

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 23

2010



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

Thomas Mann Jahrbuch · Band 23

THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 23

2010

Begründet von
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von
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: Claudio Steiger

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2011

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem
photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung
elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

Satz: Fotosatz L. Huhn, Linsengericht

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 0935-6983

ISBN 978-3-465-03660-9

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

Vorträge, gehalten am Lübecker Kolloquium 2009

Wolfgang Sandberger: Zur Bedeutung der medial vermittelten Musik in der Erzählung <i>Unordnung und frühes Leid</i> von Thomas Mann	9
Heinrich Detering: Akteur im Literaturbetrieb. Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur	27
Ruprecht Wimmer: Medien als ad-hoc-Quellen des <i>Doktor Faustus</i>	47
Tim Lörke: Bürgerlicher Avantgardismus. Thomas Manns mediale Selbstinszenierung im literarischen Feld	61
Helmut Koopmann: Der Schatten des Anderen. Thomas Manns Selbstinszenierungen – mit Hilfe des Bruders, auf Kosten des Bruders	77
Hans Wißkirchen: Gegen Hitler – Thomas Manns mediale Strategien auf dem Weg zum Repräsentanten des anderen Deutschland	91
Peter Zander: Geschaute Erzählung – Thomas Mann im Kino. Von BUDDENBROOKS (1923) bis BUDDENBROOKS (2008)	105

Laudationes

Verleihung des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck 2008

Heinrich Detering: Die Spuren des Zauberers. Über Daniel Kehlmann und Thomas Mann	119
Daniel Kehlmann: Dionysos und der Buchhalter	127

Verleihung der Thomas-Mann-Medaille der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft 2009

Elisabeth Galvan: Laudatio für Dirk Heißeherer	135
Dirk Heißeherer: Dankrede	145

Verleihung des Max-Herrmann-Preises 2010

Thomas Sprecher: Laudatio für Inge Jens 151

Abhandlungen

Elisabeth Galvan: Eleanor Twentyman – alias Cynthia Sperry –
in Florenz 159

Reinhard Wittmann: Das Institut „Morgenstern“. Jesuitenkollegien
als literarisches Thema 169

Hans-Joachim Sandberg: Das alte Auge mit der grünen Brille.
Nachlese zu „Buddenbrook(s)“ 185

James N. Bade: „Eine beispiellose Trennung“. Der Hintergrund
zu Thomas Manns Briefen an Peter Pringsheim 1915 bis 1917 215

Bibliographie

Gregor Ackermann, Walter Delabar und Dirk Heißerer:
8. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie 231

Walter Ludwig Schomers: Ergänzende bibliographische Angaben
zu französischer Primär- und Sekundärliteratur zu Thomas Mann
und zur Familie Mann 241

Anhang

Siglenverzeichnis 249

Thomas Mann: Werkregister 251

Personenregister 253

Die Autorinnen und Autoren 261

Auswahlbibliographie 2008–2009 263

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft,
Sitz Lübeck e. V. 281

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 283

Vorwort

Der vorliegende Band enthält Vorträge, die am Lübecker Kolloquium der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft 2009 zum Thema „Thomas Mann und die Medien“ gehalten wurden. Ihnen fügen sich mehrere Lobreden an, so jene von Heinrich Detering auf Daniel Kehlmann, dem der Thomas-Mann-Preis der Hansestadt Lübeck 2008 zugesprochen wurde, und dessen Dank. Dirk Heißeberger erhielt die Thomas-Mann-Medaille der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft 2009. Seine Dankesrede und die Laudatio von Elisabeth Galvan werden ebenfalls abgedruckt, und ferner die Laudatio von Thomas Sprecher auf Inge Jens zur Verleihung des Max-Herrmann-Preises 2010.

Aufgenommen sind sodann Abhandlungen zu verschiedenen Themenbereichen: von Elisabeth Galvan (*Eleanor Twentyman – alias Cynthia Sperry – in Florenz*), Reinhard Wittmann (*Das Institut „Morgenstern“. Jesuitenkollegien als literarisches Thema*), Hans-Joachim Sandberg (*Das alte Auge mit der grünen Brille. Nachlese zu „Buddenbrook[s]“*) und James Bade („*Eine beispiellose Trennung*“. *Der Hintergrund zu Thomas Manns Briefen an Peter Pringsheim 1915 bis 1917*). Sie werden ergänzt durch Gregor Ackermanns, Walter Delabars und Dirk Heißebergers bereits 8. *Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie*, Walter Ludwig Schomers' *bibliographischen Angaben zu französischer Primär- und Sekundärliteratur zu Thomas Mann und zur Familie Mann* und durch die *Auswahlbibliographie 2008–2009*. Wir danken den Autorinnen und Autoren für die Erlaubnis zum Abdruck ihrer Beiträge im Jahrbuch.

Die Herausgeber

Wolfgang Sandberger

Zur Bedeutung der medial vermittelten Musik in der Erzählung
Unordnung und frühes Leid von Thomas Mann

Für Cosima

Vergleichbar Hans Castorp, der für eine so hohe Kunst wie die Musik nach dem Willen seines Urhebers „zu simpel“ war, spreche ich als Musikhistoriker in diesem illustren Kreis im Bewusstsein, primär ein simpler Thomas-Mann-Enthusiast, also kein Literaturexperte zu sein. Freilich reizte das Thema: Die Frage nach dem Spannungsfeld von Konservatismus und Modernität, speziell aus der Perspektive der medial vermittelten Musik. Erlauben Sie mir zunächst einige wenige Vorbemerkungen, ehe ich mich auf die Erzählung *Unordnung und frühes Leid* konzentrieren werde.

Thomas Manns Biographie umspannt jenen Zeitraum, in dem Grammophon und Radio den Musikbegriff grundlegend verändert, ja revolutioniert haben. Der traditionelle Werkbegriff, wie er in der Autonomieästhetik und konkret in der historisch-kritischen Gesamtausgaben-Idee des 19. Jahrhunderts paradigmatisch zum Ausdruck kommt, wurde durch die genannten Medien aufgebrochen zugunsten einer Vorstellung von Musik primär als „Hörereignis“. Als einer der ersten hat Walter Benjamin 1935/36 in seinem vielzitierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹ aus kritischer Perspektive den „Verlust der Aura“ des Kunstwerkes, d. h. den Verlust des an Sinn, gesellschaftliche Geltung und Sphäre des Reproduktionsortes gebundenen Bedeutungskerns der Kunstwerke beklagt. Grammophon und Radio lösten die musikalischen Werke tatsächlich aus dem ursprünglichen Funktionszusammenhang und machten sie allgemein verfügbar.

Die Wiederholbarkeit der Musik, die Unabhängigkeit von Interpreten und vom originären Aufführungskontext übten auch auf Thomas Mann eine Faszination aus, ja er habe für das Grammophon „eine etwas ins Lasterhafte

¹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. I, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 136–169.

abbiogende Leidenschaft“, wie er im Mai 1920 im Tagebuch schreibt,² zu einer Zeit übrigens, als die Erfindung des Grammophons zwar schon Jahrzehnte alt, aber in eine neue mediale Dimension vorgestoßen war. Kaum je sind die ambivalenten Facetten dieses Mediums literarisch so trefflich beschrieben worden wie im berühmten Grammophon-Kapitel des *Zauberberg*: Dort ist das Grammophon der „Schrein“ (5.1, 964 passim), die „Quelle des Genusses“ (5.1, 968), das „Instrument“ (5.1, 965 passim), der „Zauberkasten“ (5.1, 971), die „Truhe“ (5.1, 966 passim), ein „Tempelchen“ (5.1, 974), aber auch der „gestutzte kleine Sarg aus Geigenholz“ (ebd.), eben ein „Musiksarg“ (5.1, 990). Sicher scheint, dass Thomas Mann noch vor Abfassung dieses Musikkapitels selbst ein Grammophon besessen haben muss. Über das Radio sind wir weniger gut unterrichtet, da die Tagebücher ja im Dezember 1921 abbrechen: Der 29. Oktober 1923 markierte in Deutschland die Geburtsstunde des Rundfunks. Um 8 Uhr abends sendete die sogenannte Radio Stunde AG aus dem Vox-Haus in der Potsdamer Straße in Berlin ihr erstes einstündiges Programm.³

Im Kreise der Intellektuellen, der Dichter und Denker, hat es in Deutschland nicht viele gegeben, die sich von dem neuen Medium auch eine künstlerisch-ästhetische Perspektive versprochen haben. Von Seiten einiger Komponisten hat es immerhin Bemühungen um eine spezifische Schallplatten-Kunst bzw. eine sogenannte „radio-eigene Musik“ gegeben. Zumeist blieb es allerdings bei Experimenten und theoretischen Erörterungen.⁴ Das wohl spektakulärste Ergebnis dieser Bemühungen war der *Lindberghflug*, jenes radiospezifische Hörspiel von Bertolt Brecht, das mit der Musik von Kurt Weill und Paul Hindemith⁵ 1929 herauskam.

² Tb, 21.5.1920; vgl. auch Volker Mertens: „Elektrische Grammophonmusik“ im „Zauberberg“ Thomas Manns, in: „Der Zauberberg“ – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman, hrsg. von Dietrich von Engelhardt und Hans Wißkirchen, Stuttgart: Schattauer 2003, S. 174–202.

³ Vielfach zugänglich, z. B. Archiv des NDR, DÜB 6620/21.

⁴ Einer der aufgeschlossensten Köpfe war hier Kurt Weill. Schon 1926 – der Rundfunk steckte wahrlich noch in den Kinderschuhen – betonte er in der Wochenzeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, „daß hier die Voraussetzungen zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung gegeben sind, die weit über eine mehr oder weniger vollkommene ‚Reproduktion‘ früherer Kunstleistungen hinausgeht. Wir können die künstlerische Bedeutung des Rundfunks nur in der Entwicklung zu dieser eigenen Radiokunst, keineswegs in einer Fortsetzung des bisherigen Konzertwesens erblicken [...]“. Kurt Weill: *Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens* [1926], in: ders.: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin: Henschel Kunst und Gesellschaft 1990, S. 221–223.

⁵ Hindemith hatte mehrfach Versuche mit Grammophon und Radio unternommen, z. B. im handschriftlichen Werkverzeichnis *3 Anekdoten für Radio für Klarinette, Trompete, Violine, Kontrabaß, Klavier*, 1925 erschienen als: *3 Stücke für 5 Instrumente; Sabinchen, Hörspiel, für Neue Musik*, 1930 geschrieben; dazu gehören auch: *Vier Stücke (dreistimmig) für Trautonium* (1930), *Konzertstück für ein Trautonium mit Begleitung des Streichorchesters*, 29./30. Juni 1931, für die

Radiospezifische Hörspiele wie der *Lindberghflug* blieben allerdings im Programm-Alltag der Weimarer Jahre die Ausnahme, was jedoch nicht nur an der Konzeption des Rundfunks lag, der sich schon in diesen Jahren der Pionierzeit vor allem als „Unterhaltungs-Rundfunk“ verstand, sondern auch an der künstlerischen Elite der Republik selbst. Viele nämlich sahen in dem neuen Medium zunächst eine Konkurrenz. Die Formel „Kultur via Technik“ schien eine Bedrohung ihrer Ideale, ihres geistigen Einsatzes und ihrer materiellen Existenz zu sein. Hinzu kam bei vielen Künstlern eine Abneigung gegen die Technikbegeisterung, die sich in Deutschland in den 1920er Jahren breit machte. Ein Beispiel: Hermann Hesse. In dem von Thomas Mann durchaus geschätzten *Steppenwolf* von 1927 findet sich unter anderem folgende Szene:

Es war aber ein Radioapparat, den er da aufgestellt hatte und in Gang brachte, und jetzt schaltete er den Lautsprecher ein und sagte: ‚Man hört München, das Concerto grosso in F-Dur von Händel‘. In der Tat spuckte, zu meinem unbeschreiblichen Erstaunen und Entsetzen, der teuflische Blechtrichter nun alsbald jene Mischung von Bronchialschleim und zerkaumtem Gummi aus, welchen die Besitzer von Grammophonen und Abonnnenten des Radios übereingekommen sind, Musik zu nennen. [...] Daß sie diesen scheußlichen Apparat auf uns loslassen, den Triumph unserer Zeit, ihre letzte siegreiche Waffe im Vernichtungskampf gegen die Kunst – muß das sein?⁶

Hesses *Steppenwolf* und Brechts *Lindberghflug* markieren exemplarisch die beiden Pole, zwischen denen die Rezeption dieser technischen Revolution gesehen werden muss. Hinzu kommt, dass Grammophon und Rundfunk in den Zwanzigerjahren vor allem Unterhaltungsmedien waren, die in erster Linie der Verbreitung von populärer Unterhaltungsmusik dienten. Mit dem Rundfunk entwickelte sich zeitgleich eine gigantische Unterhaltungsindustrie, von der auch die Schallplatte damals nachhaltig profitierte. Schlager erzielten ungeahnte Rekordmarken, der Amüsierbetrieb mit Tanzmoden und Modetänzen, Tanzdielen und Tingeltangel, mit Revue, Kabarett, Varieté und Kino erreichte

Münchener Rundfunktagung geschrieben. – Zu Hindemiths Tätigkeiten vgl. neuerdings die grundlegenden Studien: Dietmar Schenk: Paul Hindemith und die Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule, in: Hindemith-Jahrbuch XXV, Mainz: Schott 1996, S. 179–194; Martin Elste: Hindemiths Versuche „grammophonplatteneigener Stücke“ im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert, ebd., S. 195–22. In der an der Berliner Musikhochschule eingerichteten Rundfunkversuchsstelle experimentierten Hindemith und Ernst Toch seit 1928 mit ungewohntem akustischem Material, indem sie z. B. Grammophonaufnahmen in unterschiedlichem Tempo ablaufen ließen und dabei beobachteten, wie die Tonhöhe im unmittelbaren Verhältnis zur Umdrehungszahl des Plattentellers sank oder anstieg und wie das Klangbild sich bis zur Unkenntlichkeit veränderte; sie arbeiteten mit Überblendungen und allen anderen damals noch völlig neuen technischen Tricks.

⁶ Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*; *Narziss und Goldmund*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994 (= Ausgewählte Werke, Bd. 3), S. 225 f.

neue Dimensionen. Doch kaum jemand wird den „musikbesessenste[n] Autor der Weltliteratur“⁷ – so Hans Rudolf Veget über Thomas Mann – unmittelbar mit Foxtrott, Shimmy oder Onestep in Verbindung bringen. Geht es um medial vermittelte Musik, so dominiert in der Vorstellung eben der *Zauberberg*, auf dem das Grammophon zu einem Mittel höchst individuellen Musikgenusses wurde und der mit Schuberts *Lindenbaum* zu einer pathologischen „Rückneigung“ zur romantischen „Sympathie mit dem Tode“ führt. Um hohe Kunstmusik geht es dort allenthalben.

Doch auch in der unmittelbar auf den *Zauberberg* folgenden Erzählung *Unordnung und frühes Leid* aus dem Frühsommer 1925 sollte das Grammophon eine zentrale Rolle spielen. Und auch in dieser Erzählung rückt mit dem elektronischen Wiedergabegerät Musik in den Mittelpunkt, doch geht es eben nicht um Wagner oder um Castorps Wagner-Substitute Schubert, Debussy, Bizet, Gounod oder Verdi, sondern um Unterhaltungsmusik: um ganz aktuelle Jazz- und Tanzmusik aus dem Jahr 1923, wobei das Grammophon den bürgerlichen Salon des Geschichtsprofessors Cornelius gleichsam in einen kleinen extravaganen Tanzpalast verwandelt.

Auch wenn es mit Arbeiten von Friedhelm Marx, Werner Hoffmeister oder Dirk Heiße in jüngster Zeit wichtige Studien zu dieser Novelle gegeben hat, so ist doch erstaunlich, dass diese Erzählung – soweit ich sehe – unter dem Gesichtspunkt einer medial vermittelten Musik noch nicht gelesen wurde.⁸ Selbst in dem zitierten eindrucksvollen Band *Seelenzauber* zum Thema *Thomas Mann und die Musik* von Hans Rudolf Veget spielt die Novelle keine Rolle,⁹ und auch in dem 2006 erschienenen Band *Thomas Mann und die Musik* von Volker Mertens bleibt die Erzählung gänzlich ausgespart.¹⁰ Reinhard Pabst immerhin hat sich jüngst in einer „Anmerkung“ zu dieser Novelle mit einem Musiktitel dieser Erzählung eingehender beschäftigt.¹¹

⁷ Hans Rudolf Veget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt/Main: S. Fischer 2006, S. 9.

⁸ Vgl. Friedhelm Marx: Väter und Söhne. Literarische Familienentwürfe in Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“ und Klaus Manns „Kindernovelle“, in: TM Jb 17, 2004, 83–103; Werner Hoffmeister: Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“. Neue Gesellschaft, neue Geselligkeit, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Bd. 82, Nr. 2 (Sommer 1990), Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990, S. 157–176 und Dirk Heiße: Der „Lieder-Möller“. Zu einer Figur in „Unordnung und frühes Leid“, in: Thomas Mann in München IV. Vortragsreihe Sommer 2006, hrsg. von Dirk Heiße, München: Peniopo 2008 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Bd. 7), S. 155–182.

⁹ Zit. Anm. 7.

¹⁰ Vgl. Volker Mertens: *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*, Leipzig: Militzke 2006.

¹¹ Vgl. Reinhard Pabst: „Wie heißt die Platte?“ Eine Anmerkung zu „Unordnung und frühes Leid“, in: Thomas Mann in München IV. Vortragsreihe Sommer 2006, hrsg. von Dirk Heiße, München: Peniopo 2008, S. 155–182.

In unserem Kontext scheint *Unordnung und frühes Leid* in doppelter Hinsicht interessant. Zum einen: Wie beschreibt der große Wagner-Enthusiast, der mit dem Grammophon letztlich etwas „besonders und exemplarisch Deutsches“, nämlich die Lindenbaum-Romantik auf den *Zauberberg* gebracht hat, nur wenig später die „exotischen Klänge“ und „fremden Rhythmen“ einer eher kosmopolitisch-amerikanischen Tanzmusik der Zwanzigerjahre, die bei dem Tanztee im Hause des Professors Cornelius erklingen? Zum andern: Welche Funktion hat die aktuelle Unterhaltungsmusik in dieser „Inflationsnovelle“ (XI, 118), die im Krisen- und Inflationswinter 1922/23 angesiedelt ist?¹² Diese Frage führt zugleich ins Zentrum dieses „Zeitbildes“ der Weimarer Republik, in dem das Spannungsfeld zwischen Konservatismus und Modernität das zentrale gedankliche Leitmotiv darstellt. Im *Lebensabriß* (1930) bezeichnete Thomas Mann die Novelle ganz in diesem Sinne prägnant als das „Produkt eines sich selbst ironisierenden Kulturkonservatismus und der Vaterliebe zur neuen Welt“ (XI, 118). Das wird man – auch in der Akzentuierung – ernst nehmen müssen. Wie wir sehen werden, spielt dabei gerade der Tanztee und die Schallplattenmusik der Zwanzigerjahre eine große Rolle.

Zunächst sei die Novelle kurz in Erinnerung gerufen. Die „Unordnung“ des Titels verweist zum einen auf den äußeren Rahmen der Inflationsjahre, auf die der Autor im Sommer 1925 zurückschaut, auf „das Schwanken des Bodens unter den Füßen, das Drüber und Drunter aller Dinge“ (VIII, 622), wie es heißt; schon dies ist wohl eine versteckte Anspielung auf die damals so erfolgreiche Revue *Drunter und Drüber* von Hermann Haller, die mit der Musik von Walter Kollo eben 1923 herausgekommen ist, also genau in das Zeitbild passt.¹³ Dieses „Drunter und Drüber“ macht auch vor der privaten Sphäre, dem großbürgerlichen Haus des Geschichtsprofessors Cornelius nicht halt. Mit der Tanzgesellschaft zieht das extravagante jugendliche Leben in die private Sphäre des Professors ein – zugespitzt erscheint diese Störung der Privatsphäre schon allein dadurch, dass Cornelius die Tanzgesellschaft seiner beiden größeren Kinder wieder einmal vergessen hat. Im Subtext der Novelle geht es um bürgerliche Ordnung, Tradition und Modernität, um Erziehung, Autorität und Hierarchie. Bezeichnend für die amüsante Ironie, mit der Thomas Mann in diesem Generationenspiel auf subtile Weise auch Partei für die neue Weimarer

München: Peniopo 2008 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Bd. 7), S. 183–187.

¹² Thomas Mann: „Unordnung und frühes Leid“, in: *Der Bücherwurm*, Jg. 12, H. 3, Leipzig: Einhorn 1926, S. 82–83, 82.

¹³ Die Inflation und die Modedroge Kokain spielen in dieser Revue, mit der der Berliner Admiralspalast 1923 eröffnet wurde, eine große Rolle, und so ließe sich auch das „Schwanken des Bodens“ durchaus darauf beziehen.

Lebenswelt ergreift, ist schon der erste kleine Dialog zwischen dem Professor und seiner Tochter Ingrid alias Erika, die dem „Greislein“ genannten Vater „auf schonende Art“ und im Freud-Jargon die Tanzgesellschaft in Erinnerung ruft: „,[G]uter Vorfahr, laß dich nun sanft gemahnen, denn sicher hast du's verdrängt. Es war also heute nachmittag, daß wir unsere kleine Lustbarkeit haben sollten, unser Gänsehüpfen mit Heringsalat“ (VIII, 619f.). Der Professor ist zerstreut: „Ach?“ sagt Cornelius mit verlängerter Miene – ‚Gut, gut‘, sagt er und schüttelt den Kopf, um sich in Harmonie mit dem Notwendigen zu zeigen.“ (VIII, 620)

Die Tanzgesellschaft nimmt nun den zentralen Raum dieser Erzählung ein, jene Gesellschaft, an der der Professor allenfalls als „Hospitant“ (VIII, 643) im eigenen Hause teilnimmt: Keine geschlossene bürgerliche Gesellschaft kommt da zusammen, zum Hauskonzert mit Klavier, Geige und Gesang etwa, sondern eine „heterogene, pluralistische, nach Herkunft, Bildungsgrad, Beschäftigung und äußerer Erscheinung breit gefächerte Gruppe junger Menschen, deren Umgang untereinander zwanglos, unkonventionell, kameradschaftlich und egalitär ist“,¹⁴ wie Werner Hoffmeister formulierte. Aus dieser illustren Tanzgesellschaft entwickelt sich sodann das „frühe Leid“. Das kleine, 5-jährige Lorchen, die jüngste Tochter des Professors, ‚verliebt‘ sich in den Studenten Max Hergesell, der sich gewissermaßen als Partylöwe dazu herabgelassen hatte, mit dem Kind zu tanzen. Die Musik wirkt ganz offensichtlich erotisierend und berauschend, gar nicht so sehr auf die jungen Leute als vielmehr auf das kleine Lorchen: „Es verhält sich an dem“, so das bestürzte Kindermädchen Anna, „daß bei dem Kind die weiblichen Triebe ganz unhgemein lepphaft in Vorschein treten.“ (VIII, 653) Das weinende Mädchen will am Ende nicht ins Bett, will nicht schlafen und wünscht sich – welch „peinliches Unglück“ – den Tanzpartner Max Hergesell als Bruder. (VIII, 653) Das Leid ist in dieser Schlussepisode freilich ein doppeltes: Nicht dem liebenden Vater gelingt es, die Untröstliche zu trösten, sondern es sind die jungen Leute Xaver und Max, die spontan und durchaus feinfühlig alles, spricht: die „Unordnung“, wieder in Ordnung bringen.

In der Literatur wird – in unterschiedlicher Akzentuierung und Schlussfolgerung – stets auf die autobiographische Komponente dieser Erzählung verwiesen. So hatte Edith Aulhorn schon 1928 in ihrer feinsinnigen Untersuchung zu dieser Novelle festgestellt, diese enthalte „in gewissem Sinn den ganzen Thomas Mann“. ¹⁵ Kaum nämlich scheinen das autobiographische und selbstreflexive Element bei Thomas Mann so präsent wie in dieser Erzählung,

¹⁴ Hoffmeister, „Unordnung und frühes Leid“ (zit. Anm. 8), S. 166.

