserer exaltierter Contenance hat etwas mit den "Nerven" zu tun, wie der Erzähler zu Beginn des 5. Kapitels des 7. Teils eigens erläutert: "Unsere Wünsche und Unternehmungen gehen aus gewissen Bedürfnissen unserer Nerven hervor, die mit Worten schwer zu bestimmen sind." Und dann benennt er die Symptome dieser Nervenverfassung und deren Ursache: "Das, was man Thomas Buddenbrooks "Eitelkeit" nannte, die Sorgfalt, die er seinem Äusseren zuwandte, der Luxus, den er mit seiner Toilette trieb, war in Wirklichkeit etwas gründlich anderes" – es war "ganz einfach ein Nachlassen seiner Spannkraft, eine raschere Abnützbarkeit". (I, 418 f.) Form-Manie und Sinnverlust begleiten nun den Senator, steigern sich zu den qualvoll erfahrenen Selbstbehauptungszwängen und finden ihre Auflösung, ja geradezu Erlösung im Kot der Strasse, dem Fall, der seinen Tod besiegelt. Dem Erzähler liegt sehr viel an der Veranschaulichkeit dieses "Gegensatz[es]" oder "Widerstreit[s]", er illustriert ihn:

Welch ein Gegensatz zwischen der leidenden Schlaffheit seiner Züge und der eleganten, beinahe martialischen Toilette, die diesem Kopfe gewidmet war – dem parfümierten, lang ausgezogenen Schnurrbart, der peinlich rasierten Glätte von Kinn und Wangen, der sorgfältigen Frisur des Haupthaares, [...] das, in zwei länglichen Einbuchtungen von den zarten Schläfen zurücktretend, einen schmalen Scheitel bildete und über den Ohren nicht mehr lang und gekraust, wie einst, sondern sehr kurz gehalten war, damit man nicht sähe, dass es an dieser Stelle ergraute. (I, 466)

Dem Senator ist klar, dass sein "Tätigkeitstrieb [...] etwas Künstliches [...], ein Drang seiner Nerven, ein Betäubungsmittel" ist, denn: "In ihm war es leer". (I, 612) Aber gerade deshalb entwickelt sich seine "Eitelkeit" zu einer Neurose, die ihn zwar "jeden Augenblick zur Verzweiflung brachte", die ihn aber dennoch verfolgt, "aus Furcht, dieses Gefühls von Frische, Ruhe und Intakt-

³⁰ Ebd., S. 253.

heit verlustig zu gehen, das doch nach einer einzigen Stunde wieder verloren war und notdürftig erneuert werden musste". (I, 613) Die "Verarmung und Verödung seines Inneren – eine Verödung, so stark, dass sie sich fast unablässig als ein unbestimmt lastender Gram fühlbar machte" (I, 614) – korrespondiert mit einer Körperpflege, die ihm ein "Befriedigungs- und Bereitschaftsgefühl" verleiht, "mit dem ein Schauspieler, der seine Maske in allen Einzelheiten vollendet hergestellt hat, sich zur Bühne begibt". (Ebd.) Dieser Zwang zur "anstrengenden und aufreibenden Schauspielerei" (I, 615), die "Maske" der Uneigentlichkeit und Lebensuntauglichkeit, dieser "Drang seiner Nerven", führt zu einem vergleichbaren "Nervenfieber", wie es den kleinen Hanno – Sie erinnern sich an das Typhus-Kapitel – in der "Maske" der medizinisch diagnostizierten Krankheit zu Tode bringt – ein subtiler Verbindungsfaden zwischen dem Tod des Senators und dem des kleinen Hanno.

Die Signifikanz der formalen Existenz bei versickerndem Lebensinhalt wird bei Thomas Mann entschieden in die Psychologie des verfehlten Lebens eingeordnet – und als solche scheint sie mir stringent durchgeführt zu sein –, aber als
typologischer Bildkreis der Selbstbehauptung angesichts äusserer und innerer
Gefährdungen ist sie in der Literatur der Zeit vorgebildet. Bei Kielland etwa in
Schiffer Worse³¹ ist es der Konsul Garman, der trotz der Sorgen um sein Handelshaus, "das seine Freude und sein Stolz war und von dem er geträumt hatte,
es so gross und stark zu machen" und das nun "nach ihm wieder ohne Lebenskraft, gar ganz aufgelöst und unsolide" darniederliegen sollte, eine kostspielige
Geselligkeit pflegt, um den "alten Glanz und das Ansehen des Hauses aufrecht
zu erhalten", eine Lebenshaltung, die in der Öffentlichkeit nicht ohne Reaktionen bleibt: "In der Stadt gab es ein wenig Spott und viel Verärgerung über
seine Eitelkeit."³² Und diese Eitelkeit, die Thomas Mann in den Buddenbrooks
konsequent in Anführungszeichen setzt, äussert sich auch bei ihm in einer äusserst sorgfältigen Toilette:

Und wenn die Post endlich expediert war und es gegen 3 Uhr war – die Essenszeit bei grossen Gesellschaften – und der Konsul sich sorgfältig rasiert hatte, sich aus zahlreichen Krügen und Flaschen parfümiert und eingesalbt hatte, ging er die breite Treppe hinauf in seinem blauen langschössigen Frack mit blanken Knöpfen, Puffer auf den Schultern, festsitzende Weste, Brusthemd mit Diamantennadel und das schöne graumelierte Haar gleichsam etwas in Wellen gepudert.³³

So gestärkt, kann er allen Unbilden des Lebens entgegentreten.

³¹ Alexander L. Kielland: Skipper Worse [1882], in: ders.: Samlede Værker, anden udgave, første bind, Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel 1903.

³² Ebd., S. 257.

³³ Ebd., S. 259.

Ganz aus dem Holz des Senators geschnitzt ist Pawel Petrowitsch Kirsanow in Turgenjews Väter und Söhne.34 Er ist - wie in einer Rekapitulation seiner Vorgeschichte festgestellt wird - "unglücklich", 35 aber dies Unglück kompensiert er durch eine äussere "Eleganz"³⁶ und "aristokratische Natur",³⁷ die der Thomas Buddenbrooks in nichts nachsteht. Die Accessoires, vom "parfümierten Schnurrbart"38 über ein bemerkenswert "glattrasiert[es]" Kinn,39 "echtes silbernes Necessaire und eine Reisebadewanne", "stets nach ungewöhnlichem ,edlem' Parfüm" duftend40 und immer ein "Fläschchen mit Kölnischem Wasser" bei der Hand,41 sind die gleichen, ganz abgesehen von der Eleganz und Reichhaltigkeit der nach englischem Muster ausgerichteten Garderobe. Sein Bild in den Augen der anderen schwankt denn auch in gleicher Weise: Seiner Eitelkeit wegen hielten ihn die einen "für einen hochmütigen Narren", "die anderen achteten ihn wegen seiner vollendeten aristokratischen Manieren",42 bei den Frauen indes gilt er als ein "bezaubernder Melancholiker"43. Das Motiv der perfekten Form-Existenz, die äussere Fassade kultivierend angesichts des inneren Unglücks, ist hier in einer Weise vorgebildet, die es für Thomas Mann anziehend machen musste. Aber auch die Fragwürdigkeit dieses melancholischen Gestus, sie wird dem sich aufrührerisch gebärdenden, selbst aber scheiternden Nihilisten Basarow mit den Worten in den Mund gelegt: "Sie verfeinern ihr Nervensystem bis zur Überreizung, und dann ist das Gleichgewicht gestört",44 und schärfer: "das alles ist nur Liederlichkeit und innere Leere", "Romantik, Humbug, Verfall, Getue", 45 eine Kritik, der sich wohl ebenso Thomas Mann - wenn auch nicht so selbstgefällig - hätte anschliessen können. Oder doch nur mit Einschränkung: Denn hinter dieser Form-Maske "bebte" auch in Pawel Petrowitsch - so lässt uns der Erzähler wissen - "sein ganzes verlorenes Leben"46.

³⁴ Zit. Anm. 7.

³⁵ Ebd., S. 39.

³⁶ Ebd., S. 19.

³⁷ Ebd., S. 30.

³⁸ Ebd., S. 18.

³⁹ Ebd., S. 20.

⁴⁰ Ebd., S. 38.

⁴¹ Ebd., S. 39.

⁴² El 1 C 20

⁴² Ebd., S. 30.

⁴³ Ebd., S. 38.

⁴⁴ Ebd., S. 20.

⁴⁵ Ebd., S. 40.

⁴⁶ Ebd., S. 197.

IV

Thomas Mann inszeniert den "Verfall einer Familie" im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur, indem er deren Bild-Netze – wie etwa die Typologie des Typhus-Todes, des verfehlten Lebens oder der maskenhaften Selbstbehauptung gegenüber dem Verfallsbewusstsein – aufgreift, verschärft und in ein Erzählganzes integriert, das die Quellengrundlage dieses Dialogs in vielfache Beziehungen auffächert. Ein letztes Beispiel noch soll dies veranschaulichen.

In der höchsten Anspannung seiner auf Repräsentanz gerichteten "Schauspielerei" fällt es Thomas Buddenbrook immer schwerer,

... in untätigem Stillesitzen die Herrschaft über sich selbst zu bewahren. Dann stiegen Müdigkeit und Überdruss in ihm empor, trübten seine Augen und nahmen ihm die Gewalt über seine Gesichtsmuskeln und die Haltung seines Körpers. Nur ein Wunsch erfüllte ihn dann: dieser matten Verzweiflung nachzugeben, sich davonzustehlen und zu Hause seinen Kopf auf ein kühles Kissen zu legen. (I, 615)

Dies Bedürfnis nach Auflösung des Formzwangs und des Sich-Davonstehlens aus den Anforderungen des zur Tortur gewordenen Lebens zieht sich durch Thomas Manns Gesamtwerk; in den *Buddenbrooks* zeigt es sich vor allem in der wohltuenden und bedeutungsgeladenen Funktion des Meeres und dessen kontemplativen Möglichkeiten: Das gilt für den kleinen Hanno, der es liebt,

dieses mühe- und schmerzlose Schweifen und Sichverlieren der Augen über die grüne und blaue Unendlichkeit hin, von welcher, frei und ohne Hindernis, mit sanftem Sausen ein starker, frisch, wild und herrlich duftender Hauch daherkam, der die Ohren umhüllte und einen angenehmen Schwindel hervorrief, eine gedämpfte Betäubung, in der das Bewusstsein von Zeit und Raum und allem Begrenzten still selig unterging [...]. (I, 632)

Und dies gilt für seinen geheimen Leidensgenossen, den Senator, der Meer und Gebirge als Lebenshaltungen gegeneinanderstellt:

... aber auf der Weite des Meeres, das mit diesem mystischen und lähmenden Fatalismus seine Wogen heranwälzt, träumt ein verschleierter, hoffnungsloser und wissender Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnisse sah [...]. Aber man ruht an der weiten Einfachheit der äusseren Dinge, müde wie man ist von der Wirrnis der inneren. (I, 672)

Vorgebildet hatte diese Mystifikation des Meeres Kielland in seinen Anfangssätzen zu Garman & Worse:

Nichts ist so geräumig wie das Meer, nichts so geduldig. Auf seinem breiten Rücken trägt es wie ein gutsherrlicher Elefant die kleinen Wesen, die die Erde bewohnen; und in

seiner grossen kühlen Tiefe hat es Platz für den Jammer der ganzen Welt. Es ist nicht wahr, dass das Meer treulos ist; denn es hat niemals jemandem etwas versprochen: ohne Forderung, ohne Verpflichtung, frei, rein und ohne Falsch schlägt das grosse Herz – das letzte Gesunde in der kranken Welt.⁴⁷

Dies Lied vom Lauschen auf die "Einfachheit der äusseren Dinge" hatte schon Turgenjew in Väter und Söhne gesungen, wenn er vom "Gefühl völliger Stille" spricht, "das wahrscheinlich jeder Mensch kennt und dessen Reiz darin besteht, halb unbewusst und stumm der breiten Lebenswoge zu lauschen, die unaufhörlich in uns und um uns flutet"⁴⁸ – oder auch im Adelsnest:

Es ist, als ob ich auf den Grund eines Flusses gesunken wäre, sagte er ein paar Mal zu sich selbst. Er sass vor dem Fenster, bewegte sich nicht und horchte auf das stille Entfliehen des Lebens, das stille Leben, das ihn hier umgab und das nur selten von den einzelnen Geräuschen der Stadt gestört wurde.⁴⁹

Thomas Mann gibt diesem Motiv der Selbstvergessenheit, der Aufhebung des Bewusstseins und dessen Loslösung von den Zwängen des Lebens eine eigene Pointe: Das schopenhauersche Motiv, das er ja in Süsser Schlaf auch als "Nirwana" anspricht, verwendet er zur Einrahmung des Schopenhauer-Kapitels in den Buddenbrooks. Der Senator, dessen Gedanken "weit fort im Dunklen, ihre eigenen, mühseligen Pfade" gingen, setzte sich,

auf der Höhe der kleinen Terrasse, in den von Weinlaub gänzlich eingehüllten Pavillon und blickte, ohne etwas zu sehen, über den Garten hin auf die rote Rückwand seines Hauses. Die Luft war warm und süss, und es war, als ob die friedlichen Geräusche ringsumher ihm besänftigend zusprächen und ihn einzulullen trachteten. Müde vom Ins-Leere-Starren, von Einsamkeit und Schweigen, schloss er dann und wann die Augen, um sich alsbald wieder aufzuraffen und hastig den Frieden von sich zu scheuchen. Ich muss denken, sagte er beinahe laut... Ich muss alles ordnen, ehe es zu spät ist...

Und hier war es dann, wo er "zufällig" Schopenhauers Werk liest, es "mit wachsender Ergriffenheit" studiert und "in tiefer Versunkenheit" die Blätter wendet. (I, 653 f.)

Der Moment der Ergriffenheit und Versunkenheit, das kurze Glück im Eintauchen in die Untergangsphilosophie Schopenhauers, die ihn auf den Tod vorbereitet – auch dies ist auf eigentümliche Weise vorgebildet in dem Werk, von dem er noch 1951 bekannte, es konstituiere "a permanent part of my intellectual and artistic inventory" (DüD I, 124), in Jacobsens *Niels Lyhne*: Der

⁴⁷ Alexander L. Kielland: Garman & Worse [1880], in: Samlede Værker (zit. Anm. 31), S. 3.

⁴⁸ Iwan Turgenjew, Väter und Söhne (zit. Anm. 7), S. 213.

⁴⁹ Iwan Turgenjew, En Adelig Rede (zit. Anm. 14), S. 74.

junge Niels überlässt sich im Versuch, der "Gleichgültigkeit des Daseins" entgegenzuarbeiten, der Müdigkeit seines Körpers, "ohne von den Launen seines Gehirns gehindert zu werden", die ihn "recht gleichmässig glücklich" machen konnte, "und oft konnte man ihn sitzen sehen, wie sein Vater gesessen, an einer Heckenthür oder auf einem Grenzstein, in seltsam vegetativer Ergriffenheit auf den güldenen Weizen oder den ährenschweren Hafer starrend"50. Dies Starren "in seltsam vegetativer Ergriffenheit", eine Formulierung, die im deutschen Zusammenhang immer wieder hervorgehoben wurde und von Hofmannsthal bis Gottfried Benn in je eigener Weise gedeutet wurde, auch Thomas Mann greift es in verdeckter Form auf. Nun aber nicht mehr im Sinne eines Einswerdens mit dem Naturprozess (für das Jacobsen in Entwürfen zu seinem Roman und in Briefen auch das Wort "Nirwana" verwendet), sondern in der "Ergriffenheit" durch eine Todesphilosophie, die dem Senator kurzzeitig die Vision eines Einswerdens mit dem Lebenswillen vermittelt, als höhere Rechtfertigung seiner zerrissenen Existenz. Im "Zustande eines schweren, dunklen, trunkenen und gedankenlosen Überwältigtseins" (I, 655) kann er sich - wie Niels - für einen Augenblick als Teil eines grossen Ganzen fühlen, kann diesen Gedanken aber nicht - ebensowenig wie Niels - wirklich in seine Lebenssicht integrieren. Es ist ein Hoffnungsschimmer, aber nicht mehr.

V

Lassen Sie mich hier abbrechen. Es ging mir im Vorhergehenden um Folgendes, und ich fasse es in wenigen Punkten zusammen:

- 1. Was als Quelle, Anregung, Einfluss, Übernahme oder gar "Abschreiben" bei Thomas Mann zu verstehen ist, ist durchaus nicht immer eindeutig zu bestimmen. Deshalb hier der Versuch, nicht einzelne Anreger aufzuspüren, sondern abgegrenzten Bildsequenzen nachzugehen, die sich im Vorgegebenen der literarischen Tradition als Bild-Netze über die Literaturgrenzen hinweg konstituieren. Indem er sich in diese Bild-Netze einschreibt, tritt Thomas Mann in einen Dialog mit dem, was in seiner Zeit "vorgebildet" war.
- 2. Buddenbrooks und seine Vorläufer sollten daher hier "zusammengelesen" werden deshalb die vielen Zitate, die erst eine gewisse Anschauungsfülle ermöglichen –, und zwar von gewichtigen Bild-Netzen ausgehend: dem Typhus-Motiv, dem Thema des verfehlten Lebens, dem Motiv der Formexistenz als Selbstbehauptungsdruck und dem Motiv des Ausbrechens aus dem Lebensver-

⁵⁰ Jens Peter Jacobsen, Niels Lyhne (zit. Anm. 5), S. 225 f.

fall und des Eingehens in eine höhere Einheit. Mir erscheinen sie als gewichtig genug für den Roman, um sie als Bild-Brücken hervorzuheben.

- 3. Eine "Art von höherem Abschreiben" wird man in Einzelheiten hier und da bei Thomas Mann konstatieren können, aber zugleich und vor allem deren "Vergeistigung". Die Präsentation der hier vorgelegten Bildsequenzen müsste natürlich noch durch eingehendere Überlegungen zu deren Integration in den Roman ergänzt werden. Kein Zweifel, dass der in den *Buddenbrooks* etablierte Dialog ein Dialog sehr unterschiedlicher Literaturkonzepte und Deutungsangebote ist.
- 4. Die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und philosophischen Einflüssen ist bewusst offen gelassen worden. Mir scheint, dass Thomas Mann das Beziehungsnetz der vorgeführten literarischen Tradition als Bild-Brücke zu seinen eigenen Intentionen aufgreift und dass ihm (zu dieser Zeit) philosophische Konzepte (oder deren Bruchstücke) nur Bestätigungscharakter haben.
- 5. Thomas Mann hat gemeint, seine Buddenbrooks seien ebenso deutsch wie europäisch. Das Deutsche wird kaum zu leugnen sein, aber dass die europäische Dimension nicht nur Selbstreklame oder -rechtfertigung ist, macht ein solcher Blick auf die der europäischen Literaturszene verpflichtete "Quellenmixtur" deutlich. Mit Hinweis auf das übergeordnete Thema dieser Tagung darf konstatiert werden, dass Buddenbrooks eine Art Querschnitt der europäischen Literatur seiner Zeit ist, ein Kondensat der Ideen, Themen und Motive dieser Literatur, die Bilderwelt zahlreicher Werke zu einem durchaus eigenständigen Ganzen vernetzend.

Hans-Joachim Sandberg

Gesegnete Mahlzeit(en)

Tischgespräche im Norden

Dieser Vortrag beginnt wie im Märchen. In weniger als einer Stunde werden Sie dreimal zu Tisch gebeten. Dreimal steht eine kleine Erfrischung für Sie bereit: jede eine Augenweide und ein Ohrenschmaus. In dem jüngsten Erzählwerk¹ und in dem vier Jahre älteren² dienen erlesene Leckerbissen stellenweise einem doppelten Zweck: Als Gaumenkitzel schärfen sie den Appetit des Lesers auf lukullische Genüsse. Als Kunstgriffe der Romanexposition haben sie für ihn eine Signalfunktion. Diese Besonderheit unterscheidet sie von dem zeitlich ältesten Roman,³ der hier die Mitte des literarischen Dreigespanns einnimmt.

Bei Mahlzeiten nimmt die Substanz eines Gerichtes mit dessen Vertilgung ab. Die Substanz eines Themas bei Tischgesprächen dagegen nimmt zu, wenn sie mit einer Prise Sinnbildlichkeit gewürzt ist. Ein nach verschwiegenen Rezepten zubereitetes Thema läßt sich zur Herstellung eines Netzes von Sinnbezügen verwenden, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der fiktiven Romanwirklichkeit den ihr zukommenden Platz an der richtigen Stelle finden. In zweien der Romane weisen einzelne Gesprächssegmente über den parallel verlaufenden Vorgang einer scheinbar unverfänglichen Einnahme "schwere[r], gute[r] Sachen" (I, 31) hinaus. Dies ist der Fall, wenn der Verfasser einen guten Happen, das heißt: einen auf ein Thema oder Motiv der Romanwirklichkeit bezogenen Gedanken dazu benutzt, den Geschöpfen seiner Phantasie die Zunge zu lösen. Ausgeklügelte Wirkungsmittel werden eingesetzt, um sie in komischer oder grotesker, frivoler oder satirischer Weise zu karikieren bzw. sie sich

¹ Buddenbrooks, Beginn der Niederschrift Ende Oktober 1897 in Rom, Beendigung 18. Juli 1900 in München, umfaßt eine erzählte Zeit von 42 Jahren (1835-1877).

² Garman & Worse von Alexander L.[ange] Kielland (1849-1806), entstanden 1879, erschienen 1880, in deutscher Übersetzung 1881, umfaßt eine erzählte Zeit von 20 Jahren (1850-1870). Zitiert als [G&W] nach der deutschen Übersetzung von Maria Leskien-Lie, Leipzig: Dieterich 1961 (= Sammlung Dieterich, Bd. 257).

³ Der Stechlin von Theodor Fontane, entstanden November 1895 bis Juli 1897, Vorabdruck Oktober bis Dezember 1897 in der Zeitschrift Über Land und Meer, Bd. 79, Jg. 40 (1897/98), Buchausgabe Oktober 1898 (Impressum 1899), umfaßt eine erzählte Zeit von gut sechs Monaten (Oktober 1896 bis April 1897). Zitiert als [Stechlin] nach der Ausgabe Stuttgart: Reclam 1978 (= Universal-Bibliothek, Bd. 9910).

selbst karikieren zu lassen. In der Regel hat der Hang des Autors zur Verulkung seiner Romanfiguren nichts mit Boshaftigkeit zu tun. Es geht den Autoren eher darum, die Schützlinge ihrer Phantasie mit nachsichtigem Spott aus den ihnen angelegten Zwangsjacken zu befreien.

Die literarische Vergegenwärtigung einer Mahlzeit erschöpft sich nicht in dem Versuch der Wiedergabe einer verbürgten oder in der Vorspiegelung einer erdachten Wirklichkeit. Sie bezieht ihre Faszination aus der den Verlauf des Geschehens und das Geschick der Gestalten kritisch überwachenden Sympathie. Von Zeit zu Zeit blitzt in der Exposition, deren Textur ein Gewebe intratextueller und intertextueller Anspielungen bildet, ein goldener Faden auf. Dann kann es geschehen, daß sein Schimmer den Blick des Lesers auf eine Spur lenkt, die ihn zu einer versteckten Quelle führt.

Rühren wir nun an einem Oktobernachmittag des Jahres 1835 gegen 16 Uhr bei schon sinkender Dämmerung die Glocke in der Mengstraße. Für die zur Einweihung des kürzlich erworbenen Hauses versammelten Gastgeber und deren Gäste ist die ausdrücklich so genannte "Hauptsache" (I, 19) ein "ganz einfaches Mittagbrot" (I, 13). Für den Erzähler des Romans und dessen Leser ist die "Hauptsache" etwas anderes. Der sie nicht übermäßig belastende Gedanke an den Verzehr eines "nahrhaften Bissens" (I, 20) macht ihnen weniger zu schaffen als das Nachdenken über Inhalt, Bedeutung und Funktion der die Beköstigung begleitenden Unterhaltungen.

Karge Kost wird nicht um ihrer selbst willen zubereitet. Sie ist, um Behagen, manchmal freilich auch Unbehagen zu erzeugen, darauf angewiesen, verzehrt zu werden. Tischgespräche können dabei behilflich sein. Um Stärkungen von beträchtlichem Ausmaß durchstehen bzw. aussitzen zu können, bedarf es risikofreudiger Konsumenten mit einem erheblichen Fassungsvermögen und einer entsprechenden Auffassungsgabe.

Mit wem haben wir es bei den in der Mengstraße Tafelnden zu tun? Außer mit den Vertretern dreier Generationen Buddenbrook, einigen in der Stadt ansässigen Mitgliedern der Familie, Krögers sen., Krögers jun. mit Söhnen, einer entfernten Verwandten, der aus einer [– "Wie isses nun bloß möglich"] völlig besitzlosen Nebenlinie [– "Wie sagten Sie?"] bei Rostock [– "Danke, na ja, das erklärt alles"]⁴ stammenden Klothilde. Auch einige Hausfreunde sind gebeten: der Stadtpoet Hoffstede, der Hausarzt Doktor Grabow, Pastor Wunderlich, der Makler Grätjens, Senator Doktor Langhals, der Weinhändler Köppen (nomen est omen: der Name prophezeit den der Obhut seines Trägers anvertrauten Flaschen deren künftiges Schicksal), der Holzgroßhändler Oeverdieck, die

⁴ In eckigen Klammern: Zwischenbemerkung des Referenten mit Rückfrage beim Geist der Erzählung.

drei letztgenannten mit Damen. Es ist für 24 Personen gedeckt. Eine bemerkenswerte Tafelrunde, wobei wir uns die Tafel bei voller Besetzung als oval vorzustellen haben.⁵

Gediegene Mahlzeiten im Rahmen eines geselligen Beisammenseins werfen Schatten. Dies verhält sich nicht nur im Bereich der Wirklichkeit so, sondern auch in dem einer schönen Geschichte. Wenn die Beleuchtung stimmt, und sie stimmt hier in zweien der drei Fälle, kann ein "ganz einfaches Mittagbrot" sich als eines jener Ereignisse erweisen, von denen es heißt, sie würfen ihre Schatten voraus. "Na, wenn wir alle Appetit haben, mesdames et messieurs …" (I, 19) – "Bon appétit!" (I, 22)

Um die Gesellschaft bei Laune zu erhalten, kommt es beim Servieren auf die richtige Reihenfolge zum rechten Zeitpunkt an. Die sich im ersten Teil des Romans über fünf Kapitel erstreckende, nicht auch, sondern wohl nur in den besten Familien vorkommende Bespeisung nimmt ihren Anfang, als "die heiße Kräutersuppe nebst geröstetem Brot" (I, 23) aufgetragen wird. Im Interesse der Herstellung des erzählerischen Gleichgewichtes erscheint ein leichter Gang geeignet, die Speisenden ein nicht eben bekömmliches Thema verkraften zu lassen. Dem Schicksal der Ratenkamps nachsinnend, ahnt die der schmackhaften Suppe zusprechende Tischgesellschaft noch nichts von dem die Familie schon bald heimsuchenden Ungemach. Der Verfasser läßt sie in Unwissenheit schweben, soweit hier in Anbetracht der Gewichtigkeit dessen, was bald nicht nur die Gedanken der vorläufig noch behutsam Löffelnden zunehmend belasten wird, von einem Schweben überhaupt die Rede sein kann. Dem nicht unmittelbar betroffenen Leser gewährt der Autor das Privileg, vom Erzähler auf dem Laufenden gehalten zu werden.

Im Vorgefühl von dem Glück der auf ihn zukommenden Köstlichkeiten läßt Herr Köppen sich zu einer Bemerkung hinreißen, deren Doppelbödigkeit ihm selbst verborgen bleibt: "Wie gesagt, alle Achtung, Buddenbrook! [...] Alle Achtung! Diese Weitläufigkeit, diese Noblesse ... ich muß sagen, hier läßt sich leben, muß ich sagen..." (I, 22 f.) Das hätte Herr Köppen besser nicht sagen sollen, und er hätte es auch wohl nicht gesagt, wäre dem Urheber des Romans nicht daran gelegen gewesen, ihm diese hintersinnige Redensart in den Mund zu legen. Schon jetzt hängt die Frage in der Luft, wie lange noch Buddenbrooks in der Lage sein werden, sich ihres Daseins in solchen Gemächern zu erfreuen. Mit einer "trockenen" Bemerkung von jemandem, "der es wissen mußte", wird dem Au-

⁵ Siehe die Abbildung des Speisesaals (des "Götterzimmers") in: Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich: Artemis 1994, S. 101. Auch in: Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit. Bilddokumente, hrsg. von Hartwig Dräger, Lübeck: Graphische Werkstätten 1993, S. 123. Hier (S. 153-279) auch Aufnahmen von Vorbildern der Tischgenossen.

gen- und Ohrenzeugen der Szene zu verstehen gegeben, daß Buddenbrooks auf der Hut sein müssen: "Hat auch gar kein Geld gekostet" (I, 23). Ist der Leser doch schon vor Beginn der Mahlzeit über einen gerade eingetroffenen Brief Gottholds im Bilde, der nichts Gutes verheißt. Nach dem Festessen weiß er sich bestens informiert. Die finanzielle Belastbarkeit des Hauses hat ihre Grenzen.

Der eingeweihte Leser, in seinem Wissen Herrn Grätjens zu diesem Zeitpunkt eine Nasenlänge voraus, spitzt die Ohren, als er erfährt, daß die ehemals so wohlhabende Familie nach dem "Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren" am Ende "verarmt, heruntergekommen davongezogen war" (I, 24). Nachdem es unterdessen mit Buddenbrooks "aufs glänzendste bergauf" (I, 23) gegangen, ist abzusehen, daß es mit ihnen wie einst mit Ratenkamp & Co. von nun an "abwärts" gehen wird. Der Autor war gut beraten, als er darauf verzichtete, den ursprünglich vorgesehenen Titel als Zaunpfahl zu benutzen. Feinsinnigere Denkanstöße bewirken größere Wunder.

Als Ursache für den Abstieg der vormaligen Besitzer führt der Konsul an, daß Dietrich "wie gelähmt" (I, 24) gewesen sei. Nachdem Pastor Wunderlich an dieser Stelle "mit bedächtigem Lächeln" (I, 24) nachgefaßt hat, macht der Konsul die Erstarrung und den Fatalismus Ratenkamps dafür verantwortlich, daß es mit ihm abwärts gegangen ist. Wie hatte dies geschehen können? Ratenkamp hatte sehr zu seinem Schaden die auf bitterer Erfahrung beruhende Kaufmannsregel mißachtet: "Cumpanie is Lumperie" (Notb I, 116). 1898, noch in Rom, notierte sich Thomas Mann im Hinblick auf Ratenkamps Bankrott diese Redensart, sah dann aber aus Gründen der Erzählstrategie davon ab, sie bereits an dieser Stelle einzusetzen. Ihre vorzeitige Verwendung hätte eine Verharmlosung der weltanschaulichen Dimension des Romans bedeutet. Von dem durchaus nicht mit Blindheit Geschlagenen heißt es nun, daß er "sich notwendig und unvermeidlich mit Geelmaack verbinden mußte, damit das Schicksal erfüllt würde". Er habe "unter dem Druck einer unerbittlichen Notwendigkeit" handeln müssen. (I, 25)6 Während der zur Feier des Hauses spen-

⁶ Eine verfrühte Erwähnung der vor solcher Geschäftspraxis abratenden Redensart hätte die pessimistische Botschaft des Romans, daß der dem Weltwillen unterworfene Mensch seinem Fatum nicht entrinnen kann, um den später wirksameren Effekt gebracht. Im Lichte des noch unvergessenen Gesprächs über den Fall Ratenkamps erhält der Schnack an dem ihm nun zugewiesenen Platz im fünften Teil des Romans die hier besser angebrachte abgründige Bedeutung. Retrospektiv die erzählte Vergangenheit, vorausblickend die scheinbar ungewisse Zukunft im Auge, macht der Erzähler den Spruch zum Träger einer Wahrheit, die sich geradezu zwangsläufig erfüllt. Anläßlich der Verhandlungen über die letztwilligen Verfügungen des unerwartet vom Schlage gerührten Johann Buddenbrook verknüpft der mit der Testamentsabwicklung betraute Konsul Kröger die Redensart mit einer Bemerkung, deren Zuversicht durch den Zweifel sogleich in Frage gestellt wird: "Kumpanie is Lumperie … na, Sie beide werden den Schnack ja wohl zuschanden machen!" (I, 255) Die mit dem rhetorisch gemeinten Zusatz verbundene Erwartung wird später widerlegt. Die Gültigkeit des Schnackes bewahrheitet sich.

dierten Schonkost entwickelt sich die nunmehr anspinnende Unterhaltung mit einer Notwendigkeit, die nicht blind zuschlägt, sondern mit scharfäugiger Umsicht vorbereitet ist.

Da das beschwerliche Thema in einem bedrückenden Mißverhältnis zur Bekömmlichkeit der Suppe steht, ist zu befürchten, daß der Tafelrunde bald der Appetit vergeht. Man atmet erleichtert auf, als Lebrecht Kröger die Anwesenden ermuntert, "es nun mit der fröhlichen Gegenwart" (I, 25) zu halten. Von neuen Tellern winkt ein neues Glück.

Es wird "der Fisch herumgereicht". (I, 25) Warum bedient Pastor Wunderlich sich bei ihm "mit Vorsicht"? Mag er keinen Fisch oder nur diesen nicht? Darüber wird der Leser zunächst im Dunkeln gelassen. Er muß sich damit abfinden, zusammen mit seiner Neugier auf die Folter gespannt zu werden, bevor ihm zur Stillung seines Wissensdurstes vom Erzähler reiner Wein eingeschenkt wird: Rheinwein vermutlich.7 Zubereitet nach einem noch "in der alten Sprache"8 verfaßten Rezept, entpuppt sich der Fisch als "Karpfen in Rotwein" (I, 31). Die unheilvolle (Vor-)Bedeutung des Fisches: als Gleichnis zu fungieren für das den Buddenbrooks (und nicht nur ihnen) beschiedene Fatum, wird erst gegen Ende des Romans in der Marktszene (I, 673) offenbar. Die ihm hier zugewiesene Funktion - Symbol zu sein für den der Kreatur durch die Rücksichtslosigkeit des Stärkeren bedingten Untergang9 - entspricht, wenn auch mit abweichendem Sinnbildlichkeitsbezug, strukturell der Funktion des Fisches in dem letzten der hier zu erörternden Romane, in dem der Karpfen (als Symbol für die Flucht vor den Konsequenzen der Einsicht in die Notwendigkeit einer Mitwirkung an der gebotenen Veränderung des jeweils Gegebenen, scheinbar Feststehenden) in der erzählerischen Anwendung solcher Symbolik (Revolutionsthematik) eine vergleichbare Rolle spielt.

Während die Gäste dem Fisch zusprechen,10 nimmt Pastor Wunderlich die

⁷ Zu Weihnachten jedenfalls war es (übrigens nicht nur) bei Buddenbrooks üblich, "sich mit gutem Gewissen zu einer nachhaltigen Mahlzeit nieder[zulassen], die alsbald mit Karpfen in aufgelöster Butter und mit altem Rheinwein ihren Anfang nahm" (I, 543).

⁸ Siehe Ken Moulden: Die Entstehung. Die Genese des Werkes, in: Buddenbrooks-Handbuch, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Kröner 1988, S. 1-9, 5.

⁹ Wenn Tony in ihrem Brief vom 2. April 1857 an die Mutter gesteht, daß ihr in München die Fische "sehr" fehlten (I, 307), bringt diese Bemerkung vordergründig lediglich das Unbehagen über eine Küche zum Ausdruck, mit der sie sich nicht befreunden kann. Hintergründig läßt das scheinbar belanglose Bekenntnis im Kontext des Romans die nicht von des Gedankens Bläße angekränkelte "glückliche" Vitalität und Widerstandskraft ihrer Natur gegen die Härte des Schicksals erkennen, wie sie in der Perspektive des Erzählers auf "dem geschäftigen Markt" (Schiller), dem "Zentrum der Stadt", dem Gleichnis der grausamen Wirklichkeit, jener blutigen Walstatt, wo es "lebendig" (I, 673) ist, im Los der Fische versinnbildlicht erscheint.

¹⁰ Unbeschwert von dem Gedanken an die altchristliche Bedeutung des Fisches als Symbol Christi sowie an die heraldische Bedeutung des Fisches als Symbol der Vorsicht. Der bemerkenswerte Hinweis des Erzählers, daß Pastor Wunderlich sich beim Fisch "mit Vorsicht" bedient, dient

ausgegebene Parole zum Anlaß, daran zu erinnern, daß die "fröhliche Gegenwart" immerhin nicht so ganz selbstverständlich sei und daß die jungen Leute, "die sich hier jetzt mit uns Alten" freuten, wohl nicht daran dächten, "daß es jemals anders gewesen sein könnte". (I, 25) Damit hat der fromme Mann beiläufig ein Anliegen zur Sprache gebracht, das in jedem unserer drei Romane thematisiert wird: das Verhältnis von Alt zu Jung, der Wechsel der Generationen.

Wunderlichs herzliche Versicherung, an den Schicksalen "unserer Buddenbrooks" persönlich Anteil genommen zu haben, bildet die Überleitung zu dem, was der geschätzte Kollege aus einem nahegelegenen Herzogtum als eine "olle Kamelle ut de Franzosentid" zu bezeichnen pflegte: zu der Geschichte nämlich von dem ins Auge gefaßten Diebstahl der silbernen Löffel, dem Madame Antoinette (nomen est omen) sich lieber durch einen Sprung in die Trave zu entziehen gewillt ist. Nach Absicht des Autors soll die Schilderung dieses Vorfalls aus der jüngeren Vergangenheit (1806) in einem komischen Kontrast zu den Heimsuchungen stehen, die Buddenbrooks in nicht allzu ferner Zukunft zu gewärtigen haben. Das beherzte Einschreiten des Geistlichen bewahrt Madame Buddenbrook vor dem Tode und die Silberlöffel davor, ihre Besitzer wechseln zu müssen. Allmächtig ist auch der Pastor nicht. Seine Beschwörungskunst stößt ins Leere. Die Komik der während des zweiten Ganges geführten Unterhaltung wird gesteigert durch die Erwähnung des sich als Illusion erweisenden Versuches, die Mitnahme anderer "Andenken" durch "Berufung auf menschliche und göttliche Gerechtigkeit" zu verhindern. Hier ist der Erzähler um eine ausgewogene Verteilung der Proportionen besorgt. Die französischen Haudegen hätten, so die Vermutung Wunderlichs, "wohl keinen anderen Gott" gekannt als "diesen fürchterlichen kleinen Menschen". (I, 28) Mit dem Stichwort für das nächste Thema ist die Zeit für einen weiteren Tellerwechsel gekommen.

"Sie haben ihn gesehen, Herr Pastor?" Damit ist nicht der "kolossale, ziegelrote, panierte Schinken" (I, 28) gemeint, der zum festgesetzten Zeitpunkt auf den Tisch kommt, sondern Napoleon der Erste, genannt der Große. Die im rechten Augenblick stattfindende Begegnung hätte nicht listiger eingefädelt sein können.

Die erste Sequenz des fünften Kapitels bildet mit einem Thema von einiger durch vornehme Zurückhaltung vor Entzündung bewahrter Brisanz den Gipfel des Tischgesprächs.¹¹ Die abweichenden Auffassungen über die Person Bo-

nicht zuletzt der Absicht des mit den Regeln der Wappenkunde vertrauten Autors (davon zeugt die Darstellung des Familienwappens der Buddenbrooks [I, 76]), den Charakter des konfliktscheuen Geistlichen einprägsam zu kennzeichnen.

¹¹ Die Heikelkeit der Gesprächsführung zwischen Vater und Sohn in *Buddenbrooks* erinnert an die zwischen Vater und Sohn in Fontanes Roman *Der Stechlin*. Siehe hierzu Jörg Kilian: "Alles Plauderei?" Fontanes "Stechlin" im Blick der historischen Dialogforschung, in: Muttersprache 109 (1999), S. 338-357, 350-354.

napartes lassen das Thema des Verhältnisses von Alt zu Jung ein zweites Mal in eindringlicher Beleuchtung erscheinen. Während die ältere Generation, vertreten durch Monsieur Johann Buddenbrook, "allen Respekt [...] vor seiner persönlichen Großheit ... Was für eine Natur!" bekundet, fehlt der jüngeren, vertreten durch des Alten Sohn, jedes Verständnis für die "Verehrungswürdigkeit des Mannes". (I, 29) Die ihre Standpunkte mit Verve verfechtenden Vertreter zweier Generationen brauchen nicht lange auf Schützenhilfe zu warten.

Wunderlich und Hoffstede, beide weniger aus politischer Überzeugung denn aus taktisch bedingten, allerdings unterschiedlich motivierten Gründen, nehmen Partei für den alten Buddenbrook. Der Seelenhirte, der, um es mit keinem zu verderben, auf diplomatisches Einlenken bedacht ist; der für Venedig und Rom Schwärmende, nicht von dem, sondern für den Vesuv entflammte Italienfahrer, den es zur Drosselung der seinen Enthusiasmus entzündenden Glut nach Kühlung spendenden Renaissance-Brunnen und wohlbeschnittenen Alleen verlangt.

Senator Langhals, Grätjens und Köppen (nomina sunt omina) halten es mit dem Konsul, auch sie weniger aus Überzeugung denn aus Berechnung. Das Gespräch, in dem hier Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verknüpft werden, berührt Fragen der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Politik. Dabei geht es neben den Belangen der Stadt um die der im Vergleich zu anderen europäischen Ländern in ihren Erwartungen getäuschten Hoffnungen in deutschen Landen:

,Nun, mich dünkt, daß wir von der Juli-Monarchie bei Gott eine Menge zu lernen haben...' Der Konsul sprach ernst und eifrig. ,Das freundliche und hilfreiche Verhältnis des französischen Konstitutionalismus zu den neuen praktischen Idealen und Interessen der Zeit ... ist etwas so überaus Dankenswertes ...'

"Praktische Ideale … na, ja … […] Praktische Ideale … nee, ich bin da gar nich für! […] Da schießen nun die gewerblichen Anstalten und die technischen Anstalten und die Handelsschulen aus der Erde, und das Gymnasium und die klassische Bildung sind plötzlich Bêtisen, und alle Welt denkt an nichts als Bergwerke … und Industrie … und Geldverdienen … Brav, das alles, höchst brav! Aber ein bißchen stupide, von der anderen Seite, so auf die Dauer – wie? Ich weiß nicht, warum es mir ein Affront ist … ich habe nichts gesagt, Jean … die Juli-Monarchie ist eine gute Sache …' (I, 30)

Als Zeugen des Disputes verfolgen wir das Kräftemessen einer neuen mit der alten Zeit. Die Unterhaltung erinnert an ähnliche Plaudereien über verwandte Themen im Laufe der anderen unser noch harrenden Mahlzeiten.

Bevor wir das fünfte Kapitel verlassen, sei das Thema des Verhältnisses von Alt zu Jung an einem Beispiel aus dem Bereich der Flora berührt. Der alte Buddenbrook, von jemandem an den großen, verwilderten Garten hinter dem Burgtore erinnert, plädiert für einen gepflegten Rasen und "hübsch kegel- und

würfelförmig beschnitten[e]" (I, 32) Bäume. Der Sohn verwahrt sich gegen das für sein Empfinden unerhörte Zusammenschneiden der schönen freien Natur. Der Disput zwischen Vater und Sohn bezieht seinen Zustrom an Beredtheit aus (kultur-)historischen Wurzeln. Johann Buddenbrook besteht darauf, daß die freie Natur ihm gehöre, daß er folglich das Recht habe, sie nach seinem Belieben herzurichten. Der sommers gern im Gestrüpp sich ergehende sensiblere Sohn läßt sich zu dem Geständnis hinreißen, daß ihm, wenn er im hohen Grase unter dem wuchernden Gebüsch liege, zu Mute sei, als gehöre er der Natur, als hätte er nicht das mindeste Recht über sie. Die Divergenz über die Zeitgemäßheit auseinandergehender Auffassungen von Treue zu unterschiedlichen Formen des Wirklichkeitsverständnisses läßt eine mehr als nur vordergründige Differenz über die von Vater und Sohn als den Vertretern zweier Generationen jeweils bevorzugte Fasson des Gartens unüberbrückbar erscheinen. Es geht bei ihrem dabei immer im Zaum gehaltenen Unmut einerseits um die Möglichkeit der Sicherung einer älteren Lebensform, andererseits um die der Entfaltung einer neuen. Dem alten Monsieur Buddenbrook, der dem Sohn, einem frühen Grünen, alles andere als grün erscheint, ist die den Meinungsaustausch beendende Verärgerung über das aus seiner Sicht peinliche Eintreten des Sohnes für den "Urwald" statt für einen gepflegten Garten vom Munde abzuhören. Mit dröhnender Stimme gibt der Alte den Einsatz zu dem mit einem erneuten Tellerwechsel verbundenen nächsten Gesprächsthema: "Krischan, freet mi nich tau veel" (I, 32).

Der Ruf müßte schon jetzt Doktor Grabow alarmieren. Dessen Expertise ist aber erst im siebenten Kapitel gefragt. Mit Unterstützung des in zwei großen Kristallschalen herannahenden Plettenpuddings sollen unter dem Zustrom einiger Tropfen Malvasier aus drei Bouteillen, da "die Berechnung [...], daß zwei genügen würden", "sich als falsch erwiesen [hatte]" (I, 34), von den nicht zur Familie zählenden Gästen zunächst der Pastor, dann der Makler und schließlich der Stadtpoet zum Zuge kommen.

Das siebente Kapitel ist dem Thema der durch die Verpflegung bewirkten Beschwerden und deren Heilung gewidmet: "Mir ist übel, Mama, mir ist verdammt übel!" (I, 36) Warum muß Christian sich in dieser Weise gehen lassen? Da der Autor die Karriere seiner Figuren im Auge hat, kann er dem an Bauchgrimmen leidenden Komödianten diesen Fluch nicht erlassen, der die seelische Verstimmung der Mutter nach sich zu ziehen hat: "Wenn wir solche Worte gebrauchen, straft uns der liebe Gott mit noch größerer Übelkeit!" Wie die Zukunft zeigen wird, kommt diese Ermahnung zu spät. Ein Komödiant kann einen Pfarrer lehren.

Nach überstandener Bewirtung: "Wohl bekomm's, mesdames et messieurs, gesegnete Mahlzeit!" (I, 38), verschaffen sich sechs der Herren im Billardsaal

die erforderlich gewordene Bewegung. Sie wird durch ein Gespräch über Politisches beschleunigt. Es geht um die heikle Frage, ob die Stadt dem von Herrn Köppen schnaubend als eine "Preußenerfindung" bezeichneten Zollverein beitreten solle. Dessen Gründung liegt erst ein Jahr zurück. In Berlin ist mit den Vorbereitungen zu einem Modernisierungsschub auf längere Sicht die Einigung Deutschlands eingeleitet worden. Nach dem Dafürhalten des Weinhändlers steht die Unabhängigkeit der Stadt auf dem Spiel. Auf kurze Sicht scheint ihm der aus dem lukrativen Geschäft mit Rotspon und dem Handel mit russischen Produkten zu erzielende Profit bedroht zu sein. Der Konsul begrüßt die Signale und Vorboten einer neuen Zeit. Der Meinungsstreit zwischen den Fürsprechern und Gegnern des alten und des neuen Systems spitzt sich zu: "Einen Kongflick, da versteh' ich mich auf. Nee, alle schuldige Achung, Herr Senater, aber Sie sind ja woll nich zu helfen, Gott bewahre!"(I, 42)

Wer weiß, ob Herr Köppen, den Billardstock (herbei-)ziehend, nicht tätlich geworden wäre, hätte nicht Jean Jacques Hoffstede ein "Verslein nach dem Französischen" zum Besten gegeben. Dem Vierzeiler ist es zu danken, daß die Wogen des Gelächters denen der Empörung so lange die Stirn bieten, bis beide in gegenseitigem Einvernehmen miteinander verebben.

Nachdem der Konsul nach Verabschiedung seiner Gäste vor dem Hause dem in altertümlichen Lettern über dem Eingang eingemeißelten Spruch "Dominus providebit" einen nachdenklichen Blick zugeworfen hat, verlieren wir, eine nördliche Richtung einschlagend, das alte Haus aus den Augen.

Die Schilderung der ersten Mahlzeit bei Buddenbrooks ist ein Beispiel für die "Macht des Geistes und Wortes", die "lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben" thront. (VIII, 289 f.) Von dieser Autorität hat der Autor die Gabe der Hellsichtigkeit empfangen, die sein alter ego in spe, Tonio Kröger, "das Innere der Welt und alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist", durchschauen und in die Formel fassen lassen wird, in deren Zeichen schon das Tischgespräch bei Buddenbrooks steht: "Komik und Elend" (VIII, 290). Sich seiner Allmacht souverän bedienend, ist der Dichter bedacht, die Augen der den Tafelfreuden weniger gesund als munter Zusprechenden zu schonen. Dem Leser dagegen erspart er nichts. Mit dem Verfahren der doppelten Optik läßt er ihn mit einer Einstellung, die "voll Humor und Kenntnis des Leidens" (VIII, 291) ist, an den "Vergnügungen des Ausdrucks" (VIII, 290) teilhaben, deren jene Komik bedarf, die das Verhalten der Romanfiguren zugleich bestimmen und entlarven soll. Selbst in Augenblicken, wo sie dem Gelächter preisgegeben sind, sorgt der Humor dafür, daß ihre Identität unangetastet bleibt. 12

¹² Im Einklang mit der Definition auf dem Titelblatt von Otto Julius Bierbaums Buch *Die Yankeedoodle-Fahrt und andere Reisegeschichten* (1909): "Humor ist, wenn man trotzdem lacht."

Im Jahre 1835, als die fiktive Festmahlzeit zur Einweihung des Hauses in der Mengstraße stattfand, absolvierte realiter ein junger Norweger aus vornehmem Hause das zweite Jahr seiner kaufmännischen Ausbildung am Klügmannschen Handelsinstitut in Lübeck: Jens Zetlitz Kielland (1816-1881). In Stavanger beheimatet, war es ihm beschieden, dreizehn Jahre nach seiner Rückkehr aus Lübeck Vater des zukünftigen Schriftstellers Alexander L. Kielland (1849-1906) zu werden, der seinerseits vier Jahre nach Thomas Manns Geburt die Schicksale mehrerer Generationen der Familie seines Stammhauses in seinem Roman Garman & Worse verewigte. Es ist anzunehmen, daß Jens Zetlitz Kielland während seines dreijährigen Aufenthaltes in Lübeck das alte Haus in der Mengstraße von außen sah, das für den Roman Buddenbrooks die gleiche Bedeutung erhielt, die dem Stammhaus der eigenen Familie in Stavanger für Kiellands Roman zukommt. In beiden Romanen bleibt der Name des Wohnortes der Familie ungenannt. Doch pfeift in beiden der Seewind um Giebel und Ecken durch zugige Gassen, mit dem Unterschied, daß er am Fjord nicht von der Ostsee, sondern von der Nordsee herkommt.

Dem Roman Garman & Worse verdankte Thomas Mann bekanntlich viele Anregungen für Buddenbrooks. Er besaß nach Thomas Manns Aussage die Funktion eines Vorbildes für die eigene Absicht, den Roman des letzten Abkömmlings einer Kaufmannsfamilie zu schreiben. Daraus entwickelte sich die Geschichte vierer Generationen eines Handelshauses, ein Roman, der ein Unternehmen darstellte, das über das des Vorbildes nicht nur dem Umfange nach, sondern auch qualitativ in einem Maße hinauswuchs, das die herkömmliche Einschätzung des norwegischen Romans als eines Prätextes für Buddenbrooks fragwürdig erscheinen läßt.

Für die bei Buddenbrooks eingebürgerte Bezeichnung "ein ganz einfaches Mittagbrot" gibt es in Stavanger eine entsprechende Benennung. Wenn im Oktober die dunkle Jahreszeit mit dem dann einsetzenden Reigen üppiger Mahlzeiten beginnt, wird von der Gastgeberin erwartet, daß sie sich bei ihren Gästen für das beschämend dürftige Angebot auf dem Tische mit der Wendung entschuldigt: "En helt allminnelig påsetning" (– etwa: Ein ganz einfaches Essen). Die vor dem Beginn einer Mahlzeit auszusprechende, nicht ernstgemeinte, aber ernstzunehmende Formel hat die Funktion, künftigen Gastgeberinnen der Saison einzuschärfen, die nächste Mahlzeit nicht ärmlicher ausfallen zu lassen. Der Erfolg des Rituals ist gegeben. Die Anzahl der Schlemmerbrocken nimmt bis zum Ende der Saison unüberschaubare Ausmaße an.

Die Mahlzeiten bei Garmans können es hinsichtlich ihres Kaloriengehaltes mit denen bei Buddenbrooks aufnehmen. In Anbetracht der "unvergleichlichen Mahlzeiten, die man nur in einer starken Salzluft verträgt" (VIII, 306), gibt allerdings die Tatsache zu denken, daß die Aufzählung des

Menüs der ersten Bewirtung in Kiellands Roman Garman & Worse im Vergleich zu der in Buddenbrooks auffällig knapp ausfällt. Der Autor erachtet die zu Beginn der Schmauserei angeführte, einen einzigen Satz umfassende Aufzählung der Speisenfolge für ausreichend: "Zuerst gab es Bouillon mit Karotten und Fleischklößen, darauf Schinken und kleine Schweinskarbonaden mit Sauerkraut; dann kam ein ganzer Hammelbraten und ein ganzer Kalbsbraten mit Portulakstengeln und roten Rüben, und zum Schluß Kuchen mit Vanillecreme" (G&W, 55). Die Tischgespräche können sich entfalten, ohne im Laufe der Mahlzeit ein zweites Mal mit dem Gedanken an das Essen belastet werden zu müssen. Warum ist die Schilderung der sukzessiven Einnahme von Speise und Trank in Kiellands Roman so mager ausgefallen? Wie ist die stiefmütterliche Behandlung einer so gewichtigen Angelegenheit zu erklären?

Die Gastgeberin, Frau Garman, kann sich für den Verzehr eines "nahrhaften Bissens" ebensowenig erwärmen wie der Verfasser, dem die gute Figur der Frau Garman ihre Existenz verdankt. Die zwei sind nämlich des Gedankens an das Verspeisen eines fetten Happens überdrüssig. Die nahrhaften Bissen bzw. der Gedanke an sie, hängen beiden sozusagen zum Halse heraus. Der Leser, durch den vor Beginn der Mahlzeit ausgestoßenen Seufzer Frau Garmans orientiert: "Ach, dies Essen, dies Essen! [...] [I]ch begreife nicht, wie man einen solchen Wert auf diese Dinge legen kann" (G&W, 42), wundert sich nicht, daß eine mit hintersinnigen Anspielungen versehene Schilderung der sich in Sandsgaard ebenfalls in die Länge ziehenden Mahlzeit, nach dem Muster des in der Mengstraße offerierten Mittagbrotes, so gut wie fehlt. Kiellands Roman läßt "den symbolischen Zug" vermissen, der die beiden anderen Romane wesentlich prägt. Ist es in diesen doch "die symbolische Gehobenheit des Moments" (X, 838), die die Beschreibung der Speisen- und der Gesprächsfolge, anders als die des ersten Essens im Hause Garman kennzeichnet. Die Darstellung der Mahlzeit(en) in Garman & Worse hat nur vordergründig etwas mit dem von Frau Garman zur Schau gestellten Abscheu vor dem Essen zu tun. Da Frau Garman bei den opulenten Mahlzeiten immer als erste die Waffen streckt, ist, was die Gastgeberin selbst als ihr "Kreuz" zu bezeichnen pflegt, die Korpulenz, den Gästen, nicht aber dem Leser ein Rätsel: "Von welcher Seite man sie auch betrachten mochte, überall bot sie glatte, volle Rundungen dar, die mit schwarzer Seide überzogen waren" (G&W, 40). Der Leser weiß, daß die Dame des Hauses "gelegentlich", will sagen: unausgesetzt, eine "Kleinigkeit [...] von dem oder jenem, was gerade da war" (G&W, 40 f.), in ihren Privatgemächern zu sich nimmt.

Thomas Mann hat mehrmals darauf hingewiesen, daß ihm Kiellands Roman als Anregung für *Buddenbrooks* gedient habe. Die Forschung hat das

Beziehungsfeld dieses Romans zu dem Kiellands so gut wie abgegrast. Anstöße, Einflüsse, Gemeinsamkeiten und Unterschiede, Übernahmen und Verwandlungen von Motiven und Themen sind hinreichend dokumentiert.¹³ Eine Kleinigkeit ließe sich nachtragen: Bei Buddenbrooks verspürt Herr Köppen, der es nicht über sich gebracht hat, dem Plettenpudding einen Korb zu geben, das Bedürfnis, "ein paar Knöpfe seiner Weste zu öffnen; aber das ging wohl leider nicht an, denn nicht einmal die alten Herren erlaubten sich dergleichen" (I, 36). Bei Garmans läßt der Autor den von der Blässe eines solchen Gedankens nicht angekränkelten Sohn des Hauses schon vor Beginn der Mahlzeit aktiv werden: "Gabriel öffnete in aller Stille die Westen- und die Hosenschnalle; er wußte, was kommen würde" (G&W, 53). Der Abkömmling eines Geschlechtes, das im neunzehnten Jahrhundert vorübergehend nicht nur den reichsten Mann der Stadt, sondern den des Landes stellte, ist selbstsicherer als der erst seit kurzem bei Buddenbrooks verkehrende Weinhändler, den dessen Skrupelhaftigkeit als einen seiner Aufgabe nicht gewachsenen Emporkömmling ausweist.

Der im Roman als Sandsgaard bezeichnete, in Wirklichkeit Ledaal genannte Besitz ist ein "großes altmodisches Haus mit langen Gängen und breiten Treppen", im linken Flügel von mehreren Büros, im rechten von Wohn- und Schlafzimmern in Anspruch genommen, im zweiten Stockwerk mit "Gesellschaftsräumen [...], ein[em] große[n] Tanzsaal in der Mitte und geräumige[n] Zimmer[n] zu beiden Seiten" und im dritten mit einer "Unzahl von Schlafzimmern und Fremdenzimmern" (G&W, 39 f.) ausgestattet. Ledaal, ein stattlicher Herrenhof, war bis 1930 Eigentum der Familie Kielland. Nach dem Ankauf durch das städtische Museum in Stavanger erfüllt es heute mehrere Aufgaben: Es dient dem Museum als Beispiel für einen bedeutenden norwegischen Herrenhof im 18. und 19. Jahrhundert, der Stadt Stavanger als Repräsentationsgebäude und dem norwegischen König bei dessen Besuchen als offizielle Residenz. Die Räumlichkeiten des vom Museum in Stavanger verwalteten Anwesens sind unlängst glanzvoll restauriert worden. Die aus Museumsbeständen wiederhergestellten Interieurs wurden so weit wie möglich den historischen Gegeben-

¹³ Siehe hierzu die einschlägigen Beiträge (Grüters [1961]; Breitenstein [1963]; Sandberg [1972]; Ebel [1974]; Moulden [1988]) im Verzeichnis der Forschungsliteratur bei Leonie Marx: Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen, in: TM Hb, 164-199, 196-199. Dabei waren die den Roman Garman & Worse kennzeichnende stilistische Eleganz und die im Hinblick auf das Vorbild Heinrich Heine geschulte und zu hoher Meisterschaft entwickelte Handhabung der Ironie Kiellands für Thomas Mann sicher wichtiger als einige Anleihen bei bestimmten, im norwegischen Roman nicht auf die erste Mahlzeit beschränkten Gesprächsthemen (die revolutionären Reden über "das Recht des Proletariats" (72), "die soziale Frage" (74), die "Vorzüge des Vaterlandes dem Auslande gegenüber" (101), die, im Gegensatz zu Kielland (101 f.), bei Thomas Mann nur verschlüsselt angedeutete "Frauenfrage".

heiten wieder angepaßt. Sie entsprechen inzwischen annähernd dem Zustand der Zeit um 1850.¹⁴

Was Garman & Worse von Buddenbrooks unterscheidet, ist der Umstand, daß der ältere Roman im Gegensatz zum jüngsten im Hinblick auf die Zukunft des Geschlechtes der Garmans durch eine steigende Entwicklungslinie gekennzeichnet ist. In spiegelverkehrter Analogie zu dem von Thomas Mann ursprünglich erwogenen Titel "Abwärts" hätte Kiellands Roman "Aufwärts" heißen können. Anders als bei Buddenbrooks läßt bei Garmans die junge Generation keine Dekadenzerscheinungen erkennen. Gabriel Garman hat das Herz auf dem rechten Fleck. Er weiß die Dinge in die Hand zu nehmen, wo es not tut. Er versteht es, Anweisungen zu geben. Als das die Hoffnungen der Zukunft versinnbildlichende neue Schiff, mit einem etwas zu klugen Seitenblick auf den Namen "Phoenix" getauft, auf der Bedding in Flammen aufzugehen droht, ist es Gabriel (nomen est omen), der das Unglück abwehrt. Der die Hoffnungen der Familie mit Kompetenz vertretende jüngste Sproß ist kerngesund. Auch Morten, dem Vater Gabriels, ist nichts vorzuwerfen. Im Einvernehmen mit des Geschickes Mächten führt er die Firma mit dem ihm angeborenen Geschick. Erwartungsgemäß ist es die ältere Generation, die abgewirtschaftet hat. Die Widerstandskraft des Konsuls läßt nach. Als die Flammen um sich greifen, rührt ihn der Schlag. Drei Wochen später hat er in seinem Grabe die ewige Ruhe gefunden. Bei Thomas Mann ist dem jüngsten Sprößling des Geschlechtes der Buddenbrooks ein definitives Ende bestimmt. In Garman & Worse lebt er tatkräftig weiter. Diesem Roman mit seinem glücklichen Ende hat Thomas Mann in Buddenbrooks einen Roman mit trostlosem Ende gegenübergestellt. Die Unterschiedlichkeit der Entwicklungslinien in beiden Romanen, der steigenden bzw. der fallenden, hat Folgen für die Wahl der Gesprächsthemen, die hinsichtlich des Inhaltes und ihres Verlaufes mit denen der anderen Romane teils übereinstimmen, teils von ihnen abwei-

Einige der Themen, die den Gegenstand der Gespräche bei Buddenbrooks bilden, finden sich auch in dem in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts spielenden Roman Kiellands, in dem 14 Personen zur Unterhaltung beitragen: die Auseinandersetzung zwischen der alten und der jungen Generation über das Verhältnis von Alt und Neu; über unterschiedliche Einstellungen zur Na-

¹⁴ Siehe die für Kiellands Roman *Garman & Worse* aufschlußreiche, mit Zeichnungen und Abbildungen der Ex- und Interieurs von Ledaal versehene Publikation von Wibecke Kloster: Siste Generasjon på Ledaal med etterskrift av Jan Hendrich Lexow [Die letzte Generation auf Ledaal. Mit einem Nachwort von Jan Hendrich Lexow über die Geschichte Ledaals], Haugesund: Akademisk Forlag 2001.

tur¹⁵ als Spiegelung gegensätzlicher Auffassungen über den Zustand der Gesellschaft und deren Entwicklung, religiöse Spannungen zwischen staatskirchlich und freikirchlich-pietistisch gesinnten Gruppierungen mit der Tendenz zu sektiererischem Missionseifer, vor allem aber die Rolle der Frau. Rachel Garman weiß sich zu behaupten und durchzusetzen. Nachdem Fontane den Roman gelesen hatte, schrieb er am 5. Mai 1883 der Tochter Mete (Martha) über seine Erlebnisse bei Lessings, die ihn mit "einem wundervollen Diner" überrascht hatten, "trotzdem es nur Familien-Diner", etwa wie bei Buddenbrooks, gewesen war:

Nach Tisch [...] war ich in der angenehmen Lage mit meiner neu eingeheimsten Kenntniß norwegischer Literatur, namentlich mit Elster und Alex. Kjelland [...] paradiren zu können. Daß ein Gespräch einem den Gefallen thut, gerade die Punkte zu berühren, über die man sich kurz vorher informiert hat, ist sehr selten; von Paul Heyse pflegte Fr. Eggers zu sagen: mit zu seinen größten Talenten gehört das, daß er das Gespräch vorzuschreiben und dann regelmäßig mit dem zu brilliren weiß, was er an demselben Vormittag gelesen hat. 16

Rachel Garman könnte sehr wohl ein literarisches Vorbild für die Gegenspielerin der Protagonistin in Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* (1892) gewesen sein: Corinna, der Fontane Charakterzüge der eigenen Tochter lieh.¹⁷

In seinem Roman Garman & Worse geht es Kielland um eine elegante und witzige Abrechnung mit hohlem Bildungsdünkel zugunsten einer den Anforderungen der modernen Zeit entgegenkommenden, praktisch orientierten

- 15 Die Umgestaltung des vom alten Konsul nach französischer Mode hergerichteten Gartens zu einer dem Geschmack des jungen Konsuls entsprechenden Parkanlage nach englischem Vorbild spielt vor *Buddenbrooks* schon in *Garman & Worse* (S. 60 und 153) eine vergleichbare Rolle. Das der Wirklichkeit entsprechende Modell für die Gartenanlage von Sandsgaard in Kiellands Roman, der Park von Ledaal, wurde im Laufe der Generationen mehrfach umgestaltet. Er wurde inzwischen auf die dem ursprünglichen französischen Plan entsprechende Form zurückgeführt, unter Beibehaltung einiger schöner alter Bäume. Siehe hierzu Wibecke Kloster, Siste generasjon på Ledaal, S. 25-45 und 76.
- ¹⁶ Theodor Fontane: Briefe, Bd. 3, hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1998, S. 242.
- 17 Grünlichs Benachrichtigung der "würdigsten Eltern" von der glücklich erfolgten Geburt ihrer Enkeltochter enthält einen Nachsatz von der Hand Tonys: "Wenn es ein Junge wäre, so wüßte ich einen sehr hübschen Namen. Jetzt möchte ich sie Meta nennen, aber Gr. ist für Erika" (I, 177). Der gekürzte Name des ihr von Anfang an "immer widerlich[en]" (I, 219) Grünlich ist ein unmißverständliches Zeichen der Geringschätzung gegenüber dem ungeliebten, einer geborenen Buddenbrook nicht würdigen Ehemann. Den Namen des von ihr ersehnten, aber versagt gebliebenen Jungen ("Morten") behält sie für sich. Der Verzicht Tonys auf den für die Tochter vorgesehenen Wunschnamen bedeutet den Abschied von der ihr selbst nicht bewußten Hoffnung, die Thomas Mann mit der Erinnerung an den Namen der fortschrittlich eingestellten Tochter Fontanes stellvertretend verband.

Ausbildung. Daß Kiellands Auffassungen die in *Buddenbrooks* aufs Korn genommene Kritik am Schulwesen beeinflußten, steht außer Frage. Der Stil des Tischgesprächs ist überwiegend kritisch-satirisch. Er dient dem Vorsatz, die Frömmelei, Heuchelei und Lüge zu entlarven. Während Gesprächsthemen der ersten Mahlzeit in *Buddenbrooks* oberflächlich an die des Essens in *Garman & Worse* erinnern, weisen sie in ihrer Tiefenstruktur so viele Unterschiede auf, daß man in dem norwegischen Roman trotz vieler Ähnlichkeiten mit Themen und Motiven in dem deutschen keinen maßgeblichen Prätext für *Buddenbrooks* sehen kann. Wichtiger als die bloße Tatsache einer in allen drei Texten anzutreffenden Konstellation, das Verhältnis von Frau und Vertretern der Geistlichkeit,¹⁸ ist die von den Autoren jeweils bevorzugte ironische, satirische, humoristische Erzählweise als Methode der Entlarvung von Widersprüchen zwischen ideellen Absichten und handfesten Interessen. Wir verlassen nun die literarische Partnerstadt im Norden, um uns dem Schauplatz des dritten Romans zuzuwenden.

Das aus Mangel an Mitteln nicht mehr in bestem Zustand erhaltene Haus ist, gesehen vom Standort der Mengstraße aus, südöstlich in ländlicher Stille zu finden. Geographisch, atmosphärisch und stimmungsmäßig dem Tonfall der dort heimischen Sprache nah, liegt es ebenfalls noch "[i]m Norden". Der Urheber des nicht an der See, sondern an einem See spielenden Romans läßt ihn mit den Worten beginnen: "Im Norden der Grafschaft Ruppin [...]." (Stechlin, 3) Hier empfängt uns scheinbar eine andere Welt. Das unweit des Sees vor sich hinträumende Haus ist nicht von Wohlhabenheit geprägt. Der Bewohner des "alte[n] Kasten[s]" (Stechlin, 8), als den der nicht mehr ganz junge Herr das um einiges ältere Schloß bezeichnet, hätte vermutlich der Ansicht des Inspektors Bräsig zugestimmt, daß die große Armut von der großen Powerteh komme. 19 Als der gleichaltrige Diener dem verwitweten Herrn die telegrafisch eingelaufene Nachricht bringt, daß Gäste zu erwarten seien, folgt der frohen

¹⁸ Bei Thomas Mann z.B. die Konsulin Elisabeth Buddenbrook und die im Hause verkehrenden Vertreter der Geistlichkeit; bei Kielland die Frau des jungen Konsuls Garman; bei Fontane die Frau des Oberförsters Katzler, Ermyntrude, und Superintendent Koseleger.