¹⁵ Edith Aulhorn: Thomas Manns neueste Novelle „Unordnung und frühes Leid“, in: Zeitschrift für Deutschkunde, Jg. 1928, H. 4, Leipzig/Berlin: Teubner [1928], S. 253–260, 253.

wobei die Selbstdarstellung als Geschichtsprofessor Cornelius mit Selbstbewusstsein und Selbstironie diskret und gleichwohl radikal erscheinen mag. Erschienen ist die Novelle im Juni-Heft der Neuen Rundschau, das dem Dichter bekanntlich aus Anlass seines 50. Geburtstages gewidmet war. Der Kontext des Heftes forciert fraglos eine decodierende Lesart, doch schon textimmanent lassen sich die Figuren ganz leicht durch die exakten Altersangaben zum Zeitpunkt des Inflationswinters 1922/23 genau identifizieren: Professor Cornelius ist 47 Jahre alt, seine Frau acht Jahre jünger – es spiegeln sich also ziemlich genau die Verhältnisse der Familie Mann im Münchner Haus in der Poschingerstraße. Freilich hat sich der Autor verfremdet. In einem knappen, aber prägnanten Selbstkommentar zu der Novelle heißt es ein Jahr nach der Entstehung:

Da es eine Geschichte von Alten und Jungen ist, welche die ‚Unordnung‘ in den Familienrahmen spannt, war es vielleicht kein schlechter Griff des Verfassers, aus seinem ‚Helden‘, dem Vertreter des Alten, mit dessen Augen alle Vorgänge gesehen sind, einen Professor der Historie zu machen. Denn mit der Behauptung, daß der ‚historische Mensch‘ (ein wesentlich frommer Mensch) in revolutionären Zeiten die melancholischste und auch die komischste Figur abgibt, wird es wohl seine psychologische Richtigkeit haben.¹⁶

Die neue Weimarer Nachkriegsgesellschaft repräsentieren demgegenüber die beiden großen Kinder, deren Charakterisierung unzweideutig auf Erika und Klaus Mann verweisen. Erika Mann meinte in späteren Jahren einmal, der Vater habe seine beiden älteren Kinder in dieser Novelle „verwurstet“.¹⁷ Als Kleinkinder Lorchen und Beißer spielen sodann auf einer dritten Ebene Elisabeth und Michael Mann eine wichtige Rolle. Selbst die Nebenfiguren der Erzählung sind längst entschlüsselt. Dirk Heißeferer hat in einem eindrucksvollen Beitrag jüngst eine ausführliche Schlüsselliste aufgetan, mit der in dem Musikschriftsteller und Volkslied-Editor Heinrich Möller nunmehr auch das Vorbild für den „Lieder-Möller“ unzweideutig feststeht.¹⁸ Auch ist auf den Umstand verwiesen worden, dass sich Thomas Mann den „Reiz einer so offensichtlich biographisch auslegbaren Erzählung“ bei einer Vortragsreihe unmittelbar nach dem Erscheinen zunutze gemacht habe; das Spiel zwischen „Fiktion und realistischer Bezugsebene“ ließ sich im mündlichen Vortrag noch steigern: „Indem Professor Cornelius mit der Stimme seines Autors sprach, mußten Schöpfer

¹⁶ Thomas Mann: „Unordnung und frühes Leid“ (zit. Anm. 12), S. 83.

¹⁷ Zit. nach Katia Mann: Meine ungeschriebenen Memoiren, hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann, Neuausg., 4. Aufl., Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 2001 (= Fischer Taschenbuch, Bd. 14673), S. 102.

¹⁸ Heißeferer, Der „Lieder-Möller“ (zit. Anm. 8).

und Geschöpf in der Rezipientenwahrnehmung noch enger zusammenrücken als bei einer stillen Lektüre des Textes [...].¹⁹

Doch ist hier zugleich große Vorsicht geboten. Natürlich lesen wir die Geschichte durch die dominierende Erzählperspektive des konservativen Professors, dessen Empfindungen und Wahrnehmungen des Tanzfestes das Hauptgewicht der Erzählung ausmachen. Der Geschichtspräsident indes, darauf hat Jens Nordalm schon 2001 aufmerksam gemacht, trägt nicht nur autobiographische Züge, sondern auch die des mit Mann befreundeten Münchner Historikers Erich Marcks.²⁰ Vor allem aber ist diese Perspektive durch den Autor selbst ironisch gebrochen. Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Modernität, zwischen der konservativen Bürgerlichkeit des Geschichtspräsidenten und der lasziven Liberalität der jungen Leute lässt sich keineswegs einseitig auflösen. Die Gegenwelt nämlich, die sich hier in der illustren Tanzgesellschaft manifestiert, die sich trotz der Depression und Inflation jener Weimarer Jahre zu amüsieren versteht, wird zwar vornehmlich durch die Augen des Professors gesehen, geschrieben aber hat die Novelle – so trivial es klingen mag – ja nicht Professor Cornelius, sondern eben Thomas Mann, der sich im Sinne des proklamierten „sich selbst ironisierenden Kulturkonservatismus“ immer wieder von der Perspektive des Professors distanziert. Erhellend ist dabei die spezifische Funktion der Mann'schen Ironie, die gerade hier mit Jens Ewen als „Reaktion auf Modernisierungsprozesse“²¹ verstanden werden kann.

Bei diesen von Thomas Mann ganz bewusst eingesetzten, oft ironisch eingekleideten Brüchen in der Perspektive spielt nun die Musik eine zentrale Rolle, wie ein erstes Beispiel zeigen soll: Mitten auf der Tanzgesellschaft erkundigt sich Cornelius bei seiner vorbeitanzenden Tochter nach einem Stück, das „nicht übel schmachtet und exerziert und ihn durch gewisse Einzelheiten der Erfindung vergleichsweise anmutet“. „Wie heißt die Platte?“ „Fürst von Pappenheim, Tröste dich, mein schönes Kind“, sagt sie und lächelt angenehm mit ihren weißen Zähnen.“ (VIII, 647) Bereits der Kommentar von Hans Rudolf Veget²² verrät, um welches Stück es sich hier handelt: um die seiner-

¹⁹ Sascha Kiefer: Gesellschaftlicher Umbruch und literarisierte Familiengeschichte. Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“ und Klaus Manns „Kindernovelle“, in: „weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll“. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk, hrsg. von Lothar Bluhm und Heinz Rölleke, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001 (= Wirkendes Wort, Sonderband), S. 476–492, 485 f.

²⁰ Vgl. Jens Nordalm: Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“, Erich Marcks und Philipp II. von Spanien, in: TM Jb 14, 2001, 225–232.

²¹ Jens Ewen: Pluralismus erzählen. Thomas Manns Ironie-Konzeption als Sprache der Moderne, in: Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, hrsg. von Tim Lörke und Christian Müller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 89.

²² Hans Rudolf Veget: Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München: Winkler 1984, S. 211–219, 212.

zeit ganz aktuelle Operette *Der Fürst von Pappenheim* des damals enorm prominenten und erfolgreichen deutsch-jüdischen Operetten- und Schlagerkomponisten Hugo Hirsch (1884–1961), die am 6. Februar 1923 in Berlin uraufgeführt wurde, also genau in die Zeit dieser „Inflationsgeschichte“ fällt. Reinhard Pabst hat zudem darauf hingewiesen, dass Thomas Mann bei dem Schlagerzitat ein kleiner Fehler unterlaufen sei, denn der Titel lautet eigentlich *Tröste Dich, mein liebes Kind*, nicht „schönes Kind“. ²³ Solche Abweichungen finden sich freilich immer wieder bei Thomas Mann, und es ist fraglich, ob hier gleichsam durch die philologische Brille wirklich von einem Fehler gesprochen werden sollte. Viel entscheidender nämlich ist, mit welchem feinsinnigem Humor hier der bildungsbürgerliche Provinzialismus des Professors auf die Schippe genommen wird, wie lässig seine Tochter „angenehm lächelnd“ den kleinen Stachel gegen die provinzielle Unkenntnis des „Greisleins“ setzt. „Gewisse Einzelheiten der Erfindung“ hatten bei Cornelius immerhin einen positiven, angenehm anmutenden Eindruck hinterlassen. Auch wenn sich dieser Titel nur in späteren Aufnahmen im Deutschen Rundfunkarchiv nachweisen lässt, so lassen sich andere Schlager aus dieser Hugo-Hirsch-Operette auf historischen Vox-Platten oder als Notenausgaben der 1920er Jahre belegen. ²⁴ (Abb. 1)

Das von Thomas Mann zitierte Beispiel zeigt: Das Tanzfest, d. h. das Grammophon und die damit reproduzierte Musik bringen eine spezifische Lebenswirklichkeit in die Novelle ein, das „Zeitbild“ erhält gerade durch die Musik aktuelle lebensweltliche Konturen. Als Gegenbegriff dazu darf jenes private „Reservat“ gelten, das schon Herbert Lehnert ²⁵ bei seiner Interpretation von *Unordnung und frühes Leid* besonders im Blick hatte, wobei das ästhetische Rückzugsgebiet bei Mann ja in den unterschiedlichsten Facetten immer wieder eine große Rolle spielt. Dieses Reservat konkretisiert sich in *Unordnung und frühes Leid* – äußerlich zunächst – in der Familie, im großbürgerlichen Haus, im eigenen Arbeitszimmer des Professors. Diese Dialektik von privatem Rückzugsgebiet und moderner Weimarer Lebenswelt, wie sie die Tanzgesellschaft repräsentiert, wird freilich überhaupt erst durch das Medium des Grammophons möglich: Junge Leute finden sich ohne Tanzkapelle in einer bürgerlichen Villa zusammen, in einem bürgerlichen Salon, in dem wir ansonsten eher Haus-, also Kammermusik vermuten dürften. Indirekt ist damit in der Novelle jener

²³ Pabst, „Wie heißt die Platte?“ (zit. Anm. 11), S. 185.

²⁴ Z. B. „Und zum Schluß schuf der liebe Gott den Kuß“, Voxplatte 1354 (1923). Vgl. Rainer E. Lotz/Walter Roller: Discographie der deutschen Sprachaufnahmen, Bonn: Lotz 2004 (= Deutsche National-Discographie, Serie 4, Bd. 4).

²⁵ Herbert Lehnert: Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“. Entstellte Bürgerwelt und ästhetisches Reservat, in: Text & Kontext 6.1/6.2, Festschrift für Steffen Steffensen, München: Fink 1978, S. 239–256.



Abb. 1: Hugo Hirsch: Und zum Schluß schuf der liebe Gott den Kuß. Aus der dreiaktigen Operette „Der Fürst von Pappenheim“, Berlin-Wilmersdorf: Rondo 1923, Titelseite der Partitur

Aspekt von Modernität berührt, der eingangs schon angesprochen wurde und die Rezeption von Musik grundlegend tangierte: Schallplatte und Radio revolutionierten das Verhältnis von Musik und Raum sowie die Rezeptionsbedingungen von Musik radikal. Grammophon und Radio lösten Musik tatsächlich aus dem ursprünglichen Funktionszusammenhang und machten sie allgemein verfügbar, und zwar an jedem Ort und in jedem Kontext auch des trivialsten Alltagslebens – oder eben auch auf dem *Zauberberg*. Mit dem Grammophon hatte Mann dort das Mittel gefunden, nicht nur kleinbesetzte Kammermusik oder Lieder wie den *Lindenbaum*, sondern auch Operausschnitte und Sinfonische Dichtungen, die ‚live‘ nur mit einem gigantischen Aufführungsapparat zu realisieren gewesen wären, in das Sanatorium zu bringen – freilich in einer eigentümlichen Distanzierung: Die Musik Hans Castorps verliert durch das Medium zugleich an unmittelbarer Präsenz, sie erleidet eine „perspektivische Minderung“, so „als ob man ein Gemälde durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtete, so daß es entrückt und verkleinert erschien“, wie es im *Zauberberg* heißt (5.1, 967). Diese Distanzierung durch das Grammophon entspricht durchaus der Distanz des *Zauberbergs* zum „Flachland“, es ist die Distanz zum wirklichen Leben.

Wie anders in unserer Erzählung. Das Grammophon repräsentiert nunmehr gerade die moderne vitale Lebenswelt, laut, sinnlich, mit Klängen, denen sich selbst der Geschichtsprofessor nicht ganz entziehen kann. Zunächst indes ist die Musik Störung für ihn, wie die erste Erwähnung des Grammophons verrät:

Als er unterwegs die Stimmen hört, die drunten ineinandergehen, und das Grammophon, das schon in Bewegung gesetzt ist, nimmt seine Miene einen gesellschaftlich verbindlichen Ausdruck an. ‚Bitte, sich nicht stören zu lassen!‘ beschließt er zu sagen und geradeswegs ins Eßzimmer zum Tee zu gehen. Der Satz erscheint ihm als das gegebene Wort der Stunde: heiter-rücksichtsvoll nach außen, wie es ist, und eine gute Brustwehr für ihn selber. (VIII, 634 f.)

Aus der Ferne, aus dem „Reservat“ des privaten Arbeitszimmers, hört er dann wieder Klänge des Grammophons, denen er „hauptsächlich nachhängt“ (VIII, 640), wie es heißt. Die neuartige, reproduzierte Musik ist zugleich auf subtile Weise mit der Gedankenwelt des Professors verbunden, etwa durch das ‚spanische‘ Leit-Motiv. Das spanische Zeitalter Philipps II. und die Gegenreformation sind das „Steckenpferd“ des Professors, wobei Philipp II. gleichsam als historische Identifikationsfigur des verunsicherten Gelehrten erscheint, der seinerseits durchaus Schwierigkeiten hat, sich in der neuen Zeit zurechtzufinden. Im Arbeitszimmer also lauscht Cornelius nun den „Klängen des Grammophons“, diesen

...sonderbaren Weisen der neuen Welt, jazzartig instrumentiert, mit allerlei Schlagzeug, das der Apparat vorzüglich wiedergibt, und dem schnalzenden Geknack der Kastagnetten, die aber eben nur als Jazz-Instrument und durchaus nicht spanisch wirken. Nein, spanisch nicht. Und er ist wieder bei seinen Berufsgedanken. (VIII, 640)

Tatsächlich finden sich etwa unter den damals veröffentlichten Tanz-Platten des Jahres 1923 auffällig viele spanische Titel, doch noch bemerkenswerter als dieser Zeitbezug ist die raffinierte, leitmotivartige Einbindung der technisch reproduzierten Musik in die Gedankenwelt des Professors.

Am Rande sei vermerkt: Die technische Qualität der Wiedergabe wird explizit gelobt, anders als in der eingangs zitierten Passage des *Steppenwolfs* wird also das Medium der Schallplatte in dieser Novelle keineswegs denunziert.²⁶ Der Geschichtsprofessor kann sich jedenfalls den suggestiven Rhythmen des Schlagzeugs nicht entziehen. Auch bei der zweiten, ausführlicheren Musikpassage wird das Medium des Grammophons hervorgehoben, jenes Grammophons, das auf der Gesellschaft „mit robusten Nadeln bedient wird, damit es laut klingt“ (VIII, 647). Die Qualität der Wiedergabe war seinerzeit noch stark von der Bedienung des Apparates abhängig. Mit der Wahl aus etwa einem Dutzend verschiedener Nadeln konnte die Klangqualität nachhaltig beeinflusst werden; das Grammophon der 1920er Jahre stand weniger für einen objektiven Dolby-Surround-Klang als vielmehr für einen durchaus persönlich gefärbten Klang. Bezeichnenderweise sprach Thomas Mann im *Zauberberg* auch noch von einem „Musizieren“ durch das Grammophon. Den jungen Leuten im Hause des Geschichtsprofessors ging es indes vornehmlich um einen „lauten Klang“.

Die Musik nun, die das Grammophon spielt, lässt in ihrer Beschreibung sowohl das Befremden des Geschichtsprofessors als auch eine gewisse, fast erotische Erregung erahnen: Das Grammophon lässt seine

... Shimmys, Foxtrotts und Onesteps erschallen [...], diese Double Fox, Afrikanischen Shimmys, Java dances und Polka Creolas – wildes, parfümiertes Zeug, teils schmachttend, teils exerzierend, von fremdem Rhythmus, ein monotones, mit orchestralem Zierat, Schlagzeug, Geklimper und Schnalzen aufgeputztes Neger-Amusement. (VIII, 647)

Das Grammophon verwandelt den bürgerlichen Salon also in einen ekstatischen Tanzboden, „teils schmachttend, teils exerzierend“, und mit der Ranküne des „wilde[n], parfümierte[n] Zeug[s]“ drückt sich natürlich die Distanz des Geschichtsprofessors aus, freilich noch gezügelt – gemessen etwa an den

²⁶ Volker Mertens hat bereits mit Blick auf das berühmte Grammophon-Kapitel im *Zauberberg* Manns „ausgeprägtes Qualitätsbewusstsein für Abspielgeräte“ hervorgehoben. Siehe Mertens, „Elektrische Grammophonmusik“ (zit. Anm. 2), S. 178.

bösen, ja peinlichen Ausfällen, die später, 1937, Theodor Wiesengrund Adorno gegen den Jazz anführen sollte. Die meisten Platten, die Thomas Mann da im Ohr hatte, dürften Tanzplatten des Bernard-Etté-Jazzorchesters gewesen sein, in dessen Vox-Platten-Repertoire dieser Jahre sich jedenfalls etliche Tanz-Titel finden, die Mann hier aufgezählt hat. Der Foxtrott freilich ist viel zu allgemein, als dass man hier einen Plattentitel von 1923 genauer identifizieren könnte, doch die spezifischer genannten Tänze Java oder auch die zitierte Polka creola finden sich in der Vox-Discographie²⁷ jener Zeit nur im Repertoire des Bernard-Etté-Jazzorchesters, so etwa auf folgenden Platten: *Carrapatoso* (Polka creola), Voxplatte 1515, und *Die Mädels von Java* (Java), Voxplatte 1524/1527. Diese Vox-Platten des Bernard-Etté-Orchesters, das übrigens schon 1923 eine erste Rundfunksendung bestritten hatte, dürften sich aller Wahrscheinlichkeit nach im Münchner Schallplattenbestand von Erika und Klaus Mann befunden haben. Manns Wort vom „Neger-Amusement“ konkretisiert sich dabei vielleicht sogar im stilisierten Plattenlogo der Firma Vox.

Hier sei zunächst nur einer der genannten Tänze herausgegriffen, ein Tanz, der als pars pro toto gleichsam für die ganze Tanzgesellschaft, die „Shimmy-Geselligkeit“ (VIII, 642), steht: Als gradtaktiger Tanz ist der Shimmy dem Foxtrott verwandt, aber doch etwas rascher. Der Shimmy ist zudem ein sogenannter „Platztanz“, die Schritte werden also auf kleinstem Raum ausgeführt. Anfang der 1920er Jahre kam dieser amerikanische Gesellschaftstanz auch in Europa groß in Mode, ja selbst in die Kunstmusik ist er eingezogen, wie etwa der Shimmy in Paul Hindemiths *Suite 1922* zeigt. Charakteristisch für diesen Gesellschaftstanz ist die ekstatisch-schüttelnde Bewegung der Schultern, ja des ganzen Körpers, wobei die Spielarten als „Shimmy-sha-wabble“ oder „Hootchy-Kootchy“ den erotischen Reiz pointieren: „Hootchy-Kootchy“ kommt von *to cooch*, was so viel heißt wie *mit dem Hintern wackeln*. Thomas Mann hat einen Shimmy der damaligen Zeit in unserer Erzählung namentlich erwähnt, auf eher beiläufige Weise: Max Hergesell, dem das kleine Lorchen beim Tanzen verfallen wird, erscheint zunächst etwas zu spät auf der Tanzgesellschaft:

Wohlerzogen bedankt er sich beim Hausherrn, der ihm die Hand schüttelt, für die freundliche Einladung. ‚Ich zügele etwas nach‘, sagt er und macht einen kleinen sprachlichen Scherz. ‚Ausgerechnet Bananen muß ich heute bis vier Uhr Kolleg haben; und dann sollte ich doch noch nach Hause, mich umziehen.‘ (VIII, 636)

Den sprachlichen Scherz, von dem der Erzähler hier spricht, versteht nur, wer sich daran erinnert, dass *Ausgerechnet Bananen* die deutsche Version des eben

²⁷ Vgl. Anm. 24.

1923 komponierten Shimmy *Yes! We have no bananas* ist, wieder also ein ganz aktueller Schlagertext, der gerade in Zeiten der Wirtschaftskrise ‚funktionierte‘, als die Welt geradezu verrückt nach Bananen war. Die Vox-Discographie belegt für das Jahr 1923 immerhin drei verschiedene Aufnahmen dieses Schlagers, von denen eine ebenfalls zum Plattenrepertoire von Erika und Klaus Mann gehört haben dürfte, darunter erneut eine mit dem Orchester Bernard Etté, der den Schlager gleich zweimal aufgenommen hat: 1923 und 1924.²⁸

Nicht zuletzt durch die zu identifizierenden Titel bzw. Vox-Platten wird *Unordnung und frühes Leid* in der Tat zu einem realistischen „Zeitbild“. Was der Autor in den Tanz- und Musikszenen beschreibt, ist – im vergleichenden Blick auf die Vorkriegszeit – ein fundamental neues Hörerlebnis, was kaum genug betont werden kann: Ein Hörereignis, das unmittelbar mit der Tanzkultur der 1920er Jahre als kulturgeschichtlichem Paradigma verbunden ist. Es handelt sich ja durchweg um „umgangsmäßige Musik“, um einen zeitgenössischen Begriff aufzugreifen, den der bedeutende Musikwissenschaftler Heinrich Bessler 1925 – also parallel zu der Erzählung – in seinem vieldiskutierten und mehrfach nachgedruckten Freiburger Habilitationsvortrag konkret entwickelt hat. In diesem Vortrag mit dem Titel *Grundfragen des musikalischen Hörens*²⁹ konstatierte der Heidegger-Schüler eine fundamentale Entfremdung des Menschen durch das traditionelle Konzert in der Ausprägung des 19. Jahrhunderts, dem die „Erlebnis-schwere“³⁰ fehle.³¹ Musik als ein Grunderlebnis des Menschen könne sich in der Institution des bürgerlichen Konzerts eben nicht mehr mitteilen, sie verkomme zur „Darbietungsmusik“.³² Einer solchen Darbietungsmusik stellte Bessler in seinem Habilitationsvortrag eine musikalische Erfahrung gegenüber, die keineswegs abstrakt, sondern konkret in der Wirklichkeit des Jahres 1925 verortet war: im Arbeitslied etwa oder in der Musik der Jugendbewegung, im kultischen Lied, im Schlager oder eben auch in der Musik der von ihm so bezeichneten „Nigger-Jazzband“.³³

²⁸ Im Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main: „Yes, we have no bananas“, Vox-Platten.

²⁹ Heinrich Bessler: Grundfragen des musikalischen Hörens, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, Leipzig: Peters 1926, S. 35–52. Nachdruck in: Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik, Jg. 1, H. 1, Wolfenbüttel/Berlin/Leipzig: Schott 1930, S. 3–5 (Teildruck), sowie in: Heinrich Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig: Reclam 1978, S. 29–53 (zitiert wird nach dieser letzten Ausgabe).

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Vgl. zu diesem Vortrag von Bessler insbesondere Laurenz Lütteken: Das Musikwerk im Spannungsfeld von „Ausdruck“ und „Erleben“. Heinrich Besslers musikhistoriographischer Ansatz, in: Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, S. 213–232.

³² Ein Begriff, den der Autor allerdings erst 1959 ergänzen sollte, vgl. Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin: Akademischer Verlag 1959, S. 14.

³³ Bessler, Grundfragen (zit. Anm. 29), S. 29.

Die Dichotomie von „Umgang“ und „Darbietung“ ist in diesem Konzept grundlegend. Die Konzertmusik des 19. Jahrhunderts war für den Musikhistoriker gleichbedeutend mit einer kaum erträglichen Entfremdung, die sie für den modernen Menschen der 1920er Jahre unrettbar diskreditierte. In unserem Zusammenhang erhellend ist, dass Bessler demgegenüber eine Musik postulierte, die nicht auf Distanzierung, sondern auf Vereinnahmung zielte. Das entscheidende musikalische Moment, das eine solche Vereinnahmung ermöglicht, sei der Rhythmus, der die Musik in „leibliche Bewegung“ zu verwandeln vermag. Nur damit werde jene Dimension freigesetzt, die „der Musik zu elementarer Kraft verhilft, wie sie im Konzertsaal unerreichbar bleiben muß“.³⁴

Dieser kleine Seitenblick soll nur verdeutlichen, wie aktuell damals der Diskurs zum unmittelbaren Erleben der „U-Musik“ bereits auch in der akademischen Musikwissenschaft ausgeprägt war. Die leibliche Bewegung, von der Bessler hier spricht, der Tanz also, spielt nun gerade auch in *Unordnung und frühes Leid* eine zentrale mentalitätsgeschichtliche Rolle, beschrieben freilich aus der distanzierten Sicht des Geschichtsprofessors:

Die Jugend tanzt eifrig, soweit man es tanzen nennen kann, was sie da mit ruhiger Hingebung vollzieht. Das schiebt sich eigentümlich umfaßt und in neuartiger Haltung, den Unterleib vorgeedrückt, die Schultern hochgezogen und mit einigem Wiegen der Hüften, nach undurchsichtiger Vorschrift schreitend, langsam auf dem Teppich umher, ohne zu ermüden, da man auf diese Weise gar nicht ermüden kann. Wogende Busen, erhöhte Wangen auch nur, sind nicht zu bemerken. (VIII, 647)

Wagen wir hier – angeregt durch Nathalie Brüggem und Friedhelm Marx – einen vielleicht aufschlussreichen Perspektivwechsel: Fast zeitgleich zu unserer Novelle schrieb Klaus Mann den Roman *Der fromme Tanz*, jenen Roman, in dem das Zeitkolorit ebenfalls durch „einen Shimmy“,³⁵ durch „Jazz-“ oder „negerhafte[] Marschmusik“ oder „Tangotänze[]“ zum Ausdruck kommt. In seinem Lebensbericht *Der Wendepunkt* heißt es über jene Zeit: „Der Tanz wird zur Manie, zur *idée fixe*, zum Kult. [...] Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. [...] Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz.“³⁶

Die Übereinstimmungen sind durchaus überraschend. Als Klaus Mann die Novelle seines Vaters im Mai 1925 noch vor dem Erstdruck zu Gesicht bekam, war er bekanntlich schwer enttäuscht, ja in einem Brief an seine Schwester

³⁴ Ebd., S. 33.

³⁵ Klaus Mann: *Der fromme Tanz*, Hamburg: Rowohlt 1986, S. 33.

³⁶ Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, München: Sonderausgabe Edition Spangenberg im Ellermann Verlag 1981, S. 143f.

Erika sprach er gar vom „Novellenverbrechen“ seines Vaters.³⁷ Meist wurde diese negative Einschätzung auf das in der Tat prekäre Porträt bezogen, das Thomas Mann mit der Figur des Bert Cornelius geliefert hatte und das eindeutig auf Klaus Mann bezogen ist. Bert ist der – so der pessimistische Professor –, „der nichts weiß und nichts kann und nur daran denkt, den Hanswurst zu spielen, obgleich er gewiß nicht einmal dazu Talent hat“ (VIII, 643).

Doch Klaus Mann dürfte wohl ganz grundsätzlich vor allem darüber verbittert gewesen sein, dass es sein Vater gewagt hatte, sein eigenes literarisches Sujet zu besetzen: die Darstellung der zeitgenössischen Jugend im Kontext eines Tanzfestes. Einen Anhaltspunkt dafür liefert immerhin der Essay, den Klaus Mann zum 50. Geburtstag seines Vaters im Mai 1925 schrieb und in dem er betont,

... daß noch nie eine Generation so weit getrennt war von der vorhergehenden als unsere von der unserer Väter – das ist mein Glaube, und dagegen darf auch nicht sprechen, daß dieser Gegensatz in eigentlich noch keinem Kunstwerk ernstlich gestaltet worden ist, denn das liegt nur daran, daß überhaupt das ganze Pathos, die ganze Sehnsucht unserer Generation ihre Gestaltwerdung noch nicht hat erleben dürfen [...].³⁸

Auch dem Vater also wurde damit abgesprochen, in der besagten Novelle den Gegensatz der Generationen künstlerisch adäquat verarbeitet zu haben. In diesem Generationenkonflikt spielte die Musik die emotional am stärksten besetzte Rolle. Bis heute ist sie – wie kaum ein anderes Medium – ein identitätsstiftendes Moment der Jugendkultur geblieben, die Plattensammlung junger Leute ist für Eltern eigentlich tabu. So paradox es scheinen mag: Die Modernität von Thomas Mann in dieser Erzählung wird vielleicht in der Kritik von Klaus Mann am stärksten profiliert, im typischen, abwehrenden Reflex der Jugend, wenn sich die Elterngeneration der eigenen Jugendkultur annimmt.

Ich komme zum Schluss und damit zum Finale der Erzählung, wo die Rolle der Musik noch einmal auf subtile Weise pointiert wird. Lorchen, im Gitterbett weinend, lässt sich nur von Max Hergesell trösten, der im sichtlichen „Vollgefühl seiner Rolle als Glücksbringer, Märchenprinz und Schwanenritter“ daher kommt (VIII, 655). Richard Wagner kommt also doch noch ins Spiel. Der

³⁷ Brief an Erika Mann vom 17. Mai 1925 (Klaus-Mann-Archiv, München), zit. nach: Frederic Kroll/Klaus Täubert: Klaus-Mann-Schriftenreihe, Bd. 2: 1906–1927. Unordnung und früher Ruhm, Wiesbaden: Blahak 1977, S. 122.

³⁸ Klaus Mann: Mein Vater. Zu seinem 50. Geburtstag, in: Klaus Mann. Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924–1933, hrsg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 49.

„Schwanenritter“ aus dem *Lobengrin*, der für Thomas Mann zeitlebens – seit den frühen Aufführungen im Lübecker Stadttheater bis hin zu seinem Wunschkonzert von 1954 – eine ganz besondere Rolle gespielt hat, wird freilich parodiert. Ein Schwanenritter ist Hergesell ja nur aus der Perspektive des Bildungsbürgers Cornelius. Wenn Max Hergesell aus dieser Sicht als Schwanenritter fungiert, hat das mit großer deutscher Musik und romantischem Mythos nichts mehr zu tun. Nun geht es hier ja auch um keinen Liebestod, sondern lediglich um ein kleines Mädchen, das es „recht heftig erwischt“ hat (VIII, 656). Auch am Ende bleibt Mann bei seiner ironisch gebrochenen Öffnung zur zeitgenössischen Wirklichkeit, einer Ausrichtung auf die Lebenswelt der Gegenwart, wobei der zentrale Schlüssel die durch das Grammophon vermittelte Musik der Zwanzigerjahre darstellt. Es ist gleichsam der emotionale Schlüssel zu jener Zeit: Hergesell ist gekommen, damit das kleine Mädchen nicht – wie er sagt –

... ‚auf ihrem Bette weinend sitzt die kummervollen Nächte!‘ Und er äugelt nach dem Professor, um Beifall einzuheimsen für seine Bildung. ‚Ha, ha, ha, in den Jahren! ‚Tröste dich, mein schönes Kind!‘ Du bist gut. Aus dir kann was werden. Du brauchst bloß so zu bleiben. Ha, ha, ha, in den Jahren! Wirst du nun schlafen und nicht mehr weinen, Loreleyerl, wo ich gekommen bin?‘

Verklärt blickt Lorchen ihn an. (VIII, 655)

Tröste Dich, mein schönes Kind! – der Operetten-Titel erhält hier im Nachhinein seinen eigentlichen Sinn,³⁹ und es entbehrt natürlich keiner feinen Komik, wenn dieser Schlager ausgerechnet vom Schwanenritter Hergesell zitiert wird. Nebenbei bemerkt: Auch die amüsante Anspielung auf die Loreley dürfte einem Schlager aus dem Jahr 1923 entsprungen sein (wieder mit dem Bernhard-Etté-Orchester!): *Loreley, du brauchst ’nen Bräutigam*.⁴⁰

Die Nähe zur Moderne schlägt sich – so erscheint es dem Musikhistoriker – schließlich auch im Stil der Novelle nieder. Die intertextuellen Bezüge sind im Vergleich mit anderen Novellen wohl doch zurückgenommen, die Beschreibung ist leicht und beschwingt. Fast könnte man von einer „neuen Sachlichkeit“ sprechen, wobei gerade die Jazzmusik und das Grammophon in diese Richtung weisen. Der Seitenblick auf die sogenannten „Zeitopern“ der 1920er Jahre dürfte nicht allzu gewagt sein, etwa auf Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* oder *Der Sprung über den Schatten*, aber auch Kurt Weills *Der Zar lässt*

³⁹ Der Schlager mischt sich zudem auf eigentümliche Weise mit Goethe, ja sogar das alte Bild der Loreley wird ironisch beschworen: Das kleine Lorchen, das nicht singt, sondern weint, und damit den Schwanenritter Hergesell zwar nicht auf den Felsen, aber zu sich ins Kinderzimmer herauflockt.

⁴⁰ Im Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main: „Loreley, du brauchst ’nen Bräutigam“, aus: „Charlie“, Vox-Platte Nr. 1483.

sich photographieren, in denen gerade die Integration von Grammophon und Radio auf der Bühne völlig neue dramaturgische und musikalische Konzepte ermöglichten. Eine gewisse Nähe von Manns „Zeitbild“ zu diesen „Zeitopern“ wird noch dadurch unterstrichen, dass sich die Modernität speziell durch den Rückgriff auf den Jazz als einem wichtigen Aspekt adäquaten Zeitverständnisses manifestiert. Ganz in diesem Sinne hatte Krenek etwa in *Der Sprung über den Schatten* an zentralen Stellen einen Foxtrott integriert. Damit freilich stellen sich zugleich auch die Insignien des Assoziationsfeldes „Amerikanismus“ ein. Dieser schillernde Begriff umfasste um 1925 tatsächlich für eine kurze Zeitspanne assoziativ und schlagwortartig die zentralen Modernisierungstendenzen jener Jahre. Gottfried Benn etwa erklärte im Kontext seines Bekenntnisses „gegen Amerikanismus“, dass die ganze Literatur seit 1919 „mit dem Schlagwort Tempo, Jazz, Kino, Übersee, technische Aktivität“ arbeite, und zwar unter „betonter Ablehnung aller seelischen Probleme“.⁴¹

Bei aller Öffnung zur modernen, pluralistischen Lebenswelt, die sich in Thomas Manns Novelle beobachten lässt: Die seelischen Probleme bleiben trotz der ironischen Leichtigkeit das eigentliche Thema. *Tröste Dich, mein schönes Kind*: Die Komik des Operetten-Titel zitierenden Schwanenritters fällt letztlich auf Professor Cornelius selbst zurück. Die Empfindungen, die der Professor gegenüber dem Repräsentanten der neuen Lebenswelt, Max Hergesell, hegt, sind „ganz eigentümlich aus Dankbarkeit, Verlegenheit, Haß und Bewunderung zusammengequirlt“, wie es heißt (VIII, 656). Auch dies ein letztes feines Psychogramm, das die Empfindungen des konservativen Professors schamlos offenlegt.

⁴¹ Gottfried Benn, zitiert nach: Erhard Schütz: Die Romane der Weimarer Republik, München: Fink 1986, S. 73.

Heinrich Detering

Akteur im Literaturbetrieb

Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur¹

Hans-Joachim Sandberg zum 26. Januar 2010

Als Volontär der Süddeutschen Feuerversicherungs-Bank war Thomas Mann eine Enttäuschung. Denn, so erinnert sich der mittlerweile Weltberühmte 1907 in seinem Selbstporträt *Im Spiegel* an diese Münchner Anfänge 1894, statt

... bestrebt zu sein, mich in die Geschäfte einzuarbeiten, hielt ich es für gut, auf meinem Drehsessel verstohlenerweise an einer erdichteten Erzählung zu schreiben, [...] die ich dann in einer umstürzlerisch gesinnten Monatsschrift zum Abdruck gelangen ließ, und auf die ich mir wohl gar noch etwas zugute tat.

Ich verließ das Bureau, bevor man mich hinauswarf, gab an, Journalist werden zu wollen [...].²

Journalist *werden* zu wollen? Journalist war der junge Thomas Mann vor seinem Eintritt ins Büro ja längst schon gewesen: als Herausgeber und Autor der Zeitschrift *Frühlingssturm* 1893 und als Mitarbeiter einer Zeitschrift namens *Das Zwanzigste Jahrhundert* 1895–96. Und so kehrt der gescheiterte Büroangestellte denn auch bald zu seiner alten Tätigkeit zurück. „Eine Zeitlang“, so fährt er fort, „war ich Mitredakteur des ‚Simplizissimus‘, – man sieht, ich sank von Stufe zu Stufe. Ich ging in das vierte Jahrzehnt meines Lebens.“ (14.1, 183) Das Ende der 1893 begonnenen journalistischen Karriere ist erst im Jahr 1900 erreicht, mit dem Ausscheiden aus der *Simplicissimus*-Redaktion.

Thomas Manns betont scherzhafte Bemerkungen von 1907 bringen einen frühen Zusammenhang in den Blick, der durch die seither betriebene Selbstinszenierung als repräsentativer Dichter in der Nachfolge Schillers, dann Goethes erfolgreich verdeckt worden ist. Der junge Schriftsteller Thomas Mann hat sich, bevor er mit *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger* zum Großschriftsteller

¹ Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die eingreifend überarbeitete Neufassung meines Beitrags: Der junge Thomas Mann als Journalist, in: *Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft* 2008, Lübeck: Hansisches Verlagskontor 2008, S. 144–158.

² 14.1, 181–184, Kommentar 14.2, 240–249, Zitat S. 181 f.

des anbrechenden 20. Jahrhunderts aufsteigt und sich eine Existenz als freier Schriftsteller leisten kann, jahrelang in den journalistischen Leitmedien der Epoche etabliert. Er hat, noch während er an seinem Roman schrieb, zugleich als Zeitschriftenredakteur und Verlagslektor gearbeitet. Und er hat schließlich seinen literarischen Durchbruch, unter Ausnutzung dieser professionellen Medienerfahrung, selbst journalistisch initiiert.

Seine Selbstinszenierung lässt davon nur noch Spuren erkennen, in ironischen Reminiszenzen wie eben dem Essay *Im Spiegel* oder den später daraus hervorgegangenen Kapiteln des *Felix Krull*. Sobald er sich aber, schon als junger Schriftsteller, bei Ausübung seines Berufs fotografieren lässt, setzt er sich als traumverloren rauchender *décadent* in Szene oder, in einer erst allmählich gefundenen neuen Rolle, als wilhelminischer Pflichtethiker im Gelehrtenhabit am Schreibtisch: abseits von jedem Kollektiv und jedem Betrieb, ein einsamer Arbeiter des Geistes, fern der Arbeitswelt, der er sich in Texten wie *Die Hungernden* erst mühsam wieder annähern muss. Wenn es uns heute so schwer fällt, uns den Autor des *Friedemann*, der *Buddenbrooks* oder des *Tonio Kröger* in einer belebten Zeitungsredaktion oder als Lektor im Verlagsbüro vorzustellen, dann auch deshalb, weil seine zweckmäßig konstruierte Selbst-Ikonographie von diesen Berufstätigkeiten nichts, gar nichts mehr erkennen lässt, weil sich die kunstvoll erzeugten Bilder vor die Biographie schieben, weil die Dichterbilder, im Augenblick der professionellen medialen Inszenierung und dank ihr, den Medien-Profi unsichtbar machen.

1. Frühlingssturm (1893)

Thomas Manns journalistische Laufbahn nimmt ihren Anfang auf dem Katharineum in Lübeck 1893. Was da begonnen wird, ist ein zwar kurzlebiges, aber nicht nur groß gedachtes, sondern auch singuläres Unternehmen. Im Frühjahr 1893 gründet der schon vor seinem schulischen Scheitern stehende Lübecker Gymnasiast bekanntlich eine Zeitschrift unter dem Titel: „Der Frühlingssturm. Monatsschrift für Kunst, Litteratur und Philosophie“. Heft 2 erscheint dann mit verändertem Untertitel als: „Der Frühlingssturm. Monatsschrift für Kunst und Litteratur“. Die Lübecker Druckerei Max Schmidt übernimmt die technische Seite des Unternehmens, das im Selbstverlag vermutlich von Thomas Mann und seinem Freund Hermann Graf Vitzthum finanziert wird und sowohl im Einzelverkauf als auch im Abonnement zu beziehen ist. Vom ersten, wohl acht Seiten umfassenden Blatt aus dem Mai 1893, ist offenbar kein einziges Exemplar erhalten; was wir darüber wissen, verdankt sich Zitaten zweier Abschreiber. Das zweite Heft erscheint zu den

Schulferien als „Doppelnummer für Juni und Juli 1893“, 16 Seiten stark.³ Paul Thomas Mann alias „Paul Thomas“ figuriert als Herausgeber, weitere Autoren sind, ebenfalls zumeist unter Pseudonymen, Theodor Nagel, Graf Vitzthum (als „Wilhelm Ludwig“) sowie die Freunde Korfiz Holm (als „Anthropos“) und Otto Grautoff.

Die singuläre Stellung dieses Unternehmens wird weithin noch immer unterschätzt. Denn dieses Blatt entsprach keineswegs dem, was man sich heute unter einer Schülerzeitung vorstellt. Es handelte sich in der Tat, wie Thomas Mann im *Lebensabriß* formuliert, um eine „wenig schulgemäße[] Schülerzeitung“ (XI, 100). Der Frühlingsturm war, das haben Hans-Peter Bartels und Oliver Rudolph in einer gründlichen Studie nachgewiesen, überhaupt „die erste Schülerzeitung in Deutschland, die sich urkundlich belegen lässt“.⁴ Hier betrieben Jugendliche eine Zeitschrift, die keine Jugend-Zeitschrift sein sollte – oder doch jedenfalls nur in jenem Sinne einer Generationen-Rebellion, wie sie durch die berühmte Zeitschrift *Jugend* und den nach ihr benannten *Jugendstil* sprichwörtlich geworden ist. In ihrem Geiste ist Thomas Manns Eröffnungstext formuliert: Sein Ich-Erzähler wirft den Cäsar in die Ecke, pfeift auf die Bürger – und lässt den Sturm der Erneuerung durch „[u]nser würdiges Lübeck“ brausen:

... voll Jugendkraft und Kampfesmut, voll vorurteilsfreien Anschauungen und strahlenden Idealen [...], so wollen wir hineinfahren mit Worten und Gedanken in die Fülle von Gehirnverstaubtheit und Ignoranz und bornierten, aufgeblasenen Philistertums, die sich uns entgegenstellt. (14.1, 18)

Thomas Manns Rückblick im ironischen Selbstporträt *Im Spiegel* verkleinert diesen Anspruch im Nachhinein. Denn das Ganze war sehr ernst gemeint, und es war so ernst zu nehmen wie Thomas Manns erster Essay, der hier erschien: *Heinrich Heine, der ‚Gute‘*. Nicht Lehrer, Mitschüler oder schulische Ereignisse werden persifliert, überhaupt wird nur am Rande auf die Schule Bezug genommen (und dann auch nur als Beispiel einer verachtenswerten bürgerlichen Institution). Vielmehr zielt das Blatt auf eine Verbindung von zeitkritischem Essay, impressionistischer Prosa und Gedichten im Stil Dehmels und Liliencrons. Dabei greift eins ins andere: Thomas Manns Essay über Heine wird praktisch bestätigt durch seine im selben Heft veröffentlichten Verse *Dichters Tod*, „die ich dem Heinrich Heine nachzumachen versuchte“.⁵ Selbstbewusst

³ Vgl. 14.1, 17–25, sowie 14.2, 9–29.

⁴ Hans-Peter Bartels/Oliver Rudolph: Frühlingsturm! Thomas Manns Lübecker Schülerzeitung und andere Beiträge zu einem Jahrhundert Jugendpressegeschichte, Kiel: Malik 1994, S. 7.

⁵ An Roland Biermann-Ratjen, 12. Mai 1954; DüD I, 12.

präsentiert wird dieses Programm von einem blasiert-überlegenen Chefredakteur, der sich als „Die Leitung“ (14.1, 20) an die Leser wendet.

Dies alles folgt, wie Hubert Ohl gezeigt hat, dem Vorbild von Zeitschriften der Wiener und Berliner Moderne, dem großen Vorbild Hermann Bahr etwa, dem Thomas Mann eben hier seine erste erhaltene Prosadichtung *Vision* widmet,⁶ aber auch Otto Brahm's Zeitschrift *Freie Bühne*. In beachtlicher Vollständigkeit sind auf den wenigen uns erhaltenen Seiten fast alle großen Themen dieses frühmodernen journalistischen und literarischen *mainstream* versammelt. Thomas Manns erste Rezension gilt Ibsens *Baumeister Solness*, unter der Rubrik „Lübecker Theater“ ist von Ibsen und Wagner die Rede, Heine erscheint als der große Vorläufer, und zwischen den Zeilen ist Nietzsche zu hören.⁷ Um sich klarzumachen, wie nah am Zeitgeist Thomas Mann und seine Mitstreiter waren, muss man bedenken, dass beim Erscheinen seiner *Solness*-Rezension die deutsche Erstaufführung⁸ erst wenige Wochen zurückliegt und ungefähr gleichzeitig die erste deutsche Übersetzung erscheint.

Kein Zweifel: Der Frühlingsturm ist programmatisch europäisch, und er ist programmatisch modern. Sein Lübeck ist nicht die Stadt der *Buddenbrooks* und des Katharineums, sondern die Stadt der Franziska von Reventlow, die hier im „Ibsen-Club“ über Frauenemanzipation debattiert. „Probleme zur Debatte stellen“, hat der dänische Kritiker Georg Brandes diese Neuorientierung der europäischen Literatur mit einer berühmt gewordenen Formel resümiert – und auch Brandes muss wohl zu den Schutzheiligen der Lübecker Zeitungsmacher gezählt werden. Es ist sein radikaler Liberalismus, der sich hier im Geiste eines schon von Impressionismus und *décadence* verfeinerten Naturalismus artikuliert: rebellisch in seiner Antibürgerlichkeit und selbstbewusst elitär im Sinne einer nietzscheanischen „Geistesaristokratie“. Er steht kritisch gegen Staat und Kirche, und er zeigt sich gegen jeden, auch und gerade einen aufgeklärten Patriotismus und gegen den maßvollen Kulturprotestantismus, demonstrativ philosemitisch. Ausdrücklich der jüdische „Harry Heine“ ist es, den Thomas Mann gegen die bildungsbürgerliche Vereinnahmung „meinen Heine“ (14.1,

⁶ Dazu Hubert Ohl: *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1995 (= Rombach Wissenschaft, Reihe litterae, Bd. 39), S. 9–27.

⁷ Auf den auch das dann verschwundene Schlagwort „Philosophie“ im Untertitel zuerst verwiesen haben dürfte. Schon die spöttische Verwendung des Gegensatzes von „gut“ und „böse“ in *Heinrich Heine, der ‚Gute‘* lässt sich auf einen zumindest schlagworthaft rezipierten Nietzsche beziehen, bei dem sich in der *Genealogie der Moral* dieselbe Formulierung findet. Dazu Harald Höbusch: *Thomas Mann. Kunst, Kritik, Politik 1893–1913*, Tübingen: Francke 2000. Und immer noch Herbert Lehnert: *Heine, Schiller, Nietzsche und der junge Thomas Mann*, in: *Neophilologus*, Jg. 48, Nr. 1, Groningen: Wolters 1964, S. 51–56.

⁸ Am Berliner Lessingtheater, Januar 1893.

22) nennt. Als „aufsässig gesinnt“ hat er das Unternehmen rückblickend charakterisiert.⁹ Übertrieben war das kaum.

Zu diesem Gestus kommt das Auftreten im *journalistischen* Medium nun nicht als bloße Äußerlichkeit hinzu – es ist vielmehr Teil des Programms. Eben weil er gleich im ersten Text den Cäsar weit von sich wirft, tritt der jugendliche Chefredakteur als Journalist auf. Eben weil er sein Vorbild in Hermann Bahr findet, ist sein Genre das Feuilleton. Eben weil er mit Ibsen und Brandes Probleme zur Debatte stellen will, präsentiert er sich (so sein eigener Ausdruck im *Lebensabriß*) als „Leitartikler“ (XI, 100). Deshalb wird im Heine-Essay nicht einfach ein Lieblingsdichter vorgestellt – der Text bezieht seinen Schwung vielmehr aus der Polemik gegen einen anderen *Zeitungsschreiber*. Nicht nur für Heine tritt Thomas Mann ein, sondern auch gegen Dr. Konrad Scipio: Der kleine Lübecker Frühlingssturm wendet sich gegen das große Berliner Tageblatt. Auch die Wahl Heines erscheint alles andere als zufällig. Was ihn von anderen bevorzugten Autoren wie Platen oder Liliencron unterscheidet, ist jene programmatische Verbindung von Dichtung und Journalismus, die ihm (der von Thomas Mann später als „der Fackelkraus“ ironisierte)¹⁰ Karl Kraus dann ja auch unentwegt vorgehalten hat.

Das Journalistische von Thomas Manns Debüt ist also keine proto-literarische Erscheinungsform eines Ehrgeizes, der sich adäquater in Büchern artikuliert hätte. Vielmehr ist gerade das Journalistische hier Teil einer selbstbewussten Positionierung im literarischen Feld. Dass der „Kritiker“ dem „Dichter“ ebenbürtig, ja womöglich die zeitgemäße Erscheinungsform des Dichters sei: das proklamierten um diese Zeit Kritiker-Schriftsteller wie Georg Brandes und Alfred Kerr. Der junge Thomas Mann hätte ihnen nicht entschiedener zustimmen können.