¹⁹ Fritz Reuter: Ut mine Stromtid, in: Reuters Werke in sieben Bänden, Bd. 3, hrsg. von Wilhelm Seelmann, Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut o.J. (= Meyers Klassiker-Ausgaben), S.123. "Powerteh" wird gewöhnlich in Analogie zum englischen Wort "poverty" als plattdeutsche Bezeichnung für "Armut" aufgefaßt. Bräsig verwendet es im Sinne der in Mecklenburg geläufigen Bedeutung für "Knauserigkeit". Der mit dieser Variante nicht vertraute Leser versteht die für ihn eindeutige Redensart als eine auf das Konto von Bräsigs Einfalt gehende Tautologie. Auf diesem Mißverständnis basiert die von Reuter berechnete humoristische Wirkung der Redewendung. Engelke, eingedenk der Geldknappheit im Hause Stechlin, will Broses Botendienst mit nur dreißig Pfennigen honorieren. Dubslav, bei knapper Kasse großzügig, will sich nicht lumpen lassen. Er besteht darauf, Brose "fünfzig Pfennig" zu bewilligen. (Stechlin, 14) Fontanes subtiles Spiel mit der "Pfennigfuchserei' Engelkes und der "Freigebigkeit' Dubslavs wirft in seiner scheinbaren Unver-

Botschaft auf dem Fuße die nicht nur rhetorische Frage: "Haben wir was?" (Stechlin, 13) Küche und Keller zeichnen sich offensichtlich nicht durch ein Übermaß an Vorräten aus.

Das Menü, das den bei Tische Versammelten am Abend des 3. Oktober 1896 aus Anlaß des unvermuteten Besuches vorgesetzt wird, ist weniger opulent, dafür bekömmlicher als das der bei Buddenbrooks und Garmans offerierten Speisen. Es werden drei Gänge aufgetischt: Erstens die Suppe, zweitens der Fisch, drittens "losgelöste Krammetsvögelbrüste, mit einer dunklen Kraftbrühe angerichtet" (Stechlin, 32). Dazu werden Rheinwein und Burgunder kredenzt. Im übrigen hat man die Wahl zwischen Likör (Crème de Cacao und Pomeranzen bzw. Curaçao), Cognac und Danziger Goldwasser. Wären nicht die das Essen begleitenden Unterhaltungen, müßte man meinen, der Gastgeber bestünde auf strenger Diät. Die Vielfalt und Qualität der Gesprächsthemen bei Tische jedoch wiegen den Mangel an Kalorien auf.

Als Thomas Mann 1904 meinte, "in weiteren Kreisen [allenfalls] als Schilderer guter Mittagessen" (X, 837) geschätzt zu sein, hatte er für diese Vermutung gute Gründe. Zu den auf eigener Anschauung beruhenden Eindrücken kamen Anregungen aus dem Umgang mit der Kunst eines Kenners, dessen Schilderungen von Mahlzeiten und Gesprächen er eine Fülle von Inspirationen verdankte: Theodor Fontane.²⁰

Als Thomas Mann Ende Oktober 1897 in der Via Torre Argentina trentaquattro die erste Zeile des Romans schrieb, mit dem sich ihm vier Jahre später "der Ruhm [...] nicht völlig versagen zu wollen" schien, "obgleich [er] ihn begehr[t]e" (BrGr, 138), waren die ersten Kapitel des Stechlin als Vorabdruck in der Zeitschrift Über Land und Meer soeben erschienen. Im Juli/August 1897 bei der Redaktion eingegangen, lag der Text Ende des Jahres vollständig vor. Das Echo der Öffentlichkeit ließ nicht auf sich warten. Als der Meisterschüler

fänglichkeit ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis von Armut und Wohlstand, Sparzwang und Großzügigkeit im Grenzgebiet von Mark und Mecklenburg. Ohne sich auf Reuter zu beziehen, illustriert der Vorgang die auf der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks "Powerteh" beruhende Mißverständlichkeit der zum geflügelten Wort gewordenen Redensart.

²⁰ Siehe hierzu bes. Ruprecht Wimmer: Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog, in: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des Internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hrsg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main: Klostermann 1998 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVIII), S. 113-134. Zum Einfluß Fontanes auf das Werk Thomas Manns siehe Michael Scheffel: Fontanes Einfluß auf die Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Fontane-Handbuch, hrsg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart: Kröner 2000, S. 1008-1024 und die einschlägigen Beiträge im Literaturverzeichnis dieses Aufsatzes (S. 1022 ff.), zudem die dort noch nicht aufgenommene Monographie von Wolfgang Schneider: Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung, Frankfurt/Main: Klostermann 1999 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XIX), passim (bes. S. 328 f.).

auf dem Wege zu eigener Meisterschaft Ende April 1898 nach München zurückgekehrt war, dauerte es gerade ein halbes Jahr, bis der Roman, kurz nach dem Tode Fontanes, im Oktober 1898 auch als Buch zugänglich war. Binnen kurzem hatte es die Kritik auf 25 teils wohlwollende, teils begeisterte Besprechungen gebracht. Schon am 21. Oktober 1898 lag eine ausführliche Rezension in der Beilage zur Morgenausgabe der Vossischen Zeitung vor. An genau welchem Tag Thomas Mann sich an die Lektüre machte, ist ungeklärt. Doch ist zu vermuten, daß *Der Stechlin* zu den Romanen des "wundervolle[n] alte[n] Fontane" zählte, von denen Thomas Mann am 25. Oktober 1898 Grautoff berichtet, sie würden sich seine Romane "jetzt abends immer im Familienkreise vorlesen" (BrGr, 106). Mit Bezug auf diese Leseabende heißt es in dem Brief, daß es nicht unwichtig sei, daß er sich "in letzter Zeit recht gut, ziemlich gut" befinde: "Mit etwas Philosophie und versöhnendem Spott kommt man schon durch [...]."

Die augenscheinlich auf den Träumer Turgenjew bezogene Bemerkung "Mit etwas Philosophie und versöhnendem Spott" gilt insgeheim auch für den im Hintergrunde agierenden Fontane in der Maske des alten Dubslav. Der Stechlin gehörte zu jenen Quellen, auf die Verlaß war, wenn die Arbeit ins Stocken geriet. Thomas Mann kannte die Lage des alten Fontane. Er wußte, wie es um einen Autor bestellt war, der den Augenblick herbeisehnte, in dem es anfing, endlich wieder einmal ein bißchen zu "drippeln" (IX, 12). Der Umstand, daß Thomas Mann dem Geständnis Fontanes, es drippele bei ihm nur so, er sei "keine große und keine reiche Dichternatur" (IX, 13), Gewicht beimißt, bezeugt sein Interesse für eine Konstitution, die ihn an die eigene erinnerte. Er empfand die Verwandtschaft zwischen der eigenen Arbeitsweise und der, welcher die jugendlich anmutenden Werke des alten Fontane abgerungen waren. Allenfalls der Gedanke an den Ruhm mochte die Schwere der Leistung erträglich erscheinen lassen. Dazu bedurfte es eines im Vergleich mit anderen Vorbildern gewonnenen Selbstvertrauens. Es schlug sich in dem Geständnis nieder, daß "jugendlichere Kräfte, als diese [...] ebenfalls noch immer im Spiele" seien, "denn Du weißt, daß neben dem Träumer Iwan Sergewitsch Turgenjew noch immer [...] der Sieger Napoléon (übrigens neu eingerahmt) auf meinem Schreibtisch steht, - und da giebt es mancherlei Hoffnung und Stolz und Ehrgeiz".²¹ Dies traf auch auf den alten Fontane zu, den er dafür bewunderte, daß er das Schauspiel ei-

²¹ BrGr, 106. Als dritter im Bunde hatte August von Platen für Fontane einzuspringen: "Im Übrigen will ich an dieser Stelle, weil er's schöner kann, den edlen und klugen August von Platen reden lassen, den immer wieder zu lesen ich Dir dringend empfehle: "Wenn ihr suchet ohne Wanken, / Was das Leben kann erfrischen, / Bleiben jung euch die Gedanken; / Weil sie ewig jung nur zwischen / Hoffen und Erfüllen schwanken." (Ebd.)

ner Vergreisung böte, die "künstlerisch, geistig, menschlich eine Verjüngung" sei (IX, 34).

Die Tischgespräche in jedem der drei Romane spiegeln teils ähnliche, teils unterschiedliche gesellschaftliche Verhältnisse und Umbrüche der Epoche, die sie vertreten. Fontanes Roman Der Stechlin steht naturgemäß in einer engeren Beziehung zu Thomas Manns Roman als Kiellands Garman & Worse. Wer Buddenbrooks liest, vernimmt nicht nur vertraute Anklänge im Tonfall. Er stößt immer wieder auf Einfälle, Gedanken, Lebensweisheiten, Anspielungen, Redensarten, Späße, Motive und Symbole, versteckte Zitate und Namen als Erkennungs- und Wiedererkennungszeichen aus dem Erinnerungsschatz, der Thomas Mann zur Verfügung stand.²² Wenn Johann Buddenbrook, "ein aufgeklärter Mann, bei Gott nicht alles für verurteilenswürdig [hielt], was außerhalb der Tore seiner giebeligen Vaterstadt lag" (I, 14), bringt sich zugleich der alte Graf Barby mit der Bemerkung in Erinnerung, daß hinter dem Berge auch noch Leute wohnten. (Stechlin, 133) Wenn es im gleichen Atemzug heißt, daß er, "[a]bgesehen vom geschäftlichen Verkehr", geneigt sei, "strenge Grenzen zu ziehen und Fremden ablehnend zu begegnen" (I, 14), geistert, ohne daß man dies verhindern könnte, der Schatten Adelheids durch den Raum, der Schwester des alten Stechlin (Stechlin, z. B. 10; 92 f.; 185-187; 332-335).

Die eingangs erwähnte Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn über die Auflösung der alten und die Entwicklung der neuen Zeit nimmt einen Faden des Tischgespräches über die Vorzüge der Telegraphie und anderer Errungenschaften der Neuzeit im Haus Stechlin auf. (Stechlin, 25 ff.) Das auf den See bezogene Motiv des sich vor drohendem Aufruhr verkriechenden Karpfens,

²² Dies gilt nicht etwa nur für die Schilderung der ersten Mahlzeit in Buddenbrooks. Immer wieder legen Anhaltspunkte die Annahme nahe, daß Thomas Mann den Stechlin schon während der Niederschrift seines Romans kannte. Thomas Buddenbrooks geistiges Bedürfnis, "den Spruch von der bloß symbolischen Bedeutung alles menschlichen Tuns zu seiner Lieblingswahrheit zu machen", sein "Ehrgeiz, es im Kleinen zu Größe und Macht zu bringen", seine intellektuelle Überlegenheit, diesen Ehrgeiz "gleichzeitig zu belächeln und ernst zu nehmen" (I, 362), der von ihm nicht verwundene Ärger darüber, daß trotz seiner Bildung und seines Verstandes "das Fehlen der ordnungsmäßigen Qualifikationen es ihm unmöglich machte, in dem kleinen Reich, in das er hineingeboren, die erste Stelle einzunehmen" (I, 611), sind aufschlußreich vor dem Hintergrund des Gespräches, das Woldemar im Neunten Kapitel des Stechlin mit seiner Tante Adelheid führt, der Domina im Kloster Wutz: "Und dann das Wort 'erstes' spielt allerdings auch mit. Ein alter Römer, mit dessen Namen [Cäsar] ich dich nicht behelligen will, der wollte in seinem Potsdam lieber der Erste als in seinem Berlin der Zweite sein" (Stechlin, 114 f.). Die von der Konsulin vertretene Position zum Katholizismus (I, 308) erinnert übrigens auffallend an die der Domina im Kloster Wutz. Thomas Buddenbrooks Bevorzugung der katholischen Schwestern vor den protestantischen (I, 559 f.) wie überhaupt seine Neigung zum Katholizismus (I, 653) läßt ebenso an Fontane denken wie jene Szene, in der Makler Gosch seiner Begeisterung für Gerda Arnoldsen freien Lauf läßt: "Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünnhilde und Melusine in einer Person ... Ha, das Leben ist doch schön!" (I, 295)

das in dem zwischen dem Major und Hauptmann Czako geführten Tischgespräch eine bedeutende Rolle spielt, wirft, obwohl das Motiv während des Tischgespräches bei Buddenbrooks in einem anderen Bedeutungskontext verwendet wird, ein Licht auf die heimliche Verwandtschaft zwischen dem Vorgehen Fontanes und Thomas Manns. Wenn Pastor Wunderlich sich bei dem Fisch "mit Vorsicht" bedient, ist dieser auch hier mehr als nur ein gewöhnlicher "Karpfen in Rotwein". In Fontanes Stechlin Sinnbild der Duckmäuserei in Erwartung unvermeidlicher gesellschaftlicher Umbrüche, ist er in Buddenbrooks Sinnbild des Unbehagens, der Furcht vor der Rücksichtslosigkeit und Ungerechtigkeit des Daseins. Dubslav weiß, daß Dauer nur im Wechsel und durch ihn zu gewinnen ist. Er bejaht Veränderungen, sieht selbst der Revolution furchtlos entgegen. Er hält sie für unabänderlich und begrüßt sie insgeheim. Als Adelheid den erkrankten Bruder besucht, bemerkt sie im Lichtschein, der durch die plötzlich geöffnete Tür fällt, unvermutet die an ihrem roten Strumpf strickende kleine Agnes: "Da sitzt ja wer. Wer ist denn das?' Das ist Agnes, das Enkelkind von der Buschen.', So, Agnes, das Kind von der Karline." Adelheid erregt sich maßlos über die Anwesenheit dieses Kindes²³ und mehr noch über den roten Strumpf. "Adelheid [...]. Warum bist du so sehr gegen die roten Strümpfe?', Weil sie ein Zeichen sind.', Das sagt gar nichts, Adelheid. Ein Zeichen ist alles. Wovon sind sie ein Zeichen? Darauf kommt es an." (Stechlin, 413 ff.)

Auf sein Verhältnis zu Fontane angesprochen, antwortete Thomas Mann anläßlich der Enthüllung des Fontane-Denkmals im Berliner Tiergarten mit dem am 7.5.1910 in der Berliner Zeitung gedruckten Bekenntnis:

Unendliche Liebe, unendliche Sympathie und Dankbarkeit, ein Gefühl tiefer Verwandtschaft [...], eine unmittelbare Erheiterung, Erwärmung, Befriedigung bei jedem Vers, jeder Briefzeile, jedem Dialogfetzen von ihm, – das ist, da Sie fragen, mein Verhältnis zu Theodor Fontane. Wo in deutscher Prosa gibt es zum zweitenmal eine solche Gehobenheit bei so viel scheinbarer Anspruchslosigkeit? Er war ein Sänger, auch wenn er zu klöhnen schien. (XIII, 817)

²³ Agnes ist die uneheliche Tochter Dubslavs und ihrer Mutter Karline, der Tochter der Buschen. Siehe die verschlüsselte Andeutung bei Fontane, S. 416 f. Der Schwester bleibt nichts erspart. Ausgerechnet in der Tochter des Bruders sieht Adelheid die sie empörende, in den roten Strümpfen ausgedrückte revolutionäre Idee verkörpert.



Eckhard Heftrich

Die Große kommentierte Frankfurter Ausgabe – das Beispiel Buddenbrooks

Zu Lebzeiten es zu einer Gesamtausgabe zu bringen, ist der Traum vieler Schriftsteller, Philosophen eingeschlossen. Von der Behauptung der Skeptiker, daß es sich, wie die Literaturgeschichte lehre, bei der Mehrzahl der Fälle von Gesammelten Werken zu Lebzeiten um ein Begräbnis Erster Klasse im selbstentworfenen Mausoleum handle, lassen sich die Träumer nicht beirren, da sie sich mit der würdigen Werk-Krönung im Besitz einer Überlebensgarantie wähnen. Dafür nehmen sie sogar in Kauf, verdächtigt zu werden, einem bildungsbürgerlichen Idol aufzusitzen.

Doch nur den wenigsten Autoren, die so aus eigener Initiative und mit der Förderung der Werbe-Abteilung ihres Verlags vorzeitig in den Adelsstand der Klassik aufgerückt sind, ist nach dem leiblichen Tod eine echte Auferstehung beschieden. Denn von einer solchen darf man nur sprechen, wenn Jahrzehnte nach der Kranzniederlegung in Gestalt der Gedenk-Artikel der Feuilletons für einen Schriftsteller die Stunde einer neuen und echten Gesamtausgabe schlägt. Die damit verbundene Rangerhöhung ist von besonderem Wert, wenn sie nicht in erster Linie auf den Überlegungen beruht, man sollte vor Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist noch einmal Kasse machen, sondern sich der Erkenntnis verdankt, daß ein Verlag es sich schuldig sei, selbst bei hohem finanziellem Risiko, sprich: nicht ganz auszuschließendem Verlust, einen seiner bedeutendsten, wenn nicht gar seinen größten Autor in einer neuen Edition zu präsentieren, die dem Rang entspricht, der ihm inzwischen in der Weltliteratur zugewachsen ist.

Im Falle von Thomas Mann an diesem Rang auch am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts noch immer zu zweifeln, verriete eine anachronistische Verstocktheit, die man mit dem Witzwort charakterisieren kann, das der am Katharineum Latein unterrichtende Pastor Hirte der Schülergeneration von Thomas und Christian Buddenbrook entgegenzuhalten pflegte, es lautet: "grenzenlos borniert".

Ehe im Folgenden von der neuen Edition die Rede sein soll, sei ein Blick auf die bisherigen wichtigsten Ausgaben geworfen. Man erkennt dann deutlicher nicht nur, daß eine neue, andere Edition an der Zeit ist, sondern auch, warum sie so aussehen wird, wie sie nun als Projekt überschaubar und mit den ersten Bänden 2002 auch greifbar sein wird.

×

Die Geschichte von Gesammelten Werken Thomas Manns fängt reichlich früh an, nämlich schon 1922, und somit bereits drei Jahre vor seinem 50. Geburtstag. Auf Einzelbände ohne eigene Bandzahl, also auf kontinuierliche Einbeziehung zukünftiger neuer Werke angelegt, wird sie bis 1936 fortgeführt. So erklärt es sich, daß 1924 im Rahmen dieser Edition die Erstausgabe des Zauberberg erschien. Zu den ersten Bänden gehörte 1922 auch eine Neuausgabe der Betrachtungen eines Unpolitischen, törichterweise ohne den Hinweis darauf, daß Thomas Mann einige ihm nun selber untragbar erscheinende Passagen der zuerst 1918 erschienenen Fassung gekürzt hatte; was natürlich alsbald von denen bemerkt und höhnisch kommentiert wurde, die ihm seine republikanische Wendung nicht verzeihen konnten.

Was insgesamt bis 1925 vorlag, wurde, wohl aus Anlaß des 50. Geburtstages und aus kommerziellen Gründen, daneben auch als Gesammelte Werke in zehn Bänden angeboten. Die eigentlichen Gesammelten Werke, die ohne Bandzahl erschienen, nahmen 1930 ihren Fortgang mit einer weiteren Aufsatzund Redensammlung, die unter dem Titel Die Forderung des Tages zusammenfasste, was seit 1925 im essayistischen Bereich hinzugekommen war. 1933, 1934 und sogar noch 1936 erschienen dann, noch immer in Deutschland, die ersten drei Bände des Joseph, und 1935 ein weiterer Essayband unter dem Titel Leiden und Größe der Meister.

Ihre Fortsetzung fand diese Edition dann in der Stockholmer Gesamtausgabe, die 1939 mit Lotte in Weimar einsetzte. Die wechselnden Orte, an denen der nun auf den Namen Bermann-Fischer lautende Verlag firmierte, verraten etwas von der durch das Dritte Reich erzwungenen Verlags-Odyssee. Und daß etliche Bände im Lauf der Jahre in Ländern außerhalb des deutschen Sprachgebietes gedruckt werden mussten, führte zu einem von diesen Umständen bedingten Höchstmaß an Druckfehlern. Da auch die Stockholmer Ausgabe ohne Bandzählung erschien, konnte sie noch mit zwei Bänden Reden und Aufsätze bis 1965 fortgeführt werden, obwohl bereits 1960 die von Hans Bürgin herausgegebenen Gesammelten Werke in zwölf Bänden erschienen waren. Zuvor schon, 1955, hatte der Ost-Berliner Aufbau-Verlag für die DDR eine zwölfbändige Ausgabe herausgebracht; sie unterschied sich aber von der Bürgin-Ausgabe nicht nur in der Abfolge und der Zusammenstellung der Bände, sondern auch durch den geringeren Umfang.

Bürgins Ausgabe galt von 1960 an als die auch für die wissenschaftliche Zitation maßgebliche, und das blieb so nach der zweiten, um einen über 1100 Seiten starken 13. Ergänzungsband vermehrten Auflage von 1974. Zu den Merkwürdigkeiten der ehemaligen Editionspraxis gehört, daß man in Potempas

großer Primär-Bibliographie nachschlagen muß, um die Herausgebernamen (Bürgin für die 12-bändige, Peter de Mendelssohn für den 13. Band) zu erfahren.

Ab 1980 begann dann die von Peter de Mendelssohn verantwortete Frankfurter Ausgabe der Gesammelten Werke in Einzelbänden zu erscheinen. Die
Gefälligkeit, ja Schönheit der handlichen kleinen Bände vermochte aber nicht
die alsbald erkennbare Problematik dieser Edition zu überdecken; sowenig wie
die Nachworte den Wunsch nach einem Kommentar befriedigen konnten. Die
Kritik entzündete sich jedoch vor allem an der Präsentation der Essays, die zu
allem hin auch noch unter alten, von Thomas Mann übernommenen, aber
längst zu Anachronismen gewordenen Titeln erschienen. Dabei spielte die unter Kennern längst schon diskutierte Frage, wie es bei dieser wie bei den früheren Ausgaben mit der Textkritik bestellt sei, noch keine entscheidende Rolle.
Die Wirkung der, am schärfsten von Hermann Kurzke in seiner Rezension eines Essaybandes in der F.A.Z. vorgebrachten, Kritik war umso nachhaltiger,
als die verteidigende Reaktion des Verlages die Schwächen der Ausgabe nur
noch deutlicher werden ließ.

Da aber im Verlag schon bald der ersten erregten Enttäuschung Nachdenklichkeit folgte, war der Anstoß gegeben zu Überlegungen, die auf eine ganz andere Dimension und Ebene zielten als frühere, z.T. noch auf Thomas Mann zurückreichende Vorplanungen einer neuen Gesamtausgabe.

Diese andere Ebene ist jene, auf der die historische Philologie ihre angestammte Heimat hat. Da die bisherige Darbietungsform der Essays am allerdringlichsten der Reform bedurfte, waren hier auch die ersten, partiellen Fortschritte zu verzeichnen. Kaum noch bezweifelt wurde, daß die streng chronologische Anordnung des essayistischen Werkes an die Stelle der bisherigen thematischen Gliederungen treten solle.

Zu den Seltsamkeiten der Thomas-Mann-Ausgaben gehört, daß in die Zeit der von Peter de Mendelssohn begonnenen Frankfurter Ausgabe im Aufbau-Verlag "mit Genehmigung des S. Fischer-Verlages, Frankfurt a.M." eine von Harry Matter herausgegebene chronologisch angeordnete und mit Anmerkungen versehene Ausgabe Aufsätze, Reden, Essays zu erscheinen begann. Sie war auf insgesamt acht Bände veranschlagt und natürlich für den Verkauf in der DDR bestimmt. 1983 erschien der erste Band, die Texte von 1893 bis 1913 umfassend. Band 2 reichte von 1914 bis 1918 und machte, zum ersten Mal in der DDR, auch wieder die Betrachtungen eines Unpolitischen wenigstens für jene Leser verfügbar, die in den Besitz der rasch vergriffenen Bände gelangen konnten. Mit den Texten von 1919 bis 1925 des dritten Bandes fand die Ausgabe jedoch bereits ihr Ende, aus Gründen, die in unserem Zusammenhang nicht von Belang sind. Doch genügten schon die drei chronologisch angeordneten Bän-

de, um den Anachronismus der von Peter de Mendelssohn in seiner Ausgabe vorgenommenen Anordnung der Essays vor Augen zu führen.

1993, also genau 10 Jahre nach dem ersten Band von Matters Ausgabe, erschien dann der erste Band der Essay-Edition von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, vier Jahre später, 1997, der abschließende sechste Band. Auch hier ist die Anordnung chronologisch, und auch hier findet sich ein, freilich von Matter recht unterschiedlicher, Kommentarteil. Aber während Matters Edition auf Vollständigkeit angelegt war, handelt es sich bei Kurzke/Stachorski um eine Auswahl. Schon daran lässt sich abnehmen, wie auch an der gewählten Textgrundlage – stets die Erstdrucke –, daß es sich hier um eine Edition handelt, die, unerachtet ihrer hoch zu veranschlagenden Verdienste, die Notwendigkeit einer vollständigen Essay-Präsentation vor Augen führt. Denn die sechs Bände enthalten kaum ein Drittel der Texte, die in Zukunft mit den Essaybänden der GKFA zur Verfügung stehen werden.

Der Abschluß der sechsbändigen Essay-Ausgabe überschnitt sich bereits mit der Projektionsphase der neuen großen Gesamtausgabe. Überlegungen hierzu waren schon in den achtziger Jahren angestellt worden, auch und gerade im Hinblick darauf, wie eine gemeinsame Ausgabe West/Ost aussehen könnte und wie sie zu bewerkstelligen wäre. Die Probleme erwiesen sich als eine entmutigend hohe Hürde. Die ist zwar mit dem Fall der Mauer von selbst verschwunden. Aber sowohl der Verlag wie die mit den ursprünglichen Plänen befaßten Thomas-Mann-Forscher waren in der Zwischenzeit mit anderen Projekten ausgelastet.

*

Die Wiederaufnahme des Planes einer ganz großen und endlich zureichenden kommentierten Gesamtausgabe in der zweiten Hälfte der 90er Jahre fand nicht nur die Billigung, sondern die engagierte Anteilnahme der Verlegerin Monika Schoeller, sowie die energische Förderung des bis 1996 amtierenden Geschäftsführers Wolfgang Mertz. Obwohl gerade in den Ruhestand getreten, hat Wolfgang Mertz, Thomas-Mann-Kenner und leidenschaftlicher Literaturfreund, als Praktiker entscheidend zu dem grundlegenden Konzept beigetragen, das im Februar 1996 von ihm und mir und mit protokollierender Assistenz der damaligen S. Fischer-Lektorin Cristina Klostermann entworfen wurde.

Dieser Entwurf war immerhin schon so ausgereift und ruhte auf so stabilem Fundament, daß er zunächst einmal einige interessengelenkte Attacken unbeschädigt überstehen konnte und im Fortgang des dann gebildeten Teams der Hauptherausgeber nicht mehr in den Grundzügen verändert, sondern nur noch verfeinert werden mußte.

Von Anbeginn an stand fest, daß es sich nicht um eine historisch-kritische Ausgabe im Stil des neunzehnten Jahrhunderts handeln konnte, also nicht um eine jener monumentalen Unternehmungen, die, trotz größtem Finanz- und Personal-Aufwand, oft erst nach Jahrzehnten, wenn überhaupt, zum Abschluß gebracht wurden. Solche Editionen hatten, solange das Buch das einzige Medium war, ihre volle Berechtigung; im Zeitalter der elektronischen Präsentations- und Distributionsmöglichkeiten begonnen, würden sie sich wie ein Dinosaurier ausnehmen. Doch muß eine zeitgemäßere, also jederzeit auch durch andere Medien ergänzbare Buchausgabe nicht nur den Bedürfnissen eines breiteren Leserkreises, sondern auch jenen der Forschung genügen, d. h. dem Standard moderner Editionsphilologie entsprechen, sowohl was die Texte selbst wie ihre Kommentierung angeht.

Zu gewissen Degenerationserscheinungen der philologischen Monumentalunternehmen älteren Stils zählte das immer häufiger zu beobachtende Phänomen einer Zweiteilung. Auf der einen Seite, der des dominanten Ruhmes, stehen da die Herausgeber der Gesamtausgabe; soweit sie deren Ende nicht überleben, sind ihre Namen sogar mittels eines Miniatur-Grabkreuz-Zeichens gegen das Verschwinden gefeit. Mit ihren Renommees und vor allem kraft ihrer Positionen sollen sie die Qualität des Projektes garantieren und dafür sorgen, daß die nötigen Mittel bewilligt und jene meist von ihnen abhängigen Personen gefunden werden, die die eigentliche Arbeit machen; sie bilden die andere Seite.

Um die Wiederholung der von so manchem Lehrstuhlinhaber bravourös gehandhabten Editionspraxis von vornherein auszuschließen, wurde schon bei Beginn der Planung jenes Modell entworfen, das alle praktischen und auch personellen Verschiebungen der folgenden Jahre tragen konnte: Wer als Herausgeber an der Edition teilnimmt, wird mindestens einen Band – nein, nicht etwa nur betreuen, sondern in eigenständiger Arbeit und Verantwortung übernehmen. Zusätzlich verpflichtet er sich, mindestens einen weiteren Band als Gegenleser des entscheidungsberechtigten Herausgebers beratend zu begleiten. Gegenleser des *Buddenbrooks*-Kommentarbandes ist Herbert Lehnert. Da die Hauptherausgeber außer der Verantwortung für die Gesamtedition auch eine Mitverantwortung für die einzelnen Bände tragen, wird deren Entstehung jeweils von einem aus ihrem Kreise begleitet. Für *Buddenbrooks* hat Ruprecht Wimmer dankenswerterweise diese Aufgabe übernommen, zu der es auch gehört, bei eventuellen Differenzen vermittelnd oder entscheidend einzugreifen.

Von Beginn an hat Cristina Klostermann die Entstehung des Bandes vorangetrieben, und sie hat ihre Arbeit auch nach dem Ausscheiden als Lektorin aus dem S. Fischer Verlag großzügig bis Januar 2001 fortgeführt. Seither lektoriert

Stephan Stachorski, außer dem von Heinrich Detering herausgegebenen Band Essays I, den Text- und Kommentarband von Buddenbrooks. Vermutlich wird bei der Mehrzahl der später erscheinenden Bände die Tätigkeit der jeweiligen Gegenleser wie des Lektorats nur im Nachwort berücksichtigt. Da die Lektoratstätigkeit im Falle von Buddenbrooks und Essays I mit besonderen Schwierigkeiten verbunden war, haben Heinrich Detering und ich die Zustimmung des Verlages eingeholt, Stephan Stachorski auf den Titelblättern unserer Bände als Mitarbeiter zu führen. Der Verlag hat ebenfalls meinem Wunsch entsprochen, Herbert Lehnert als Mitarbeiter zu führen, weil seine passionierte tätige Anteilnahme weit über das zu erwartende Maß einer nur korrigierenden und ergänzenden Gegen-Lektüre hinausgegangen ist.

Insgesamt beläuft sich die Anzahl der Herausgeber derzeit auf 16. Das ist eine sehr geringe Zahl im Hinblick auf den Umfang der Ausgabe. Aber die meisten Herausgeber haben sich zu mehr als nur einem Band verpflichtet. Das erzählerische Werk umfasst zwölf Doppelbände, also jeweils einen Text- und einen dazugehörigen Kommentarband. Das essayistische Werk macht weitere acht Doppelbände aus. Hinzu kommen acht Briefbände. Den Abschluß der Ausgabe wird eine revidierte Neuausgabe der Tagebücher bilden, so daß am vorgesehenen Ende im Jahre 2015 die Ausgabe 58 Bände zählen wird.

Ein kurzes Wort zu den Briefbänden: Natürlich handelt es sich bei der Beschränkung auf acht Bände um eine Auswahl aus dem riesigen Bestand der Korrespondenz. Aber diese acht Bände können endlich an die Stelle der noch immer nicht ersetzten, einst von Erika Mann herausgegebenen drei Bände treten und so die verschiedenen Einzelkorrespondenzen, wie etwa die mit Heinrich Mann, mit Hermann Hesse, Agnes Meyer etc. ergänzen und überschaubar machen.

Eine Neuausgabe der Tagebücher ist schon deshalb nötig, weil viele der früher von Peter de Mendelssohn bzw. Inge Jens im Anhang abgedruckten Dokumente nun ihren Platz in den Werk- und Briefbänden der GKFA finden werden; zudem können dann alle inzwischen angesammelten Korrekturen samt neuen Informationen eingebracht und die von de Mendelssohn vorgenommenen Auslassungen ergänzt werden. Da die Neufassung der Tagebücher aber erst ab 2010 erscheinen soll, ist über deren Herausgeberschaft erst in einigen Jahren zu entscheiden.

*

Zu den anfänglichen Aufgaben der Hauptherausgeber gehörte es, in Zusammenarbeit mit dem Verlag detaillierte Richtlinien festzulegen. Es galt, die erstrebte Einheitlichkeit der Ausgabe zu gewährleisten, ohne durch einschnü-

rende Vorgaben die notwendige Flexibilität zu behindern. Diese muß gegeben sein, da wir es nicht nur mit sehr unterschiedlichen Textsorten zu tun haben, sondern auch innerhalb der jeweiligen Textsorte enorme Unterschiede bestehen im Hinblick auf Textüberlieferung, Handschriften, Korrekturunterlagen, Materialsammlungen etc., etc. Auch darf die Handschrift eines jeden Herausgebers, bei aller notwendigen Anpassung an die Normen, durchaus erkennbar bleiben. Eine Demonstration der dabei auftauchenden und zu bewältigenden Probleme sei im Folgenden am Beispiel von *Buddenbrooks* gegeben.

Zum Textband: Grundsätzlich gilt, daß keine sogenannten Mischtexte produziert werden. Die Herausgeber sollen also nicht aus dem Vergleich der verschiedenen älteren Ausgaben und mit Beigabe von Korrekturen nach eventuell vorhandenen Manuskripten einen ,neuen' Text erstellen. Vielmehr wird ein sogenannter Leittext zugrunde gelegt. Das ist der historisch am besten legitimierte. In vielen Fällen ist das keineswegs der Erstdruck. Bei Buddenbrooks hingegen muß er es sein. Denn nur dieser beruht auf dem verloren gegangenen Manuskript, und nur diesen Erstdruck hat Thomas Mann nachweislich korrigiert. Die Erstausgabe ist, wie die Mehrzahl der deutschen Bücher um 1900, in Frakturschrift gedruckt, mit Ausnahme der in Antiqua gesetzten fremdsprachigen Wörter. Hätte man da nicht einfach nur die Erstausgabe in die Schrift der GKFA übertragen und somit den unveränderten Erstdruck in der heute etwas leichter zu lesenden Schrift anbieten können? Diese billige Patentlösung verbot sich jedoch. Aber nicht etwa wegen der älteren Orthographie. Sondern weil die Erstausgabe zahlreiche Druckfehler enthält und darüber hinaus viele Fälle vorkommen, die eine im Kommentar zu begründende Entscheidung verlangen.

Zur Orthographie: Da wir derzeit und noch für länger statt einer verbindlichen oder gar überzeugenden Neuordnung lediglich das Chaos haben, das von einer geschichtsblinden und sprachtauben Linguisten-Crew im Verein mit einer nach obrigkeitsstaatlichem Muster operierenden Kultusbürokratie angerichtet worden ist, hätte nur ein Un- oder Anti-Philologe auf die Idee kommen können, den Text von 1901 auf eine woher auch immer bezogene Up-to-date-Rechtschreibung umzufrisieren. Diese Sünde verbot sich von selbst, durch sie wäre die GKFA schon mit ihrem ersten Band dem Kopfschütteln oder gar dem Gelächter der Fachwelt ausgeliefert worden. Der Kardinalfehler hätte zudem eine unverzeihliche Verarmung im Gefolge gehabt. Denn so wäre schon auf der untersten Ebene viel vom speziellen fin-de-siècle-Aroma des Romans für den Scheingewinn einer Pseudo-Modernisierung vertan worden. Und man hätte bei diesem Roman im einundzwanzigsten Jahrhundert weitergetrieben, was schon ziemlich zu Beginn des zwanzigsten seinen Anfang nahm und dann von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fast in jeder neuen Ausgabe seine Fortsetzung fand - mit Folgen, die hier an einigen Beispielen gezeigt werden sollen.

96

Bei Neudrucken der Buddenbrooks begnügte man sich keineswegs mit der schlichten Anpassung an die Regeln der Rechtschreibreform von 1903; dabei war, im Vergleich zu dem, was uns heute zugemutet wird, jene Reform geradezu ein Muster an Rationalität, und sie bewies noch Sinn für sprachgeschichtliche Herkunft und Überlieferung. Leider begnügte man sich aber bei Neudrucken von Buddenbrooks nicht damit, "Tür" und "Tat" fortan ohne "Th" zu schreiben, oder "gib" ohne das ältere "ie", und was dergleichen Petitessen mehr waren. Man griff vielmehr ganz anders in den Text ein. So ließ man die französische Schreibung von Wörtern verschwinden, deren Herkunft aus dem Französischen und deren Nähe zu der bei den Hanseaten des Romans ja noch so wichtigen Sprache dann nicht mehr zu erkennen war. Thomas Buddenbrook ging also nicht mehr ins Comptoir, sondern ins Kontor. Und so verfuhr man auch mit englischen Wörtern. Man verfuhr so - und dieses Man schreibt sich mit einem N; denn es gibt kein Zeugnis dafür, daß Thomas Mann je in die späteren Korrektur-Prozesse einbezogen worden wäre oder daß er sich darum gekümmert hätte. Einmal nur, in den fünfziger Jahren, hat er auf einer Frageliste des um die "Reinigung des Augiasstalles", d. h. der Säuberung der Thomas Mannschen Texte bemühten Erich Neumann in Ost-Berlin, zur Klärung einiger weniger Stellen von Buddenbrooks beigetragen.

Ansonsten muß man vermuten, daß das Man mit einem N aus ziemlich autonomen Setzern, Lektoren oder Korrektoren bestand. Leider verfügten diese Anonymi häufig nicht nur nicht über ausreichende philologische Grundlagen und historisches Bewußtsein; gelegentlich mangelte es auch noch an Geringerem. Das zeigt etwa das folgende Beispiel: Im Ersten Kapitel des Achten Teils heißt es von Hugo Weinschenk, der noch im selben Kapitel zu Tonys Schwiegersohn avanciert, dieser Herr, obwohl Direktor im Dienste der städtischen Feuerversicherungsgesellschaft, habe sogar selber bemerkt, daß er in der vornehmen Gesellschaft der Buddenbrooks "nicht recht am Platze" sei. Aber man ist gegenüber dem "gesellschaftlich unerfahrenen Mann" voller Nachsicht. Als Exemplum dafür, wie sehr solche Toleranz vonnöten ist, dient nicht nur die neckische Art, in der er sich mit Erika Grünlichs Wangen und Armen beschäftigt, oder daß er Romeo und Julia für ein Stück von Schiller hält. Er blamiert sich auch mit der Erkundigung, ob "orange-marmelade" eine Mehlspeise sei: ",Mehlschpeis' sagte er mit kecker Betonung" (I, 441). Im Erstdruck sticht das in Antiqua gesetzte und kleingeschriebene Doppelwort "orange-marmelade" so hervor, daß jeder Leser es englisch ausgesprochen hören wird. Ab 1910 wird daraus ein groß geschriebenes "Orangemarmelade", ab 1951 taucht dann sogar "Orangenmarmelade" auf. Im Unterschied zu den dafür Verantwortlichen hätte jedoch selbst Hugo Weinschenk das ihm unbekannte Genußmittel nicht für eine Mehlspeise gehalten, wenn bei den Buddenbrooks von Orangenmarmelade die Rede gewesen wäre...

In Fällen wie diesem wurde selbstverständlich rückkorrigiert. So etwa auch, wenn spätere Korrektoren glaubten, Thomas Mann verbessern zu müssen, der in Hoffstedes Gedicht zur Einweihung des Mengstraßenhauses in bewußter Angleichung an Schreibweisen des achtzehnten Jahrhunderts "Zeyle" und "beyde" mit y geschrieben hatte. Geschah die Verwandlung des Y in ein I in volkspädagogischer Absicht, um für *Buddenbrooks* als möglicher Schullektüre ein Stolpersteinchen aus dem Weg zu räumen? Wir wissen es nicht, sowenig wir zu entscheiden vermögen, was der Grund dafür war, daß aus dem kräftigen und übrigens keineswegs falschen, älteren Plural "die Bursche" Burschen gemacht wurden – wo es sich zu allem hin noch um einen gesprochenen Satz handelt!

Das härteste Schimpfwort in Tonys Wortschatz lautet: "das Filou". Ein Verbesserer, der offenbar stolz auf seine Französisch-Kenntnisse war, hat Tony samt Thomas Mann korrigiert und aus dem wundervollen, an "das Aas" erinnernden Neutrum "das Filou" das zwar korrektere, aber banalere maskuline "der Filou" gemacht. Dabei steht außer Zweifel, daß es sich hier um eine vom Autor gewollte Nuance handelt; schließlich hat er nicht vergessen, daß er Tony ein gesprochenes Französisch in Sesemis Pension durch Mlle Popinet vermitteln ließ und den jungen Damen einen Unterricht in französischer Literatur vermachte, in dem sogar Racine gelesen wurde.

Nun hat Thomas Mann in seinem Jugendroman zwar grammatikalische Grenzfälle riskiert, die jede Rotstift-Hand zum Zucken bringen; und es sind ihm auch ganz zweifelsfreie Fehler unterlaufen. Hier einzugreifen, verlangte äußerste Behutsamkeit und zudem, wie überhaupt bei allen Änderungen am Leittext, den erklärenden Vermerk im Stellenkommentar.

Wie denn sämtliche Eingriffe, ausgenommen die vollständig eindeutige Druckfehler betreffenden, im Stellenkommentar aufgeführt werden. Weil das mit der Notierung der Abweichungen in den wichtigsten Ausgaben verbunden wurde, erreicht der Kommentar in diesem Bereich die Gründlichkeit der ehemaligen historisch-kritischen Ausgaben, ja geht sogar darüber hinaus. Das wird bei späteren Bänden nicht sinnvoll und auch nicht nötig sein. Im Falle von Buddenbrooks jedoch erschien es trotz des immensen Arbeitsaufwandes vertretbar. Wird doch durch diesen Nachweis-Apparat besonders deutlich, wie es um die Texttreue bzw. Willkür in der nun hundertjährigen Editionsgeschichte des Romans steht.

Zudem wird so erkennbar, warum jetzt außer der ursprünglichen Orthographie auch alle Eigenwilligkeiten Thomas Manns entweder beibehalten oder mit Begründung geändert wurden. Selbstverständlich hat Thomas Manns Interpunktion vor allem satzrhythmische Bedeutung; sie darf daher nicht einer Norm angeglichen werden. Hinsichtlich der Schreibung von Eigennamen und

vor allem von Straßennamen herrscht im Erstdruck zwar ziemliche Lässigkeit. Hier jedoch den Schulmeister zu spielen und gar mit Hilfe der Statistik sich für diejenige Version zu entscheiden, die eventuell einen minimalen Zahlenvorteil aufweist, brächte keinerlei Erkenntnisgewinn, würde aber den Leser um die Befriedigung bringen, auf einen unverhofften Beweis dafür zu stoßen, daß Thomas Mann nicht, wie immer wieder behauptet, ein beamtenhafter Schreibtisch-Pedant gewesen sei...

Das Gegenteil zu der ihm angedichteten Pedanterie ist die charakterisierende Genauigkeit, der kein unbedachtes Adjektiv unterläuft. So sorgte er dafür, daß der voluminöse Weinhändler Köppen mit seiner beleibten Gattin am Arm sich nach dem opulenten Abendessen im neu bezogenen Mengstraßenhaus nicht einfach mit einem "'n Abend, Buddenbrook" usw. bedankt und verabschiedet, sondern dass er das "in seinem biedersten Baß" vorbringt. (I, 44) Gott weiß, warum es dabei nicht bleiben konnte, daß vielmehr von Gnaden der fortan waltenden *Anonymi* zwischen 1910 und 1955 Köppens biederster Baß als sein "bitterster" ertönen musste...

Doch sei nach so vielen kritischen Bemerkungen rühmend wenigstens der namenlosen Setzer gedacht, die sich einst in der Druckerei Brandstetter zu Leipzig furchtlos der Zumutung des Riesenmanuskripts mit den beidseitig beschriebenen Blättern gestellt und es zunächst einmal in ein korrigierbares Fahnenexemplar verwandelt haben. Auf Grund erhalten gebliebener ausgeschiedener Blätter – sie werden erstmals im Kommentarband publiziert – und nach Augenzeugenberichten von einst können wir uns immerhin eine ungefähre Vorstellung vom Manuskript und folglich auch von der Meisterschaft der Entzifferer machen. Und übrigens auch von der Leistungsfähigkeit, Schnelligkeit und Zuverlässigkeit der Post um 1900. Nahm doch das Unikat nicht nur den einmaligen Weg von München nach Berlin und von dort nach Leipzig; zwischendurch machte es auch noch einmal Zwischenstation in München. Von wo es, viel später, noch einmal zwecks Ausstellung auf Reisen ging und wiederum sicher zurückfand, um schließlich dann doch noch ein Opfer von Hitlers Krieg zu werden...

Die unbekannten Setzer von einst haben freilich gar nichts mehr davon, daß wir sie nun, und nicht ganz ohne nostalgische Anwandlung, ihrer Fähigkeiten wegen loben. Doch lässt sich auch für die Gegenwart, und das heißt hier für den Buddenbrooks-Text der neuen Ausgabe, an einem Beispiel zeigen, wie viel an der stillen Sorgfalt gelegen sein kann, die scheinbar nur dem Buchstaben gilt. Es ging oder geht um eine Stelle des Romans, die schon häufiger aufmerksame Leser beschäftigt hat.

Ende August oder Anfang September 1856 werden in der Mengstraße die Hochzeitstermine für die Paare Tiburtius-Clara und Thomas-Gerda festgelegt. Letztere sollen Anfang des nächsten Jahres heiraten und sich dann auf eine Hochzeitsreise nach Italien begeben. "Sie würden", fährt der Erzähler fort, "etwa zwei Monate abwesend sein". (I, 298) Man spricht noch über die Ausstattung des zukünftigen Heims von Thomas und Gerda, die Tony während der Abwesenheit des Paares übernehmen wird, und schließlich hat auch noch Christian seinen Auftritt: sich der Aussprache des von ihm schon in der Jugend so blendend nachgeahmten Lehrers Marcellus Stengel bedienend, sagt er zur armen Kusine Klothilde: ",Na, Thilda, nun heiraten wir auch bald; das heißt… jeder für sich!"

Das nächste Kapitel beginnt dann: "Ungefähr sieben Monate später kehrte Konsul Buddenbrook mit seiner Gattin aus Italien zurück. Märzschnee lag in der Breiten Straße [...]." Auch die Herausgeber der GKFA zerbrachen sich bei einer Sitzung noch einmal den Kopf darüber; waren sie doch der Meinung, hier habe Thomas Mann sich vermutlich verschrieben und der Fehler sei immer auch bei den Korrekturen übersehen worden. Da im Zusammenhang mit der Hochzeitsreise von etwa zwei Monaten die Rede gewesen war, seien dem Autor möglicherweise wenig später statt der Wochen noch einmal die Monate in die Feder gerutscht. Denn an den Fakten gibt es nichts zu rütteln: Die Hochzeit ist Anfang 1857, die Rückkehr aus Italien im März 1857.

Sollte man also nicht die offensichtlich falschen sieben Monate endlich gegen die Wochen eintauschen, und zwar im Text, nicht etwa nur im Kommentarband darauf hinweisen? Aber nun stehen die Monate doch wieder, und wohl nicht nur für ein weiteres Jahrhundert, sondern für immer so im Text, wie sie von Anfang an gestanden hatten. Und nicht etwa, weil bei der Diskussion jene Partei unter den Herausgebern in der Mehrheit gewesen wäre, die den fundamentalistischen Standpunkt vertrat, Fehler dieser Art gehörten zur Wirkungsgeschichte eines Textes, müßten also stehen bleiben und dürften nur im Kommentar vermerkt werden. Daß es sich hier um einen Schreib- und übersehenen Druckfehler handle, bezweifelten auch sie nicht. Nein, nicht deshalb kehren für alle Ewigkeit wie seit je Thomas und Gerda nach ungefähr sieben Monaten in den Märzschnee zurück, sondern weil zu guter Letzt eine scharfblickende Korrektorin nach längerem Grübeln auf die richtige Spur kam: daß nämlich Thomas Mann hier mit seiner Zeitangabe einfach an den letzten parodistischen Schlenker Christians anschloß und damit das neue Kapitel unmittelbar an die Hochzeitsplanungen des Spätsommers 1856. Die lagen nun in der Tat sieben Monate zurück. - Für gewöhnlich bleiben die Korrektoren im Dunkel der Anonymität. Und das ist auch gut so, wie die hundertjährige Textgeschichte von Buddenbrooks verrät. Aber in diesem Fall sei von der Regel abgewichen. Es war Corinna Fiedler, die die drohende falsche Korrektur verhindert hat...

Wie wohl auch bei anderen, mit der GKFA vergleichbaren Unternehmungen gab es in der ersten Planungskonferenz aller Herausgeber die Auseinandersetzung über Art und Umfang der Kommentierung. Da die GKFA nicht in erster Linie oder gar ausschließlich für den kleinen Kreis der Forscher bestimmt ist, verbot es sich zwar von vornherein, die Kommentierung auf die bloße Mitteilung von Daten, Fakten, Worterklärungen etc. zu beschränken. Da aber bei der schon um der Leserfreundlichkeit willen unvermeidlichen Ausweitung beständig die Grauzone zwischen Information und Interpretation mit ihrem unscharfen Grenzverlauf berührt wird, waren Vorklärungen, etwa über Querverweise, dringlich. Sollte man sie ganz auf den jeweiligen Romantext beschränken, oder sollte man nicht vielmehr Hinweise auf ähnliche Wendungen, Motive und Ideen in anderen Werken, in den Essays, den Briefen und den Tagebüchern aufnehmen? Bei Buddenbrooks und Essays I konnte nicht abgewartet werden, bis die nicht zu einer klaren Entweder-Oder-Entscheidung gereiften theoretischen Diskussionen irgend wann einmal ein Ende gefunden haben würden. Die Herausgeber der beiden Eröffnungsbände (der Briefband folgt modifizierten eigenen Richtlinien) haben, in Übereinstimmung mit dem Verlag, die Option der Leserfreundlichkeit gewählt und damit die ausgreifendere Kommentierung.

Hingegen wurde schon bei der Vorplanung Einigkeit darüber erzielt, daß die beiden Einleitungsessays, also die Entstehungs- und die Rezeptionsgeschichte, essayistischen Charakter haben sollten. Deshalb wird die spezielle Genese von Buddenbrooks in einem Rahmen dargestellt, der die biographischen, die literarischen, geistesgeschichtlichen und historischen Aspekte der Epoche einbezieht. Ebenso umfangreich – ca. einhundert Seiten – ist die Rezeptionsgeschichte angelegt. Auch hier werden die frühen Rezensionen samt ihren Verfassern und die Publikationsorgane mit ihrem zeitgenössischen Stellenwert sichtbar gemacht. Die späteren, bis zu Thomas Manns Todesjahr 1955 reichenden Beurteilungen erscheinen ebenfalls im historisch-politischen Kontext. Das Panorama reicht also von der Kaiserzeit über die Weimarer Republik, das NS-Regime und die Emigration bis zur Nachkriegszeit.

Auch das philologische Herzstück, der über zweihundert Seiten starke Stellenkommentar, ist so gestaltet, daß man ihn trotz der Fülle der akribischen Details nicht nur zum Nachschlagen benützen, sondern darin partienweise auch wirklich lesen kann.

In Anbetracht der Ausführlichkeit der Entstehungsgeschichte und der Gründlichkeit des Stellenkommentars konnten weitere Kapitel, Textlage und Quellenlage, auf nur wenige Seiten starke Zusammenfassungen beschränkt bleiben. Opulent hingegen durften, dank der Großzügigkeit des Verlages, die dokumentarischen Teile ausfallen. So werden in den alles Handschriftliche

umfassenden *Paralipomena* zum ersten Mal die von Thomas Mann bei der Überarbeitung des Manuskriptes ersetzten, von uns nun als *Ausgeschiedene Blätter* bezeichneten Texte in Transkription gedruckt. Desgleichen die ebenfalls im Thomas-Mann-Archiv der ETH in Zürich aufbewahrten sogenannten *Buddenbrooks-Materialien*.

Im Unterschied zu den Paralipomena enthalten die Materialien und Dokumente die von fremder Hand oder aus Druckwerken stammenden Zeugnisse, deren sich Thomas Mann bedient hat. Obwohl sie bereits im Stellenkommentar in Abbreviatur den passenden Roman-Stellen zugeordnet werden, ergibt doch erst die vergleichende Lektüre mit der ungekürzten Quelle ein zureichendes Bild davon, wie souverän Thomas Mann mit seinen Quellen umgegangen ist, d. h., wie sehr er jegliches Material den stilistischen und kompositorischen Anforderungen seines Kunstverstandes unterworfen hat.



Ulrich Broich

Niedergangsvisionen – der englische Roman zur Zeit der *Buddenbrooks*

Am 1. Januar 1900 schrieb eine führende amerikanische Zeitung: "At the threshold of the 20th century it looks as if it could become the century of humaneness and of brotherhood of all men." Bei der Jahrhundertwende, die wir kürzlich erlebt haben, war ein solcher Zukunftsoptimismus selten; und Tony Blairs Rede aus Anlaß der Eröffnung des *Millennium Dome*, in der er ein hinreißend positives Bild vom kommenden Jahrhundert entwarf, ist eine Ausnahme geblieben – verständlich nach allem, was im 20. Jahrhundert geschehen ist. Bei der vorletzten Jahrhundertwende jedoch war in Europa und in den USA eine optimistische Sicht der Zukunft bei Zeitungen, Politikern und auch beim Mann auf der Straße auf eine Weise verbreitet, die wir heute kaum noch nachvollziehen können.

Viele Schriftsteller, besonders in Deutschland, haben diesem Optimismus allerdings widersprochen. So schrieb Hugo von Hofmannsthal kurz nach der Jahrhundertwende: "Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht."² Bei Thomas Mann könnte man sogar den Roman *Buddenbrooks* in seiner Gesamtheit als Ausdruck dieses Widerspruchs gegen den herrschenden Zukunftsoptimismus verstehen. Dieser Roman handelt ja nicht nur vom "Verfall einer Familie", sondern vom Niedergang einer ganzen Gesellschaftsschicht.³ Thomas Mann ging sogar noch weiter. Indem er Thomas Buddenbrook ein philosophisches Buch lesen ließ, bei dem es sich wohl um Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* handelt, evozierte er dessen pessimistische Philosophie, derzufolge der der Welt zugrunde liegende Wille, je mehr er zum Bewußtsein gelangt, desto mehr auf seine eigene Vernichtung hin arbeitet.

Ich möchte im folgenden einige englische Texte, die zur Zeit der Jahrhundertwende erschienen und deren Thema ebenfalls Niedergang und Untergang ist, vorstellen. Dabei geht es mir nicht um den Nachweis eines eventuellen Ein-

¹ Chicago Tribune, 1.1.1900.

² Hugo von Hofmannsthal: Eines Dichters Stimme (1905), in: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa, Bd. 2, Frankfurt/Main: S. Fischer 1951, S. 182.

³ Thomas Mann sagte von seinem Roman, daß er nicht nur der Roman einer Familie, sondern die "Chronik eines Bürgertums" sei, in welcher ein "allgemeiner Weltprozeß" eingefangen werde. (XIII, 141)

flusses englischer Romane auf den Thomas Manns. Dieser wurde nachweislich eher von französischen, skandinavischen und russischen Vorbildern geprägt. Es geht mir vielmehr um die Affinitäten zwischen den *Buddenbrooks* und englischen Romanen aus diesen Jahren, die vor allem in den ihnen gemeinsamen Visionen von Verfall und Niedergang bestehen. Vielleicht kann ich dabei aber auch zeigen, daß diese Visionen im englischen Roman einen spezifischen Charakter haben, der sich von dem Roman Thomas Manns deutlich unterscheidet.

1.

Ich beginne mit Thomas Hardy. Seine Romane waren schon früh zutiefst von der pessimistischen Philosophie Schopenhauers geprägt. Hardy hatte allerdings keinen Roman mehr geschrieben, nachdem sein Roman *Jude the Obscure* 1896 äußerst kontrovers rezipiert worden war (ein Bischof bekannte sogar, den Roman nach der Lektüre ins Feuer geworfen zu haben!). Dafür schrieb Hardy – höchstwahrscheinlich am 31. Dezember 1900 – ein Gedicht, das nicht nur die gleiche pessimistische Weltsicht zum Ausdruck brachte, sondern diese auch direkt auf die Jahrhundertwende bezog.

Dieses Gedicht sollte ursprünglich den Titel "On the Century's Deathbed" erhalten. Wenn Hardy dieses Gedicht am 31. Dezember 1900 verfaßte,4 wie die Datumsangabe am Ende des Gedichts nahelegt, was aber nicht völlig unumstritten ist, so geht daraus hervor, daß für ihn dieser Tag der letzte des alten Jahrhunderts war. Er stand mit dieser Terminierung nicht allein. Kaiser Wilhelm II. hatte zwar auf Anfrage dekretiert, daß der Jahrhundertwechsel am 31. Dezember 1899 zu feiern sei. In Teilen Bayerns und in Frankreich feierte man dagegen die Jahrhundertwende, wie es wohl richtig ist, ein Jahr später.⁵ Nach dieser Rechnung hätte Thomas Mann seine *Buddenbrooks* im letzten Jahr des alten Jahrhunderts, das heißt 1900, abgeschlossen und im ersten Jahr des neuen Jahrhunderts veröffentlicht. Diese Datierung ist keineswegs unwichtig. Das Datum der Jahrhundertwende verdankt sich zwar der Zufälligkeit des Kalenders; als Auslöser eines Bewußtseins vom Ende einer Epoche und vom Beginn einer neuen hat es jedoch eine mentalitätsgeschichtliche Bedeutung und ist ein wichtiger Kontext für viele um 1900 erschienene literarische Werke.

⁴ Vgl. dazu Bernard Jones: Hardy and the End of the Nineteenth Century, in: Thomas Hardy Society Review, Jg. 7 (1981), S. 224-228.

⁵ Siehe Christoph Bode: Liminal Projections. Utopian and Apocalyptic Visions. 1790s-1990s, in: Britain at the Turn of the Twenty-First Century, hrsg. von Ulrich Broich und Susan Bassnett, Amsterdam: Rodopi 2001 (= European Studies, Bd. 16), S. 157-182, 158 f.

Zurück zu Hardys Gedicht. Der Sprecher beschreibt hier eine "gespenstergraue" ("spectre-grey") Winterlandschaft, in der jedes Leben erstorben ist, und vergleicht diese Landschaft mit dem "Leichnam des vergangenen Jahrhunderts", "The Century's corpse". Seine Stimmung wird besonders deutlich in den folgenden Zeilen:

The ancient pulse of germ and birth Was shrunken hard and dry, And every spirit upon earth Seemed fervourless as I.6

Dann aber hört der Sprecher plötzlich den Gesang einer Drossel. Diese ist zwar alt, fragil und zerzaust, sie singt aber dennoch von "unbegrenzter Freude", von "joy unlimited". Von dieser Drossel erhielt das Gedicht dann seinen endgültigen Titel: *The Darkling Thrush*. Der Sprecher reagiert auf den freudigen Gesang der Drossel jedoch mit der Feststellung, daß es auf dieser Erde keinen Grund zur Freude gebe, daß allerdings im Drossellied eine "gesegnete Hoffnung" enthalten sei, von der der Vogel wisse, der Sprecher aber nicht ("Some blessed Hope, whereof he knew / And I was unaware"). Wie viele andere Texte der Jahrhundertwende steht also auch dieses Gedicht im Zeichen eines Pessimismus, der an der Schwelle von zwei Jahrhunderten die optimistischen Erwartungen vieler Menschen vom kommenden Jahrhundert nicht zu teilen vermag und diesen vehement widerspricht.

Ich wende mich nun ähnlichen pessimistischen Visionen im englischen Roman der Jahrhundertwende zu, die dort weit über die sogenannte 'Dekadenz' hinaus *en vogue* waren.

2.

Am explizitesten finden sich diese im *Zukunftsroman*, der um 1900 in besonderem Maße florierte. Von diesen Zukunftsromanen ist *The Time Machine* (1896) von H.G. Wells wohl der bekannteste.

In diesem Roman reist ein Wissenschaftler mit einer Zeitmaschine in die Zukunft. Er gelangt zunächst, wie es scheint, in ein Goldenes Zeitalter, in eine Welt, in der wunderschöne Menschen, die Eloi, in völligem Müßiggang leben, so daß er glaubt, die Zukunftsvisionen der Utopie seien Wirklichkeit geworden. Erst

⁶ In: The Complete Poetical Works of Thomas Hardy, hrsg. von Samuel Hynes, vol. 1, Oxford: OUP 1982, S. 187 f., 188.

nach einiger Zeit entdeckt er die schreckliche Wahrheit. In Zisternen unter der Erde lebt ein Volk von bleichen Lemuren, die Morlocks, die die Eloi mit Lebensmitteln versorgen, sie aber nachts in ihr unterirdisches Reich verschleppen, um sie zu schlachten und zu verspeisen. Mit Mühe kann sich der Zeitreisende vor den Morlocks retten und reist in eine noch fernere Zukunft. Aber auch diese gibt ihm zu keiner Hoffnung Anlaß. Es herrscht eisige Kälte, eine riesige glutrote Sonne steht am Horizont und spendet keine Wärme mehr. Die einzigen Lebewesen in dieser dem Kältetod geweihten Welt sind Flechten und riesige Krebse. Vor diesen flieht der Zeitreisende entsetzt zurück in die Gegenwart.

Aus den Zukunftsromanen dieser Zeit wähle ich noch einen zweiten, nahezu unbekannten, aus. Es handelt sich um The Purple Cloud von Matthew P. Shiel, der 1901 erschien.⁷ Auch der Held dieses Romans ist ein Wissenschaftler. Er begibt sich auf eine Expedition zum Nordpol, den im Jahr des Erscheinens des Romans noch kein menschlicher Fuß betreten hatte. Als er den Pol erreicht, breitet sich als Folge eines gigantischen Vulkanausbruchs eine purpurne Wolke über die ganze Erde aus und tötet alle Menschen außer ihn. Ähnlich wie der Protagonist von Mary Shelleys Zukunftsroman The Last Man (1826), von dem (wie überhaupt von der 'Schwarzen Romantik') der Roman von Shiel offensichtlich beeinflußt ist, reist nun der Protagonist über die ganze Erde und findet zwar alle Städte intakt, aber menschenleer vor. Er sieht diesen Untergang der Menschheit als verdient an, und aus diesem – nie näher begründeten – Haß auf die Menschheit brennt er eine Stadt nach der anderen nieder. Selbst als er schließlich in Konstantinopel ein Mädchen findet, das die Katastrophe wie er überlebt hat, weigert er sich zunächst lange, mit ihr ein neues Menschengeschlecht zu begründen, weil er eine Zukunft des Menschen nicht wünschen kann und weil er überzeugt ist, daß "the world is old, old, and has lost her evolving fervours now 8. Erst auf den letzten Seiten des Romans ändert er ohne überzeugende Motivation - seine Meinung, so daß der Roman ein wenn auch gewaltsames - happy ending erhält. Wells enthält dagegen ein solches Ende dem Leser vor: Sein Zeitreisender begibt sich auf eine dritte Reise, von der er nicht zurückkehrt.9 Damit durchbricht Wells eine Romankonven-

⁷ Eine eingehende Darstellung dieses Romans vor dem Hintergrund der 'Schwarzen Romantik' liefert Werner von Koppenfels: Le Coucher du soleil romantique. Die Imagination des Weltendes aus dem Geist der visionären Romantik, in: Poetica, Jg. 17, Heft 3 / 4, Amsterdam: Grüner 1985, S. 255-298.

⁸ Matthew P. Shiel: The Purple Cloud (1901), Neuaufl. London: Gollancz 1978, S. 245.

⁹ Bald darauf schrieb Wells allerdings wieder von Zukunftsoptimismus getragene Romane, wie etwa A Modern Utopia (1905). Vor allem aber ist Wells' Darstellung der Weltgeschichte, die über Jahrzehnte vielgelesene Outline of History (1919), geprägt von einem aufklärerischen Glauben an den Fortschritt des Menschen und der Geschichte, obwohl sie gleich nach dem Ersten Weltkrieg publiziert wurde.

tion, die im 19. Jahrhundert noch weithin gegolten hatte, von der sich aber bereits Thomas Hardy verabschiedete.

3.

Neben den Zukunftsromanen spielen in der literarischen Produktion im England der Jahrhundertwende Kolonialgeschichten eine große Rolle. Dies ist kein Zufall. Das britische Empire hatte in dieser Zeit seine größte Ausdehnung erreicht; Cecil Rhodes träumte von einem englischen Kolonialreich, das vom Suezkanal bis zum Kap reichte; und in diesem Kontext gewann auch der Krieg gegen die Buren, der 1899 begann und 1902 mit einem Sieg der Engländer endete, eine besondere Bedeutung. Die offizielle Ideologie war immer noch die von "the white man's burden", wie Kipling die missionarische Aufgabe der Weißen beschrieb, den Kolonialvölkern den Fortschritt, die Segnungen der europäischen Zivilisation zu bringen. Auch Teile der englischen Literatur stellten sich in den Dienst dieser imperialistischen Idee – am künstlerisch eindrucksvollsten wohl Kiplings Indienroman Kim, der 1901 erschien.

Gerade in der Literatur wuchs aber auch die Skepsis gegenüber dieser Ideologie. So wie die Literatur um 1900 zunehmend den allgemeinen Fortschrittsglauben infrage stellte, so bezweifelte die Literatur auch mehr und mehr die Möglichkeit und die Berechtigung einer Politik, die die europäische Zivilisation auch den Kolonialvölkern aufzwingen wollte. 1898 veröffentlichte Joseph Conrad seine Kurzgeschichte An Outpost of Progress, in der zwei Weiße, die eine Handelsstation, einen "Außenposten des Fortschritts", leiten, sich der Konfrontation mit der afrikanischen Natur und mit den Eingeborenen als nicht gewachsen erweisen: Der eine von beiden bringt den anderen um und nimmt sich dann selbst das Leben. Auch Kipling, der sonst nicht zu unrecht als Propagandist des Imperialismus gilt, hat solche Erzählungen geschrieben. Ich nenne nur At the End of the Passage (1891), eine Kurzgeschichte, in der sich einige englische Kolonialbeamte in Indien als von ihrer kolonisatorischen Aufgabe überfordert erweisen und seelisch und körperlich zugrunde gehen. Der mit Abstand bekannteste dieser kolonialismuskritischen Texte aus der Zeit um die Jahrhundertwende ist jedoch Conrads Heart of Darkness (1899).

In dieser Erzählung erhält der Ich-Erzähler, Kapitän Marlow, den Auftrag, mit einem schrottreifen Dampfer auf einem Fluß – bei dem es sich wohl um den Kongo handelt – bis weit ins Landesinnere zu fahren, um sich nach dem Schicksal eines Handelspostens zu erkundigen, der lange Zeit große Mengen Elfenbein geliefert hatte, von dem es aber längere Zeit keine verläßliche Nach-

richt mehr gegeben hat. Diese Station wird von einem hochbegabten Weißen namens Kurtz geleitet, der in früheren Veröffentlichungen die Fortschrittsideologie des Imperialismus propagiert und den Kolonisatoren "eine nahezu unbeschränkte Kraft, Gutes zu tun" ("a power for good practically unbounded"10) zugeschrieben hatte. Auf seiner Reise trifft Marlow immer wieder auf Anhänger der Überzeugung, daß die Kolonisatoren "Boten des Lichts" ("emissar[ies] of light") seien, die den "unwissenden Millionen ihre schrecklichen Sitten abgewöhnen" würden ("weaning those ignorant millions from their horrid ways"11). Natürlich weiß Marlow schon lange, daß die Kolonien nicht primär Veranstaltungen des Altruismus, sondern der Profitgier sind: "The conquest of the earth, which means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look at it too much."12 Aber Marlow muß von Kurtz noch Schlimmeres erfahren. Der als Idealist ausgezogene Kurtz ist auf seiner Station im Herzen Afrikas moralisch degeneriert: Er hat sich eine schwarze Geliebte genommen, er wurde Häuptling eines Stammes von Schwarzen, und er hat mit ihnen "unaussprechliche Rituale" ("unspeakable rites") veranstaltet und zahlreiche Morde begangen, von denen die abgeschlagenen Köpfe zeugen, die, auf Stangen gesteckt, seine Station umgeben. Die Reise in das "Herz der Dunkelheit" Afrikas ist für Marlow daher auch eine Reise in das Herz der Dunkelheit der menschlichen Seele, letztlich auch der eigenen. Die letzten Worte von Kurtz vor seinem Tod künden daher nicht von kolonisatorischem Fortschritt, sondern lauten: "The horror! The horror!" Auf diese Weise wird die Erzählung von der Degeneration eines Kolonialherrn zugleich zur Vision vom Niedergang des Kolonialismus, ja vielleicht zur radikalsten Niedergangsvision, die um 1900 geschrieben wurde.

4.

Ich habe bisher nur von Erzählungen gesprochen, deren Handlung in räumlicher oder zeitlicher Entfernung von der Welt des Lesers lokalisiert ist. In einem dritten Schritt möchte ich mich jetzt Gesellschaftsromanen zuwenden, die in der Welt des Lesers spielen. Dabei sind vor allem Familienromane für unser

¹⁰ Joseph Conrad: Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism, ed. by Ross C. Murfin, New York: St. Martin's 1989, S. 1-94, 64.

¹¹ Ebd., S. 26.

¹² Ebd., S. 21.

¹³ Ebd., S. 85.

Thema besonders einschlägig, denn Eckhard Heftrich schreibt zurecht, daß "im endenden Jahrhundert literarische Familiengeschichten dazu prädestiniert waren, Verfallsgeschichten zu werden".¹⁴

Auch hier findet sich, je mehr wir uns der Jahrhundertwende nähern, eine wachsende Obsession durch die Thematik von Verfall und Degeneration und, damit zusammenhängend, ein Verzicht auf das konventionelle happy ending. Das bekannteste Beispiel ist wohl Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray (1891). Hier durchläuft der Titelheld einen Prozeß des moralischen Verfalls, der ihn schließlich zum Mörder werden läßt. Dabei ist die Pointe des Romans, daß Dorian in seinem Äußeren seine außergewöhnliche Schönheit behält und daß sein moralischer Abstieg sich nur in seinem Bildnis niederschlägt. Der Roman endet bekanntlich damit, daß Dorian sein Bildnis und damit zugleich sich selbst zerstört. Auch hier geht es dem Autor darum zu betonen, daß es sich nicht nur um den Niedergang eines einzelnen Menschen handelt. Lord Henry, der diesen Prozeß laufend beobachtet und kommentiert, spricht in einem Gespräch vom "Fin du siècle", worauf seine Gastgeberin mit "Fin du monde" antwortet.¹⁵

Bei einem anderen Roman ist die gleiche Thematik bisher wenig beachtet worden. Es handelt sich um den ersten Roman von John Galsworthys Forsyte-Trilogie, der 1906 unter dem Titel The Forsyte Saga erschien, der aber, als Galsworthy die nächsten beiden Bände schrieb und diesen Titel für die Trilogie wählte, in The Man of Property umbenannt wurde.

The Man of Property ist – ganz ähnlich wie Buddenbrooks¹6 – ein Roman, der das Schicksal einer Familie durch mehrere Generationen hindurch beschreibt, und daher gibt Galsworthy ihm die Gattungsbezeichnung "Saga".¹7 Die älteren Generationen der Forsytes sind, wie in Thomas Manns Roman, Geschäftsleute, die bar jeder Phantasie und von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt sind. Ihr hervorstechender Charakterzug ist ihr "sense of property", der am stärksten vom Titelhelden, dem "man of property" Soames, verkörpert wird. Schönheit bei Frauen und in der Kunst hat für sie durchaus eine Bedeutung, aber Kunstobjekte und Frauen schätzen sie in erster Linie als prestigeträchtiges Eigentum. Soames glaubt sich daher berechtigt, seine Frau Irene zur Erfüllung ihrer "ehelichen Pflichten" zu zwingen.

Zwei von außen kommende Figuren stellen diese Wertwelt in Frage. Dies ist

¹⁴ Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. 2, Frankfurt/Main: Klostermann 1982 (= Das Abendland, Neue Folge, Bd. 14), S. 45.

¹⁵ Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray, Harmondsworth: Penguin 1950 u.ö., S. 198.

¹⁶ Ein früher Vergleich beider Romane findet sich in Charlotte Rohmer: "Buddenbrooks" und "The Forsyte Saga", Phil. Diss. Würzburg, Nördlingen: Beck 1933.

¹⁷ Auch Thomas Mann sprach bei seinen Buddenbrooks von einer "Familien-Saga". (XI, 554)

zum einen der Architekt Bosinney, der sich als Künstler versteht und seine künstlerische Vision allen kommerziellen Interessen überordnet. Zum anderen ist dies Irene, die von den Forsytes als Außenseiterin und als Angehörige einer niedrigeren Klasse angesehen wird – sie ist nämlich nur Tochter eines Professors und die Ehe eines Forsyte mit ihr eine *Mesalliance*! Für beide zählen Schönheit, Freiheit und Liebe mehr als Eigentum, und indem sie nach diesen Normen handeln, erschüttern sie die bis dahin stabile Welt der Forsytes aufs tiefste. Bosinney ist mit June Forsyte verlobt, verliebt sich aber in Irene, die Frau von Soames Forsyte. Auf diese Weise zerstört er das Glück Junes, die Ehe Irenes und letztlich sich selbst: Er begeht Selbstmord.

Galsworthy hat diesen Prozeß in seinem Vorwort explizit als Niedergang charakterisiert, und zwar nicht nur als den Niedergang einer Familie, sondern auch der Viktorianischen Welt. So schreibt er nicht nur, sein Roman sei "[the] intimate incarnation of the disturbance that Beauty effects in the lives of men"; er schreibt ebenfalls, sein Roman blicke zurück auf die Viktorianische Zeit und bilde deren "Reife, Niedergang und Ende" ("ripeness, decline, and ,fall-off'"18) ab. Im Roman selbst wird dieser Gedanke mehrfach aufgenommen und mit einer Baum-Metapher verknüpft. Anläßlich eines Todesfalls heißt es, das "Gesetz des Eigentums" habe die Grundlage für "das Wachstum des Familienbaumes" ("the growth of their tree") gebildet, und nach diesem Gesetz "[their tree] had thriven and spread, trunk after branches, the sap flowing through all, the full growth reached at the appointed time". 19 Der Triumph der Verstorbenen sei es, zu sterben, "solange der Baum noch gesund war" ("while the tree was yet whole"). Bei der Beerdigung habe sich die Familie jedoch, so fährt der Erzähler fort, zum letzten Mal versammelt, "bevor sie fiel" ("before they fell"20). Anläßlich eines anderen Todesfalles wird diese Baum-Metaphorik ein weiteres Mal und auf eine fast zu explizite Weise wiederaufgenommen. Der junge Jolyon reflektiert darüber,

that this death would break up the Forsyte family. The stroke had indeed slipped past their defences into the very wood of their tree. They might flourish to all appearances as before, preserving a brave show before the eyes of London, but the trunk was dead.²¹

Diese Metapher von einer Kultur oder einer Familie als einem Organismus, dessen Entwicklung gesetzlich der Abfolge von Blütezeit, Reife und Absterben unterliegt, findet sich um die Jahrhundertwende allenthalben. Sie steht

¹⁸ John Galsworthy: The Forsyte Saga, ed. by Geoffrey Harvey, Oxford/New York: OUP 1995 (= The World's Classics), S. 6.

¹⁹ Ebd., S. 104.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 291.

auch hinter Thomas Manns Roman und wird am spektakulärsten in Oswald Spenglers 1918 erschienenem Werk *Der Untergang des Abendlandes* auf die europäische Zivilisation der Gegenwart übertragen.

Zwischen den Buddenbrooks und dem Man of Property gibt es gleichwohl einen entscheidenden Unterschied. Thomas Manns Roman zeigt, wie der Gewinn an aesthetischer Sensibilität notwendig mit dem Verlust der Vitalität verbunden ist. Galsworthys Roman dagegen fehlt nicht nur das süße Aroma des Verfalls, das Thomas Manns Roman so eindrucksvoll prägt, sondern auch die Radikalität der Durchführung des Niedergangsmotivs bis in seine letzte Konsequenz. In der vorhin von mir zitierten Passage reflektiert der junge Jolyon zwar darüber, daß der Stamm des Familienbaumes tot sei ("the trunk was dead"). Unmittelbar im Anschluß daran jedoch führt er die Baum-Metapher auf folgende Weise weiter: "And now the saplings would take its [the tree's] place, each one a new custodian of the sense of property."22 In der Tat leiden die jüngsten Mitglieder der Forsyte-Familie keineswegs an einem Verlust an Lebenskraft, haben dafür aber im Zuge einer sich wandelnden Zeit den Werten Schönheit, Liebe und Freiheit einen neuen Stellenwert gegeben; und die Frauen dieser Generation sind nicht mehr bereit, sich als Eigentum behandeln zu lassen.

Mithin realisiert Galsworthy seine Beschreibung der Forsyte Saga als eines Romans vom Verfall einer Familie, wie er sie in seinem Vorwort gibt, nur in sehr begrenzter Weise – als ob er den Pessimismus anderer Schriftsteller seiner Zeit letztlich doch nicht geteilt hätte.

5.

Auf welche Ursachen führen nun die englischen Texte aus der Zeit um 1900 den von ihnen thematisierten Niedergang zurück? All diese Texte weisen eine sozialkritische Komponente auf, die stärker ist als in vielen der gleichzeitig entstandenen deutschen Romane. Sie sind von einem Unbehagen über den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft geprägt und beklagen einen zunehmenden Materialismus und eine wachsende Distanz zwischen den Klassen.

So erkennt etwa der Zeitreisende in *The Time Machine* von H.G. Wells, daß die Zukunftswelt der Eloi und Morlocks das Ergebnis einer Weiterentwicklung der gegenwärtigen Zweiklassengesellschaft sei:

... it seemed as clear as daylight to me that the gradual widening of the present merely temporal and social difference between the Capitalist and the Labourer was the key to the whole position [in this future world].

Und mit Blick auf die unter der Erde lebenden Morlocks sagt er: "Even now, does not an East-end worker live in such artificial conditions as practically to be cut off from the natural surface of the earth?"²³ Die Welt der Eloi und Morlocks wäre demnach Produkt einer Linienverlängerung gegenwärtiger Tendenzen, wobei sich allerdings die Machtverhältnisse umgekehrt haben. Wells führt hier also die Degeneration auf soziale Mißstände zurück.

In *The Purple Cloud* von Shiel wird der Materialismus der gegenwärtigen Gesellschaft anhand des Wettrennens zum Nordpol kritisiert. Ein hoher Geldpreis ist für den Menschen ausgesetzt worden, der als erster seinen Fuß auf den Pol setzt, und der dann einsetzende Wettbewerb führt schließlich bis zum Mord. Der darüber zutiefst schockierte Ich-Erzähler kann es daher für möglich halten, daß die purpurne Wolke, die auf der Erde alles Leben auslöscht, eine gerechte Strafe für menschliche Profitgier und Vermessenheit ist.

Trotzdem ist es bezeichnend für diese englischen Romane der Jahrhundertwende, wie stark diese Gesellschaftskritik letztlich doch relativiert wird. In *The Time Machine* geht der Niedergang ja weiter, und für die dem Kältetod nahe Welt, die der Zeitreisende anschließend besucht, ist nicht menschliches Fehlverhalten verantwortlich, sondern ein kosmischer Prozeß. Ähnliches muß auch für die purpurne Wolke bei Shiel gelten – auch wenn der Ich-Erzähler sie gern als Strafe für die menschliche Hybris sehen möchte, weil er nur so der Katastrophe einen Sinn abgewinnen kann.

Ein ähnlicher Befund findet sich auch in anderen Texten dieser Zeit. Gewiß üben Thomas Hardys Romane scharfe Kritik an der repressiven Sexualmoral und an den rigiden Klassenschranken der viktorianischen Zeit und führen den Untergang ihrer Protagonisten auf eben diese Aspekte der zeitgenössischen Gesellschaft zurück. Parallel dazu bietet Hardy in seinen Romanen aber noch andere Erklärungsmodelle an, unter anderem die Erschöpfung der vitalen Energien als Folge einer zunehmenden Intellektualisierung und – in Anlehnung an Schopenhauer – eine metaphysische Kraft, die ihren eigenen Untergang bewirken will. Hardy ist wohl zurecht dafür kritisiert worden, daß er seinen Katastrophen ein Übermaß an Begründungen gibt. Aber auch wenn man sich dieser Kritik nicht anschließt, wird man doch einräumen müssen, daß Hardys Gesellschaftskritik durch ihre Konkurrenz mit anderen Katastrophenursachen stark an Gewicht verliert.

²³ Herbert George Wells: The Time Machine, in: Selected Short Stories, Harmondsworth: Penguin 1960 u.ö., S. 47.

Keiner der von mir besprochenen Texte hat so radikale Kritik an seiner Zeit geübt wie Conrads Heart of Darkness. Jüngst haben linke Literaturwissenschaftler allerdings Conrads Kritik am Kolonialismus als nicht radikal genug bezeichnet und Conrad unterstellt, daß er durchaus Grundüberzeugungen des Kolonialismus teile.²⁴ Dies mag überzogen sein. Gleichwohl läßt sich nicht leugnen, daß Conrads Abrechnung mit dem Imperialismus seiner Zeit auf ihre Weise relativiert und entschärft wird. Und zwar zum einen dadurch, daß die Schwarzen keineswegs als Hoffnungsträger und nur in Ansätzen als human dargestellt werden, und zum anderen dadurch, daß der eigentliche Gegenstand seiner Analyse nicht eine zeitgebundene Form der Ausbeutung ist, sondern der tief im Herzen des Menschen sitzende Hang zum Bösen. Eben weil der Mensch diesen unausrottbaren Hang zum Bösen hat, kann es nach Hardy auch keinen Fortschritt geben; und diese Kritik am Fortschrittsglauben ist für seine Erzählung wohl noch weit zentraler als seine Kritik am Kolonialismus. Für eine Hoffnung auf Reformen ist daher kein Platz.

Auch Galsworthys Gesellschaftskritik ist eine eingeschränkte. Zwar macht er deutlich, wie menschenverachtend der "Forsytism", die Obsession der Oberschicht durch das Eigentumsdenken, ist. Aber er kann den Niedergang der Forsytes und die Entwicklung einer freieren Welt keineswegs eindeutig als Fortschritt sehen. So läßt er im zweiten Teil der Forsyte Saga den jungen Jolyon, der im Roman der schärfste Kritiker des "Forsytism" und ein Außenseiter in der Forsyte-Familie ist, Folgendes von den Forsytes sagen:

Their day is passing, and their type, not altogether for the advantage of the country. They were pedestrian, but they too were sound.²⁵

Sicher wird man Ähnliches von den Buddenbrooks sagen können, denn der Roman macht, bei aller Ironie, der die älteren Generationen der Familie ausgesetzt werden, deutlich, daß der Gewinn an ästhetischer Sensibilität in den späteren Generationen der Familie ebenfalls Hand in Hand mit einem Verlust geht.

6.

Abschließend ein Wort zu der Art und Weise, in der die Personen und Kräfte, die den Niedergang bewirken, dargestellt werden.

²⁴ Z.B. Anthony Easthope: Literary into Cultural Studies, London/New York: Routledge 1991, S.75-103. Vgl. auch Chinua Achebe: An Image of Africa. Racism in Conrad's "Heart of Darkness", in: ders.: Hopes and Impediments. Selected Essays 1965-1987, London: Heinemann 1988, S.8.

²⁵ Galsworthy, Forsyte Saga (zit. Anm. 18), S. 446.

114 Ulrich Broich

The Man of Property wird weitgehend aus der Perspektive der Mitglieder der Forsyte-Familie, in der Form des Gedankenberichts, dargestellt. Nur zwei Charakteren wird nie eine Innensicht zugeordnet: Irene und Bosinney. Nicht zufällig sind dies eben die Charaktere, die ein völlig anderes Kunstverständnis haben als die Forsytes und in deren Leben Liebe und Sexualität einen ganz anderen Stellenwert haben. Eben dadurch üben sie eine destruktive Wirkung auf die Forsytes aus – und auch auf sich selbst. Ihre Gedanken und Gefühle werden jedoch ausgespart, und wir sehen sie nur aus der Perspektive der anderen Charaktere.

Ähnliches gilt in *Heart of Darkness* für Kurtz. Marlow erreicht Kurtz erst, als er bereits im Sterben liegt, und eine Innensicht von Kurtz wird dem Leser somit vorenthalten. Marlow spricht statt dessen von den "unspeakable rites", von der Unaussprechlichkeit der von Kurtz praktizierten Riten, und betont, daß Kurtz' Erleben – wie das Land Afrika – "impenetrable to human thought"²⁶ sei. Diese Aussparung wird am Schluß in einer *mise en abyme* wiederholt und damit akzentuiert. Marlow besucht die Verlobte von Kurtz, um ihr von seinem Tod zu berichten. Er wagt es jedoch nicht, ihr die Wahrheit zu sagen; und als sie nach den letzten Worten ihres Verlobten fragt, antwortet er nicht "The horror! The horror!", sondern sagt: "The last word he pronounced was – your name."²⁷

Diese Aussparungen mag man mit einem Fortbestehen viktorianischer Tabus erklären, und dies würde auch für Thomas Hardy und Oscar Wilde gelten. Sie hängen vielleicht aber auch damit zusammen, daß der englische Roman in dieser Zeit noch keine Darstellungsverfahren entwickelt hatte, die der Innensicht eines Charakters wie Kurtz angemessen gewesen wären. Der englische Roman in dieser Zeit war eben auf der Oberfläche noch eher traditionell. Dies wird erst anders mit der Entwicklung der Technik des Bewußtseinsstroms, wie sie James Joyce zwei Jahrzehnte später in seinem *Ulysses* für die Darstellung der sexuellen Phantasien Molly Blooms verwandte.

Auch Thomas Mann führte in seinen *Buddenbrooks* die Erzählverfahren des 19. Jahrhunderts noch weitgehend fort. Wenn er das Geschehen aus der Perspektive seiner Charaktere darstellte, verwandte er zunächst überwiegend den auktorial geprägten Gedankenbericht. Gegen Ende des Romans wird dies jedoch anders. Thomas Buddenbrook weiß genau, daß das, was er "Selbstbeobachtung" nennt, ein Niedergangssymptom ist. Eben deshalb kritisiert er seinen ständig über sich selbst reflektierenden und sein Intimstes nach außen kehrenden Bruder Christian aufs schärfste. Aus dem gleichen Grund aber ist er ent-

²⁶ Conrad, Heart of Darkness (zit. Anm. 10), S. 71.

²⁷ Ebd., S. 170.

setzt, als er auch bei sich selbst eine zunehmende Tendenz zur "Selbstbeobachtung" feststellt. Diese Reflexionen – und ebenso das Erlebnis der Lektüre Schopenhauers – stellt der Roman in einer Innensicht dar, in der sich die erlebte Rede bereits dem Bewußtseinsstrom nähert. Ähnliches gilt für seinen Sohn Hanno. "Selbstbeobachtung" erscheint hier also als Symptom, aber auch als Ursache des Verfalls und prägt zugleich innovativ die Form des Romans, und Thomas Mann verwendet dafür ein Darstellungsverfahren, das der englische Roman in dieser Zeit in dieser Form noch nicht kennt. – Am Rande sei vermerkt, daß Schnitzler in seinem *Leutnant Gustl* (1900/01) die Gedanken eines jungen Offiziers vor dem geplanten Selbstmord ebenfalls bereits in einer Weise darstellt, die man als "Bewußtseinsstrom' bezeichnen könnte.

7.

Darstellungen von Nieder- und Untergang hatte es schon in der sogenannten "Schwarzen Romantik" gegeben. Sie waren dort an die Stelle der Fortschrittsvisionen getreten, die zunächst von der Französischen Revolution ausgelöst worden waren; sie setzen durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch nicht völlig aus. Um 1900 wendet sich der europäische Roman dann wiederum zunehmend dieser Thematik zu. Jetzt aber ist diese Betonung des Verfalls geboren aus der "Abwehrreaktion einer jungen génération montante von Schriftstellern auf den Fortschrittsglauben und die Banalitäten der zeitgenössischen Industriegesellschaft",28 wie es Erwin Koppen zutreffend formulierte. Welche Katastrophen im 20. Jahrhundert über die Menschheit kommen würden, hat die Literatur natürlich nicht konkret voraussagen können. Gleichwohl haben Werke wie die von mir besprochenen seismographisch die Verwerfungen vorweggenommen, die das neue Jahrhundert bringen sollte.

In ihrer Form hat die Literatur um 1900 diese Verwerfungen durchweg noch nicht Gestalt gewinnen lassen, und es sind weitgehend nur Haarrisse, die diese Verwerfungen zum Ausdruck bringen. Innovationen, wie sie sich gegen Ende der *Buddenbrooks* oder in *Leutnant Gustl* finden, sind in der englischen Literatur noch kaum zu erkennen. Trotzdem kann die Niedergangsvision des Polen Joseph Conrad in *Heart of Darkness*, wenn auch gänzlich anderer Art, den *Buddenbrooks* als ebenbürtig an die Seite gestellt werden.

²⁸ Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin/New York: de Gruyter 1973 (= Komparatistische Studien, Bd. 2), S. 47.



Ruprecht Wimmer

Buddenbrooks und Jörn Uhl – zwei norddeutsche Erfolgsromane des Jahres 1901

1. Zweimal ein Durchbruch – und danach?

In seinem *Lebensabriss* aus dem Jahre 1930 erzählt der frischgebackene Nobelpreisträger Thomas Mann – wieder einmal und wieder einmal in genussvoller Ausführlichkeit – vom Entstehen und vom glänzenden Erfolg seines Erstlingsromans. Und wieder macht es ihm offenbar Vergnügen, den anfangs verhaltenen, dann aber rasch Geschwindigkeit aufnehmenden Start der *Buddenbrooks* zu beschreiben. "Man darf nicht glauben", berichtet er,

dass das Buch sogleich leichtes Spiel hatte. Die Befürchtungen des Verlegers schienen sich zu erfüllen. Niemand hatte Lust, für das ungefüge Produkt eines obskuren jungen Verfassers soviel Geld anzulegen. (XI, 113)

Dementsprechend sei der Absatz der zweibändigen Erstausgabe, trotz einiger lobender Stimmen von Gewicht, eher schleppend gewesen. "Immerhin wurde im Lauf eines Jahres die erste Auflage von eintausend Exemplaren verkauft [...]." Dann aber hätte sich der Verleger zu einer einbändigen Ausgabe entschlossen:

Dringlichen Ratschlägen zugänglich, deren Spender sich auf den voraufgegangenen Bucherfolg von Frenssens "Jörn Uhl" beriefen [...], und alsbald [...] begannen die Auflagen einander zu jagen. Es war der Ruhm. (XI, 114)

Dass es den beiden Büchern, die da fast zeitgleich erschienen, die in den kommenden Jahren in aller Munde waren und ihre Verfasser auf einen Schlag zu bekannten Schriftstellern machten, längerfristig recht verschieden erging, wissen wir. Der am Nordseestrand, in der ländlichen "Nordmark" handelnde Roman des Pastors Gustav Frenssen hatte wie gesagt anfangs die Nase vorne: Schon im Weihnachtsgeschäft des Erscheinungsjahres 1901 wurden die 4000 Exemplare der Erstauflage verkauft, und ein Jahr später waren 140000 Exemplare abgesetzt.¹ Von der in einer hanseatischen Ostseestadt spielenden Bür-

¹ Klaas Jarchow: Geboren 1902. Von der Entstehung des Schriftstellers Gustav Frenssen durch den Erfolg des Romans "Jörn Uhl", in: Gustav Frenssen in seiner Zeit. Von der Massenliteratur im Kaiserreich zur Massenideologie im SS-Staat, hrsg. von Kay Dohnke und Dietrich Stein, Heide:

gergeschichte des Lübecker Kaufmannssohnes Thomas Mann – de facto Ende 1900 ausgeliefert, aber mit der Jahreszahl 1901 auf dem Titelblatt – waren Weihnachten 1901 gerade 1000 Exemplare in den Händen der Leser, und bis zum fünfzigsten Tausend dauerte es immerhin bis 1910!² Es besteht kaum ein Zweifel: Der meistgelesene deutsche Romanautor im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts war Gustav Frenssen. Das spiegelt auch die Kritik wieder: Die Rezensionen des Jörn Uhl sind überwiegend enthusiastisch und begrüßen den Roman als literarisches Ereignis,³ während Buddenbrooks nur zögernd angenommen werden, und selbst Samuel Lublinski, der das Buch neben Rilke als einer der ersten vorbehaltlos würdigte, muss es gegen Frenssens Roman verteidigen und macht diesem ein vielleicht nur taktisches Kompliment:

An gemüthslyrischer Wucht kommt der Lübecker Patriziersohn dem holsteinischen Pfarrer wohl nicht gleich. Aber er hat andere und sehr seltene Vorzüge [...].4

Dass nach dem ungleichen Start ein gnadenloser Überholvorgang einsetzte, ist gleichfalls bekannt. Auch das lässt sich anhand einer wissenschaftlich sich gebenden Literaturkritik illustrieren. Eduard Engel hat in einem Buch mit dem nicht übermäßig bescheidenen Titel Was bleibt? Die Weltliteratur (1928) manche Urteile gefällt, die heute vorwiegend Unterhaltungswert haben, aber doch indirekte Indizien für das künftige Schicksal mancher anfänglicher Bucherfolge waren. Er bescheinigt beispielsweise dem Romanwerk von Frenssen im Vorübergehen gönnerhaft, dass es von den zeitgenössischen Romanen zu denjenigen gehöre, die "von Kunstfreunden des nächsten Geschlechtes mit Genuß gelesen werden können", benötigt aber drei Seiten sorgfältig vergifteter Prosa, um Thomas Mann zu erledigen, vor allem die Buddenbrooks und den Zauberberg. Seine Unruhe ist begreiflich: Thomas Mann war gerade in die Preußische Akademie aufgenommen worden, und es kursierten Gerüchte hinsichtlich des Literaturnobelpreises. Engels Resümee gehört zu den verranntesten Prognosen der Literaturkritik und wird deshalb seinerseits "bleiben":

Boyens 1997, S. 262-284, 273 und 275 f. Vgl. auch Hans Wißkirchen: Die frühe Rezeption von Thomas Manns "Buddenbrooks", in: "In Spuren gehen…". Festschrift für Helmut Koopmann, hrsg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich u.a., Tübingen: Niemeyer 1998, S. 301-321, 306.

² Vgl. hierzu Georg Potempa: Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk, Mitarbeit Gert Heyne, Morsum/Sylt: Cicero Presse 1992, S. 85 f.

³ Vgl. Jarchow (zit. Anm. 1), S. 272 ff.

⁴ Zu Lublinskis Artikel im Berliner Tageblatt vom 13.9.1902 vgl. Wißkirchen (zit. Anm. 1), S. 307 f., und Eckhard Heftrich: Buddenbrooks – der Jahrhundertroman, in: "Buddenbrooks". Neue Blicke in ein altes Buch, hrsg. von Manfred Eickhölter und Hans Wißkirchen, Lübeck: Dräger 2000 (= Buddenbrookhaus-Kataloge), S. 10-21, 14 f.

Der Leser stelle unerschrocken [...] Vergleiche an, z. B. zwischen Thomas Mann und der Marlitt. Diese wird noch heute, nach mehr als 60 Jahren gelesen; kann sich ein unbefangener Kenner des Schicksals deutscher Romane vorstellen, daß Thomas Mann nach 60 Jahren noch gelesen wird?

Die ganze stilistische Wut war vergeblich: Bis heute erscheinen ständig neue Buddenbrooks-Ausgaben, während die Neuauflagen des Jörn Uhl nach 1945 immer seltener wurden,6 und 1982 hatte der Lühr und Dircks-Verlag in St. Peter Ording einige Mühe, Frenssens Roman in einer repräsentativen Ausgabe neu herauszubringen, da die Finanzierung durch den gleichzeitigen Verkauf der Lizenz an einen renommierten Taschenbuch-Verlag nicht zu sichern war: Keines der großen Häuser wollte den Roman in sein Programm aufnehmen.

So blieb die [...] Neuveröffentlichung des ehemaligen Erfolgsromans mit zunächst 3000 Exemplaren Auflage – zwei Jahre später folgten noch einmal 1000 weitere Exemplare – ein regionales Ereignis.⁷

2. Was gibt es zu vergleichen?

Mit Blick auf das Thema der Tagung, das ja Vergleiche voneinander unabhängiger Romane ebenso zulässt wie die Analyse von "Dialogen" zweier oder mehrerer Texte, das aber auch gestattet, ohne synthetisierenden Ehrgeiz wenigstens Bruchstücke zu einem Mosaik des in etwa Gleichzeitigen beizubringen – mit Blick auf dieses Thema ist zu fragen, ob denn die beiden Werke überhaupt irgendwie zueinander stehen. Ein Teil der Antwort ist, dass die *Autoren* keine Beziehung zueinander hatten, dass sie sich, wenn überhaupt, nur schwach und aus der Distanz wahrnahmen.⁸ Demzufolge entstanden auch *Buddenbrooks* und der *Jörn Uhl* unabhängig voneinander – übrigens hatte Thomas Mann seine Vaterstadt Lübeck schon lange vor dem Plan, einen Roman zu schreiben, und vor dessen Niederschrift verlassen und schrieb die *Buddenbrooks* hauptsächlich

- ⁵ Eduard Engel: Was bleibt? Die Weltliteratur, Leipzig: Koehler und Amelang 1928, S.490, 537 ff.
- ⁶ Vgl. Gustav Frenssen Bibliographie, erarbeitet von Otto Jordan, Bohmstedt: Jordan [Selbstverl.] 1978, S. 17. Nachkriegsausgaben erschienen 1949, 1953, 1957, 1958 und innerhalb des Berichtzeitraums der Bibliographie 1964.
- ⁷ Frank Trende: "... und dann wußten wir auch, daß es Frenssens Bücher in vierzig Sprachen gab und über dreimillionenmal". Wer hat Angst vor Gustav Frenssen? Ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte, in: Gustav Frenssen in seiner Zeit (zit. Anm. 1), S. 437-460, 446 f.
- ⁸ Wißkirchen (zit. Anm. 1) führt ein Briefzeugnis aus dem Jahr 1902 an, das belegt, daß Thomas Mann den *Jörn Uhl* offenbar bald nach dem Erscheinen kritisch und mit Blick auf die *Buddenbrooks* gelesen hat. (S. 307, Anm. 7)

in München und Rom, während Frenssen als Schreibender seinen Schauplätzen nahe blieb; er saß als Pastor im Dithmarschen-Dorf Hemme. Wir werden noch sehen, dass diese Literaturgeographie von einiger Bedeutung ist.

Also scheinen nur ein Vergleich mit Blick auf das Zeitspezifische beider Bücher oder ein lockeres Nebeneinanderstellen möglich. Nun, es gibt eine Menge zu vergleichen; Buddenbrooks und Jörn Uhl liegen auf dem Spektrum der zeitgenössischen Romantypen nicht so weit auseinander, dass man mit ihrer Hilfe nur dessen Breite demonstrieren könnte. Sie sind eher in spannungsreicher Nähe platziert, und das legt nahe, Grundsätzliches aus ihrer nachbarlichen Verschiedenheit abzuleiten, besonders auch deshalb, weil ihre Verfasser später so verschiedene Wege gingen. Thomas Mann, literarisch stark international bestimmt, gelangte politisch über national-konservative Positionen hinweg zur Demokratie und ging dann in die für ihn folgerichtige Emigration, aus der er nur halb, eben in die freie Schweiz, zurückkehrte. Gustav Frenssen, literarisch bodenständig und nur wenigen, vorwiegend deutschen Autoren wie Raabe und Storm verpflichtet, politisch regional bis national denkend, aber mit einem überraschenden Hang zum Sozialismus und einer deutlichen Vorliebe für revolutionäres Russentum, etwa eines Maxim Gorkij, wandte sich den Nationalsozialisten zu, die ihn zwar feierten, aber gerade wegen seiner früheren linken Neigungen nie ohne Vorbehalte akzeptierten. Er blieb im Lande, ja sogar in der engeren Nordseeheimat, huldigte schon im Jahr der Machtergreifung zusammen mit vielen anderen Autoren dem Führer9 und gehörte zu denen, die 1933 für vertriebene und ausgebürgerte Autoren wie Thomas Mann in die Preußische Akademie der Schönen Künste nachrückten.¹⁰ Dass er, der 1938 überdies noch – als Pastor – der Kirche demonstrativ den Rücken gekehrt hatte, das Dritte Reich nicht überlebte, sondern fast gleichzeitig mit diesem sein Ende fand, ist man geneigt, als Wohltat für ihn anzusehen.

Was also gibt es an den zwei Durchbruchsromanen zu vergleichen? Es ist anzunehmen, dass in diesem Kreis die Verfallsgeschichte der vier *Buddenbrooks*-Generationen in ihren Einzelheiten bekannt ist: das Nacheinander von aufklärerisch-nüchternem Geschäftssinn, von pietistisch angehauchtem Hang zur Selbstbetrachtung, von verzweifeltem Schauspielertum seiner selbst, und schließlich von träumerisch-weltfremder, ergebnisloser Hingegebenheit an die Kunst. Nebenherlaufend das anfängliche Glück im Mengstraßenhaus, die

⁹ Thomas Mann fand 1947, von einer Europareise nach Kalifornien zurückgekehrt, die einschlägige "Liste der 88 Schriftsteller" auf seinem Schreibtisch vor und kommentierte lapidar: "Dummes, mittelmäßiges Gesindel." (Tb, 14.9.1947)

¹⁰ Kay Dohnke: "... und kündet die Zeichen der Zeit". Anmerkungen zur politisch-ideologischen Publizistik Gustav Frenssens, in: Gustav Frenssen in seiner Zeit (zit. Anm. 1), S. 220-261, 241 f.

langsam, aber bedrohlich wachsende Konkurrenz der Hagenströms, die schließlich genau in dieses Haus einziehen, der verzweifelte Lebenswille Tony Buddenbrooks, einer Frau, die die letzten drei Generationen hindurch durch immer neue Heiraten – zwei eigene und eine dritte, nämlich die ihrer Tochter – das Schicksal der Firma sichern bzw. wenden will und nichts als Misserfolge hat. Und schließlich das frühe, fast freiwillige Sterben des Spätlings, das Erlöschen jeder Hoffnung, das Zurückbleiben von ein paar Frauen ohne Zukunft. Eine Dynastie, ja eine Epoche löst da eine andere ab, ohne dass man diese Ablösung als exaktes Bild einer historischen gesellschaftlichen Veränderung bewerten könnte – dieser Verfall eines Bürgertums überlässt einem anderen Bürgertum das Feld, und man glaubt eher eine allgemeinere Lebensformel hinter den dargestellten Begebenheiten zu sehen.

Dem städtisch-kommerziellen Schauplatz der *Buddenbrooks* steht der ländlich-bäuerliche des *Jörn Uhl* gegenüber; und Frenssens Roman handelt wie die Lübecker Kaufmannsgeschichte um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Handlung setzt etwas später ein, der Frenssensche Held ist Ende der vierziger Jahre geboren und damit etwa zwanzig Jahre jünger als Thomas Buddenbrook; als wir ihn verlassen, steht er mitten in den Dreißigern, wir befinden uns also in den achtziger Jahren – Thomas Buddenbrook war 1875 gestorben, und auch Hanno ist seit den späteren siebziger Jahren tot.

Es handelt sich, das klang schon an, im Jörn Uhl um einen Helden, nicht um die Vertreter mehrerer Generationen. Auch wenn die vorhergehende und die nachfolgende Generation in den Blick fällt - es geht dem Autor-Erzähler um die Titelfigur. Jörn ist das vierte Kind des Marschbauern Klaus Uhl, der auf der "Uhl", also einem großen Hof gleichen Namens, sitzt. Jörns Jugend ist nicht eben glücklich; er verliert die Mutter bei der Geburt seiner jüngeren Schwester Elsbe, und die drei älteren Brüder sind dem trunksüchtigen, prahlerischen Vater nachgeraten, Jörn, der mehr zur Mutterseite neigt, findet Verbündete in Fiete Krey, der aus der armen Familie der Kreien stammt, mit seinem Hundefuhrwerk hausierend über Land zieht, und später in seinem eigenen Schwesterchen. Außerdem ist da der Bruder der verstorbenen Mutter, Thiess Thiessen, der auf dem armseligen Heeshof in der Geest wohnt und gegenüber dem harten, verletzenden Wesen der Uhls Menschlichkeit, freilich auch Weltverlorenheit repräsentiert. Fiete, Thiess und die ältliche Magd auf der Uhl, Wieten Penn, sind die Vertreter eines Reiches der Phantasie und des Erzählens. Diese Kindheit, so bedrängt sie an sich schon war, zerbricht: Fiete geht als erster weg - nach Amerika. Jörn, der nach dem Willen seines grobschlächtigen Vaters "Landvogt" werden, also außerhalb des bäuerlichen Lebenskreises Karriere machen soll, verpasst wegen eines dummen Fehlers die Aufnahme in die höhere Schule und versucht angesichts der Unfähigkeit von Vater und Brüdern,

die Uhl durch härteste Arbeit zu erhalten. Seine Suche nach Freundschaft und Liebe ist wenig erfolgreich, scheitert auch an seiner eigenen Sprödigkeit; vor allen anderen möglichen Freunden und Ratgebern ist es ihm um Lisbeth Juncker zu tun, ein Mädchen, das er trotz ihrer wechselseitigen Neigung durch seine Schüchternheit immer wieder "verfehlt". Es kommt die Zeit des Militärdienstes und der trüben Heimkehr: Zu Hause häufen sich die Anzeichen für den Bankrott des Vaters, und Elsbe mit ihrer überschäumenden Lebenslust hängt sich an den falschen Mann; sie verschwindet wie Fiete nach Übersee. Dann der Krieg von 1870: Jörn übersteht ihn mit Mühe und mit Hilfe Fiete Kreys, der wegen einer Erbschaftsangelegenheit aus den Staaten zurückgekommen und gleich eingezogen worden war. Zu Hause wieder dieselbe Mühe: der Versuch, die Uhl trotz der väterlichen und brüderlichen Misswirtschaft zu retten. Doch der Vater wird zum Pflegefall, der Hof ist nicht zu halten: Nach Abfindung der Brüder erhält ihn Jörn von der Gläubigerin, der Sparkasse, in Kommission – und mit der Aussicht auf späteren Rückerwerb. Alles scheint ins Lot zu kommen, vor allem durch die Magd Lena Tarn, die schließlich Jörns Frau wird und ihm alle Arbeitslast fröhlich tragen hilft – doch stirbt sie übers Jahr bei der Geburt des Sohnes Jürgen, der am Leben bleibt. Vereinsamung und Verhärtung droht, und Jörn stürzt sich in neue Arbeit: Er leitet die Entwässerung der Gemarkung und wendet sich gleichzeitig den Büchern zu, treibt Astronomie, Botanik und Mineralogie, liest Reisebeschreibungen und die Bibel - nur nichts Fiktionales wie Faust und Reineke Fuchs.

Schließlich die entscheidenden Ereignisse: Die Uhl brennt, vom Blitz getroffen, nieder, Klaus Uhl stirbt - und Jörn lässt "die Uhl" nun endlich "fahren", zieht zu seinem Onkel auf den Heeshof. In dieser allerersten Phase von Freizeit in Jörns Leben erneuert sich die Bekanntschaft mit Lisbeth, es kommt zum recht späten Verlöbnis der beiden: Lisbeth ist 26, Jörn 31 Jahre alt. Doch das glückliche Ende lässt noch etwas auf sich warten. Jörn gibt seinen Jungen bei der Geliebten, Wiedergefundenen in Pflege und absolviert an der Technischen Hochschule in Hannover ein Ingenieurstudium. Als er schließlich nach Hause kommt, kommen auch die anderen: Fiete Krey und Elsbe. Sie findet sich mit ihrem Kind gerade rechtzeitig zum Weihnachtsabend im Heeshof ein. Fiete, der nach Kriegsende in die Staaten zurückgekehrt war, hat dort unterdessen seine Frau auf tragische Weise verloren, Elsbe ist ohne Mann, und doch - das ist vielleicht ein Tribut an die etwas heikleren Leser - werden die beiden vorerst nicht wie Lisbeth und Jörn ein Paar. Immerhin aber übernimmt Fiete die wiederaufgebaute Uhl, während Jörn in der Tonfabrik eines Kriegskameraden und an einem Kanalprojekt arbeitet.

Das ist, etwas gerafft, der Inhalt von Frenssens Erfolgsroman. Mit Blick auf die *Buddenbrooks*: Wir haben es hier wie dort mit festgefügten, ja geschlosse-

nen Welten zu tun, die vom Verfall bedroht sind, hier stemmt sich ein Einzelner gegen dieses Abwärts, dort sind es die Repräsentanten von Generationen, welche die Entwicklung der Dinge teils unbewusst fördern, teils bewusst zu hemmen versuchen. Das "Draußen" ist in beiden Texten bezeichnend verschieden, ebenso die beiden Schlüsse: hier trotz aller weiter anhaltenden Sorgen und Mühen ein glückliches Ende, dort die Leere, das Nichts. Die folgende Doppellektüre orientiert sich dementsprechend an einigen ausgewählten Gesichtspunkten. Wir beginnen mit einem genaueren Blick auf die beiden Romanwelten und gehen dabei auch auf die erzählerischen Mittel ein, mit denen diese Welten gestaltet sind. Der Blick auf die beiden Verfallsvarianten schließt sich an, und schließlich muss es uns um die Analyse der Relation des "Draußen" zur jeweiligen Romanwelt gehen, konkret: um die Wege der Figuren und um das Ende dieser Wege. Es liegt auf der Hand, dass die Buddenbrooks-Details meist nur abgerufen werden, während diejenigen des Jörn Uhl genauer zu beschreiben sind.

3. Die beiden Welten

Klaus Uhl, der große Marschbauer, stand mit glänzendem, wohlwollendem Gesichte, in weißen Hemdsärmeln, vor der Hausthüre und sah in die Marsch hinein und wartete auf die Gäste und lächelte behaglich, indem er an die kommenden Freuden dachte, an das flotte Kartenspiel, an den guten Trunk und an manch starkes Scherzwort.¹¹

Das ist eine Szene aus dem Romanbeginn; wir stehen unmittelbar vor der Geburt Elsbes und dem Tod der Mutter. Der mächtige Marschhof, die Uhl, ist bis kurz vor dem Ende des Romans der Mittelpunkt des Geschehens. Das Haus ist seit langem im Familienbesitz; als Jörn später aus dem Krieg in das verwahrloste Anwesen heimkehrt, streift der Lichtglanz

den Thürpfosten von Sandstein, daß das Gold der Buchstaben schimmerte, die da eingegraben waren: die Namen der Uhlen, die nacheinander auf diesem Hofe gesessen hatten. (Uhl, 292)

Und die ganze Energie des jungen Jörn gilt dem Erhalt des Hofes:

... es war ihm alles gleichgültig, wenn nur das Land und der Viehstand auf der Uhl ihr Recht bekämen. Weiter sorgte er nicht, weiter dachte er nicht. So wurde seine Seele

¹¹ Der *Jörn Uhl* wird zitiert als [Uhl] nach der folgenden Ausgabe: Gustav Frenssen: Jörn Uhl. Roman, 198. Tsd., Berlin: Grote 1906 (= Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 73). Hier S. 2.

schon in früher Jugend auf ein Großes gerichtet, und das war Gewinn fürs ganze Leben. (Uhl, 128)

Alles andere gruppiert sich gewissermaßen um dieses Zentrum: Andere Großbauern treten nur schemenhaft in Erscheinung, die Vertreter der verschiedenen Gruppen und der ländlichen Ämter sind exemplarisch gegenwärtig. Als Gegenpol zu den Uhlen, den "Eulen" also, erscheint die Großfamilie Fietes, die "Kreien", die "Krähen". Diese "Rundköpfe" liefern in der Jugend den Uhlschen "Spitzköpfen" manche Gefechte, und sie repräsentieren gegenüber dem sesshaften Bauernschlag die lebenspraktische Beweglichkeit der Landfahrer und Händler. (Uhl, 38 f.)

Diese Welt erscheint deutlich auch als Landschaft: als Nachbarschaft von Marsch und Geest, mit dem Dorf Sankt Mariendonn am Abhang, der das höhere Geestland – mit dem Heeshof – von der Tiefebene der Marschen trennt, mit den Fixpunkten von Goldsoot und Hünengrab. Die beiden Orte, der kreisrunde Teich, auf dessen Grund blankes Gold liegen soll, und der Rugenberg, sind einerseits Pforten zurück in die sagenumwobene Vergangenheit, zum andern Schicksalsstellen, an denen man sich findet und trennt, an denen man hinter die Dinge schaut.

Und erzählt wird diese Welt von einem, der durchaus auch als Person in Erscheinung tritt, der sie liebevoll überblickt, der von ihr überzeugen will, obgleich er von nichts als "Mühe und Arbeit" zu berichten hat:

Aber obgleich wir die Absicht haben, in diesem Buche von so traurigen und öden Dingen – wie viele sagen – zu erzählen, gehen wir doch fröhlich, wenn auch mit zusammengebissener Lippe und ernstem Gesicht, an die Schreibung dieses Buches; denn wir hoffen, an allen Ecken und Enden zu zeigen, daß die Mühe, die unsere Leute sich machen, der Mühe wert gewesen ist. (Uhl, 1 f.)

Unser Erzähler fingiert Wirklichkeit, indem er gelegentlich in eine Zukunft springt, die nach dem Romanende liegt:

Sie nennen ihn Jörn, und das Mädchen in der Wiege nennen sie Elsbe. Und das sind ihre Namen, mit denen sie noch heute genannt werden [...]. (Uhl, 20)

Das alles in einer einfach, ja schwerfällig sich gebenden Sprache – wir erinnern uns an eine Formulierung wie "die Schreibung dieses Buches" –, von der Arno Schmidt mit gewohnt amüsanter Bösartigkeit sagt, sie sei "von einer schon damals nicht mehr erlaubten Naivität".¹²

¹² Arno Schmidt: Ein unerledigter Fall. Zum 100. Geburtstage von Gustav Frenssen, in: ders.: Die Ritter vom Geist. Von vergessenen Kollegen, Frankfurt/Main: Fischer 1985 (Reprint der Originalausg. Karlsruhe: Stahlberg 1965), S. 90-165, 115 f.

Danebenzuhalten ist die Kaufmannswelt der Buddenbrooks. Auch sie ist um ein Haus, das Mengstraßenhaus, gruppiert. Es ist, anders als die Uhl, gerade erst in den Besitz der Familie gelangt, die damit ein sichtbares Zeichen ihrer Prosperität setzt. Doch schon bei der festlichen Einweihung lassen sich diskrete, aber unüberhörbare Signale eines bevorstehenden Niedergangs vernehmen. Konsul Johann Buddenbrook, Chef der zweiten Generation und zu diesem Zeitpunkt schon Juniorchef der Getreidefirma, ist ein religiöser Mensch und zugleich einer, der sorgenvoll über sich selbst und das ihm Anvertraute nachdenkt; er ist nicht mehr kühler instinktsicherer Geschäftsmann wie sein Vater. Als die letzten Gäste des festlichen Abendessens davongehen, steht er fröstelnd vor der Tür des neuen Hauses.

Dann wandte er sich und blickte an der grauen Giebelfassade [...] empor. Seine Augen verweilten auf dem Spruch, der überm Eingang in altertümlichen Lettern gemeißelt stand: ,Dominus providebit.' Während er den Kopf ein wenig senkte, trat er ein [...]. (I, 44)

Diese Andeutung einer nachdenklich-resignativen Gebärde passt zu Johann Buddenbrooks Spekulationen während des vorangehenden Essens: Er hatte den Niedergang der vorherigen Hausbesitzer, ihr "Davonziehen", als Walten eines im Grunde unvermeidbaren Schicksals gedeutet und war von seinem Vater dafür zurechtgewiesen worden. (I, 24 f.) Und als er jetzt gesenkten Kopfes ins Haus zurückkehrt, um seinem Vater einen aufsässigen, Geld fordernden Brief des verstoßenen Sohnes Gotthold zu zeigen, ist er zur Milde dem Stiefbruder gegenüber gestimmt, ganz im Gegensatz zum alten Buddenbrook: "Es sollte kein heimlicher Riß durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben". (I, 49 f.) Doch der Kaufmann in ihm siegt, und nach dem festlichen Tag

lag das weite alte Haus wohlverschlossen in Dunkelheit und Schweigen. Stolz, Hoffnungen und Befürchtungen ruhten, während draußen in den stillen Straßen der Regen rieselte und der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff. (I, 51)

Auch dieses Haus bleibt lange der gewissermaßen offizielle, immer aber der geheime Mittelpunkt allen Geschehens, und Tony Buddenbrook, in ihrer passionierten Naivität ein Seismograph für die wirkliche Lage von Familie und Firma, charakterisiert es, unmittelbar vor dem schmerzlichen Verkauf:

... immer, wenn Gott mein Leben wieder in Stücke gehen ließ, so war ich doch nicht ganz verloren. Ich wußte einen Ort, einen sicheren Hafen [...], wohin ich mich flüchten konnte vor allem Ungemach des Lebens. (I, 584)

Um diesen Mittelpunkt herum liegt, auf ihn bezogen, die Kaufmannswelt der Hansestadt – und wir treffen, mit *Jörn Uhl* vergleichbar, auch auf eine "Gegendynastie" der Buddenbrooks, auf die schon erwähnten Hagenströms, die als Emporkömmlinge schließlich Buddenbrooks den Rang ablaufen und auch das Mengstraßenhaus erwerben. Freilich besteht eine ganz andere Relation zwischen den beiden Familien als zwischen Uhlen und Kreien; die Hagenströms repräsentieren jene neue Welt, die diejenige der Buddenbrooks ablöst, während Jörn Uhl und Fiete Krey am Ende in neuer, durch harte Erfahrungen geprüfter Gemeinschaft nebeneinander leben. Das wird im Kapitel über die beiden Verfallsvarianten genauer zu behandeln sein.

Die Buddenbrook-Welt zeigt sich kaum als Topographie, geschweige denn als Landschaft. Die Straßen und Gebäude der Stadt sind im wesentlichen – mit einigen Veränderungen – korrekt nach der Lübecker Wirklichkeit "angelegt", bilden aber nur eine skizzenhaft gezeichnete Folie, und die ländliche Umgebung tritt nur in Erscheinung, wenn sie gebraucht wird, etwa beim Ausflug mit Tonys Münchener Freier Permaneder. Eine Ausnahme bildet Travemünde als symbolischer Ort: Es ist weltferne Zuflucht für Tony und Hanno, auch für den verzweifelten Thomas, und es ist eine Art locus tristis als Aufenthalt für Christian und die Suitiers.

Der Erzähler dieser Welt nimmt sich konsequent aus ihr heraus, es gibt da keine auktorialen Gebärden, geschweige denn Selbsteinschaltungen. Demzufolge ist auch keinerlei Identifikation des Erzählers fassbar, die Ereignisse sprechen für sich. Die Sprache dieser Chronik ist spitz-präzise und wäre teilnahmslos, wenn sie nicht – in dieser Hinsicht wenig chronikhaft – das Mittel der Ironie konsequent einsetzen würde. Sie lächelt gewissermaßen, diese Sprache, und der Leser bleibt im Unklaren, ob dies eher ein Lächeln der Zuneigung oder der Herablassung sein will. Durchaus ironisch wird auch das Mittel des sprachlichen Leitmotivs eingesetzt, und darüber hinaus schließt das leitmotivisch wiederholende und variierende Erzählen die Romanwelt, speziell deren Verfallsbewegung, zu einem System.

4. Davonziehen von Hof und Haus

Es war schon davon zu sprechen: Die Vorgänger der Buddenbrooks im Mengstraßenhaus, eine Familie Ratenkamp, hatten Bankrott gemacht, waren gescheitert und "davongezogen". Dass dies in den Eingangsszenen des Romans direkt und indirekt zur Sprache kommt, lässt den Leser, der überdies den Untertitel des Romans – "Verfall einer Familie" – im Gedächtnis hat, argwöhnen,

dass die Zukunft den Buddenbrooks ein gleiches bringen wird. Dieses Herunterkommen, das dann mit vielen Verzögerungen und retardierenden Momenten erzählt wird, lässt sich auf verschiedene Ursachen zurückführen: auf abnehmende kommerzielle Instinktsicherheit, die überdies von zunehmender Selbstbetrachtung begleitet wird, auf physische Schwächung, auf wachsende Lebensfremdheit, verursacht durch die Hinwendung zur Kunst. Allerdings geht diese Verrechnung von angeblich bestimmenden Faktoren nie ganz auf, vieles ist auch auf mehr oder weniger zufällige Koinzidenzen, eben auf das, was Johann der Jüngere Schicksal nennt, zurückzuführen. Das Haus oder die Häuser werden nicht in simpler Parallelität zu einem logisch erfassbaren Verfallsvorgang aufgegeben, vielmehr wird das Familiensymbol, das Mengstraßenhaus, zunächst nur von der Familie geräumt und der alten Konsulin überlassen, als Thomas Buddenbrook, soeben zum Senator gewählt und scheinbar auf dem Zenith seiner Karriere angelangt, sich ein neues angemessen-repräsentatives Haus in der Fischergrube glaubt bauen zu müssen. Doch steht über dem neuen Gebäude unsichtbar das Sprichwort: "Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod". (I, 431) Die Residenz in der Fischergrube sieht die mehr als problematische Ehe, sieht den wirtschaftlichen Niedergang, sieht den kleinen kranken Hanno. In das Mengstraßenhaus rücken die lebenstüchtigen Nachfolger ein, nach dem plötzlichen Tod des Senators wird auch das Anwesen an der Fischergrube verkauft, und Hannos Mutter zieht mit ihm in eine kleine Villa vor dem Burgtor. Von dort wird sie dann davonziehen, zurück nach Amsterdam, als Hanno am Typhus gestorben ist. Die Szene leert sich, und selbst die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits wird vom Erzähler zerstört, indem er sie durch die alte Erzieherin Sesemi Weichbrod äußern lässt, deren Prophezeiungen den ganzen Roman hindurch nie in Erfüllung gegangen waren. (I, 758 f.) Überhaupt ist eine Jenseitsdimension in den Buddenbrooks nur zeitweise, nur fragmentarisch präsent. Da der Erzähler niemals auktoriale Verantwortung für seine Geschichte übernimmt, unterbleibt auch jede allgemeinere, Verbindlichkeit beanspruchende Lebensdeutung. Der alte Buddenbrook erscheint als areligiöser Skeptiker, sein Sohn als pietistisch-schwärmerisch, aber nur in hierfür vorgesehenen Situationen, eine Haltung, die übrigens seine früher durchaus weltlich denkende Frau nach seinem Tode übernimmt, und Thomas vollends ist Agnostiker, bis auf eine Ausnahme: Als ihn Depression und Todesfurcht gegen Ende seines Lebens überwältigen, kommt ihm Hilfe von der Metaphysik Schopenhauers – aber nur für kurze Zeit.

Eine tieftraurige Geschichte, so scheint es – und viele Leser rätseln, warum ihre Lektüre so viel Spaß macht. Betrachtet man lediglich die beiden Romanhandlungen, so verstrahlt der *Jörn Uhl* gegenüber der Kaufmannsgeschichte puren Optimismus, jedenfalls von seinem Ende her. Freilich gibt es auch hier

zunächst eine Verfallslinie, ein "vom Hofe Kommen". Sie setzt mit dem Anfang des Romans ein, wie bei *Buddenbrooks*, allerdings viel simpler. Es ist schlicht und einfach die Misswirtschaft von Klaus Uhl und seinen älteren Söhnen, welche die Uhl herunterkommen lässt. Indessen erscheint deren Verhalten kein Einzelfall; die Marschbauern insgesamt lassen ihren Besitz verkommen. Das wird im Gespräch des Landrats mit dem Lehrer Peters deutlich. Auf die Frage des ersteren, die sich in etwas unklarer Weise auf die Marschbauern allgemein, aber dann doch auf "die Uhlen" bezieht, erwidert der Lehrer: "Klaus Uhl ist der schlimmste, der Tonangeber und Verderber vieler anderer". Und dann:

Was kann auf den Höfen geschafft werden, wenn die Besitzer so leben? Alles wird lässig betrieben. Die Leute verschlafen die Zeit, die Tiere werden vernachlässigt, der Acker verarmt [...]. (Uhl, 84 f.)

Ein ökonomischer Grund für die unheilvolle Entwicklung wird nicht genannt, es sei denn, man nimmt das Treiben der "Marder" an der Börse, die die törichten Bauern verführen, als Zeitspezifikum. (Uhl, 86) Und nun stemmt sich Jörn dagegen, er bringt seine Arbeitsleistung als Opfer. Dem spricht der Erzähler erzieherischen Wert zu, oben bereits wurde die Stelle zitiert, die diese Ausrichtung Jörns "auf ein Großes" als "Gewinn fürs ganze Leben" bewertet. So wird der Kampf um die Uhl, die Beschränkung auf dieses Ziel, der vorläufige Verzicht auf alles andere, Bücher und Bildung, zu einer notwendigen Phase auf dem Weg der Reife. Freilich droht ihm der Verlust der Jugend, ja der Verlust der Menschlichkeit. Als er wieder vom Militärdienst in Rendsburg nach Hause kommt, hat sich die Lage, allgemein und für die Uhl, weiter verschlimmert:

... da merkte er wohl bald, daß es auf der Uhl und auf mehreren anderen Höfen schlimm stand und das Ende von dem wilden Liede nicht mehr fern war. Es kamen Erscheinungen, und es gingen Gerüchte, welche die Gemüter erregten. Es kam eine Unruhe, wie bei einem schweren Gewitter [...]. (Uhl, 219)

Das sind fast biblische Töne: Hier versündigen sich die Menschen und rufen Gottes Strafgericht auf sich herab. Jörn will daran nicht teilhaben: "Dein Weg, Jörn Uhl, war durch Schicksalsfügung bisher ein anderer und soll nach deinem eigenen Willen immer ein anderer bleiben." Und der Erzähler resümiert knapp: "Nichts bildet Menschen mehr, als Menschenschicksal sehen." (Uhl, 226)

Da grüßt natürlich der deutsche Bildungsroman – und in der Tat beginnt sich etwas in den Vordergrund zu drängen, was vom Erzähler mit wechselnden

Raummetaphern apostrophiert wird; Jörn "baut seine Seele aus",¹³ das heißt, er widmet sich geistigen Gegenwelten, findet zu den Büchern, bildet sich. Es erübrigt sich, das recht stereotype und nicht immer folgerichtige Hin und Her zwischen Verhärtung und Seelenausbau im einzelnen nachzuzeichnen, jedenfalls gelangt der Held, nach dem Krieg und dem Tod seiner ersten Frau, an einen Scheideweg. Der Brand der Uhl schenkt ihn sich selbst, und er sagt, wieder recht plakativ und metaphorisch nicht ganz folgerichtig:

Ich lasse die Uhl nun fahren, samt allen ihren Sorgen [...]. Aber nun, wahrhaftig, nun will ich wirklich versuchen [...], daß ich meine Seele wiederbekomme, die hier in der Uhl gesteckt hat [...]. (Uhl, 411)

Er findet die Frau fürs Leben, findet neue Aufgaben – und damit ist der gesamte Verfallsprozess, den er nicht aufhalten konnte, eine erste Etappe auf seinem Bildungsweg, ist überwundene Vergangenheit. Der Schauplatz bleibt bevölkert mit den alten Akteuren, die durch die Schule des Lebens gegangen sind – und der Erzähler lässt sie obendrein noch aufgehoben sein in Gott, dessen Wirken nicht amtskirchlich definierbar im Leben der Weltkinder sichtbar wird, der jedoch alles, was den Menschen im Diesseits "Lebensgeheimnis" ist, im Jenseits schließlich offenbaren wird. (Uhl, 393 f.)

5. Heimkehrer

Unser letzter Vergleichspunkt ist das Verhältnis der beiden Romanwelten zu ihrem jeweiligen "Draußen", sind die Wege der Figuren über die Grenze, die dazwischen liegt.

Das literarisch gehobene Lübeck ist fast der einzige Schauplatz der *Buddenbrooks*, ist "für den Roman die ganze Welt".¹⁴ Der Erzähler verlässt die Stadt mit seinen Figuren nur einmal – er schildert das Ende der Hamburger Ehe Tonys am Ort. Sonst lässt er die Verreisten, Weggezogenen entweder schreiben oder nach ihrer Rückkehr berichten. Und viele von ihnen gehen ja weg: Thomas auf kommerzielle Bildungsreisen nach Südwestfrankreich und in die Niederlande, Christian nach England und Südamerika, Tony als Ehefrau nach

¹³ Uhl, 174: "Da hat er sich seine Seele bunt ausgestattet, nach seinem eigenen Geschmack." Uhl, 177: "... und baute seine Seele aus." Uhl, 226: "... weil im Innersten seiner Seele eine große, feine Sonntagsstube war oder eine Kirche. Er begehrte, diese Stube oder Kirche, die leer war, auszustatten und schöne Feste darin zu feiern."

¹⁴ Vgl. hierzu neuerdings Michael Neumann: Thomas Mann. Romane, Berlin: Schmidt 2001 (= Klassiker-Lektüren, Bd. 7), S. 31.

Hamburg und München, ihre Schwester Clara nach Riga. Die Wege all dieser Buddenbrooks haben immer ganz präzise etwas mit dem Herunterkommen der Familie zu tun und sind nur durch diese Funktion auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Thomas gewinnt seine – brüchige – kaufmännische und soziale Brillanz und erobert Gerda Arnoldsen, die die Musik in die Familie mitbringt, Christian erwirbt neue Qualitäten als Weltenbummler und Lebemann, Tonys Ehen gehen, im ersten Fall mit erheblichen finanziellen Verlusten, in die Brüche, Clara stirbt in der Fremde, und ihr Tod zieht ihr Privatvermögen aus der Firma. Wenn eine Rückkehr nach Hause mit Gefühlen verbunden ist – wie etwa im Falle Tonys –, dann sind es Familien- und nicht Heimatgefühle, die den Heimkehrer bewegen. Alles ist auf die Dynastie bezogen, die Stadt ist teils neutraler, teils auch feindlicher Ort des Geschehens.

Das ist schon mit Blick auf den *Jörn Uhl* gesagt, dessen Welt in vergleichbarer Weise geschlossen erscheint. Freilich ist der ländliche Schauplatz von Frenssens Roman größer, und zum *Ensemble* der Handlungsorte im engeren Sinn tritt noch die Umgebung: Der Erzähler folgt dem Helden nach Rendsburg zum Militärdienst, er folgt ihm nach Hamburg. Aber nur einmal bemerken wir einen entschiedenen Ortswechsel – auf den Kriegsschauplatz in Frankreich. Das andere "Draußen" – Amerika, auch der Studienort Hannover – wird weitgehend durch Rückblicke der Figuren und durch Briefe eingeblendet.

Wenn nun oben davon die Rede war, dass die Welt des Romans als Landschaft erscheint, als Identifikationsraum mit symbolischen Zentren wie dem Goldteich und dem Hünengrab, so ist hier anzufügen, dass der *Jörn Uhl* ein notorischer Heimweh- und Heimkehrerroman ist. Es ist – im Frenssenschen Sprachgebrauch – die "Nordmark", die ihre Menschen nur widerwillig ziehen lässt und sie alle – fast alle – wieder einsammelt, nachdem sie in der Fremde Lehrgeld bezahlt haben. Das wird am Exkurs deutlich, den der Erzähler anlässlich von Jörns Heimkehr aus dem Krieg einfügt. Er beschreibt in gewollt stereotyper Sprache "Rückkehren" in die schleswig-holsteinische Heimat im Verlauf der Geschichte:

Die Leute dieser Gegend sind zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Stimmung in ihre Heimat zurückgekehrt, als Sieger und als Besiegte [...]. Verschieden kamen die Leute dieser Gegend heim in ihre Heimat [...]. In verschiedener Stimmung kehrten sie aus der Fremde heim in dieses Land. Nicht immer in Siegerlaune [...]. (Uhl, 289-291)

Und längs des Romans haben wir ähnlich ausgeflaggte Auszüge und Rückkünfte. Als Fiete von der Uhl gejagt wird und in die Fremde muss, beschwört ihn die Mutter: "Fiete, du bist eben erst siebzehn Jahre; geh' nicht so weit."

(Uhl, 114) Thiess Thiessen, der sich nach dem Verschwinden Elsbe Uhls persönliche Vorwürfe macht, geht nach Hamburg, um sie zu suchen, und versucht sein Heimweh nach dem Heeshof in der Gesellschaft anderer Landsleute zu bezwingen:

Fiete! Fiete! Wieviel Heimweh überhaupt in dieser großen Stadt ist, das glaubst du nicht. Jeder dritte Mensch hat Heimweh [...]. (Uhl, 283)

Dann schließlich die konzentrierte, die gewissermaßen konzentrische Rückkehr an Weihnachten, die durch das lange Ausbleiben Elsbes besonders dramatisch ausfällt:

Wunderbare Dinge sind geschehen an diesem Weihnachtsabend, da Gefahr vorhanden war, daß die abgehärmte Frau [...], noch kurz vor der Heimat, am Rande des Heeswaldes, die Heimat verfehlte. Sie war an der Heimat schon vorbeigefahren, wollte den Heeshof und die darin wohnten, nicht wiedersehen, und hatte oben in Schleswig ein Unterkommen gesucht und hatte dort die letzte Enttäuschung erlebt. Da war der Rest des Lebensmutes dahin. Sie wanderte mit ihrem Kinde nach Süden zu, kam bei Friedrichstadt über die Eider, wanderte endlose, kahle Chausseen entlang [...]. Das Bild des Heeshofes und der Menschen, die darin wohnten, stand immer vor ihren müden, halbgeschlossenen Augen: da mußte sie hinter dem Bilde herwandern. (Uhl, 505 f.)

Nahezu alle, die die Heimat verlassen haben und guten Willens sind, kehren in diesem Buch zurück: allen voran Jörn aus dem großen Krieg, der durchaus in all seiner Scheußlichkeit geschildert ist, aber doch letztlich als Element der persönlichen Reifung, als "Mühe und Arbeit" im Sinne des Romans gesehen wird. Als sein Hauptmann anlässlich des Aufmarsches ihm zuruft: ",Uhl, was sagen Sie?" und Jörn schweigt, schreit er ihn an:

"Sie Bauer! Das Vaterland, Deutschland, reißt sich aus alter Not!" [...] Da sah Jörn Uhl noch einmal auf, und sah all die ziehenden Menschen, die alle nach einem Ziele strebten, und fühlte die Größe der Zeit. (Uhl, 255)

Die Heimat bringt letzte Erfüllung, ihre Bewohner arbeiten auch im Bereich des happy endings für sie und nur für sie, erliegen immer aufs Neue ihrem Zauber. Arno Schmidt hat in seinem recht körnigen Rettungsversuch Frenssen vorgeworfen, dass der Jörn Uhl zwar "etwas besser" sei als die beiden älteren Romane – Die Sandgräfin und Die drei Getreuen –, aber dennoch "bloße Anekdotenkrämerei, in ziemlich nuller [sic!] Sprache vorgetragen [...]". Das ist böse gesagt, aber es trifft nicht recht – genauer ist Schmidts feixende Anmerkung, dass bei den frühen Romanen die Einbildung im Hintergrund stehe, "Dithmarschen habe bei der Schöpfung als, freilich unerreichbares, Modell ge-

dient" und seine flapsige Kennzeichnung des Dichters als "Prä-Blubo", das ist, aus dem Schmidtschen ins Deutsche übersetzt: "Vorläufer der Blut-und-Boden-Dichtung."¹⁵

6. Der wichtigste Unterschied

Es wäre allzu billig, wollte man sich als nachträglicher Prophet betätigen und aus den Schwächen der schlicht-schwerfälligen Geschichte von *Jörn Uhl* deren letztliches Versinken in die Zweit- oder Drittrangigkeit ableiten, dazu noch die *Buddenbrooks* qualitätsmäßig gegen sie ausspielen. Dazu ist es Gottseidank zu spät. Nichts dergleichen wird mehr verlangt, der letzte Rettungsversuch des *Jörn Uhl* datiert aus den fünfziger Jahren und steht in Heinz Otto Burgers *Annalen der deutschen Literatur* – er stammt aus der Feder von Hans Schwerte. ¹⁶

Festzuhalten ist vielmehr der Unterschied, der bei aller festgestellten Nähe die beiden Bücher und ihre Autoren aufschlussreich charakterisiert. Frenssens Roman ist durch und durch regional; die deutsche Nordseeküste ist überhaupt sein und seiner Texte Lebensraum, und selbst der liebe Gott, der im Jörn Uhl durchaus auftreten darf - in einem Traum des Helden -, "sieht aus wie ein Dithmarscher Bauer". (Uhl, 172) Dem Frenssenschen Heimatoptimismus, den man natürlich auf andere Heimaten übertragen kann, der aber dabei seine Regionalität kaum einbüßt, steht die kühl-pessimistische Hanseatengeschichte von Thomas Mann gegenüber, in der der Erzähler von seiner Herkunftsregion gewissermaßen Abschied nimmt, nachdem sie ihm als künstlerisches Material gedient hat. Natürlich kann sich hier Widerspruch erheben: Hat nicht der Lübecker Patriziersohn seine Vaterstadt immer und immer wieder zu Literatur gemacht - in frühen Erzählungen wie dem Kleinen Herrn Friedemann, dem Willen zum Glück, dem Bajazzo, dem Tonio Kröger! Und ist nicht im Kaisersaschern des Doktor Faustus noch ein gutes Stück Lübeck! Ohne Zweifel, doch geht der Autor mit dem Material "Lübeck" auf ganz andere Art um als Frenssen mit dem Material "Nordmark". In den frühen Erzählungen sterben und scheitern alle, die aus der Heimat stammen; die Bühne ist am Ende leer wie in Buddenbrooks. Erst der Tonio Kröger bleibt am Leben; er verlässt seine Vaterstadt, kehrt nur vorübergehend und nachdenklich zurück - und nimmt sie mit sich, hinein in ein Schriftstellerleben, das sich auseinandersetzt mit der Breite der zeitgenössischen Literatur. Hier ist "Heimat" künstlerische Prädis-

¹⁵ Die Ritter vom Geist (zit. Anm. 12), S. 136, 144.