Und er *stimmt* ihnen zu. Er tut das so explizit und programmatisch wie möglich in seinem *zweiten* Zeitschriften-Projekt, zwei Jahre später. Klaus Schröters sensationelle Entdeckung von 1964, dass der junge Thomas Mann an einer Zeitschrift seines Bruders Heinrich mitgearbeitet hatte,¹¹ richtete das Scheinwerferlicht der öffentlichen Neugier begrifflicherweise vor allem auf die ideologisch fragwürdige Programmatik dieses Unternehmens – um deretwillen diese Mitwirkung denn auch lebenslang von Thomas Mann verschwiegen

⁹ Siehe 14.1, 184; 13.1, 623. Thomas Manns Polemik richtet sich gegen den Artikel *Zur Würdigung Heinrich Heines* des Stettiner Pastors Dr. Konrad Scipio, erschienen in Fortsetzungen in *Zeitgeist* (Beiblatt des Berliner Tageblattes) im März und April 1893; vgl. den Kommentar in 14.2, 21–26.

¹⁰ Auch wegen Kraus' Gegnerschaft zum von Thomas Mann bewunderten Maximilian Harden. Vgl. Brief vom 19.9.1924 an Erika Mann; Br I, 215–217.

¹¹ Klaus Schröter: *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964 (= rowohlts monographien, Bd. 93), S. 39–44.

worden ist. Der Umstand, dass es sich bei Das Zwanzigste Jahrhundert überhaupt um eine weitere *Zeitschrift* handelte, ist dabei kaum erörtert worden. Gerade ihm aber gelten die interessantesten Überlegungen, die Thomas Mann hier veröffentlichte: Sein eigenständigster und engagiertester Beitrag ist eine Auseinandersetzung mit dem Medium selbst.

2. Das Zwanzigste Jahrhundert (1895–1896)

Die Zeitschrift Das Zwanzigste Jahrhundert war im Oktober 1890 in Berlin gegründet worden, mit dem unmissverständlichen Untertitel „Deutsch-nationale Monatshefte für sociales Leben, Politik, Wissenschaft, Kunst und Literatur“. Ab dem 3. Jahrgang wurde die Zeitschrift im selben Verlag veröffentlicht wie die Tageszeitung der „Deutschen Sozialen Antisemitischen Partei“, die Neue Deutsche Zeitung, herausgegeben von Friedrich Lienhard, einem Hauptvertreter der „Heimatkunstbewegung“; 1894/95 fungierte dann der deutsch-nationale Verleger Hans Lüstenöder selbst als Herausgeber. Im April 1895 übernahm Heinrich Mann die Redaktion, und er behielt sie für gut ein Jahr. Unter seiner Ägide änderte die Zeitschrift ihren Untertitel; sie erschien nun als: „Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt“. Ende 1896 wurde das Erscheinen eingestellt.¹²

Im Sommer 1895 gewann Heinrich in Palestrina seinen Bruder als Mitarbeiter. Der berichtet seinem Freund und Frühlingsturm-Mitarbeiter Grautoff: „Übrigens: Kürzlich habe ich mich zum litterarischen Mitarbeiter des ‚XX. Jahrhunderts‘ aufgeschwungen; mein Bruder ist ja Herausgeber.“¹³ Wenig später präsentiert er sich nicht mehr nur als „litterarische[r] Mitarbeiter“, sondern als Mitredakteur: „... ich helfe ihm [Heinrich] feueereifrig sein Blatt redigieren und schreibe außerdem an einer neuen, gänzlich psychopathischen Novelle. Was ich lesen soll, weiß ich nicht mehr – ein solcher Platzregen von Recensions-exemplaren ist über mich hereingebrochen.“¹⁴ Auch wenn der Platzregen wohl eher tröpfelte, schrieb Thomas Mann immerhin 1895 drei, 1896 fünf Beiträge. Umso auffälliger ist das Selbstbild, das er hier entwirft. Abermals unternimmt er nichts, um sein Engagement spöttisch herunterzuspielen, etwa als eine Art

¹² Zu dieser Zeitschrift im politischen und publikationsgeschichtlichen Kontext Stefan Breuer: Das „Zwanzigste Jahrhundert“ und die Brüder Mann, in: Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, hrsg. von Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main: Klostermann 2004 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XXX), S. 75–95.

¹³ August 1895; 21, 62f.

¹⁴ 23.5.1896; 21, 75.

Freundschaftsdienst für ein ihm eigentlich nicht gemäßes Publikationsorgan. Im Gegenteil: Offenkundig liegt ihm viel daran, als Redakteur zu erscheinen, der sich der Arbeit kaum zu erwehren weiß – und der gleichzeitig auch als Autor einer neuen Novelle am literarischen Leben partizipiert.

Sechs Rezensionen also hat Thomas Mann zu Das Zwanzigste Jahrhundert beige-steuert, außerdem eine Glosse über die literarische Zensur (anlässlich des Verbots von Oskar Panizzas *Das Liebeskonzil*) und einen grundlegenden Essay über das Verhältnis von *Kritik und Schaffen*. Der von Hermann Kurzke vertretenen Ansicht, diese Beiträge zeugten von einer „konservativen Phase“, die der nach Orientierung suchende junge Schriftsteller „durchgemacht“ habe (Ess I, 311), stehen Versuche gegenüber, die Texte als bloße Fingerübung aufzufassen, wenn nicht gar als ironische Subversion der Zeitschrift.¹⁵ Für die letztere Auffassung sprechen einige Formulierungen in den Briefen an Grautoff. Da erwähnt Thomas Mann seine „unsäglich überlegene Notiz über Panizza“ (21, 63), bemerkt: „Ich lese immer bloß die ‚Waschzettel‘ und schreibe dann, je nach Laune, eine wohlwollende oder höhnische Note“ (21, 75) und versichert gönnerhaft: „Die Sache macht mir Spaß, obgleich sie ja gar keinen Zweck hat.“¹⁶ Diese betonte Überlegenheit lässt allerdings wohl weniger auf eine reflektierte Distanz zur ideologischen Orientierung des Blattes schließen als auf das Bemühen, einem spezifischen modernen Journalisten-Image zu entsprechen, wie es sich schon in den Selbstkommentaren im Frühlingsturm unter durchaus anderen ideologischen Prämissen abgezeichnet hatte. Nicht auf die Meinungen kommt es ihm ersichtlich an, sondern auf die „unsäglich überlegene“ Art seines Umgangs mit ihnen. Wenn Thomas Mann an Grautoff schreibt, er habe einige „Artikel gedichtet, die ebensogut von Herrn Harden sein könnten“ (21, 75 f.), dann nennt er ein aufschlussreiches Vorbild. Maximilian Harden, Herausgeber der Zeitschrift *Die Zukunft*, repräsentiert hier wie auch weiterhin für Thomas Mann das Rollenmuster des zugleich literarisch und politisch versierten, dank seiner stilistischen Brillanz unwiderstehlichen Großkritikers, der als journalistischer *Schriftsteller* seine Artikel „dichtet“ und als schriftstellernder *Journalist* das öffentliche Bewusstsein nach Belieben zu beherrschen vermag, in kultureller wie in politischer Hinsicht. Dieser Typus stellt nicht mehr nur in gesellschaftsreformerischer Absicht „Probleme zur Debatte“, sondern spielt mit den Problemen und Meinungen, inszeniert sich in wechselnden Positionen und erweist sich gerade so als Künstler eigener Art und eigenen Rechts.¹⁷

¹⁵ So andeutend Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1996, Bd. I, S. 328, und entschieden Höbusch, *Thomas Mann* (zit. Anm. 7), S. 44.

¹⁶ August 1895; 21, 63.

¹⁷ Vgl. auch Thomas Manns kurze Harden-Notiz von 1907; 14.1, 179 und 14.2, 233–235.

Mit diesem Rollenmuster ist das Medium untrennbar verbunden: Nur in Zeitungen oder Zeitschriften kann das Spiel in raschem Wechsel und mit hohem Tempo *als Spiel* inszeniert werden – und zwar vor einem möglichst breiten Publikum. Die artistische Souveränität und intellektuelle Überlegenheit, die diesen zeitgemäßen Typus des Schriftsteller-Journalisten ausmachen, bewähren sich gerade im spielerischen Durchgang durch Positionen, die man wechselt wie ein Schauspieler die Kostüme, solange man nur gut in ihnen agiert.

Diesen Vergleich benutzt Thomas Mann nun nachdrücklich selbst. In seinem mit Abstand wichtigsten Artikel für Das Zwanzigste Jahrhundert bezieht er seinen Journalismus auf Nietzsches Perspektivismus und seinen aus der Wagner-Kritik gewonnenen Begriff des „Schauspielers“. Überschriften ist dieser Essay mit den Worten *Kritik und Schaffen* (14.1, 47–50), und seine Pointe besteht darin, dass sich dieses kleine Wörtchen „und“ als verbindendes erweist: Kritik und Schaffen sind in der Medienwelt der Moderne eins geworden.

Der Anlass ist ebenso sensationell wie banal – eben journalistisch. 1895 hatte der Theaterkritiker Alfred Kerr die vernichtende Kritik eines Lustspiels veröffentlicht, das der Schriftsteller Richard Skowronnek verfasst hatte. Vom beleidigten Autor daraufhin zum Duell gefordert, hatte er sich amüsiert zurückgezogen. Das wiederum kritisierte der Artikel eines weiteren Kritikers, der im April 1896 in der Zeitschrift *Die Kritik* erschien. Ihn nimmt Thomas Mann nun zum Ausgangspunkt seines Beitrags in *Das Zwanzigste Jahrhundert*. So bewusst er sich damit an einer aktuellen Zeitungsdebatte beteiligt, so grundsätzlich bezieht er hier doch Stellung zum Verhältnis von Kunst und Kritik in der Moderne. Er schreibt:

Die Frage, ob der Künstler oder der Kritiker mehr Recht habe, auf den anderen herabzusehen, setzt ein feindschaftliches Verhältnis zwischen Beiden voraus, das schlechterdings nicht besteht. Mit dem Dahinsinken des Glaubens an ein „Schönes an sich“ hat der Kritiker aufgehört, ein *Richter* zu sein und ist zum *Erklärer* geworden. (14.1, 48)

Weil er als Erklärer aber zur *Identifikation* mit den Erklärten in der Lage sein muss, ähnelt er dem Typus des „Schauspielers“, wie Nietzsche ihn in *Der Fall Wagner* beschrieben hatte. Für Thomas Mann folgt daraus, dass überhaupt „der moderne Begriff des Kritikers mit dem des Schauspielers und des *Interpreten* zusammenfällt“ (14.1, 50). Denn, so Thomas Mann weiter: „während dem Künstler die Gabe ward, seine Persönlichkeit Anderen aufzudrängen, [...] so ist es des Kritikers Kunst, fremde Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, [...] durch sie die Welt zu sehen und aus ihnen heraus ihre Worte, ja das Entstehen ihrer Werke zu erklären.“ (14.1, 48) Dies aber ist für Thomas Mann vorbildlich, wie er am Beispiel dreier journalistischer Künstler-Kritiker erläutert:

Der Kritiker ist nicht, wie aus jenem Artikel hervorgeht, nur ein ästhetischer, sondern ein durchaus künstlerischer Mensch. [...] Die Sainte-Beuve, Lemaître und Brandes sind neugierige, feingeistige Menschen, immer auf der Suche nach einer künstlerischen Persönlichkeit, in der sie verschwinden, in der sie aufgehen, in die sie sich verwandeln können; und dann ist es, als sei diese Persönlichkeit, die aus dunklen Instinkten und Ahnungen heraus ihre Werke erschuf, ihrer selbst bewußt geworden [...]. (14.1, 49)

Nach dem Ende der idealistischen Ästhetik sind Künstler und Kritiker keine Gegensätze mehr. „Dekadent“ nennt Thomas Mann diesen Typus des versatilen Kritikers mit Nietzsches mittlerweile zum Modewort gewordenem Begriff und, mit einem weiteren Modewort, den „vollendetste[n] Typus des ‚Dilettanten‘“ (14.1, 49), wie ihn Paul Bourget an den ehrfurchtgebietenden Beispielen Baudelaires, Renans, Flauberts, Taines und Stendhals veranschaulicht hatte.¹⁸ Damit schließt sich Thomas Mann dem entschieden auch journalistisch akzentuierten Kritik-Konzept jenes Alfred Kerr an, der den Anlass zur Debatte gegeben hatte. Ausdrücklich beruft Thomas Mann sich denn auch auf Kerrs Erhebung der Kritik zur Kunstform eigenen Rechts: „Über das Alles nun ist der Kritiker Alfred Kerr sich natürlich vollkommen klar, und er wüßte es höchstwahrscheinlich weit treffender zu formulieren, als es hier geschehen konnte.“¹⁹

Wichtig ist festzuhalten, dass der in der Nietzsche-Nachfolge weite und allgemein philosophische Begriff der ‚Kritik‘ in diesen Äußerungen Thomas Manns mit dem engen, auf Zeitungen und Zeitschriften bezogenen Begriff zusammenfließt. Thomas Mann spricht hier in einer Zeitschrift, als deren Redakteur er sich ausgibt, über „die Kritik“ als *journalistische* Kritik. Und er tut das mit denselben Kategorien, in denen er wenig später auch sein eigenes Schaffen als *Romanautor* beschreiben wird. Auch der *Buddenbrooks*-Autor, der sich 1906 in dem poetologischen Essay *Bilse und ich* gegen den Vorwurf des kolportagehaften Schlüsselromans verteidigt, sieht das entscheidende Differenzkriterium zwischen Trivialautor und Dichter in der *Identifikation* mit den geschilderten Figuren, die aus der Schwäche der *décadence* geboren und in literarisch produktive Kraft transformiert worden ist. Da ist es dann nicht mehr nur „des Kritikers“, sondern ausdrücklich des modernen *Dichters* eigentliche „Kunst, fremde Persönlichkeiten in sich aufzunehmen“ (14.1, 48):

¹⁸ Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Lemerre 1893; vgl. die Hinweise auf Bourget-Lektüre im französischen Original gegenüber Grautoff im Januar und Februar 1896 (21, 66 und 21, 73) sowie die frühe Rezension *Ein nationaler Dichter* (1896, 14.1, 40–43, mit Kommentar 14.2, 53–57). Zum hier zugrunde gelegten „Dilettantismus“-Konzept vgl. Dilettant, Dandy und Décadent, hrsg. von Guri Ellen Barstad und Marie-Theres Federhofer, Hannover-Latzen: Wehrhahn 2003 (= TROLL, Bd. 1).

¹⁹ 14.1, 50; vom baldigen Zerwürfnis ist hier vor lauter Übereinstimmung noch nichts zu bemerken.

„Es ist bekannt, daß jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen identifiziert“, so dass sie geradezu als „Emanationen des dichtenden Ich“ erscheinen. (14.1, 101 f.) Und doch ist es zugleich der „Typus des modernen Kritikers [...], von dem auch in diesen Zeilen die Rede ist“, bis hin zur wörtlichen Wiederaufnahme der lobenden Worte für Alfred Kerr aus *Kritik der Kritik*. (14.1, 108) Thomas Manns *Romanpoetik* entfaltet, in einer wieder verallgemeinernden Erweiterung, Positionen, die sich zuerst im Nachdenken über Journalismus und Kritik ergeben haben. Damit gibt sein Essay in Das Zwanzigste Jahrhundert die Richtung vor, in die auch seine kommenden Reflexionen über Kunst, Kritik und Medialität sich bewegen werden.

3. Kritik der Kritik (1905)

Im September 1905 veranstaltete die neugegründete Zeitschrift *Kritik der Kritik* für ihr erstes Heft eine Umfrage unter Dichtern, Künstlern und Kritikern: „Bedarf die Kritik einer Reform?“ und „Welches sind die Hauptmängel der Kritik?“ Wie ausschließlich Thema und Begriff auf die professionelle journalistische Arbeit zugeschnitten sind, zeigt die dritte Frage: „Wie verhalten Sie sich zur Nachtkritik?“²⁰ Außer Thomas Mann äußerten sich über hundert Intellektuelle, Dichter wie Journalisten, von Julius Bab und Franz Blei bis zu Harden und Kerr.

Thomas Manns Antwort setzt energisch die Überlegungen aus *Kritik und Schaffen* fort. (14.1, 86 f.) Nun wird die Differenz von schaffendem Künstler und Kritiker grundsätzlich in Frage gestellt – wobei sowohl der Publikationskontext als auch die Fallbeispiele keinen Zweifel daran lassen, dass hier abermals der weite Begriff von ‚Kritik‘ in provozierender Absicht auf das Leitmedium Zeitung eingeschränkt und an ihm exemplifiziert wird:

Ich gehöre ja wohl gewissermassen zu den ‚Schaffenden‘; aber ich hege eine Schwäche für alles, was Kritik heisst, – und diese Liebe möcht‘ ich nie besiegen. Mein Interesse für den Publizisten Maximilian Harden sieht der Bewunderung zum Verwecheln ähnlich, und dem Doktor Kerr verdanke ich so viel tiefes Amusement, dass es barer Undank wäre, öffentlich wider ihn zu zeugen. Ich glaube, dass es die besten Autoren nicht sind, die mit der Kritik auf gespanntem Fusse leben, denn ich glaube, dass kein moderner schaffender Künstler das Kritische als etwas seinem eigenen Wesen Entgegengesetztes empfinden kann. (14.1, 86)

²⁰ Also zur im Anschluss an eine Aufführung geschriebenen Schnellkritik. Vgl.: Unsere Umfrage, in: *Kritik der Kritik*. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1, H. 1, Breslau: Schlesische Verlagsanstalt 1905, S. 7–31.

Und dann, noch pointierter: „in der Schule von Geistern, die Nietzsche in Europa geschaffen, hat man sich längst gewöhnt, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zu identifizieren. Kritik ist Geist. Der Geist aber ist das Letzte und Höchste.“ (Ebd.)²¹

Wer also den schöpferischen Künstler vom nachschöpfenden Kritiker abgrenzen will, verfehlt danach das Wesen der modernen Kunst selbst. Die demonstrative Gesinnungslosigkeit, die mit Meinungen und Überzeugungen ein ästhetisches Spiel treibt, steht zur Rolle des literarischen Großkritikers nicht nur nicht im Widerspruch, sondern beglaubigt sie allererst. (Nur im Vorübergehen halte ich fest, dass diese Bestimmung des Kritikers die antisemitischen Reflexe, die in der Diskussion immer wieder anklingen, so entschieden ins Positive wendet und auf den Schreiber selbst bezieht, wie das schon im Frühlingsturm mit „Harry Heine“ geschehen war.) Erst als im alltäglichen Sinne des Wortes ‚gesinnungsloser‘ Artist erweist der Journalist sich als „Kritiker“ im tieferen, im modern-emphatischen Sinne des Wortes: als Kritiker nämlich „des Lebens“ in seinen einzelnen Erscheinungsformen.

Vergleicht man, von hier aus noch einmal zurückblickend, Thomas Manns Beiträge zu Das Zwanzigste Jahrhundert mit seinen Briefen an Grautoff, dann wird anschaulich, was mit dem Schauspielertum des modernen Schriftsteller-Kritikers gemeint ist. Zur Frage des Nationalismus etwa vertritt Thomas Mann in den Briefen vom 19. März und 23. Mai 1896 eine Auffassung, die derjenigen des nur drei Monate später publizierten Artikels *Ein nationaler Dichter* diametral widerspricht. Als bekennender *décadent* verspottet er hier eben dieselben Grundwerte, für die er als Kritiker öffentlich eintritt: die „frisch-fromm-fröhliche Turner-Attitüde“ (BrGr, 73) der Zeitschrift *Jugend*, den „Moloch des ‚Militarismus‘“ (BrGr, 75), schließlich die Verklärung der ‚Gesundheit‘, wie sie für den Vitalismus doch wesentlich war: „Gott weiß, welche Fülle von Mißachtung ich in das Wort ‚gesund‘ versenke!“ (BrGr, 73) Derselbe Thomas Mann, der am 15. Juni 1895 in München ganz buchstäblich als *Schauspieler* an der deutschen Erstaufführung von Ibsens *Wildente* im „Akademisch-Dramatischen Verein“ mitwirkt, weil nur eine Privataufführung der staatlichen Zensur entgehen kann (und der denn auch bald vehement gegen die literarische Zensur zu Felde ziehen wird) – derselbe Thomas Mann lässt sich nur sechs Wochen später von Heinrich als Mitarbeiter seines antisemitisch-deutschnationalen Blattes gewinnen, wo er seinen ersten Artikel zur Verteidigung der Zensur verfasst.²²

Halten wir fest: Der junge Thomas Mann gibt dem an Nietzsche geschulnten weiten Begriff der ‚Kritik‘ eine entschieden journalistische Akzentuierung.

²¹ Fast wörtlich wird Settembrini das auf dem Zauberberg wiederholen. (5.1, 378)

²² Über Oskar Panizzas Schauspiel *Das Liebeskonzil*; 14.1, 26 f.

Wie es seiner eigenen praktischen Erfahrung und seinem öffentlich vertretenen Rollenmuster entspricht, beruft er sich dafür durchweg auf Kritiker, die zugleich journalistische Praktiker und *hommes de lettres* sind: Heine, Harden, Bahr, Brandes, Kerr. Wo immer der junge Thomas Mann also vom „Kritiker“ spricht, wo er „Kunst“ und „Kritik“ parallelisiert oder kontrastiert, da ist der Begriff der ‚Kritik‘ zunächst so pragmatisch zu nehmen wie möglich: bezogen auf die Praxis eines journalistischen Feuilletons, das gerade als ein solches auch *literarisch* zeitgemäß und relevant erscheint. Die ästhetisch weitere Bedeutung des ‚Kritik‘-Begriffs für eine spezifisch moderne Ästhetik steht dabei im Hintergrund, verliert aber nie diese Prägung eines sehr handfesten medialen Bezugs.

4. Simplicissimus (1898–1900)

Die Redaktion des Münchner Simplicissimus ist die dritte, in der Thomas Mann mitarbeitet, und die erste, in der er als berufsmäßiger Journalist fest angestellt ist. Es handelt sich um jenes Blatt, das bei Freund und Feind als ein intellektueller Wortführer einer spöttisch-satirischen Moderne gilt. „Ja“, so erinnert er sich 1920 in einem Glückwunsch zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der Zeitschrift, „ich trat in den Redaktionstab ein, ich half eine Zeitlang den novelistischen Teil redigieren, [...] ich bin vom Hause!“ (X, 850) Diese Mitwirkung sei, so fügt er fünf Jahre später an die Adresse des „liebe[n] und geehrte[n] Simplicissimus“ hinzu, einer tiefen Übereinstimmung entsprungen; sie allein erkläre „die Vertrautheit, mit der ich Dein Erscheinen begrüßte“: „Ich habe Dich vorausgeahnt, vorausgewollt, vorausgesehen, ich habe Dich antizipiert!“ (X, 886 f.) Hartnäckig wird sich wenig später die Überzeugung des völkischen und nachmals nationalsozialistischen Literaturführers Adolf Bartels, Thomas Mann müsse Jude sein, auf die von solcher Sympathie getragene Mitwirkung an diesem Blatt gründen. Thomas Mann, schreibt Bartels, „fällt unter dem Einfluß des ‚Simplicissimus‘-Geistes – er ist oder war Redakteur des ‚Simplicissimus‘ – geradezu aus der Rolle und hat uns Deutschen [...] im Grunde nichts zu bieten“. Denn der Simplicissimus ist „die reinste Inkarnation des Geistes des Judentums“.²³ Mit Thomas Manns Eintritt in dieses Blatt schließt sich ein Kreis. Denn der ihn in die Redaktion holt, ist niemand anderes als sein einstiger Schulfreund Korfiz Holm, der Mitstreiter aus dem Lübecker Frühlingsturm. „Korfiz Holm“, erinnert Thomas Mann sich im *Lebensabriß* 1930,

²³ Adolf Bartels: Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig: Avenarius 1906. Zum Kontext vgl. Heinrich Detering: „Juden, Frauen und Litteraten“. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 2005.

... gehörte zu jener Zeit dem Verlagshaus Langen an, dessen Chef [Albert Langen], wegen Majestätsbeleidigung verfolgt, im Auslande lebte, wie Wedekind. Von der Straße weg, bei einer Begegnung, engagierte Holm mich mit einem Monatsgehalt von hundert Mark für die Redaktion des ‚Simplicissimus‘, und etwa ein Jahr lang, bis Langen von Paris aus den Posten kassierte, arbeitete ich in den eleganten Bureauräumen der Schackstraße als Lektor und Korrektor [...]. (XI, 105)

Auch hier haben wir uns an die bekannten Daten schon so gewöhnt, dass wir uns ihren historischen Kontext noch einmal vor Augen führen müssen: Der *Simplicissimus* war ja gerade erst 1896 gegründet worden. Thomas Mann schloss sich also nicht einfach einem schon gut etablierten Unternehmen an, sondern er war einer derjenigen Redakteure, die das Blatt überhaupt zu dem machten, was es fortan für Freund und Feind war. Schon im Gründungsjahr war hier seine Novelle *Der Wille zum Glück* erschienen, 1897 dann die Erzählung *Der Tod*. Von 1898 bis 1900 war Thomas Mann schließlich selbst mitverantwortlich für das literarische Profil der Zeitschrift. Zugleich arbeitete er als Lektor für das Verlagsprogramm des Verlags Albert Langen – also für einen der ambitioniertesten literarischen Verlage dieser Zeit.

Der junge Thomas Mann hat damit zeitweise alle wesentlichen medialen Funktionen ausgeübt und Rollen eingenommen, die für den Literaturbetrieb seiner Zeit maßgeblich waren: die des Redakteurs, die des Lektors, die des Rezensenten und die des schöngestigen freien Schriftstellers. In mindestens zwei Fällen hat er sie auf eine geradezu exemplarische Weise füreinander fruchtbar gemacht, miteinander vernetzt. Es sind die beiden Texte, denen er seinen Weltruhm verdankte. Der erste Fall ist so bekannt, dass ich nur knapp an ihn erinnern muss. Besorgt um den Erfolg des eben erschienenen *Buddenbrooks*-Romans, diktiert Thomas Mann dem treuen Freund Grautoff, der seit dem Frühlingssturm zum professionellen Kritiker geworden ist, dessen Rezension in die Feder²⁴ – und zwar, darauf kommt es mir an, im Blick auf diejenigen Erwartungen des Literaturbetriebs, die er als Redakteur und als Lektor aus der Innenansicht kennengelernt hatte:

Ein paar Winke noch, *Buddenbrooks* betreffend. Im Lootsen sowohl wie in den Neuesten betone, bitte, den *deutschen* Charakter des Buches. Als zwei echt deutsche Ingredienzen [...] nenne *Musik* und *Philosophie*. Seine *Meister* [...] habe der Verfasser freilich nicht in Deutschland. Für gewisse Partien des Buches sei Dickens, für andere seien die großen Russen zu nennen. [...] Tadel ein wenig (wenn es Dir recht ist) die Hoffnungslosigkeit und Melancholie des Ausganges. Eine gewisse *nihilistische* Neigung sei bei dem Verf. manchmal zu spüren. Aber das Positive und Starke an ihm sei

²⁴ Vgl. dazu Eberhard Sauer mann: Thomas Mann und die Deutschnationalen. Otto Grautoff als Faktor der Rezeptionssteuerung von Thomas Manns Frühwerk, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 6, H. 1, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 57–78.

sein *Humor*. [...] Mach Deine Sache recht gut und verschiebe sie nicht zu lange. (21, 179f.)

Weniger bekannt ist der *zweite* Fall eines professionellen Medien-Managements in Thomas Manns früher Erfolgsgeschichte. Um 1900 oder 1901 kommt dem Lektor des Münchner Verlags Albert Langen das Romanmanuskript einer jungen Autorin namens Toni Schwabe in die Hände, wie Eintragungen in den Notizbüchern 1901 und 1902 bezeugen. „Ich weiß noch, wie ich’s entdeckte. Ich stöberte verdrossen in einem Manuskriphaufen [...] und stieß so auch auf dies kleine Paket beschriebener Blätter. [...] Ich pries und empfahl es dann nach Kräften, und als es gedruckt war, las ich’s mit demselben stillen Entzücken zum zweitenmal ...“²⁵ An die Autorin schreibt er: „Was an mir liegt, will ich tun, um Ihre schöne Arbeit bei Albert Langen herauszubringen.“²⁶

Der Lektor, der so die Veröffentlichung des Romans durchsetzt, wird dann auch einer seiner leidenschaftlichsten Rezensenten sein. Am 21. März 1903 erscheint in der Münchner Wochenzeitschrift *Freistatt* sein Artikel *Das Ewig-Weibliche*. Da es sich um den ersten essayistischen Text handelt, den Thomas Mann nach dem Erfolg der *Buddenbrooks* publiziert, und um den nach *Kritik und Schaffen* zweiten Text mit einer so programmatischen Überschrift, zielt er auf größtmögliche Aufmerksamkeit. Und er verweist zugleich auf das literarische Schaffen des Autors, dessen im selben Jahr veröffentlichte Novelle *Tonio Kröger* (wie ich andernorts zu zeigen versucht habe²⁷) ihrerseits umfangreich von Toni Schwabes Roman profitiert.

Während er aber selbst dieses Netz aus Lektorat, journalistischer Praxis und literarischer Produktion spinnt, stilisiert er sich gegenüber der nächsten Beteiligten zum gleich Tonio Kröger weltfern-einsamen Künstler. Eine Wendung aus seiner Novelle aufnehmend, schreibt er am 29. Mai 1903 an Toni Schwabe: „Ich ‚lebe‘ *nicht* ‚unter Litteraten‘. Ihre Abgeschlossenheit kann nicht größer sein, als die meine. Sie werden das an meinen Arbeiten mehr und mehr erkennen.“ (21, 227)

In der Tat wird die Betonung der Abgeschlossenheit fortan mehr und mehr zur öffentlichen Inszenierung dieser Arbeiten gehören. Zu ihrer Entstehung freilich nicht. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, dass Thomas Manns große Essayistik sich aus dem frühen Journalismus entwickelt hat, vom ersten Essay

²⁵ *Das Ewig-Weibliche*; 14.1, 54–59, Zitat S. 54f. Dies ist, soweit ich sehe, die einzige kleine Szene, die den jungen Thomas Mann gewissermaßen bei der Arbeit im Redaktionsbüro zeigt (wie auf dem Drehstuhl im Feuerversicherungsbüro).

²⁶ Der Brief wird von Toni Schwabe in einem in ihrem Weimarer Nachlass erhaltenen unveröffentlichten Manuskript zitiert. Erstpublikation in Detering, „Juden, Frauen und Litteraten“ (zit. Anm. 23), S. 33.

²⁷ Vgl. Detering, „Juden, Frauen und Litteraten“, S. 44f.

über Wagner, der aus einer Anfrage der Zeitschrift *Der Merker* für ein Bayreuth-Heft 1911 hervorgegangen und dann an Aschenbach abgetreten worden ist, über die monumentalen *Betrachtungen*, die sich aus seiner hitzigen Kriegspublizistik ergeben, bis zu den Radiosendungen *Deutsche Hörer*. Und auch manche Essays über *Leiden und Größe der Meister* sind selbst gerade nicht der Abgeschlossenheit weltfernen Meistertums entsprungen, sondern über journalistische Anlässe hinausgewachsen. Als *Rezensionen* sind ja die großen Essays über Chamisso oder den „alten Fontane“ in die Welt getreten. Schon im zweiten Roman, in *Königliche Hoheit* (1909), wird das Verhältnis von Presse und Öffentlichkeit zu einem Leitthema. Hier unterhalten die Zeitungen, diese „Eilboten“ und „Staatsanzeiger“ und „Volkszeitungen“, enge Beziehungen nicht nur zur schillernden Erzählinstanz selbst. Darauf ist nun noch ein abschließender Blick zu werfen.

5. *Königliche Hoheit* (1909)

In *Königliche Hoheit* hat Thomas Mann auch als Romancier erheblich von der Erfahrung seiner journalistischen Anfänge profitiert. Ganz sicher gilt das für diejenigen Züge dieses Buches, die Thomas Mann selbst dazu brachten, in ihm eine „geistige Wendung zum Demokratischen“ zu sehen – zunächst unbewusst wohl, aber gerade deshalb als Beleg für die Meinung, „daß einer als Dichter viel früher denn als Schriftsteller Bescheid wissen kann, was die Glocke geschlagen hat“ (XI, 580f.).

Noch 1954, ein Jahr vor seinem Tod, hat er das behauptet und hinzugefügt, in *Königliche Hoheit* habe nichts Geringeres in Rede gestanden als „die Krise des Individualismus, von dem schon meine Generation ergriffen war“ (XI, 580). Tatsächlich war seinerzeit Thomas Manns einstiges Kritiker-Vorbild Hermann Bahr in seiner Rezension so weit gegangen, den Roman ein „marxistisches Märchen“ zu nennen.²⁸ Gewiss hatte er damit zunächst wohl nicht viel mehr gemeint als die Sozialisierung des Einzelgängers und sein Eintreten in eine Gemeinschaft liebevoller und verpflichtender Bindungen. Denn von politischen Institutionen und Systemen ist im Roman ja allenfalls ganz am Rande die Rede. Aber die Neugier auf zeitgenössisches Leben im demokratischen Amerika, die satirische Skepsis gegenüber den erstarrten feudalen Repräsentationsformen des wilhelminischen Deutschland, die entschiedene Zurückweisung des – ja durchaus noch staatsoffiziellen – Antisemitismus, die nicht ganz

²⁸ Hermann Bahr: *Königliche Hoheit*, in: *Die neue Rundschau*, Jg. 20, H. 12, Berlin: S. Fischer 1909, S. 1803–1808, 1807; vgl. 4.2, 179.

einfache Suche nach einer Versöhnung von romantischen Herrschaftsbildern und den nüchternen Funktionsweisen ökonomischer Prozesse: dies alles lässt doch Thomas Manns Rede von einer „Wendung zum Demokratischen“ als gar nicht so übertrieben erscheinen.²⁹

Nun fragt sich allerdings, in welchem politischen Sinne hier das Wort „Demokratie“ gebraucht werden kann. Geschildert wird am Ende des Buches eine Synthese aus Monarchie und Kapitalismus, die auf „eine Demokratie von oben“ hinausläuft³⁰ und die vor allem deshalb so reibungslos funktioniert, weil allein der Kapitalist importiert wird, nicht aber sein Kapitalismus. Auch Heinrich Manns Vorwurf, das „Volk“ habe sich in diesem Roman mit der Rolle von „belanglose[n] Statisten“ zu begnügen,³¹ ist nicht von der Hand zu weisen. Und doch wird mit diesem Einwand etwas verkürzt, das für das Verständnis des Buches wichtig sein könnte. Denn wie auch immer die Herrschaft hier zustande gekommen ist, sie bedarf – zu ihrer moralischen Legitimation, aber auch zu ihrem praktischen Bestand – der Akklamation durch das „Volk“. Alles, so zeigt sich schon früh, kommt darauf an, ob der Fürst „populär“ ist oder nicht – weil Albrecht II. es nicht sein kann, sieht er sich zum Amtsverzicht gezwungen. Ob er aber „populär“ ist, das entscheidet hier allein der *populus*, im Wortsinne. Denn er will und muss sich, wie es in einer bezeichnenden Mischung politisch-repräsentativer und ästhetisch-affektiver Kategorien heißt, von seinem Herrscher als einem höheren Staats-Schauspieler „dargestellt“ finden.

In diesem Kontext einer auf Akklamation aufgeklärt autoritärer Herrschaft beruhenden repräsentativen Monarchie wird nun eine Instanz bedeutsam, der auffallend viel Aufmerksamkeit eingeräumt wird: der Journalismus des späten Kaiserreichs. Soll Spoelmann als Retter des verarmten Landes auftreten dürfen? „Hausminister von Knobelsdorff war es gewesen, der eine erste behutsame Verlautbarung des Spoelmannschen Angebots in die Tagespresse gespielt hatte. Er hatte abgewartet, hatte den Volkswillen sich entscheiden lassen.“ (4.1, 212) Der Volkswille, die *volonté générale*, entscheidet in letzter Instanz; und ihr Artikulationsmedium, ihr Lautverstärker ist die Presse – jene Presse, die doch umgekehrt auch zu ihrer Manipulation genutzt werden soll. Die Presse erscheint hier damit als die zentrale Institution einer demokratischen (oder, vorsichtiger gesagt, proto-demokratischen) *Öffentlichkeit*. Obwohl also beispielsweise „Spoelmanns gesellschaftlich abgeschlossen lebten, so eignete ihrem Dasein bei uns doch von der ersten Stunde an eine gewisse Öffentlich-

²⁹ Ausführlich dazu Detering, „Juden, Frauen und Litteraten“ (zit. Anm. 23).

³⁰ Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck 1997, S. 85; dagegen kritisch Joachim Rickes: Politiker – Parlamente – Public Relations, Frankfurt/Main: Lang 1994.

³¹ 5. Januar 1918 [nicht abgeschickt]; BrHM, 178.

keit, und mindestens im örtlichen Teil der Tagesblätter wurde ihr Wandel mit [...] Aufmerksamkeit verfolgt“. (4.1, 218) Über diese Öffentlichkeit aber redet der einstige Redakteur hier aus reicher eigener Erfahrung. Und infolgedessen satirisch.

Immer wieder sehen wir lesend etwa den „Reporter des ‚Eilboten‘, der zum Feste abgeordnet“ ist und sich „in einem Winkel Notizen“ macht. (4.1, 106) Dass das Volk überhaupt weiß, wie der junge Prinz aussieht, verdankt sich demselben Blatt: „der ‚Eilbote‘ brachte [...] gedruckt ein Bildnis von ihm, eine populäre und seltsam idealisierte Zeichnung, die den Prinzen im Purpurmantel darstellte.“ (4.1, 123) Beginnt er das Studium, dann sehen wir ihn „mit einer farbigen Studentenmütze, [...] in deren Schmuck ihn der ‚Eilbote‘ seinem Leserkreise alsbald im Bilde vorführte“ (4.1, 128); auch auf seiner „Bildungsreise“ begleiten wir ihn, weil sie „vom ‚Eilboten‘ eifrig verfolgt wurde“ (4.1, 132). In der Schilderung des „Bürgerballs“ heißt es: „Der Referent des ‚Eilboten‘, das Notizbuch in der einen und das Crayon in der anderen Hand, spähte aus seinem Winkel mit seitwärts geneigtem Oberkörper durch den Saal, um festzustellen, wen der Prinz engagieren werde.“ (4.1, 107) Und so fort.

Und es bleibt nicht beim „Eilboten“, diesem immer wieder persiflierten „schwatzhaft abgefaßte[n] hauptstädtische[n] Journal“ (4.1, 54), das am Ende unmerklich zum „halbamtlichen“ Blatt mutiert ist (4.1, 376). Ein ganzes System von Zeitungen besitzt das Herzogtum Grimmburg. Das Ergebnis einer „Unterredung zwischen den [beiden] jungen Fürsten“ etwa wird „wenige Tage darauf im ‚Staatsanzeiger‘ veröffentlicht und allgemein mit Beifall aufgenommen“ (4.1, 170); ein besonders wichtiges Dokument bringen „[s]owohl der ‚Staatsanzeiger‘ als der ‚Eilbote‘“ (4.1, 174).³² Geht es um „Feuilletonredakteure“ (und auch solche Ressortunterschiede hat der Roman im Blick), dann ist sowohl vom „Eilboten“ als auch von „der ‚Volkszeitung‘“ die Rede. Summarisch wird „unsere aufgeklärte und freigeistig gesinnte Presse“ (4.1, 376) erwähnt, ebenso summarisch „die gehässig gesinnte Presse“ (4.1, 138 f.), die man sich getrost als eine sozialdemokratische denken darf. Schließlich erscheinen mit dem amerikanischen Kapitalisten Spoelmann auch verdächtige „Journalisten [...] zweier großer Neuyorker Zeitungen“ (4.1, 166 f.) auf der Szene – und das alles zusammengenommen ergibt ein satirisch gezeichnetes, ziemlich komplettes Panorama des zeitgenössischen Pressewesens.

Nach den realen Vorbildern für diese Blätter muss man nicht lange suchen. Denn Thomas Mann selbst hat für seinen Roman umfangreiche Ausschnittsammlungen aus den entsprechenden Zeitungen und Zeitschriften des Kaiserreichs angelegt. Da spielt die Zeitschrift *Die Woche* eine zentrale Rolle, diese

³² Ähnlich 4.1, 167.

eigenwillige Mischung aus Spiegel und Goldenem Blatt; da sind seriöse Tageszeitungen wie die Münchner Neuesten Nachrichten; da sind die offiziellen kaiserlichen Verlautbarungen. Auf die eher „gehässige“ Seite gehören der *Simplicissimus*, Hardens Zeitschrift *Die Zukunft*, natürlich auch der Vorwärts und andere sozialdemokratische Organe – die diesen Roman dann übrigens mit besonderer Aufmerksamkeit und manchmal emphatischer Zustimmung rezipiert haben.

In diesen aus auktorialem und satirischem Abstand formulierten Darstellungen der Presse vollziehen sich im Laufe des Textes nun einige unauffällige, aber bemerkenswerte Verschiebungen. Wenn Herr Spoelmann sich nach seinem Kuraufenthalt wieder in seine Heimat begibt, dann spricht der Erzähler – oder besser: diese niemals ganz als Figur fassbare, aber doch auffällig hervortretende Erzählstimme – zunächst noch aus der gewohnten Distanz von den Reaktionen der Presse:

Der ‚Eilbote‘ rief Herrn Spoelmann ein aufrichtiges Lebewohl nach und gab dem Wunsche Ausdruck, daß die Kur ihm wohl anschlagen möge. [...] [D]er Frühling ging ins Land [...]. Da aber tauchte im Publikum und in der Presse ein Gerücht auf, das [...] endlich als wirkliche und kernhafte Nachricht zur Herrschaft über das tägliche Gespräch gelangte. (4.1, 210f.)

Von da an geschieht nun etwas Sonderbares. In der weiteren Entfaltung dieses Gerüchtes nämlich geht der Text beiläufig und unversehens in die erste Person Plural über: von „unser[em] Landtag“ ist die Rede, von Spoelmanns Absicht, „ganz und gar zu uns überzusiedeln“, und von den Folgen, wenn er „sich bei uns niederließ“ (4.1, 211 f.). Je länger der Erzähler dies alles ausmalt, desto häufiger taucht dieses „wir“ auf. „So“, liest man, „wurden Samuel Spoelmann und die Seinen bei uns ansässig“ (4.1, 217); man erfährt auch Details wie dies, dass Spoelmanns „reichliches graues Haar [...] auf eine bei uns nicht übliche Art gehalten war“ (4.1, 252). „Wohin sich wenden, um den Geldhunger zu stillen, der uns verzehrte?“ (4.1, 320), fragt dieser Erzähler, konstatiert bedauernd: „unser Kredit war erschüttert, unsere Papiere standen tief unter dem Nennwerte“ (ebd.) und stimmt endlich in den Jubel darüber ein, dass „über uns die Himmel sich erhellten und all unsere Not sich in Lust und Wonne verwandelte“ (4.1, 388).

Diese unmerkliche Wandlung der Erzählstimme trägt zum Eindruck einer allmählichen ‚Demokratisierung‘ des Romans wesentlich bei. Nicht dass sie einfach in die Rolle eines Berichterstatters und des Kollektivs einträte, für das er zu sprechen behauptet. So entschieden festlegen lässt diese Erzählstimme sich nicht. Wohl aber spricht sie in derselben Weise, über dieselben Themen,

mit denselben Wendungen wie die zuvor verspotteten Zeitungen. So sehr sie sich mit ausdrücklichen Bewertungen zurückhält, so deutlich lässt sie im Laufe des Textes die Zeitungen gleichsam für sich sprechen: „Samuel [...] war [...] einziger Erbe gewesen, – und der ‚Eilbote‘, feinsinnig wie er war, schaltete eine Betrachtung darüber ein, wie doch etwas Wehmütiges in der Vorstellung liege, daß jemand so ohne eigenes Zutun und gleichsam ohne Verschulden sich durch Geburt in einer solchen Lebenslage finde.“ (4.1, 206) Dieser feinsinnige Satz bezeichnet nicht weniger als das vielleicht zentrale Thema des gesamten Romans, nicht anders als dieser hier, der ebenfalls der Zeitung unterschoben wird: „Wie war das noch, was der ‚Eilbote‘ über seinen unverschuldeten Welt- ruhm und die ‚abenteuerliche Vereinzelung seines Lebens‘ gesagt hatte? Er trage den Haß der benachteiligten Menge, – so ähnlich hatte der Artikel sich ausgedrückt.“ (4.1, 223)

Was die Zeitungen und die kollektive Erzählstimme in *Königliche Hoheit* miteinander verbindet, das verdankt sich Thomas Manns journalistischer Erfahrung der ersten sieben Jahre, der Zeit vom Frühlingsturm 1893 über Das Zwanzigste Jahrhundert bis zum *Simplicissimus* 1900. Sie liefert ihm nicht allein eine Praxis, eine eigene Anschauung, die dem Erzählen nun zugute kommt, so wie ja eben auch die Essayistik von ihr profitiert. Hier vollzieht sich vor allem jene Wendung, die Thomas Mann selbst später für diesen Roman reklamierte und die neben der lebenslangen Liebe zu Feuilleton und Essay die andere werkbestimmende Prägung dieser frühen Medienerfahrungen bleibt: die Öffnung von der machtgeschützten Innerlichkeit zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit, die Öffnung zur offenen Gesellschaft.

Medien als ad-hoc-Quellen des *Doktor Faustus*

I. „Je prends mon bien où je le trouve...“

Dass Thomas Mann „alexandrinisch“ schreibt, dass er kein größeres Werk beginnt, ohne vorher fast pedantisch Material gesammelt und strukturiert zu haben, und dass er dieses Material auf raffinierte Weise verbindet und verarbeitet, hat ihm Bewunderung, aber auch Abscheu eingebracht. Der Tatbestand der „Montage“ lässt die einen von kalter bis uninspirierter Virtuosität sprechen, während die anderen über die Fähigkeit des Autors staunen, kompositorisch Wirklichkeiten, ja Welten zu bauen.

Betrachten wir kurz die Quellenlage der Romane, so fällt auf, dass schon die Materialsammlungen und die Arten ihres jeweiligen Zustandekommens grundverschieden sind. Da gibt es Bestandsaufnahmen eigenen Erlebens und Erfahrens, dann das Ausschweifen, die bisweilen halbsbrecherische Kombination verschiedenster Bereiche des Wissens, aber auch die Versenkung in exotisches, relativ homogenes Quellenmaterial. *Buddenbrooks*, *Der Zauberberg*, die *Josephs*-Romane werden Ihnen während meiner letzten Sätze in den Sinn gekommen sein.

Werfen wir einen etwas genaueren Blick auf den *Doktor Faustus*, so bemerken wir eine Kombination und zugleich Radikalisierung der genannten Quellentypologien. Viel Eigenes, Eigenstes ist in den Roman eingegangen, die Welt Kaisersascherns steht Lübeck nahe, die eigene Familie – Mutter, Schwestern, Enkel – liefert Romanfiguren, eigene Freunde und Bekannte – Paul Ehrenberg, Hans Reisiger, Emil Preetorius – werden geradezu porträtiert, und zwar nicht immer sehr schmeichelhaft. Ferner geben sich Details aus Musikgeschichte und Musikwissenschaft, aus Theologie und Medizin ein Stelldichein. Dann ist da noch der nahezu geschlossene Komplex der „altdeutschen“ Welt des *Doktor Faust*-Volksbuches von 1587 – und das ist beileibe nicht alles.¹

Was jedoch eine weitere Besonderheit des *Faustus*-Textes ausmacht: Er erscheint als Werk eines Erzählers, der rückblickend die Biographie seines Freundes, des Tonsetzers Adrian Leverkühn, niederschreibt, und dieser Biograph Serenus Zeitblom schreibt in der Gegenwart, beginnt sein Werk fast zeitgleich mit dem Autor Thomas Mann. Die *Entstehung des Doktor Faustus*

¹ Vgl. hierzu das Kapitel „Quellenlage“ meines Kommentars in 10.2, 60–83.

ist hier zwar etwas ungenau; Thomas Mann konstruiert darin, vielleicht aus fehlerhafter Erinnerung, einen absoluten Synchronismus: „Am 23. Mai 43, einem Sonntagmorgen, [...] dem Datum, an dem ich auch meinen Erzähler, Serenus Zeitblom, sich an sein Werk machen lasse, begann ich *Doktor Faustus* zu schreiben.“² In Wirklichkeit begann er selbst am 27. Mai, gönnte also dem Biographen vier Tage Vorsprung, doch ist das hier kaum von Bedeutung. Wichtig ist, dass die beiden parallel in ihrer Gegenwart, in der gleichen Gegenwart zu schreiben anfangen. Im *Doktor Faustus* konstituiert sich somit ein weiterer, ein spezieller Quellenkomplex erst mit der fortschreitenden Erzählung: die kürzeren und längeren Exkurse, die Zeitblom seiner Gegenwart, der Endphase des Zweiten Weltkriegs, widmet, beziehen sich auf gerade Geschehenes oder Geschehendes. Dieses „Schreiben mit der Zeit“ hat, so könnte man fürs erste meinen, seine Vorteile: Hier wenigstens brauchte es wohl für den Autor Thomas Mann kein Studium von Quellen, kein Sammeln von Material. Die Ereignisse sprachen für sich.