¹⁶ Vgl. hierzu Heftrich (zit. Anm. 4), S. 15.

position, künstlerisches Stimulans – sie bringt, wie es in der Novelle noch etwas jugendlich-unausgegoren heißt, "Liebe" mit ins künstlerische Geschäft. Und davon ist schon in *Buddenbrooks* ein Spurenelement zu erkennen: Der arme Verfallsprinz Hanno wird zwar, trotz aller Nähe zu seinem Autor, grausam geopfert, doch ist ihm ein Bruder im Geiste an die Seite gegeben, der junge Graf Mölln – der aber überdauert und möchte, charakteristischerweise mit Blick auf Edgar Allan Poe, die Geschichte vom Untergang eines Hauses schreiben... Ist das nicht schon der lebenstüchtige schriftstellerische Ableger des Todgeweihten? Springen wir nun bis fast ans Ende des Thomas Mannschen *Œuvres* und werfen wir einen Blick in den *Doktor Faustus*. Serenus Zeitblohm, der Biograph, mutmaßt dort über die Wirkung, die Leverkühns Heimatstadt Kaisersaschern auf sein späteres, so progressiv-weltläufiges, ja revolutionäres Schaffen ausgeübt hat:

Hat Kaisersaschern ihn jemals freigegeben? Hat er es nicht mit sich genommen, wohin immer er ging, und ist er nicht von ihm bestimmt worden, wann immer er zu bestimmen glaubte? [...] Aber wenn es sehr kühne Musik war, die er schrieb, – war es etwa 'freie' Musik, Allerweltsmusik? Das war es nicht. Es war die Musik eines nie Entkommenen [...]. (VI, 113)

Alle diese Belege artikulieren Thomas Manns Selbstverständnis – zum Teil. Doch lässt sich davon einiges objektivieren, wenn man von der im *Doktor Faustus* anklingenden heimlichen Hoffnung des Autors, ein großer Neuerer zu sein, einmal absieht. Thomas Mann hat Lübeck in der Tat mit hinausgenommen und hat es wieder und wieder bearbeitet, zerarbeitet, auch in denjenigen seiner Bücher, in denen es gar nicht vorkommt. Doch wer will daran zweifeln, dass sein Gesamtwerk trotz oder gerade wegen Lübeck Weltliteratur ist?



Manfred Dierks

Buddenbrooks als europäischer Nervenroman

Wir alle wissen, wie es um die Zähne des kleinen Hanno Buddenbrook steht. Recht jämmerlich, leider. Sie sind äußerlich so schön und weiß wie die seiner Mutter, aber inwendig sind sie fast alle schon unterminiert und verbraucht, nicht zu reden von denen, die schon ausgezogen sind. "Und womit werde ich beißen", fragt Hanno, als er sechzehn ist, "womit werde ich beißen, wenn ich dreißig, vierzig Jahre alt bin? Ich habe gar keine Hoffnung... "(I, 744) Wir hören hier auch die Stimme seines Autors, die Thomas Manns. Er hat wohl auch nicht viel Hoffnung. Der schlechte Zustand seiner Zähne ist ja lebenslang eines seiner dringlicheren Probleme. Manchmal sogar besetzt der Zahnschmerz seine Existenzmitte so bohrend und ausschließlich, wie es sonst nur die Kunst vermag. Kein Wunder, daß die beiden - Zahnzustand und Kunstverfassung im Doktor Faustus zusammentreten, im Symbol des "toten Zahns" (VI, 201). Und, womit beißt Thomas Mann denn, als er vierzig ist, genauer: dreiundvierzig? Ahnungsvoller Hanno Buddenbrook, die Frage ist leider nur allzu berechtigt. Wir sehen Thomas Mann im Jahre 1918 gleich bei drei Münchener Zahnärzten in Behandlung, und zwischen Oktober 1918 und Juli 1921 hat er über fünfzig Behandlungstermine wahrzunehmen - wegen Zahnfleischentzündungen, Wurzelbehandlungen, Überkronungen, Goldfüllungen, Brückenersatz, Extraktionen... "Leerer Kiefer unten rechts", klagt das Tagebuch am 9. Juni 1920. Und so geht es das ganze Leben lang, Zahn um Zahn. Es ist deshalb sehr berechtigt, wenn vor einigen Jahren auch das Fachblatt Zahnärztliche Mitteilungen aus seinem Blickwinkel erkannt hat, daß - wie es im Tod in Venedig heißt - beinahe alles Große, was dasteht, als ein Trotzdem dasteht. Die Zahnärztlichen Mitteilungen wissen wohl am besten, wovon hier eben die Rede war, und überschreiben einen Gedenkaufsatz mit dem Titel: Trotz schwerer Zahn-Operationen vollendete Thomas Mann sein Lebenswerk.1 Ist das nun eigentlich komisch? Doch, das ist es eben auch. Der Zahnschmerz ist gleich nach den Geburtswehen die intensivste Körperplage, die den Menschen befallen

¹ Eckhard Häussermann: Trotz schwerer Zahn-Operationen vollendete Thomas Mann sein Lebenswerk, in: Zahnärztliche Mitteilungen, Jg. 85, Nr. 7, Köln: Deutscher Ärzte-Verlag 1995, S. 110-117. Zitiert nach Thomas Rütten: Zu Thomas Manns medizinischem Bildungsgang im Spiegel seines Spätwerkes, in: Vom "Zauberberg" zum "Doktor Faustus". Die Davoser Literaturtage 1998, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann 2000 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII), S. 237-268, 238 f.

kann, ist aber kulturell bei weitem nicht so akzeptiert. Ihm haftet etwas Perfides an, etwas Halbernstes. Thomas Buddenbrook stirbt nach einer "Zahn-Operation", und die Leute in der Stadt sagen: an einem Zahne? "Aber, zum Donnerwetter, daran starb man doch nicht!" (I, 688) Sie haben durchaus recht, und der Senator ist ja auch an einem Herzinfarkt gestorben. Aber ohne den kranken Zahn hätte er den Infarkt nicht bekommen.

Ich hoffe, ich habe Ihr Interesse erregen können. Allerdings werden Sie sich fragen, was diese dentalen Hinsichten denn mit dem europäischen Nervenroman zu tun haben. Ich stelle dieses Thema aber erst einmal zurück, lasse es sozusagen nur angebissen, werde es später aber konsumieren. Vorerst genügt die Feststellung: *Buddenbrooks*, dieser Roman aus der Dekadenz, hat bei Thomas Mann nicht nur familiengeschichtlich, sondern auch persönlich autobiografische Wurzeln.

Buddenbrooks soll im Folgenden betrachtet werden als ein "europäischer Nervenroman". Das heißt, erst einmal grob übersetzt: Buddenbrooks gehört einem um 1900 in Europa - in Frankreich, England, Österreich, Holland, Deutschland - erscheinenden Romantypus an, und der befaßt sich mit den Nerven des in ihm auftretenden Personals. Der Prototyp eines solchen Nervenromans war Joris Karl Huysmans A rebours (Gegen den Strich), in dem der hochneurotische Graf Iean Des Esseintes seine Nerven in Schönheit ruiniert. Was sind die Nerven? Die Nerven als die feinen Reizleiter, wie wir sie kennen, gibt es seit dem 18. Jahrhundert, sie tauchen erstmals im frühindustriellen England auf, 1765 in einem Buch des schottischen Arztes Robert Whytt, und bald nimmt sie jeder Gebildete an sich wahr.2 Man hatte auch bald beobachtet, daß ihr Zentrum im Gehirn lag, und daß das Denken und Fühlen mit ihnen zusammenhing. Als die frühe Moderne - die Aufklärung also -, beginnt, über das bürgerliche Ich nachzudenken, wird sie notwendig psychologisch. Und als die Psychologie der Aufklärung sich nach der körperlichen Basis für seelische Zustände umsah, verfiel sie auf das Nervensystem. Hier, im Nervensystem, mußte der physiologische Grund liegen für alles, was das bürgerliche Subjekt fühlte und dachte. Aber nur der physiologische Grund. Das Verhältnis von Körper und Geistesleben war auch umkehrbar – körperliche Zustände ließen sich auch geistig-seelisch hervorrufen: in der Hypnose beispielsweise. Hier bezwang der Geist die Nerven. Der Chefarzt für Neurologie im Pariser Salpêtrière-Spital, Jean-Martin Charcot, stellte 1884 an mehreren Patienten durch hypnotische Beeinflussung Lähmungen der Glieder her, von denen man bisher angenommen hatte, sie seien allein durch physische Beschädigung der Nerven verur-

² Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München/Wien: Hanser 1998, S. 27-33.

sacht. Wir haben hier also das alte medizinische Erkenntnisdilemma des Dualismus von Körper und Geist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominierte allerdings in der Medizin - und damit in der Psychiatrie - die körperorientierte Schule der Somatiker und mit ihr "die Nerven".3 Die Somatiker versuchten, den Nerven im Labor beizukommen – man konnte sie ja sezieren oder elektrisieren. Dann gaben sie ihre physikalischen Bestandteile preis - Fasern, Zellen, Ganglien -, oder sie leiteten die elektrischen Impulse wie ein Stromkabel, so daß am anderen Ende ein Lämpchen glühte. Die eigentliche Beschaffenheit der Nerven und wie sie leiteten und was sie am Ende bewirkten, vermochte das Labor nicht herauszufinden. Deshalb blieben sie mitten im medizinischen Positivismus das, was man heute eine black box nennt, ein im Grunde mystischer Ort, in dem eine unbekannte Kraft wirkt. Natürlich entsteht um einen solchen Ort bald Literatur. In den berühmten Dienstagsvorlesungen des Neurologen Charcot sitzen in der Salpêtrière seit den achtziger Jahren auch die Dichter: Alphonse Daudet und sein Sohn Léon, Emile Zola, Joris Karl Huysmans, Guy de Maupassant. Hier wird eine Tradition psychiatrisch orientierter Schriftsteller begründet, die sich bald auch nach Skandinavien und Deutschland verzweigt. Gerhart Hauptmann hört in der Zürcher Irrenanstalt auf dem Burghölzli in den achtziger Jahren die Vorlesungen Auguste Forels, des Direktors. Forel ist ein entschiedener Abstinenzler und bekämpft sehr effektvoll das Alkoholikerelend der Proletarier. Aus Hauptmanns Säuferdramen hört man seine Stimme. Die medizinische Idee, die Gerhart Hauptmann am stärksten beeindruckt, ist die Annahme von der Vererbbarkeit des Alkoholismus. Diese Überzeugung Forels liefert die Grundidee des 1889 erstaufgeführten Dramas Vor Sonnenaufgang. Darin verzichtet der Sozialreformer Alfred Loth auf die von ihm geliebte Helene Krause, denn sie stammt aus einer Alkoholikerfamilie. Da hilft es nicht, daß sie im garantiert nüchternen Herrnhuth erzogen wurde, denn Loth würde trotzdem durch Vererbung schuldig an den gemeinsamen Kindern. Und auch die Alkoholsucht ist irgendwie Nervensache. Das Verlangen sitzt in den Nerven, weil der Alkohol ihre Schädigung - ihre Degeneration - bewirkt hat.

Hier befinden wir uns an einer Schnittstelle. Sie liegt im Begriff 'Degeneration'. "Degeneration" heißt "Entartung" und ist erst einmal ein Terminus der Naturgeschichte. Zugrunde liegt ihm die Beobachtung, daß Lebewesen aus bestimmten Gründen "aus der Art schlagen" und eine, meist negative, Sonderentwicklung durchmachen können. Im Jahre 1857 wird "Degeneration", auch "Degenereszenz" genannt, von der Psychiatrie adaptiert. Der französische

³ Hierzu Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, 2., verbesserte Taschenbuchaufl., Zürich: Diogenes 1996, S. 143-161.

Psychiater Auguste Bénédict Morel veröffentlicht sein höchst folgenreiches Buch über die physische, intellektuelle und moralische Degenereszenz der menschlichen Spezies und über die Gründe, die solche Devianzen bedingen4. Das "Morelsche Gesetz" behauptet einen Vorgang fortschreitender erblicher Abweichung vom gesunden Normaltyp – gut beobachtbar in keimgeschädigten menschlichen Familien und hier besonders im Zuge von vier Generationen. Der Degenerationsbegriff macht bald außerordentliche Karriere.⁵ In der physiologisch orientierten Psychiatrie setzt er sich besonders in der Lehre von den kranken Nerven fest. Die Nerven degenerieren, werden dadurch schadhaft oder sind auf der linken Körperseite alle zu kurz, und das führt im Laufe der Familiengeschichte zu physischen, intellektuellen und moralischen Sonderentwicklungen. Andererseits verbindet sich "Degeneration" bald mit dem gerade in Deutschland besonders populären Sozialdarwinismus und meint ein "aus der Art Schlagen" beim "Kampf ums Dasein". Man sieht hier wohl schon, daß der Begriff die Grenzen der Psychiatrie leicht überspringt und allgemeine kulturkritische Bedeutung annehmen kann. Insofern ist er eine Schnittstelle von den Nerven zur Kultur. Er überschneidet sich nämlich mit einer bestimmten fin-de-siécle-Stimmung, dem Bewußtsein der Dekadenz.

Dekadenz – das ist der Name für die deprimierende Überzeugung, mit Europa gehe es bergab – mit seinem weltpolitischen Führungsanspruch, mit der Durchsetzungskraft der weißen Rasse, mit der Lebensfähigkeit der europäischen Kultur. Wie im Jahre 79 der Flammenschein des ausbrechenden Ätna über Pompeji, so stand um 1900 der Verfall des späten Rom als Menetekel über Europa - beide Untergangsbilder (Pompeji und Rom) durchqueren ja das ganze 19. Jahrhundert. Diese Kulturstimmung und ihre Kunst sind mittlerweile gut erforscht, das immer noch nicht eingeholte Werk von Erwin Koppen über den Dekadenten Wagnerismus (von 1973) hat eine ganze Reihe interessanter Arbeiten zur Dekadenz angeregt. Ich denke, daß ich Ihnen diese Epoche hier nicht mehr beschreiben muß. Nur die Schnittstelle von den Nerven zur Kultur möchte ich markieren. Biologische Degeneration und kulturelle Dekadenz, obschon sehr verschiedener Herkunft, gehören sozialpsychologisch zusammen: Sie entsprechen demselben Existenzgefühl. Man findet diesen Zusammenhang am packendsten bei Nietzsche ausgedrückt: Er wittert "etwas wie Irrenhaus-, wie Krankenhaus-Luft"6 in Europa. Und er schreibt eine

⁴ B[enoit] A[uguste] Morel: Traité des Dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives, Paris: Baillière 1857.

⁵ Hierzu vor allem Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus, Berlin/New York: de Gruyter 1973. S. 281-284.

⁶ Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1955, Bd. 2, S. 863.

ganze Abhandlung, betitelt Was bedeuten asketische Ideale, um uns den Chefarzt im Sanatorium Europa vorzustellen, er nennt ihn den "asketischen Priester". Das ist selber ein Kranker, bei dem aber der Machtwille noch intakt ist, und so herrscht er über die anderen Patienten, all die Nervösen, Magenkranken, Depressiven und Wagner-Verehrer des dekadenten Kontinents. Ursprung und Vorbild für diesen dekadenten Herrscher über Dekadente ist für Nietzsche der Priester des europäischen Christentums. Dieser Priester ist selbst defekt, doch er erklärt seinen Mangel zur Tugend und bildet eine Gemeinde, die diese Tugend als zentralen Wert anerkennt. Über diese Gemeinde herrscht er dann. Nietzsche hat dabei Wagner im Auge. Wagner, sagt er, ist ein Neurotiker, und deshalb erhebt er insgeheim die Hysterie zum zentralen Wert. Er macht Hysterikermusik für eine Hysterikergemeinde, über die er dann als Opernpriester herrschen kann. Wir werden noch sehen, wie sehr Thomas Mann dies Existenzmuster des "asketischen Priesters" eingeleuchtet hat, das Rezept, wie auch der Schwache noch zu Publikum und Ruhm kommt - über seinen Durchhaltewillen zur Macht. Thomas Mann unterlegt es dem eigenen Leben, und auch seine Figuren befolgen es. Wir werden es später bei Thomas Buddenbrook wiederfinden.

Noch vor einigen Jahren konnte, wer sich mit der Forschung über die Dekadenz beschäftigte, diese Epoche für eine Intellektuellenmode halten - für eine vorübergehende Ideologie, zu der sich um die Jahrhundertwende ein kulturelles Krisenbewußtsein zugespitzt hatte. Man konnte aus der Forschung den Eindruck gewinnen, die Dekadenz habe sich ausschliesslich in Literatur und Kunst abgespielt. Doch sie war erheblich mehr. Sie war nicht nur der Ausdruck einer wie auch immer zustande gekommenen Kulturkrise - so hat man sie immer gesehen -, sondern sie war im Grunde der Versuch, sich von der Modernisierung abzuwenden. Modernisierung jetzt einmal nicht von den Künsten aus verstanden, sondern von der wirtschaftlichen und industriellen Basis her. Dort war die Moderne viel zu eilig betrieben worden, wie man fand. Im 19. Jahrhundert hatte die industrielle Revolution die Arbeit schneller und anstrengender gemacht, auch der Verkehr und die Kommunikation waren durch Eisenbahn, Telegraphen, Telefon enorm beschleunigt worden - Zeit wurde jetzt zu Tempo. Gerade die hier zugehörigen Berufsgruppen der Weber, Eisenbahner, Schriftsetzer und Telefonistinnen "waren von dem beschleunigten Tempo der Zeit betroffen"7 -, und sie reagierten darauf mit den unterschiedlichsten Ausprägungen von "Nervosität". Die Dekadenz-Forschung hat diese Nervosität lange Zeit nur als eine ästhetische Erscheinung behandelt, als

⁷ Ich folge im wesentlichen den Arbeiten Joachim Radkaus über die Nervositätsgeschichte im 19. Jahrhundert bis zur Jahrhundertwende, hier Joachim Radkau: Geschichte der Nervosität, in: Universitas, Nr. 6 (1994), S. 533-544, bes. S. 538.

seien die Nerven eine Jugendstil-Erfindung. Das hat sich nun geändert. Seit einiger Zeit dringt nun auch die Medizin-Geschichte in diesen Forschungsbereich ein, und wir erhalten Analysen konkreter Krankengeschichten aus den Kliniken und Kommentare zu den im 19. Jahrhundert herrschenden Lehren in der Psychiatrie. In den psychiatrischen Krankenhäusern und in den über ganz Mitteleuropa verstreuten privaten Sanatorien finden sich ja gerade jene Individuen, welche – bei entsprechender Disposition – Tempo und Anstrengung der Moderne nicht durchhalten können. Das mag in der kantonalen Nervenklinik auf dem Zürcher Burghölzli eine nervlich erschöpfte Büroangestellte sein und in der privaten Villa Christoforo am Gardasee der "überarbeitete" Dichter Hermann Sudermann. In ganz Europa stellt sich ein Nervendiskurs her, dessen Grundregeln von der Medizin vorgegeben werden. Gewiß, die Anwendung dieses Nerven-Wissens in der Kulturkritik greift oft weiter als die Mediziner das können – zum Beispiel bei Nietzsche. Wer aber dessen Diagnose liest, der ganze Wagner sei eine Neurose, sollte doch wissen, was man um 1888 medizinisch unter ,Neurose' verstand. Das ist noch etwas anderes, als Sigmund Freud bald darin sieht.

Als die Brüder Heinrich und Thomas Mann – ab 1890 – die literarische Szene betreten, haben sie sich damit auseinanderzusetzen, daß sie problematische Naturen sind. Das ist für junge Literaten nun nicht gerade ungewöhnlich und oft auch eine günstige Voraussetzung für Literatur, wie man dann ja auch sieht. Nicht die Tatsache ist das Interessante, sondern wie sie von den Brüdern verstanden und bearbeitet wird. Sind sie denn krank? Ja und nein. Beide klagen in ihren Briefen über diffuse Störungen - Konzentrationsschwäche, Arbeitshemmungen, Magenrevolten -, Heinrich hat obendrein einen enormen sexuellen Appetit, von dem er nun nicht weiß, ob er darauf stolz sein soll oder sich Sorgen machen. Diffuse Störungen dieser Art bedürfen nun der Modellierung durch ein anerkanntes Krankheitsbild, damit sie Kontur gewinnen und vielleicht sogar einen Sinn. Die Krankheit der Wahl heißt in jenen Jahren, als die Brüder eines Krankheitsbildes bedürfen, Neurasthenie. Neurasthenie bedeutet Nervenschwäche oder wie der deutsche medizinische Terminus auch lautet: "reizbare [Nerven]Schwäche". Das will sagen, der daran Erkrankte ist nicht nur in der Nervenkraft reduziert, sondern zugleich hochgradig sensibilisiert. Nun stand auch damals der Krankheitsbegriff ,Neurasthenie' nicht gerade für respektablen Leidensdruck - es geht damit so ähnlich wie mit den Zahnschmerzen. Damit empirisch deutlich wird, wie Neurasthenie wirklich beschaffen sein konnte, sehen wir uns einmal einen Krankenbericht an. Er stammt von Thomas Mann selbst und steht in einem Brief aus dem Jahre 1906 an eine Lübecker Freundin, die Schriftstellerin Ida Boy-Ed:

... ich war in den letzten acht Tagen so elend, dass ich mich zu dem kleinsten Geschäfte untauglich fühlte. Das kommt alle acht oder zehn Wochen mal. Es ist der Darm in idealem Zusammenwirken mit dem Magen, übrigens ein rein nervöser Zustand. Es fängt an mit Depressionen, Augenschwäche, Unruhe, tiefer Verstimmung. Dann liege ich eine Nacht völlig schlaflos unter Übelkeiten und ununterbrochenen quälenden Nervenschmerzen im Leibe. Den nächsten Tag bin ich vollständig kaputt, vertrage nichts als Suppe und dämmere so hin. Unter starkem Schlafbedürfnis kommt dann langsam Besserung zum Normalzustand, der vom Idealzustand ziemlich weit entfernt ist. [Hervorhebung M.D.] (BrGr, 158)

Man muss wissen, dass er gerade an seinem zweiten Roman schreibt, an Königliche Hoheit. In solchem Zustand aber schreibt es sich schlecht, und man versteht, dass er Angst bekommt. Der Brief an Ida Boy-Ed fährt fort:

Sie glauben nicht, mit welchem Gram um michselbst ich mich herumzuschlagen habe, – natürlich nicht um 'mich', sondern um mein Talent, mein Künstlerthum. Mehr und mehr neige ich zu einer Müdigkeit, einem Überdruss, einer Unlust, die verzehrt, weil sie mit rasender Ungeduld verbunden ist; denn ich habe die Leistung nöthig, um mich vor mirselbst zu rechtfertigen.

Und wie kommt er denn unter solchen Umständen zu dieser Leistung? Er gehorcht seinem kategorischen Imperativ ",durchhalten"! (XI, 715) Wir wissen das natürlich alle, aber haben wir es auch in dem Maße empirisch ernstgenommen, wie es das verdient? Wenige Monate vor diesem Krankenbericht, im Juli 1906, hat er beschrieben, wie er arbeitet:

Was mich betrifft, so heisst es, die Zähne zusammenbeissen und langsam Fuss vor Fuss setzen, – heisst es, Geduld üben, den halben Tag müssig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser wird. Irgend etwas Grösseres fertigzumachen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, [...] dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld – was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven [...] oft bis zum Schreien gespannt sind. (XI, 716 f.)8

Genauso arbeitet dann Gustav von Aschenbach im *Tod in Venedig*: in "kleinen Tagewerken" (VIII, 452) in einem "sich täglich erneuernden Kampf zwischen seinem zähen und stolzen […] Willen und dieser wachsenden Müdigkeit" (VIII, 448).

So muss man sich also die konkret erlittene Neurasthenie vorstellen. Wer sie

⁸ Thomas Mann begründet das an dieser Stelle mit der hohen Verdichtungsarbeit, die er am Text zu leisten habe. Aus den Briefen an Heinrich in dieser Zeit und aus dem oben zitierten an Boy-Ed wird deutlich, dass auch sein Nervenzustand erheblich beteiligt ist an seinem schwierigen Vorankommen.

Manfred Dierks

142

hat, ist auf unspektakuläre Weise in seiner Existenz geschwächt, zeitweise ganz erheblich. Die Brüder Mann erkennen sich im Bilde dieser Krankheit wieder, und man kann sagen, sie sind seit Mitte der 90er Jahre bekennende Neurastheniker. Man lese dazu die Briefe und das frühe Werk beider: immer wieder die "verfluchte Nervenschwäche" (BrGr, 136). Und wenn auch das Trennende zwischen den Brüdern allmählich wächst, etwas Gemeinsames und Verbindendes bleibt, fast tröstlich. "Wir [...] beide", sagt Thomas zum Bruder, "wir [...] beide, als Neurastheniker" (BrHM, 105).9

Was war denn die Neurasthenie medizinhistorisch gesehen? Man versteht sie dort als die erste grosseuropäische Reaktion auf moderne Überforderungsprobleme – und insofern gut vergleichbar mit dem bei uns vor zwanzig Jahren auftretenden Stress-Syndrom. Auch der Nervendiskurs über die Neurasthenie hat ähnliche kulturkritische Züge wie die verflossene Debatte über den Stress. Joachim Radkau hat 1998 ein bedeutendes Buch darüber veröffentlicht, dem ich hier einiges verdanke. 10 Die Lage ist die folgende: Viele Menschen produzieren seit der Mitte des 19. Jahrhunderts "nervöse" Symptome – sie reichen vom Tic (wie Schluckbeschwerden) über Konzentrationsschwäche und Reizzustände bis hin zu massiven Phobien und Zwängen. Grundsätzlich sind sich die Psychiater und Neurologen darüber einig, dass die Neurasthenie vererbt wird. Sie beruht auf Degeneration der Nerven und kann durch direkte Vererbung zum Familienschicksal werden. Dann ist wenig zu machen. Doch in der Mehrzahl handelt es sich um indirekte Vererbung, und es ergibt sich nur eine nervöse Disposition, die dann auf moderne Überforderungen mit neurasthenischen Symptomen reagiert. Hier besteht gute Aussicht auf Heilung. 11

Die "nervösen" Symptome gibt es natürlich schon lange. Nur häufen sie sich seit der Jahrhundertmitte. In jeder Arztpraxis hat man damit zu tun, weiss sie aber nicht recht einzuordnen. Da erscheint im Jahre 1881 das Buch des amerikanischen Mediziners und Elektrotherapeuten George M. Beard *Die Nervenschwäche*. Das Buch ist sehr praktisch gehalten als diagnostischer und therapeutischer Ratgeber für die allgemeine Arztpraxis, und es tritt in Europa bald einen regelrechten Siegeszug an, denn es gibt jenen nervösen Symptomen einen Grund, einen Zusammenhang und einen Namen: "Neurasthenie, reizbare Schwäche". Nun wissen die Nervösen, was sie haben. Eine ganze Ratgeberliteratur schießt aus dem Boden, und die Brüder Mann sind mit ihr gut ver-

⁹ Hierzu Manfred Dierks: Krankheit und Tod im frühen Werk Thomas Manns, in: Auf dem Weg zum "Zauberberg". Die Davoser Literaturtage 1996, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann 1997 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVI), S.11-32, 15 und pass.

¹⁰ Siehe Anm. 2.

¹¹ Zum Vorstehenden: Georg M. Beard: Die Nervenschwäche. Ihre Symptome, Natur, Folgezustände und Behandlung, Leipzig: Vogel 1881, S. 117 f.

traut. "Wir [...] beide, als Neurastheniker". Leider haben sie Grund zu der Überzeugung, dass sie an der direkt vererbten und also schweren Krankheitsvariante leiden, an nervöser *Entartung*. Mit einem anderen Wort: Sie sind *dekadent*. Allerdings dürfen sie auch hoffen: Ihr Wille zur Macht ist noch intakt.

Man braucht diesen Kontext, den ich hier angerissen habe, um *Buddenbrooks* als "Nervenroman" ernst zu nehmen und zu verstehen. Heute haben Kunst und Zeit diese naturalistische Bedeutungsschicht im Text weitgehend getilgt, man liest sie nicht mehr mit und hat nicht viel verloren. Das ist historisch etwas ungerecht, auch dem Autor gegenüber. Er leidet, als er den Roman schreibt, nicht an der literaturwissenschaftlichen Auffassung von Dekadenz, sondern an der medizinischen. Er hat deshalb in der medizinischen Bedeutungsebene die Krankengeschichte einer Familie geschrieben, und seine beiden Helden, Thomas und Christian, durchlaufen genau recherchierte Neurastheniker-Karrieren. Sie stimmen, wie noch die Todeskrankheit des kleinen Hanno dazu stimmt.¹² Warum denn muss er gerade an Typhus sterben? Mit hoher Wahrscheinlichkeit deshalb, weil Thomas Mann dieses Leiden dem Formenkreis der Nervenerkrankungen zurechnete – auch Hannos Tod folgt noch dem Gesetz des erblichen Familienübels. *Meyers Konversationslexikon*, aus dem sich ja das berühmte Typhus-Kapitel speist, beginnt seinen Artikel so:

Typhus [...] gegenwärtig [...] ausschliesslich Bezeichnung für verschiedene schwere und unter heftigem Fieber verlaufende Krankheitszustände, bei welchen das Nervensystem in der schwersten Weise ergriffen zu sein und der Kranke in einem anhaltenden Zustand von Betäubung sich zu befinden pflegt (Nervenfieber).

Nun direkt zum Roman. Die neurasthenische Entartung der Buddenbrooks vollzieht sich in vier Generationen, wie Bénédict Auguste Morel das 1857 zum genetischen Gesetz erhoben hat. Thomas Mann muss aber von Morel nichts gewusst haben. Vielleicht hat er das anderswo aufgelesen, vielleicht bei Kielland. Der Vier-Generationen-Takt in der Entartung findet sich öfter in der Dekadenzliteratur.

Die erste Buddenbrook-Stufe ist die noch gesunde, nur der unsichtbare Keim ist schon geschädigt und macht sich tückisch auf seinen schlimmen Weg.

12 Klaus Bohnen hat in seinem Beitrag im vorliegenden Band erstmals darauf aufmerksam gemacht, dass auch der Typhus, an dem Thomas Mann Hanno Buddenbrook sterben lässt, nach der damaligen medizinischen Auffassung in den Kreis der Nervenaffektionen gehört. – Thomas Mann fand seine Informationen im Typhus-Artikel von *Meyers Konversations-Lexikon* (5. Aufl., Bd. 17, Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1897, S. 19-22), wie Ernest M. Wolf nachgewiesen hat (Ernest M. Wolf: Magnum Opus. Studies in the Narrative Fiction of Thomas Mann, New York/Bern/Frankfurt am Main u.a.: Lang 1989 [= Studies in Modern German literature, vol. 25], S. 139-153). Nach diesem Artikel ist der Typhus eine Infektionskrankheit, die ihren Namen von dem durch sie verursachten Betäubungszustand ("Nervenfieber") hat.

144

Hier freut sich der alte Johann des Lebens, glaubt an die Aufklärung und macht sich als Heereslieferant keine Skrupel. Die naive Intaktheit seines Ichs wird durch seine Haltung gegenüber der Preußin Ida Jungmann ausgedrückt, die sein Sohn vor kurzem importiert hat. Er mag sie nicht. Keineswegs, weil sie Preußin ist, sondern überhaupt. "... in gesellschaftlicher Beziehung [...] war er mehr als sein Sohn, der Konsul, geneigt, strenge Grenzen zu ziehen und Fremden ablehnend zu begegnen." (I, 14) Das ist keine soziale Borniertheit, sondern psychologisch der Ausdruck eines sich gesund umgrenzenden Ichs. Der Text bringt aber eine leise Irritation, ob das wirklich so ist. Der Alte macht nämlich seinem Sohn, der die Jungmann angebracht hat, einen wütenden Auftritt, "bei dem [er] fast nur französisch und plattdeutsch sprach" (I, 14). Französisch ist, bei aller Napoleonverehrung des alten Herrn, doch nun gerade das Fremde. Und die Spannung zwischen Französisch und Plattdeutsch ist doch geradezu die klassische zwischen fremd und bodenständig. Damit lässt Johann Buddenbrook, während er sich gegen das Fremde wehrt, unter der Hand, indem er französisch spricht, das Fremde gerade zu. Macht sich hier schon der geschädigte Keim bemerkbar? Psychologisch gesprochen: Gibt es hier nicht schon einen kleinen Bruch und Widerspruch, schwächt sich bereits die feste Ich-Grenze des doch noch so gesunden alten Buddenbrook? Denn genau um die Ich-Stabilität der Buddenbrooks geht es im Verlauf der Geschichte.

In der zweiten Generation ist sie auch nicht mehr gegeben. Das wird gleich zu Anfang deutlich, als man über den verwilderten Garten vorm Burgtor spricht. Der alte Buddenbrook und sein Sohn sehen ihn ganz unterschiedlich. Man kann diese beiden unterschiedlichen Gartenbilder auch einmal als Seelenbilder lesen. Der Alte denkt natürlich an Versailles: "Welch nett Besitztum, wenn das Gras gepflegt, die Bäume hübsch kegel- und würfelförmig beschnitten wären..." (I, 32) Das ist die vom Menschen in Formgrenzen gebrachte, die von ihm definierte Natur. Hier sind wieder die Grenzen, die das starke Ich zu setzen und zu halten vermag. Anders beim Sohn, dem Konsul. "Ach Vater", sagt er, "wenn ich dort im hohen Grase unter dem wuchernden Gebüsch liege, ist es mir eher, als gehörte ich der Natur und als hätte ich nicht das mindeste Recht über sie..." (I, 32) Hier tritt das Ich sein Recht auf sich selbst an die Natur ab, und dazu gehört eben auch die zentrifugale Bewegung in diesem Bild, sie lässt die Grenzen zurück: Das Gras wächst ungeschnitten hoch, das Gebüsch hat gleichfalls keine Form, es wuchert. Tatsächlich ist der Konsul ja ein Schwärmer. Er ist "der erste seines Geschlechtes [...], der unalltägliche, unbürgerliche und differenzierte Gefühle [kennt und pflegt]" (I, 259). Er ist sentimental, zuweilen träumerisch, und kann sich befremdlicherweise in den Bankrotteur Ratenkamp einfühlen, wie der im Sog des Niedergangs dem Ruin auch noch selbst nachgeholfen habe, "damit das Schicksal erfüllt würde" (I, 25). Gottseidank

machen seine weichen Gefühle aber vor Kontor und Hauptbuch Halt. Die Firma Buddenbrook bringt er geschäftlich weiter. Er kann seine Neigung zu besonderen Gefühlen ja in pietistischer Religiosität ausleben, in einer "schwärmerischen Liebe zu Gott und dem Gekreuzigten" (I, 259), und damit ist diese Neigung auch respektabel untergebracht. Sein Fall hat aber schon einen medizinischen Hintergrund, dem mit Taube und Franzbrot allein nicht mehr beizukommen ist. In seiner Jugend hat er an Nervosität gelitten und mußte nach Bad Ems gehen, um die Kur zu gebrauchen. (I, 174) Das wird um 1820-25 gewesen sein, und im Syndrom "Nervosität" hat damals kein Badearzt etwas Spezifisches hervordeuten können. Jean Buddenbrook wird in Ems mit einem Glas harntreibenden Sodawassers auf den Parkwegen promeniert sein, und das muss ja wohl geholfen haben. Etwas skeptisch stimmt uns noch, dass er später Anfälle von "heftigste[m] Rheumatismus" (I, 241) hat. Wir werden darauf zurückkommen. Allerdings kann man auch seine Gefühlsseligkeit, seine schwärmerische Religiosität, medizinisch betrachten: Dann ist sie eine Erscheinungsform der Hysterie, und zwar als Folge der Degeneration. "Von allen delirierenden Kundgebungen", steht bei Henry Colin im Essay über den Geisteszustand der Hysteriker, "die dem erblich Belasteten eigenthümlich sind, gibt es [...] keine, welche den Zustand sicherer erkennen lassen als [unter anderen Merkmalen] die übertriebene Frömmigkeit"13. Hier ist nur interessant, dass das Schwärmertum Jean Buddenbrooks im Zusammenhang mit der nervlichen Entartung damals medizinisch so gesehen werden kann. Im übrigen stellt es ja wohl einen im Norddeutschland jener Zeit keineswegs seltenen Fall von protestantischer Konventikel-Frömmigkeit dar. Dazu brauchte Thomas Mann noch keine medizinischen Fachkenntnisse.

Aber nun. Die dritte Generation tritt an und prägt, was sie ererbt von ihren Vätern, vielseitig und plastisch aus. Gemeint sind vor allem Thomas und Christian. Clara folgt ihrem Vater als strenge Schwärmerin und wird dann früh von ihren "Gehirnschmerzen" ins Jenseits erlöst, eine asketische Priesterin ohne Machtwillen. Nur Tony ist kaum belastet, aber zu einer "nervösen Magenschwäche" (I, 241) ist sie schliesslich auch disponiert, und die tritt dann auf als eine Folge Grünlichs.

Die beiden Brüder. In der medizinischen Ebene des Romans durchlaufen sie zwei Neurastheniker-Karrieren, und zwar klinisch exakt. Jeder von ihnen hat eine bestimmte Charakteranlage geerbt und muß sie in seinem Leben entfalten. In dieser Charakterentwicklung wird eine eiserne Fatalität erkennbar. Keiner der beiden hat jemals eine Wahl, die, wenn er sie richtig träfe, sein Leben ver-

¹³ Henry Colin: Essay sur l'état mental des hystériques, Paris: o.A. 1890, S. 154, zitiert nach: Max Nordau: Entartung, Bd. 1, Berlin: Duncker 1892, S. 37.

bessern würde oder ihm eine andere Richtung geben. Dazu eine Zwischenbemerkung: Thomas Mann hat sich selber gern auf Schopenhauers Konzept des intelligiblen und des empirischen Charakters bezogen und es als eigenes Existenzmuster angesehen. Es handelt sich um eine aberwitzige Konstruktion, die ohne die Willensmetaphysik nicht funktioniert. Der "intelligible Charakter" eines Menschen ist so etwas wie der metaphysische Bauplan seiner Existenz, der entworfen wird, bevor er ins Leben tritt. So ist er nun gedacht, und so muss er leben. Der "empirische Charakter" eines Menschen macht diesen Bauplan im Laufe seines Lebens dann sichtbar. Eben diese Fatalität des bereits angelegten, nur noch auszuführenden Charakters steht auch hinter den Brüdern Thomas und Christian. Hier hat sich die Metaphysik in den Medizinerglauben der Zeit verpuppt, die Konstitution sei das Schicksal.

Das fängt klein an. Bevor im Mengstrassenhaus die Festtafel eröffnet wird, kommen Thomas und Christian aus der Schule und gesellen sich zu den Gästen. Thomas, das kann man gleich erkennen, ähnelt "in den Augen und in der Gesichtsform stark seinem Großvater" (I, 18), während Christian "in beinahe lächerlicher Weise seinem Vater ähnlich [ist]" (I, 17). Damit sind zwei Nachfolgelinien gezogen - von Johann Buddenbrook zu Thomas, von Jean Buddenbrook zu Christian. Es sind Vererbungslinien. Dann werden noch zwei Eigentümlichkeiten der beiden Jungen angeführt, die es in sich haben. Christian kann sehr komisch seinen Lehrer nachmachen, und alles bricht in Gelächter aus. "'n Aap is hei!", sagt der alte Buddenbrook dazu und muss auch lachen. Und so wird es dann sein: Christian kann später nur nachäffen, nachmachen: einen Klaviervirtuosen beispielsweise, täuschend echt, obwohl er gar nicht Klavierspielen kann. Er wird Rollen spielen, aber sie nicht durchhalten, den Künstler mimen, aber keiner sein. "'n Aap is hei!" Ihm fehlt der Halt, sein Ich ist zu schwach. "Haltlosigkeit" ist übrigens auch ein psychiatrischer Terminus,14 und die Brüder Mann haben damals jeder eine autobiografisch getönte Novelle über dies Thema geschrieben – Heinrichs Erzählung heisst explizit so: Haltlos, und Thomas' Novelle ist betitelt Tobias Mindernickel, mit den Initialen TM also. 15 Soweit erst einmal zu "'n Aap is hei!"

Thomas dagegen macht einen grundsoliden und ernsten Eindruck. Man muss sich eigentlich keine Sorgen machen – oder doch? Dem informierten Blick – also jenem, der schon einmal einen der um 1900 gängigen Nerven-Rat-

¹⁴ Siehe E[ugen] Bleuler: Lehrbuch der Psychiatrie, 3. Aufl., Berlin: Springer 1920, S. 437: "Die Haltlosen werden gekennzeichnet durch Mangel an Nachhaltigkeit der affektiven Funktionen und damit übertriebene Bestimmbarkeit des Willens durch die verschiedensten inneren und äußeren momentanen Einflüsse". Haltlosigkeit gehört zum neurasthenischen Zentralsymptom "Willenlosigkeit" und ist der übertriebenen "Reizbarkeit" unterworfen – stellt also eine Ausprägung der reizbaren Schwäche dar.

¹⁵ Hierzu Manfred Dierks: Krankheit und Tod (zit. Anm. 9), S. 19 f.

geber durchgelesen hat – fällt auf, dass Thomas unvollkommene Zähne hat, sie sind "nicht besonders schön, sondern klein und gelblich" (I, 18). Das kann harmlos sein, aber auch ein Symptom. Man sollte das im Auge behalten. Tatsächlich kommen wir zu einem ersten Befund, als Thomas sechzehn ist. Da sind seine Zähne leider schon "ziemlich mangelhaft" (I, 77), bei allerdings günstigem Allgemeinzustand der Person, nämlich: ruhig, verständig und voller Arbeitseifer. Wir aber schlagen besser noch einmal nach und müssen im Neurasthenie-Klassiker von Beard allerdings das Folgende lesen:

Rasche Fäulnis und Unregelmässigkeiten der Zähne gehört zu den Symptomen der Nervenschwäche. Sie ist ebenfalls die Folge eines Verarmungszustandes des Nervensystems.

Dass frühzeitig eintretende Fäulniss der Zähne ein Resultat der Civilisation ist, ist eine unleugbare Tatsache. Die Zähne sind selten gesund bei denen, deren Constitution entkräftet ist [...], nur sehr selten sieht man einen nervenkranken Menschen im Alter von 35 oder 40 Jahren mit einer gesunden Zahnreihe, welche Sorgfalt auch auf ihre Erhaltung verwendet sein mag [...].¹⁶

Soweit Beard. Und wenn wir einen weiteren, damals sehr verbreiteten Nerven-Ratgeber konsultieren, den von Dr. Möbius, bekommen wir dieselbe düstere Auskunft: "Zu den körperlichen Merkmalen der erblichen nervösen Belastung rechnet man [...] Missbildung und rasch eintretende Verderbnis der Zähne"¹⁷. Wie bei seinem Bruder zeigt sich also schon früh bei Thomas das Anzeichen der erblichen Belastung durch Neurasthenie. Ich habe Ihnen übrigens damit auch die Frage beantwortet, mit der ich Sie eingangs in Spannung versetzt habe: Was haben die Zähne mit den Nerven zu tun? Hätte man Thomas Mann in jenen Jahren danach gefragt, hätte er mit gutem Grund geantwortet: *alles*.

Wir wissen nun Bescheid und sind nicht mehr überrascht, dass Thomas wenige Jahre später aus Amsterdam schreibt, er leide an Nervosität. (I, 174) Er beobachtet die "Kundgebungen seiner Nerven" (I, 248) und hat auch weiterhin Grund dazu. Mit vierundzwanzig neigt er zu Schüttelfrost (I, 236) – wir wissen mit Dr. Beard, dass das neurasthenische Frostschauer sind. Und als Christian nach acht Jahren Abwesenheit aus Valparaiso zurück ist und nun mit

¹⁶ Beard: Nervenschwäche, S. 76 f.

¹⁷ Paul Julius Möbius: Die Nervosität, 3., vermehrte und verb. Aufl. [1. Aufl. 1882], Leipzig: Weber 1906, S. 37. Das Zitat geht weiter: "Einige dieser körperlichen Merkmale finden sich besonders häufig bei erblich Nervösen. Die Zähne stehen oft nicht regelmässig, es finden sich überzählige Zähne, das erste und zweite Zahnen findet unregelmässig statt, ganz besonders aber sind die Zähne der Nervösen hinfällig. Obwohl diese nicht anders leben als andere Menschen und häufig ihre Zähne sorgfältig pflegen, gehen diese doch sehr frühzeitig zugrunde. Selten wird ein solcher Mensch mit 20 Jahren noch den Mund voll gesunder Zähne haben, und mit 30 bietet der Mund ein Bild der Verwüstung dar, wenn die Kunst des Zahnarztes nicht nachgeholfen hat."

¹⁸ Beard: Nervenschwäche, S. 72.

seinen Symptomen erst richtig loslegt, kommen wir aus dem Nachschlagen in den Nervenhandbüchern gar nicht mehr heraus.

"Sage mal …", fragte er unvermittelt, "kennst du das Gefühl … es ist schwer zu beschreiben … wenn man einen harten Bissen verschluckt und es tut hinten den ganzen Rücken hinunter weh?" (I, 261)

Ja, Herr Buddenbrook, müssen wir da antworten, das tritt bei Ihrem Leiden häufig auf: *Spinalirritation*.¹⁹ Sie sind vermutlich zu lange Eisenbahn gefahren und leiden am *railway-spine*. Typisch neurasthenisch. Und was fehlt Ihnen noch? "... manchmal kann ich [überhaupt] nicht schlucken!" (I, 263) Vermutlich ein nervöser Speiseröhrenkrampf, Herr Buddenbrook, kommt oft vor. Das meinen Sie aber nicht? Es verhält sich komplizierter? Wie denn?

"Mir fällt ein, dass ich vielleicht nicht schlucken kann, und dann kann ich es wirklich nicht. Der Bissen sitzt schon ganz hinten, aber dies hier, der Hals, die Muskeln … es versagt ganz einfach … Es gehorcht dem Willen nicht […]. Ja, die Sache ist: ich wage nicht einmal, es ordentlich zu wollen." (I, 263)

Ein vertracktes Symptom, Herr Buddenbrook, zugegeben: Sie wagen nicht, schlucken zu wollen. Aber es ist in der Literatur gut bekannt. Hören Sie: "Die Kranken sagen selbst: 'Ich kann nicht wollen', sie empfinden dies schmerzlich, und das Gefühl der Willenshemmung wird ihnen eine Quelle weiterer Leiden."20 Willensschwäche ist im Krankheitsbilde der Nervosität ein Kernsymptom, ein "Hauptzug". Und damit sollten wir es gut sein lassen. Wie, immer noch nicht? Sie hätten da noch eine letzte Beschwerde vorzutragen, Herr Buddenbrook? Eine Qual, eine beständige, unbestimmte Qual an der linken Seite? Nun, die wollen wir dann noch abklären. Soweit ich sehe, ist sie seit langem auch ein Hauptinteresse aller Buddenbrooks-Leser.

Die beständige, unbestimmte Qual an der linken Seite (I, 291; 312; 404) – sie tritt im Sommer 1856 erstmals auf, und Christian ist da achtundzwanzig. Dr. Grabow weiß damit aber auch gar nichts anzufangen, und das Leiden wächst sich aus. Erst Dr. Drögemüller in Hamburg erkennt, dass es nervösen Ursprungs ist, und er stellt eine präzise Diagnose: An der linken Seite sind bei Christian alle Nerven zu kurz. Dr. Drögemüllers Befund fusst offenbar auf dem zu seiner Zeit – 1861 – gängigen Vergleich der Nerven mit dem Schienen-

¹⁹ Möbius: Nervosität, S. 129 f.

²⁰ Möbius: Nervosität, S. 109. Die Seiten 108 ff. in diesem zweiten Abschnitt von Möbius' Gesundheitsbuch könnten die "Vorlage" – besser: wissenschaftliche Absicherung – für Christians Molesten gewesen sein. Andere Ratgeber haben diese Symptome jedoch auch. Möbius ist allerdings der beste Psychologe unter den Nervositäts-Spezialisten, wie dann auch seine Künstler-Analysen zeigen.

strang der Eisenbahnen oder dem Telegraphenkabel. Die Nervenstränge sind zu kurz wie ein zu knapp bemessenes Schienennetz und können die ganze linke Seite nicht mehr recht versorgen. Christian zieht daraufhin den überfälligen Schluss, dass er als freier Unternehmer nicht belastbar und flexibel genug ist, gibt seine Firma auf und geht als Angestellter nach London. Dort aber wird das Übel richtig schmerzhaft, und er muss nach Hamburg zurückkehren. Hier wird er nun auf Gelenkrheumatismus behandelt, und das ist eine typische Fehldiagnose, die man Dr. Drögemüller nun aber wirklich nicht übelnehmen kann. Er kennt (1864) die Neurasthenie noch nicht, die es nosologisch – als umschriebene Krankheit – ja erst ab 1881 gibt, seit dem Erscheinen von George Beards Buch darüber. Hätte er darin nachschlagen können, wäre er auf Seite 105 korrigiert worden. Dort steht:

Neurasthenie kann auch ähnlich dem Gelenkrheumatismus auftreten und wird häufig verwechselt; die Steifigkeit des Nackens [...] oder der Lendengegend [...] verführen leicht zu irrtümlicher Annahme von Rheumatismus.

So wird Christian in Oeynhausen, wo er kurt, zwar von den Schmerzen befreit, "aber eine gewisse Steifheit der Glieder dauerte noch fort, und die periodische 'Qual' in seiner linken Seite [war] keineswegs aus der Welt geschafft". (I, 442) Christian ist eben kein Rheumatiker, sondern ein Neurastheniker – weiterhin leider unerkannt und damit unbehandelt, was eine schlechte Prognose ergibt.

Sie sehen, wir könnten hier mühelos ein grosses Neurasthenie-Consilium abhalten, in dem Ihnen die Patienten Thomas und Christian Buddenbrook aufs eingehendste vorgestellt würden. Ich könnte verschiedene "Kollegen" heranziehen, Dr. George Beard natürlich, den Dr. Möbius aus Berlin, die Koryphäen Bumke und Hellpach und natürlich den Meister Krafft-Ebing aus Wien. Auf Dr. Sigmund Freud aus Wien würde ich doch lieber verzichten. So interessant er denkt, er könnte nur Verwirrung stiften. Er hat einen anderen Ansatz. – Dass ich die Lübecker Kollegen Grabow und Langhals nicht dazu bitten möchte, werden Sie wohl ohnehin verstehen.

Wir müssen dies Consilium aber wohl nicht mehr abhalten, die Befunde der beiden Buddenbrooks sind medizinisch leider zu klar und deutlich. Auf eines möchte ich aber noch aufmerksam machen: Alle die eben genannten Neurasthenie-Spezialisten wissen und haben das auch ausgesprochen, dass es sich bei dieser Krankheit um die Metapher für eine Kulturkrise handelt. In ihrem Mittelpunkt steht das europäische Ich der Moderne und seine Gefährdung. Die Neurasthenie ist ja eine Erkrankung der ganzen Person. Mit dem ersten Weltkrieg verschwindet dies Krankheitsbild zwar, das Problem, das es formuliert,

aber bleibt. Ein junger Mediziner und Psychiatriestudent in Berlin – beispielsweise – greift es auf. Er legt 1912 seine ersten Dichtungen vor: Gottfried Benn. Es ist das Jahr, in dem der letzte Neurastheniker bei Thomas Mann die Waffen streckt, Gustav von Aschenbach im *Tod in Venedig*. Benn trägt die Frage weiter und schreibt 1920 einen wunderbaren und etwas fahrlässigen Essay mit dem Titel *Das moderne Ich*.

In der medizinischen Ebene ist die Geschichte Thomas Buddenbrooks eine Krankengeschichte. Man kann sie aber auch lesen als eine Geschichte der Ich-Behauptung, wie man Christians Geschichte als eine der Ich-Auflösung verstehen kann. Das soll hier nur noch angedeutet werden. Was hält Thomas Buddenbrook denn so lange aufrecht? Es ist etwas, das Thomas Mann zu seinem Glück in sich auch vorfindet: der Wille zur Macht, bürgerlich ausgedrückt: Er will etwas aus sich machen und zu Ruhm kommen. Als Thomas Firmenchef ist, wird er dessen inne: "Die Sehnsucht nach Tat, Sieg und Macht, die Begier, das Glück auf die Knie zu zwingen, flammte kurz und heftig in seinen Augen auf." (I, 257) "Wußtest du nicht", so spricht er seinen ehrgeizlosen Onkel Gotthold an, "wußtest du nicht, daß man auch in einer kleinen Stadt ein großer Mann sein kann? Daß man ein Cäsar sein kann an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee?" (I, 277) Und so bietet er seinen Willen auf, um das zu erreichen, einen fragwürdigen, durch Disziplin und Reflexion erlangten Willen allerdings (I, 465; 470), der jedoch eine ganze Weile durchhält. Es ist jene Art Willen, die Thomas Mann selber meint, wenn er 1906 von der eigenen mühsamen Verdichtungsarbeit am Text spricht: "... eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven [...] oft bis zum Schreien gespannt sind". (XI, 717) Es ist die Kunst, die ihn hält, und auch diese Erfahrung schenkt er an Thomas Buddenbrook weiter. Dessen Dienst an der Firma erscheint ihm ja als "Sinn für Poesie" (I, 276). Ein "stille[r] Enthusiasmus, süßer, beglückender, befriedigender als eine heimliche Liebe, irgendein abstraktes Gut, einen alten Namen, ein Firmenschild zu hegen, zu pflegen, zu verteidigen, zu Ehren und Macht und Glanz zu bringen" das eben sei "Sinn für Poesie". Hieraus zieht sein Ich eine zeitlang die Kraft, um das genaue Gegenteil von Christian zu sein: "vornehm und intakt" (I, 579).

Wir haben derzeit wieder Gelegenheit, über die europäische, die westliche Kultur nachzudenken, und zwar im Sinne eines Innehaltens, eines kulturellen Zwischenfazits. Das vielgelesene Buch von Samuel Huntington, Kampf der Kulturen, bringt den neuen Gedanken auf, dass in Zukunft nicht mehr ideologische oder wirtschaftliche Auseinandersetzungen die neue Weltordnung bestimmen werden, sondern Konflikte zwischen den großen Kulturkreisen auf der Erde. Die intellektuelle Situation ist so verschieden von der um 1900 nicht, wenn auch von Dekadenz heute keine Rede sein kann – aber doch von Kultur-

bilanz. Und wenn diese Inventur gemacht wird, wird man im Westen sich wieder einmal mit dem Ich als einem zentralen Wert der europäischen Moderne auseinandersetzen. Seit Jahren geistert es ja schon durch die intellektuelle Diskussion, gewiss interessant, doch existentiell eigentlich nicht ganz ernst genommen: als philosophisches Subjekt, als Selbst in der Psychologie, als das Individuum in der Soziologie... Ein kulturelles Abbruchunternehmen dagegen, die Dekonstruktion, hält das Ich andererseits für gar nicht mehr vorhanden, so wenig wie den literarischen Autor. Vor zwei Jahren konnte man dann merken, dass es mit dieser akademischen Diskussion über das Ich empirisch ernst wurde. Man merkt so etwas oft daran, dass viele Leute plötzlich ein Buch kaufen, für das sie sich früher nie interessiert hätten. Vor zwei Jahren (und heute noch) wurde in grossen Mengen das Buch Der flexible Mensch des amerikanischen Soziologen Richard Sennett gekauft. Sein englischer Originaltitel heisst viel treffender noch The Corrosion of Character, die Zerstörung der Persönlichkeit, und ist in Zeiten der Globalisierung ein sehr konkreter Abgesang auf die Erscheinungsform des westlichen Ichs - auf seine Grenzen und seine Kohärenz. Zur Zeit ist Huntingtons Kampf der Kulturen ein solch vielgekauftes Buch, aus ähnlichen Gründen konkreter Beunruhigung. Auch, dass zu Weihnachten das Fernsehen einen dreiteiligen Film über die Familie Mann an herausragender und wirksamer Stelle gesendet hat, halte ich so wenig für reinen Zufall wie überhaupt die immer noch zunehmende Beschäftigung mit Thomas Mann - das Gedeihen der "Thomas-Mann-Industrie". In seinem Leben und Werk schneiden sich nämlich fast alle wichtigen Tendenzen der europäischen Moderne. Wer über sie Bescheid wissen will - wissen muss -, kann hier viel erfahren. Das hat angefangen mit Buddenbrooks, einem Buch, das ich Ihnen hier in einem etwas kuriosen Gewande vorgeführt habe, als Nervenroman.



Horst-Jürgen Gerigk

Epen des Niedergangs.

Buddenbrooks, Belyjs Petersburg und Faulkners Absalom, Absalom!

Drei Meister stehen mit jeweils einem Hauptwerk zur Analyse an: Thomas Mann, Andrej Belyj und William Faulkner. Ein Deutscher, ein Russe und ein Amerikaner, wie ich betonen möchte. Und ich betone das deshalb, weil jeder von ihnen seiner Nation, seinem Volk, seinem Gemeinwesen auf besondere Weise verbunden ist. Alle drei haben ihren Probleminfekt aus der geschichtlichen Situation ihres Landes bezogen. Konkret gesprochen: Es geht um drei "Epen des Niedergangs": Buddenbrooks (1901), Petersburg (1914) und Absalom, Absalom! (1936). Jedes dieser Werke ist Motor einer immer weiter anwachsenden Forschungsliteratur. Niemals aber sind sie bislang miteinander verglichen worden – als Varianten eines Grundmusters, das im Titel meines Vortrags seine Formel hat.

In allen drei Texten kommt Geschichte ins Spiel: deutsche Geschichte in Buddenbrooks, russische Geschichte in Petersburg, amerikanische Geschichte in Absalom, Absalom! Das gehört zum Epos. "Ein Epos ist eine Dichtung, die die Geschichte mit einbezieht", hat lakonisch Ezra Pound vermerkt ("An epic is a poem including history").¹ In allen drei Texten geht es um das Ideal des abendländischen Menschen, das "agonale Individuum", mit Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche gesprochen, oder, – wie Homer es in der Ilias formuliert hat: "Immer der erste zu sein und voraus zu leuchten den andern". Drei ganz verschiedene Konkretionssubstrate, Lübeck, Petersburg und "Yoknapatawpha County"² im amerikanischen Bundesstaat Mississippi, bringen ein und dieselbe Problemstellung hervor: die Konfrontation hochsensibler Lebensuntauglichkeit mit der Chronik der Leistungsethik.

Alle drei Romane schreiten aus der Sicht des fin-de-siècle das 19. Jahrhundert ab: Buddenbrooks die Zeit zwischen 1835 und 1877. Belyjs Petersburg

¹ Vgl. Ezra Pound: ABC of Reading, London: Faber and Faber 1961, S. 46.

² Wie Faulkner selbst ausgeführt hat, bedeutet *Yoknapatawpha* (mit der Betonung auf der vierten Silbe) in der Sprache der Chickasaw-Indianer "Wasser fließt langsam durch flaches Land". Vgl. Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958, ed. by Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner, New York: Random House 1965 (= Vintage Books), S. 74. "Yoknapatawpha County" ist eine Erfindung Faulkners, mit der Stadt Jefferson als Zentrum, deren empirisches Vorbild Oxford, Mississippi, ist.

spielt 1905 und lässt die Geschichte Russlands seit Peter dem Großen im wörtlichsten Sinne lebendig werden. Das Reiterstandbild Peters des Großen verfolgt den Revolutionär Alexander Dudkin bis in seine Dachstube und ergießt sich als glühender Strom in seine Adern. Faulkners *Absalom, Absalom!* spielt im Jahre 1910 und rekapituliert die Geschichte des tiefen Südens der USA mit der Lebensgeschichte seiner Hauptgestalt im Zeitraffer: Thomas Sutpen (1807-1869) kauft das Land den Indianern ab, holt sich von den Westindischen Inseln eine "Horde wilder Nigger" (wie es im Text heißt)³ und baut sich mit Hilfe eines französischen Architekten, den er gewaltsam in Dienst nimmt, sein Herrenhaus. Seinen Söhnen Charles (aus erster Ehe) und Henry (aus zweiter Ehe) ist er ein Übervater, dessen Anspruch sie nicht gewachsen sind. Auf Geheiß seines Vaters tötet Henry seinen Halbbruder Charles, weil in dessen Adern Negerblut fließt,4 und wird als Mörder zur lichtscheuen Unperson.

Auch die *Buddenbrooks* kennen einen Übervater: Thomas Buddenbrook wird beim Anblick seines Sohnes Hanno von Unzufriedenheit erfasst, und es heißt:

Ein Bild schwebte ihm vor, nach dem er seinen Sohn zu modeln sich sehnte: das Bild von Hanno's Urgroßvater, wie er selbst ihn als Knabe gekannt [...]. (I, 522)

An diesem Bild seines Urgroßvaters Johann Buddenbrook des Älteren, mit dem die Familie den Gipfelpunkt ihres Aufstiegs erreichte, geht Hanno Buddenbrook, so darf man sagen, *zugrunde* – nicht direkt, sondern vermittelt durch seinen Vater Thomas Buddenbrook, der seinem Sohn Hanno alles verargt, was nicht *Ratio* und Stärke bekundet. So münden alle drei Romane in den Zerfall.

Bevor ich diesem Dreigestirn einer typologischen Verwandtschaft nachgehe, und das im Detail, möchte ich auf folgendes aufmerksam machen. Es gibt nur wenig früher ein anderes Dreigestirn, dem Frankreich, Russland und Deutschland mit ihrer jeweiligen Gegenwart die Konkretionssubstrate lieferten: *Madame Bovary* (1857), *Anna Karenina* (1873-76) und *Effi Briest* (1895). Flaubert, Tolstoj und Fontane schufen jeweils einen Klassiker des Ehebruchs mit einer weiblichen Hauptgestalt, und es ist literarhistorisch üblich geworden, diese drei Werke zusammen zu nennen. Jedes von ihnen gestaltet den Ver-

³ Vgl. William Faulkner: Absalom, Absalom!, introduction by Harvey Breit, Random House 1951 (= The Modern Library), S. 8: "... with grouped behind him his band of wild niggers like beasts half tamed to walk upright like men [...]." Vgl. hierzu Irving Howe: Faulkner and the Negroes, in: Faulkner. New Perspectives, ed. by Richard H. Brodhead, Englewood Cliffs/New Jersey: Prentice-Hall 1983 (= Twentieth Century Views. A Spectrum Book), S. 47-61.

⁴ Zur Eminenz dieses Motivs vgl. Gerald Langford: Faulkner's Revisions of "Absalom, Absalom!". A Collation of the Manuscript and the Published Book, Austin/London: University of Texas Press 1971.

such der Titelfigur, ihre bürgerliche Festlegung zu durchbrechen. Das Resultat ist in allen drei Fällen Selbstmord: Effi Briest saugt am offenen Fenster die tödlich kalte Nachtluft ein, – "der stillste und höflichste Selbstmord der Literatur" (Dieter Wellershoff),⁵ während Emma Bovary sich mit Arsenik vergiftet und Anna Karenina sich unter einen Zug wirft. Man könnte diesen drei inzwischen klassischen Problemformulierungen des Ehebruchs noch Kate Chopins *The Awakening* von 1899 hinzufügen, um auch hinsichtlich dieser Thematik mit weiblicher Hauptperson die Einheit der europäisch-amerikanischen Tradition kenntlich zu machen. Auch in Kate Chopins Geschichte, die zunächst "A Solitary Soul" heissen sollte, steht am Ende der Selbstmord der Heldin: Edna Pontellier schwimmt ins Meer hinaus, um zu ertrinken.⁶ In allen vier Fällen gerät die Heldin durch Normverstoß in die gesellschaftliche Ortlosigkeit, die durch Selbstmord veranschaulicht wird.

Historisch gesehen geht die literarische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Existenzform der verheirateten jungen Frau der literarischen Auseinandersetzung mit dem männlichen Leistungsethiker voraus. Auf solche kulturgeschichtlichen Makrostrukturen kann ich allerdings im vorliegenden Zusammenhang nur verweisen.⁷ Das eine Mal liegt Grenzüberschreitung durch Ungehorsam vor, das andere Mal Grenzüberschreitung durch Gehorsam. Denn wer ist gehorsamer als der Leistungsethiker!

Ich wende mich nun wieder den hier zur Analyse anstehenden drei Romanen zu. Nur noch ein methodisches Argument sei vorweg bedacht. Buddenbrooks, Petersburg und Absalom, Absalom! bilden, als Epen des Niedergangs miteinander verglichen, einen gemeinsamen Kontext, der ihre Identität und Differenz, bezogen auf ein Grundmuster, hervortreten lassen wird. Im Grundsätzlichen ist dabei allerdings zu bedenken, dass jeder Kontext an dem Einzeltext, der in ihm erscheint, eine taxonomische Reduktion vornimmt. Jede Literaturgeschichte bedeutet eine taxonomische Reduktion ihrer Gegenstände. Dies hat David Perkins provozierend und überzeugend mit seiner Monographie Is Literary History Possible? von 1992 klargemacht.8 Ein Kontext lässt an

⁵ Vgl. Dieter Wellershoff: Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2001, S. 159.

⁶ Vgl. Kate Chopin: The Awakening and Selected Stories, ed. with an Introduction by Nina Baym, New York: Random House 1993 (= The Modern Library).

⁷ Zur Überwindung des agonalen Menschen in der russischen, amerikanischen und deutschen Literatur in der Gestalt eines Sonderlings vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Oblomow, Bartleby und der Hungerkünstler, in: I.A. Gončarov. Beiträge zu Werk und Wirkung, hrsg. von Peter Thiergen, Köln/Wien: Böhlau 1989 (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Bd. 33), S. 112-126.

⁸ Vgl. David Perkins: Is Literary History Possible?, Baltimore/London: Hopkins University Press 1992.

den Einzeltexten, die in ihn verspannt werden, bestimmte Eigenheiten hervortreten und damit andere Eigenheiten hinter ihnen zurücktreten, nimmt also durch Hervorhebung eine Reduktion vor gegenüber der Gesamtheit von Eigenheiten, die der Einzeltext hat.

Der hier anstehende Kontext ist das europäische fin-de-siècle. Insofern bedarf es keiner Erklärung, wenn Andrej Belyj (1880-1934) als eine der Schlüsselfiguren des russischen Symbolismus in den Vordergrund gerückt wird.9 Was aber William Faulkner (1897-1967) betrifft, so mag der Hinweis nicht überflüssig sein, dass es inzwischen üblich ist, von einer Renaissance des fin-de-siècle in der amerikanischen Literatur des Jazz Age zu sprechen. 10 Die Wurzeln der modernen amerikanischen Literatur in der europäischen Literatur der Jahrhundertwende sind eine Zeitlang regelrecht vergessen worden. Das hat verschiedene Gründe. Man denke nur daran, wie sehr F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway und William Faulkner, jeder auf seine Weise, Wert darauf legten, als "amerikanisch" zu gelten, wenn auch die Inspirationen, die sie aus der Literatur Europas bezogen, auf der Hand lagen. Mit einem Wort, dass Faulkners Absalom, Absalom!, 1936 erschienen, ganz den Geist des europäischen fin-de-siècle atmet, hat keine Hervorhebung mehr nötig, sobald man sich die tatsächliche amerikanische Literaturentwicklung vergegenwärtigt. 11 Wenn Aubrey Beardsley und Oscar Wilde auch noch im Text vorkommen, so übt das nur eine zusätzliche Signalfunktion aus. 12

Ich gehe nun so vor, dass ich zunächst Andrej Belyjs *Petersburg* als Epos des Niedergangs in den Griff nehme, danach Faulkners *Absalom, Absalom!* Der so benannte Katalog von Kennzeichen wird sodann auf Thomas Manns *Buddenbrooks* angewendet.

10 Vgl. Lothar Hönnighausen: Die Renaissance des Fin de siècle in der amerikanischen Literatur des Jazz Age, in: Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende, hrsg. von Volker Kapp, Helmuth Kiesel und Klaus Lubbers, Berlin: Duncker und Humblot 1997 (= Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 12).

⁹ Vgl. Oleg A. Maslenikov: The Frenzied Poets. Andrey Biely and the Russian Symbolists [1952], New York: Greenwood Press 1968; Johannes Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1957; René Wellek: The Term and Concept of Symbolism in Literary History, in: Wellek, Discriminations. Further Concepts of Criticism, New Haven/London: Yale University Press 1970, S. 90-121; Dagmar Burkhart: Schwarze Kuben – roter Domino. Eine Strukturbeschreibung von Andrej Belyjs Roman "Peterburg", Frankfurt am Main/Berlin/New York u.a.: Lang 1984 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 16: Slawische Sprachen und Literaturen, Bd. 32). Zu den Makrostrukturen der "Russischen Moderne" vgl. Maria Deppermann: Experiment der Freiheit. Russische Moderne im europäischen Vergleich. Thesen zu einem Projekt, in: newsletter MODERNE, Bd. 4 (2001), H. 2, S. 14-17.

¹¹ Vgl. Lothar Hönnighausen: William Faulkner. The Art of Stylization in his Early Graphic and Literary Work, Cambridge/New York/New Rochelle u.a.: Cambridge University Press 1987 (= Cambridge Studies in American Literature and Culture), S. 156-187.

¹² Vgl. Faulkner (zit. Anm. 3), S. 193.

Belyjs Petersburg

Der Roman erschien 1913/1914 und spielt, ich sagte es schon, im Jahre 1905. Der Epilog reicht bis ins Jahr 1913. Inzwischen liegen vier verschiedene deutsche Übersetzungen vor, die erste von Nadja Strasser erschien 1919, die vierte von Gabriele Leupold 2001, dazwischen 1959 eine von Gisela Drohla und 1982 eine von Günter Dalitz.¹³ Der künstlerische Rang des Textes ist unbestritten. Vladimir Nabokov rechnet ihn zu "seinen" Meisterwerken der Erzählkunst des 20. Jahrhunderts neben Joyces Ulysses, Kafkas Verwandlung und der "ersten Hälfte" von Prousts "Märchen" Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. ¹⁴

Schauplatz des Romans ist Petersburg. Die Handlung konzentriert sich auf nur wenige nasskalte, neblige Herbsttage Ende September und Anfang Oktober 1905. Zentrale Gestalt ist der Senator Apollon Ableuchow, 68 Jahre alt. Er leidet an der Zwangsvorstellung, dass ein Attentäter in sein Haus eindringen und ihn durch eine Zeitbombe töten werde. Zu Recht ist der Roman ein "Epos der Angst" (Kornelij Zelinskij) genannt worden. Die Angst des Senators ist die Angst der russischen Oberschicht im Jahre 1905 vor der Revolution. Die kollektiven, geschichtlich gewachsenen Ängste der herrschenden Klasse vor dem Aufstand der Massen verdichten sich im Hirn des Senators angesichts der Verfehlungen der russischen Außenpolitik zu Angstvisionen. Anspielungen im Text beziehen sich auf den Boxeraufstand in China (1899/1900), der als Aufgipfelung fremdenfeindlicher Unruhen die alte Furcht Russlands vor einer mongolischen Invasion beschwört und den Vorwand dafür lieferte, die Mandschurei zu besetzen (1901). Die überraschende Niederlage im Krieg mit Japan (Frieden von Portsmouth am 3. September 1905) übt nachhaltige Schockwirkung auf das russische Bewusstsein aus: überall die Gelbe Gefahr. Die in sich

¹³ Zur Textgeschichte ist folgendes anzumerken: Belyj ließ seinen Roman Petersburg zunächst in einer Zeitschrift erscheinen (Sirin-Almanach, Bd. 1-3, 1913-1914), dann textidentisch als Buchausgabe (Petersburg 1916) und veröffentlichte 1922 eine überarbeitete, um etwa ein Drittel gekürzte zweite Fassung (russisch) in Berlin. Die zweite Fassung konnte aber die erste nicht entthronen. Beide Fassungen sind heute gleichermaßen aktuell. Die erste ist greifbar in der Ausgabe: Peterburg. Roman vos'mi glavach s prologom i epilogom. Izdanie podgotovil L.K. Dolgopolov, Moskau: Nauka 1981 (= Literaturnye pamjatniki); die zweite in der Ausgabe: Peterburg. Roman. Vstup. stat'ja A.S. Mjasnikova, posleslovie P.G. Antokol'skogo, komment. L.K. Dolgopolova, Moskau: Chudožestvennaja literatura 1978. Die erste deutsche Übersetzung von Nadja Strasser (Petersburg, München: Müller 1919) ist eine von Belyj selbst gekürzte Version der ersten Fassung. Gisela Drohlas Übersetzung (Petersburg. Roman, Wiesbaden: Insel 1959) legt die zweite Fassung zugrunde, ebenso die sorgfältigere, aber weniger poetische Übersetzung von Günter Dalitz (Petersburg. Roman, Berlin/Weimar: Aufbau 1982). Erst neuerdings ist in der Übersetzung von Gabriele Leupold die erste Fassung auf deutsch greifbar (Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2001).

¹⁴ Vgl. Vladimir Nabokov: Strong Opinions, New York, Random House 1990 (= Vintage International), S. 57.

kohärente Welt im Hirn des Senators ist nichts anderes als die auf durchaus realistische Weise durchsichtig gewordene Außenwelt. Will man mit Andrej Belyjs imaginärem Erzähler formulieren, so darf man sagen: Das "zerebrale Spiel" des Senators lässt das verborgene Wesen der Außenwelt sichtbar werden: die *realiora* hinter den *realia*. Das heißt: Die Wirklichkeit gibt tatsächlich allen Grund, als Angstlandschaft empfunden zu werden.

Und wirklich: Es tritt das ein, was der Senator fürchtet. Ein abgezehrter, bleicher Revolutionär, der ihm aus seiner Kutsche als Gesicht in der Menge erschienen war, bringt die Zeitbombe ins Haus, hat sie in einem unscheinbaren Bündel seinem Sohn übergeben. Angstvision und Wirklichkeit werden eins, weil die Wirklichkeit der Angstvision vorausliegt. Die Zeitbombe explodiert schließlich im Arbeitszimmer des Senators, verfehlt aber ihren Zweck. Niemand kommt zu Schaden. Die Angst aber bleibt. So das Schema der äußeren Handlung. Der Epilog zeigt den Sohn des Senators, Nikolaj Ableuchow, zunächst in Ägypten, wo er sich mit der Auslegung des *Totenbuches* beschäftigt. "Es dunkelte", so heißt es,

die mächtigen Pyramiden von Gizeh ragten drohend aus der grauen Dämmerung. [...] Er lehnte sinnend an einer toten Pyramidenwand; er selbst ist Pyramide. Gipfel einer Kultur, die – bald zusammenbricht.¹⁵

Im Jahre 1913 treffen wir Nikolaj Ableuchow wieder in Russland:

Er lebte allein; keinen Menschen lud er zu sich, suchte niemanden auf; man sah ihn in der Kirche; in letzter Zeit las er den Philosophen Skovoroda.

Seine Eltern waren bereits gestorben. 16

Und so endet der Roman im Rückzug Nikolaj Ableuchows von der Welt, ganz dessen eigener Innerlichkeit gewidmet, dem Ich-All, hier bezogen auf den ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722-1794), den "Dichter, Denker, Mystiker" (Dmitrij Tschižewskij). Vom Geist des Gründers der petrinischen Kultur – vom Geist Peters des Großen, der 1703 seine Stadt in den finnischen Sumpf hinein baute, – ist im Jahre 1913 im Geschlecht der Ableuchows nichts mehr zu spüren. So wie in Hanno Buddenbrook der Geist seines Urgroßvaters nicht mehr prägend ist.

Gegenspieler des Senators Ableuchow ist der Terrorist Lippantschenko, 45 Jahre alt. Senator und Terroristenanführer sind antithetisch aufeinander bezogen. Beide werden von Belyj als Repräsentanten gestaltet: Ihr Aussehen sowie ihr Lebensstil sind jeweils die Charakteristika der Legalität und der Illegalität,

¹⁵ Belyj 1978 (zit. Anm. 13), S. 326.

¹⁶ Ebd., S. 327.

des Untergrunds. Legalität und politischer Untergrund stehen sich, so konstruiert Belyj, als Senilität und Infantilität gegenüber. Beide haben keine Zukunft.

Der Senator ist von unscheinbarer vertrockneter Gestalt und hat das 68. Lebensjahr vollendet. Alles in seinem Haus ist blank, lackiert. Er hat einen kahlen Kopf. Sein Gesicht ist steinern und erinnert an einen Briefbeschwerer. Er liebt die Übersichtlichkeit geometrischer Figuren. Seine Lieblingsfigur ist das Quadrat. Die Flucht ins keimfrei Geometrische, ins Abstrakte wird ihm zur Lebensbehauptung. Die damit einhergehende Verarmung der Gefühle wird von ihm als Schutz empfunden. Auf der Fahrt zum Dienst benutzt er eine schwarzlackierte Kutsche. "Vier senkrechte Wände schützten ihn vor dem Straßenkot, vor den Passanten". Man sieht: Der geschlossene Raum - Haus, Arbeitszimmer, Kutsche - soll ihm Schutz gegenüber dem Grenzenlosen garantieren: vor den Weiten etwa der russischen Ebenen, die vor der Stadt, vor Petersburg liegen. Er fürchtet den weiten Raum, der keine Paragraphen und keine Gesetze kennt. Er hat eine tiefe Abneigung gegen alles, was nach der Unordnung des Rausches, nach Schmutz und Bazillen aussieht. Ein Albtraum des Senators mündet in eine mit Jauche gefüllte Badewanne. Alkohol und Musik kennzeichnen die Sphären, die der Senator ängstlich meidet. Die Darbietungen eines Pianisten sind ihm so unangenehm, als kratze jemand über Glas. Der einzige Sohn wird ihm in Erinnerung an den Zeugungsakt zu einer Mischung aus Ekel, Schrecken und Wollust. Der Senator flieht vor dem Anblick seines Sohnes zu Hause – in sein Amt. Zusammenfassend lässt sich sagen: Senator Ableuchow hat das Lebendige zugunsten des Leblosen verdrängt: Solche Verdrängung erscheint ihm als Gewinn. Der Aktenstoß, der auf Erledigung wartet, tritt an die Stelle des Mitmenschen. Die Bürokratie siegt über das Leben. Die Ordnung selber setzt sich an die Stelle dessen, was geordnet wird, und wird autonom gegenüber dem, was sie verwaltet.

Kurz gesagt: Der Senator lebt eine extreme Ausprägung des Apollinischen. Belyj hat die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) in einen Roman umgesetzt.¹⁷ Man beachte, dass ja der Vorname des Senators Apollon lautet – und sein Vatersname Apollonowitsch. Deutlicher geht es gar nicht!

So ist denn auch der Gegenspieler des Senators ganz auf das Dionysische angelegt. Dem Senator als dem Hüter der Ordnung steht Lippantschenko als Organisator der anarchistischen Gegenkräfte gegenüber. Wenn der Senator als auffallend schmächtig und von vertrockneter Gestalt geschildert wird, so ist Lippantschenko von enormer Körperfülle, unter seinem schweren Schritt äch-

¹⁷ Vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Belyjs "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie", in: Nietzsche-Studien, Bd. 9 (1980), S. 356-373.

zen die Dielen. Er ist bis zum Lästigwerden aufdringlich und distanzlos. Der Senator jedoch ist auf Distanz bedacht, wahrt phobisch die Grenze zu seinen Mitmenschen. Der Senator hegt eine starke Abneigung gegen die Musik, Lippantschenko hingegen singt sentimentale Lieder und spielt dazu Geige. Sein Blick ist "lüstern". Er hat eine tierische Freude an der Nahrungsaufnahme und ist dem Alkohol bis zur Maßlosigkeit zugetan. Das Fehlen jeglicher Kultur und Hygiene in der Lebensweise Lippantschenkos, von Belyj bis an die Grenze des Degoutanten vorgetrieben, soll offenbar die Wesensnähe zum verseuchten Wasser der Petersburger Kanäle verdeutlichen. Lippantschenkos vierzigjährige Freundin Soja, ungepflegt und auf sexuelle Zuwendung erpicht, trägt den Nachnamen Fleisch (im Russischen das deutsche Wort Fleisch, russ. Fleis). Lippantschenkos Wohnstatt ist ein Haus am Strand - wodurch die Nähe zum Element betont wird, das von Peter dem Großen provoziert und "kanalisiert" wurde. Die innere Gesichtslosigkeit Lippantschenkos, Ausdruck unpersönlichen Vernichtungswillens, wird von Belyj in exemplarischer Überzeichnung dargeboten: "Die Lippen", so heißt es, "erinnerten an die Lippen eines anderthalbjährigen Säuglings". Der fehlende Schnuller verleihe diesem Gesicht allerdings einen widerwärtigen Zug:

Die prüfende Betrachtung dieses Ungetüms von Kopf ergab nur das eine: dieser Kopf war der Kopf einer Frühgeburt, deren schwächliches Gehirn vorzeitig von Knochen mit riesigen Überbeinen umschlossen wurde; und während sich der Stirnknochen wölbte und über den Brauen Bögen bildete (man betrachte nur den Schädel eines Gorillas), verlief unter den Knochen vielleicht schon der unangenehme Prozess, den man gemeinhin Gehirnerweichung nennt.¹⁸

Man sieht: Im Senator Ableuchow und dem Terroristen Lippantschenko stehen sich hypertrophe Kultur und regressive Kulturlosigkeit in extremer Gegensätzlichkeit gegenüber. Beide Extreme sind unfähig zur gelebten Mündigkeit. Senilität und Infantilität sind gleichermaßen Formen des toten Ich. Der Senator empfindet sich als Skelett und erscheint seinem Sohn wie der Tod mit Zylinder. Lippantschenko hat die graue Farbe eines Leichnams. Das Apollinische und das Dionysische treten hier abgespalten voneinander auf.

Zwischen diesen beiden Extremen bewegen sich die Repräsentanten der jungen Generation: der Revolutionär Alexander Dudkin und Nikolaj Ableuchow, der schöngeistige Sohn des Senators. Beide sind unfähig zur gelebten Mitte: Dudkin ermordet Lippantschenko und wird über dieser Tat wahnsinnig; Nikolaj Ableuchow ist unfähig, seinen Vater zu ermorden und endet, wie bereits hervorgehoben, in der Tatenlosigkeit der Meditation: im Ich-All der

¹⁸ Belyj 1978 (zit. Anm. 13), S. 223.

Mystik. Belyjs Personenbeschreibungen erfassen den Menschen stets in seinem Abstand zur lebbaren Mitte. Die zitierte Kennzeichnung Lippantschenkos ist dafür ein Musterbeispiel.

Titanischer Gründer der petrinischen Kultur, ist Peter der Große als Übervater in seinem Reiterstandbild präsent. In einer Schlüsselszene galoppiert er als "Eherner Reiter", wie einst in der gleichnamigen Verserzählung Puschkins, erneut durch seine Stadt, ernennt Dudkin zu seinem "Sohn" und befiehlt ihm, Lippantschenko zu ermorden. Das Ganze wird als Alkoholvision Dudkins dargeboten, der den auf diese Weise erhaltenen Befehl Peters des Großen befolgt, seine Tat aber nicht aushält und den Verstand verliert.

Nikolaj und Alexander wirken wie die zwei Seiten einer Medaille. Nikolaj ist die helle Seite (apollinisch orientiert), Alexander die dunkle (dionysisch orientiert). Sie wirken wie zwei Brudergestalten mit jeweils verschiedenem Charakter. Und sie sind ja tatsächlich geistige Söhne Peters des Großen, der sich im Verlauf der Geschichte in zwei Bereiche auseinandergelegt hat, die er selber noch zu Zentrum und Motor bändigte: Legalität und Untergrund. Dionysos redete mit der Kulturtat Peters des Großen in der Sprache Apollos, als "Bruderbund beider Gottheiten" (mit Nietzsche formuliert), ein Bruderbund, der 1905 nicht mehr existiert.

Gegenkraft zu Peter dem Großen ist Christus, der an entscheidenden Stellen des Romans als "Äthergestalt" auftritt – dies ganz im Sinne Rudolf Steiners, den Belyj aus der Nähe studiert hat.¹⁹

Damit habe ich die zentrale Figurenkonstellation des Romans Petersburg in Erinnerung gebracht: Senator und Terrorist als Repräsentanten von Legalität und Untergrund – Alexander Dudkin und Nikolaj Ableuchow als Jugend, gezeichnet vom Verlust der Mitte und, aus der Zeitentiefe, Peter der Große als Frevler zum Heile der Menschheit ganz im Sinne des äschyleischen Prometheus, wie ihn Nietzsche in der Geburt der Tragödie beschwört, mit Christus als Gegenkraft, die aus dem Kreislauf von Werden und Vergehen heraussteht. So sind verschiedene "Zeitwelten" festzustellen: die Zeitwelt der politischen Geschichte Russlands, die Zeitwelt der Romanhandlung, in die wiederum die speziellen Zeitwelten der einzelnen Personen eingelegt sind, sowie die Entmachtung der Zeit durch Christus.

Unter "Zeitwelt" sei ein Kontext verstanden, der jeder Realie, die in ihm auftaucht, einen Zeitpunkt zuweist.²⁰ Man könnte statt Kontext auch Feld sa-

¹⁹ Vgl. jetzt Henrieke Stahl-Schwaetzer: Renaissance des Rosenkreuzertums. Initiation in Andrej Belyjs Romanen "Serebrjanyj golub'" und "Peterburg", Frankfurt am Main/Berlin/New York u.a.: Lang 2002 (= Trierer Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 3).

²⁰ Vgl. Reiner Wiehl: Zeitwelten. Philosophisches Denken an den Rändern von Natur und Geschichte, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1366).

gen (im Sinne Bourdieus).²¹ "Zeitwelten" haben also einen taxonomischen Charakter. Sie kontextualisieren. Als Kunstwerk geht jedoch jeder einzelne Roman in keinem Kontext auf und hat eine "Eigenzeit" (womit ich eine Prägung Hans-Georg Gadamers aufgreife).²²

Andrej Belyj erzählt seinen Roman szenisch. Die Höhepunkte sind Dialoge. Ganz wie bei Dostojewskij ist die kommentarlos dargebotene Großaufnahme, die regelrechte Ausschnittvergrößerung das Darstellungsprinzip. Der Erzähler liefert die epischen Verknüpfungen. Immer wieder aber kommt es neben den Dialogen und ihrer epischen Eingliederung zu lyrischen Fermaten, die als Gedichte in Prosa aus dem Erzählstrom herausstehen. Hier ein Beispiel aus dem zweiten Kapitel des ersten Teils:

Es waren neblige, seltsame Tage: der giftige Oktober ging mit seinem Schurkenschritt durch die Straßen; dichte Staubwolken fegten durch die Stadt, und der raschelnde, flüsternde Purpur lag als Wirbel gelbroter Worte den Menschen ergeben zu Füßen.²³

Faulkners Absalom, Absalom!

Faulkners Absalom, Absalom! wird von manchen als sein Hauptwerk betrachtet. Cleanth Brooks zum Beispiel rückt es mit Abstand an die Spitze des Faulknerschen Gesamtwerks.²⁴ Es erschien 1936. Eine deutsche Übersetzung von Hermann Stresau kam bereits 1938 bei Rowohlt heraus und wurde 1948, 1956 und noch öfter aufgelegt. Die komplizierte Darstellungsweise mit ihren luxuriösen Lyrismen, ihrer Rhetorik emphatischer Innerlichkeit und ihren retardierten Pointen bewog den amerikanischen Literaturkritiker Clifton Fadiman, von "Dixie Gongorism" zu sprechen. Faulkner hindere mit großem Geschick seine Geschichte daran, erzählt zu werden ("Then we have what may be called Anti-Narrative, a set of complex devices to keep the story from being told. Mr. Faulkner is very clever at this").²⁵ Ganz Ähnliches hatte 1924 Leo Trotzkij gegen Belyjs Petersburg geäußert. Für Belyj gelte, "dass er an alles auf Umwegen

²¹ Vgl. Pierre Bourdieu: Das literarische Feld, hrsg. von Louis Pinto und Franz Schultheis, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1997 (= édition discours, Bd. 4), S. 33-147.

²² Vgl. Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: ders.: Gesammelte Werke, Tübingen: Mohr/Siebeck 1993, Bd. 8: Ästhetik und Poetik 1. Kunst als Aussage, S. 135.

²³ Belyj 1978 (zit. Anm. 13), S. 76.

²⁴ Vgl. Cleanth Brooks: William Faulkner. The Yoknapatawpha Country, New Haven/London: Yale University Press 1963, S. 295.

²⁵ Vgl. Clifton Fadiman, in: Faulkner. A Collection of Critical Essays, ed. by Robert Penn Warren, Englewood Cliffs/New Jersey: Prentice-Hall 1966 (= Twentieth Century Views), S. 289 f.

herangeht. Sein ganzes *Petersburg* ist nach dieser Methode der Winkelzüge aufgebaut".²⁶ Solche Negativ-Kritik trifft durchaus Richtiges, schätzt aber das gemeinte Phänomen falsch ein. Die Erzähltechnik wird tatsächlich im internationalen Kontext von den *Buddenbrooks* über *Petersburg* zu *Absalom*, *Absalom!* immer komplizierter. Mit *Absalom*, *Absalom!* wird zweifellos der Gipfel des Zumutbaren erreicht, was die Herstellung einer Wirklichkeit auf Widerruf anbelangt.

Die Geschichte, die uns Faulkner erzählt, die Geschichte von Thomas Sutpen und seinen Söhnen Charles Bon und Henry Sutpen, wird uns als Dialog zweier Studenten der Harvard University dargeboten, die eine Rekonstruktionsleistung erbringen: nachts in einem Studentenwohnheim in Cambridge, Massachusetts.²⁷ Dieser Dialog findet am 10. Januar 1910 statt, und die Dialogpartner sind der zwanzigjährige Quentin Compson, der aus dem tiefen Süden kommt, und sein Zimmergenosse Shreve McCannon, ein Kanadier, der zu der Geschichte, die zur Rekonstruktion ansteht, kein inneres Verhältnis hat. Moralische Betroffenheit und spielerische Neugier gehen in Quentin und Shreve eine hermeneutische Symbiose ein. Die evozierten Ereignisse werden wechselnden Axiomen der Nähe und der Distanz unterstellt. Dennoch bleibt Quentin Compson das zentrale Bewusstsein in Absalom, Absalom! In ihm finden Sich-Erinnern und Deuten ihr Zentrum. Sein schließlicher Selbstmord wird in Absalom, Absalom! nicht einmal angedeutet. Faulkner hat ihn in einem anderen seiner Romane geschildert (The Sound and the Fury, 1929). Quentin Compson will eine unschuldige Welt, eine Welt der totalen Reinheit. Er hasst die Befleckung. Deshalb identifiziert er sich mit Henry, dem Sohn Thomas Sutpens. Henry hat seinen Halbbruder Charles Bon auf Hinweis seines Vaters erschossen, weil Charles seine Schwester Judith heiraten wollte und Negerblut in sich hatte. Henry und Charles verkörpern mit ihrem Lebensstil zwei Lebensideale: Henry die puritanische Rechtschaffenheit, Charles die Lebensfreude

²⁶ Vgl. Leo Trotzkij: Literatur und Revolution, nach der russischen Erstausgabe von 1924 übers. von Eugen Schaefer und Hans von Riesen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972, S. 44. Belyjs Erzähltechnik mit ihrer Vorliebe für kommentarlos dargebotene szenische Ausschnittvergrößerungen ist an Dostojewskij geschult. Das ist Filmtechnik ante festum, die aber, grundsätzlich gesehen, auch bei Shakespeare zu lernen wäre. Dass Faulkners Veranschaulichungen in Absalom, Absalom! dem Umgang des Stummfilms mit der Geschichte des amerikanischen Bürgerkriegs verpflichtet sind, insbesondere David Wark Griffiths The Birth of a Nation von 1915, wird neuerdings zu bedenken gegeben. Vgl. Peter Lurie: "Some Trashy Myth of Reality's Escape". Romance, History, and Film Viewing in "Absalom, Absalom!", in: American Literature, vol. 73 (2001), no. 3, S. 563-597.

²⁷ Zum Personenbestand und zur Chronologie der Ereignisse vgl. insbesondere Thomas E. Connolly: An Index to "Absalom, Absalom!", in: Twentieth Century Interpretations of "Absalom, Absalom!". A Collection of Critical Essays, ed. by Arnold Goldman, Englewood Cliffs/New Jersey: Prentice-Hall 1971, S. 101-106.

und das Dandytum des tiefen Südens. In Thomas Sutpen, ihrem Vater, waren beide Ideale noch ganz im eisernen Willen des Aufsteigers vereinigt. In seinen Söhnen spalten sich die Komponenten des Vaters, legen sich in die Söhne auseinander, und es kommt zum Brudermord. Henry ist apollinisch orientiert, Charles dionysisch.

Quentin Compson wird angesichts des Laufs der Dinge zur Ablehnung der Welt im Namen einer nicht-lebbaren Reinheit gebracht. Er ist eine Gestalt der Dekadenz. Ja, es lässt sich sagen: Quentin Compson ist Faulkners Hanno Buddenbrook.

Kernstück der Handlung ist die Lebensgeschichte des Thomas Sutpen, geboren 1807 in den Bergen West Virginias, gestorben 1869 in Mississippi. Er ist der Leistungsethiker. Sein Aufstieg zum reichen Pflanzer mit höchstem Sozialprestige hat eine Traumatisierung zur Grundlage: Er ist das Kind einer vielköpfigen Familie "armer Weißer" schottisch-englischer Herkunft, die kurz nach seiner Geburt ihren Wohnsitz in Ost-Virginia nimmt. Dort wird er, inzwischen ein Knabe von 14 Jahren, von einem arroganten Negerdiener vor einem Herrenhaus dadurch beleidigt, dass dieser ihn zwingt, den Hintereingang zu benutzen. Er antwortet auf diese Beleidigung mit der aktiven, gezielten Übernahme jenes Wertsystems, von dem die Beleidigung ausging. Er wird innerhalb der Gesellschaft, in die er sich gestellt sieht, der Gesellschaft des Südens der USA, die höchsten Attribute sozialer Anerkennung erringen. Auf den ersten Blick mag es so scheinen, als hätten wir hier nur eine besonders radikale Form des ehrgeizig Angepassten vorliegen. Faulkner hat jedoch Thomas Sutpen eine Dimension gegeben, die ihn zu einer tragischen Gestalt werden lässt. Sutpen transzendiert die fixierten Werte seiner Umwelt. Ziel seines "Design" ist Unsterblichkeit. Er will als Gründer einer Pflanzer-Dynastie in die Geschichte eingehen und damit den Wettlauf mit der Zeit gewinnen.28

Dreimal wird Sutpen das "Design" zerstört. Mit der letzten Zerstörung wird auch Sutpen zerstört: physisch. Hier seine Geschichte in aller Kürze: Der junge Sutpen verlässt seine dahinvegetierende Familie und begibt sich auf die Westindischen Inseln. Dort, auf Haiti, heiratet er im Alter von 20 Jahren Eulalia Bon, die Tochter eines reichen Zuckerrohr-Pflanzers. Eulalias Vorfahren sind französischer und spanischer Herkunft. Bei der Geburt des Sohnes Charles erfährt Sutpen, dass seine Frau eine partielle Negerin ist. Sutpen verstößt

²⁸ Der Titel des Romans evoziert in freier Assoziation die Wehklage des Königs David über den Verlust seines Sohnes Absalom (2. Buch Samuel, 19, Vers 1), der seinen Bruder Amnon töten lässt, weil dieser mit Thamar, ihrer Schwester, geschlafen hat. Absalom wiederum wird von den Knechten Davids getötet. Davids Wehklage lautet: "Mein Sohn Absalom! Mein Sohn, mein Sohn Absalom! Wollte Gott, ich wäre für dich gestorben! O Absalom, mein Sohn, mein Sohn!"

daraufhin Frau und Sohn, lässt sich 1831 scheiden und begibt sich zurück in die USA. Seinem Sohn gibt er den Nachnamen der Mutter: Charles Bon.

Darauf folgt die im Roman zentral behandelte Lebensstation: Sutpen taucht 1833 in Mississippi auf mit einer "Horde wilder Nigger", die er von den Westindischen Inseln mitgebracht hat. Er erwirbt Land von den Chickasaw-Indianern, insgesamt hundert Quadratmeilen, lässt sich seinen Kauf behördlich bestätigen und bezahlt diese Eintragung mit der letzten seiner spanischen Goldmünzen. Zwei Monate später macht er sich mit seinen mitgebrachten Negersklaven und einem französischen Architekten an die Errichtung seines Herrenhauses.

Man sieht hier deutlich: Sutpen durchläuft mit seinem Leben die Geschichte der USA in ihrer südstaatlichen Ausprägung. Das Land wird den Indianern abgehandelt, die Sklaven werden von den Westindischen Inseln mitgebracht, und der Franzose ist der Architekt. Die persönliche Zeitwelt Sutpens ist homolog in die politische Zeitwelt des tiefen Südens während des Bürgerkriegs eingelegt.

Faulkner lässt nun im Konflikt der beiden Söhne Sutpens den amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) allegorisch aufleuchten. Am Rassenkonflikt zwischen Schwarz und Weiß geht nicht nur Charles Bon zugrunde, sondern auch Henry Sutpen, der Mörder, der durch seine Tat zur Unperson wird. So hat Sutpens "Design" sich selbst zerstört. Der Verfall einer Familie ergibt sich aus dem rassistischen Axiom dieses "Design". Sprechend ist, dass Henry Sutpen seinen Halbbruder Charles Bon 1865, dem Jahr, in dem der amerikanische Bürgerkrieg endet, auf dem Grundstück Thomas Sutpens erschießt.

Sutpen versucht nun ein drittes Mal, eine Familie zu gründen. Er wendet sich der fünfzehnjährigen Milly Jones zu, der Enkelin Wash Jones', eines der weißen Dienstleute auf seinem Anwesen. Sie bringt 1869 Sutpens Kind zur Welt. Doch leider ist es kein Sohn, sondern eine Tochter. Sutpen wendet sich ab mit der Bemerkung, wenn es eine Stute wäre, so hätte man sie in den Stall bringen können. Daraufhin tötet Wash Jones Sutpen mit einer Sense, erschießt Enkelin und Urenkelin und wird dann selbst erschossen.

Von Sutpens "Design" bleibt lediglich der in der Illegalität lebende Henry übrig, der nach Jahren der Unrast ins verfallene Herrenhaus zurückkehrt und sich dort vier Jahre lang versteckt hält – bis zu seinem Tod im Jahre 1909 als Siebzigjähriger. Die Begegnung Quentin Compsons im verfallenen Herrenhaus mit Henry Sutpen ist die Pointe der äußeren Handlung. Quentin erblickt hier das anschauliche Resultat einer Sache der Ehre, die die Zustimmung seiner Seele gefunden hat: Das Einstehen für eine Tat, die das verhinderte, was nicht sein durfte. Er selber aber weiß: Er könnte niemals ein Thomas Sutpen, noch ein Henry Sutpen sein. Dazu fehlt ihm die innere Kraft.

Der Roman endet mit dem Bild eines debilen Nachkömmlings der verachteten Nebenlinie des Hauses Sutpen, eines Negers, der sich mit unartikuliertem Geheul in den Trümmern des niedergebrannten Herrenhauses als unruhiger Geist herumtreibt. Sein Name: Jim Bond.

Und Shreve McCannon, der Kanadier, Quentin Compsons Zuhörer, der streckenweise als hermeneutischer Mitstreiter das Wort übernimmt, fragt, nachdem alles erzählt wurde:

,Möchtest du gern wissen, was ich denke?"

,Nein', sagte Quentin.

,Dann will ich's dir sagen. Ich denke, dass die Jim Bonds mit der Zeit die westliche Erdhälfte erobern werden. Natürlich werden wir das wohl nicht mehr erleben, und natürlich werden sie, je näher sie den Polargegenden kommen, wieder ausbleichen wie die Hasen und Vögel dort, damit sie sich nicht so scharf vom Schnee abheben. Aber es wird immer noch Jim Bond sein; und so, in ein paar tausend Jahren, werde ich, der ich dich hier ansehe, auch meinen Ursprung in den Lenden afrikanischer Könige zu suchen haben. '29

Mit dieser sonderbaren Vision endet der Roman. Nicht nur das Haus Sutpen ist untergegangen, die weiße Rasse wird zugunsten der schwarzen vergessen werden.

Auch in Belyjs Petersburg durchdringt die Angst der weißen Rasse vor einer Überflutung durch Asien und Afrika alle Argumente. Der Niedergang des Hauses Ableuchow bedeutet die Freigabe Russlands für die asiatische Durchnumerierung, bedeutet Persönlichkeitsverlust als Folge der Mongolisierung des Geistes. Beide Autoren, Belyj wie Faulkner, beschwören eine weltgeschichtliche Situation, einen "allgemeinen Weltzustand" mit Hegel gesprochen, der von der Machtlosigkeit des Übervaters bestimmt ist. Familiengeschichte wird zum Symptom der Weltgeschichte.

Auch Faulkners Text ist durchgehend von Lyrismen geprägt, die die Trauer darüber enthalten, dass all dies, was hier geschildert wird, dem Untergang anheim gegeben ist. So zum Beispiel der Anfang des zweiten Kapitels:

Es war ein Sommer der Glycinien. Ihr Duft erfüllte die Dämmerung, untermischt vom Aroma der Zigarre seines Vaters, als sie nach dem Abendessen auf der Frontterrasse saßen, bis es Zeit sein würde für Quentin, aufzubrechen, während im tiefdunklen zottigen Rasenstück unter der Veranda die Feuerfliegen ihr sanftes Spiel der Willkür trieben – der Geruch, das Aroma, das fünf Monate später Mr. Compsons Brief mit sich tragen würde aus Mississippi und über den harschen Schnee des langen Neuengland-Winters bis hinein in Quentins Wohnzimmer zu Harvard.³⁰

²⁹ Faulkner (zit. Anm. 3), S. 378.

³⁰ Ebd., S. 31.

Was bei Faulkner aber im Unterschied zu Belyj fehlt, das ist die satirische Überzeichnung. Tonfall und Wahrnehmungslogik sind in *Absalom, Absalom!* von tiefstem Ernst geprägt.

Buddenbrooks

Wir sind jetzt in der Lage, mit bewaffnetem Auge auf die *Buddenbrooks* zu blicken. Ich will mich kurz fassen und mit einigen Zuspitzungen ins Haus fallen.

Es fällt auf: Wieder geht es zentral um zwei Brüder – Thomas Buddenbrook und Christian Buddenbrook. Auch in ihnen treten zwei "psychologische Grunderfahrungen" in menschliche Gestalten umgesetzt vor uns hin, das Apollinische und das Dionysische – allerdings nicht zum Extrem gesteigert, aber doch als Wesenszug, der den Charakter zeitlebens festlegt: Thomas Buddenbrook, der Kaufherr und Senator, Christian Buddenbrook, der "Suitier", wie es im Text wiederholt heißt. Christian wird ein "beschäftigungsloser Geschichtenerzähler" genannt. (I, 443)

Thomas Buddenbrook aber greift nach den Sternen. Im inneren Monolog hören wir ihn sagen (in Auseinandersetzung mit Onkel Gotthold):

Wußtest du nicht, daß man auch in einer kleinen Stadt ein großer Mann sein kann? Daß man ein Cäsar sein kann an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee? Freilich, dazu gehört ein wenig Phantasie, ein wenig Idealismus [...]. (I, 277)

Wenn Thomas Buddenbrook Cäsar ist, dann wird mit solcher Metaphorik Lübeck zu Rom. An anderer Stelle findet sich eine ganz ähnliche Weiterung des Konkreten zum Figurativen. Thomas denkt vor sich hin:

Das Leben war hart, und das Geschäftsleben war in seinem rücksichtslosen und unsentimentalen Verlaufe ein Abbild des großen und ganzen Lebens. [...] Härte zufügen, Härte erleiden und es nicht als Härte, sondern als etwas Selbstverständliches *empfinden* – würde er das niemals vollständig erlernen? (I, 469)

Wir wissen, und er selbst ahnt es, dass er "das" tatsächlich niemals vollständig erlernen wird. Es fehlt ihm in den entscheidenden Momenten die Härte. Und so wird es schließlich zur "gassenläufigen Wahrheit", dass "die Firma "Johann Buddenbrook' nicht mehr das war, was sie vorzeiten gewesen" (I, 466). Und doch wird Thomas Buddenbrook immer wieder vom Enthusiasmus des Wettkampfes ergriffen. Als ihm das Vermögen seines toten Vaters eröffnet wird, heißt es:

Die Sehnsucht nach Tat, Sieg und Macht, die Begier, das Glück auf die Knie zu zwingen, flammte kurz und heftig in seinen Augen auf. Er fühlte die Blicke aller Welt auf sich gerichtet, erwartungsvoll, ob er das Prestige der Firma, der alten Familie zu fördern und auch nur zu wahren wissen werde. (I, 257)

So liebt er es, "im täglichen Kampf um den Erfolg seine Person einzusetzen" (I, 268) – doch er ist kein Cäsar; und deshalb wird er zerrieben im täglichen Kampf um den Erfolg. Allerdings will er sich den "Glauben an die Gefügigkeit des Lebens" zu seinen "Gunsten" durch keinen Misserfolg ausreden lassen. Er versucht, regelrecht mit Leib und Seele in seinem kaufmännischen Ehrgeiz aufzugehen. Die Musik zum Beispiel, die für seine Frau Gerda die wahre Welt ist, hat in seinem Leben keinen Ort. Dass er seine schöne Frau vernachlässigt, nimmt nicht wunder. Er lebt das Leben des Leistungsethikers.

Vor diesem Hintergrund kommt das Wesensprofil des Bruders Christian sehr deutlich heraus: Christian Buddenbrook hat ganz andere Probleme, vom agonalen Individuum ist in ihm keine Spur. Als er Thomas erzählt, wie er Aline Puvogel kennenlernte, lässt er es sich nicht nehmen, einen programmatischen Einschub zu machen:

,[Ich] war ein bißchen nett zu ihr... Und als ich sie dann nachher bekam... tja, Thomas! Das ist ein ganz anderes Gefühl, als wenn man ein gutes Geschäft macht...' (I, 406)

Der Geschlechtsakt wird hier explizit an die Stelle eines erfolgreichen Geschäftsabschlusses gesetzt: als das höhere Gut. Mit einem Wort: Christian Buddenbrook ist dem Dionysischen zugetan – und das mit ganzer Seele. Die Gesellschaft funktioniert aber nur nach dem *principium individuationis*, das die Grenzen zwischen den Individuen zieht und sie geltend macht. Der Leistungsethiker und der Virtuose des transitorischen Augenblicks stehen sich in Thomas und Christian Buddenbrook unversöhnlich gegenüber. Die Gottheit des ersten ist Apollo, die Gottheit des zweiten Dionysos.

In der Welt des Kaufmanns hat der Virtuose des transitorischen Augenblicks keinen Ort – er landet deshalb im Irrenhaus. Thomas Buddenbrook wiederum entgleitet der anfängliche Erfolg. Seine Firma landet im Ruin, weil er selbst nicht die Härte hat, um im allseitigen Konkurrenzkampf zu bestehen.

Paradigmenwechsel der Werte

Der Rest ist "Hanno". Seine Existenz demonstriert einen Paradigmenwechsel der Werte. Dies ist zu erläutern. Christian Buddenbrook erscheint immer wie-

der in einem komischen Licht, so etwa, wenn es heißt, Christian übernehme die Agentur für eine Champagner- und Cognacfirma. Der komische Effekt entsteht dadurch, dass wir gezwungen werden, das zweckgerichtete Verhalten des Kaufmanns unter den transitorischen Augenblick der Trunkenheit zu subsumieren. Das heißt: Christian gehorcht nur halbherzig, mit schlechtem Gewissen dem zentralen Wesenszug seines Charakters, ein Künstler zu sein und sich auf gar keinen Brotberuf einzulassen. Er trennt sich nicht wirklich von den agonalen Wertvorstellungen, die ihm wesensfremd sind, und sucht den Schein ihrer Befolgung zu wahren. Thomas Buddenbrook wiederum ist nicht stark genug, um dem agonalen Prinzip, zu dem er sich immer wieder bekennt, zu entsprechen.

Anders steht es um Hanno Buddenbrook. Er ist der tragische Held des Romans. Von Natur aus auf Lebensunfähigkeit angelegt, unterwirft er sich gar nicht erst den Ritualen des agonalen Individuums. Er ist schon von seiner Physis her die Verkörperung des transitorischen Augenblicks. Die erfüllte Zeit in Travemunde, sein Phantasieren am Klavier belegen sein vollkommenes Aufgehen im Hier und Jetzt. Sein Tod war ihm nur Vorwand, zu sein. Ja, ich möchte behaupten: Mit dem Eintritt Hanno Buddenbrooks in das Geschehen des Romans findet ein Paradigmenwechsel der Werte statt. Man könnte sagen, die Zuständlichkeit, das Pochen auf das Hier und Jetzt der Epiphanie bricht ein in das Netzwerk des agonalen Strebens, das im "Fetisch Firma"31 seinen Sinn und Zweck hat. Hanno steht von Anfang an in der Aura des Todes. Sein Leben ist ein einziger Lyrismus. Die Bildungsanstalt, in die er, wie es sich gehört, geschickt wird, ist nicht nur zufälligerweise mit grotesken Lehrern bestückt, die etwa in der Zukunft durch bessere andere ersetzt werden könnten. Thomas Mann gestaltet vielmehr die schlechte Unendlichkeit verletzender Schulmeisterei als ewigen Kontrast zur verletzbaren Seele einer musischen Hochbegabung. Die Natur holt sich ohnehin ihr Opfer. Im Medium des Typhus, der als völlig unpersönliches Geschehen Hanno das Leben nimmt, wird die grausame Natur als Widersacher der Seele und des Geistes in Erinnerung gebracht.

Man beachte, dass es in den *Buddenbrooks* keinen von Menschen bewirkten gewaltsamen Tod gibt (Ausnahme: der Selbstmord des Herrn von Maiboom), sondern "nur" den natürlichen Tod. In Belyjs *Petersburg* und Faulkners *Absalom, Absalom!* geht es zentral um Mord. Bei Thomas Mann ist es die Anonymität der Krankheit, die den Tod in sich trägt. Das Typhus-Kapitel ist nicht nur ein großartiger erzähltechnischer Einfall, es sagt auch, dass die Welt der Krankheit beliebig über uns hereinbrechen kann, ein kosmisches Es. Krank-

³¹ Zum "Fetisch Firma" vgl. Yvonne Holbeche: Die Firma Buddenbrook, in: Buddenbrooks-Handbuch, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Kröner 1988, S. 229-234.

heit ist ihrer Natur nach mit dem, was sie anrichtet, immer auf den Tod ausgerichtet. Und der Tod kommt so plötzlich und jäh zu den Menschen wie zu den Fischen auf dem Fischmarkt in Lübeck, dessen Beschreibung eine Metapher der Willkür entfaltet. Gemeint ist die conditio humana:

Man konnte sicher sein, etwas Frisches zu erhandeln, denn die Fische lebten fast alle noch, die fetten muskulösen Fische... Einige hatten es gut. Sie schwammen, in einiger Enge zwar, aber doch guten Mutes, in Wassereimern umher und hatten nichts auszustehen. Andere aber lagen mit fürchterlich glotzenden Augen und arbeitenden Kiemen, zählebig und qualvoll auf ihrem Brett und schlugen hart und verzweifelt mit dem Schwanze, bis man sie endlich packte und ein spitzes, blutiges Messer ihnen mit Knirschen die Kehle zerschnitt. (I, 673)

Auch die anderen beiden Epen des Niedergangs haben eine Figur, mit der ein Paradigmenwechsel der Werte vorgenommen wird: Nikolaj Ableuchow in Petersburg und Quentin Compson in Absalom, Absalom! Das Grundsätzliche an dieser Konstruktion besteht darin, dass das in allen drei Fällen suggestiv heraufbeschworene agonale Prinzip, das Prinzip des Leistungsethikers, am Ende seine Überzeugungskraft verloren hat. Damit erhält der Niedergang eine Zweideutigkeit in der Sache selbst. Der Aufstieg wird zwar bewundert als Triumph des Willens, die Gründe des Niedergangs aber offenbaren den Verlust an Menschlichkeit, der im Willen zur Macht steckt. Peter der Große und Thomas Sutpen gehen regelrecht über Leichen, und der "Fetisch Firma" befiehlt kalkulierte Hartherzigkeit. Lebensunfähigkeit wird in solchem Kontext zur Unfähigkeit, mitleidlos zu handeln, ist Geist und nicht Natur.

Alle drei hier behandelten Epen des Niedergangs demonstrieren zunächst die Verführungskraft des agonalen Prinzips und lassen dann die andere Existenzform, die Existenzform der poetischen Gesinnung gegenüber dem Leben, zu Wort kommen. Dies hat thematisch und poetologisch die Auszeichnung des lyrischen Augenblicks zur Folge, einer eigenen "Zeitwelt", die die teleologische Ausrichtung, die das agonale Prinzip vornimmt, durchbricht und das Hier und Jetzt zur Herrschaft bringt. Die Zeitwelten in den *Buddenbrooks* erfordern jeweils einen eigenen Diskurs. Da ist die Zeitwelt der deutschen Geschichte zwischen 1835 und 1877, die von Ferne ihren Schatten wirft. Da ist die Zeitwelt der Firma "Johann Buddenbrook", die das Zentrum der Romanhandlung bildet, und da sind die Zeitwelten einzelner Personen, von denen die Hanno Buddenbrooks mit einem ganz besonderen Akzent gestaltet wird.

Es ist kein Zufall, dass Hannos Freund Kai Graf Mölln seine Vorliebe für Edgar Allan Poes Erzählung *Der Niedergang des Hauses Usher (The Fall of the House of Usher*, 1839) emphatisch artikuliert:

Kai verfiel in Gedanken. 'Dieser Roderich Usher ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist!' sagte er schnell und unvermittelt. 'Ich habe eben die ganze Stunde gelesen… Wenn ich jemals eine so gute Geschichte schreiben könnte!' (I, 720)

Mit diesem intratextuellen Detail werden die *Buddenbrooks* intertextuell mit *Absalom, Absalom!* in ein Verhältnis gesetzt, denn Faulkner weiß sich mit seinem Roman über den Niedergang des Hauses Sutpen zweifellos in einer Tradition mit Poes berühmter Erzählung. Bezeichnend ist, dass Thomas Mann an dieser Stelle die Namensform Edgar Poe benutzt. Es geht also um den französischen Edgar Allan Poe, um Baudelaires "Edgar Poe", den Wegbereiter des Symbolismus.³²

In Hanno kommt jene Ergriffenheit zur Totalität, deren Macht auch sein Vater verspürt hat, als er Schopenhauer las, ohne sich dieser Macht aber überlassen zu können. Es ist das "Quietiv allen Wollens" (Schopenhauer), die philosophische Absage an die Verpflichtung zum Agon, aus der heraus Hanno notgedrungen lebt. Die lyrischen Augenblicke, die der Erzähler immer wieder inmitten der agonalen Sorge der Buddenbrooks aufleuchten lässt, gehören eigentlich alle, so dürfen wir sagen, Hanno Buddenbrook, der in seiner vollendeten Lebensuntauglichkeit regelrecht aus der Art schlägt. Hier seine Ankunft in Travemünde:

Und Hanno Buddenbrook zog wieder tief und mit stiller Seligkeit den würzigen Atem ein, den die See zu ihm herübersandte, und grüßte sie zärtlich mit den Augen, mit einem stummen, dankbaren und liebevollen Gruße.

Und dann begann der Tag, der erste dieser armseligen achtundzwanzig Tage, die anfangs wie eine ewige Seligkeit erschienen und, waren die ersten vorüber, so verzweifelt schnell zerrannen. (I, 631)

In seinem Bewusstsein – wie auch in dem Nikolaj Ableuchows und dem Quentin Compsons – hat sich die Überwindung des agonalen Individuums vollzogen. Und Kai Graf Mölln ist für Hanno Buddenbrook genau das, was Horatio für Hamlet ist; er wird nach dem Tod des Freundes erzählen, wie es gewesen ist, damit nichts verloren geht.

Die literarischen Porträts der Buddenbrooks provozieren stets das Hereditäre und den gegenwärtigen psychosomatischen Zustand im Hinblick auf Leistungsfähigkeit oder Leistungsunfähigkeit in der Zukunft:

Hanno war schlankgliedrig und ziemlich lang für sein Alter. Sein hellbraunes, sehr wei-

³² Marcus Cunliffe etwa behauptet, *Edgarpo* (sic!) sei eine Erfindung Baudelaires und Mallarmés, die allerdings dem entspreche, wie Edgar Allan Poe sich gesehen wissen wollte: als tragischen jungen Aristokraten in einem barbarischen, von Gaslicht erhellten Amerika (The Literature of the United States, Harmondsworth/Middlesex: Penguin Books 1963, S. 71 f.).

ches Haar begann in dieser Zeit ungemein schnell zu wachsen und fiel bald, kaum merklich gewellt, auf die Schultern seines faltigen, schürzenartigen Kleidchens nieder. (I, 423)

Solche Kennzeichnung ist noch ganz auf das Hier und Jetzt bezogen. Doch sofort heißt es:

Schon begannen die Familienähnlichkeiten sich vollkommen erkennbar bei ihm auszuprägen. Von Anbeginn besaß er ganz ausgesprochen die Hände der Buddenbrooks: breit, ein wenig zu kurz, aber fein gegliedert; und seine Nase war genau die seines Vaters und Urgroßvaters, wenn auch die Flügel noch zarter bleiben zu wollen schienen. Das ganze längliche und schmale Untergesicht jedoch gehörte weder den Buddenbrooks noch den Krögers, sondern der mütterlichen Familie – wie auch vor allem sein Mund, der frühzeitig – schon jetzt – dazu neigte, sich in zugleich wehmütiger und ängstlicher Weise verschlossen zu halten... mit diesem Ausdruck, dem später der Blick seiner eigenartig goldbraunen Augen mit den bläulichen Schatten sich immer mehr anpasste... (I, 423 f.)

Thomas Manns Erzähler erspäht, wie man sieht, im Jetzt die Anteile des Früher und Später und wird so zum Sekretär des Verfalls. Es ist das mütterliche Erbe, das die bläulichen Schatten der Selbstbefriedigung einbringt, Hannos Abzeichen der Dekadenz eines orgastischen Musik-Erlebens.³³ Die Kategorie des Fremden wird bei Thomas Mann wie bei Belyj und Faulkner biologistisch besetzt, ist Kennzeichnung dessen, was ins Heimische einbricht oder importiert wird. Hannos Mutter kommt aus Amsterdam und bleibt in Lübeck eine Fremde.

Der Hannos Existenz inhärente Paradigmenwechsel der Werte findet mit dessen Unfähigkeit, das ihm aufgetragene Gedicht Ludwig Uhlands, Schäfers Sonntagslied, öffentlich aufzusagen, seinen programmatischen Ausdruck. Denn es ist ja das hundertjährige Bestehen der Firma Buddenbrook mit der Ahnentafel der Erfolgreichen als Folie, das dem Versagen Hannos gewissermaßen das Podest liefert. Er zieht sich in sein Innerstes zurück, das in der Musik, im Phantasieren am Flügel sein Zentrum hat.

Hanno blieb im Salon zurück. Er trat an die Glastür, die auf die schmale Veranda führte, und blickte ein paar Minuten lang in den aufgeweichten Vorgarten hinaus. Plötzlich aber trat er einen Schritt rückwärts, zog heftig den cremefarbenen Vorhang vor die Tür, so daß das Zimmer in einem gelblichen Halbdunkel lag, und ging in Bewegung zum

³³ Vgl. hierzu Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin/New York: de Gruyter 1973 (= Komparatistische Studien, Bd. 2), S. 265-277. Dem ist hinzuzufügen, dass die Musik Richard Wagners auch in Belyjs *Petersburg* eine wichtige Rolle spielt. Sofja Lichutina macht gymnastische Übungen zu den Klängen von *Siegfrieds Tod*, die aus ihrem Grammophon ertönen.

Flügel. Dort stand er abermals eine Weile, und sein Blick, starr und unbestimmt auf einen Punkt gerichtet, verdunkelte sich langsam, verschleierte sich, verschwamm... Er setzte sich und begann eine seiner Phantasien. (I, 747)

Dieser Rückzug vom Leben ist Vorstoß ins Universum der Innerlichkeit – allerdings "bis zum Ekel und Überdruss". 34 Sein Vater, Thomas Buddenbrook, wird vom Atem einer Besinnung, die sich der agonalen Sorge entwindet, zwar berührt, als er Schopenhauers Abhandlung Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich 35 liest, sein Geist und seine Kräfte werden jedoch nach dem Lektüre-Erlebnis wieder vom öffentlichen Leben "in Besitz" genommen, und er gelangt niemals wieder dazu, "einen Blick in das seltsame Buch zu werfen" (I, 659 f.). In seinem Sohn Hanno jedoch kommt die Abkehr vom agonalen Prinzip zur Totalität, die aber zur Ermattung führt.

Hanno ergeht sich im endlosen Phantasieren am Flügel, Nikolaj Ableuchow liest Skovoroda, Quentin Compson umkreist in obsessiver Wiederholung die Inzestgeschichte des tiefen Südens. In allen drei Fällen siegt der Augenblick über die Verpflichtung zur teleologischen Bewältigung des Lebens. Die Sinnbewegung, die in *Buddenbrooks* über mehrere Generationen verläuft, um in Hanno an ihre Endstation zu kommen, wird Thomas Mann im *Tod in Venedig* in einer einzigen Gestalt unterbringen. Der Leistungsethiker Gustav Aschenbach erlebt seinen Tod als den lyrischen Augenblick angeschauter Schönheit.

Man beachte die gattungspoetische Implikation der in allen drei hier beleuchteten Texten festzustellenden Sinnbewegung, die auf einen Paradigmenwechsel hinausläuft. Das episch-teleologische Erzählen tritt von Buddenbrooks über Petersburg zu Absalom, Absalom! immer greifbarer hinter der lyrischen Evokation des Augenblicks zurück, wenn auch in allen drei Texten die dialogische Konfrontation die Höhepunkte trägt. Der Lyrismus aber ist der Feind aller teleologisch fundierten Leistungsethik und muss in solchem Zusammenhang als inhaltliche Kategorie begriffen werden.

Es ist nun das Grundschema verdeutlicht worden, auf das sich alle drei hier behandelten Epen des Niedergangs beziehen. Immer geht es zentral um zwei männliche Vertreter der jungen Generation, ein Bruderpaar im wörtlichen (Thomas Mann, Faulkner) oder übertragenen Sinne (Belyj), das in den destruktiven Sog der Maximen eines Übervaters gerät. In allen drei Fällen sind die impliziten Axiome der Welt des Textes gegen den Übervater gerichtet. Der Paradigmenwechsel der Werte wird aber vom Autor nicht zum Programm erhoben, sondern steckt im Ausgang der Geschichte. In allen drei Fällen treibt

³⁴ Zur kritischen Typisierung von Hannos Musikrausch vgl. Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild, München: Fink 2001, S. 209 f.

³⁵ Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 2, Ergänzungen zum 4. Buch, Kapitel 41.

174 Horst-Jürgen Gerigk

die Spätkultur dekadente Blüten im Schatten des Todes: Hanno Buddenbrook, Nikolaj Ableuchow, Quentin Compson sind hypersensible junge Männer ohne eine vitale Beziehung zum anderen Geschlecht. Wie sich die Bilder gleichen – geboren aus dem Geist des *fin-de-siècle*!³⁶

³⁶ Zu Thomas Manns Bekenntnis zur *décadence* vgl. jetzt Roger Bauer: Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons, Frankfurt/Main: Klostermann 2001 (= Das Abendland, N.F., Bd. 28), S. 270 f. In unserem Kontext bleibt allerdings anzumerken, dass Roger Bauer die einschlägige russische Literatur nur reduktionistisch zu Wort kommen lässt – und die amerikanische des 20. Jahrhunderts überhaupt nicht. Was die USA betrifft, so sei nicht vergessen, dass die 1917 begründete Modern Library als ihren ersten Band Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* vorlegte und 1925 vier weitere Titel von Wilde aufwies sowie jeweils drei von Gabriele D'Annunzio und Nietzsche und jeweils zwei von Lord Dunsany, Walter Pater und Arthur Schnitzler. Vgl. Gordon B. Neavill: The Modern Library Series and American Cultural Life, in: Journal of Library History, vol. 16 (1981), no. 2, S. 241-252. Tennessee Williams (1911-1983) nannte sich noch 1971 einen "dekadenten Puritaner". Vgl. Jeanne Fayard: Meeting with Tennessee Williams, in: Conversations with Tennessee Williams, ed. by Albert J. Devlin, Jackson/London: University Press of Mississippi 1986, S. 210.

Jürgen Hillesheim

Über die Verführung Adrian Leverkühns.

Bertolt Brechts "pornographisches" Sonett und Thomas Manns Faustus-Roman

Über Brechts Gedichte Saune und Beischlaf und Über die Verführung von Engeln,1 im ersten Halbjahr 1948 in der Schweiz entstanden und erst 1982 veröffentlicht, ist vieles geschrieben worden.² Dies ist nicht weiter verwunderlich, handelt es sich doch wohl um die drastischsten, auf jeden Fall aber um die provozierendsten Sonette dieser Art, die der "Stückeschreiber" verfaßte. Gerade das Engel-Gedicht ist dabei durchaus vielschichtig, in seiner vermeintlichen Direktheit mehrdeutig zu lesen und weit entfernt davon, lediglich Angriffsfläche für frauenrechtlerische Tendenzen zu bieten. Auch legt es keineswegs die Notwendigkeit nahe, Brecht vor sich selbst und der eigenen Aussageabsicht zu schützen, mit dem Hinweis, das Gedicht verletze die Würde der Frau deshalb nicht, weil, ganz in germanistischer Manier, Biographie und Werk eines Dichters grundsätzlich streng auseinanderzuhalten seien.³ Denn wenn in den Versen etwas eindeutig ist, dann die Tatsache, daß dem Engel keine Gewalt angetan wird. Beinahe drohend bittet sich das lyrische Ich aus, daß trotz allem Enthusiasmus im Hausflur seine "Flügel nicht zerbrochen" werden, nicht das beschädigt wird, was das Eigentliche, das Selbst des Engels ausmacht. Von allen Anweisungen, die das Gedicht enthält, ist diese abschließende die wichtigste. Der Engel wird "verführt", nicht vergewaltigt. Er wird zu etwas gebracht, was an sich seinem Wesen entspricht, weshalb er schließlich, "sich naß machend", Gefallen daran findet. So kann das Gedicht, in Inhalt und Form stark an die Augsburger Sonette von 1925 angelehnt, als gleichsam emanzipatorisches Bekenntnis zu moral- und verpflichtungsfreier männlicher Sexualität gelten. Als wehmütige Rückschau eines allmählich in die Jahre Kommenden, der in Form einer Anleitung das weitergibt und empfiehlt, was für ihn selbst nicht mehr so einfach zu bewerkstelligen ist, so daß er sich letztlich mit der "Männerphantasie"

¹ Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987-2000, Bd. 15, S. 193.

² Werner Hecht: "Schlürft es in schnellen Zügen!" Unbekannte Liebesgedichte Brechts, in: Das Magazin, Jg. 30, H. 7 (1983), S. 50-53; Manfred Voigts: Liebeswolken und Worthäute. Anmerkungen zu Brechts erotischem Sprachverständnis, in: augsburger brecht brief, H. 40/41 (1996), S. 4-19.

³ Sabine Kebir: Unsagbar schön? Wovon man spricht, schreibt, dichtet, in: Das Magazin, Jg. 33, H. 9 (1986), S. 23-27, 23.

begnügen muß. Eine andere, sehr überzeugende Lesart ist die, daß das Gedicht gar nichts mit Selbstaussagen Brechts zu tun habe, sondern der Autor, wie auch in anderen Beispielen so oft, mit den geheimen sexuellen Wünschen des "bürgerlichen" Lesers spiele. Brecht entlarve denjenigen als "Lüstling", der auf ihn hereinfalle, sich den Inhalt als konkrete sexuelle Handlungen und Phantasien zu eigen mache.⁴ Schließlich ist darauf zu verweisen, daß das Gedicht auch durchaus vom Aspekt der Homosexualität aus gelesen werden kann,⁵ war doch das Geschlecht des Engels als eine Art von Zwitterwesen zwischen Transzendenz und Immanenz in der christlichen Mythologie von jeher ambivalent.

Vorwegnehmend und gleichzeitig um Verständnis bittend sei darauf hingewiesen, daß trotz eigens aktivierter "Männerphantasie" im folgenden leider keine weitere Lesart des Gedichtes präsentiert werden kann, zumindest nicht in Hinsicht auf sexuelle Einzelheiten und Praktiken. Zu Brechts Motivation, die Verse zu schreiben, ist allerdings einiges anzumerken, was – und dies mag in Anbetracht des viel wichtigeren süffisant-reizvollen Inhalts mehr als verständlich sein – bisher von der Forschung nicht wahrgenommen wurde.

*

Brechts Gründe, die beiden "pornographischen" Sonette zu verfassen, waren nicht bekannt und wurden auch nie ernsthaft diskutiert. Seine Tagebuchaufzeichnungen dieser Zeit bieten keine Anhaltspunkte; sie beschäftigen sich in erster Linie mit dem Phänomen des gerade überstandenen Nationalsozialismus und der aktuellen Theaterarbeit in der Schweiz, die Inszenierung seiner Bearbeitung der Antigone für das Stadttheater Chur. Es ist auffallend, daß beide Werke nicht recht in den Kontext der späteren Liebesgedichte Brechts passen wollen. Sexuelle Überdeutlichkeiten, gleich, welcher Aussageabsicht sie dienen, sind Kennzeichen der frühen lyrischen Schaffensperiode und treten später in den Hintergrund zugunsten einer kunstvollen Formelsprache, die durch die häufig verwendeten und artifiziell angeordneten Naturbilder den Vorgang des Liebesaktes mit Naturereignissen gleichsetzt. Brecht selbst jedoch gibt einen Hinweis: Er unterzeichnet beide Gedichte mit "Thomas

⁴ Jan Knopf: "Die mit Recht berühmte Stelle". Bertolt Brechts Sexgedichte, in: Sexualität im Gedicht, hrsg. von Theo Stemmler und Stefan Horlacher, Mannheim: Forschungsstelle für europäische Lyrik 2000, S. 259-272, 266. Vgl. hierzu auch ders.: Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 230.

⁵ John Fuegi: Brecht & Co. Biographie, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997, S. 95; Knopf, Gelegentlich: Poesie, S. 265.

⁶ Helmut Koopmann: Brechts Liebesgedichte, in: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 65-81, 79.

Mann", was stets als kleiner respektloser Seitenhieb auf den nicht eben geschätzten Dichter-Kollegen verstanden wurde. Dieser galt Brecht als personifizierte Prüderie und Exponent des deutschen Spießbürgertums,⁷ nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß in seinen Werken Sexualität, extreme und genießende Sinnlichkeit und Körperlichkeit beinahe niemals direkt thematisiert werden.⁸ Brechts Unterschrift also eine Frechheit und ein weiteres eher amüsantes als wichtiges Kapitel in der über Jahrzehnte währenden indirekten Auseinandersetzung mit Thomas Mann, so die übereinstimmenden Meinungen.

Einzelne Aspekte dieses Konfliktes, besonders die kontroverse Sicht des Nationalsozialismus, des Exils und des Deutschlands des Nachkrieges, wurden häufig dargestellt: Sein Ursprung lag in Brechts Jugendzeit. Thomas Mann las am 22. April 1920 in Augsburg aus dem noch nicht fertiggestellten Zauberberg. Brecht war in seiner damaligen Eigenschaft als freier Mitarbeiter der USPD-Zeitung Volkswille anwesend. Seine vier Tage später erschienene Besprechung ist uneindeutig, in der Wertung des längst etablierten Schriftstellers vorsichtig-zurückhaltend, jedoch zeigt sich Brecht befremdet von "seiner fein ziselierten, zartfarbenen Wortkunst". Seit 1926 ist Brechts Haltung Thomas Mann gegenüber nicht nur unmißverständlich negativ – er betrachtet ihn als Autor eitler und unnützer Bücher, die artifizielle Virtuosität vortäuschen,

- ⁷ Im Oktober 1944 bezeichnet Brecht, um nur dieses eine Beispiel zu nennen, in seinen Tagebuchaufzeichnungen Thomas Manns *Joseph*-Tetralogie als "Enzyklopädie des Bildungsspießers". Brecht, Bd. 27, S. 207.
- 8 Manfred Misch: Für alle Liebeslagen. Zu Bertolt Brechts Gedichten über die Liebe, in: Hundert Jahre Brecht Brechts Jahrhundert?, hrsg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 99-112, 105.
- ⁹ Vgl. z.B. Günter Hartung: Bertolt Brecht und Thomas Mann. Über Alternativen in Kunst und Politik, in: Weimarer Beiträge, Jg. 12 (1966), S. 402-435; Herbert Lehnert: Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland, in: Deutsche Exilliteratur seit 1933, Bd. 1, Teil 1, hrsg. von John M. Spalek und Joseph Strelka, Bern/München: Francke 1976, S. 62-88; James K. Lyon: Brecht, Thomas Mann und Deutschland, in: Tintenfisch, Jg. 15 (1978), S. 46-52; Hans Mayer: Thomas Mann und Bertolt Brecht. Zur Interpretation einer Feindschaft, in: ders.: Thomas Mann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 386-400; Welf Kienast: Über Goethe-Deutsche und Brecht-Deutsche. Brecht und Thomas Mann nehmen Stellung zu Deutschland, in: Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Heinrich Detering und Herbert Krämer, Frankfurt/Main: Lang 1998, S. 45-58; Michael Fischer: Von Ironie bis Polemik. Zum Verhältnis zwischen Thomas Mann und Bertolt Brecht in persönlicher, literarischer und politischer Dimension, in: Weimarer Beiträge, Jg. 46 (2000), S. 409-429.
- ¹⁰ Brecht, Bd. 21, S. 61. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Thomas Mann nur knapp drei Jahre später, am 27. Februar 1923, auf Einladung der "Literarischen Gesellschaft" nochmals in Augsburg las: seinen Essay Goethe und Tolstoi. Anschließend trug er bis dahin nicht veröffentlichte Kapitel aus Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull vor. Es zeigte sich "die für Thomas Mann charakteristische hellsichtige Beobachtungsgabe und seine hochkultivierte Schreibweise. Seine Diktion war klar und anschaulich. Der vollbesetzte Börsensaal spendete reichen Beifall." (Thomas-Mann-Abend, in: München-Augsburger Abendzeitung, 1. März 1923.) Brecht hielt sich zu dieser Zeit übrigens in Berlin auf.

dabei nichts sind, als "Spielerei eines begabten Dilettanten"¹¹ –, sondern begleitet von einem "tiefsitzenden Haß"¹². Umgekehrt war Mann auf den jungen Augsburger Autor in den frühen zwanziger Jahren aufmerksam geworden. Die wenigen überlieferten Äußerungen über Brechts aufsehenerregende frühe Stücke sind eindeutig ablehnend. Später äußerte sich Mann nicht mehr, ging Brecht allerdings aus dem Weg und begegnete ihm, wenn es nicht zu vermeiden war, mit verletzender Herablassung.

Brechts Haß ist indessen nicht alleine aufgrund der verschiedenen Auffassungen von Ästhetik, Dichtung und schriftstellerischem Habitus zu erklären. Er, ähnlich selbstverliebt wie Thomas Mann und von Jugend an von der Überzeugung bestimmt, ein Klassiker, ein "zweiter Schiller" zu werden, stand in der Anerkennung der Öffentlichkeit, an der ihm mehr lag, als er zugeben wollte, immer zurück: Als sich sein schriftstellerisches Potential entfaltete, war Mann längst ein eingeführter und bewunderter Autor. Zur Zeit der ersten großen Erfolge Brechts erhielt Mann den Nobelpreis. In der Periode des Exils war er einer der wenigen deutschen Emigranten, die Anerkennung erfuhren und finanziell gesichert waren, während Brecht, der jetzt seine bedeutendsten Stücke schrieb, kein Theater zu deren Umsetzung zur Verfügung hatte und in Amerika mit diversen Projekten und Vorhaben scheiterte. Das, was "deutsche Kultur" bedeutete, wurde in Amerika vielfach mit der Person Manns gleichgesetzt, wobei er sich nicht, wie Brecht es sicher gerne gesehen hätte, ausschließlich in eine bürgerlich-elitäre Enklave zurückzog, sondern auch mit progressiven, "linken" Künstlern zusammenarbeitete – und dies keineswegs fruchtlos. Brecht hingegen wurde von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen. Selbst später in der DDR änderte sich diese Konstellation nicht so, wie man es vielleicht erwarten würde: Denn nicht der "Stückeschreiber", sondern der "Zauberer", nicht "der Marxist Brecht, sondern der Bürger Thomas Mann setzte dort für die Ästhetik des "sozialistischen Realismus" Maßstäbe!"13

Nicht zuletzt Neid war es, der Brechts ablehnende Haltung Thomas Mann gegenüber in Haß ausarten ließ, Ressentiments des eigener Ansicht nach begabteren Dichters, der zu kurz gekommen war an Zuspruch und Bewunderung eines größeren Publikums. Und ein weiteres kommt hinzu: die grundsätzlich verschiedenen Charaktere beider. Auf der einen Seite der sich prononciert antibürgerlich gebende, vermeintlich das "Leben in vollen Zügen

¹¹ Norbert Oellers: Mehr Haß als Spaß. Bert Brecht und Thomas Mann, vor allem 1926, in: Der junge Brecht (zit. Anm. 6), S. 166-180, 172.

¹² Ebd.

¹³ Klaus-Dieter Krabiel: "Die Alten und die Jungen". Publizistische Kontroversen Bertolt Brechts mit Thomas Mann und Klaus Mann in den zwanziger Jahren. Mit einem unbekannten Text von Brecht, in: Wirkendes Wort, Jg. 49, H. 1 (1999), S. 63-85, 81.

schlürfende"¹⁴ Brecht, auf der anderen der sich stets disziplinierende Thomas Mann, der die äußere Lebensform des Bürgertums unbedingt benötigte, um "Haltung" zu bewahren, was Brecht nicht wahrnahm.¹⁵ Begreiflicherweise versuchte er selbst gelegentlich, die wahren Ursachen seines Hasses in den Hintergrund zu drängen, ihn zu legitimieren mit dem Hinweis, daß seine Polemik ja eine solche gegen den "Klassenfeind" sei.¹⁶ Tatsächlich jedoch spielten politische Kategorien dabei zunächst keine Rolle.¹⁷

×

Zurück zur Verführung von Engeln. Die Verbindung zu Thomas Mann stellt Brecht selbst her, indem er den Namen des ungeliebten Kollegen unter das Gedicht setzt. Die Kommentatoren der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe seiner Werke vermuten, daß der Anlaß für die Unterschrift in Manns Botschaft an das deutsche Volk vom 23. Mai 1948, möglicherweise aber auch bei dessen Aufenthalt in Zürich vom 24. Mai bis 21. Juni 1948 zu suchen sei.18 Thomas Mann wandte sich nicht nur bereits während des Krieges aus dem amerikanischen Exil mit Appellen an die Deutschen - man denke nur an die von der BBC von 1940 bis 1945 gesendeten Radiobotschaften Deutsche Hörer! -, sondern auch nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus immer wieder. Er ging von einer deutschen Kollektivschuld aus, was ihn bereits 1943 dazu veranlaßt hatte, eine spätere "Züchtigung Deutschlands" durch die Alliierten für nicht unangemessen zu halten. Brecht schrieb dazu im selben Jahr das Gedicht Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zu züchtigen: "Die Hände im dürren Schoß/Verlangt der Geflüchtete den Tod einer halben Million Menschen."19

Mit der sogenannten "inneren Emigration", mit deutschen Dichtern wie Walter von Molo, Ernst Wiechert und vor allem Frank Thieß, die das nationalsozialistische Deutschland nicht verlassen hatten, setzte sich Mann auseinander, weil er nicht glaubte, daß irgendeine Form von Widerstand gegen das Regime innerhalb der Grenzen Deutschlands möglich gewesen sei, er den Betroffenen damit also zumindest Opportunismus vorwarf. Umgekehrt hielt man Thomas Mann vor, er habe sich auf die feinen Logenplätze des Auslandes

¹⁴ Brecht, Bd. 11, S. 116.