Doch ist die Sache wieder einmal nicht ganz so einfach: Erstens sitzt der Autor in Pacific Palisades, der fingierte Erzähler aber in Freising bei München, und zweitens kommt die fiktive Schreibtätigkeit Zeitbloms rascher voran als die reale Romanniederschrift Thomas Manns; jener schildert Leverkus Sturz in die Paralyse simultan mit dem Untergang des Dritten Reiches, beendet also sein Werk mit dem Ende des Krieges, das heißt im Mai 1945, während der Autor noch knappe zwei Jahre, bis Anfang 1947, braucht. Das bedeutet einmal, dass die Einzelinformationen über die Kriegsaktualität, die Zeitblom vorgeblich aus räumlicher Nähe gibt, über die Medien zum Autor in die USA gelangen mussten, und es bedeutet weiterhin, dass mit dem Fortgang des Romans die Gegenwarten von Erzähler und Autor sich allmählich wieder trennten: Den Medien entnommene Aktualitäten mussten vorerst kürzere oder längere Zeit gespeichert werden, damit der Autor sie – gewissermaßen rückblickend – zum gegebenen Erzählzeitpunkt als Gegenwart wiedergeben konnte.³

Wir können aber trotz dieser Verwerfungen verschiedene Medienäußerungen – Zeitungsartikel, Rundfunksendungen, aktuelle politische Botschaften – als ad-hoc-Quellen bezeichnen. Als der Roman konzipiert wurde, gab es sie noch nicht als Ganzes, sie mussten gleich nach ihrem jeweiligen Auftreten ein verwegenes Unternehmen begleiten, das Unternehmen nämlich, „mit der Zeit“ zu schreiben, ja kompositorisch auf die Katastrophe des deutschen Untergangs zuzustreben, die sich noch gar nicht ereignet hatte.

² 19.1, 429; vgl. dazu 10.2, 174.

³ Vgl. 10.2, 79 f.

So versuche ich in einem ersten Durchgang, die Einwirkung „politischer“ Medien auf das fortschreitende Erzählen vorzustellen, der zweite Teil meiner Darlegungen möchte belegen, dass auch andere medienvermittelte Wirklichkeiten ad hoc, also im vorletzten oder letzten Moment Eingang in den *Doktor Faustus* finden, der von Molière entlehene Grundsatz „Je prends mon bien où je le trouve“ („ich hole mir mein Material, wo ich es gerade finde“) wird im großen Bilanzroman in mehrfacher Dimension praktiziert.

II. Zeitbloms Diktion und die Gegenwartereignisse

Der Biograph, eine „liebend verschreckte Seele“ (19.1, 430), schreibt also während der Nazizeit, und er schreibt in Nazideutschland. Er schreibt die Lebensgeschichte eines genialen, progressiven Musikers, der selbst das Dritte Reich nicht mehr bewusst erlebt hat, sondern kurz vor dessen Anfang den paralytischen Schock erlitten hatte. Zeitbloms Diktion ist bedrängend in ihrer Zweideutigkeit: Einerseits verehrt er den verstorbenen Freund als Wegbereiter einer neuen Kunst, einer Musik, die unter Verarbeitung aller Traditionen den Durchbruch in eine neue Zeit anstrebt, und ist damit der deutschen Kunst- und Kulturtradition als der notwendigen Voraussetzung für das Genial-Neue gläubig hingegen, andererseits verzweifelt er an Deutschlands Schicksal unter der verbrecherischen Clique der Nationalsozialisten und wird die Frage nicht los, ob nicht das Genuin-Deutsche für diese Entwicklung verantwortlich sein könnte. So lässt ihn der Autor in einem gewissermaßen gemischten Stil schreiben: deutsch-patriotische Wendungen (daneben übrigens teils herkömmlich formulierte, nicht selten aber auch brillant-innovative Elogien deutscher Kulturleistungen) verflechten sich mit zweifelnder Kritik am Deutschtum und darüber hinaus mit schneidender Polemik gegen die kriminellen Machthaber. Manche sprechen sogar davon, dass Zeitbloms Diktion kontaminiert sei vom nazistischen Jargon.

Drei Beispiele seien erlaubt: Sie sind Kostproben für die angesprochene Ambivalenz von deutsch-nationaler Grundeinstellung und Verzweiflung an der Gegenwart. Gleich eingangs seiner Lebensbeschreibung zweifelt der Erzähler, ob sein Werk jemals einen breiteren Leserkreis finden wird:

[D]enn für den Augenblick besteht ja noch nicht die geringste Aussicht, daß meine Schrift das Licht der Öffentlichkeit erblicken könnte, – es sei denn, daß sie durch ein Wunder unsere umdrohte Festung Europa zu verlassen und denen draußen einen Hauch von den Geheimnissen unserer Einsamkeit zu bringen vermöchte [...]. (10.1, 11)

„Unsere umdrohte Festung Europa“: Das ist Nazideutsch, das ist, jedenfalls partiell, Nazipropaganda, die Thomas Mann aus den Zeitungen kennt. Um die gleiche Zeit, am 25. Mai 1943, heißt es in Thomas Manns Gegenpropaganda, in der Sendereihe *Deutsche Hörer*:

Gegen den angeblichen Materialismus dieses Landes [der USA], das sich mit seinen Verbündeten anschickt, den alten Kontinent aus den Händen blutiger Banausen und räuberischer Schwindelrevolutionäre zu befreien, behaupten eben diese Banausen und Kulturhenker, die edle Feste Europa idealistisch zu verteidigen. (XI, 1074)

Und ein paar Monate später, am 29. September 1943:

Die ‚Festung Europa‘ war niemals mehr als ein Propaganda-Bluff, denn eine Festung, deren Insassen mit geringen Ausnahmen glühend danach verlangen, erobert zu werden, verdient kaum diesen Namen. (XI, 1083)⁴

Zeitblom setzt den Begriff nicht in Anführungszeichen, ja er vereinnahmt ihn gewissermaßen durch das Possessivpronomen, er spricht ja von „unserer umdrohten Festung Europa“. Man kann versuchen, in diesem Text Ironie auszumachen, man kann versuchen, einen resignativ-fatalistischen Hintergrund herauszulesen, wenn man die Rede von den „Geheimnissen unserer Einsamkeit“ heranzieht – er ist jedenfalls bei weitem nicht so eindeutig, wie dies einige spätere Attacken Zeitbloms gegen die Nazis sind.

Eines lässt sich festhalten: Die aktuelle, medienvermittelte Diktion und Argumentation der deutschen Machthaber wird hier als Mittel zur Kennzeichnung einer zentralen Romanfigur verwendet, die innerlich nicht mit sich im Reinen ist, einer aus der Sicht Thomas Manns typisch deutschen Romanfigur.

Das zweite Beispiel: Kapitel XXI entsteht im Juni/August 1944 und erzählt von der Reise Adrians in die Schweiz und der Entstehung der Brentano-Lieder. Es wird wie manche andere Kapitel eingeleitet von einem Ausblick auf die Kriegereignisse des späten Jahres 1943, der Erzählgegenwart:

Heute morgen [...] las ich im Blatt von dem glückhaften Wiederaufleben unseres Unterseeboot-Krieges, dem binnen 24 Stunden nicht weniger als zwölf Schiffe [...] zum Opfer gefallen sind. Wir verdanken diesen Erfolg einem neuen Torpedo von fabelhaften Eigenschaften, das der deutschen Technik zu konstruieren gelungen ist, und ich kann eine gewisse Genugtuung nicht unterdrücken über unseren immer regen Erfindungsgeist, die durch nochsoviele Rückschläge nicht zu beugende nationale Tüchtigkeit, welche immer noch voll und ganz dem Regime zur Verfügung steht, das uns in diesen Krieg geführt hat und uns tatsächlich den Kontinent zu Füßen gelegt, den Intellektuellentraum von einem europäischen Deutschland durch die allerdings etwas beängstigende,

⁴ Weitere Belege in 10.2, 173 f.

etwas brüchige und, wie es scheint, der Welt unerträgliche Wirklichkeit eines deutschen Europa ersetzt hat. (10.1, 251)

Hier haben wir die offene Divergenz zwischen deutschem Patriotismus – wenig später ist vom „prächtige[n] Husarenstreich“ (10.1, 251) der Befreiung Mussolinis die Rede – und dem (vorsichtigen) Zweifel am Regime, womit sich das Wissen vom so gut wie verlorenen Krieg verbindet. Halten wir den – nunmehr schon etwas zurückliegenden – Tagebucheintrag vom 2. Oktober 1943 dagegen:

Nach Tische Post, Bücher, Zeitschriften. (Time.) [...] Wieder akuter werden des Unterseeboot-Kriegs durch ein neues Torpedo. 12 Schiffe in 24 Stunden versenkt [...].

Es ist evident: Die offenbar der Presse, vielleicht dem Nachrichtenmagazin Time, entnommenen oder durch Radiomeldungen mitgeteilten Ereignisse werden nüchtern notiert, erst der Romantext gibt ihnen die deutschnationale Färbung, verwendet die Adjektive „glücklich“ und „fabelhaft“. Übrigens wird im etwas weiter zurückliegenden Tagebucheintrag vom 13. September die „Entführung Mussolinis“ als „zweifelhafte Komödie“ bezeichnet, was ja wohl meilenweit vom „prächtigen Husarenstreich“ aus der Feder Zeitbloms entfernt ist.⁵

Nun sind jedoch die deutschnationalen Akzentsetzungen des Biographen nicht konstant; es würde den Blick auf die innere Gespaltenheit Zeitbloms verstellen, wenn man Passagen außer Acht ließe, in denen der Freisinger Studierat sich in seinen Kommentaren der Position des Autors Thomas Mann stark annähert:

Zwar ist durch die Zerstörung unserer Städte aus der Luft auch Deutschland längst zum Kriegsschauplatz geworden; doch aber bleibt der Gedanke, es könnte im eigentlichen Sinne dazu werden, uns unfassbar und unzulässig, und unsere Propaganda hat eine seltsame Art, den Feind vor der Verletzung unseres Bodens, des heiligen deutschen Bodens, wie vor einer grausen Untat zu warnen ... Der heilige deutsche Boden! Als ob noch irgend etwas an ihm heilig, als ob er nicht durch ein Unmaß von Rechtsbeleidigung längst über und über entweiht wäre und nicht moralisch ebenso, wie tatsächlich, der Gewalt, dem Strafgericht offenläge. Es komme! (10.1, 490f.)

Man vergleiche damit die im Tagebuch vom 13. Juli 1944 gewissermaßen gespeicherte ad-hoc-Quelle, eine in London aufgefangene Radiobotschaft, von der die New York Times dann am 14. Juli berichten wird:

⁵ Vgl. 10.2, 453 f.

Schaurig sentimentales Radio-Manifest an das deutsche Volk, das zur Verteidigung des ‚heiligen‘ deutschen Bodens aufgerufen wird unter der Androhung, daß man Europa im Blut ertränken werde, wenn – abscheuliche Rasse.

Ohne diese drei Beispiele zu verabsolutieren, kann man feststellen, dass der Autor die Haltung und Sprache Zeitbloms sich entwickeln lässt; sein Umgang mit aktuell-politischen Quellen zeigt wieder einmal, dass von einer starren „Montage“ gesammelter Fertigbauteile nicht die Rede sein kann, vielmehr werden die jeweiligen Quellenelemente aufschlussreich bearbeitet und dann sorgfältig in einen Erzählzusammenhang eingepasst.

Am Ende dieses ersten Teiles kennzeichne ich noch kurz drei weitere medienvermittelte Aktualitäten. Zeitblom spricht in der ersten Hälfte des Jahres 1943 davon, dass das „Jüngste Gericht“ der alliierten Luftangriffe „auch München traf“ (10.1, 253), und verlegt dabei ein Ereignis in seine Berichtszeit, das schon Vergangenheit war, als er die Feder in die Hand nahm: Eine erste schwere Bombardierung Münchens war bereits im September 1942 erfolgt, und das ist auch im Tagebuch vom 20. September dieses Jahres festgehalten.⁶ Man darf wohl annehmen, dass die chronologische Inkorrektheit ihre kompositorischen Gründe hat: Die Umdatierung des Luftangriffs trug zur Dramatisierung des Verlaufs der Erzählzeit bei; dass das Verderben dem in Freising Schreibenden direkt auf den Leib rückte, konnte so ins Relief getrieben werden. Ferner erwähnt Zeitblom das Stauffenberg-Attentat,⁷ vermeidet aber – Gott sei Dank könnte man hier sagen –, en detail auf seine fehlerhafte Quelle einzugehen: auf widersprüchliche amerikanische Berichte, die den Schauplatz nach Holland verlegt hatten.⁸ Und schließlich bezog er aus einer Fotoreportage des Magazins *Time* Einzelheiten über die Befreiung Buchenwalds, speziell über das von General Patton angeordnete Defilee der Bürger Weimars vorbei an den Verbrennungsöfen und Leichenbergen des Konzentrationslagers.⁹

III. Zufallswirklichkeiten

Dem fast schon obligatorischen „Quellendiktat“ im aktuell-politischen Bereich stehen andere Quellen des letzten oder vorletzten Augenblicks gegenüber, bei deren Bewertung man versucht ist, von Zufall oder Beliebigkeit zu

⁶ Vgl. dazu 10.2, 456.

⁷ Vgl. 10.1, 696.

⁸ Weiteres dazu in 10.2, 854 f.

⁹ Siehe 10.1, 696 und 10.2, 855.

sprechen, und der Autor tut nichts, um dem grundsätzlich entgegenzuwirken. Im Gegenteil.

„Zeitschriften-Lektüre. /Merkwürdiges über Musik bei den Pennsylvania Seventh-day Baptists./“, heißt es im Tagebuch vom 29. Juni 1943 lakonisch. Am 4. August wird das VIII. Kapitel begonnen, in dem diese Merkwürdigkeiten Verwendung finden, sie werden zu einem Vortragsthema Wendell Kretzschmars. Die *Entstehung* beschreibt diese Zeit als Phase der Zufallsfunde:

Einige Tage danach fiel mir Ernst Křenec's Buch *Music Here and Now* in die Hände, das sich als ein Hilfs- und Nutzwerk ersten Ranges erwies. [...] Gleichzeitig stieß ich in irgendeiner Zeitschrift auf merkwürdige Mitteilungen über geistliche Musik bei den Pennsylvania Seventh-day Baptists, das heißt auf die wunderliche Figur jenes Johann Conrad Beißel, die ich sogleich in die Vorträge aufzunehmen beschloß, mit denen Kretzschmar, der Stotterer, dem jungen Adrian (und dem Leser) das Gebiet der Musik eröffnet, – des skurrilen ‚Systemherrn‘ und Schulmeisters, dessen Andenken dann durch den ganzen Roman spukt. (19.1, 436)

Natürlich kennen wir die Quelle; es handelt sich um einen Artikel von Hans Theodore David im Juniheft 1943 der *American-German Review*; die Blätter liegen im Thomas-Mann-Archiv. Wir haben also eine ad-hoc-Quelle reinsten Wassers vor uns, deren Text nur wenige Wochen nach ihrer Entdeckung ausgewertet wird.¹⁰

Es bedarf keines besonderen Scharfsinns, um den Grund herauszufinden: Die Geschichte Beißels passte wunderbar in die Vorträge Kretzschmars, weil in allen diesen Vorträgen – in zunächst noch versteckter Konsequenz – Konfrontationen von scheinbar „freier“, von „persönlicher Musik“ mit mehr oder weniger rigiden Systemen präsentiert werden, die musiknah, aber auch außermusikalisch sein können. Wir werden mit Wendepunkten, mit Aufbrüchen und Umbrüchen vertraut gemacht, die sich zwischen dem Individuellen und dem Formalen abspielen. Warum kein letzter Satz zur *Klaviersonate opus 111*? Weil sie Beethovens Abschied von einer traditionellen Form ist, der Form der Sonate. Wie meistert Beethoven das alte Formsystem der Fuge? Wie konstituieren musikfremde, nur dem Auge erkennbare Figuren den musikalischen Ausdruck? Ja, und wie organisiert eben Johann Conrad Beißel, seiner Herkunft nach alles andere als ein Musiker, mit außermusikalischen Regularien eine geistliche Musik, die seine Anhänger fesseln soll? Harmonien der Tradition und deren rhythmische Ausdrucksformen wischt er ja geradezu beiseite, setzt die natürliche Sprechbetonung in „Herren- und Dienertöne“ um, schreibt Akkorde vor und gibt den Rhythmus frei. Dass sich in diesem Vortrag wie in

¹⁰ Vgl. 10.2, 288 f.

allen anderen Themen Kretzschmars die „Erfindung“ Adrians, das System der Zwölftonmusik ankündigt, liegt auf der Hand.

Und wieder ist es aufschlussreich, wie Thomas Mann verfährt. Die minutiösen Darlegungen Davids werden gelegentlich einfach abgeschrieben bzw. übersetzt, doch wird vieles gestrafft, vereinfacht, ja neu verbunden. Manche Eigennamen aus Beißels Umgebung und Buchtitel seiner musikalischen Produktion fallen weg, weil sie nichts zur Hauptsache beitragen. Außerdem wird der wackere Reformator, was bei David kaum auftritt, zu wiederholten Malen ironisiert, und zwar nicht nur von Zeitblom, sondern auch von Adrian, dessen Distanz wahrende Art sich indessen mit nüchterner Anerkennung von Beißels formalem Rigorismus verbindet. Thomas Mann/Zeitblomsche Wendungen wie: „da sein Gemüt von mystischen Gefühlen und Ideen wogte“; „Da kam eine neue Eingebung und Heimsuchung über Johann Conrad Beißel“; „und rief damit eine wahre Woge von Komponierwut in der Gemeinde hervor“ finden sich in der Quelle nicht einmal in Ansätzen. (10.1, 98 ff.) Der von David ausführlich zitierte Bericht eines späten Ohrenzeugen der Beißelschen Musik wird in dieser „Montage cum grano salis“ aufgeteilt; er liefert einmal Details für die darstellenden Passagen, doch legt ihn Kretzschmar teilweise auch seinem Vater in den Mund, der (in der Romanfiktion) noch Chordarbietungen nach Beißels Tod gehört hatte. So stellt der Autor die direkte Verbindung des Vortragenden zu seinem Thema her und begründet damit raffiniert indirekt die „realistische“ Themenwahl Kretzschmars.¹¹

Übrigens bekam Thomas Mann noch vor dem Abschluss des Romans die von ihm literarisch beschworene Wirklichkeit konkret nachgeliefert: Nach Kriegsende zeigte man ihm in der Library of Congress die dort aufbewahrten Beißelschen Manuskripte.¹² Eigentlich müsste ihm dort aufgefallen sein, dass Johann Conrad Beißel eigentlich Georg Conrad Beißel hieß; jedenfalls nennt ihn die moderne Spezialliteratur so,¹³ und der Bibliothekskatalog der Washingtoner Bibliothek sollte ebenfalls die korrekte Form aufweisen. Er hätte den Namen noch korrigieren können... Warum er es nicht tat, überlassen wir der Spekulation. Vielleicht stellt irgendwann einmal ein besonders sensibler Leser fest, dass er damit etwas ganz Besonderes zum Ausdruck bringen wollte.

Als Adrian Leverkühn in Halle an der Saale Theologie studiert, kommt er in Kontakt mit der Studentenverbindung „Winfried“; Zeitbloms Erzählung

¹¹ Vgl. 10.1, 102f.

¹² Vgl. Tb, Eintrag zum 31.5.1945, *Entstehung* (19.1, 497f.) und dazu den Kommentar der GKFA (10.2, 289).

¹³ Vgl. Jeff Bach: *Voices of the Turtledoves. The Sacred World of Ephrata*, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2002 (= Publications of the Pennsylvania German Society, Bd. 36), S. 3 und öfter.

verweilt lange, fast das ganze Kapitel XIV hindurch, das im März und April 1944 niedergeschrieben wurde, bei den sogenannten „Schlafstrohgesprächen“ der Studenten. Man fühlt sich zur Spekulation aufgelegt, wie weit Themen und Argumente als Präludium der Ideologie des Dritten Reiches konzipiert sein könnten. Die Quellenlage kompliziert diese Fragestellung, ja führt sie in Teilen ad absurdum. Grob gesprochen, sind zwei ad-hoc-Quellen konstitutiv für die Studentenszenen; eine davon ist medienvermittelt, und beide hängen irgendwie zusammen. Die erste trägt persönlichen Charakter: Der Autor, dem es bei einem so breit angelegten und thematisch so vielfältigen Roman um die sorgfältige Verwendung „konkreter Anschauungsstützen“ zu tun sein musste, hatte sich brieflich an den Theologen Paul Tillich gewandt und Auskünfte über den Aufbau des Theologiestudiums erbeten. Tillich kam im Mai 1943 seiner Bitte ausführlich nach, ja er tat mehr, als von ihm verlangt war, und berichtete von seiner Mitgliedschaft in der Studentenvereinigung „Wingolf“ im Jahr 1907.¹⁴ Thomas Mann übernahm das Studentenbindungsmotiv ebenso wie die Wanderlust und Debattierfreudigkeit der jungen Leute und gab ihnen „alt-deutsche“ Namen, die er teils aus Luthers Briefen, teils aus Karl Heinrich Steins Riemenschneider-Buch bezog. Die Themen ihrer hitzigen Diskussionen aber kamen anderswoher: „... der Studentengespräche, zu denen ich übrigens ein unter alten Papieren mitgeführtes Dokument, eine deutsche Jugend-Zeitschrift aus der Wandervogel-Sphäre, oder einer ähnlichen, benutzte [...]“ (19.1, 461)

Wir kennen auch diese Quelle: Es handelt sich um das Heft „Die Freideutsche Position. Rundbriefe der Freideutschen Kameradschaft“, Nr. 4, Winter 1931. Es befand sich schon über zehn Jahre in Thomas Manns Besitz; Hans Joachim Schoeps, einer der Herausgeber, hatte es ihm nach seiner *Zauberberg*-Lektüre als spontanen Dank zugesandt. Trotzdem diente es dem Autor als ad-hoc-Quelle, denn erst der Tillich-Brief vom Mai 1943 brachte das Thema der diskussionsfreudigen Studentenverbindung ins Kompositionsspiel. Freilich barg der Text seine Tücken: Durften Diskussionen des Jahres 1931 so ohne weiteres ins erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückverlegt werden? Es ist einzugestehen: Thomas Mann war hier von gefährlicher Bedenkenlosigkeit. Schon die Einwohnerzahl der Stadt Halle hatte er aus der *Encyclopedia Britannica* des Jahres 1933, und die Arbeiter im Vorortzug von Leuna nach Halle, die in der *Freideutschen Position* Erwähnung finden, waren im Jahr 1906 noch nicht denkbar, da das Ammoniak-Werk im vormals idyllischen Städtchen Leuna erst 1916 errichtet wurde.¹⁵

Worüber erhitzen sich nun die Studenten während ihrer Wanderungen

¹⁴ Vgl. 10.2, 371 f.

¹⁵ Vgl. 10.2, 342 f., 372, 381 f., 384.

durch das Thüringer Land die Köpfe? Der Erzähler Zeitblom, der ja mit dabei war, nähert sich in seinem Rückblick dem Autor Thomas Mann an: Er berichtet recht gönnerhaft von den frühreifen, jargonhaltigen Reden der jungen Leute und verlässt am Ende den Faden seiner Erzählung, um durch fetzenhafte Wiedergabe besonders hochgestochener Wendungen das letztlich Endlos-Wirre dieser Gespräche zu kennzeichnen. Dennoch treten Themenkomplexe deutlich hervor: Erst einmal geht es dieser Jugend um sich selbst, um ihre Substanz, ihre Würde, ihre Verantwortung für eine gute, neue Zukunft Deutschlands. Nicht umsonst heißen zwei von ihnen Deutschlin und von Teutleben. Dann passieren die Ordnungsmächte Revue, mit denen es sich auseinanderzusetzen gilt: der Staat mit seiner Politik, die Kirche mit ihrem fragwürdigen Verhältnis zur wahren Religiosität, die Wirtschaft mit ihrer drohenden Pragmatik. Und jeder Leser horcht auf, wenn diese Jugend vehement dafür plädiert, die Karten für die Zukunft neu zu mischen. Kündigt sich da nicht etwas an? Die Möglichkeit, dass all dieser überzogene Jugendmut entgleisen könnte, zeichnet sich bedrängend ab – und Adrians spottende Reserviertheit lässt diesen wieder einmal rätselhaft, zugleich deutsch und deutschlandkritisch weltläufig erscheinen.

Schauen wir auf die Quelle insgesamt: Hans Joachim Schoeps schließt das Heft vom Winter 1931 mit einem sehr aktuell wirkenden Resümee: Er warnt vor „gewaltigen Kollektivformen [...], die das Werden echter Ganzheitsordnungen gerade unmöglich machen“. Er fährt fort:

Denn diese Kollektivitäten – ob sie nationalistisch oder bolschewistisch begründet werden, ist keine grundsätzliche Qualitätsverschiedenheit, sondern eine graduelle des Ansatzes – haben stets das eine gemeinsam, daß sie wirkliche Verantwortung und Entscheidung des einzelnen nicht fordern, sondern die Bedeutung der Person und ihren Anspruch auf Eigenraum gerade austreichen.¹⁶

Die Quelle ist also keine „Vorstufe“, und Thomas Mann hat das gewusst, denn er hat die zitierten Passagen seitlich markiert. Freilich hat er gerade sie nicht in den Text aufnehmen können, denn weder Bolschewismus noch Nationalsozialismus existierten 1904. Wie weit hat er – durch Kürzungen und zeitliche Rückversetzung – die *Freideutsche Position* auf eine dämonische deutsche Entwicklung hin instrumentalisiert? Ziemlich bekümmert lassen wir die Frage offen und bekunden unsererseits ein gewisses Verständnis für Hans Joachim Schoeps, der in einem Aufsatz von 1970 die Anachronismen dieser Übernahme vehement kritisiert hat:

¹⁶ Abgedruckt in den Materialien von 10.2, 1137.