¹⁵ Vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie, München: Beck 2000, S. 486.

¹⁶ Brecht, Bd. 21, S. 166 f.

¹⁷ Vgl. Krabiel, S. 64.

¹⁸ Brecht, Bd. 15, S. 427.

¹⁹ Ebd., S. 90 f.; vgl. auch S. 367.

geflüchtet und es hier leicht gehabt, für sich in Anspruch zu nehmen, das "andere" Deutschland zu repräsentieren, dabei ein bequemes Leben zu führen und Kritik zu üben, während manche bewußt in Deutschland geblieben seien, um das Leid, das der Nationalsozialismus gebracht hatte, mit ihren Landsleuten zu teilen.²⁰

Vor dem Hintergrund dieser und ähnlicher Auseinandersetzungen um die jüngste deutsche Vergangenheit ist auch Manns Botschaft an das deutsche Volk zu betrachten, die heftige Kontroversen, vor allem in Deutschland feindselige und diffamierende Angriffe in der Presse, auslöste. Daß auch Brecht Manns Botschaft zur Kenntnis nahm, dürfte keinerlei Zweifeln unterliegen. Einerseits war sie ein Beitrag zu dem großen "gemeinsamen" Thema: "Welche Position nehme ich als Emigrant gegenüber der deutschen Geschichte und – vor allem – zum Deutschland des Nachkrieges ein?" Andererseits dürfte Brecht sich abermals über Thomas Manns herablassende Vornehmheit und seine eitle Selbstbespiegelung geärgert haben, die ihn erneut dazu veranlaßte, sich im Bewußtsein einer Persönlichkeit von hohem Rang über das Geschick Deutschlands zu äußern, Ratschläge zu erteilen. Deshalb ist den Kommentatoren der Werkausgabe Brechts ohne Einschränkung zuzustimmen, wenn sie seine Unterzeichnung der Sonette mit Manns Botschaft, verstärkt noch durch dessen Gegenwart in Zürich, in Verbindung bringen.

×

Es gibt indessen einen weiteren, noch eindeutigeren Bezug zwischen Brechts Engel-Gedicht und Thomas Mann. In einem seiner großen Werke wird explizit die Konfrontation von gleichsam engelhafter Reinheit und Unschuld mit Sexualität thematisiert: im Roman Doktor Faustus, Manns bedrückender wie faszinierender Deutung des Nationalsozialismus auf der Ebene der Dichtung, die das Buch neben anderem ist.

Thomas Mann stellt das Leben des hochbegabten Komponisten Adrian Leverkühn dar, der nicht unter individuellem Unvermögen, sondern am musikgeschichtlich vorgegebenen Zustand leidet, daß alle kreativen Mittel verbraucht sind und er damit zum Unschöpferischen verurteilt ist. Zu stolz, lediglich parodistisch mit überkommenen Formen zu spielen, läßt er sich auf einen Pakt mit dem Teufel ein. Dieser "verkauft" ihm eine Zeit ungeahnter künstlerischer Illumination für den Preis, daß Leverkühn während seines Lebens keinen Menschen lieben darf und nach dem Tod seine Seele unabdingbar

²⁰ Vgl. hierzu: Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck 1985, S. 266 f.

der Hölle verschrieben ist. Auf der Ebene der Realität stellt sich dieser Pakt durch eine Syphilis-Infektion dar, die der sexuellen Dingen enthaltsame Leverkühn sich bewußt bei einer Prostituierten zuzieht, die ihn Jahre zuvor bei einer flüchtigen Begegnung in ihren Bann gezogen hatte. Diese unbehandelte "teuflische" Infektion läßt ihn bis zu seinem Zusammenbruch, der zerebralen Zersetzung, außerordentliche Werke schreiben, deren Höhepunkt die Kantate "Dr. Fausti Weheklag" darstellt. Sie ist die Symbiose aus totaler Formenstrenge und barbarischem Durchbruch, die die Verzweiflung des auf Ewigkeit verdammten Komponisten zum Ausdruck bringt.

Der Roman entstand zwischen Mai 1943 und Januar 1947. Veröffentlicht wurde er erstmals 1947, innerhalb der *Stockholmer Gesamtausgabe* der Werke Thomas Manns. Die erste innerdeutsche Ausgabe erschien ebenfalls noch 1947, beim Suhrkamp Verlag. Sie wurde zwar in den Medien kontrovers besprochen, war aber erst gegen Ende 1948 im Buchhandel zu haben. Die *Stockholmer Ausgabe* fand im Ausland allerdings bereits seit 1947 Resonanz, vor allem in der Schweiz.²¹

Es ist sicher richtig, daß Brecht Werke Thomas Manns im allgemeinen wohl nur oberflächlich kannte, sich nicht intensiv mit ihnen auseinandersetzte.²² Andererseits steht außer Frage, daß er stets mit größter Wachsamkeit die Aktionen Thomas Manns verfolgte,23 besonders während der Zeit des gezwungenermaßen geteilten Schicksals: der des Exils. Deshalb muß es Brecht nicht nur zu Ohren gekommen sein, daß Thomas Mann sich nun auch in einem umfangreichen Werk auf der Ebene der Dichtung mit dem Nationalsozialismus und seiner Vorgeschichte auseinandergesetzt hat, sondern es ist, selbst wenn es die im folgenden darzustellenden Bezüge nicht geben würde, davon auszugehen, daß er sich mit dem aufsehenerregenden und von Anfang an vieldiskutierten Roman beschäftigt hat. Dabei ist von einer genauen Lektüre nicht die Rede, schon gar nicht wird Brecht den Versuch unternommen haben, das komplexe Geflecht von Bildern und kryptischen Fingerzeigen bis ins Detail zu entschlüsseln. Dies hätte bedeutet, sich allzu sehr und in durchaus zeitraubender Weise auf das Werk des Ungeliebten einzulassen. Einen Überblick jedoch dürfte Brecht sich mit Sicherheit verschafft haben, um die "Faschismustheorie", die dem Buch zugrundeliegt, nachvollziehen und gegebenenfalls attackieren zu können.

Was ihm beim Lesen von Anfang an begegnet ist, dürfte Brechts Voreingenommenheit nicht gerade zerstreut haben: Vermeintlich gespreizte Vornehmheit der Sprache, Metaphern und Symbole, die eine gleichsam enzyklo-

²¹ Ebd., S. 269.

²² Oellers, S. 176.

²³ Mayer, S. 393.

pädische Bildung für ihre Dekodierung voraussetzen, dabei das dauernd spürbare elitäre Bewußtsein des Autors, daß es ihm gleichgültig scheint, daß der Kreis der potentiellen Leser durchaus begrenzt ist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Person des Chronisten und Jugendfreundes Leverkühns, Serenus Zeitblom. Dieser zeichnet sich aus durch humanistisch-bildungsbürgerliche Innerlichkeit, die in ihrer sprachlichen Umsetzung nicht selten peinlich anmutet. Dies ist von Thomas Mann – ob von Brecht bemerkt oder nicht, bleibt dahingestellt – allerdings gewollt, denn Zeitblom repräsentiert den deutschen Bürger, der sich angesichts des drohenden Nationalsozialismus als hilflos erweist und schließlich in eine Art von "innerer Emigration" flüchtet.²⁴

In Zusammenhang mit der Infektion seines weltentrückten Freundes sieht sich der Erzähler genötigt, Grundsätzliches zu Leverkühns Verhältnis zur Sexualität anzumerken. Dabei erreicht Zeitbloms betuliche und wortreiche Umständlichkeit auf der einen Seite einen ihrer Höhepunkte; auf der anderen sind es gerade solche Charakterisierungen Leverkühns, die die Raffinesse und den künstlerischen Reiz des Romans ausmachen und die sublime Faszination seiner Hauptfigur begründen. Diese erschließt sich trotz des sprachlichen Pathos Zeitbloms, gerade durch dessen Geschwätzigkeit und das künstlich wirkende Bestreben, sich seiner altphilologischen Bildung gemäß auszudrücken:

So sonderbar es in Ansehung unserer alten Kameradschaft klingen mag, – das Gebiet der Liebe, des Geschlechtes, des Fleisches war niemals in unseren Gesprächen auf eine irgend persönliche und intime Weise berührt worden; niemals anders als durch das Medium von Kunst und Literatur [...]. Aber wiederum war es nicht charakteristisch für mich, sondern für ihn, wenn ich jedesmal bei solchen Wendungen des Gesprächs etwas wie einen Choc, eine Bestürzung, ein leises sich Zusammenziehen meines Innern empfunden hatte. Es war, um mich emphatisch auszudrücken, wie wenn man einen Engel über die Sünde sich ergehen hörte: auch bei einem solchen würde man sich keiner Frivolität und Frechheit, keiner banalen Lustigkeit im Verhalten zum Gegenstande versehen müssen und wäre doch, bei aller Einsicht in sein geistiges Anrecht auf ihn, verletzt und zu der Bitte versucht: 'Schweig, Lieber! Dein Mund ist zu rein und streng für diese Dinge.'

Tatsächlich war Adrians Abneigung gegen laszive Plumpheiten von verbietender Ausgesprochenheit, und ich kannte genau das verächtlich angewiderte und abwehrende Sichverziehen seines Gesichts, wenn dergleichen auch nur im Anzuge war. [...] Wenn man sich ihn in einer 'galanten' Situation überhaupt nicht vorstellen konnte – und wollte –, so lag das an dem Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz, kühler Ironie, der ihn umgab und der mir heilig war, – heilig auf eine gewisse schmerzliche und heimlich beschämende Weise. Denn schmerzlich und beschämend

²⁴ Kurzke, Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, S. 280.

[...] ist der Gedanke, daß Reinheit dem Leben im Fleische nicht gegeben ist [...]. (VI, 195 ff.)

Adrian Leverkühn erscheint in der Darstellung Zeitbloms "wie von einer anderen Welt". Er erhebt ihn über den Bereich des Gegenständlich-Banalen, indem er ihn explizit mit einem Engel vergleicht – in der christlichen Tradition Mittler zwischen Himmel und Erde – und ihm dementsprechende Eigenschaften zuschreibt: Unschuld und Reinheit, die geradezu potenziert bei sexuellen Angelegenheiten in Erscheinung treten. Dazu eine geistige wie körperliche Empfindlichkeit und Distanz, wenn nicht gar Ekel allem Fleischlichen gegenüber. Ein Engel, dessen Körper in der Mythologie aus Licht oder Äther besteht, kann nicht angefaßt werden, man darf ihm nicht zu nahe kommen. Dies würde bedeuten, das "Heilige" seiner "Aura", das Eigentliche seiner Natur zu verletzen. Dem entspricht Leverkühns Bemühen, Abstand zu halten, nie in den "Dunstkreis" eines Gesprächspartners zu geraten, seine Scheu vor der vertrauten Anrede "Du" (von Jugendfreund Zeitblom als eine der wenigen Ausnahmen abgesehen), sein Angewidertsein von allem Irdisch-Vordergründigen, und sei es auch nur in Form einer verbalen Anspielung. Wird sich darüber hinweggesetzt, ist Leverkühn im Sinne des Wortes "peinlich" berührt, er reagiert mit migräneartigen Kopfschmerzen, die ihn seit seiner Kindheit begleiten. Zeitblom, der nicht einmal imstande ist, sich den verehrten Freund in einer eindeutigeren Situation auch nur vorzustellen, reagiert auf den ersten - ungewollten - Bordellbesuch Leverkühns mit größtem Entsetzen, obwohl es - zunächst einmal - lediglich zu einer Berührung, nur zu einem Streicheln seiner Wange kommt:

Ich sah die Stumpfnäsige neben ihm – Hetaera esmeralda – gepuderte Halbkugeln im spanischen Mieder –, sah sie mit dem nackten Arm seine Wange streicheln. Heftig, über den Raum hinweg und in der Zeit zurück, verlangte es mich dorthin. Ich hatte Lust, die Hexe mit dem Knie von ihm wegzustoßen, wie er den Schemel beiseite stieß, um den Weg ins Freie zu gewinnen. [...] Daß er bis dato kein Weib 'berührt' hatte, war und ist mir eine unumstößliche Gewißheit. Nun hatte das Weib ihn berührt – und er war geflohen. (VI, 198)

Brecht, der bereits als sehr junger Schriftsteller mit dem christlichen Glauben abgeschlossen hatte und in seinem Werk programmatisch vor der "Verführung" durch diejenigen warnte, die ein "Morgen", eine "Wiederkehr" nach dem Tod verheißen, da sie den Menschen um sein Leben "betrügen",25 sieht sich nun mit einer Romanfigur konfrontiert, die schon zu ihren Lebzeiten mit metaphysischen Kategorien beschrieben wird, beinahe überirdi-

²⁵ Brecht, Bd. 11, S. 116.

184

sche Eigenschaften hat. Brecht hatte als Marxist gelernt, den Nationalsozialismus als Resultat der spätbürgerlichen bzw. -kapitalistischen Gesellschaft zu betrachten, als Ergebnis von sozialen Prozessen und Klassenunterschieden. Auf der Basis seiner materialistischen Theorie versuchte er, in Lehrund Parabelstücken das Bewußtsein für die Naturwüchsigkeit von Geschichte und gesellschaftlichen Strukturen zu schärfen und "eingreifendes", letztlich politisches Denken und Handeln als absolute Notwendigkeit erscheinen zu lassen. Und nun bietet ihm Thomas Mann, der vermeintliche Bürger schlechthin, eine nicht nur weltferne, sondern beinahe -entrückte Figur und zugleich eine Deutung des Nationalsozialismus, die ihm nicht weniger verdächtig, weil weit weg von jeglicher gesellschaftlicher Realität, erscheinen mußte!

*

Von Brechts außerordentlich guten Bibelkenntnissen weiß man längst und von der kaum zu überschätzenden Bedeutung des "theologischen Traditionspotentials"26 als fast unerschöpflichem Fundus an Inspirationen für sein gesamtes Werk. Immer wieder finden sich Beispiele, daß Brecht Aspekte und Bereiche christlicher Überlieferung und Bilder bewußt säkularisiert. Dies kann als äußerst provokante Art der Parodie geschehen, so kommen Brechts Anleitungen, das irdische Leben jenseits von Religion und Moral zu genießen, als Hauspostille 27 daher, und der Lebenslauf des alles verschlingenden Moloch Baal wird, einleitend zum Drama, nicht etwa in einer Moritat, sondern im Choral vom großen Baal²⁸ zusammengefaßt. Oft deutet Brechts Art der Säkularisierung, die durchaus als Bestandteil seiner spezifischen Art der Verfremdung gesehen werden kann, aber auch darauf hin, daß dem Erzählten oder dichterisch Beschriebenem Wertvolles anhaftet, auch jenseits seines einstigen "Sitzes im Leben" und der christlichen Heilsbotschaft, etwa im Gedicht Maria²⁹ oder in der kurzen Erzählung Das Paket des lieben Gottes 30, das zwar ein besinnliches Weihnachtsfest ermöglicht, aber deutlich macht, daß das geschilderte soziale Milieu "verbindliche Wunder" nicht zuläßt, da sie "die schlechte Welt recht-

²⁶ Eberhard Rohse: Der frühe Brecht und die Bibel. Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1983 (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Bd. 278), S. 16.

²⁷ Brecht, Bd. 11, S. 37-119.

²⁸ Ebd., Bd. 1, S. 19 ff.

²⁹ Ebd., Bd. 13, S. 243; vgl. hierzu auch: Hermann Kurzke: Die Kraft der Armen, die Welt zu verwandeln, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.12.2000.

³⁰ Brecht, Bd. 19, S. 276-279.

fertigen durch jenseitige Verheißungen"31. Brecht versucht, das Irdische durch ursprünglich Religiöses zu bereichern, es einer materialistischen Weltanschauung dienstbar zu machen. Und Thomas Mann macht in seinem *Faustus*-Roman ausgerechnet den umgekehrten Schritt: Er überträgt politische Vorgänge ins Metaphysische und entzieht sie damit, so Brechts Verdacht, einer angemessenen gesellschaftlichen Analyse.³² Gerade dort, wo ein "aufklärerisches" Durchdringen, ein klarer Blick³³ unabdingbar wäre, entwirft Thomas Mann ein düsteres, fast apokalyptisches Szenario zwischen Himmel und Hölle, Gott und Teufel, Vergebung, Sünde und ewiger Verdammnis – und dies unerhörterweise auch noch mit Erfolg. Zumindest erregte der Roman in Deutschland bereits Aufsehen, lange bevor er dort zu erwerben war.

Daß Brecht nicht nur den Roman ablehnte, sondern er sich darüber hinaus in seiner eigenen Person als Schriftsteller brüskiert fühlen mußte, bedarf nach Lage der Dinge keiner näheren Erläuterung. Die Hauptfigur wie auch die Art der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus muß er als unzeitgemäß und lächerlich empfunden haben. Andererseits ist ebenso klar, daß er kein Interesse hatte, es für ihn sogar abwegig war, sich zu Worte zu melden. Eine größere öffentliche Auseinandersetzung mit Thomas Mann hatte es bisher nicht gegeben, der Konflikt äußerte sich in der Regel durch kleinere Seitenhiebe oder Bemerkungen, verteilt auf etwa fünfundzwanzig Jahre. Sich jetzt auf eine aufsehenerregende, letztenendes vielleicht fruchtlose literarische Polemik zur Exilthematik einzulassen, hätte eine nähere Beschäftigung mit den jüngsten Werken Manns vorausgesetzt, die in einer Zeit der Neuorientierung Kräfte gebunden

³¹ Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften, Stuttgart: Metzler 1984, S. 242.

³² Dieser nicht zuletzt aus der Polemik der Nachkriegszeit entsprungene und es sich selbst sehr einfach machende "Verdacht" sollte in der späteren Thomas-Mann-Forschung wiederkehren. Noch 1977 vertritt Gert Sautermeister die durchaus bewußt diffamierende Ansicht, Mann klammere im *Doktor Faustus* die konkreten politischen Kräfte, die die Katastrophe verursachten, vollkommen aus und erwecke so den Eindruck, daß Dämonen und Gespenster am Nationalsozialismus schuld gewesen seien. (Gert Sautermeister: Vergangenheitsbewältigung? Thomas Manns "Doktor Faustus" und die Wege der Forschung, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Bd.7, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 26-53, 28.)

³³ Ein Beispiel für Brechts Ästhetik der analytischen Helligkeit und Eindeutigkeit in Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus ist die deutsche Erstaufführung seines Stücks Mutter Courage und ihre Kinder, die am 11. Januar 1949 am Deutschen Theater in Berlin stattfand. Brecht selbst führte Regie. Sein Schüler Egon Monk berichtet, das eigentlich Neue, Revolutionierende dieser Aufführung sei die "überwältigende und blendende Lichtfülle" gewesen, die die sich zurücknehmenden Requisiten und die Schauspieler umgeben habe. "Sie bedeutete jedenfalls Helligkeit, Klarheit, Deutlichkeit. Es war Schluß mit diesem verschwimmenden, konturenlosen, halbdunklen Zeug aus der Nazizeit [...]. Sie war eine Aufforderung, genau hinzusehen, zuzuhören und neben den Empfindungen auch den Verstand zuzulassen." ("Denken heißt verändern...". Erinnerungen an Brecht, hrsg. von Joachim Lang und Jürgen Hillesheim, Augsburg: Maro 1998, S. 98.)

hätte. Brecht hatte Wichtigeres zu tun: Er bereitete seine Rückkehr nach Deutschland vor, arbeitete an verschiedenen Theaterprojekten und konnte zudem nicht absehen, ob er als ehemals emigrierter Dichter überhaupt wieder Fuß fassen könne. Außerdem wäre ihm eine umfangreichere Beschäftigung mit Thomas Mann wohl auch höchst widerwärtig gewesen.

Doktor Faustus vollständig zu ignorieren, war Brecht hingegen auch nicht imstande, und so "erledigte" er Thomas Mann, indem er sich seinen Protagonisten vornahm: Ohne großen Aufwand, in wenigen Zeilen Lyrik. Dabei steht das provokatorische Potential des Gedichtes hinter Brechts Absicht zurück, dem eigenen Ärger Luft zu machen, denn das Sonett war für die Schreibtischschublade, ganz offensichtlich nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Diese Tatsache spricht im übrigen auch dafür, daß es ihm selbst durchaus bewußt war, sich nicht angemessen und erschöpfend in Form eines solchen Gedichtes mit dem Roman auseinandersetzen zu können. Hinzu kommt, daß sein Leverkühn-Bild sicher nicht mit dem von Thomas Mann entworfenen übereinstimmt, was Brecht egal sein konnte, solange die Verse nicht an die Öffentlichkeit gelangten. Es ging ihm nicht darum, ernsthaft auf Manns Roman zu reagieren. Empörung, vielleicht auch ein gewisses Maß an Aggressionen wollte Brecht sich von der Seele schreiben, wie er es zuvor schon einmal mit dem Gedicht "Als der Nobelpreisträger Thomas Mann..." getan hatte. Und die Vorstellung, wie dieser wohl reagieren würde, wenn ihm das Sonett, noch dazu mit seinem Namen unterzeichnet, vorläge, hatte gewiß etwas Amüsantes.

25

Um Entmythologisierung geht es Brecht. Engel gibt es nur in der Religion und im Märchen. Also will er Manns Protagonisten dahin zurückholen, wo er seiner Ansicht nach hingehört: zurück in die Immanenz, zurück auf den Boden der Tatsachen. Dazu greift er – werkgeschichtlich betrachtet – zu gleichsam archaischen Mitteln. Er knüpft an die Augsburger Zeit an, in der er sich durch das Hinterfragen jeglicher Art von Moral, durch akzentuierten Atheismus und sexuelle Eindeutigkeiten den Nimbus des "Bürgerschrecks" verdient hatte. Ganz konkret nimmt er das Motiv der Verführung wieder auf, dem er sich in seiner Lyrik schon einmal gewidmet hatte. Er modifiziert es jedoch entscheidend, kehrt es um: Geht es, wie bereits dargelegt, im Gedicht aus der *Hauspostille* um Verführung zum Glauben an eine metaphysische Wirklichkeit, wird nun im Sonett eine metaphysische Gestalt zur Irdigkeit in ihrer vordergründigsten Form verführt. Dazu gehören keine Überredungskünste, auch ist diese Verführung kein langwieriger Prozeß, der bei Leverkühn – sieht man von seiner vorgegebenen Disposition einmal ab, bis zur Infektion etwa zweihundert

Textseiten benötigt, dann noch einmal, bis zum Teufelspakt, der "Mitte" des Romans, weitere hundertfünfzig.

"Engel verführt man gar nicht oder schnell",34 setzt Brecht dagegen. Bevor sich sein Engel versieht, ist er schon im Hauseingang. Serenus Zeitblom würde in Ohnmacht fallen: Denn nicht nur die Sphäre des Unberührbaren wird verletzt, sein Astralleib angefaßt, sondern der Engel wird schlicht und einfach "gefickt", von hinten und mit der Maßgabe, ihm dabei ja nicht "ins Gesicht" (ebd.) zu schauen. Damit wird ein weiteres Motiv aus Brechts frühem Schaffen aufgenommen: In Erinnerung an die Marie A. kann sich das lyrische Ich nach vielen Jahren zwar noch den Liebesakt vergegenwärtigen, doch "ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer".35 Hier wie dort geht es nur um Sexualität, der Partner ist dabei austauschbar, weshalb im Titel des Gedichtes der Engel auch in der Pluralform auftritt. Persönlichkeit, Individualität wahrzunehmen, ist dabei nur hinderlich, könnte irritieren, dem Vergnügen abträglich sein. Für diese schnelle Nummer im schäbigen Hausflur ist jedoch, es wurde bereits darauf hingewiesen, Freiwilligkeit seitens des Engels die unabdingbare Voraussetzung. Leverkühn läßt sich zwar auf Esmeralda ein, aber er muß das der Infektion wegen. Ansonsten ist er von einer Sphäre von Kälte umgeben, angeekelt von den Freuden banaler Irdigkeit.

Brechts Engel hingegen entwickelt, um bei Thomas Manns Diktion zu bleiben, durchaus "Stallwärme". Er findet eindeutig Gefallen daran, hat Lustempfinden, womit das Wort "Verführung" eine Bedeutungserweiterung erfährt. Dem Engel wird durch den Akt die Diesseitigkeit seiner Existenz bewußt gemacht. Er wird zu etwas gebracht, was zu seiner Natur gehört, ihm bis dahin jedoch vorenthalten blieb. Es wird gewissermaßen "Aufklärung" betrieben. Ihm wird – die Frauenrechtlerinnen mögen aufschreien – letzten Endes Gutes getan. Er hat es bei Brecht besser als bei Thomas Mann: Denn dessen Engel wird durch die Verführung zu einem "gefallenen Engel", auf Ewigkeit verdammt.

Die Aussageabsicht dieser Art von Parodie ist unmißverständlich: Eine mit derart viel Jenseitigem beladene Figur wie die Adrian Leverkühns ist für Brecht höchst suspekt und lächerlich. Schon gar nicht ist mit einem solchen Konstrukt der Nationalsozialismus und seine Vorgeschichte zu deuten. Der eigentliche Verführer, um auf dieses Motiv zurückzukommen, ist nicht der Teufel, sondern Thomas Mann. Er hält den Leser dazu an, die Ursachen der deutschen Barbarei dort zu suchen, wo sie ganz bestimmt nicht zu finden sind. Brecht ist es, der den Engel sehr anschaulich auf den "rechten Weg" und damit Doktor Faustus vermeintlich ad absurdum führt.

³⁴ Brecht, Bd. 15, S. 193.

³⁵ Ebd., Bd. 11, S. 92.

Brecht "ver-greift" sich zwar an Thomas Manns Figur, er zerstört sie aber nicht. Das wäre zu billig und ohne jeglichen ästhetischen Reiz. Einmal derart von seiner Irdigkeit überzeugt, kann der Engel ruhig Engel bleiben. Ihn gibt es zwar nicht, aber die seinesgleichen zugeschriebenen positiven Eigenschaften wären im Dieseitigen durchaus angenehm und nutzbringend, könnten gar vorbildlich sein für menschliches Verhalten. Wer kann schon behaupten, sich niemals einen "Schutzengel" gewünscht zu haben? Deshalb – und natürlich zur Aufrechterhaltung der literarischen Spannung – darf der Engel ruhig auch weiterhin mit seinen Flügeln herumlaufen, über seine Verweltlichung hinaus.

*

Zweifellos bleiben Ungereimtheiten und Fragen. Warum, zum Beispiel, schrieb Brecht mit Saune und Beischlaf ein weiteres, im übrigen weit weniger raffiniertes derartiges Sonett, das zwar ebenfalls mit "Thomas Mann" unterzeichnet ist, aber offenbar keinerlei Bezüge zu seinem Werk aufzuweisen hat? Hat Brecht vielleicht an der Thematik und Darstellungsweise von einst Geschmack gefunden und deshalb gleich noch ein Gedicht dieses Genres verfaßt? Macht man sich die hier vorgestellte Lesart allerdings zu eigen, ergibt sich eine Reihe neuer Aspekte:

Brecht hat sich in seiner Zürcher Zeit mit Thomas Manns Roman Doktor Faustus beschäftigt. Das Gedicht Über die Verführung von Engeln wurde von ihm nicht einfach nach der Entstehung mit "Thomas Mann" unterschrieben, wie man stets glaubte, sondern es ist umgekehrt: Thomas Mann war gewissermaßen zuerst da. Die Verse sind eine Reaktion auf seinen Roman, sie wurden also erst wegen dieses Werkes geschrieben. Damit weiß man, daß Brecht sich nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil wesentlich intensiver mit Mann auseinandersetzte, als bisher angenommen, und man erhält einen weiteren kleinen Einblick in die damalige Lektüre des "Stückeschreibers".

Darüber hinaus ist jener "Bruch" in der lyrischen Produktion Brechts, den die Sonette darstellen, verständlich, zumindest deutbar geworden: Brecht gönnt sich diesen literarischen Exkurs, der auf alte Themen zurückgreift, weil die Bilderwelt und die Melancholie seiner späten Liebeslyrik für eine rasche und provokante Entgegnung auf Manns "Teufels"-Roman nicht geeignet und für das entworfene Szenario im Hauseingang höchst unpassend gewesen wäre. Derbes aus der Frühzeit mußte her, denn derb und respektlos, der preziösen Sprache Manns gerade entgegengesetzt, sollte das Gedicht sein. Deshalb machte Brecht vom reichen Fundus seiner frühen Lyrik Gebrauch, die immer wieder im Zeichen der Hinterfragung und Verächtlichmachung bürgerlicher und christlicher Werte stand.

Schließlich ist das Sonett nichts weniger als ein sehr frühes und äußerst eigenwilliges Dokument der Auseinandersetzung mit Thomas Manns Roman, das immerhin aus der Feder eines der bedeutendsten deutschsprachigen Dramatiker und Lyriker stammt und nicht zuletzt deshalb die Rezeptionsgeschichte des *Doktor Faustus* um eine interessante Nuance bereichert.



Hans K. Matussek

Aus dem Tagebuch eines Antiquars

Es war im Sommer 1990. Ich erhielt einen Brief aus Wien, der ein interessantes Angebot enthielt: Es ging um Band 2 der *Buddenbrooks* in der Erstausgabe von 1901.

Da der Preis sehr gering war und das Buch in einem sehr guten Zustand sei, gab ich meine Bestellung gleich telefonisch durch. Nach wenigen Tagen hielt ich das "Fragment" in Händen und war erstaunt über den tadellosen Zustand. Es erhielt seinen Platz neben meiner vollständigen Erstausgabe, die jedoch einige Gebrauchsspuren aufweist. Hoffnung, dass mir jemals der Band 1 ähnlich gut erhalten wie die Neuerwerbung "zulaufen" würde, hatte ich kaum. Denn, sollte dies tatsächlich jemals geschehen – würde er in Farbe und Erhaltungszustand dazu passen?

Als ich nach einigen Tagen das Buch wieder in die Hände nahm, mich an seiner Schönheit erfreute und darin blätterte, entdeckte ich im Anhang etwas, das mir ein Rätsel aufgab: Finde ich doch eine Buchbesprechung, die der schlaue Samuel Fischer dort einheften liess. Es war die Besprechung von Richard Schaukal in der Wiener Abendpost (d.i. die Beilage zur Wiener Zeitung, dort die Nr. 19 vom 24. Januar 1902).

Da naturgemäss Editionsgeschichte mich besonders interessiert, konnte ich feststellen, dass Samuel Fischer nicht sofort die 1000 Exemplare der Erstausgabe verlegte, sondern erst nach und nach die bereits gedruckten Rohbogen aufbinden liess. Dies ist aber nun auch die Erklärung dafür, dass es die Erstausgabe in der Einbandgestaltung von A. Schäffer in verschiedenen Farbvarianten gibt: Die Buchbinderei verwendete Leinen in unterschiedlichen Farben. So gibt es die Bände in Grau, Blau, Grün und Braun – und sogar eine leicht rosa Variante ist bekannt.

Auch gibt es verschiedene Vorsatzpapiere – und eben die Unterschiede in den Anhängen. Offen bleibt, ob überhaupt die ganze erste Auflage von 1000 Exemplaren vollständig aufgebunden wurde. Ich habe meine Zweifel...



Walter Schomers

Thomas Mann und Paul Bourget

Pour Marcel Schneider

Über Paul Bourgets Einfluß auf den frühen Thomas Mann gehen die Meinungen auseinander. Klaus Schröter hat in Rowohlts Monographie¹ den Beginn von Thomas Manns Nietzsche-Lektüre auf den Oktober des Jahres 1896 festgelegt, also nach der Veröffentlichung des wichtigen Beitrages über das Reisebuch von Weiß, ohne dieses entscheidende Ereignis zu belegen. Louis Leibrich macht ihm dies generell zum Vorwurf.² Thomas Manns Abhandlung Ein nationaler Dichter, im Juniheft 1896 der Zeitschrift Das Zwanzigste Jahrhundert,³ kann einen Beitrag zur Erhellung der Abhängigkeitsfrage leisten. Dieser Artikel ist Rezension und Auseinandersetzung mit Bourgets décadence-Philosophie.

Nach Klaus Schröter, der Bourgets Einfluß auf den jungen Thomas Mann "nicht hoch genug eingeschätzt" sieht, erwähnen auch Peter de Mendelssohn und Richard Winston den französischen Einfluß und verbinden es mit allerlei Vermutungen, Klaus Harpprecht faßt es genauer, unter gleichzeitiger Relativierung: "In der Tat übte in jenen Tagen der französische Schriftsteller Paul Bourget wohl den bedeutendsten Einfluß auf ihn aus". Angeregt durch Schröter, trägt Joëlle Stoupy eine beachtliche Anzahl von Beispielen aus Thomas Manns Frühwerk zusammen, die eine, wie ich meine, *augenblickliche* Nähe zu Bourget belegen, die jedoch nicht über "jene Tage" hinausreicht.⁴

- ¹ Klaus Schröter: Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964 (= rororo Bildmonographien, Bd. 93).
- ² Louis Leibrich: Thomas Mann. Une recherche spirituelle, Paris: Aubier 1974, z. B. S. 22. In einer Rezension zu Schröter op. cit., für die Études Germaniques, die mir als Leibrichs Typoskript vorliegt, stellt er eingangs fest: "Une des particularités de la collection, à savoir le manque total de références pour ses nombreuses citations, devient ici un défaut." Auf S. 2 des Typoskripts heißt es dann: "Une autre question soulevée par l'auteur concerne l'influence de Paul Bourget sur le jeune Thomas Mann. Klaus Schröter, heureux de sa découverte, en exagère singulièrement l'importance. La psychologie de la décadence ne viendrait pas de Nietzsche, mais de Bourget." Dann fährt er fort: "Nous ne savons pas sur quel document s'appuie l'affirmation péremptoire: "Erst im Oktober begann Thomas Mann Nietzsche zu lesen' (42)."
 - ³ Siehe XIII, 376 ff. sowie Ess I, 18 ff. mit Kommentarteil.
- ⁴ Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, überarb. und erw. Neuausg., Bd. 1, Frankfurt/Main: S. Fischer 1996; Richard Winston: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers 1875 bis 1911, deutsch von Sylvia Hofheinz, München/Ham-

Objektivierbare Zusammenhänge zwischen Paul Bourget oder anderen französischen Autoren des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts und Thomas Mann herzustellen ist kaum erreichbar, von punktuellen Erborgungen oder zufälligen Gemeinsamkeiten abgesehen. Huysmans' Protagonist des Esseintes in A rebours⁵ zeichnet sich durch sein krankhaftes, leitmotivisch durchgeführtes Bestreben aus, anders zu sein als seine Umwelt, nicht "so zu sein wie alle anderen". Neben seinem Dilettantismus verkörpert des Esseintes in seinem übertriebenen Individualismus die décadence in Reinkultur, zumal dies einhergeht mit fortschreitendem Verbrauch des Familienerbes und er keinen gesellschaftlich bedeutsamen Beitrag leistet. - Im Bruderzwist der Buddenbrooks, gegen Ende des Romans - die Konsulin liegt aufgebahrt im Nebenzimmer -, macht Thomas seinem Bruder Christian dessen Lotterleben zum Vorwurf: "Ich bin geworden, wie ich bin', sagte er endlich, und seine Stimme klang bewegt, ,weil ich nicht werden wollte wie du." (I, 580) Wie Thomas Mann während der Arbeit am Doktor Faustus dem Tagebuch anvertraute, verbergen sich auch hinter den wenigen Worten dieser Antwort Symbolwerte. Der bewußt antibürgerliche Außenseiter Christian, darauf kommt es hier an, verhält sich, cum grano salis, wie Huysmans' Dilettant des Esseintes, und obige Antwort hätte man eher von Christian erwartet. Der Name Huysmans taucht in keinem der nachgelassenen Briefe und Notizen Thomas Manns auf. Offensichtlich kannte er ihn nicht. Es handelt sich um eine confluence d'idées, eine zufällige Gemeinsamkeit in einer Zeit, da das Wissen um einschlägige Seelenzustände längst Allgemeingut geworden war.

Eine nachvollziehbare Lösung, über welche Wege der frühe Thomas Mann Bourgets Theorien kennenlernte, bietet Michael Wieler und bringt auf kluge und einsichtige Weise Licht in das diffuse Dunkel vermuteter Abhängigkeiten.⁶ Auch Wieler scheidet eine Originallektüre Bourgets wegen sprachlicher Schwierigkeiten aus. Über Hermann Bahrs Schriften, vor allem jedoch über Thomas Manns "Teilnahme am literarischen Werdegang des älteren Bruders Heinrich" (TM Jb 9, 1996, 181), für ihn damals noch nachahmenswertes Vorbild, insbesondere über dessen Roman *In einer Familie*, der Bourget gewidmet war, gelangte er zur genauen Kenntnis der "Gedanken Bourgets und de[s] Phä-

burg: Knaus 1985; Klaus Harpprecht: Thomas Mann. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995; Joëlle Stoupy: "Maître de l'heure". Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890. Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche, Frankfurt am Main/Berlin/Bern u.a.: Lang 1996 (= Analysen und Dokumente, Bd. 35), hier das Kapitel "Thomas Mann, ein 'Zögling' Bourgets", S. 271-327.

⁵ Joris-Karl Huysmans: A rebours, hier: Paris: Gallimard (Folio) 1977.

⁶ Michael Wieler: Der französische Einfluß. Zu den frühesten Werken Thomas Manns am Beispiel des Dilettantismus, in: TM Jb 9, 1996, 173-187.

nomen[s] des Dilettantismus" (TM Jb 9, 1996, 183). Wielers Erklärung des französischen Einflusses läßt die Details der bei Bourget erborgten Situationen weitgehend beiseite. Solche Übernahmen hat Thomas Mann ein Erzählerleben lang praktiziert und mehrmals offengelegt. In Bourgets Romanen Cosmopolis und Le Disciple,7 die unmittelbar nach der französischen Originalausgabe in deutscher Übersetzung vorlagen, fand er Anregungen, die sich in die eigenen literarischen Gestaltungspläne einfügen ließen. Wenn man seine frühen Erzählungen im literarhistorischen Zusammenhang betrachtet, wird man die Zeitströmungen nicht außer acht lassen können, epochale Befindlichkeiten, insbesondere die von Joachim Radkau beschriebene Neigung zur Neurasthenie.8 Strömungen, auf die Thomas Mann immer sehr sensibel reagiert hat. Die Kenntnis Nietzsches kam spätestens zeitgleich mit Bourget hinzu. Schopenhauer, der die französische décadence beeinflußt hat und auch zu Bourgets Quellen zählte, folgte wohl etwas später, spiegelt sich indessen partiell in Nietzsche. Freilich relativiert Bourget diesen Einfluß im "Avant-propos" von 1885 zu den Essais de psychologie contemporaine. Er erwähnt die gemeinsame Grundverfassung von Büchern wie A rebours von Huysmans oder dem Adolphe von Benjamin Constant, ihre "fatigue de vivre": "Il y a un accent de vérité", heißt es dann, "qui ne saurait tromper dans les livres dont je parle. Ce n'est pas non plus une simple imitation, et quand on a signalé l'influence de Schopenhauer, on n'a rien dit." Hier spricht er für sich selbst, denn, schließt er: "Nous n'acceptons que les doctrines dont nous portons déjà le principe en nous. "9 Auch im Zusammenhang mit Thomas Mann soll ihm nicht widersprochen werden. Im Lebensabriß von 1930, der anläßlich des Nobelpreises verfaßt wurde, wird Paul Bourget von Thomas Mann nicht mehr erwähnt. Eher denn Verdrängung bedeutet dieses Aussparen, aus der Distanz von dreißig Jahren, daß er ihn als bedeutungslos für sein gewordenes Werk einschätzt. Die entscheidende Rolle wird Nietzsche zugeschrieben. Im Gegensatz zu Klaus Schröter, der den Beginn von Thomas Manns Nietzsche-Lektüre mit Oktober 1896 ansetzt, um seine Zöglingsthese zu begründen und gleichzeitig Thomas Manns Beitrag Ein nationaler Dichter in Bourgets alleinige Abhängigkeit zu stellen, im Gegensatz zu Schröter also läßt Peter de Mendelssohn Thomas Mann eineinhalb Jahre früher Nietzsche lesen. Louis Leibrich bemerkt zur Anfrage von 1904 über den französischen Einfluß, daß Thomas Mann vor allem sein deutsch-nordisches Erbe unterstreiche. Den französischen Einfluß

⁷ Paul Bourget (1852-1935): Le Disciple, Paris 1889, dt. 1893; Cosmopolis, Paris 1892, dt. 1894; Essais de psychologie contemporaine, Paris 1883 und 1885, hier: Ausgabe Paris 1924.

⁸ Joachim Radkau: Neugier der Nerven. Thomas Mann als Interpret des "nervösen Zeitalters", in: TM Jb 9, 1996, 29-53.

⁹ Bourget, Essais de psychologie contemporaine, S. XXII.

habe er als marginal bezeichnet: "L'omission de Bourget est significative. En effet, les quelques idées qu'il lui emprunta au temps de ses débuts comptent peu au regard de l'inspiration qu'il tira de Nietzsche."¹⁰ Im Hinblick auf die Abhandlung *Ein nationaler Dichter* verweist Leibrich auf Bourget, um diesem zugleich – wiederum – nur eine begrenzte Wirkung zuzubilligen: "son importance, surtout par rapport à celle de Nietzsche, a été exagérée par Klaus Schröter".¹¹

Paul Bourget und sein Werk sind Teil von Ideen, die ein ganzes Jahrhundert durchziehen. Seine décadence-Theorie und ihre Spiegelung bei Thomas Mann soll, ihrer bemerkenswerten Umsetzung wegen, dargelegt werden. Bourget ist in diesen Jahren von beträchtlichem Einfluß. In der Ausgabe von 1899 hat er die zuvor, 1883 und 1885, getrennt veröffentlichten Essays zusammengeführt, "en leur restituant l'unité de leur titre". Die beiden ersten Abhandlungen – über Baudelaire und Ernest Renan – enthalten Bourgets Auffassung von décadence und Dilettantismus, 1881 und 1882 entstanden, als Erscheinungsformen der Modernität im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert.

Der Dilettantismus, sagt Bourget, "c'est beaucoup moins une doctrine qu' une disposition de l'esprit", keine Doktrin, sondern eine Veranlagung des Geistes, die sich den verschiedenen Lebensformen und kulturellen Äußerungen zuwende, ohne sich festzulegen. Desgleichen sieht er ihn als "science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale". 12 Das heißt, dargelegt am Beispiel Renan, daß er dem Dilettantismus einen dialektischen Charakter zuerkennt.¹³ Er sei ein folgerichtiges Produkt der zeitgenössischen Gesellschaft, er gehe aus ihr hervor und wirke wiederum auf sie. Der typische Vertreter ist der Kosmopolit Dorsenne in seinem Roman Cosmopolis. Baudelaire ist der Dichter des Verfalls. So ist denn auch das dritte Baudelaire-Kapitel überschrieben: "Theorie de la Décadence". Das schon in der Romantik thematisierte Gefühl, zu spät in eine zu alte Welt gekommen zu sein (Musset), habe Baudelaire mit Genuß wahrgenommen. Darin folgt Bourget ihm nicht. Vielmehr beruft er sich auf Montesquieus Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence,14 ohne jedoch den Autor zu nennen. Bei Montesquieu folgt der Ausdehnung des römischen Imperiums und der Bürgerrechte der Zerfall. Also, schreibt er: "Pour lors, Rome ne fut plus cette

¹⁰ Leibrich, Thomas Mann, S. 61.

¹¹ Ebd., S. 22 und 28.

¹² Bourget, Essais de psychologie contemporaine, S. 56.

¹³ Ebd., S. 60.

¹⁴ Charles de Secondat de Montesquieu: Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, Nachdruck der Ausgabe letzter Hand 1748, Paris: Flammarion o.J. [ca. 1920].

ville dont le peuple n'avoit eu qu'un même esprit, un même amour pour la liberté, une même haine pour la tyrannie."¹⁵ Die enge Verbindung zur Metropole war mehr und mehr geschwunden, bis der Organismus zerfiel.¹⁶ Bourget überträgt Montesquieus Beispiel auf Familie, Gesellschaft und Sprache, dabei dessen Stufen der Entwicklung für das eigene Modell übernehmend. Die Gesellschaft, heißt es folglich bei Bourget, besteht aus kleinen Gruppen, die sich zu größeren zusammenschließen; die Basiszelle ist das Individuum, tatsächlich aber die Familie. Als Endprodukt sieht er das Volk und die Rasse. Wenn die gewachsenen Beziehungen verkümmern, folgt der Verfall, mit diesem der Individualismus mit seinem gesteigerten Lebensgefühl und künstlerische Blüte, bis diese, als Folge eines übersteigerten und nicht mehr auf Erhalt bedachten Individualismus von Barbarei hinweggefegt wird.

Der zwanzigjährige Thomas Mann übt sich im Schreiben, und natürlich ergreift er jede Möglichkeit zur Veröffentlichung, die sich ihm bietet. Daher schlägt er auch die Mitarbeit an der damals von seinem Bruder Heinrich geleiteten deutsch-nationalen Zeitschrift mit antisemitischer Tendenz Das Zwanzigste Jahrhundert nicht aus. Umgehend teilt er es dem Schulfreund Otto Grautoff mit:

Übrigens: Kürzlich habe ich mich zum litterarischen Mitarbeiter des "XX. Jahrhunderts" aufgeschwungen; mein Bruder ist ja Herausgeber. In der letzten (August-) Nummer habe ich schon eine unsäglich überlegene Notiz über Panizza gebracht, die mit "T.M." gezeichnet ist. Im nächsten Heft kommen zwei Bücherbesprechungen. Die Sache macht mir Spaß, obgleich sie ja gar keinen Zweck hat. (BrGr, 60)

Unter der Überschrift Ein nationaler Dichter liefert er für die Juni-Nummer 1896 die Besprechung eines Buches von Karl Weiß, Von Gibraltar bis Moskau. Skizzen aus der Mappe eines Literaten. In diesem Text wird Thomas Manns Beziehung zu Bourget auf unerwartete Weise greifbar. Er vermittelt den Eindruck, daß er die Gelegenheit wahrnehme, um in allzu auffälliger Weise Bourgets Theorie abzuschildern: Die Kosmopoliten, Entwurzelte, sind "fast immer letzte Ausläufer ihrer Rasse [...], die ererbte Kräfte, geistige und materielle, verzehren", ohne die Arbeit der Väter fortzusetzen. Dann fährt er fort, Bourgets bei Montesquieu gefundene Stufentheorie aufnehmend: "Auf diese Arbeit ist die Familie gegründet, die Familien machen das Volk und die Völker die Rasse" (XIII, 376).

¹⁵ Ebd., S. 91.

^{16 &}quot;... lorsque les légions passèrent les Alpes et la mer, les gens de guerre, qu'on étoit obligé de laisser pendant plusieurs campagnes dans les pays que l'on soumettoit, perdirent peu à peu l'esprit de citoyens [...]. Ce ne furent plus les soldats de la République, mais de Sylla, de Marius, de Pompée, de César." (Ebd., S. 89.) Als ein Beispiel der in Stufen erfolgten Phasen.

Die Vorstellung des Reisebuches von Weiß birgt eine entscheidende Überraschung. Die Einführung mit Dorsenne, Dilettant und Hauptfigur aus Bourgets Roman Cosmopolis, bereitet die kritische Ablehnung des Kosmopolitismus vor. Dabei übernimmt Thomas Mann Bourgets décadence-Philosophie, der er, wie angedeutet und in provozierender Manier, bis in den Wortlaut folgt. Am Beispiel Roms werden Untergang und Verfall dieser einst mächtigen Metropole eindrucksvoll verdeutlicht.¹⁷ Dazu stellt Michael Wieler, dem wir für die Auflösung der Frage nach Thomas Manns Kenntnisnahme der Bourgetschen Theorie dankbar sind, hier dann überraschend fest: "Thomas Mann übernimmt diese Haltung praktisch ohne jede eigenständige Verarbeitung in den Artikel, Ein nationaler Dichter'" (TM Jb 9, 1996, 180). Auch der junge Thomas Mann verfügte über ausreichend geistige Beweglichkeit, um diesen Eindruck, hätte er es gewollt, zu vermeiden. Dafür spricht auch die Sicherheit, die man der Anlage schon seiner frühen Erzählungen bescheinigt hat. Gerade die Entlehnung, und zwar in solchem Umfang und bis in den Wortlaut hinein: sie fällt auf und läßt anderes erwarten. Bei der Darstellung des Buches unter Bevorzugung der Bilder des Verfalls folgt er Bourget jedoch nur bis zur Rheingrenze. Hier verläßt er ihn und folgt nun dem Vorbild Nietzsche, als er von deutscher Tiefe spricht und die Deutschen als das "jüngste und gesündeste Kulturvolk Europas" preist, ein Thema hier bereits vorformulierend, das er zwanzig Jahre später in den Betrachtungen eines Unpolitischen wieder aufnehmen wird. An dieser Stelle bereits, in diesem Zwischenabschnitt, kündigen sich die Lichter des Neuen an. Seine "Periode konservativen Denkens", zu der Nietzsche ihn im Ersten Weltkrieg angeregt habe (XI, 110), hat hier ein Vorspiel in dem für die Deutschen erhobenen Anspruch, "die Träger von Vaterlandsliebe, Religion und Familiensinn zu sein", gegen den von Bourget, zu dessen Bekräftigung dieser noch Balzac heranzieht.¹⁸ Ob diese Huldigung an die verbreitete deutsch-nationale Gesinnung innere Überzeugung widerspiegelt, einen Kotau

¹⁷ In wenigen Zeilen nur wird Montesquieus Geschichte von Roms Größe und Verfall sichtbar (XIII, 377), wie Thomas Mann es vielleicht andeutungsweise bei Weiß vorgefunden hat. Brennus wird bei Montesquieu nicht erwähnt; indessen widmet Plutarch ihm mehrere Seiten. Plutarque: Les vies des hommes illustres, 4 Bde., Paris: Garnier o.J. [ca. 1910]. Vgl. Bd. 1, S. 282-285 und 289-300.

¹⁸ In dem nach langwierigem Hin und Her zustandegekommenen Avant-propos zur Comédie humaine (1842) sagt Balzac: "J'écris à la lueur de deux Vérités éternelles: la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays." Und weiter: "Aussi regardé-je la Famille et non l'Individu comme le véritable élément social." (Honoré de Balzac: La Comédie humaine, hrsg. von Pierre-Georges Castex, 12 Bde., Paris: Gallimard 1976 [= Bibliothèque de la Pléiade], Bd. 1, S. 13.) Zur gleichen Zeit schreibt Louis Veuillot als Chefredakteur der ultramontanen Zeitschrift L'Univers 1843: "Nous n'appartenons qu'à l'Église et à la Patrie". (Louis Veuillot: Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires, 18 Bde., Paris: Vivès 1860 ff., Bd. 1 [1842-1845].)

vor der Tendenz der Zeitschrift bedeutet oder doch eher Nietzsche-Nachfolge, bleibt in unserem Zusammenhang eher unerheblich. Dem Schulfreund Grautoff nämlich hatte er geschrieben, daß die Sache "ja gar keinen Zweck" habe. Thomas Manns literaturkritische Reise jedenfalls endet am mächtig sich auftürmenden Niederwalddenkmal, wo die Göttin Germania über die vom Kritiker gepriesene Tugend der deutschen Frau (und ihren fruchtbaren Schoß) wacht. Thomas Mann - und darin liegt die Überraschung - dreht den Spieß um, gegen Bourgets Verfallstheorie. Er bedient sich zwar seines Stufenbildes, der Familie als Zelle, die, gebündelt, das Volk ausmache und schließlich die Rasse, die nach Bourget dem gesellschaftlich bedingten Verfall anheim fällt, soweit es seiner kritischen Absicht dient. Statt Genußsucht und Fäulnis preist er Gesundheit und Stärke, statt Niedergang und Versinken in Anarchie sieht er das neue Erstarken und den Triumph über den Usurpator. Die Abfolge Bourgets wird umgedeutet, sobald er die Rheingrenze erreicht, Gegenstand deutsch-französischer Literatur-Fehden, um sie am Ende aufgipfeln zu lassen in des deutschen Volkes "Wacht am Rhein". Dadurch löst er sich von Bourget und gewinnt Distanz.

In Thomas Manns Umdeutung der Verfalls-Theorie Bourgets zeigt sich eine Grenzziehung, die im Jahre zuvor Grautoff angedeutet wird: "Ein wenig reifer bin ich doch geworden seit der Zeit, wo mein Tagebuch schließlich ebensogut von dem bubenhaft frivolen und falsch sentimentalen Pseudo-Pariser hätte sein können." (BrGr, 49) Damit ist zwar der Bourget-Anhänger Bahr gemeint, doch schließt die Distanzierung letzten Endes auch Bourget mit ein, dessen Einfluß er sich entziehen will. Louis Leibrich sieht diesen Einfluß skeptisch und betont die Rolle Nietzsches. Dies bedeutet nicht, daß Thomas Mann nicht Anregungen holte, wo er sie fand. Indessen hat er an Selbstsicherheit gewonnen, wie ebenfalls in den Briefen an Grautoff nachlesbar ist. Beides, die Grenzziehung und die persönliche klare Form, sind Marksteine, die eine eigene Entwicklung ankündigen, an der auch der französische Einfluß begrenzten Anteil hat. Bourget wurde offensichtlich von Nietzsche überlagert, der im Lebensabriß von 1930, zusammen mit Schopenhauer, ein Erlebnis genannt wird. Louis Leibrich nennt das Aussparen Bourgets von 1904 eine "omission significative".



Albert von Schirnding

... "die unlitterarische Stadt par excellence" ...

Thomas Mann und das München der Familie Pringsheim

Frau Permaneder, geborene Buddenbrook, bewohnt in der Münchner Kaufingerstraße "ein ganz merkwürdiges, altes Haus, mit einer schmalen Treppe, die gleich hinter der Haustür schnurgerade und ohne Absatz und Biegung wie eine Himmelsleiter in den ersten Stock hinanführte" (I, 356). Auf deren oberen Stufen wird sich die fürchterliche Szene abspielen, die Tony nach wenigen unglücklichen Ehejahren zur überstürzten Flucht aus München und zur endgültigen Rückkehr in ihre Heimatstadt nötigt. Nein, sie wird nicht nach München zurückkehren, um sich von diesem verworfenen Menschen "in einem ungebildeten Bierdialekt beschimpfen zu lassen" (I, 385). Aber Alois Permaneder ist nicht der eigentliche Grund für Tonys entschiedene Weigerung, ihre Ehe fortzusetzen. Ihr Bruder Thomas sagt es ihr auf den Kopf zu:

Es ist gar nicht der Mann. Es ist die Stadt. Es ist gar nicht diese Albernheit auf der Himmelsleiter. Es ist das Ganze überhaupt. Du hast dich nicht akklimatisieren können. Sei aufrichtig. (I, 386)

Tony stimmt ihm leidenschaftlich zu:

Akklimatisieren? Nein, bei Leuten ohne Würde, Moral, Ehrgeiz, Vornehmheit und Strenge, bei unsoignierten, unhöflichen und saloppen Leuten, bei Leuten, die zu gleicher Zeit träge und leichtsinnig, dickblütig und oberflächlich sind ... bei solchen Leuten kann ich mich nicht akklimatisieren [...]. (I, 388)

Ihr Dichter konnte es. Er heiratete im Februar 1905 Katia Pringsheim, die einzige Tochter einer der gesellschaftlich führenden Familien Münchens. In der Begegnung, man kann auch sagen: Konfrontation mit der Pringsheim-Welt spiegelt sich das höchst ambivalente Verhältnis des *Buddenbrooks*-Autors zur Hauptstadt der ausgehenden Prinzregentenära. "Pringsheims sind ein Erlebnis, das mich ausfüllt", schreibt er im Februar 1904 an den Bruder Heinrich. "Kein Gedanke an Judenthum kommt auf, diesen Leuten gegenüber; man spürt nichts als Kultur." (BrHM, 97 f.) Die Kultur des Hauses, die der 29-jährige Thomas Mann rühmt, wurde sehr stark durch den Kunstsinn und die Wagner-Liebe des sagenhaft reichen Hausherrn bestimmt. In einem 1915 ver-

fassten Lebensabriss spricht Alfred Pringsheim von seiner "sehr ernstlichen" Beschäftigung mit Musik. "In musikalischen Kreisen kennt man mich als langjährigen und eifrigen Vorkämpfer Richard Wagner's, auch habe ich eine Anzahl von Bearbeitungen Wagner'scher Musikwerke veröffentlicht." Im 65 Quadratmeter großen Musikzimmer mit dem Thoma-Fries standen zwei Konzertflügel. Pringsheims Sammlung italienischer Majoliken war die bedeutendste private dieser Art. Für Literatur hatte Thomas Manns Schwiegervater nichts übrig.

Dagegen kam die Hausfrau aus einem durchaus literarischen Elternhaus. Hedwig Pringsheim war die Tochter des Redakteurs der Berliner satirischen Zeitschrift Kladderadatsch Ernst Dohm und der Schriftstellerin Hedwig Dohm. Sie selbst hatte, knapp neunzehnjährig, am 1. Januar 1875 ein Engagement bei den berühmten Meiningern angetreten und an ihren Gastspielen in Berlin, Wien, Budapest und Dresden teilgenommen. Dort spielte sie im Salon von Mathilde Wesendonck eine Szene aus dem Käthchen von Heilbronn; ein Krach mit der ersten Heldin und Liebhaberin führte dazu, dass sie ihr Entlassungsgesuch einreichte. Die Heirat mit Alfred Pringsheim verhinderte eine Fortsetzung der Karriere. "Da saß ich denn", schreibt sie in einem ihrer sehr reizvollen Feuilletons, die sie in der Vossischen Zeitung veröffentlichte, "mit dem Talent und konnte es nicht mehr verwerten. Nicht einmal meine Deklamationswut durfte ich mehr austoben. Mein Gatte war in dieser Hinsicht amusisch genug, sie einfach scheußlich zu finden. "2 Tonangebend im Palais Pringsheim in der Münchner Arcisstraße war also nicht das literarisch-schauspielerische Interesse von Hedwig, sondern Alfreds Leidenschaft für bildende Kunst und Wagnersche Musik.

Aber auch Ernst Dohm gehörte als Präsident des Berliner Wagner-Vereins in den engsten Kreis der frühen Wagnerianer. So kam Hedwig mit ihren Eltern schon 1876 zum ersten Festspielsommer nach Bayreuth.

Vater war täglicher Mittagsgast [in der Villa Wahnfried], und so war es selbstverständlich, dass auch ich während der ganzen Woche meines Aufenthalts mit eingeladen war. Der Familienkreis machte einen durchaus gemütlichen, behaglichen Eindruck. Richard Wagner sprach ein unverfälschtes Sächsisch und erzählte manch lustige Anekdote; Frau Cosima, durchaus grande dame, präsidierte mit Anmut und Sicherheit [...]. Der kleine Dr. Alfred Pringsheim aber, mit dem ich mich eben in aller Heimlichkeit verlobt hatte, wurde nicht mehr eingeladen, obgleich er von Anbeginn an zu den leidenschaftlichsten, eifrigsten und tätigsten Wagnerianern gehört hatte. Der Meister hatte sich mit dem jun-

¹ Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, 3 Bde., überarb. und erw. Neuausg., Frankfurt/Main: S. Fischer 1996, S. 829 f.

² Hedwig Pringsheim-Dohm: Wie ich nach Meiningen kam, in: Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung, Nr. 167, 20.7.1930.

gen Anbeter, dem er auch zu sämtlichen Proben Zutritt gegeben, den er zu weiten Spaziergängen mit ganz intimen Unterhaltungen abgeholt hatte, förmlich angefreundet, soweit es der Unterschied des Alters und der Lebensleistung eben zuließ: und dann kam diese "Schoppenhauer"-Geschichte und machte der ganzen Herrlichkeit ein Ende.³

In einer Bayreuther Bierkneipe hatte sich ein Berliner Kritiker in hämischen Bemerkungen über Wagner ergangen, worauf sich der junge Dr. Pringsheim diese ungehörige Sprache verbat. Andere mischten sich ein, ein immer heftigeres *Pro* und *Contra* entbrannte, bis der zum Jähzorn neigende junge Mann sein Bierglas einem Berliner Professor an den Kopf warf.

Die Sache machte unliebsames Aufsehen, wurde in gehässiger und völlig entstellter Darstellung durch die Presse verbreitet, Wiener Journalisten telegrafierten an die Zeitungen: Auf den Straßen von Bayreuth ist bereits Blut geflossen, und da Dank vom Hause Wagner nie die stärkste Seite dieser Familie war, sie vielleicht auch unangenehme Folgen für sich davon befürchtete, wurden damit die Beziehungen zu dem leidenschaftlichen Verehrer, dem Treuesten der Treuen, ein- für allemal schroff abgebrochen.⁴

Alfred Pringsheims Liebe zu Wagners Musik wurde durch diesen Zwischenfall nicht berührt. Dagegen nahm das Wagner-Verhältnis seines Schwiegersohns in den Jahren nach seiner Heirat einen immer zwiespältigeren Charakter an, eine Entwicklung, die in dem 1911 in Venedig geschriebenen, in der Neuen Zeitschrift für Musik am 3. August jenes Jahres erschienenen Essay Über die Kunst Richard Wagners auch öffentlich zum Ausdruck kam. Am 9. August 1911 notiert Hedwig Pringsheim in ihrem Tagebuch: "Über den Wagnerkonflikt Tommy Alfred lange gesprochen."5

Die Einstellung Thomas Manns zu Wagner in diesen Jahren läuft der Ambivalenz seines Verhältnisses zu München, dem München der Pringsheims, wie man es formelhaft nennen könnte, parallel. Schon vor Tony Buddenbrooks Anti-München-Rhetorik stoßen wir bei ihrem Autor auf Äußerungen des Protests. Die ersten Zeugnisse finden sich in den Briefen an den Lübecker Schulfreund Otto Grautoff. Nach dem ersten München-Jahr klingt die Bilanz des noch nicht zwanzigjährigen Thomas Mann zwiespältig:

Freilich ist München immer interessant und man bekommt es so leicht nicht satt. Immer macht man neue Bekanntschaften, Schauspieler, Dichter, Maler – das reißt nicht ab; man kennt sich garnicht mehr aus. Immer ist etwas los; man kommt nicht zum ruhigen Atmen. Kaum ist jetzt der Faschingstrubel überstanden, so steht schon wieder eine

³ Hedwig Pringsheim-Dohm: Bayreuth einst und jetzt, in: Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung, Nr. 190, 16.8.1930.

⁴ Ebd.

⁵ Aus den Notizbüchern von Hedwig Pringsheim, TMA, unveröffentlicht.

große Theateraufführung vor der Thür. [...] Die Proben sind in vollem Gange und nehmen viel Zeit in Anspruch. Ja, wenn es das allein wäre! Aber dann der bummelige Verkehr im Café, im Theater, in Concerten, – immer drei Viertel des Tages und drei Viertel der Nacht dem Schreibtisch fern! Ich komme zu keiner Arbeit, auf die Dauer verbummele ich hier ganz und gar. (BrGr, 31)

In dem sich ausschließenden Gegensatz von Bummelei und Arbeit steckt schon die Antithese von Kunst und Geist, die Thomas Mann bald nach der Jahrhundertwende in den Erzählungen Gladius Dei und Tonio Kröger literarisch, in den zwischen 1908 und 1912 entstandenen Notizen zu dem unvollendet gebliebenen großen Aufsatz Geist und Kunst essayistisch behandeln sollte. Zur Bummelei verführt die "Sinnen- und Festkultur" (XII, 141) der süddeutschen Stadt, die Bürgertum und Bohème vereint. Es ist die Kunst-Stadt München, die ihren Bewohnern gewissermaßen einen ganzjährigen Fasching beschert. In der berühmten Erzählung Gladius Dei von 1902 ist der Glanz dieses permanenten Kunst-Frühlings unüberbietbar geschildert.

Am 19. März 1896, fast genau ein Jahr nach dem zitierten Brief an Grautoff, in dem er München als eine Stadt bezeichnet, die man nicht so leicht satt bekommt, schreibt Thomas Mann an den Freund:

... dies München – habe ich es noch niemals gestanden? – wie herzlich bin ich seiner überdrüssig! Ist es nicht die *unlitterarische* Stadt par excellence? Banale Weiber und gesunde Männer – Gott weiß, welche Fülle von Mißachtung ich in das Wort 'gesund' versenke! (BrGr, 73)

Das Prädikat der "unlitterarischen Stadt" taucht hier zum ersten Mal auf und sollte zwanzig Jahre später in den Betrachtungen eines Unpolitischen wiederkehren: "Diese Stadt ist völlig unliterarisch, die Literatur hat hier gar keinen Boden." (XII, 141) In dieser Hinsicht ist eine bemerkenswerte Kontinuität von Thomas Manns München-Erfahrung zu registrieren, auch wenn die schlichte Gleichsetzung des Literarischen mit dem Kranken, Dekadenten, Nervösen und Neurotischen, wie sie die mit banalen und gesunden Menschen bevölkerte unliterarische Gegenwelt München dem frühen Zeugnis zufolge nahelegt, um 1916 einer differenzierteren Sicht gewichen ist.

Neben den Gegensatz von Kunst und Leben tritt gerade im Spannungsfeld München der von Geist und Kunst, was die Sache einigermaßen kompliziert. Denn in der Kunststadt und ihrer prototypischen Pringsheim-Sphäre rückt die Kunst auf die Seite des Lebens, während die aus der Kunst ausgeklammerte Literatur (wir erinnern uns an Professor Pringsheims Verachtung für sie) zur Erscheinungsform des Geistes wird. In ihrem Umkreis finden sich Askese, moralische Strenge, ein Heldentum der Schwäche, ja eine Art Heiligkeit. Natürlich

handelt es sich bei diesen Begriffskonstellationen nicht primär um die tatsächlichen Verhältnisse (die Literatur hatte, man denke an George, Wedekind, Lena Christ oder Oskar Maria Graf, in München sehr wohl einen Boden), sondern um das Thomas-Mannsche Koordinatensystem. Eine Notiz zum Essay Geist und Kunst lautet:

Rolle der Literatur in München. Scheu; unheimlich. Gegensatz zur "Kunst". In Berlin besser dran, weil Helligkeit, Witz und jederlei Culturstreben ihr entgegenkommen. Außerdem jüdischer Geist. Volk des Buches. Anti-"künstlerisch". Wagner sehr deutsch in seiner Literaturfeindlichkeit. (TMS I, 157)

Interessant ist die Zuordnung des Wagnerschen Musikdramas, namentlich seiner in München uraufgeführten und in der Tat ungeheuer populären Meistersinger, zur antiliterarischen Sphäre. Von dieser Wagnerkritik, die eine Distanzierung von der Wagnerbegeisterung der Pringsheims, zugleich freilich auch der eigenen Wagnerpassion einschließt, führt eine ziemlich ungebrochene Linie zum Protest der Richard-Wagner-Stadt München vom April 1933. In Thomas Manns früher Etikettierung Münchens als unliterarischer Stadt fassen wir die Wurzel dieses Protests. Er war die späte und grobe Racheaktion eines Orts, an dem sich bereits der Zwanzigjährige als Autor nicht recht am Platz fühlte.

Schon Jahre vor dem *Protest* hatte sich das Verhältnis zwischen dem Dichter und dem offiziellen München stark verschlechtert. Schuld daran war einerseits die Entwicklung der Stadt in den zwanziger Jahren zu einem "Hort der Reaktion", einem "Sitz aller Verstocktheit und Widerspenstigkeit gegen den Willen der Zeit", wie Thomas Mann es in einer flammenden Rede innerhalb einer Kundgebung am 30. November 1926 formulierte (X, 223), die sich als "Kampf um München als Kulturzentrum" verstand. Andererseits war aus dem patriotisch-konservativen Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen* ein durchaus politischer Parteigänger der Weimarer Republik geworden, der damit seine ehemaligen deutschnationalen Gesinnungsgenossen, allen voran Hans Pfitzner, vor den Kopf stieß. Die Stadt und ihr weltberühmter Mitbürger hatten sich sehr weit voneinander entfernt.

Der "Wille der Zeit", gegen den sich München in Thomas Manns Augen als so verstockt und widerspenstig erwies, war der Wille zur Demokratie, die Tendenz zur Überwindung des Vergangenheitskults und der Sympathie mit dem Tode (im *Tod in Venedig* ist München bereits als eine Art Nekropole gezeichnet) zugunsten einer lebensfreundlichen und aufgeklärten Zukunft. In dieser schärfsten Kritik Thomas Manns an München, die zugleich sein brennendes Interesse am Schicksal dieser Stadt und seine Liebe zu ihr verrät, kehren die

mittlerweile ein Vierteljahrhundert alten Vorwürfe gegen die Stadt der Pringsheims, die Kunststadt, wieder. Der Redner sagt es selbst:

Der Zustand, in den München durch die allgemeine Heimsuchung geraten ist, war latent, als Gefahr, schon in seinem früheren, glücklichen, vielleicht allzu glücklichen Zustand enthalten [...]. (X, 224)

Die "allgemeine Heimsuchung" meint den Ersten Weltkrieg und seine Folgen: Revolution, Inflation, politische Instabilität; der "frühere Zustand" entspricht dem in *Gladius Dei* geschilderten: Münchens Sinnen- und Festkultur, seine unliterarische, ungeistige, alle Kritik ausschließende Selbstgenügsamkeit.

[...] vielleicht wäre es aus Leidenszeiten weniger beschädigt hervorgegangen, [...] wenn es auf seinem Bekenntnis 'Mir san gsund!' weniger behäbig geruht und das Künstlerische ein wenig geistiger verstanden hätte. (Ebd.)

So der Bußprediger von 1926. Der inzwischen in Kalifornien lebende Autor des *Faustus* sagt es zwanzig Jahre später, noch klüger, aber auch bitterer geworden, durch den Mund des Serenus Zeitblom mit schärferen Worten:

Wovon ich spreche, ist das München der späten Regentschaft, nur vier Jahre noch vom Kriege entfernt, dessen Folgen seine Gemütlichkeit in Gemütskrankheit verwandeln und eine trübe Groteske nach der anderen darin zeitigen sollten, – diese perspektivenschöne Hauptstadt, deren politische Problematik sich auf den launigen Gegensatz zwischen einem halb separatistischen Volkskatholizismus und einem lebfrischen Liberalismus reichsfrommer Observanz beschränkte, – München mit seinen Wachtparade-Konzerten in der Feldherrnhalle, seinen Kunstläden, Dekorationsgeschäftspalästen und Saison-Ausstellungen, seinen Bauernbällen im Fasching, seiner Märzenbier-Dicktrunkenheit, der wochenlangen Monstre-Kirmes seiner Oktoberwiese, wo eine trotzig-fidele Volkhaftigkeit, korrumpiert ja doch längst von modernem Massenbetrieb, ihre Saturnalien feierte; München mit seiner stehengebliebenen Wagnerei, seinen esoterischen Koterien, die hinter dem Siegestor ästhetische Abendfeiern zelebrierten, seiner in öffentliches Wohlwollen gebetteten und grundbehaglichen Bohème. (VI, 270)

Dies alles mündete, so legt es der *Faustus* nahe, in die Stadt Hitlers, die *Hauptstadt der Bewegung*. Die Zerstörung durch Bomben war die früh prophezeite Buße: Es ist das feurige Schwert, das der Spielverderber Hieronymus am Gewitterhimmel über München-Sodom am Schluss der Novelle *Gladius Dei* erscheinen sieht. Die "leichtherzige Ruchlosigkeit" und der "freche Schönheitsdünkel" der Stadt (VIII, 204 f.) werden ein göttliches Strafgericht nach sich ziehen.

Er sah auf der Mosaikfläche vor der großen Loggia die Eitelkeiten der Welt, die Maskenkostüme der Künstlerfeste, die Zierate, Vasen, Schmuckstücke und Stilgegenstände, die nackten Statuen und Frauenbüsten, die malerischen Wiedergeburten des Heidentums, die Porträts der berühmten Schönheiten von Meisterhand, die üppig ausgestatteten Liebesverse und Propagandaschriften der Kunst pyramidenartig aufgetürmt und unter dem Jubelschrei des durch seine furchtbaren Worte geknechteten Volkes in prasselnde Flammen aufgehen. (VIII, 214)

Ein wenig unheimlich ist das für den Leser von heute schon, wenn er an den Brand des Glaspalastes von 1931 denkt, durch den zahlreiche impressionistische Gemälde zugrunde gingen, und erst recht an die Zerstörungen durch die Bombenangriffe im Zweiten Weltkrieg.

Ein gewisser Protest gegen die Kunststadt München, das München der Pringsheims, fügen wir hinzu, habe der geistesfanatischen Mönchskritik in Fiorenza einen persönlichen Einschlag gegeben, bekennt Thomas Mann in den Betrachtungen (vgl. XII, 141): Das heißt nicht, dass der Sittlichkeitsapostel, sei es in dem Renaissance-Drama, sei es in der München-Novelle, schlechthin recht bekommt. Thomas Mann zielte auf Ausgleich, auf Synthese. In der Rede zur Eröffnung der "Münchner Gesellschaft 1926" gewinnt diese Synthese sprachliches Profil:

Das Künstlerische und das Geistige, das Plastische und das Kritische, sind heute gar nicht mehr auseinanderzuhalten: eine Tatsache, die München nahe angeht. Denn München wird nur dann in Deutschland und in der Welt an der Spitze bleiben oder wieder an die Spitze kommen, wenn es nicht nur eine sinnenfrohe, sondern auch eine geistige, geistfreundliche, geistwillige, nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine literarische Stadt ist. (XIII, 597 f.)

Diese Utopie erfüllte sich, wie das bei Utopien zu sein pflegt, nicht. Die Genesung Münchens am Geist und zum Geist der Aufklärung blieb aus. Unmissverständliches Symptom für die fortdauernde Krankheit war der immer wieder in diesem Zusammenhang zu erwähnende Protest der Stadt gegen Thomas Manns literarische Behandlung des Phänomens Wagner. Aber in der privaten Sphäre hatte sich die angestrebte Synthese längst verwirklicht: seit dem 5. Januar 1914, dem Tag des Einzugs in das eigene Haus Poschingerstraße 1. Hier lebte man am Stadtrand, in freier Landschaft und guter Luft. Bisher hatte Thomas Mann mit seiner Familie sein Leben zwischen der Münchner Franz-Joseph-Straße beziehungsweise der Mauerkircherstraße und seinem "rauhen Landsitz" (VIII, 448) in Bad Tölz aufteilen müssen. Nun war dieses Doppelleben anachronistisch geworden. Im Haus am Herzogpark hatten gewissermaßen die Welt des Literaten Thomas Mann und das München der Pringsheims zusammengefunden: Askese und Lebensfreude, Geist und Sinnlichkeit, Kultur und Natur waren vereint. 1918 wurde literarisch eingelöst, was in der Lebenswirklichkeit seit 1914 vorweggenommen war, in der Erzählung Herr und

Albert von Schirnding

208

Hund. Bauschans Revier, das sein Herr und Autor auf seinen regelmäßigen Spaziergängen am Isarufer durchstreift, ist "kein Wald und kein Park", sondern ein "Zaubergarten, nicht mehr und nicht weniger" (VIII, 565). Städtische Zivilisation und elementare Ländlichkeit, Wildnis und Kultur verbinden sich zu einem wahrhaft urbanen Lebensraum.

Helmut Koopmann

Agenten und Schwerenöter, Deserteure und ein Flaneur

Laudatio auf den Erzähler Hanns-Josef Ortheil

Das neunzehnte Jahrhundert kannte eine Menschenart, die heute fast ausgestorben zu sein scheint: den Flaneur. Was ist ein Flaneur? Das ist kein Passant, der vorankommen, kein Durchgänger, der von irgend etwas weg und der irgendwohin will. Nein, der Flaneur hat es nicht eilig. Immer wieder hält er inne, registriert etwas und macht sich über das Gesehene seine Gedanken. Und er denkt häufig auch zurück: Er sieht den Dingen, den Menschen, den Straßen ihre Geschichte an, er erfährt ihre Vergangenheit wie einen Film. Er hat zu allem, was er sieht und hört, etwas zu sagen, und bei alledem ist er kein Stadtneurotiker, sondern ein Stadtenthusiast. Baudelaire war ein solcher Flaneur, die Straßen von Paris sein Jagdgebiet, durch das er hindurchschlenderte, um die Topographie seiner Stadt zu vermessen. "Im Flaneur begibt sich die Intelligenz auf den Markt", hat Walter Benjamin einmal gemeint. Über den Flaneur können wir aber noch anderes lesen: "Der Flaneur gab ein Grundmuster für das Sehen, das Wahrnehmen und Entdecken des modernen Intellektuellen". Das und noch mehr steht in einem kleinen Aufsatz von Hanns-Josef Ortheil, überschrieben mit Der lange Abschied vom Flaneur; er ist 1986 verfaßt und gilt diesem Menschentyp, der an der Schwelle zur Moderne steht: sein betrachtender Blick eher noch einer älteren Zeit zugehörig, seine hellwache, kritische Intelligenz, der nichts verborgen bleibt, aber der Neuzeit, unserer Zeit zugetan. Der Flaneur: ein produktiver Müßiggänger in einer Welt der Vorüberhastenden.

Ist dieser kleine, anregende, aufregende, aufregend gut zu lesende Aufsatz von Hanns-Josef Ortheil vielleicht so etwas wie ein geheimes Selbstbildnis? Natürlich – denn durch wieviel Städte ist nicht Hanns-Josef Ortheil gegangen, hat sie porträtiert, so daß der Leser das Gefühl hat, er sei in diesen Städten zu Hause, intensiver, als wenn er selbst, sei er nun Flaneur oder nicht, durch sie hindurchgegangen wäre. Hildesheim, wo er als Hochschullehrer wirkt, Rom, dessen geheimer Stadtführer er in Romanen und Aufsätzen ist und das er vermutlich besser kennt als mancher, der dort wohnt, Prag, Athen, Sofia, Berlin, Leipzig, Köln natürlich, wo er geboren ist, Wien, immer wieder Stuttgart mit seinem Gartenhaus, in dem er lebt: Stationen eines unruhigen Wanderlebens, auf dem ihn eines immer begleitet hat: Papier und Schreibgerät. Sein einziges

Thema: die Städte, oder vielmehr: das Leben in ihnen, überhaupt das Beschreibenswerte an unserem Dasein. Aber Ortheil ist kein Registrator des Gegenwärtigen, die Geschichte blendet sich überall mit ein, gibt dem Beobachteten Patina und Farbigkeit, weist ihm den Rahmen zu, innerhalb dessen es zu betrachten ist. Der Blick auf Städte, Menschen, auf die ihnen gemeinsame Geschichte, auf die politischen Absonderlichkeiten unserer Zeit, auf die Kuriositäten und die Miserabilitäten, auf alles, was heute Öffentlichkeit heißt und zur Jedermannsware geworden ist: Ortheil hat einen kritischen Blick darauf. Aber oft auch einen verständnisvollen: Er sieht die "Vielfalt des Lebendigen", er ist den Menschen zugetan.

Hanns-Iosef Ortheil flaniert nicht nur durch die Welt (es ist zumeist Europa, obwohl er auch außerhalb Europas bewandert ist), er flaniert auch durch die Zeit. Sein Buch Blauer Weg gibt sich äußerlich fast als Tagebuch, als Annual, beginnend mit dem Jahr 1989, endend 1995: ein Gang durch die Jahre, Miniaturbilder seiner Erfahrungen, seiner Beobachtungen. Ein Skizzenbuch, aber nicht oder jedenfalls über weite Strecken hin nicht Privatgeschichte, sondern darin eingeblendet Zeitgeschichte, Politik, Mauerfall und Porträts schreibender Zunftgenossen, und wenn er sich selbst darin auf vergleichbare Weise wie Wolfgang Hilbig oder Hans Joachim Schädlich, Monika Maron oder andere Stipendiats-Kollegen aus der Villa Massimo auf zwei oder drei Seiten abkonterfeit hätte: Ich hätte leichtes Spiel, denn dann brauchte ich das nur abzulesen. Über die anderen: brillante Bilder, hier und da nicht ohne Schatten. Ortheil hat nichts beschönigt, aber auch nichts über die Maßen geschwärzt. Das Buch ist zugleich ein Selbstporträt, doch über ihm könnte gut ein Titel stehen, den Thomas Mann für einen Vortrag gewählt hatte: "Meine Zeit". Eingeblendet Szenen aus der früheren DDR, Schriftstellerverfolgung, die Wirklichkeit einer Diktatur. Wenn wir eine kurze Passage darüber lesen, wie es damals wirklich war, wissen wir alles. Gert Neumann etwa, keiner der großen Namen aus der DDR, ist einer der Verfolgten. Im Blauen Weg heißt es über ihn:

Wenn ich ihn besuchte, warteten draußen vor seiner Wohnung die Stasi-Mikroben. Sie hefteten sich an die Ritzen seiner Wohnungstür, sie zernagten das Postfach, sie legten Feuer im Treppenhaus, sie lungerten Tag und Nacht vor seinem Fenster, aufgedunsen und gelangweilt. Wenn wir das Haus verließen, setzten sie sich, ohne sich noch den Mühen der Tarnung oder des Verstecks zu unterziehen, in Bewegung. Sie blieben drei, vier Meter hinter uns, zu zweit oder zu dritt, wortlos, eine stinkende Spur von Verrat und Demütigung, die man hinter sich herzog. Setzten wir uns in ein Lokal, nahmen sie am Nebentisch Platz, so nah und aufdringlich, daß man sie hätte anspeien mögen. – Neumann mochte sie nicht ansprechen, er tat, als existierten sie nicht.

Bei einem Schriftstellertreffen traf er Neumann dann wieder, kurz nach dem Fall der Mauer, in Graz, wo man, so Ortheil nicht ohne ein wenig Bosheit, "noch immer so tut, als müßte man sich zur Avantgarde bekennen". Neumann hatte nichts vergessen. Der Leser aber vergißt diese Geschichte auch nicht. Ich kenne keine bessere, keine prägnantere Beschreibung des Spitzel- und Verfolgungswesens in der DDR. Christa Wolf hat seinerzeit lautstark ihre Observierungsgeschichte zu literarischem Protokoll gegeben, und wir wissen bis heute nicht, ob wir ihr die sehr viel behutsamere Beschattung durch die Stasi in ihren Ledermänteln glauben sollen oder nicht.

Es gibt aber nicht nur Düsteres zu berichten. Der Flaneur – er hat ein gewisses Verhältnis zum Leben und betrachtet es selten ohne Spott und Humor. Anlaß dazu gibt es eigentlich immerwährend. Darf ich eine kleine Kostprobe geben? Eine Groteske, der Besuch des Bundespräsidenten in der Villa Massimo – wo Ortheil Gast war. Das Tor des Villengeländes weit aufgerissen,

und sofort ist eine Motorradeskorte hineingeprescht, lauter Polizisten in Schwarz, gefolgt von einer heulenden Phalanx poliertester Limousinen, daß der weiße Kies vor dem Haupthaus ordentlich umgequirlt wurde, die großen Zypressen ihr Schweigen ablegten und hinter den Büschen lauter Wachmänneraugen auftauchten. Im letzten Fahrzeug, chauffiert von einer graublaue Handschuhe tragenden Chauffeurskapazität, saßen der Bundespräsident und seine Gattin, die es sich nicht hatten nehmen lassen, während ihres Epoche machenden Staatsbesuchs in Italien die Villa der deutschen Genies zu besuchen. – Die deutschen Genies warteten denn auch in einem der Ausstellungssäle, betont gelangweilt warteten sie, um schon im Vorfeld deutlich zu machen, daß sie den Staat richtig einzuschätzen wußten, so, wie es sich für junge Künstler gehört. Und so hatten denn sie sich auch nicht zurechtgemacht, nein, in ihren obligaten Sommerhemden und den sportiven Hellsommerhosen warteten sie auf den Bundespräsidenten, der zunächst noch anderes vorhatte. Orden wurden verliehen, Reden gehalten, Erfrischungen gebechert ... die jungen Genies warteten derweil.

Ich muß es mir versagen, die ganze hübsche Szene vorzulesen. Nach einiger Zeit: "immer noch ein weiteres Preischen und noch ein kleines Verdienstkreuz". Nach einigen Herren in den besten Anzügen kam er dann, in Präsidentenlaune, gut ausgeruht, "eigenfüßig, behende", erfrischt, "daß sich niemand gewundert hätte, von dieser Entschiedenheit gleich mit fortgerissen zu werden, am besten bis zur Mittagstafel irgendwo in einem Staatsbesucherpalais". Es folgt aus Staatsmund eine Ansprache, die ihresgleichen sucht, denn sie besteht eigentlich nur aus einem bundespräsidentialen "Ha" und der Aufforderung, glücklich zu sein, angesichts eines Wohlbefindens auf Staatskosten, und dann werden die versammelten Genies, die wohl in einer Reihe so gut wie angetreten sind, präsidential adressiert. So kommt der Bundespräsident auch an den Flaneur.

Und wer ist dieser Große, Bedeutende, Ernste? wollte er wissen. Das ist der Dichter O., flüsterte ihm jemand ins Ohr, worauf er sich zubewegte auf den längst Anvisierten und

ihm nachdenklich die Hand drückte. Ah, das ist O., murmelte er, dieser O. also, der Dichter O.! Schon viel gehört von seinen Dichtungen, im kleinen wie im großen, das ist also der Dichter O.!

An Tiefe und Ernst dieser Ansprache ist nicht zu zweifeln. Die Szene der Begegnung zwischen Genie und Präsident schließt mit:

Der Dichter O. wollte auch gerade anheben, aus seinen Werken zu rezitieren, etwas Neues, eine Bundespräsidentenpassage, als schon wieder ein Lüftchen wehte, seitwärts, und die ganze Versammlung von den blendend aussehenden Männern mit den fixesten Manieren wie durch einen lange geplanten Raumangriff in eine andere Richtung gewendet wurde, wendab, worauf sich die gesamte Kolonne auf den Weg machte, über den kaum zur Ruhe gekommenen Kies.

Nein, der Besuch ist noch nicht zu Ende, ein Bildhauerstudio wird besichtigt, reales Handwerk präsentiert sich, und dann – eine letzte kleine Passage –:

Hhm, hörte man den Bundespräsidenten sagen, und alle fragten sich: was hat er gesagt. Hhm, hat er gesagt, summte es auf dem ganzen Gelände, ein echt staatsmännisches Hhm! Und einige wollten schon ansetzen, sich dieses Hhm zu erläutern, doch dazu war nicht länger Zeit, denn seitwärts, wendab, da rumorte es schon in der Polizisteneskorte, und die großen Tore der Villa wedelten längst wieder im Sturm wie aufgeregte Hundeschwänze. - Weiter so, weiter so! ...so!, rief der Bundespräsident den jungen Genies gerade noch zu, doch dann katapultierte ihn die allgemeine Bewegung hinüber zu den Eskorten, [...] und dann ging es, hui! ab und davon!, [...] bis die große Zypressenstille sich meldete, dunkel wie täglich, und nur ein paar Strohhüte im letzten Windzug noch hasteten über den Kies.

Nun, das Verhältnis zwischen Literatur und Politik ist in Deutschland seit langem ein eher instabiles.

Diese Passage ist des Humoristen Thomas Manns würdig, da ist jemand, der den zweiten Teil des Felix Krull schreiben könnte. Anders sicherlich, aber sicherlich nicht schlechter. Soviel zum Flaneur, dem Unbestechlichen, in politicis und auch sonst. Ein Parteigänger ist er nicht, aber ein unbestechlicher Kritiker, und wer etwas über deutsche Geschichte in diesen Jahren erfahren will, der lese den Blauen Weg. Er wird das Buch nicht so schnell wieder aus der Hand legen. 1993 war Hanns-Josef Ortheil übrigens auch (wieder einmal) in Rom und erinnert sich an einen Rom-Aufenthalt 1960. Wir lesen: "Hierher kam ich, kurz nach dem Abitur, mit einem kleinen Koffer und der hybriden Vorstellung, in Rom einen Roman schreiben zu müssen". Das hatte derjenige, in dessen Namen hier der Preis verliehen wird, auch vorgehabt, hier waren die Buddenbrooks begonnen worden, Ende Oktober 1897. Rom, Via Torre Argentina 34, drei Stiegen hoch. Hanns-Josef Ortheils Reiselektüre? Er schreibt: "Den Zauberberg hatte ich dabei, ich wollte ihn ein zweites Mal lesen, ganz langsam, in kleinen Portionen, die genau für ein halbes Jahr reichen sollten, bis zu meiner Rückkehr nach Deutschland". Thomas Mann hätte sich befriedigt gezeigt. Denn wir wissen ja, daß er vom Zauberberg gesagt hat, man müsse ihn zweimal lesen. Es heißt bei Ortheil:

In einem winzigen Zimmer der Via Bergamo 43 schrieb ich Seite für Seite, und als das halbe Jahr vergangen war, setzte ich, um dem jugendlichen Pathos meiner Anstrengung besonderen Nachdruck zu verleihen, ein "Finis" unter die bildschön beschriebenen Bögen.

So schnell war Thomas Mann damals nicht: Er hat immerhin drei Jahre für sein Buch gebraucht.

Soviel, noch einmal, zum Flaneur. Was aber zu den Agenten und Schwerenötern, was zu den Deserteuren? Nun, Schwerenöter und Agenten sind Titel von Romanen Hanns-Josef Ortheils. Über Deserteure in bleierner Zeit hatte er schon 1979 einen kleinen Essay geschrieben – das Jahr, in dem sein Roman Fermer als Debüt erschien. Die bleierne Zeit – das war die Zeit der 70er Jahre, die Zeit der Terroristen in Deutschland, aber auch die Zeit der Angepaßten, die ihre "Ämter und Stellungen" gefunden, sich selbst aber dabei gleichsam verloren hatten. Für die um 1950 Geborenen eine Zeit ebenso unbestimmter wie nachdrücklicher Übergänge, sie lebten wie im Wartesaal. Genauer: Sie standen am Rande, waren Einzelgänger in einer Gesellschaft, die weder sie wollte noch die sie wollten, und so kamen sie sich vor wie Deserteure "in einem ungeliebten Land, das wir oft tagelang durchzogen, um es uns erträglich zu machen". Das war die Generation derer, die in einem neuen Sinne "draußen vor der Tür" waren, und sie mochten durch diese Tür nicht hindurchgehen. Eine gereizte junge Generation, aber keine verbitterte: Sie wollten anders sein. In dieser Zeit reifte bei Ortheil wohl der Entschluß, darüber Romane zu schreiben. Von Deserteuren ist es nicht weit zu Agenten: 1983 war schon Hecke erschienen, 1987 Schwerenöter: alles Zeitromane. Wir greifen Agenten heraus, diese prägnante soziale Studie, in der die sozialen Kräfte der damaligen Jahre und die subkulturellen Veränderungen der neuen Existenzen sichtbar werden, die Aufsteiger, die Selbstdarsteller. Es ist die innere Geschichte der im Westen aufgewachsenen Nachkriegsgeneration, die hier erzählt wird, und Ortheil, der nicht nach Kalkutta gegangen ist, um große Romane über Deutschland schreiben zu können, sondern der sein Kalkutta in Deutschland suchen mußte, er fand es. Eine neue Subjektivität hatte sich damals breitgemacht, es gab Ego-Trips, Reisen nach Innen. Auch das war eine Jugend in Deutschland. Agenten waren die, die ihren Freunden nicht mehr trauten, die sich mit Geheimdienstmanieren durchs Leben mogelten, die nur die eigenen Verhältnisse im Kopf hatten – eigentlich eine verlorene Generation. "Es war ein matter Sommer, lauter lausige Tage", so beginnt der Roman, und so endet er auch. Es sind die lausigen Tage eines lausigen Lebens, allem Geglitzer in den Szene-Lokalen zum Trotz. Ein betäubtes Dasein – "wir rechnen uns nirgends dazu", heißt es im Roman. Da wird die ganze Pracht der neuen Gründerzeit der 80er Jahre dekuvriert, die Mentalität des "Mithaltens". So lungern diese Außenseiter in den Tag hinein, sind lebensmüde, bevor das Leben für sie eigentlich angefangen hat, und in dieser Welt machen sich nicht nur Krankheiten breit, da versagen auch andere: die Väter.

Ein zentrales Thema für Hanns-Josef Ortheil. Auch der Abschied von den Kriegsteilnehmern, 1992, handelt davon: Das Buch hat die Vätergeneration im Visier. Väterliteratur hat es um 1980 herum in beträchtlichem Ausmaß gegeben, aber Ortheil hat dieses literarische Phänomen mit seinem Roman neu definiert. An die Stelle der Auseinandersetzung mit den Vätern ist die Flucht vor dem Vater getreten, doch gleichzeitig sucht der Sohn dem Vater gerecht zu werden. Das ist nicht "nachgetragene Liebe" wie bei Peter Härtling, um nur ein Beispiel aus der älteren Väterliteratur zu nennen, das ist der endgültige Abschied von jener Vätergeneration, die untergründig die Literatur der Bundesrepublik so nachhaltig beschäftigt hat. Mit der neuen Völkerwanderung in den Westen 1989 ist, so Ortheil, die Nachkriegszeit definitiv an ein Ende gekommen.

Mit Ortheil hat eine Renaissance des Zeitromans begonnen. Diese Textsorte ist nicht ohne Tücken. "Der Autor des Zeitromans setzt sich Angriffen und Schmähungen aus", so Ortheil einmal, "er geht das hohe Risiko ein, jetzt, ohne distanzierten Blick zu sagen, "was der Fall ist". Ja, was ist der Fall? Er hätte auch sagen können: was jetzt wirklich geschieht. Nicht an der Tagesoberfläche, sondern als Bewegung in der Zeit. "Die Geschichte bedarf nicht der Illustration (das erledigen die visuellen Medien), sondern der benennenden Deutung und Durchdringung", hat Ortheil auch gesagt. Darin hat er, "Zeit-Schriftsteller" wie Ludwig Börne, mächtige Ahnherren, und der mächtigste von ihnen ist Thomas Mann. In einem Punkt folgt Ortheil dem großen Vorbild Thomas Manns genau: Auch er hat die Zeit verräumlicht, die vierte Dimension in Topographie übersetzt. Wie im Zauberberg gibt es in Abschied von den Kriegsteilnehmern eine Ost-West-Achse, nicht gerade zwischen westlicher Form und östlicher Unform, aber doch voller symbolischer Eindringlichkeit: Der Sohn trägt, ein neuer Aeneas, den Vater und seine vier toten Brüder am Ende des Romans nach Osten, dem Strom der Flüchtlinge nach Westen entgegen, "um sie hier, in der fernen Weite, zu begraben für immer ...". Das ist eine mythisch grundierte Vision, aber bei Ortheil haben die Visionen ihre eigene Realität.

Wollte man die Geschichte der 70er und 80er Jahre beschreiben, hier, bei

Ortheil, findet man sie. "Nicht wie es gewesen ist, soll der Zeitroman dokumentieren, sondern was das Geschehene für Menschen in einer konkreten Situation, an einem konkreten Ort bedeutet", schrieb Ortheil 1990. "Deutung und Wertung" also im Zeitroman – aber auch "Kritik, Gesellschaftskritik" als das eine Ziel. Der Titel der 1980 von Ortheil veröffentlichten Dissertation wirkt heute fast wie eine Vorwegnahme dessen, was der Romancier dann geleistet hat; er lautet: *Der poetische Widerstand im Roman* – eine Formel, die *cum grano salis* für alle seine Zeitromane gelten kann. Die Doktorarbeit beschäftigt sich mit dem Zusammenhang "zwischen "Umbruchszeit" und Roman", sein Gebiet war damals der Roman des 17. und des 18. Jahrhunderts. Aber Ortheil zeigt in seinen eigenen Romanen, daß auch die 70er und 80er Jahre Umbruchszeiten waren, und die Geschichte dieser Umbruchszeiten hat er geschrieben.

"Wo komm ich her? Wer bin ich? Wohin wandr' ich?", fragte Varus in Kleists Hermannsschlacht. Eine Antwort auf diese Fragen, die wohl unser aller Fragen sind, gibt ein altes jiddisches Sprichwort, und das lautet: Wenn wir nie vergessen, wo wir herkommen, werden wir immer wissen, wo wir hinmüssen. Der Zeitroman, so Ortheil, hat neben der Kritik noch eine andere Aufgabe: "den Menschen eine Zukunft zu eröffnen, gewissermaßen "Menschenfreundlichkeit' herzustellen". Das Geschehene, sagt Kafka einmal, "kann nicht rückgängig gemacht, sondern nur getrübt werden". Aber es kann auch aufgehellt werden, und eben dieses geschieht in den Romanen Ortheils. Es gibt überall Utopisches.

Aber es gibt auch noch anderes. "Einen Zeitroman zu lesen", so Ortheil, "heißt [...] immer: die eigene Lebenserfahrung auf direkte Weise mit der der Romanfiguren abzustimmen". Aber das gilt ebenso für das Schreiben von Zeitromanen: Ortheils Romane enthalten erlebte Geschichte. Wir kennen das. Kein großer Erzähler der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, bei dem nicht das autobiographische Substrat und Fundament des Erzählens ist. Ortheil hat sich nie gescheut, auch über sich zu berichten – das schönste Zeugnis ist sein Buch Das Element des Elephanten, 1994 erschienen, seine Lebensgeschichte, aber mehr noch die Geschichte seines Schreibens, die Stationen seiner Schreibbesessenheit – so muß man das wohl nennen. Ortheil braucht zum Schreiben keine heroische Landschaftsszenerie oder den spektakulären Anblick des Meeres, nicht "Räume mit weiter, malerischer Aussicht" oder die "freie und angeblich stimulierende Natur" mit ihrer "Vielfalt des Gesehenen": romantisierende Vorstellungen von Schreibunkundigen, die Wirklichkeit sieht anders aus. "Der Raum des Schreibens", so kann man bei Ortheil lesen,

ist für mich ein ganz anderer, es ist ein abgeschlossener, intimer, ja dunkler Raum. Am besten gelingt das Schreiben überhaupt in ganz winzigen, engen und unauffälligen Räumen. [...] Die idealen Schreibräume sind daher Höhlen oder kleine, von anderen Räumen abgesonderte Zimmer, fensterlos oder mit Fenstern, durch die man immer denselben, unveränderlichen und monotonen Ausschnitt der Welt gewahr wird.

Also eine fast mönchsklausenähnliche Anlage, als Bücher allenfalls Lexika, Wörterbücher und Nachschlagewerke zugelassen: So sieht die Schreibwerkstatt Ortheils aus. Aber er ist alles andere als ein Elfenbeinturmbewohner. Dazu ist viel zuviel Welt in ihm, Vergangenheit hinter ihm. Seine eigene Geschichte – sie ist das Fundament seines Erzählens. Aber nur so sind Zeitromane heute zu schreiben. Präzise vermessen kann man bloß die eigene Welt, aber wo das geschieht, wird auch die Welt der anderen darstellbar.

"Autobiographie aber ist alles", hat Thomas Mann einmal gesagt, und auch, aus der Selbstsicherheit seiner Repräsentantenrolle: "In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen". Für seine Zeitromane könnte auch Hanns-Josef Ortheil das in Anspruch nehmen. Wir müssen freilich hinzusetzen: Die narzißtische Komponente fehlt ihm. Der Flaneur läßt seinen beobachtenden Blick nicht auf sich ruhen, sondern auf der Zeit, auf den Gestalten, die sie bevölkern. Und das nicht ohne liebevolle Ironie, nicht ohne humoristische Nachsicht. "Ich glaube, daß es nicht schwer sein wird, in meinem Schreibwerk das humoristische Element nachzuweisen", hat Thomas Mann einmal gesagt. Das könnte Hanns-Josef Ortheil auch für sein Werk beanspruchen, mit Recht.

Thomas Mann hat sich einmal sogar in hexametrischem Humor versucht, in seiner Idylle Gesang vom Kindchen. Entstanden sei die kleine Idylle, so Thomas Mann, aus einem tiefen Bedürfnis nach "Heiterkeit, Liebe und herzlicher Menschlichkeit". Auch Hanns-Josef Ortheil hat seinen "Gesang vom Kindchen" geschrieben, oder richtiger: Lo und Lu, den "Roman eines Vaters". Das Buch kann es, was Heiterkeit und was das Lebensweltliche angeht, durchaus mit Thomas Manns Idylle aufnehmen, es ist der Roman seiner Kinder, aber da sind auch weltgeschichtliche Betrachtungen, die Literatur eingeschlossen und die Kunst. Lesen Sie nach, wie Werke von Josef Beuys aus Kinder- und Vaterperspektive aussehen. Besuchen Sie mit Kinderaugen die englische Queen, die beim Winken "ihre Hand wie einen Scheibenwischer bewegt, als wollte sie die Bilder der Menschen am Wegrand aus ihrem Blickfeld entfernen". Und man lese die wunderbare Parodie auf die an sich schon so parodistische Szene, in der Krull vor den Militärärzten steht - hier ist es Lo, die für die Schule gemustert werden soll. Manchmal Spott, Spott auch über das Literarische. Etwa:

Das Schlimme ist nur, daß Elan, Enthusiasmus und das erwünschte Glück nicht für das Literarische taugen. Seit Jahrhunderten haben sich die besten Schriftsteller vielmehr Freude und Glück aus guten Gründen strengstens verboten, jeder Leser weiß schließlich inzwischen, wie unglücklich es in der Literatur zugeht, die beste Literatur ist vor allem aus Unglück gemacht, steht überall, und wenn es das Unglück nicht gäbe, müßte man es erfinden, so langweilig wäre sonst alles, vor allem aber die Literatur.

Ortheil tritt den Gegenbeweis auf der Stelle an: Sein Roman eines Vaters ist auch ein Buch über Glück. Das ist mehr als Kinder-Glück. Wir lesen: "es gibt die Müdigkeit und den Verdruß, aber all das markiert nicht die Weite des Lebens, die Weite des Lebens wird ausschließlich markiert von der Freude und dem alltäglichen Glück". Es sind weise Sätze. Eigentlich ist Hanns-Josef Ortheil viel zu jung für solche Weisheit, die am Ende eines Lebens stehen mag. Aber recht hat er trotzdem.

Ich fürchte schon seit einer Weile, daß Hanns-Josef Ortheil gleich aufstehen und sagen wird: "Vielen Dank für diese kurze, alles Wesentliche verschweigende Einführung." Damit er das nicht tut, abschließend noch einige Worte über eine andere Welt im Werk Hanns-Josef Ortheils. Im Vaterroman steht:

Früher habe ich Gegenwarts-Romane geschrieben. [...] ich schlug die Zeitungen auf und schon strömten die Aromen der Gegenwart mir entgegen, [...] jetzt aber ist das alles dahin, ich spüre nichts mehr, ja ich weiß nicht einmal mehr, worüber man sich so unterhält.

Da sind noch die Italien-Romane, in vergangenen Zeiten spielend: Faustinas Küsse, 1998, Im Licht der Lagune, 1999 und der Prager Roman Die Nacht des Don Juan, 2000. Nur von letzterem soll hier noch kurz die Rede sein. 1982 hatte Ortheil schon über Mozart im Innern seiner Sprachen geschrieben, ein Buch über die vielen Sprachen in Mozarts Briefen, eine Biographie anhand seiner Briefe, die auf ihre Weise Musik sind. Aber dann Die Nacht des Don Juan: Casanova mischt sich in Prag ein in das Werk da Pontes, er komplimentiert den Librettisten hinaus aus der Musik, aus dem Leben in Prag. Mozart hat noch die Ouvertüre zu schreiben, und es gelingt ihm in dieser und trotz dieser Welt von Intrigen, Verwechslungen, Verkleidungen, Nachstellungen und Liebesaffären. Wirklichkeit und Illusion vermischen sich, und Casanova, der sich auch in Mozarts Prager Dasein hineingedrängt hat, erkennt plötzlich, daß seine eigene Lebensgeschichte untrennbar in die Geschichte des Don Juan eingeflochten ist - und während Mozart seine Opernkomposition beendet, beginnt Casanova mit dem Schreiben seiner Memoiren. Vorher schon haben Szenen der Oper Stunden in Prag wiederholt, "so als wäre die Oper ein Abbild des Lebens oder das Leben ein Abbild der Oper, es war kaum noch zu verstehen". Ja, "die fremde, erregende Welt" und die "Zauberwelt der Bühne und der Maskeraden […] Welt der heimlichen Entdeckungen und der bösen Träume", das verschwimmt ineinander. Aber auch der Tod ist gegenwärtig, denn schließlich fährt Don Juan ja zur Hölle –

Wie ein gewaltiger, drohender Donner dröhnte die Stimme des steinernen Gastes jetzt aus der Tiefe – dann schlug ein Flammenmeer hinauf bis zum Himmel, das Ende war gekommen, ja, die Flammen machten sich über den Wüstling her, und die Glut zog ihn hinab.

"Das Ende kommt, es kommt das Ende", so lesen wir auch im Doktor Faustus, und die "Höllenfahrt" dort zitiert jene andere Höllenfahrt, in der es mit Deutschland in den "Höllenschlund" hinabging. "Von diesem Don Giovanni wird man sich noch in zweihundert Jahren erzählen", meint Constanze. Aber einige Dezennien doch auch wohl von Ortheils Roman über die Nacht des Don Juan. Was nicht das schlechteste ist: Man kann diesen Roman auch als Kriminalroman lesen oder als einen außerordentlich gut komponierten Theaterroman - Szene auf Szene, genau fünfzig. Es ist in etwa der Umfang des Doktor Faustus, mit der Nachschrift sind es dort 48 Kapitel. Um die Spitzfindigkeit auf die Spitze zu treiben: Das Kapitel XXXIV des Doktor Faustus besteht eigentlich aus drei Kapiteln, und nimmt man die Nachschrift wieder aus der Rechnung heraus, sind es im Doktor Faustus ebenfalls genau fünfzig Kapitel. In der Mitte, Kapitel XXV, das Teufelsgespräch, die wechselnden Masken des Bösen. Übrigens liest Leverkühn, bevor der Teufel kommt, "Kierkegaard über Mozarts Don Juan". Bei Ortheil im fünfundzwanzigsten Kapitel: ein Spiel mit Larven, Masken, Verkleidungen. Mundus vult decipi. Doch wir wollen das Spiel nicht zu weit treiben - es mag allenfalls Zutat sein. Mit solchen Rechnereien beschäftigen sich aber manchmal die Germanisten und nennen das Geisteswissenschaft. Oder auch Zahlensymbolik - Arbeiten zum Doktor Faustus darüber sind nicht gerade selten. Kein Wunder, daß diese Gelehrtenspezies zuweilen der Scharlatanerie verdächtigt wird.

Das Ende sei auch hier gekommen. Es wäre noch so viel anzumerken, etwa über das feine und dichte Netz an Weltliteratur, das sich hinter den Romanen und den Essays zu erkennen gibt – das muß jeder Leser selbst erfahren. Überhaupt: das Lesen. In seinem schönen Essay über Proust, Suchbewegungen der Lesekultur überschrieben, finden wir:

Das Lesen entwickelt eine besondere Form der Zeit, eine Dauer 'außerhalb' der alltäglichen Zeit. Dies ist der Grund dafür, daß sich der Leser nicht von seinem Buch trennen möchte. Er möchte es zu Ende lesen, was nichts anderes heißt als: er möchte möglichst lange in diesem Zustand 'außerhalb' der Zeit verweilen.

So wird es wohl jedem Leser gehen, der sich in die Welt des Erzählers Hanns-Josef Ortheil begibt. Es wird ihm, so hoffe ich, das alltägliche Hören und Sehen vergehen, wenn die Romane ihn einsaugen in ihr Reich. Wie hieß es doch am Ende der *Buddenbrooks?* ", Es ist so!"



Hanns-Josef Ortheil

Die "Herzenssache" Thomas Mann

Dankrede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 2002 der Hansestadt Lübeck

Sehr geehrter Herr Bürgermeister, sehr geehrte Juroren, meine Damen und Herren, liebe Kinder!

Ich sitze im Musikzimmer unseres Stuttgarter Garten-Hauses, als mich der Anruf an einem frühen Montagabend erreicht. Ich stehe auf und gehe mit dem Telefonhörer zur Glastür, während mein siebenjähriger Sohn Lukas noch die Klaviernoten für seine Klavierübungen sucht. Ich höre, daß mich jemand aus Lübeck zu sprechen wünscht, gerade jetzt, wo ich meinem Sohn beim Üben zuhören will. Ich höre die Stimme, und ich schaue, während ich antworte, etwas abwesend hinaus in den Garten, der kein Garten ist, sondern ein Stück weiter Natur, ein halber Bergrücken, hoch über dem Stuttgarter Talkessel.

Es ist bald Sechs, dann wird das Abendläuten beginnen, ein mich jeden Abend wieder überraschendes und oft rührendes Läuten mehrerer Kirchen, die nicht zugleich, sondern nach-, durch- und dann in einem merkwürdig geheimen Rhythmus miteinander läuten. Die Stimme in meinem Hörer erzählt mir von Lübeck, und während ich weiter sehr tranceartig hinaus in den Garten schaue, verbindet sich die Erzählung der Stimme mit dem erwarteten Läuten der Glocken. Ich stehe, sehe und höre, "Glockenschall, Glockenschwall supra urbem...", denkt es in mir, doch ich habe keinen Begriff davon, wer da spricht, wer das murmelt und flüstert.

"Du bist ganz weiß, Pappa", sagt mein Sohn Lukas, als ich den Telefonhörer weggelegt habe.

"Ich werde den Thomas-Mann-Preis der Hansestadt Lübeck bekommen", sage ich.

"Was ist der Thomas-Mann-Preis der Hansestadt Lübeck?", fragt mein Sohn.

"Es ist ein Literaturpreis", sage ich, "ein Preis, der nach dem Schriftsteller Thomas Mann benannt ist, der in Lübeck geboren wurde."

"Lebt Thomas Mann noch?", fragt mein Sohn.

"Nein", sage ich, "er ist schon seit beinahe fünfzig Jahren tot."

"War er ein großer Schriftsteller?"

"Ja", sage ich, "das war er."

"Hast Du seine Bücher gelesen?"

"Ja", sage ich, "einige kannte ich früher sogar in Ausschnitten auswendig." "Auswendig, richtig auswendig?", fragt mein Sohn.

"Ja", sage ich, "auswendig, hör mal zu: 'Glockenschall, Glockenschwall supra urbem, über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften! Glocken, Glocken, sie schwingen und schaukeln, wogen und wiegen ausholend an ihren Balken, in ihren Stühlen, hundertstimmig, in babylonischem Durcheinander. Schwer und geschwind, brummend und bimmelnd, – da ist nicht Zeitmaß noch Einklang, sie reden auf einmal und alle einander ins Wort, ins Wort auch sich selber... ""

"War das Thomas Mann?", fragt mein Sohn.

"Ja", sage ich, "und wie findest Du es?"

"Großartig", sagt mein Sohn, "all diese Assonanzen und Alliterationen sind großartig: wogen und wiegen, brummend und bimmelnd..."

"Ja", sage ich, "das ist Musik, hohe Satzkunst."

"Pappa", fragt mein Sohn, "machst Du eigentlich auch Musik und hohe Satzkunst?"

"Nun ja", sage ich, "in Lübeck glauben Sie das zumindest ein bißchen."

"Ich glaub's aber mehr als ein bißchen", erwidert mein Sohn und fügt, während er sich auf dem Klavierhocker dreht und seinem Instrument zuwendet, noch hinzu: "Pappa, Du bist immer noch weiß, geh mal ein wenig im Garten spazieren, ich übe schon mal etwas allein."

"Ja, gut", sage ich, "dann gehe ich mal etwas im Garten spazieren, und Du übst Thomas Mann."

"Aber Pappa", sagt mein Sohn, ganz gelassen, "Du mußt ihn üben, den Thomas Mann, ich übe jetzt Bach."

Als ich den Garten betrete, betrete ich ihn als Thomas-Mann-Preisträger der Hansestadt Lübeck. 'Wie betritt man einen Garten als Thomas-Mann-Preisträger?', denke ich, doch dann beginnen wahrhaftig die Glocken im Talkessel zu läuten, es ist Sechs, Glockenschall, Glockenschwall..., an dröhnen die Klöppel und lassen nicht Zeit dem erregten Metall, daß es ausdröhne, da dröhnen sie pendelnd an am anderen Rande, ins eigene Gedröhne, also daß, wenn's noch hallt "In te Domine speravi", so hallt es auch schon "Beati, quorum tecta sunt peccata", hinein aber klingelt es von kleineren Stätten, als rühre der Meßbub das Wandlungsglöcklein...

Ich schreite jetzt durch das Gras, ich passiere den Bauerngarten, doch in Wahrheit gehe ich am Mainzer Rheinufer spazieren, nicht weit von meinem Gymnasium. Am Mainzer Rheinufer befindet sich die Stadtbibliothek, vor einer halben Stunde habe ich mir auf Empfehlung eines Lehrers den *Tonio Kröger* ausgeliehen. Ich bin sechzehn Jahre alt, ich habe keine andere Lebens-Idee als die, ein Schriftsteller zu werden, und so beginne ich denn zu lesen, wie Tonio Kröger ein Schriftsteller wird:

Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. Naß und zugig war's in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee. Die Schule war aus. Über den gepflasterten Hof und heraus aus der Gatterpforte strömten die Scharen der Befreiten, teilten sich und enteilten nach rechts und links. Große Schüler hielten mit Würde ihr Bücherpäckchen hoch gegen die linke Schulter gedrückt, indem sie mit dem rechten Arm wider den Wind dem Mittagessen entgegenruderten; kleines Volk setzte sich lustig in Trab, daß der Eisbrei umherspritzte und die Siebensachen der Wissenschaft in den Seehundsränzeln klapperten...

Noch nie habe ich eine solche Sprache gehört. Ich empfinde sie als festlich, als verführerisch, zugleich aber auch als uneindeutig, als ernstes Wortspiel, wobei über dem Spiel der exakte, sich hochakustisch artikulierende Blick etwas Schwankendes, Impressives bekommt.

Als junger, angehender Schriftsteller von sechzehn Jahren hatte ich mir zuvor eine literarische Vater-Figur entworfen, deren Schreiben über ganz andere Tugenden verfügte. Am Beispiel von Ernest Hemingways Kurzgeschichten hatte ich bisher mein Schreiben geübt, ich hatte gelernt, dieses Schreiben zu korrigieren, es immer knapper, einfacher und lakonischer werden zu lassen:

Bilden Sie kurze Sätze. Machen Sie die Einleitungen kurz. Verwenden Sie ein kraftvolles Englisch. Seien Sie bejahend, nicht negativ. Vermeiden Sie den Gebrauch von Adjektiven, vor allem von solchen, die überspannt sind...

 das waren die der journalistischen Lehre entlehnten handwerklichen Regeln gewesen, an die Hemingway sich gehalten hatte. "Dann war das schlechte Wetter da" – so begann in charakteristischer Manier eine seiner Paris-Geschichten, auf deren Minimalismus ich mein Schreiben gebaut hatte.

Auch Tonio Kröger begann mit einer Schilderung schlechten Wetters, aber dort hieß es: "Naß und zugig war's in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee." Das schlechte Wetter war in der Geschichte Hemingways einfach da, in der Thomas Manns war es jedoch "eine Art von weichem Hagel", genauer gesagt eine Konstellation von Wintersonne hinter Wolkenschichten, durchkreuzt von manchmal weichem Hagel einer besonderen Art. Nicht genug aber damit: Die Wintersonne stand nicht nur hinter Wolkenschichten, sie stand auch milchig und matt, wo-

bei dieses Doppel mehrfach wiederkehrte, etwa im Doppel von "naß und zugig", "nicht Eis, nicht Schnee". Und dann die Adjektive! Mußte schon der Wolkenschein "arm" sein, so hätte man doch vielleicht darauf verzichten können, die Stadt "eng", den Hagel "weich" oder die Gassen "giebelig" zu dekorieren!

Im Gegensatz zur Sprache Hemingways kokettierte die Sprache Thomas Manns, sie drehte hochmütig und worttoll Pirouetten. Schüler trugen hier mit "Würde ihr Bücherpäckchen", die Scharen "teilten sich und enteilten", und wenn die Schule "aus" war, strömte man nicht nur aus der Schule heraus, sondern "heraus aus"...

Daß ich Thomas Mann aber dennoch verfiel, hatte nicht nur mit der Musikalität und Eleganz seiner Sprache, sondern auch mit der genial erfundenen Gestalt des zaudernden Tonio Kröger zu tun, dem gleichsam ideal-deutschen Porträt des Schriftstellers als junger Mann. Kaum ein Buch unserer Sprache ist in diesem Sinne ein so klassisches Pubertäts-Buch, voller lyrischer Stimmungen, aber auch philosophisch drapierter Reflexionen über Leben und Kunst, verschwommen und hochatmosphärisch auf der einen, kalkulierend und lehrhaft auf der anderen Seite. Eine solche Pubertäts-Vorgabe verliert sich nicht an Charaktere. Diese illustrieren vielmehr die schwebenden Spannungen des Buches, sie stehen still, nehmen an den erzählerischen Impulsen kaum teil, sind vielmehr Ausformungen des inneren Kompositionsgesetzes, das vorsieht, die Welt dem jungen Gemüt in einer einleuchtenden Polarität zu präsentieren: "Naß und zugig", "nicht Eis, nicht Schnee".

"Ist Dir nicht gut, Pappa?", weckt mich meine neunjährige Tochter Lotta aus meinen Gedanken. Ich gehe in unserem Stuttgarter Garten geradewegs auf sie zu, sie liegt lesend in einem Liegestuhl, doch ich habe sie bisher noch gar nicht bemerkt.

"Ah", sage ich, "Du bist es, Du bist es also."

"Pappa, Dir ist wirklich nicht gut. Du schwankst ja so seltsam", sagt meine Tochter.

"Ich bin etwas überrascht", antworte ich, "ich habe gerade telefonisch erfahren, daß ich den Thomas-Mann-Preis der Hansestadt Lübeck erhalten werde."

"Thomas Mann war ein Schriftsteller, nicht wahr?", fragt meine Tochter.

"Richtig", sage ich, leicht verblüfft, "woher weißt Du das so genau?"

"Aber Pappa, ich gehe doch in die dritte Klasse, da kennt man schon einige Schriftsteller", sagt meine Tochter.

"Sehr gut", sage ich, "das finde ich sehr gut."

"Hatte Thomas Mann auch Kinder?", fragt meine Tochter.

"Aber ja", sage ich, "er hatte sogar sechs Kinder."

"Sechs Kinder!", seufzt meine Tochter, "da hatte er ja immer jemanden zum Spielen!"

"Nun ja", sage ich, "sehr viel gespielt hat er, glaube ich, nicht mit ihnen."

"Aber er hat sicher etwas Schönes für sie geschrieben", sagt meine Tochter, "ein Kinderbuch und viele Geschichten."

"Neinnein", sage ich, "dafür hatte er keine Zeit, er war vielleicht auch gar nicht so eine Art Vater, wie Du ihn Dir vorstellst, sondern eher so etwas wie ein Großvater."

"Dann war er einfach sehr alt", sagt meine Tochter.

"Ja", sage ich, "so kann man es sagen, er war zeitlebens wohl eher ein älterer Herr, großväterlich, verstehst Du?"

"Ja", sagt meine Tochter, "er hat gerne mit seinen Enkeln gespielt."

"Genau", sage ich, "mit den Enkeln, oder zumindest mit einem."

"Und dann hat er Mittagsschläfchen gehalten wie Opapa", sagt meine Tochter. "Genau", sage ich, "Mittagsschläfchen wie Opapa."

"Und später hat er einen Tee getrunken und etwas gelesen, auch wie Opapa", sagt meine Tochter.

"Ich merke, Du kennst Thomas Mann schon sehr genau", sage ich, "Du kannst ihn Dir jedenfalls vorstellen."

"Kein Problem", sagt meine Tochter, "ich muß ja nur an Opapa denken, der fährt nach dem Lesen dann Fahrrad oder arbeitet lange im Garten oder spielt etwas Klavier oder zeigt uns seine Münzen."

"So in etwa", sage ich, "nicht ganz genau so, aber in etwa."

"Du schwankst noch immer, Pappa", sagt meine Tochter, "geh ruhig noch etwas durch den Garten spazieren, ich lese noch ein Stück weiter."

"Ja, gut", sage ich, "dann lies Du nur weiter Thomas Mann, ich übe ihn noch im Garten."

"Oweh, Pappa", ruft meine Tochter mir nach, "jetzt schwankst Du sogar in den Worten."

"Sie hat recht", denke ich, "der Anruf aus Lübeck hat mich etwas durcheinander gebracht. Ich gehe durch unseren Stuttgarter Garten, und noch im Gehen verwandelt sich alles in Mainz und dann wieder zurück, und jetzt, ja, jetzt ist sogar diese seltsamste aller Szenen da, eine Thomas-Mann-Szene, aber wie hätte der sie erfunden?" Ich bin siebzehn Jahre alt und nicht mehr nur der Leser des *Tonio Kröger*, sondern ein Leser, der sich Thomas Mann schrittweise zu nähern versucht. Die schrittweise Annäherung dient einer biographischen Engführung, sie sucht nach versteckten Schlüsselerlebnissen, sie will das Biographische ausbeuten im Blick auf die eigene Erfahrung und das eigene Wachstum.

Also erfahre ich, daß Thomas Mann zwischen dem zwanzigsten und fünf-

undzwanzigsten Lebensjahr Monate, nein Jahre in Italien verbringt, er lebt in Rom, in Palestrina und noch weiter südlich, weil in ihm, wie er schreibt, ein großer Instinkt und Trieb stark sei, sich "so weit wie möglich aus deutschem Wesen, deutschen Begriffen, deutscher 'Kultur' in den fernsten, fremdesten Süden auf- und davonzumachen".

Sofort leuchtet mir ein, daß dieses Sich-auf-und-Davonmachen die Bedingung für die Entstehung seines ersten großen Romans, für die Entstehung der *Buddenbrooks*, ist. Abstand gewinnen, aus weiter Ferne über das Heimatlich-Enge schreiben: Ich nehme mir vor, es genauso zu machen, "auf und davon", für Monate und Jahre nach Rom, sobald die lästige Schulzeit hinter mir liegt.

Und ich erfahre weiter, daß Thomas Mann sich nach seiner Rückkehr aus Italien zielstrebig und mit seltsamer Direktheit daran macht, um die junge Katja Pringsheim, Tochter eines vermögenden Universitätsprofessors, zu werben. Als Figur der Imma Spoelmann geht sie in seinen Roman Königliche Hobeit ein, diese "Imma ist ein bißchen zu schnippisch", hat Katja sich später mit der erfundenen Gestalt verglichen. Vor der ersten Begegnung soll Thomas Mann Katja Pringsheim lange nur aus der Ferne beobachtet haben, beim Fahren in der Trambahn, manchmal sogar mit einem Opernglas, hingerissen vor allem von ihren dunklen Augen. Monate sollen so vergangen sein, bis er sich bei Pringsheims vorstellen durfte, um einen Tee einzunehmen, mit Katja eine Radfahrt zu machen und schließlich mit einer Hartnäckigkeit um sie zu werben, die ihr keine andere Wahl ließ.

Die seltsamste aller Szenen..., jetzt erinnere ich sie, ich bin siebzehn Jahre alt, ich weiß von Rom und bis ins Detail über Katja Pringsheim Bescheid, als ich mich mit dem Orchester meines Mainzer Gymnasiums zu einem Probenaufenthalt im Rheingau befinde. Ich spiele das Cembalo, Vivaldi, Corelli, aber ich sehe nur ein fernes Paar brauner Augen, tagelang, und höre manchmal die etwas schnippische Stimme. Trambahnen existieren im Rheingau nicht, Operngläser sind nicht zur Hand. Ich bin so scheu, daß ich keinen Menschen nach den braunen Augen zu fragen wage, und erst recht wage ich es nicht, auch nur einen einzigen Schritt auf sie zuzumachen.

Am letzten Tag des Probenaufenthaltes müssen wir Musikanten von den Höhen unseres Rheingauquartiers zu Fuß hinab zur Bahnstation, gerade da beginnt es heftig zu regnen. Ich bin einer der wenigen, die einen Regenschirm mit sich führen, ich spanne ihn auf, als ich die braunen Augen an mir vorbeieilen sehe, trotzig und willens, unbeschirmt durch den Regen kilometerlang ins Tal zu schlendern, als schiene die Sonne.

Da, in diesem Moment, ereignet sich *meine* Thomas-Mann-Szene, eine Ur-Szene, die mein ganzes Leben verändern wird. Ich bin ausgerüstet mit dem Raffinement seiner Dialoge, dem schwärmerischen Klang seiner Prosa, ich bin vorbereitet, und so haste ich denn mit meinem Regenschirm hinter den braunen Augen her, um sie dazu zu bewegen, sie beschirmen zu dürfen.

Es wird mir erlaubt, und so gehe ich denn, den Schirm hoch erhoben, denn die braunen Augen sind groß, beinahe ebenso groß wie ich selbst, zum ersten Mal an ihrer Seite ins Tal. Ich wage, sie nach ihrem Namen zu fragen, und sie erwidert, sie heiße Imma, nach der Imma Spoelmann in Thomas Manns Königlicher Hoheit. Ihr Vater, erzählt sie weiter, habe den Roman während einer der acht Schwangerschaften ihrer Mutter gelesen und sogleich beschlossen, eine etwaige Tochter auf diesen Namen taufen zu lassen.

"Dann hast Du also sieben Geschwister", frage ich.

"Ja", sagt sie, "und ich bin das siebente Kind."

"Welchen Beruf hat Dein Vater", frage ich.

"Er ist Physiker, er ist Universitätsprofessor", antwortet sie.

"Seltsam", sage ich, "das erinnert ja wieder an Thomas Mann."

"Wieso", fragt sie, "mein Vater ist Naturwissenschaftler."

"Jaja", sage ich, "ich meinte was anderes."

"An Thomas Mann erinnert eher, daß unsere Familie aus Lübeck stammt", sagt sie.

"Aus Lübeck", sage ich tonlos.

"Ja", sagt sie, "stell Dir vor, meine Ururgroßmutter wurde in Lübeck geboren und war die Tochter eines Lübecker Kaufmanns und Senators."

"Urur...", sage ich.

"Ja", sagt sie, "sie war die Tochter von Heinrich Gustav Plitt, der zur Goethezeit in Lübeck lebte und neun Kinder hatte."

"Neun...", sage ich.

"Du glaubst mir wohl nicht", sagt sie, und ich antworte: "Natürlich glaube ich Dir, so erfüllen sich die Worte des Propheten."

"Ich weiß nicht, was Du meinst", sagt sie.

"Ich erklär es Dir einmal später", sage ich, "erzähl lieber noch etwas von Lübeck und Eurem Senator und Deiner Ururgroßmutter..."

"Sie war das sechste Kind", sagt sie, "die Familie wohnte in einem schönen Haus Große Petersgrube, die beiden Rauchschen Löwen, die jetzt vor dem Holstentor lagern, sollen einmal in diesem Haus gelegen haben."

"Ich verstehe", sage ich, "Rauchsche Löwen, Holstentor, Lübeck... Wie alt bist Du eigentlich?"

"Fünfzehn", antwortet sie.

"Soll das ein Scherz sein?", frage ich.

"Ich bin fünfzehn", sagt sie.

"Entschuldige", sage ich, "ich habe Dich – aber wieso? – auf mindestens Zwanzig geschätzt."

Ich gehe in unserem Stuttgarter Gartengelände jetzt eine der alten Weinbergstäffele hinauf, die zu einem hoch gelegenen schmalen Weg führen, der, als reichte er geradewegs bis in den Süden, "Blauer Weg" genannt wird. Ich höre, daß meine Frau mit dem Wagen näher kommt, sie stellt ihn oben am Weg ab, und ich gehe zu ihr, um ihr zu berichten, daß ich der nächste Thomas-Mann-Preisträger der Hansestadt Lübeck sein werde.

"Ich gratuliere", sagt sie, "dann zeigen wir den Kindern Senator Plitts Haus und die Rauchschen Löwen vor dem Holstentor."

"Ja", sage ich und starre sie an. 'Thomas Mann', denke ich, 'hat um Katja Pringsheim etwa ein Jahr geworben, aber schon nach einem halben Jahr gab es den ersten Besuch im Hause der Eltern. Ich habe beinahe zwei Jahre bis zum ersten Besuch im Hause der Eltern gebraucht, und geworben habe ich dann vierzehn Jahre, bis es soweit war mit der Heirat. Ich habe mich etwas verspätet, zweifellos, ich habe mir alle Kraft für das Spätwerk aufgehoben, vielleicht sollte ich diese Ungeheuerlichkeiten so verstehen."

"Ist Dir nicht wohl?", fragt meine Frau.

"Ach, Katja", antworte ich, "mir geht da gerade so allerhand durch den Kopf."

"Moment mal", sagt meine Frau, "soll ich Dir ein Glas Wasser holen, Du bist kalkweiß."

"Neinnein", sage ich, "ich gehe noch ein wenig spazieren. Kümmere Du Dich nur um die Kinder."

"Mir geht aber auch allerhand durch den Kopf", sagt meine Frau.

"Und was?", frage ich.

"Wie Du Dich nach Rom auf- und davongemacht hast und ich Dich später besucht habe, das war vor – warte mal – zweiunddreißig Jahren. Wir wohnten in dem kleinen Zimmer in der Via Bergamo 43, und auf Deinem Tisch lag ein dicker, nein, ein sehr dicker Stapel weißen Papiers. Du hast Deinen ersten Roman geschrieben, mit der Hand, Seite für Seite, und Du hast mir keine einzige Zeile daraus vorgelesen. Auf Deinem Arbeitstisch lag nichts anderes als dieser Stapel und die beiden Bände der Taschenbuchausgabe des Zauberberg. Jeden Tag hast Du im Zauberberg gelesen, immer langsamer, als wolltest Du nicht ans Ende kommen, und als Du ans Ende gekommen warst, hast Du wieder von vorne begonnen. Daneben hast Du ein Tagebuch geführt und jeden Tag auch noch einige Briefe geschrieben, ich hatte bis dahin keine Ahnung, wieviel ein Mensch an einem einzigen Tag schreiben kann, ich hatte ein so elefantöses Ausdrucksbedürfnis noch nie erlebt."

"Stimmt", sage ich, "in gewissem Sinn ist so etwas unanständig."

"Nun ja", sagt meine Frau, "immerhin ermöglicht es uns, eine sommerliche Reise nach Lübeck zu machen." "Entschuldige, Katja", sage ich, "nur noch eins, und sag mir bitte die Wahrheit: Läuten die Glocken noch?"

"Nein", sagt meine Frau, "nicht mehr, aber es stimmt, sie haben heute etwas länger geläutet als sonst, ich hatte es auch schon bemerkt... Ach ja, jetzt weiß ich, warum Du fragst. Sie läuten ja von den Höhen und aus der Tiefe, nicht wahr?"

"Ja, genau", sage ich, "von den Höhen läutet es und aus der Tiefe, von den sieben erzheiligen Orten der Wallfahrt und allen Pfarrkirchen der sieben Sprengel zu seiten des zweimal gebogenen Tibers. Vom Aventin läutet's, von den Heiligtümern des Palatin und von Sankt Johannes im Lateran, es läutet über dem Grabe dessen, der die Schlüssel führt, im Vatikanischen Hügel, von Santa Maria Maggiore, in Foro, in Domnica, in Cosmedin und in Trastevere, von Ara Celi, Sankt Paulus außer der Mauer, Sankt Peter in Banden und vom Haus zum Hochheiligen Kreuz in Jerusalem..."

"Jetzt gehen wir zusammen nach unten, ins Haus", sagt meine Frau. "Ja", sage ich, "gehn wir zusammen..."

Sehr geehrter Herr Bürgermeister, sehr geehrte Juroren, meine Damen und Herren!

Die Hansestadt Lübeck hat zu ihrem zehnten Thomas-Mann-Preisträger einen Schriftsteller gewählt, dessen Eltern durch den deutschen Faschismus und seine Folgen vor der Geburt dieses Autors vier Söhne verloren hatten. Aufgewachsen in einem stummen Raum auch nach dem Krieg nicht endenwollender Bedrohung und Angst, gebunden an eine Mutter, deren Verluste jedes menschliche Maß übertroffen hatten, hat er zur Sprache gefunden nicht in der Hoffnung, sie einmal leidlich zu beherrschen, sondern um mit ihrer Hilfe überhaupt am Leben zu bleiben.

Die Psalmen Davids -

Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln, auf grünen Auen läßt er mich lagern; an Wasser mit Ruheplätzen führt er mich. Labsal spendet er mir. Er leitet mich auf rechter Bahn um seines Namens willen. Auch wenn ich wandern muß in finsterer Schlucht, ich fürchte doch kein Unheil; denn Du bist bei mir, Dein Hirtenstab und Stock, sie sind mein Trost

- diese Psalmen waren der Bittgesang seiner Kindheit, sein "In te Domine speravi", sein "Beati, quorum tecta sunt peccata".

Für einen solchen Schriftsteller wurde das sich allmählich entwickelnde und dann immer mehr überbordende Schreiben zur Bestätigung dieser Gewißheit, ja schließlich sogar zum Ausdruck eines Triumphes über den Tod.

Wenn die Juroren in ihrer Begründung zur Wahl des Preisträgers von einem "eigenständig-produktiven Werk" sprechen und weitergehend ausdrücklich die "überzeugende Verbindung von persönlichen Lebenserfahrungen mit den politisch-sozialen Veränderungen in Deutschland" würdigen, so würdigen sie damit in den Augen des Preisträgers nicht nur ein literarisches Werk, sondern mehr noch ein existentielles, ein Werk des Lebens.

Von ihm sehr nahen und aufgrund der familiären Geschichte eingebrannten Bildnissen hat der Preisträger in seinen ersten Romanen erzählt, nein, erzählen müssen. Heute, in dieser Feierstunde, hat er vom zweiten Teil seines Lebens erzählt, von der Rettung durch die Literatur und jene ihm sehr nahen Menschen, die durch ihr Dasein sein Schreiben ermöglichen, es verankern und zu einem Lebensraum gestalten, für den das Bild des Gartens und das des "Blauen Weges" nicht das einer Idylle, sondern einer Zukunftshoffnung ist.

In diesem Raum lebt für ihn Thomas Mann, nicht als ein Schriftsteller unter anderen, sondern als die prägende Schriftsteller-Gestalt seiner Jugend, als der Autor jener deutschen Romane, in die er sich am meisten verloren hat, als, verzeihen Sie den überspannten Begriff, eine Art "Herzenssache".

Von dieser "Herzenssache" wollte der preisgekrönte Schriftsteller heute morgen zu Ihnen sprechen, nicht im schweren und wohl oft auch schwermütigen Ton seiner ersten Bücher, nicht aus der Distanz oder gar theoretisierend, sondern im Ton jener leichten und manchmal übermütigen "Herzensheiterkeit", von der Mozarts *A-Dur Violinsonate* in jedem Takt handelt.

Ich danke der Stadt Lübeck für die hohe Auszeichnung, ich danke den Juroren für Ihre Wahl und deren Begründung, die mir mit jedem Wort bedeutet hat, welche Juroren es waren, die mir diesen Preis zugesprochen haben, ich danke Herrn Professor Koopmann für seine bewegende *Laudatio*, und ich danke Ihnen, meine Damen und Herren und liebe Kinder, für Ihre und Eure Geduld.

Gregor Ackermann, Gert Heine und Paul Schommer

2. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie

Die nachfolgenden Mitteilungen von Drucken, die zu Lebzeiten Thomas Manns erschienen, schließen sich an die in Band 13 des *Thomas Mann Jahrbuchs 2000* an. Drucke bekannter Texte werden nach den einschlägigen bibliographischen Arbeiten ausgewiesen. Hierbei bedienen wir uns folgender Siglen:

Potempa (= Georg Potempa. Thomas Mann-Bibliographie. Mitarbeit Gert Heine. 2 Bde. Morsum/Sylt, 1992-1997.)

Potempa, Aufrufe (= Georg Potempa. Thomas Mann. Beteiligung an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen. Eine Bibliographie. Morsum/Sylt 1988.)

I. Texte

[o.T.] – In: Neues Wiener Journal (Wien), Jg. 29, Nr. 10.106 vom 25.12.1921, S. 10

Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Raoul Auernheimer, Hermann Bahr, Franz Theodor Csokor, Bruno Frank, Georg Kaiser, Franz Lehar, Stefan Zweig u.a. unter dem redakt. Sammeltitel "Woran arbeiten Sie? Rundfrage des Neuen Wiener Journals an Schriftsteller und Musiker".

Nicht bei Potempa

[o.T.] – In: Deutsche Zeitung Bohemia (Prag), Jg. 94, Nr. 303 vom 28.12.1921, S. 5

Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Georg Kaiser, Wilhelm von Scholz, Fritz von Unruh, Roda Roda und Franz Lehar unter dem redakt. Sammeltitel "Woran arbeiten Sie?"

Nachdruck aus dem Neuen Wiener Journal vom 25.12.1921.

Nicht bei Potempa

Ein Brief von Thomas Mann. Für freies Volk auf freiem Grunde! [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Rheinische Zeitung (Köln), Jg. 35, Nr. 67 vom 20.3.1926, S. 6

Nicht bei Potempa

232

Frieden zwischen den Alten und den Jungen. Der Konflikt der notleidenden Generationen. [Mit e. Fotografie.] – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 63, Nr. 127 vom 7.6.1930, S. 10

Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Hugo Zelmin, Louis Loucheur, Rabindranath Tagore, Wilhelm Marx, Willi Helpach und Adolf von Harnack unter dem redakt. Sammeltitel "Pfingstfrieden. Ein konfliktmüdes Geschlecht will aufatmen".

Nicht bei Potempa

Bekenntnis zum deutschen Theater. – In: Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Städtischen Bühnen Köln (Köln), Jg. 4 (1931), Nr. 18/19 (Juni-Heft), S. 431 *Nicht bei Potempa*

[0.T.] – In: Pologne Littéraire (Warschau), Jg. 6, Nr. 58 vom 15.7.1931, S. 2 Thomas Manns Beitrag steht neben solchen von Heinrich Mann, Roger Martin du Gard, Antal Radó, Stefan Zweig, Henri Barbusse, Bruno Frank, Sinclair Lewis, André Maurois, Arnold Zweig, Martin Buber, André Gide u.v.a. unter dem redakt. Sammeltitel "Le prix littéraire de la Société des Nations. Une initiative du P.E.N. Club polonais. Enquête de la 'Pologne Littéraire'".

Abgedruckt wurde die Rundfrage in den Nrn. 55/56 vom 15.4./15.5.1931 bis Nr. 63 vom 15.12.1931.

Nicht bei Potempa

Berühmte Dichter über "Treue" von Otto Zarek. – In: Pester Lloyd (Budapest), Jg. 81, Nr. 284 vom 15.12.1934, Abendbl., S. 6 Hierin Teildruck eines verschollenen Briefes an Otto Zarek. Nicht bei Potempa

Zauber der Operette. – In: Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Städtischen Bühnen Köln (Köln), Jg. 3 (1930/31), Nr. 7 (2. Dezember-Heft), S. 150-162 Auszug aus "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull". *Potempa D 12*

Aus Thomas Manns Werkstätte. – In: Rheinische Zeitung (Köln), Jg. 40, Nr. 54 vom 28.2./1.3.1931, Beilage Der freie Tag, S. 5

Potempa G 28

Ludwig Hardt [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Pester Lloyd (Budapest), Jg. 70, Nr. 105 vom 10.5.1923, Morgenbl., S. 12 *Potempa G 135*

[o.T.] – In: Saale-Zeitung (Halle), Jg. 57, Nr. 324 vom 15.11.1922, S. [2] Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Friedrich Ebert, Joseph Wirth, Konrad Haenisch und Ludwig Sternaux unter dem redakt. Sammeltitel "Dem Sechzigjährigen. Gerhart Hauptmann zu seinem 60. Geburtstag am 15. November 1922".