Die von mir seinerzeit veröffentlichten Gesprächsprotokolle entsprachen eben der Zeitlage von 1930, ihre Vorverlegung um 26 Jahre ist ungeschichtlich und muß darum unecht oder gar grotesk wirken. Das konnte nur ein Schriftsteller, der im Grunde keinen historischen Sinn hat, unternehmen. Der Zeitgeistforscher muß da sein Gesicht verhüllen. [...] Ich hätte Thomas Mann diesen Rundbrief niemals zugesandt, wenn ich hätte ahnen können, welchen Wirrwarr er damit einmal anrichten würde. (10.2, 382)

An anderen Stellen weist Schoeps konkret nach, dass bestimmte Gedanken des Heftes erst nach Edmund Husserls *Ideen einer reinen Phänomenologie* von 1913 bzw. Peter Wusts *Dialektik des Geistes* von 1928 und Paul Tillichs Publikationen möglich waren.¹⁷

Freilich kann niemand, auch kein „Zeitgeistforscher“, einen Schriftsteller für historische Inexaktheiten verantwortlich machen; seine kompositorischen Anliegen geben diesem zwar nicht schrankenlose Freiheit, verpflichten ihn aber auch nicht zur Rekonstruktion eines scheinbar authentischen historischen Horizonts oder Wissensstandes – das gilt für die Medizin im *Zauberberg* ebenso wie für ägyptologische Freiheiten im *Joseph*. Worum es geht, ist die Intention der Aussage: Und die gewinnt trotz aller Ungenauigkeiten zusätzliche Kontur, wenn wir die Schlafstrohgespräche als deutschlandtypische Szene verstehen, als Szene in einem Deutschland, das nicht in ein „gutes“ und ein „schlechtes“ auseinanderzuidividieren ist. Manche der so jugendlich dahergesagten Bemerkungen können ebenso eine böse, totalitäre Zukunft wie eine neue Zeit der personalen Autonomie evozieren.

IV. Humoreske

Damit sind wir bei der Coda. Die angeführten Beispiele haben, so denke ich, gezeigt, wie Materialien des vorletzten oder letzten Moments grundsätzlich die gleiche Behandlung erfahren wie die Quellen der Konzeptionsphase. Sie werden – teilweise ohne irgendwelche „historischen“ Gewissensbisse – mit Blick auf die Gesamtkomposition fragmentiert, neu verbunden, akzentuiert, umgeformt, an- und eingepasst; und liefern nicht nur „Anschauungsstützen“, sondern reichern die Wirklichkeit des Buches an durch Konkreta, die dessen Botschaft unterstreichen, aber auch facettenreicher und kurzweiliger machen. Nur im Vorübergehen, aber einer gewissen Vollständigkeit halber, müssen noch die Quellentransformationen Thomas Manns erwähnt werden, die er bei der Darstellung von Leverkühns „Symphonia cosmologica“ vornimmt. Sie begegnen im Kapitel XXVII, das (mit Unterbrechungen) von Mai bis August

¹⁷ Vgl. 10.2, 383, 384, 386.

1945 niedergeschrieben wurde. Die von ihm verwendeten Zeitschriften-Artikel über den Tiefsee-Teil liegen runde zehn Jahre zurück, sind also nur ad-hoc-Quellen cum grano salis,¹⁸ diejenigen über den Kosmos sind kein Jahr alt. Hier muss genügen, dass der Tiefseeforscher Barton im Romantext den Teufelsnamen Capercailzie („Auerhahn“) erhält, wodurch die Fahrt ins Abgründige den Fahrten des altdeutschen Teufelsbündlers Doktor Faust angenähert wird, während beim Entwurf des Kosmos von Thomas Mann unwissend ein drastischer Größenumbau vorgenommen wird: Er versteht ursprünglich die amerikanischen „trillions“ als „Trillionen Meilen“, erst später wurden sie zu den realistischen „Billionen“ reduziert: „Trillion“ im amerikanischen Englisch heißt auf deutsch nun einmal „Billion“.¹⁹ Übrigens wäre auch ich als *Faustus*-Herausgeber in diese Falle getappt, wenn ich nicht einen Amerikaner als Gegenleser gehabt hätte!²⁰

Ganz zum Schluss etwas reizvoll Beiläufiges. Während des Ausflugs nach Oberammergau und zu den Königsschlössern macht die Gesellschaft – Leverkühn, Schildknapp, Zeitblom und seine Helene, Schwerdtfeger, Marie Godeau und ihr Tantchen – Mittagspause in einem Landgasthof. Ein mäßiges „Orchesterchen“ sorgt recht und schlecht für die Unterhaltung der zahlreichen Gäste. Da beschließt Rudi Schwerdtfeger, „seinen Stern zu enthüllen“:

Er nahm dem Violinisten die Geige weg und improvisierte [...] sehr großzügig darauf, indem er zum Auflachen der Unsrigen einige Griffe aus der Kadenz ‚seines‘ Violinkonzerts einflocht. Den Musikern standen die Münder offen. Den Pianisten [...] fragte er dann, ob er die ‚Humoreske‘ von Dvořák begleiten könne, und spielte auf der mäßigen Fiedel das allerliebste Stück mit seinen vielen Vorschlägen, anmutigen Rutschern und schmucken Doppelgriffen so keck und brillant, daß er lauten Applaus gewann von jedermann im Lokal, von uns, von den Nachbartischen, den verblüfften Musicis und selbst von den beiden Kellnern. (10.1, 621 f.)

Thomas Mann kannte die europäische Musik sehr gut – hat er einfach in sein Kenntnis-Repertoire gegriffen und etwas einschlägig Artistisches herausgesucht? Nein, wir haben die verschmitzte Verwendung einer medialen ad-hoc-Quelle vorliegen. Am 4. Oktober 1946 schloss er das Kapitel XL ab, und am 29. September lesen wir im Tagebuch: „Hörte Dvořaks ‚Humoreske‘.“ Der frische Eindruck einer Schallplattenaufnahme findet Eingang ins Buch – einmal sicher, weil das Stück dem Autor gerade recht kam, weil es passte, zur Situation wie zu Schwerdtfeger, zum andern aber wohl auch, weil es einen im Grunde verzweifelt traurigen Akzent im Kompositionsgefüge setzt. Der Leser freilich

¹⁸ Vgl. 10.2, 600 f.

¹⁹ Vgl. 10.2, 604.

²⁰ Mein besonderer Dank gilt hier Hans R. Veget.

merkt das frühestens bei der zweiten Lektüre: Die Humoreske ist Schwerdtfegers letzter Flirt, sein letztes Spiel für Adrian, ist sein Abschied von diesem. Was dann – im schneidenden Kontrast – noch kommt, ist der missglückte Werbungsauftrag, die Verlobung mit Marie Godeau, und der Tod des Geigers unter den Schüssen seiner eifersüchtigen Geliebten.

Auch dieses so harmlos sich gebende Beispiel von Quellenausbeute hat es also in sich. Beliebigkeit war Thomas Manns Sache nicht; niemand von uns, der eine neue Quelle ausfindig gemacht hat, sollte sich blasiert zurücklehnen im Bewusstsein, er habe seinerseits ein Weiteres zur Verkleinerung des Autors und seiner Leistung beigetragen. Ich möchte hier allen Verkleinerungssüchtigen ins Stammbuch schreiben: Das Gegenteil ist richtig. Mit jedem Quellenfund entsteht neue Arbeit an diesen vielschichtigen Texten, erweitern sich unsere Einsichten. Beliebigkeit war die Sache Thomas Manns nicht – auch nicht bei Entlehnungen mit leichter Hand. Auch sein Abschreiben bleibt immer ein „höheres Abschreiben“, das unser Interesse und unsere Bewunderung erneuert.

Tim Lörke

Bürgerlicher Avantgardismus

Thomas Manns mediale Selbstinszenierung im literarischen Feld

I.

Was bedeutet es, sich selbst zu inszenieren? Man gestaltet die eigene Person nach eigenen Maßgaben und formt sich selbst zu einem Bild. Man entwirft ein Image von sich, dem man dann gerecht zu werden sucht – jedenfalls nach außen hin. Insofern ist die Selbstinszenierung das Ergebnis bewusster und kontrollierter Handlungen, die allesamt die Wahrnehmung der eigenen Person durch andere beeinflussen und lenken sollen. Zu denken ist dabei etwa an die Formung des Körpers durch Frisur und Kleidung; oder an die kalkulierte Befolgung von Manieren, Verhaltenskodices und anderen gesellschaftlich akzeptierten Handlungsweisen – und natürlich an den ebenso kalkulierten Verstoß dagegen; und nicht zuletzt an die Gestaltung der eigenen Person und der eigenen Absichten durch gezielte Selbstauskünfte. Alle diese Handlungen dienen dem Zweck, sich selbst in ein gewünschtes Licht zu setzen und Reaktionen zu provozieren, die den eigenen Absichten entsprechen.

Ein Schriftsteller unterliegt geradezu einer Pflicht zur Selbstinszenierung.¹ Hier zielt die Selbstinszenierung darauf ab, die Aufnahme eines Werks zu fördern und die Rezeption in gewünschte Bahnen zu lenken. Selbstinszenierung bedeutet in diesem Fall auch Marketing, und die Werbung für das eigene Produkt steht im Mittelpunkt. Die Kunst der Selbstinszenierung wird von allen Schriftstellern von Rang mehr oder minder virtuos gehandhabt. Als hervorragendes Beispiel mag Stefan George dienen, der sich durch seine Kleidung, den strengen Gesichtsausdruck oder die gediegene Ausstattung seiner Publikationen die Anmutung priesterlicher Strenge und visionären Sehertums verlieh. Entsprechend sind seine Gedichte für ihre Leser von einer gleichsam heiligen Aura umgeben: Ein Priesterdichter kann nur heilige Kunst schaffen. Georges persönlicher Auftritt erfüllt somit seinen Zweck: Die Rezeption seiner Gedichte wird durch seine Selbstdarstellung beglaubigt.²

¹ Vgl. dazu Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, hrsg. von Christine Künzel und Jörg Schönert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

² Vgl. Wolfgang Braungart: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur, Tübingen: Niemeyer 1997; Friedhelm Marx: Heilige Autorschaft? „Self-Fashioning“-Strategien

Die Selbstinszenierung bildet somit eine Marketingstrategie, die im Falle eines Schriftstellers auf zwei verschiedene Märkte zielt, wie der französische Soziologe Pierre Bourdieu verdeutlicht hat:³ auf den ökonomischen Markt, auf dem auch Dichtung gehandelt wird, damit man von der Literatur leben kann – und auf den Markt des literarischen Feldes, der nicht über Geld organisiert wird, sondern über das symbolische Kapital des Dazugehörens. Der ökonomische Markt besteht aus dem Lesepublikum, das ein Buch kauft oder eben nicht. Das literarische Feld besteht aus den Schriftstellern, den Kritikern und den Professoren, die bestimmen, was gute Dichtung ist oder eben nicht und somit über die Zugehörigkeit zum literarischen Feld entscheiden. Denn nur, wer den im Feld gültigen Regeln gehorcht, darf sich zum Feld dazuzählen.

Bourdieu hat in seinen Überlegungen über die *Regeln der Kunst* auf den Antagonismus dieser beiden Märkte hingewiesen.⁴ Zwar ist der Markt des literarischen Feldes ebenso auf Kapitalerwerb ausgerichtet wie der ökonomische, doch ist es eine andere Form von Kapital. Im literarischen Feld geht es um Auszeichnungen für außergewöhnliches Können, über das Fachleute entscheiden. Weil die Literatur als autonom verstanden wird und keinesfalls in Abhängigkeit vom ökonomischen Markt geraten darf, stehen sich beide Märkte feindlich gegenüber. Für den bürgerlichen Markt zu schreiben, würde ja bedeuten, den oberflächlichen Geschmack der Masse zu bedienen. Dass ein Dichter auch um des Broterwerbs schreibt, ist eine nahezu anrühige Feststellung, die die Würde der Kunst verletzt. Kunst gilt als interesselos, also an nichts als an der reinen Kunst interessiert. Hier ökonomische Absichten zu wittern, hieße geradezu, literarische Qualität in Frage zu stellen.

Der Antagonismus der beiden Märkte erklärt das Auseinanderstreben von künstlerischer Avantgarde und Bürgertum. Gehen beide zunächst Hand in Hand, um gemeinsam aus den Schranken adeliger Bevormundung zu treten, trennen sich die Wege spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Pierre Bourdieu,⁵ aber auch Thomas Nipperdey⁶ oder Georg Bollenbeck⁷ zeigen. Die gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozesse, die die Moderne

in der Literatur der Moderne, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 107–120.

³ Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1539).

⁴ Vgl. ebd., S. 134.

⁵ Vgl. ebd., S. 83–279.

⁶ Thomas Nipperdey: Wie das Bürgertum die Moderne fand, Stuttgart: Reclam 1998.

⁷ Georg Bollenbeck: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996; ders.: Tradition – Avantgarde – Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945, Frankfurt/Main: S. Fischer 1999.

kennzeichnen, führen zu einer fundamentalen Entfremdung zwischen anspruchsvoller, avantgardistischer Literatur und dem Bürgertum. Die Avantgarde wird sogar zum Bürgerschreck, und die Literatur überzieht die bürgerliche Lebensform mit scharfer Kritik. Doch nicht allein die Auseinandersetzung mit dem Bürgertum in der Literatur, sondern auch der künstlerische Lebensstil, der sich in seinen Inszenierungen manifestiert, zielt auf die schonungslose Verächtlichmachung bürgerlicher Lebensweisen. Sowohl die veröffentlichten Texte, als auch die inszenierten Autorpersönlichkeiten wollen die „Nichtigkeit“ und „Absurdität“ des Bürgerlichen herausfordern und in einer „praktische[n] Demonstration der Fadenscheinigkeit und Eitelkeit“⁸ bürgerlichen Strebens nach Prestige, Geld und Macht gipfeln. Allerdings geraten die meisten Schriftsteller in die Notlage, mit ihrer Kunst Geld verdienen zu müssen, sich also auch auf dem bürgerlichen Markt zu etablieren. Diese ökonomische Abhängigkeit vom Bürger trägt wiederum schnell zu seiner Verachtung bei.

Thomas Mann entzieht sich bewusst eben dieser Konstellation der literarischen Moderne: Seine spezifische Schreibweise wie seine Form der Selbstinszenierung wollen die zwei einander eigentlich ausschließenden Felder miteinander vermitteln. Damit stellt Thomas Mann eine Besonderheit in der Literaturgeschichte der Moderne dar. Er inszeniert sich gegenüber Schriftstellerkollegen und Literaturkritikern und platziert sich im literarischen Feld. Er veröffentlicht genuine Kunstwerke, die den Regeln der Kunst folgen und sogar neue Maßstäbe setzen. Zugleich aber entwirft er auch ein Bild von sich, das ganz auf das bürgerliche Lesepublikum abgestimmt ist. Der Novellist mit dem gewissen Verhältnis zum Leben führt eben ein bürgerliches Leben, das der Produktion von Kunst gewidmet ist.

Thomas Mann entspricht der Pflicht zur Selbstdarstellung meisterlich. In Briefen gibt er bereitwillig Auskunft über sich und sein Werk, eröffnet Deutungsperspektiven und widerspricht seiner Meinung nach falschen Interpretationen. Eine Vielzahl von Fotografien zeigt ihn als Schriftsteller, als Familienvater oder Redner auf großer Bühne. Sein essayistisches Werk ist stete Selbstauskunft, denn auch dort, wo er über andere schreibt, bestimmt seine eigene Sichtweise die Argumentation. Und noch der Entschluss, die Tagebücher nach Ablauf einer Frist von zwanzig Jahren zur Veröffentlichung freizugeben, dass die Welt ihn kenne, dient der Selbstinszenierung: Hier wird ein neues Bild sichtbar, das Thomas Mann seinem Publikum nicht vorenthalten wollte und das sein Image korrigieren oder doch differenzieren soll.

Thomas Manns Strategien der Selbstinszenierung zielen darauf ab, seine

⁸ Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 658), S. 106.

Poetik eines bürgerlichen Avantgardismus zu vermitteln. Es ist die Integration der Gegensätze, die er in seinen Texten wie in seinem inszenierten Leben betreibt. Thomas Manns mediale Selbstinszenierung läuft auf die Darstellung einer leibhaften Poetik hinaus, die sich nicht nur in seinem Werk, sondern auch in der Formung seines Körpers und seines öffentlichen Bildes niederschlägt.

Ein kürzlich erschienener Sammelband hat nach Thomas Manns apokryphem Avantgardismus gefragt.⁹ Apokryph, weil Mann vermeintlich nicht zu den entschlossen modern schreibenden Schriftstellern wie etwa Kafka oder Musil gehöre. Was Thomas Manns Avantgardismus apokryph erscheinen lässt, ist meiner Meinung nach seine bürgerliche Einkleidung. Ihm gelingt es, anspruchsvoll moderne Literatur zu schreiben, die auch die Zustimmung der Kollegen findet, und sich zugleich damit auf dem ökonomischen Markt zu behaupten. Bei Thomas Mann fallen Bürgerlichkeit und Avantgardismus ineins. Die Autonomie der Kunst muss den Erfolg beim Publikum nicht ausschließen, und umgekehrt muss Publikumserfolg nicht gegen die Qualität des Werks sprechen, wie Thomas Mann demonstriert. Ihm gelingt es, die Interesselosigkeit der Kunst mit dem Interesse des Künstlers zu vermitteln; er kann ein echter Dichter und zugleich – erwerbstätig sein. Den von Bourdieu diagnostizierten „fundierenden Bruch mit der ökonomischen Ordnung“,¹⁰ der durch die Kunstproduktion ausschließlich für das literarische Feld hervorgerufen wird, überspringt Mann, indem er für zwei Märkte schreibt.

Deutlich wird dies bereits in der Zeit um 1900. Noch ist Thomas Mann ein junger, nicht etablierter Schriftsteller. Er ist auf der Suche nach seinem Platz im literarischen Feld und nach seinem Publikum. Seine bürgerliche wie avantgardistische Poetik aber ist schon ausgereift, wie seine frühen Erzählungen zeigen.¹¹

⁹ Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, hrsg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, München: Fink 2008.

¹⁰ Bourdieu, Regeln der Kunst (zit. Anm. 3), S. 198.

¹¹ Nach der Lübecker Herbsttagung 2009 ist ein thematisch einschlägiger Sammelband erschienen, in dem Thomas Manns Werk ebenfalls mit der Feldtheorie Pierre Bourdieus gedeutet wird. In ihrem vorzüglichen Beitrag stellen Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer fest, Thomas Mann habe sich noch 1914 „ganz der Sphäre der Kunst zugehörig“ gefühlt. Diese Einschätzung wird im vorliegenden Versuch deutlich differenziert. – Michael Ansel/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer: Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hrsg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 1–34, S. 3.

II.

Will man von Thomas Manns Versuchen sprechen, sich im literarischen Feld zu etablieren, muss man von einem kleinen gelben Hündchen sprechen. Es sitzt am „äußersten Hinterteile“ eines Wagens und blickt „über sein spitzes Schnäuzchen hinweg mit unsäglich ernster und gesammelter Miene auf den Weg zurück [...], den es gekommen war. Es war ein unvergleichliches Hündchen, Goldes wert, tief erheiternd; aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen.“ (2.1, 211 f.) So heißt es in Thomas Manns Erzählung *Der Weg zum Friedhof*. Das Hündchen gehört allerdings sehr wohl zu unserer Sache: dem literarischen Feld.

Nimmt man den zitierten Erzählerkommentar beim Wort, stellen sich verschiedene Fragen: Weshalb müssen wir uns von dem Hündchen abkehren? Wer zwingt uns? Wer zwingt den Erzähler, der doch frei ist, zu erzählen, was und wie ihm beliebt? Und wer zwingt letztlich den Autor, der den Erzähler fingiert? Warum darf man nicht von einem gelben Hündchen erzählen?

Die Antworten sind schnell gegeben. Erzählen darf man von einem bemitleidenswerten, sozial deklassierten Herrn namens Lobgott Piepsam. Dessen Geschichte ist schnell zusammengefaßt, denn

es war ohne Übertreibung elend mit ihm bestellt.

Erstens trank er. Nun, davon wird noch die Rede sein. Ferner war er verwitwet, verwaist und von aller Welt verlassen; er hatte nicht eine liebende Seele auf Erden. Seine Frau, eine geborene Lebzelt, war ihm entrissen worden, als sie ihm vor Halbjahrsfrist ein Kind geschenkt hatte; es war das dritte Kind, und es war tot gewesen. Auch die beiden anderen Kinder waren gestorben; das eine an der Diphtherie, das andere an nichts und wieder nichts, vielleicht an allgemeiner Unzulänglichkeit. Nicht genug damit, hatte er bald darauf seine Erwerbsstelle eingebüßt, war schimpflich aus Amt und Brot gejagt worden, und das hing mit jener Leidenschaft zusammen, die stärker war als Piepsam.

[...] Er war Beamter im Dienste einer Versicherungssozietät gewesen, eine Art von höherem Kopisten mit monatlich neunzig Reichsmark bar. In unzurechnungsfähigem Zustande jedoch hatte er sich grober Versehen schuldig gemacht und war, nach wiederholten Vermahnungen, endlich als dauernd unzuverlässig entlassen worden.

Es ist klar, daß dies durchaus keine sittliche Erhebung Piepsams zur Folge gehabt hatte, daß er nun vielmehr vollends dem Ruin anheimgefallen war. (2.1, 213 f.)

Rasch hat der Erzähler hier ein Leben gezeichnet, dessen Tragik skizziert und vorgeführt, mit wenigen Strichen, wie eine Unglücksmaschinerie unbarmherzig ineinander greift. Davon darf man offensichtlich erzählen, schließlich wird im Folgenden genauer berichtet, wie Lobgott Piepsam einen letzten, verzweifelten und unnützen Versuch unternimmt, gegen das Leben aufzubegehren, und dabei stirbt. Warum man davon erzählen darf, erläutert der Erzähler gleich

selbst: „Ihr müßt nämlich wissen, daß das Unglück des Menschen Würde ertötet – es ist immerhin gut, ein wenig Einsicht in diese Dinge zu besitzen.“ (2.1, 214) Die direkte Leseransprache betont den pädagogischen Nutzen einer solchen Erzählung; für den Leser ist dabei etwas zu lernen, er kann an Erfahrung gewinnen und sein Weltwissen vervollkommen. Das hieße, man darf erzählen, wenn mit der Erzählung ein Bildungserfolg erzielt werden kann. Mit kleinen gelben Hunden ist Bildung anscheinend nicht möglich.

Allerdings sperrt sich etwas in den zitierten Sätzen gegen einen solchen Schluss. Es ist das Adverb ‚immerhin‘: „es ist immerhin gut, ein wenig Einsicht in diese Dinge zu besitzen“. ‚Immerhin‘ annouciert einen Widerspruch, es leitet ein Bedenken ein, wie das Grimmsche Wörterbuch erklärt. Der Erzähler zweifelt also an seiner Erzählung, zu der er gezwungen ist, obwohl er lieber von dem Hund erzählte. Was wir über Piepsams Lebensgeschichte in merkwürdig geraffter Form erfahren, wirkt mitleidslos, fast ein wenig unwillig. Eine Serie härtester Schicksalsschläge wird nüchtern heruntergerissen. In diesen wenigen Zeilen zitiert der Erzähler ein literarisches Programm, denn unverkennbar klingt Piepsams Lebensgeschichte nach dem Naturalismus.¹² Der Protagonist erweist sich als stereotype naturalistische Figur, alkoholkrank, milieugeschädigt, verelendet. Der Erzähler schreibt nahezu eine kurze Anleitung, wie man eine naturalistische Erzählung verfasst, welche Zutaten man gleichsam dazu benötigt und wie sie ineinander zu mischen sind. Aber er tut dies nüchtern, widerwillig, schließlich ist er an anderen Dingen stärker interessiert: Eine solche Erzählung mag ja immerhin bilden, aber Kunst ist es doch recht eigentlich nicht. Warum aber erzählt er dann in naturalistischer Manier? Wer zwingt ihn?