Potempa G 173

Thomas Manns Bekenntnis zur Republik. – In: Dresdner Volkszeitung (Dresden), Jg. 33, Nr. 243 vom 17.10.1922, S. 2

Potempa G 174

Von Deutscher Republik. Aus einer Rede Thomas Manns. – In: Das Reichsbanner (Magdeburg), Jg. 3, Nr. 8 vom 15.4.1926, Gaubeilage, S. [1] *Potempa G 174*

o.T.] – In: Dresdner Volkszeitung (Dresden), Jg. 33, Nr. 298 vom 23.12.1922, S. 2

Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Friedrich Ebert, Hans Thoma und Fritz von Unruh unter dem redakt. Sammeltitel "Weihnachtswünsche für das deutsche Volk".

Potempa G 181

Thomas Mann an Desider Kosztolányi. – In: Allgemeine Zeitung (München), Jg. 127, Nr. 100 vom 16.3.1924, Sonntags-Ausg., S. 15 *Potempa G 190*

-: Thomas Mann an Desider Koßtolányi [!]. Propaganda der ungarischen Literatur im Ausland. – In: Pester Lloyd (Budapest), Jg. 74, Nr. 4 vom 7.1.1927, Abendbl., S. 7

Potempa G 190

Naturrecht und Humanität. – In: Allgemeine Zeitung (München), Jg. 127, Nr. 6 vom 7.1.1924, S. 1-2

Potempa G 202

xxx.: Für und Wider die Todesstrafe. Humanistisches und Faszistisches über ein uraltes Problem. – In: Pester Lloyd (Budapest), Jg. 73, Nr. 209 vom 16.9.1926, Morgenbl., S. 7

Aus der Rundfrage von Emil Dosenheimer, nebst Kommentar. Äußerungen von Thomas Mann, Jakob Wassermann, August Forel und Arthur Drews.

Potempa G 262

Thomas Mann über Paneuropa. – In: Aussiger Tagblatt (Aussig), Jg. 73, Nr. 266 vom 21.11.1929, S. 1
Potempa G 286 und 270

Thomas Mann und Paneuropa. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 319 vom 22.11.1929, S. [5]

Potempa G 286 und 270

Thomas Mann und Paneuropa. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Luxemburger Zeitung (Luxembourg), Jg. 62, Nr. 325 vom 21.11.1929, Morgenausg., S. 3 *Potempa G 286 und 270*

Thomas Mann und Paneuropa. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Die Rheinische Zeitung am Sonntag (Köln), Jg. 38, Nr. 323 vom 24.11.1929, S. 3 *Potempa G 286*

[o.T.] – In: Berliner Arbeiterzeitung (Berlin), Jg. 2, Folge 30 vom 24.7.1927, S. [2]

Unter der Rubrik "Wissen Sie das auch schon?" *Potempa G 301*

Neujahrswunsch an die Menschheit. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 58, Nr. 295 vom 31.12.1927, 1. Beilage, S. 5 Potempa G 335

Ibsen und Wagner. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 59, Nr. 80 vom 11.4.1928, 1. Beilage, S. 5

Potempa G 348

Dürer. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 59, Nr. 277 vom 5.12.1928, S. 10 *Potempa G 353*

[o.T.] – In: Die Rheinische Zeitung am Sonntag (Köln), Jg. 38, Nr. 13 vom 13.1.1929, S. 26

Thomas Manns Beitrag steht neben Texten von Georg Kaiser und Ernst Toller unter dem redakt. Sammeltitel "Wie Dichter arbeiten". *Potempa G 377*

Wer oder was ist Wassermann? Aus einer Tischrede. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 59 vom 11.3.1933, Beilage

Literatur und Kunst *Potempa G 403*

Völkische Reaktion und Psychoanalyse. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 244 vom 28.8.1929, S. [6] *Potempa G 406*

Thomas Mann über das Theater. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 64, Nr. 135 vom 20.6.1931, 3. Beilage, S. 13 *Potempa G 416*

Thomas Manns Dank. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 62, Nr. 283 vom 13.12.1929, S. 2
Potempa G 430

Des Dichters Mahnruf. Thomas Manns Bekenntnis zu Europa. – In: Aussiger Tagblatt (Aussig), Jg. 74, Nr. 120 vom 23.5.1930, S. 2

Potempa G 456

Thomas Mann über den europäischen Schriftsteller. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 63, Nr. 177 vom 9.8.1930, 1. Beilage, S. 5 Potempa G 457

Politische Ansprache. Ein Vortrag von Thomas Mann. – Meinungsäußerungen über die Sozialdemokratie. – In: Rheinische Zeitung (Köln), Jg. 39, Nr. 290 vom 22.10.1930, S. 5

Potempa G 470

Die Psychologie des deutschen Nationalismus. – In: Luxemburger Zeitung (Luxembourg), Jg. 63, Nr. 352 vom 18.12.1930 Potempa G 470

Thomas Mann gegen den National-Sozialismus. Die Sozialdemokraten sind die Hüter des deutschen geistigen Gutes. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 285 vom 21.10.1930, S. [1-2] *Potempa G 470*

Ich glaube an die Demokratie. – In: Luxemburger Zeitung (Luxembourg), Jg. 65, Nr. 156 vom 5.6.1932, Morgenausg., S. [1] *Potempa G 536*

236

Ich will das Bekenntnis erneuern. Thomas Mann für Republik und Sozialismus. – In: Rheinische Zeitung (Köln), Jg. 44, Nr. 44 vom 21.2.1933, S. [2] *Potempa G 549*

Thomas Manns Bekenntnis zur sozialen Republik. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 66, Nr. 44 vom 23.2.1933, Beilage, S. 6 *Potempa G 549*

Der Dichter an die Nation. Bekenntnis zur Freiheit. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Das Reichsbanner. Die Wochenzeitung der Eisernen Front (Magdeburg), Jg. 10, Nr. 8 vom 25.2.1933, 2. Beilage [= Jungbanner], S. 70 *Potempa G 549*

Bekenntnis zur sozialen Republik. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 72 vom 27.3.1933, Beilage La vie sociale, Nr. 12 *Potempa G 549*

Wagners Wirkung. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Volksstimme (Saarbrücken), Jg. 25, Nr. 76 vom 30.3.1933, o. Pag. *Potempa G 551*

Eine Erklärung Thomas Manns. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 66., Nr. 92 vom 24.4.1933, S. 3

Potempa G 556

Thomas Mann schrieb an die Wiener Arbeiterzeitung. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 281 vom 2.12.1933, Beilage Literatur und Kunst *Potempa G 563*

Alfred Polgar 60 Jahre. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 246 vom 19.10.1935 Potempa G 593

Nobelpreisträger urteilen über Carl von Ossietzky. Erklärungen von Thomas Mann, Albert Einstein, Romain Rolland und Wickham Steed. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 293 vom 12.12.1936, Beilage Literatur und Kunst *Potempa G 594*

Zur Sicherung des Friedens. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 98 vom 25.4.1936, S. [1] *Potempa G 609*

Thomas Mann über Hitlers Frieden. – In: Prager Mittag (Prag), Jg. 4, Nr. 99 vom 28.4.1936, S. 3

Potempa G 609

Freiheit und Geist sind ein und dasselbe. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 121 vom 23.5.1936, Beilage Literatur und Kunst *Potempa G 612*

Thomas Mann zu seiner "Ausbürgerung". – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 291 vom 10.12.1936, S. [4] *Potempa G 630*

Thomas Mann. Zum 70. Geburtstag. Ein Briefwechsel aus dem Jahre 1936. – In: Die Mitteilungen. Alliiertes Nachrichtenblatt der alliierten 6. Heeresgruppe für die deutsche Zivilbevölkerung (Heidelberg), Nr. 8 vom 2.6.1945, S. 4

Potempa G 632

Thomas Manns Bekenntnis zum Kampf für die Freiheit. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 113 vom 15.5.1937, Beilage Literatur und Kunst

Potempa G 646

Thomas Mann spricht in New York. Ein politisches Bekenntnis des Dichters zur militanten Demokratie. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 127 vom 1.6.1938, S. [5-6] *Potempa G 662*

Vom zukünftigen Sieg der Demokratie. – In: Volksrecht (Zürich), Jg. 41, Nr. 212 vom 9.9.1938, S. [1-2] und Nr. 213 vom 10.9.1938, S. [3-4] *Potempa 662*

Eine Rede gegen Nürnberg. Vom künftigen Sieg der Demokratie. – In: Escher Tageblatt. Journal d'Esch (Esch sur Alzette, Luxembourg), Nr. 212 vom 13.9.1938, S. [1]

Potempa G 662

Thomas Mann geißelt die deutsche Schuld. – In: Die Mitteilungen. Alliiertes Nachrichtenblatt der alliierten 6. Heeresgruppe für die deutsche Zivilbevölkerung (Heidelberg), Sonderausg. vom 9.5.1945, S. 4 *Potempa G 931*

II. Interviews

R.F.: Thomas Mann über Okkultismus. – In: Prager Tagblatt (Prag), Jg. 48, Nr. 80 vom 7.4.1923, 2. Ausg., S. 3

Im Anschluss an den Bericht über die Lesung von Thomas Mann wird ein Gespräch referiert.

Nicht bei Potempa

Alice Zimmermann: Wir besuchten Thomas Mann. [Mit e. Fotografie.] – In: Magazine Ringier (Zürich), Beilage Blatt für alle vom 1.11.1952 Nicht bei Potempa

Heinz Blechner: Ein Gespräch mit Thomas Mann. Zum 80. Geburtstag am 6. Juni. – In: Kieler Nachrichten (Kiel), Jg. 1955, Nr. 128 vom 4./5.6.1955, S. 8 Nicht bei Potempa

Bürgerliches Bekenntnis zur Demokratie. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Dresdner Volkszeitung (Dresden), Jg. 35, Nr. 282 vom 3.12.1924, Beilage Nach der Arbeit, N.F., Jg. 21, Nr. 90, S. [2] *Potempa K 36*

Wie Thomas Mann die Nachricht von seinem Nobelpreis empfing. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 62, Nr. 259 vom 14.11.1929, 1. Beilage, S. 9 *Potempa K 88*

René Kraus: Europäisches Gespräch. Unterhaltung mit Thomas Mann. – In: Rigasche Rundschau (Riga), Jg. 62, Nr. 292 vom 24.12.1929, 1. Beilage, S. 6 *Potempa K 112*

Christen und Juden. [Mit e. redakt. Einleitung.] – In: Prager Montagsblatt (Prag), Jg. 57, Nr. 40 vom 1.10.1934, S. 7 Potempa K 173 Dos Hombres Que Estan A Nuestro Lado. Thomas Mann Y Einstein. – In: Mundo Obrero (Madrid), Cuerta época, Nr. 428 [1.138] vom 3.5.1937, S. 3 *Potempa K 231*

III. Aufrufe

Der Aktions-Ausschuß für die Beseitigung des § 175. – In: Freundschaft und Freiheit (Berlin), Jg. 1, Nr. 6 vom 10.3.1921, S. 44 Nicht bei Potempa, Aufrufe

Antrag auf Abschaffung des § 175 im Deutschen Reichstag. Mitgeteilt von San.-Rat Dr. M. Hirschfeld. – In: Die Freundschaft (Berlin), Jg. 6, Nr. 7 vom Oktober 1924, S. 145-146

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Die Urningsparagraphen im neuen Strafgesetzentwurf und der vom Kartell für Reform des Sexualstrafrechts herausgegebenen diesbezügl. Gegenentwurfs nebst Begründung. – In: Die Freundschaft (Berlin), Jg. 9, Nr. 8 vom August 1927, S. 225-227

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Gegen-Entwurf zu den Strafbestimmungen des Amtlichen Entwurfs eines Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuchs über geschlechtliche und mit dem Geschlechtsleben in Zusammenhang stehende Handlungen [...], hrsg. vom Kartell für Reform des Sexualstrafrechts, Berlin 1927, S. 38-40 [§ 267: Unzucht zwischen Männern]

Nicht bei Potempa, Aufrufe

[Gustav Wyneken]: Bayrisches Vortragsverbot. – In: Die grüne Fahne (Leipzig), Jg. 1, H. 10 (Januar 1925), S. 309-311

Wyneken dokumentiert die Korrespondenz bez. des Verbots seiner Vorträge über "Pazifismus und Weltpolitik" und "Christentum und deutscher Geist" durch die Polizeidirektion München. Wynekens Vorträge waren für den 17. und 18.11.1925 im Steinickesaal in München angekündigt. In einer Nachschrift erwähnt Wyneken einen Protest gegen dieses Verbot, welcher von Ricarda Huch, Thomas Mann, Wilhelm Hausenstein, Efraim Frisch, Bruno Frank, Lion Feuchtwanger u.a. gestützt worden sei. Der Text dieses Protests konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

240

Aufruf. – In: Die Künstler-Selbsthilfe. Zeitschrift für Kunst und Literatur (Berlin), Jg. 1, Nr. 3, 1927, S. 49

Die neue Zeitschrift soll Werke "namhafter bildender Künstler" und "Aufsätze erster Schriftsteller und Kunsthistoriker" enthalten und der Reingewinn notleidenden Künstlern zufließen. Zum Komitee der Künstler-Selbsthilfe gehören außer Thomas Mann u.a. Mechthilde Lichnowsky, Max Liebermann, Max von Schillings und Hugo Simon.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Die van Gogh-Ausstellung. Ein Aufruf. – In: Münchner Mitteilungen für künstlerische und geistige Interessen (München), Jg. 2, Nr. 16 vom 21.4.1928, S. 220-221

Initiative, die von J.B. de la Faille organisierte van Gogh-Ausstellung im Mai 1928 nach München zu holen. Unterzeichner: Carl Caspar, Heinrich Mann, Thomas Mann, Joseph Popp u.a.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Für Frank Wedekind. – In: Berliner Börsen-Courier (Berlin), Jg. 46, Nr. 163 vom 7.4.1914, Morgenausg., 1. Beilage, S. 5

Potempa, Aufrufe Nr. 5

115 Führer deutschen Geisteslebens für die DDP [Deutsche Demokratische Partei]. – In: Allgemeine Zeitung (München), Jg. 127, Nr. 495 vom 5.12.1924, Abendausg., S. 1

Potempa, Aufrufe Nr. 19

Eine Kundgebung von Universitätsprofessoren. – In: Dresdner Volkszeitung (Dresden), Jg. 35, Nr. 302 vom 29.12.1924, S. 2
Potempa, Aufrufe Nr. 20

Max Hölz. Aufruf. – In: Rheinische Zeitung (Köln), Jg. 36, Nr. 95 vom 23.4.1927, S. 2

Potempa, Aufrufe Nr. 37

Siglenverzeichnis

[Band, Seite]	Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, 2. Aufl.,
	Frankfurt/Main: S. Fischer 1974.
CKEV	The Manner Course In the English Association

GKFA Thomas Mann: Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Frankfurt/Main: S. Fischer 2002- .

- Ess I-VI Thomas Mann: Essays, Bd. 1-6, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993-1997.
- Notb I-II Thomas Mann: Notizbücher 1-6 und 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main: S. Fischer 1991-1992.
- Tb, [Datum] Thomas Mann: Tagebücher. 1918-1921, 1933-1934, 1935-1936, 1937-1939, 1940-1943, hrsg. von Peter de Mendelssohn, 1944-1.4.1946, 28.5.1946-31.12.1948, 1949-1950, 1951-1952, 1953-1955, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main: S. Fischer 1977-1995.
- Reg I-V Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. 1-5, hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Frankfurt/Main: S. Fischer 1976-1987.
- Br I-III Thomas Mann: Briefe 1889-1936, 1937-1947, 1948-1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 1962-1965.
- BrGr Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: S. Fischer 1975.

242 Siglenverzeichnis

BrHM Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, 3., erweiterte Ausg., Frankfurt/Main: S. Fischer 1995 (= Fischer Taschenbücher, Bd. 12297).

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, 3. Aufl., hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 2001.

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.

TMA Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

Thomas Mann: Werkregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

Der alte Fontane 85 f.

Bajazzo 132
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix
Krull 177, 212, 216
Betrachtungen eines Unpolitischen 16,
33, 90 f., 198, 204 ff.
Bilse und ich 59
Botschaft an das deutsche Volk 179 f.
Briefe 55, 94, 100
Briefwechsel und Briefadressaten

- Bertaux, Felix 16
- Boy-Ed, Ida 140 f.
- Buddenbrook, Heinrich von 22
- Grautoff, Otto 17, 44, 84 f., 141 f., 197, 199, 203 f.
- Hesse, Hermann 94
- Kohtz, Harald 51
- Mann, Heinrich 38, 94, 141, 142, 201
- Meyer, Agnes E. 94
- Wooley, Elmer Otto 24

Buddenbrooks 7, 15-174, 191, 194, 201, 212, 219, 226

Der kleine Herr Friedemann 18, 132 Deutsche Hörer! 179 Doktor Faustus 18, 132 f., 135, 175, 180-189, 194, 206, 218

Essays I-6 15, 43, 92, 100 Essays I (GKFA) 94, 100, 193 Das Ewig-Weibliche 38, 47

Fiorenza 206 Die Forderung des Tages 90 [Der französische Einfluss] 79, 84

Gabriele Reuter 38, 47
Gefallen 40
Geist und Kunst 204 f.
Gesammelte Werke in zwölf Bänden
(Frankfurter Ausgabe) 90
Gesang vom Kindchen 9, 216
Gladius Dei 204, 206, 208
Goethe und Tolstoi 177
Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA) 89-101

Herr und Hund 208

Joseph und seine Brüder 90, 177

Königliche Hoheit 141, 226 f.

Lebensabriss 117, 195, 198 f., 201 Leiden und Grösse der Meister 90 Lotte in Weimar 90 Lübeck als geistige Lebensform 16, 25,

Meine Zeit 210 Mitteilung an die Literarhistorische Gesellschaft in Bonn 141, 150 München als Kulturzentrum 205 f.

Ein nationaler Dichter 193, 195-198 Notizbücher 38, 41 f., 43, 45 f., 50, 72

[On Myself]115 f., 21, 59, 103

[Rede zur Eröffnung der "Münchner Gesellschaft 1926"] 207Reden und Aufsätze 90

Stockholmer Gesamtausgabe 90, 181 Süsser Schlaf 66

Tagebücher 94, 100, 120, 135 Theodor Storm 15, 24 Der Tod in Venedig 141, 150, 173, 205, 207
Tobias Mindernickel 146
Tonio Kröger 15, 18, 24, 38, 61, 77 f.,

Über August Strindberg 87 Über "Königliche Hoheit" 216 Über die Kunst Richard Wagners 203

Unordnung und frühes Leid 10

Der Wille zum Glück 52, 132

132, 204, 223 ff.

Der Zauberberg 90, 118, 177, 213 f., 228

Personenregister

Achebe, Chinua

Blair, Tony 103

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- An Image of Africa 113	
Adorno, Theodor W. 55	
Alimadad-Mensch, Faranak	
- Gabriele Reuter 47	
D'Annunzio, Gabriele 174	
D'Immunizio, Gabriele 177	
Bahr, Hermann 194, 199	
Balzac, Honoré de 198	
- Avant-propos zur Comédie humaine	
198	
Bang, Herman	
- Verfehltes Leben 61	
Baudelaire, Charles 171, 209	
Bauer, Roger	
– Die schöne Décadence 174	
Beard, George M.	
- Die Nervenschwäche 142, 147, 149	
Beardsley, Aubrey 156	
Belyj, Andrej 156	
- Petersburg 153-174	
Benjamin, Walter 209	
Benn, Gottfried 67, 150	
- Das moderne Ich 150	
Bermann Fischer, Gottfried 90	
Bertram, Ernst 13	
,	
Beuys, Joseph 216	
Bierbaum, Otto Julius	
- Die Yankeedoodle-Fahrt und andere	
Reisegeschichten 77	

Bleuler, Eugen - Lehrbuch der Psychiatrie 146 Bloom, Harold - The Anxiety of Influence 42 Blotner, Joseph L. - Faulkner in the University 153 Bode, Christoph - Liminal Projections 104 Börne, Ludwig 214 Borgese, Angelica 10 Borgese, Dominica 10 Borgese, Giuseppe Antonio 10 Bourdieu, Pierre - Das literarische Feld 162 Bourget, Paul 193-199 - Cosmospolis 195 ff. - Le Disciple 195 - Essais de psychologie contemporaine 16, 195 f. Brecht, Bertolt 175-189 Als der Nobelpreisträger Thomas Mann 179, 186 - Augsburger Sonette 175 - Baal 184 - Erinnerung an die Marie A. 187 - Hauspostille 184 - Maria 184

- Mutter Courage und ihre Kinder

- Das Paket des lieben Gottes 184

- Saune und Beischlaf 175, 188

 Über die Verführung von Engeln 175 f., 179, 188 f. Brooks, Cleanth William Faulkner 162

Bürgin, Hans

- Thomas Mann. Gesammelte Werke in zwölf Bänden 90

Bumke, Oswald 149 Burckhardt, Jacob 153 Burger, Heinz Otto

- Annalen der deutschen Literatur 132

Burkhart, Dagmar

Schwarze Kuben – roter Domino

Cäsar, Julius 167 f. Cervantes, Miguel de Don Quijote 35 Charcot, Jean-Martin 136 Chopin, Kate The Awakening 155 Christ, Lena 205

Colin, Henry - Essay sur l'état mental des hystérique

Connolly, Thomas E.

An Index to "Absalom, Absalom!"

Conrad, Joseph

Heart of Darkness 107, 113 ff.

An Outpost of Progress 107

Constant, Benjamin Adolphe 195

Cunliffe, Marcus The Literature of the United States 171

Dalitz, Günter 157 Daudet, Alphonse und Léon 137 Deppermann, Maria

Experiment der Freiheit 156

Detering, Heinrich "Das Ewig-Weibliche"

 Thomas Mann. Essays I (GKFA) 100

Dierks, Manfred

Krankheit und Tod im frühen Werk

Thomas Manns 142, 146 Dohm, Ernst 202 Dohm, Hedwig 12, 202 Dohnke, Kay

 "… und kündet die Zeichen der Zeit" 120

Dostojewski, Fjodor M. 162, 163

Dräger, Hartwig

 Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit 71

Drohla, Gisela 157 Dunsany, Lord 174

Easthope, Anthony

 Literary into Cultural Studies 113 Einstein, Albert 13 Ellenberger, Henry F.

 Die Entdeckung des Unbewussten 137

Engel, Eduard

- Was bleibt? Die Weltliteratur 118 f.

Fadiman, Clifton 162 Faulkner, William 156

Absalom, Absalom! 153-174

The Sound and the Fury 163

Fiedler, Corinna Fischer, Michael

Von Ironie bis Polemik 177

Fischer, Samuel 13, 44, 47, 191 Fitzgerald, F. Scott 156

Flaubert, Gustave

Madame Bovary 42, 44, 154 f.

Fontane, Theodor 82, 84

L'Adultera

- Briefe 82

- Effi Briest 40, 42, 44 f., 53, 154 f.

Frau Jenny Treibel 82

Sämtliche Werke 44

Der Stechlin 69, 74, 83-87

Forel, Auguste 137

Frenssen, Gustav 120 Die drei Getreuen

Jörn Uhl 117-133

Die Sandgräfin 131

Freud, Sigmund 38, 140, 149

Fuegi, John

- Brecht & Co. 176

Gadamer, Hans-Georg

Die Aktualität des Schönen 162
 Galsworthy, John

The Forsyte Saga 109-113

- The Man of Property 109, 111, 114 Gandhi, Mahatma 13

Garschin, E.

- Erinnerungen 16 Gartenaere, Wernher der

- Meier Helmbrecht 45 George, Stefan 205

Gerigk, Horst-Jürgen

 Belyis "Petersburg" und Nietzsches "Geburt der Tragödie" 159

 Oblomow, Bartleby und der Hungerkünstler 155

Thomas Manns "Anna Karenina"
 Gide, André 13
 Goethe, Johann Wolfgang von

- Faust 122

- Reineke Fuchs 122

Goncourt, Edmond und Jules de

Renée Mauperin 16, 40, 43 f., 56 ff.
 Gorki, Maxim 120

Graf, Oskar Maria 205

Grant, Alyth F.

Das Gebot der Unschuld 42
 Griffith, David Wark

The Birth of a Nation 163

Gwynn, Frederick L.

- Faulkner in the University 153

Haeckel, Theodor

Natürliche Forschungsgeschichte 48
 Härtling, Peter 214

Hardy, Thomas 104, 112, 114

- Jude the Obscure 104

The Darkling Thrush 105
 Harpprecht, Klaus

- Thomas Mann. Eine Biographie 193, 194

Hartung, Günter

Bertolt Brecht und Thomas Mann
 177

Häussermann, Eckhard

 Trotz schwerer Zahn-Operationen 135

Hauptmann, Gerhart 13, 137

- Einsame Menschen 51

Vor Sonnenaufgang 137

Die Weber 21

Hawthorne, Nathaniel

- The Scarlet Letter 42

Hecht, Werner

- "Schlürft es in schnellen Zügen" 175

Heftrich, Eckhard

 "Buddenbrooks" – der Jahrhundertroman 118, 132

Thomas Mann. Buddenbrooks (GKFA) 89-101

Vom Verfall zur Apokalypse 51, 109
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 166

Hellpach, Willy 149

Hemingway, Ernest 156, 223 f.

Hesse, Hermann 13

Heyse, Paul 82

Hilbig, Wolfgang 210

Hitler, Adolf 98, 120

Höbusch, Harald

- Thomas Mann 47

Hönnighausen, Lothar

Die Renaissance des Fin de siècle
 156

- William Faulkner 156

Hoffmann, E.T.H. 37

Hofmannsthal, Hugo von 13, 67

Andreas oder die Vereinigten 37

- Eines Dichters Stimme 103

Holbeche, Yvonne

Die Firma Buddenbrook 169

Holthusen, Johannes

Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus 156

Homer

- Illias 153

– Odyssee 50

Howe, Irving

Faulkner and the Negroes 154

Huntington, Samuel

- Kampf der Kulturen 150 f.

Huysmans, Joris Karl 137

- A rebours (Gegen den Strich) 136, 194 f.

Jacobsen, Jens Peter

- Frau Marie Gruppe 60 f.

- Niels Lyhne 57 ff., 66 f.

Jarchow, Klaas

- Geboren 1902 *117*

Jens, Inge

248

Thomas Mann. Tagebücher 94

Jones, Bernard

- Hardy and the End of the Nineteenth Century 104

Jordan, Otto

 Gustav Frenssens Bibliographie Joyce, James

Ulysses 114, 157

Kafka, Franz 215

- Das Urteil 45

Die Verwandlung

Kebir, Sabine

 Unsagbar schön? 175

Kielland, Alexander 16, 39, 78, 80, 82,

Schiffer Worse 40, 59, 63

- Garman & Worse 40 f., 45, 59, 65 f., 69, 78-84, 86

Kienast, Welf

 Über Goethe-Deutsche und Brecht-Deutsche

Kilian, Jörg

- "Alles Plauderei?" 74

Kipling, Joseph Rudyard

At the End of the Passage

- Kim 107

Kleist, Heinrich von

- Hermannsschlacht 215

Das Käthchen von Heilbronn 202

Kloster, Wibecke

 Die letzte Generation auf Ledaal 81 f.

Klostermann, Cristina 92 f.

Knopf, Jan

Brecht-Handbuch 184 f.

 "Die mit Recht berühmte Stelle" 176

- Gelegentlich: Poesie 176

Kommer, Björn R.

Das Buddenbrookhaus in Lübeck 18

Koopmann, Helmut 7

- Brechts Liebesgedichte 176

Koppen, Erwin

- Dekadenter Wagnerismus 115, 138,

Koppenfels, Werner von

- Le Coucher du soleil romantique

Krabiel, Klaus-Dieter

"Die Alten und die Jungen" 178, 179

Krafft-Ebing, Richard von 149

Kraske, Bernd M.

- Über den Einfluss der Romane Kiellands auf Thomas Manns "Buddenbrooks" 39

Kurzke, Hermann 91

Die Kraft der Armen 184

Thomas Mann. Das Leben als Kunst-

 Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung 120, 182

- Thomas Mann: Essays 92

Laage, Karl Ernst

 Thomas Manns Verhältnis zu Theodor Storm und Iwan Turgenjew 15

- Dichtung und lokale Wirklichkeit in Storms Novellistik 18

Langford, Gerald

- Faulkner's Revisions of "Absalom, Absalom!" 154

Lawrence, David Herbert

- Lady Chatterly's Lover 45

Lehnert, Herbert 93 f.

Bert Brecht und Thomas Mann 177

Leibrich, Louis

 Thomas Mann. Une recherche spirituelle 193, 195, 199

Leupold, Gabriele 157

Lie, Jonas 16, 39, 59

Die Familie auf Gilje 41

- Der Geisterseher 41

Der Mahlstrom 40 f.

Lion, Ferdinand

- Thomas Mann. Leben und Werk

Lublinski, Samuel 118 Lukacs, Georg 33

- Die Seele und die Formen 32 f.
- Thomas Mann 33

Lurie, Peter

"Some Trashy Myth of Reality's Escape" 163

Lyon, James K.

 Brecht, Thomas Mann und Deutschland 177

Mallarmé, Stéphane 171 Mann (-Marty), Elisabeth 18 Mann, Elisabeth (Tante) 38, 39, 46 f. Mann, Erika

- Thomas Mann. Briefe 94

Mann, Golo 10, 12 f. Mann, Heinrich 38, 45, 47, 140 ff., 146, 194, 197, 201

- Briefe an Ludwig Ewers 45
- Haltlos 146
- In einer Familie 194
- Ein Zeitalter wird besichtigt 16

Mann, Friedel 17

Mann, Julia 17, 39, 46

Mann, Katia 9, 12, 201, 226

Mann, Klaus

Der Wendepunkt 17Mann, Michael 10

Mann, Victor

- Wir waren Fünf 16 f.

Mann Borgese, Elisabeth 9-14

- The Ascent of Woman 12
- The language barrier 12

Maron, Monika 210

Marx, Leonie

Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen 80

Maslenikov, Oleg A.

- The Frenzied Poets 156

Matter, Harry

Thomas Mann: Aufsätze, Reden, Essays 91 f.

Matthias, Klaus

 "Renée Mauperin" und "Buddenbrooks" 44

Maupassant, Guy de 137

Mayer, Hans

- Thomas Mann 177
- Thomas Mann und Bertolt Brecht 177, 181

Mecklenburg, Norbert

- Theodor Fontane 44

Mendelssohn, Peter de

- Thomas Mann. Gesammelte Werke
 91 f.
- Thomas Mann. Tagebücher 94
- Der Zauberer 193 f., 202

Merz, Wolfgang 92

Meyer, Agnes E. 94

Misch, Manfred

Für alle Liebeslagen 177

Möbius, Julius Paul

Die Nervosität 147 ff.

Molo, Walter von 179

Monk, Egon

"Denken heisst verändern…" 185

Montesquieu, Charles de

 Considérations sur les causes de la grandeur des Romains 196 f.

Morel, Auguste Bénédict

- Traité des Dégénérescences physiques 138, 143

Mozart, Wolfgang Amadeus

- A-Dur Violinsonate 230

Murfin, Ross C.

Joseph Conrad. Heart of Darkness

Nabokov, Vladimir

Strong Opinions 157

Napoleon, Bonaparte 144

Neavill, Gordon B.

- The Modern Library Series 174

Neumann, Erich 96

Neumann, Gert 210 f.

Neumann, Michael

Thomas Mann. Romane 129

Nietzsche, Friedrich 16, 59 f., 140, 153, 161, *174*, 193, 195-199

- Die fröhliche Wissenschaft 42
- Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 159, 161
- Was bedeuten asketische Ideale 139

- Werke in drei Bänden 138 Noldau, Max
- Entartung 145

Oellers, Norbert

- Mehr Hass als Spass 178, 181 Ortheil, Hanns-Josef 7, 209-219
- Abschied von den Kriegsteilnehmern 214
- Agenten 213 f.
- Blauer Weg 210, 212
- Deserteure in bleierner Zeit 213
- Das Element des Elephanten 215
- Faustinas Küsse 217
- Fermer 213
- Hecke 213
- Im Licht der Lagune 217
- Der lange Abschied vom Flaneur 209
- Lo und Lu 216 f.
- Mozart im Innern seiner Sprachen 217
- Die Nacht des Don Juan 217 f.
- Der poetische Widerstand im Roman (Diss.) 215
- Schwerenöter 213
- Suchbewegung der Lesekultur 218

Panizza, Oskar 197

Pardo, Arvid 11

Pater, Walter 174

Perkins, David

 Is Literary History Possible? 155 Peter der Grosse 154, 158, 160 f., 170

Platen, August von 85

Plitt, Heinrich Gustav 227

Poe, Edgar Allan

- Der Untergang des Hauses Usher 133, 170 f.

Potempa, Georg

 Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk 90 f., 118

Pound, Ezra

- ABC of Reading 153

Prince, Morton

- Dissociation of a Personality 38 Pringsheim, Alfred 202 ff., 226

Pringsheim(-Dohm), Hedwig 202 f.

- Bayreuth einst und jetzt 203
- Notizbücher 203
- Wie ich nach Meiningen kam 202 Proust, Marcel
- Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 157

Puschkin, Alexander

Eherner Reiter 161

Raabe, Wilhelm 120

Racine, Jean 97

Radkau, Joachim

- Geschichte der Nervosität 139
- Neugier der Nerven 48, 195
- Das Zeitalter der Nervosität 136, 142

Ramke, Franz 17

Reuter, Fritz 15, 21

Werke in sieben Bänden 83

Reuter, Gabriele

- Aus guter Familie 38 f., 47 f.
- Vom Kinde zum Menschen (Autobiographie) 47

Rhodes, Cecil 107

Rilke, Rainer Maria

Rohmer, Charlotte

"Buddenbrooks" und "The Forsyte Saga" 109

Rohse, Eberhard

- Der frühe Brecht und die Bibel 184 Rütten, Thomas
- Zu Thomas Manns medizinischem Bildungsgang\ 135

Sautermeister, Gert

- Vergangenheitsbewältigung Schädlich, Hans Joachim 210 Schaukal, Richard 191 Scheffel, Michael
- Fontanes Einfluss auf die Literatur des 20. Jahrhundert *84*

Schiller, Friedrich von 73, 96, 178 Schmid-Bortenschlager, Sigrid

- Sexualität und Körpererfahrung 42 Schmidlin, Yvonne
- Thomas Mann. Ein Leben in Bildern 71

Schmidt, Arno

- Ein unerledigter Fall 124, 131

Schmidt, Harry 16 Schmidt, Erich 31

Schmiedt, Helmut

- Liebe, Ehe, Ehebruch 36, 52

Schneider, Peter-Paul

- "In Spuren gehen..." 38

Schneider, Wolfgang

Lebensfreundlichkeit und Pessimismus 84

Schnitzler, Arthur 174

- Reigen 51

- Leutnant Gustl 115

Schoeller, Monika 92

Schopenhauer, Arthur 66, 104, 115, 127, 195, 199, 203

 Die Welt als Wille und Vorstellung 103, 146, 173

Schröter, Klaus

 Thomas Mann in Selbstzeugnissen 193, 195 f.

Schumann, Willy

Theodor Storm und Thomas Mann15

Schwerte, Hans 132 Sennett, Richard

 The Corrosion of Character (Der flexible Mensch) 151

Shakespeare, William 163

- Hamlet 171

- Romeo und Julia 96

Shelley, Mary

The Last Man 106

Shiel, Matthew P.

- The Purple Cloud 106, 112

Skovoroda, Hryhori (Philosoph) 158, 173

Sophokles

- Antigone 176

Spengler, Oswald

Der Untergang des Abendlandes 111
 Stachorski, Stephan 94

Thomas Mann: Essays 92
 Stahl-Schwaetzer, Henrieke

Renaissance des Rosenkreuzertums
 161

Steiner, Rudolf 161 Stender, Friedrich

Das Bürgerhaus in Schleswig-Holstein
 18

Stevenson, Robert Louis

 The Strange Case of Dr. Jekell and Mr. Hyde 37

Storm, Theodor 15-33, 120

Auf dem Staatshof 25-30

- Beim Vetter Christian 22

- Bötjer Basch 17

- Bulemanns Haus 17

Carsten Curator 18, 20, 22 f., 30 f., 33

– Ein Doppelgänger 17, 21 f.

- Drüben am Markt 17f.

- Frauenhand 23 f.

- Hans und Heinz Kirch 20, 31

- Der Herr Etatsrat 17, 20, 25

- Im Brauer-Hause 17, 20

- Im Nachbarhause links 17, 30

Im Saal 25

Im Schloss 17

- Im Sonnenschein 17, 31

- Immensee 18, 23 f.

- Pole Poppenspäler 22

Sämtliche Werke in 4 Bänden 16

- Der Schimmelreiter 18, 21

Die Söhne des Senators 16 f., 19 f.,
 21 f., 32

- Von heut' und ehedem 16, 18

- Waldwinkel 32

- Zur Chronik von Grieshuus 23

Stoupy, Joëlle

"Maître de l'heure" 193, 194

Strasser, Nadja 157

Stresau, Hermann 162 Sudermann, Hermann 140

TT : ----

- Heimat 51

Tebben, Karin

- "Gott im Himmel! Welche Aufgabe"47
- "Man hat das Prinzip zur Geltung zu bringen, das man darstellt" 47
- Psychologie und Gesellschaftskritik.
 Gabriele Reuter 47

Thiess, Frank 179

Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf 16 – Anna Karenina 39, 42 ff., 53, 154 f.

Trende, Frank

 "... und dann wussten wir auch, dass es Frenssens Bücher in vierzig Sprachen gab" 119

Trotzki, Leo

- Literatur und Revolution 162 f. Tschižewski, Dmitri 158

Turgenjew, Iwan Sergejewitsch 15 f., 85

Adelsnest 59, 66

Väter und Söhne 57 ff., 64, 66

Uhland, Ludwig

- Schäfers Sonntagslied 172

Vaget, Hans Rudolf

- Im Schatten Wagners 48

- Thomas Mann und Wagner 48

Veuillot, Louis

Mélanges religieux 198

Vietta, Silvio

- Ästhetik der Moderne 173

Voigts, Manfred

 Liebeswolken und Worthäute 175 von Matt, Peter

Verkommene Söhne, missratene Töchter 45

Wagner, Cosima 202

Wagner, Richard 16, 22, 139 f., 172, 201-207

- Götterdämmerung 53

 Die Meistersinger von Nürnberg 205

- Der Ring des Nibelungen 48

Wandrey, Conrad

- Hans Pfitzner 205

Wedekind, Frank 205

Frühlings Erwachen 51
 Wehrli, Peter K.

Nachruf auf Elisabeth Mann Borgese
 14

Weiss, Karl

Von Gibraltar bis Moskau 193, 197 f.
 Wellek, René

The Term and Concept of Symbolism
 156

Wellershoff, Dieter

Der verstörte Eros 155

Wells, H.G.

- A Modern Utopia 106

- Outline of History 106

- The Time Machine 105, 111 f.

Wesendonck, Mathilde 202

Weydt, Günther

 Umwertungen des Stormbildes durch Thomas Mann 15

Whytt, Robert (Arzt) 136

Wiechert, Ernst 179

Wiehl, Reiner

– Zeitwelten 161

Wieler, Michael

Der französische Einfluss 194 f., 198

Wilde, Oscar 114, 156

- The Picture of Dorian Gray 37, 109,

Wilhelm II. (Kaiser) 104

Williams, Tennessee 174

Wimmer, Ruprecht 93

Buddenbrooks. Eine Einführung 15

 Theodor Fontane und Thomas Mann 84

Winston, Richard

 Thomas Mann. Das Werden des Künstlers 193

Wisskirchen, Hans

 Die frühe Rezeption von Thomas Manns "Buddenbrooks" 118 f.

Woldsen, Simon 16

Woldsen, Friederica 17

Wolf, Christa 211

Wolf, Ernest M.

Magnum Opus 143

Worley, Linda

Girls from Good Families 39

Wysling, Hans

- Thomas Mann. Ein Leben in Bildern

Zelinski, Korneli 157

Zola, Emile 137

Die Autoren

Gregor Ackermann, Augustastrasse 60, 52070 Aachen.

Prof. Dr. Klaus Bohnen, Aalborg University, Department of Languages and Intercultural Studies, Kroghstræde 3, DK-9200 Aalborg.

Prof. Dr. Ulrich Broich, Institut für Englische Philologie und Shakespeare-Forschungsbibliothek der Universität München, Schellingstrasse 3, 80799 München.

Prof. Dr. Manfred Dierks, Daimlerstrasse 9, 26160 Bad Zwischenahn.

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk, Moltkestrasse 1, 69120 Heidelberg.

Prof. em. Dr. Dr.h.c. Eckhard Heftrich, Hürrnenweg 11, 79429 Malsburg-Marzell.

Gert Heine, Skovkrogen 11, DK-3450 Allerød.

Dr. Jürgen Hillesheim, Metzstrasse 9, 86157 Augsburg.

Prof. Dr. Helmut Koopmann, Universität Augsburg, Watzmannstrasse 51, 86163 Augsburg.

Prof. Dr. Karl Ernst Laage, Theodor-Storm-Gesellschaft, Wasserreihe 31, 25813 Husum.

Prof. Dr. Herbert Lehnert, University of California, Department of German 3150, Irvine, CA 92697-3150, USA.

Hans K. Matussek, Buchhandlung Hans K. Matussek, Postfach 1265, 41302 Nettetal.

Hanns-Josef Ortheil, Reinsburgstrasse 56, 70178 Stuttgart.

Prof. Dr. Hans-Joachim Sandberg, Grimstadholmen 35, NO-5251 Söreidgrend.

Dr. Walter Schomers, Bohlinger Strasse 19, 78239 R.-Worblingen.

Paul Schommer, Am Marienstift 20, 46519 Alpen.

Prof. Dr. Albert von Schirnding, Egling 2, 82544 Harmating.

Dr. Thomas Sprecher, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Schönberggasse 15, CH-8001 Zürich.

Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Katholische Universität Eichstätt, Ostenstrasse 26-28, 85071 Eichstätt.



Auswahlbibliographie 2000 – 2001

zusammengestellt von Thomas Sprecher und Gabi Hollender

1. Primärliteratur

Mann, Thomas: Collegheft 1894-1895, hrsg. von Yvonne Schmidlin und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Klostermann 2001 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIV), 217 S.

2. Sekundärliteratur

- Ackermann, Gregor: Bibliographische Notizen zu Thomas Mann, in: Zenner, Georg Potempa in memoriam, S. 31-39.
- Ader, Dorothea: Sprachliche Zeichen ironischer Erzählweise: zu Thomas Manns "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull", in: Blum, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 94-110.
- Bartoloni, Daniela: "Io sto fra due mondi, in nessuno dei due sono di casa": "Tonio Kröger" e le opposizioni semantice: segno di originalitá e di tradizione, Urbino: Universitá degli Studi di Urbino 2001, 156 S.
- Bauer Lucca, Eva: Versteckte Spuren: eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001, 309 S.
- Bedenig Stein, Katrin: Nur ein "Ohrenmensch"?: Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern: Lang 2001 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1803), 351 S.
- Benini, Arnaldo und Sprecher, Thomas (Hrsg.): Krankheit, Kranksein und Literatur, Teil 1, in: Sondernummer, Praxis Schweizerische Rundschau für Medizin, Jg. 90, Nr. 27/28 (2001), S. 1183-1212, Teil 2, in: Sondernummer, Praxis Schweizerische Rundschau für Medizin, Jg. 90, Nr. 29/30 (2001), S. 1235-1256.
- Bluhm, Lothar: "ein geistiger Wegbereiter und eiskalter Wollüstling der Barbarei": Thomas Mann über Ernst Jünger: eine Studie zu Manns politisch-literarischer Urteilsbildung, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 378-399.

- Bluhm, Lothar: "in Sachen von Potiphars Weib": zu einem intertextuellen Spiel in Thomas Manns "Joseph und seine Brüder", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 279-292.
- Bluhm, Lothar (Hrsg.): "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll": gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2001 (= Sonderband der Zeitschrift Wirkendes Wort), 495 S.
- Böhme, Hartmut: Der Affe und die Magie in der "Historia von D. Johann Fausten", in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 109-143.
- Boesch, Bruno: Die mittelalterliche Welt und Thomas Manns Roman "Der Erwählte", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 1-10.
- Böschenstein-Schäfer, Renate: Lorenzos Wunde: Sprachgebung und psychologische Problematik in Thomas Manns Drama Fiorenza, in: Adamzik, Kisten und Christen, Helen (Hrsg.): Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation: Festschrift für Gottfried Kolde zum 65. Geburtstag, Tübingen: Niemeyer 2001, S. 39-59.
- Bollenbeck, Georg: "Doktor Faustus": das Deutungsmuster des Autors und die Probleme des Erzählers, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 35-57.
- Borcherdt, Hans Heinrich: Das "Vorspiel" von Thomas Manns "Königliche Hoheit": eine Interpretation, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 11-17.
- Borchmeyer, Dieter: Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst: ein alternatives ästhetisches Modell im "Doktor Faustus", in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 263-273.
- Borchmeyer, Dieter: Marquis Posa im Zwielicht: Schiller, Thomas Mann und die Tücken der Sozial-Philanthropie, in: High, Die Goethezeit, S. 343-361.
- Breuer, Stefan: Wie teuflisch ist die "konservative Revolution"?: zur politischen Semantik Thomas Manns, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 59-71.
- Bucheli, Roman: Max Rychner und Thomas Mann: fast eine Freundschaft, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 87-103.
- Danuser, Hermann: Erzählte Musik: Fiktive Poetik in Thomas Manns "Doktor Faustus", in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 293-320.
- Dedner, Burghard: Über die Grenzen humoristischer Liberalität: zu Thomas Manns Roman "Königliche Hoheit", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 151-168.

- Dierks, Manfred: Sammlung: Lobrede zur Verleihung der Thomas Mann-Medaille an Hermann Kurzke, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 129-136.
- Elsaghe, Yahya A.: "Gute Augen, [...] gute Rasse": zur Aufwertung des Schweizer-Stereotyps in Thomas Manns Spätwerk, in: The German Quarterly, Vol. 74, No. 3, S. 280-295.
- Elsaghe, Yahya A.: Die Jüdinnen in Thomas Manns Erzählwerk, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, Vol. 93, No. 2, 2001, S. 159-176.
- Elsaghe, Yahya A.: Kunigunde Rosenstiel: Thomas Manns späte Allegorie des jüdischen "Volks", in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, Vol. 93, No. 2, 2001, S. 159-172.
- Elsaghe, Yahya A.: Thomas Manns Katholiken, in: Zeitschrift für Religionsund Geistesgeschichte, Jg. 53, H. 2 (2001), S. 145-168.
- Erhart, Walter: Männliche Willensschwäche, Neurasthenischer Körper: die Geschichte des Thomas Buddenbrook, in: Erhart, Walter: Familienmänner: über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München: Fink 2001, S. 283-297.
- Esser, Wilhelm Martin: Grundlinien des Altersstils von Thomas Mann, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 64-77.
- Fischer, Michael: Von Ironie bis Polemik: zum Verhältnis zwischen Thomas Mann und Bertolt Brecht in persönlicher, literarischer und politischer Dimension, in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, Vol. 46, H. 3 (2000), S. 409-429.
- Geissler, Rolf: Die verfehlte Wirklichkeit: Thomas Manns Erzählung "Enttäuschung", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 87-93.
- Giebel, Maria: Erzählen im Exil: eine Studie zu Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder", Frankfurt/Main: Lang 2001 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1806), 196 S.
- Gildhoff, Heinz: Thomas Mann und die englische Sprache, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 143-167.
- Gloystein, Christian: "Mit mir aber ist es was anderes": die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman "Der Zauberberg", Würzburg: Könighausen & Neumann 2001 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 355), 199 S.
- Görner, Rüdiger: Die Entstehung des Doktor Faustus: Thomas Manns narrated poetics: the Ida Herz Lecture 1999, Leeds: Maney Publishing 2001, Sonderdruck aus (reprinted from): The publications of the English Goethe Society, New Series, Vol. LXX (2000), S. 46-55.
- Grenzmann, Wilhelm: Thomas Manns "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix

- Krull", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 18-24.
- Haldimann, Ueli (Hrsg.): Arosa: Hermann Hesse, Thomas Mann und andere in Arosa: Texte und Bilder aus zwei Jahrhunderten, Zürich: AS Verlag 2001, 176 S.
- Hatfield, Henry: Der Zauberer und die Verzweiflung: das Alterswerk Thomas Manns, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 28-39.
- Heftrich, Eckhard: Die letzte Mann und das Meer: Kerstin Holzer über den Lebensweg von Elisabeth Mann Borgese, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.12.2001, Nr. 293, S. 42.
- Heisserer, Dirk: Lila Tinte: Thomas Mann in Uttingen 1904: inklusive Text der gleichnamigen Radiosendung vom 14.10.01 in Bayern2Radio, in: Literatur in Bayern, Ausgabe Nr. 65, 2001, S. 1 und 80-81.
- Heisserer, Dirk (Hrsg.): Thomas Manns "Villino" in Feldafing am Starnberger See 1919-1923: mit den Briefen Thomas Manns an Georg Martin Richter 1901-1942 und an Emma Bonn 1931-1935 sowie einem Brief von Golo Mann 1988, München: Kirchheim 2001, 271 S.
- High, Jeffrey L. (Hrsg.): Die Goethezeit: Werke Wirkung Wechselbeziehungen: eine Festschrift für Wilfried Malsch, Göttingen: Verlag von Schwerin 2001, 451 S.
- Höpfner, Felix: "Öäwer tau Moder müssen wi alle warn...": zur Physiognomie des Todes in Thomas Manns "Buddenbrooks", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 293-322.
- Hof, Walter: Ironie und Humanität bei Thomas Mann, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 78-86.
- Holzer, Kerstin: Elisabeth Mann Borgese: ein Lebensportrait, Berlin: Kindler 2001, 236 S.
- Joseph, Erkme: Hans Castorps "biologische Phantasie in der Frostnacht": zur epischen Integration naturwissenschaftlicher Texte im "Zauberberg" von Thomas Mann, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 347-365.
- Joseph, Erkme: Ottilie und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Natur-Konnivenz: über "Wahlverwandtschaften" in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns "Zauberberg", in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 169-187.
- Kaiser, Hartmut M.: Intertextuelles Spiel mit Wagner-Analogien: Thomas Manns Burleske "Tristan" und "Der Ring der Nibelungen", in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 189-211.

- Kaiser, Joachim und Schirnding, Albert von: Themengewebe: Thomas Mann und die Musik: zwei Vorträge, München: Thomas-Mann-Förderkreis 2001 (= Publikationen des Thomas-Mann-Förderkreis München, Nr. 1), 48 S.
- Kaiser, Joachim: Thomas Mann und die Musik, in: Kaiser, Themengewebe, S. 25-48.
- Karthaus, Ulrich: Der Mann ohne Eigenschaften und Hans Castorp: Nachfahren Fausts und Wilhelm Meisters, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 9-26.
- Keller, James Robert: Klaus Manns "Kindernovelle", "Der Vater lacht" and "Märchen" and Thomas Manns "Unordnung und frühes Leid": reconsidered: emerging patterns of identity, in: Keller, James Robert: The role of political and sexual identity in the works of Klaus Mann, New York: Lang 2001 (= Studies on themes and motifs in literature, Bd. 56), S. 33-52.
- Kiefer, Sascha: Gesellschaftlicher Umbruch und literarisierte Familiengeschichte: Thomas Manns "Unordnung und frühes Leid" und Klaus Manns "Kindernovelle", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 476-492.
- Kinkel, Elke: Thomas Mann in Amerika: interkultureller Dialog im Wandel?: eine rezeptions- und übersetzungskritische Analyse am Beispiel des "Doktor Faustus", Frankfurt/Main: Lang 2001 (= Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 10), 300 S.
- Könneker, Carsten: Raum der Zeitlosigkeit: Thomas Manns "Zauberberg" und die Relativitätstheorie, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 213-224.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Exil: transhistorische und transnationale Perspektiven = Exile, Paderborn: Mentis 2001, 316 S.
- Koopmann, Helmut: Exil als geistige Lebensform, in: Koopmann, Exil: transhistorische und transnationale Perspektiven = Exile, S. 1-19.
- Koopmann, Helmut: Narziss im Exil: Thomas Manns Jahre der Emigration und sein Felix Krull, in: Brandt, Reinhardt (Hrsg.): Meisterwerke der Literatur: von Homer bis Musil, Leipzig: Reclam 2001, S. 281-318.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch, 3. Aufl., Stuttgart: Kröner 2001, 1036 S.
- Koopmann, Helmut: Thomas Mann und Samuel Fischer, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 105-127.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Die Alten und die Jungen: publizistische Kontroversen Bertolt Brechts mit Thomas Mann und Klaus Mann in den zwanziger Jahren: mit einem unbekannten Text von Brecht, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 434-456.
- Kröll, Friedhelm: Die Archivarin des Zauberers: Ida Herz und Thomas Mann, Cadolzburg: Ars vivendi 2001, 240 S.

- Kropfinger, Klaus: "Montage" und "Composition" im "Faustus": literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik?, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 345-367.
- Kudszus, Winfried: Peeperkorns Lieblingsjünger: zu Thomas Manns "Zauberberg", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 111-112.
- Kurzke, Hermann: Dank für Thomas Mann-Medaille, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 137-141.
- Lämmert, Eberhard: "Doktor Faustus" eine Allegorie der deutschen Geschichte, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 73-88.
- Lehnert, Herbert: Neues zur Biographie Thomas Manns: Beiträge 1995-1998: review article, in: Orbis Litterarum, Vol. 56, No. 3, 2001, S. 230-238.
- Lehnert, Herbert: Neues zur Biographie Thomas Manns 1999: review article, in: Orbis Litterarum, Vol. 56, No. 6, 2001, S. 466-473.
- Liebrand, Claudia: Jahrhundertproblem im Jahrhundertroman: die "Frauenfrage" in Canettis "Die Blendung", in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 27-48.
- Lühe, Irmela von der: "Es wird mein Parsival": Thomas Manns "Doktor Faustus" zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 275-292.
- Lützeler, Paul Michael: Schlafwandler am Zauberberg: die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 49-62.
- Mainzer, Hubert: Thomas Manns "Doktor Faustus" ein Nietzsche Roman?, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 121-135.
- Mann, Monika: Vergangenes und Gegenwärtiges: Erinnerungen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001 [Neuauflage], 141 S.
- Marx, Friedhelm: Mynheer Peeperkorns mythologisches Rollenspiel: zur Integration des Mythos in Thomas Manns "Zauberberg", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 230-238.
- Mehring, Reinhard: Thomas Mann: Künstler und Philosoph, München: Fink 2001, 233 S.
- Meuthen, Erich: Anmut ohne Würde: Thomas Manns Schiller-Widerruf: "Der Tod in Venedig", in: Meuthen, Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst, S. 195-214.
- Meuthen, Erich: Auf der Schneide der "Moderne" I.: Thomas Mann: "Doktor Faustus", in: Meuthen, Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst, S. 273-291.
- Meuthen, Erich: Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst: Struktur

- und Tradition des deutschen Künstlerromans, Tübingen: Niemeyer 2001 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 159), 343 S.
- Moering, Renate: Ein unbekannter Brief Thomas Manns aus dem Jahr 1950 an einen evangelischen Pfarrer, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 205-209.
- Müller, Jan-Dirk: Faust ein Missverständnis wird zur Symbolfigur, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 167-186.
- Müller, Maria E.: Die Gnadenwahl des Satans: der Rückgriff auf vormoderne Pakttraditionen bei Thomas Mann, Alfred Döblin und Elisabeth Langgässer, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 145-165.
- Münkler, Herfried: Wo der Teufel seine Hand im Spiel hat: Thomas Manns Deutung der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 89-107.
- Nestler, Brigitte: Addenda et Corrigenda, in: Zenner, Georg Potempa in memoriam, S. 22-30.
- Neuhaus, Volker: Die Zaubertrommel, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 63-68.
- Neumann, Michael: Die Irritationen des Janus oder "Der Zauberberg" im Feld der klassischen Moderne, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 69-85.
- Neumann, Michael: Thomas Mann: Romane, Berlin: Schmidt 2001 (= Klassi-ker-Lektüren, Bd. 7), 227 S.
- Nordalm, Jens: Thomas Manns "Unordnung und frühes Leid", Erich Marcks und Philipp II. von Spanien: eine Beobachtung, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 225-232.
- Olsen, Stig: Bilder und Vorbilder: zu Thomas Manns "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull", in: Heitmann, Annegret (Hrsg.): Zwischen Text und Bild: zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Nordica, Bd. 2), S. 163-180.
- Orlik, Franz: Thomas Manns "Skizze" "Das Wunderkind": ein Künstler und sein Publikum, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 215-229.
- Orlik, Franz: "Wildfremd und sonderbar": Thomas Manns "Idyll" "Herr und Hund" aus dem Jahr 1918, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 239-255.
- Osterkamp, Ernst: "Apocalipsis cum figuris": Komposition als Erzählung, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 321-343.
- Parr, Rolf: Krankenthermometrie und Normalismus: erzählte (Fieber-)Kurven von Thomas Mann bis zu Krankenhausserien im Fernsehen, in: Gerhard,

- Ute: Infografiken, Medien, Normalisierung: zur Kartografie politischsozialer Landschaften, Heidelberg: Synchron 2001 (= Diskursivitäten, Bd. 1), S. 243-261.
- Pausch, Holger A. und Spokiene, Diana: Walter Benjamin, Roland Barthes und die Dialektik der Modesprache im Werk Thomas Manns, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 457-475.
- Peter, Klaus: Politische Romantik 1922: Thomas Mann, Novalis und der neue deutsche Staat, in: High, Die Goethezeit, S. 362-382.
- Pfeiffer, Johannes: Über Thomas Manns Erzählung "Die Betrogene", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 24-27.
- Plebuch, Tobias: Vom Musikalisch-Bösen: eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns "Doktor Faustus", in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 207-262.
- Potempa, Georg: Nachtrag zur Bibliographie der Werke Thomas Manns, in: Zenner, Georg Potempa in memoriam, S. 9-21.
- Prechtl-Fröhlich, Ulrike: Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns, Frankfurt/Main: Lang 2001 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1784), 251 S.
- Radbruch, Thomas (Fotos) und Wisskirchen, Hans (Text): Das Buddenbrookhaus, Hamburg: Die Hanse 2001, 80 S.
- Rieckmann, Jens: Brüderliche Möglichkeiten: Thomas Manns "Tonio Kröger" und Heinrich Manns "Abdankung", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 196-200.
- Röcke, Werner: Teufelsgelächter: Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der "Historia von D. Fausten" (1587) und in Thomas Manns "Doktor Faustus", in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 187-206.
- Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, Bern: Lang 2001 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 3), 378 S.
- Rölleke, Heinz: "Will sagen: schön in sich selbst": zu einem ästhetischen Urteil in Thomas Manns "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, in: "Bluhm, weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 201-202.
- Rösch, Gertrud Maria: "I thought it wiser not to disclose my identity": die Begegnung mit Klaus Mann und Richard Strauss im Mai 1945, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 233-248.
- Rudloff, Holger: Hetaera esmeralda: Hure, Hexe, Helferin: Anklänge ans "Märchenhafte" und "Sagenmässige" in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 400-413.

- Rupprecht, Michael: Thomas Mann und Ernst Jünger, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 365-377.
- Sauer, Paul Ludwig: Ironie und Versöhnung: zu Thomas Manns letzter Novelle "Die Betrogene", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 136-150.
- Sauer, Paul Ludwig: Der "hinkende Staat": über einen "Schmarren" Thomas Manns, genannt "Das Eisenbahnunglück", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 184-195.
- Scher, Steven Paul: Peeperkorns Dürer-Bild?: neues zu Thomas Manns "Der Zauberberg", in: Doering, Sabine (Hrsg.): Resonanzen: Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 439-448.
- Scherer, Ludger: "Faust" in der Tradition der Moderne: Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel Butor und Edoardo Saguineti: mit einem Prolog zur Thematologie, Frankfurt/Main: Lang 2001 (= Bonner romanistische Arbeiten, Bd. 74), 234 S.
- Schirnding, Albert von: Thomas Mann, seine Schwiegereltern Pringsheim und Richard Wagner, in: Kaiser, Themengewebe, S. 7-22.
- Schmidt, Christoph: "Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit": eine unbekannte kinematographische Quelle zu Thomas Manns Roman "Der Zauberberg", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 210-214.
- Schmidt, Christoph: "...das Urtier, die Gastrula...", Grundform der fleischtragenden Schönheit: eine unbekannte Quelle zu Thomas Manns Roman "Der Zauberberg", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 203-205.
- Schneider-Philipp, Sybille: Überall heimisch und nirgends: Thomas Mann Spätwerk und Exil, Bonn: Bouvier 2001 (= Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 27), 332 S.
- Schössler, Franziska: "Aneignungsgeschäfte": zu Thomas Manns Umgang mit Quellen in dem Roman "Königliche Hoheit", in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 249-268.
- Schreckenberger, Helga: Die politische Rednerin: Erika Mann im amerikanischen Exil, in: Koopmann, Exil: transhistorische und transnationale Perspektiven = Exile, S. 189-201.
- Schröder-Augustin, Markus: Décadence und Lebenswille: Tonio Kröger im Kontext von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 414-433.
- Schünemann, Peter: Spur des Vaters: fünf Essays, Bielefeld: Aisthesis 2001 (= Aisthesis-Essay, Bd. 13), 71 S.

- Sommer, Andreas Urs: Der Bankrott "protestantischer Ethik": Thomas Manns "Buddenbrooks": Prolegomena einer religionsphilosophischen Romaninterpretation, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 256-278.
- Sommer, Andreas Urs: Neutralisierung religiöser Zumutungen: zur Aufklärungsträchtigkeit von Thomas Manns Roman "Der Erwählte", in: Görner, Rüdiger: Traces of transcendency = Spuren des Transzendenten: religious motifs in German literature and thought, München: Iudicium 2001 (= London German studies, Bd. 7) und (= Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London, Bd. 77), S. 215-233.
- Sommer, Andreas Urs: Thomas Mann und Franz Overbeck, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 323-346.
- Sprecher, Thomas: Anmerkungen zu Thomas Mann und die Medizin, in: Benini/Sprecher, Krankheit, Kranksein und Literatur, Teil 2, S. 1235-1239.
- Steen, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns "Doktor Faustus", Tübingen: Niemeyer 2001 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 105), 208 S.
- Steinborn, H.: Die Wiederentdeckung der Villa Richter ("Villino") in der Feldafinger Kaserne, Feldafing 2000, 30 S.
- Thomas Mann Jahrbuch 2001, hrsg. von Eckhard Heftrich, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V., Frankfurt/Main: Klostermann 2002 (= Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 14), 302 S.
- Tschörtner, Heinz Dieter: Nobelpreis für Thomas Mann: Gerhart Hauptmann schreibt nach Stockholm, in: Thomas Mann Jahrbuch 2001, S. 269-272.
- Vaget, Hans Rudolf: Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns "Doktor Faustus" im Lichte unserer Erfahrung, in: Röcke, Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997, S. 11-34.
- Vaget, Hans Rudolf: Leiden an Deutschland Hoffnung Europa: Thomas Mann und die europäische Bewusstseinsbildung, in: High, Die Goethezeit, S. 383-401.
- Virchow, Christian: Thomas Mann und "The most elegant operation", in: Sprecher, Thomas (Hrsg.): Vom "Zauberberg" zum "Doktor Faustus": die Davoser Literaturtage 1998, Frankfurt/Main: Klostermann 2000 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXIII), S. 47-62.
- Vörös, Boldizsar: A szellem utkeresoi: Lukacs György, Thomas Mann, Szabo Ervin es Balazs Bla levelei Ritook Emmanak [Brief Thomas Manns an Emma Ritoók 4.5.1916], in: Történelmi Szemle: a magyar tudományos akadémia történettudományi intézetének értesítöje, Bd. 42 (2000), H. 1-2, S. 153-164.

- Wagner, Hans-Ulrich: Thomas Mann nein danke! [Rezension zu: Hermand, Jost und Wigand Lange: "Wollt ihr Thomas Mann wiederhaben?": Deutschland und die Emigranten], in: Aus dem Antiquariat, Nr. 5 (2001), S. 302-304.
- Wegner, Matthias: Hanseaten: von stolzen Bürgern und schönen Legenden, Berlin: Taschenbuch Verlag 2001, 461 S.
- Die Welt ist meine Vorstellung: eine Einführung in die "Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe" der Werke von Thomas Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer [2001], 188 S.
- Werner, Petra: "Fusel anstelle des Weines des Geistes und der Gesittung": ein bisher unbekannter Brief Thomas Manns, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, Bd. 50, H. 2 (2000), S. 203-222.
- Winkler, Angela: Das romantische Kind: ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann, Frankfurt/Main: Lang 2000 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 9), 178 S.
- Wisskirchen, Hans (Text) und Radbruch, Thomas (Fotos): Das Buddenbrookhaus, Hamburg: Die Hanse 2001, 80 S.
- Wirtz, Erika A.: Die Bedeutung des Sprachspiels für den Sinnzusammenhang in Thomas Manns "Zauberberg", in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 40-46.
- Wolf, Alois: Gnade und Mythos: zur Gregoriuslegende bei Hartmann von Aue und Thomas Mann, in: Bluhm, "weil ich finde, dass man sich nicht entziehen soll", S. 47-63.
- Zeder, Franz: Thomas Mann in Österreich, Siegen: Böschen [2001], 382 S.
- Zenner, Timm A. (Hrsg.): Georg Potempa in memoriam, Morsum/Sylt: Cicero-Presse 2000, 68 S.

Korrektur zum Jahrbuch Bd. 14, S. 297

Kalbe, Lothar: Mecklenburgische Bewandtnisse mit Thomas Mann, in: Stier und Greif, Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern, Bd. 10 (2000), S. 80-98.



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

Das Herbst-Kolloquium 2001 (25. bis 28. Oktober) zum Thema Buddenbrooks und die erzählende Literatur Europas um 1900 fand wiederum in Lübeck statt. Bereits tags zuvor trafen sich die jungen Thomas-Mann-Forscher, um über die Perspektiven der Thomas-Mann-Forschung zu diskutieren. An die Begrüßung durch den Präsidenten schloß sich der Vortrag Karl Ernst Laages (Husum) zu "Theodor Storm – ein literarischer Vorfahre von Thomas Manns Buddenbrooks" an, Herbert Lehnert (Irvine) befaßte sich mit Tony Buddenbrook und ihren literarischen Schwestern. Den ersten Tag beschloß eine Lesung und ein Gespräch mit Klaus Modick (Oldenburg): "Norddeutsche Bürgerlichkeit. Die Chancen der Region in der Gegenwartsliteratur."

Der folgende Tag startete mit Klaus Bohnen (Aalborg): "Bild-Netze. Zur ,Quellenmixtur' in den Buddenbrooks", Hans-Joachim Sandberg (Bergen) befaßte sich anschließend mit "Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden". Nachmittags boten die jungen Thomas-Mann-Forscher ein Lektüreseminar "Zur Funktion des Fremden in Thomas Manns Buddenbrooks" an, und der Ehrenpräsident der TMG Eckhard Heftrich rundete das Programm mit "Die Große kommentierte Frankfurter Ausgabe - Das Beispiel Buddenbrooks" ab. Der Abend wurde mit der Filmvorführung Die Manns eröffnet und endete mit einem geselligen Beisammensein. Elisabeth Galvan (Florenz), Ulrich Broich (München) und Ruprecht Wimmer sprachen samstags zum Thema "Wagners Affe'. Thomas Mann und Gabriele d'Annunzio", "Niedergangsvisionen - der englische Roman zur Zeit der Buddenbrooks" bzw. zu "Thomas Manns Buddenbrooks und Gustav Frenssens Jörn Uhl. Zwei norddeutsche Erfolgsromane um 1900". Ergänzt wurde das Nachmittagsprogramm durch das Werkstattgespräch der jungen Thomas-Mann-Forscher und der Mitgliederversammlung. Der Abend schloß mit Peter Härtlings Lesung aus seinem Roman Hoffmann oder Die vielfältige Liebe. Die Tagung schloß sonntags mit den beiden Vorträgen Manfred Dierks' (Oldenburg) "Buddenbrooks als europäischer Nervenroman" und Horst-Jürgen Gerigks (Heidelberg) "Epen des Niedergangs. Buddenbrooks, Belyjs Petersburg und Faulkners Absalom, Absalom!"



Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Am Abend des 6. Juni 2002 las Gert Westphal im übervollen Musiksaal des Stadthauses Zürich Unordnung und frühes Leid. Die Mitgliederversammlung fand am 8. Juni im Restaurant Neu-Klösterli statt. Die gut besuchte Tagung stand unter dem Titel Tierisches bei Thomas Mann. Der Zürcher Zoodirektor Dr. Alex Rübel referierte über Tiere als Symbole im Werk Albrecht Dürers. Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann (Augsburg) sprach über Hunde in Thomas Manns Leben und Werk. Den Abschluss bildete das Referat von Prof. Dr. Terence James Reed (Oxford) unter dem Titel Das Tier in der Gesellschaft. Das Animalische im Werk des Humanisten. Danach folgte eine Führung durch den Zürcher Zoo.