Als *Der Weg zum Friedhof* erscheint, ist Thomas Mann noch ein nahezu unbekannter Autor. Der Erfolg der *Buddenbrooks* steht noch aus. Indem Mann in seiner Erzählung auf den Naturalismus anspielt und sich in der naturalistischen Manier versucht, beweist er, intensiv die Märkte studiert zu haben. Um 1900 ist es unter anderem eben der Naturalismus, der im literarischen Feld, unter den Kollegen oder in den literarischen Zeitschriften, tonangebend ist. Wer als Schriftsteller auf der Höhe der Zeit sein will, muss Naturalist sein – oder Ästhetizist, aber dazu später. Mit *Der Weg zum Friedhof* agiert Thomas Mann selbstbewusst: Er reklamiert eine Position im literarischen Feld für sich. Folgt man den Überlegungen Bourdieus, erobert sich nur der Neuling einen Platz im Feld, dem es gelingt, die geltenden Regeln zu übertreffen und dadurch zu verändern. Und genau dies ist Thomas Manns Absicht. Er führt in seiner Erzählung vor, eben auch naturalistisch schreiben zu können; er bedient das Schema und erfüllt

¹² Vgl. Theorie des Naturalismus, hrsg. von Theo Meyer, Stuttgart: Reclam 2008; Helmut Koopmann: Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 62–90.

somit die Regeln der Kunst. Zugleich aber zeigt er, wie die vorgefertigte Poetik des Naturalismus zu einem Schema verkommen ist, indem er eine naturalistische Erzählung nach Rezept verfasst. Thomas Manns Widerwille, naturalistisch zu schreiben, zeigt sich in der Teilnahmslosigkeit seines Erzählers.

Die Herausforderung an das literarische Feld liegt darin, dass ein Nachwuchsschriftsteller die etablierte Schreibweise imitiert und in der Imitation erledigt, indem ihre Schwächen aufgedeckt werden. Thomas Mann überbietet den herrschenden Naturalismus, indem er vorführt, wie wenig Kunst dazu gehört. Thomas Mann hätte seinen Unmut über die erstarrte Form des Naturalismus oder dessen eingeschränktes Erzählprogramm in einem Essay, einer Kampfschrift artikulieren können. Er wählt aber die Erzählung, um zu beweisen, dass er naturalistisch erzählen kann. Indem er die naturalistische Schreibweise wählt, bedient er die Wünsche eines Teils des literarischen Feldes, um innerhalb des Feldes akzeptiert zu werden. Zugleich setzt er sich in Konkurrenz zu den anderen Schriftstellern, indem er eine neue Form von Produkt fordert, die den Naturalismus übersteigt. Er erweist sich auch als interessiert am ökonomischen Markt, schließlich wendet er sich an eine literarisch interessierte Öffentlichkeit, die unter den Neuerscheinungen diejenigen erwirbt, die literarisch avanciert und anspruchsvoll erscheinen. Damit richtet sich Thomas Mann noch nahezu ausschließlich an ein Publikum, dessen Geschmack verfeinert ist, aber auch das wird sich in gewisser Weise ändern.

Ein anderes Beispiel dafür ist die Novelle *Tristan*. Hier folgt Thomas Mann unverkennbar den Programmen des Ästhetizismus und Symbolismus, wie sie im Umfeld des Jungen Wien oder im George-Kreis aufgestellt werden und die zweite dominante literarische Strömung um 1900 darstellen. Und wieder integriert Thomas Mann seine Kritik an diesen Schreibweisen in die Handlung seiner Erzählung: Detlev Spinell ist ein eher unproduktiver Dichter, doch sein einziges Werk, gedruckt auf Kaffee-Sieb-Papier mit Lettern wie gotische Kathedralen, gehorcht den Regeln der Kunst und damit den Regeln des Marktes des literarischen Feldes. Die Publikationen aus dem Umfeld des George-Kreises etwa waren auf diese Weise gediegen ausgestattet. Trotzdem nimmt niemand so recht Notiz von Spinell; er schreibt viele Briefe, erhält aber keine. Im Gespräch mit Gabriele Klöterjahn entwickelt er seine Poetik des verweigeren Blicks. Seine Träume und Wunschvorstellungen sind ihm wichtiger als die ihn umgebende Realität, vor der er Reißaus nimmt. Hier inszeniert Thomas Mann seinen Vorwurf an den Ästhetizismus, sich in Träumereien zu verlieren und den ästhetisch frisierten Blick auf die Dinge symbolisch aufzuladen, um tiefere Wirklichkeiten zu erfassen. Wieder nimmt Mann eine arrivierte Schreibweise an: Er führt die Weltflucht des Ästhetizismus ästhetisch formvollendet vor. Die Form wird kunst- und regelgerecht ausgeübt, der Inhalt allerdings

dementiert den Wert dieser Form. In der Figur Spinells degradiert Thomas Mann seine Konkurrenz, indem er sie nachahmt, überbietet – und in der Überbietung ridikulisiert. Wieder bewegt sich Mann im literarischen Feld regelkonform, und wieder fordert er seine Konkurrenz heraus, um die Regeln neu zu definieren.

Mit *Königliche Hoheit* erweitert Thomas Mann sein Marketing. *Der Weg zum Friedhof* und *Tristan* richten sich an ein Publikum von einer gewissen Kennerschaft. *Königliche Hoheit* jedoch will unterhalten; hier nimmt Thomas Mann Maß an den Operetten und den Unterhaltungsromanen seiner Zeit. Mit diesem Roman blickt Mann scharf auf den Markt eines bürgerlichen Lesepublikums, das unterhalten sein will und in der Dichtung Rührung, Verzauberung und Weltflucht sucht.¹³ Er konstruiert wieder ein stereotypes Sujet: Ein Prinz ist in ökonomischen Schwierigkeiten, er verliebt sich, und nach einigen Verwicklungen heiratet er die Angebetete, die so reich ist, dass die Wirtschaft seines Kleinstaats gerettet ist. Damit kann sich Mann des Erfolges beim Lesepublikum und auf dem ökonomischen Markt sicher sein, schließlich ist das ein Stoff, der sich gut verkauft.

Im literarischen Feld, das sich den Anforderungen des Publikums aber beharrlich verweigert, kann er damit nicht reüssieren, wenn er nicht zugleich den Regeln der Kunst folgt. Hermann Hesses Rezension von *Königliche Hoheit* ist denn auch eine Sanktion, mit der das literarische Feld auf den vermeintlichen Regelverstoß reagiert. Hesse wirft Mann vor, zu sehr auf das Publikum zu schauen: also marktorientiert zu schreiben und somit die Kunst zu verraten, die autonom ist und ihren eigenen Gesetzen folgt.¹⁴ Thomas Mann antwortet mit einem berühmten Brief, in dem er Hesse seine Poetik des doppelten Marketings auseinandersetzt: „*Mich verlangt auch nach den Dummen.*“ (21, 448) Er greift den Vorwurf auf, nach dem Markt zu schießen, nach dem Erfolg und dem Geld, und macht daraus seine besondere Tugend. Denn er stellt fest, dem Kenner auch etwas zu bieten. In *Königliche Hoheit* tut Mann dies auf subtile Weise, indem er den trivilliterarischen Stoff differenziert und widerständig macht.¹⁵ Bei Mann ist der Prinz hilfsbedürftig, keineswegs der Retter in der Not. Mann kehrt die Genderrollen um. Das Glück am Schluß ist streng: Das Märchen erzählt von der Bedeutung der Wirtschaft und damit von der fundamentalen Bedingung menschlichen Zusammenlebens, von der Pflicht

¹³ Bourdieu, Die feinen Unterschiede (zit. Anm. 8), S. 458, kennzeichnet die bürgerlichen Ansprüche an die Literatur als Herstellung von Instrumenten „zur Verleugnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit“.

¹⁴ Hermann Hesse: Gute neue Bücher, in: März, Jg. 4, H. 2, München: Langen 1910, S. 281 ff.

¹⁵ Vgl. Heinrich Detering: „Juden, Frauen und Litteraten“. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, Frankfurt/Main: Fischer 2005.

des Staates zum guten, wirtschaftlich ausgewogenen Handeln. Oberflächlich bedient Mann das Muster. In der Tiefenstruktur wird der reflektierende Leser auf das Spiel mit dem Muster gelenkt. Der Operette verleiht der ökonomische, volkswirtschaftliche Diskurs Würde. Manns Roman unterhält und erweitert die Regeln der Kunst.

III.

Diese Strategie der Überbietungsästhetik prägt die frühen Erzählungen Thomas Manns. Er beobachtet genau, welche Schreibweisen und welche Autoren Erfolg haben. Er achtet auf das literarische Feld, um dort symbolisches Kapital anzuhäufen und sich im Feld zu behaupten. Dazu bedient er die avantgardistischen Strömungen: Er ahmt sie nach, er findet seine eigene Stimme in der jeweiligen Manier, er analysiert die Schreibweisen – und überbietet sie dann. Er führt eine trennscharfe Produktanalyse durch: Wie ist es beschaffen, wie wird es gemacht und wie kann man es verbessern? Er setzt sich in Konkurrenz zu anderen, indem er ihre Produkte verbessert produziert. Und das bedeutet für Thomas Mann, die avantgardistischen Schreibweisen bürgertauglich zu machen, ohne die Kunst zu verraten und hinter ästhetische Entwicklungen zurückzufallen.

Denn Thomas Mann achtet zugleich auf den ökonomischen Markt des Publikums. Er ist auch auf den ökonomischen Erfolg bedacht, der nicht unter den Kollegen im literarischen Feld, sondern allein im lesenden Bürgertum zu erringen ist. Was wird gern gelesen, und was wird gern gekauft?

Aus der Kombination dieser beiden Anforderungen erwächst Thomas Manns spezifische Modernität. Auf den ersten Blick verweigern seine Texte sich der Avantgarde und folgen bürgerlichen ästhetischen Vorstellungen: Sie sind verständlich geschrieben; sie scheuen nicht vor Unterhaltung zurück; sie bieten dem an Vergnügen und Zeitvertreib orientierten Leser glatte Oberflächen und nachvollziehbare Geschichten. In ihnen artikulieren sich deutliche Zweifel an der künstlerischen Lebensform, und sie stellen dagegen den bürgerlichen Leistungsethiker als spezifischen Helden der Moderne heraus. Insofern erfüllen Thomas Manns Texte die bürgerliche Erwartung, in der Literatur ihr Selbstbild bestätigt zu finden. Dem Kenner jedoch eröffnen sich andere Perspektiven: Die Avantgarde um 1900 ist vielfach präsent in Thomas Manns Texten. Hierzu gehören die Themen der Dekadenz oder die Konzentration auf Figuren, die die eigene Bürgerlichkeit problematisch empfinden und versteckt unter heiklen sexuellen Identitäten und dem Widerspruch zur bürgerlichen Norm leiden. Und nicht zuletzt folgt Thomas Mann einem Grundzug avant-

gardistischen Erzählens, indem er die Bedingungen ausstellt und reflektiert, die das Schreiben anleiten, und den Text auf diese Weise als etwas Gemachtes vorführt. Thomas Mann treibt ein subversives Spiel mit seinem Publikum, indem er in bürgerlicher Einkleidung avantgardistisch orientierte Texte verfasst, die das bürgerliche Selbstverständnis keineswegs bestätigen, sondern eher zerrütten oder doch in Frage stellen.

Im Medium der Erzählung inszeniert Thomas Mann also den Zusammenfall von Bürgertum und Avantgarde und sich selbst als bürgerlichen Künstler. Beide Felder können bei ihm finden, was sie suchen. Als Autor bedient Mann zwei Märkte, wie auch seine Briefe zeigen.

IV.

Der junge Thomas Mann scheint sich seiner Berufung zum Schriftsteller sehr gewiss gewesen zu sein. Jedenfalls gibt es eine Reihe von Briefen um 1900, die sein Selbstbewusstsein durchaus nicht verstecken. Gerade in den Briefen an Otto Grautoff, in denen er sich überlegen gibt, äußert er unverblümt seine Meinung: „Holitschers ‚Knotenbock‘ ist nicht schlecht, aber ich kann es besser“, heißt es etwa am 22. Februar 1901 (21, 159). Doch nicht nur Grautoff teilt Mann seine Meinung über Kollegen mit. An Richard Schaukal schreibt er am 14. November 1901: „W[assermann] verfügt gewiß über viel litterarisches Talent, aber ich halte ihn für einen innerlich armen Faiseur.“ (21, 178) Mann mokiert sich darüber, dass man ihn in München in einem Atemzug mit Wassermann nennt, sie sogar miteinander verwechselt. Gerhart Hauptmann erscheint in den Briefen als starker Charakter und imposante Persönlichkeit; dass es sich um einen Dichter von Rang handeln könnte, erfährt man in den Briefen nicht. Im Vergleich mit anderen nimmt Thomas Mann für sich in Anspruch, besser zu sein, und keck wertet er seine Kollegen ab. Er kokettiert ein wenig mit seinem Alter, um seine Begabung noch deutlicher herauszustellen.

Zugleich aber inszeniert er sich nur bedingt als Genie. Vielmehr stellt er sich als Schüler längst verstorbener Autoren dar, die ihren Platz in der Literaturgeschichte sicher inne haben. Es ist ihre Größe, die Thomas Mann auch erreichen will. Insofern verfolgt Mann hier das Prinzip der *imitatio*, doch keineswegs im Sinne einer konkurrierenden Überbietung, wie er es mit der zeitgenössischen Literatur hält. Eher nimmt Mann hier die Herausforderung der *aemulatio* an, des Wettstreits mit normgebenden Vorbildern. Damit allerdings fällt von ihrem Ruhm und ihrer Bedeutung etwas auf ihn: Mit Bourdieus feldtheoretischem Begriffsinventar gesprochen, sammelt Mann kulturelles wie symbolisches Kapital, um es künstlerisch wie ökonomisch produktiv zu machen.

So verwundert es nicht, dass er in seinen Briefen immer wieder auf das Ziel der Größe zu sprechen kommt. Ironisch umspielt er seinen Willen zur Größe in einem Brief an Heinrich Mann, dem er mitteilt, *Buddenbrooks* werde wohl in drei Bänden erscheinen: „Ich werde mich photographiren lassen, die Rechte in der Frackweste und die linke auf die drei Bände gestützt; dann kann ich eigentlich getrost in die Grube fahren.“ (21, 155) Der saloppe Ton darf nicht über den damit formulierten Anspruch hinwegtäuschen: Hier äußert sich ein festes Wissen, mit dem ersten Roman etwas Gültiges vorgelegt zu haben. Die imaginierte Pose, die den Roman als Besitz und stolze Leistung zugleich vorführt, ist von bürgerlicher Würde: Im Frack, nicht im bohemienhaften Anzug, werden die Bände präsentiert; und dass es gleich drei sind, hebt die Leistung noch deutlicher hervor. Ernsthafter fährt er fort, dass er sich mit diesem Roman seinen Platz unter den Konkurrenten erobern wird: Damit wird er für die „werthe Collegenschaft“ (21, 155) sein Profil bekommen.

Am 27. März 1901 vertraut er seinem Bruder an: „Auf Größe war nämlich während der Arbeit fortwährend mein heimlicher und schmerzlicher Ehrgeiz gerichtet.“ (21, 164) Es ist ein bürgerliches Ethos, das sich hier ausspricht. Größe ist die Folge von Qualität, sie erlangt man nicht mit Kleinigkeiten, die andere vielleicht produzieren. Manns bürgerliche Leistungsethik und sein dem kaufmännischen Erbe verpflichtetes Denken führen zu einem genuin meritokratischen Selbstverständnis, das er in das literarische Feld überführt: Er versteht die Literatur als bürgerliches Konkurrenzgeschäft. Thomas Mann spricht damit ganz deutlich aus, dass er sich gegen die Holitscher, Wassermann und Hauptmann durchsetzen will.

Wie sehr er die Anforderungen des Publikums an den Künstler verinnerlicht hat, zeigen dagegen andere Briefe, in denen er sich als reiner Ästhet stilisiert. Gegenüber Hilde Distel zeigt er sich als melancholischer, in sich und sein Werk versunkener Ästhet, der sich in Gesellschaft notwendigerweise ungeschickt benimmt. Wie in Baudelaires Gleichnis vom Albatros, dem König der Lüfte, der auf Erden hilflos watschelt, inszeniert sich auch Thomas Mann als tölpelhafter Dichter, den im wahren Leben die riesenhaften Flügel am Gang hindern. Er müsse, so vertraut er Hilde Distel an, erst noch menschlicher und gesellschaftsfähig gemacht werden. (21, 192–195)

In diese Richtung zielen auch die Briefe an Walter Opitz oder Hugo Marcus (21, 199ff., 250ff.). Hier entwirft sich Thomas Mann als asozialer, gegen die bürgerliche Gesellschaft gerichteter *L'art-pour-l'art*-Poet, als Teil einer „ziemlich zweifelhaften Sippe“, die „bürgerlich untauglich“ (21, 200) nur im stillen Kämmerlein dichten will – und sich über den erworbenen Ruhm mächtig ärgert.

Gegenüber Heinrich bekennt er den Willen zur Größe; sein Bruder ist

Thomas Mann vor allem als Schriftstellerkollege wichtig, um gegen ihn seine bürgerliche Identität herauszustreichen und somit an Profil zu gewinnen. Die Honorare und Druckbedingungen, die Thomas Mann seinem Bruder mitteilt, dienen als Waffen im Konkurrenzkampf und zur Schärfung der eigenen Verfasstheit als Dichter. Den bürgerlichen Lesern jedoch zeigt er sich als weltverlorener Künstler, weil er damit die Rolle erfüllt, die das bürgerliche Lesepublikum von ihm erwartet.

Doch so scharf sind die beiden Rollenmuster nicht voneinander getrennt, und Samuel Fischer gegenüber charakterisiert sich Thomas Mann als „Bourgeois, der schlechter Nerven halber zum Künstler ward“. (21, 183) Hier fallen beide Rollen ineins, wie in den Erzählungen dieser Zeit Bürgertum und Avantgarde zusammenfallen. Vom Bürger hat Thomas Mann den Anspruch an seinen Platz in der Gesellschaft, doch die Neurasthenie lässt als Rolle nur die des sensiblen Künstlers zu.

Der junge Thomas Mann hält beide Rollen durch und gewinnt dadurch als bürgerlicher Schriftsteller an Profil. Nur ein Mal geraten ihm die Rollen durcheinander, und er fällt hinter seine eigene Poetik zurück. Das geschieht bezeichnenderweise in einem scharfen Schreiben an einen erfolgreichen Kollegen, nämlich seinen Bruder (21, 239–250): Am 5. Dezember 1903 berichtet Thomas Mann seinem Bruder von dem Selbstekel, der ihn befallen habe angesichts des unverdienten Erfolgs der *Buddenbrooks*, der lediglich auf einem Missverständnis beruhe. Ihm sei die Wirkung auf breitere Schichten unangenehm, schließlich sei er doch ein tieferer Künstler, der eigentlich auf Unverständlichkeit setzt. Die doppelte Optik von Avantgarde und Unterhaltung bleibt hier blind. Aus zwei Gründen: Zum einen dient die Klage an den Bruder, um verdeckt mit den hohen Auflagen zu renommieren; denn wie groß das Unverständnis ist, unter dem Thomas Mann zu leiden hat, beweist ja die Zahl der verkauften Exemplare. Zum andern jedoch sieht er seinen Bruder ihm gegenüber im Vorsprung: Thomas Mann wirft Heinrich vor, völlig gegen die Regeln der Kunst zu verstoßen, weil er Unterhaltungslektüre mit den Errungenschaften der Neuzeit verfasse. Hier muss man stutzig werden: Denn eigentlich ist das eine genaue Beschreibung von Thomas Manns eigener Kunst, die unterhaltend und ästhetisch avanciert zugleich sein will. In diesem „Vernichtungsbrief“, wie Helmut Koopmann ihn genannt hat,¹⁶ beschreibt Thomas Mann seinen bürgerlichen Avantgardismus eigentlich am deutlichsten. Auf den ersten Blick nimmt er die Rolle des reinen Künstlers ein, der das Leichte ablehnt und den ein Ekel befällt vor der Wirkungsversessenheit seines Bruders, der unbedingt beim Publikum

¹⁶ Helmut Koopmann: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder, München: Beck 2005, S. 138–160.

Erfolg haben will und darum niedere Instinkte bedient. Aber da er zuvor ja mit seinem eigenen Erfolg angegeben hat, fällt der Ekel auf ihn selbst zurück.

Thomas Mann gerät in diesem Brief in einen Selbstwiderspruch, der beide Rollen auseinandertreten lässt: Als Bürger verurteilt er die obszönen Passagen in Heinrichs Roman *Die Jagd nach Liebe* und fordert die Gesundheit des geschlossenen Stils; als reiner Künstler geißelt er das Schielen nach Erfolg. Dass er beide Argumentationsmuster bedienen kann, zeigt zugleich, dass für ihn beide Sichtweisen zusammengehören.

V.

Abschließend sollen zwei Fotografien vorgestellt werden, die exemplarisch den Zusammenfall des Künstlers mit dem Bürger zeigen – und somit als eine leibhafte Inszenierung der Poetik Thomas Manns gelten können.¹⁷

Es ist offensichtlich dieselbe Sitzung, in der die beiden Bilder gemacht wurden. Es liegt nur wenig Zeit zwischen den beiden Aufnahmen, die sehr genau kalkuliert sind und ein Bild des Autors geben, das erst in der Zusammenschau seine volle Gültigkeit erhält. Beide Bilder zeigen Thomas Mann bei der Arbeit: Er sitzt am Schreibtisch, er hält sein Schreibgerät bereit, vor ihm liegen Papiere. Sein Anzug ist von vornehmer Würde. Der Vatermörder hat nichts von bohemienhafter Lässigkeit, und überhaupt wirkt das ganze Zimmer gediegen und das Mobiliar wertvoll. Von Bedeutung sind die Unterschiede:

Auf dem ersten Bild finden wir den L'art-pour-l'art-Poeten, wie wir ihn aus Thomas Manns Briefen kennen und wie er zum festen Image-Inventar der Jahrhundertwende gehört (Abb. 1): Thomas Mann hat hier die berühmte Haltung eingenommen, die seit Walther von der Vogelweide den melancholischen Dichter vorstellt: das Gesicht in die Hand gestützt. Inmitten einer kreativen Atmosphäre ist Thomas Manns Blick ganz auf sein Manuskript gerichtet, er scheint tief darin versunken. Mehr noch: sein Blick scheint nahezu nach innen gerichtet zu sein. Das Manuskript und die Innenschau des Dichters fallen ineins, Dichter und Werk sind regelrecht miteinander verschmolzen, wie auch beide zusammen das Zentrum des Bildes ausmachen. So stellt man sich einen Dichter vor!

¹⁷ Entsprechend hat Bernd Hamacher darauf hingewiesen, dass „das früheste und wichtigste Medium zur Inszenierung von Thomas Manns Autorschaft der eigene Körper ist“. – Bernd Hamacher: Thomas Manns Medientheologie, in: Künzel/Schönert, Autorinszenierungen (zit. Anm. 1), S. 59–77, 61.



Abb. 1: Thomas Mann an seinem Schreibtisch in München, um 1903
(Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich/Keystone Zürich)

Dagegen inszeniert sich Thomas Mann auf dem zweiten Bild ganz anders (Abb. 2): Zurückgelehnt schaut er den Betrachter direkt an. Das Publikum wird in den Blick genommen; hier ist kein Zeichen mehr von künstlerischer Versunkenheit, vielmehr fordert der den Betrachter anschauende Blick zur Kommunikation auf, der sich der Dichter auf dem ersten Bild verweigert. Die Papiere auf dem Tisch sind nun besser zu sehen, zugleich scheinen sie an Bedeutung verloren zu haben, weil sie nicht mehr in einer direkten, innigen Verbindung mit dem Autor gezeigt werden. Von einer innigen Verbundenheit des Verfassers mit den Schriftstücken kann keine Rede mehr sein! Überhaupt wirkt das ganze Bild wenig künstlerisch: Könnte es hier nicht genau so gut ein Rechtsanwalt oder Firmendirektor bei der Erledigung seiner Geschäftskorrespondenz sein, der uns entgegenblickt? Zudem liegt in Manns Körperhaltung hier das ganze Selbstbewusstsein eines erfolgreichen Menschen. Entspannt zurückgelehnt blickt er kess, fast so, als wollte er sein Publikum beobachten, seine Wirkung prüfen und hochmütig und siegessicher fragen: Na, wie hats Euch gefallen?

Beide Bilder gehören notwendig zusammen. Nicht allein, weil sie in derselben Sitzung gemacht wurden, sondern auch, weil beide Bilder Thomas Manns Künstlerbürgertum verdeutlichen. Thomas Manns Modernität setzt sich aus



Abb. 2: Thomas Mann an seinem Schreibtisch in München, um 1903
(Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich/Keystone Zürich)

dem Ineinander von Bürgertum und Avantgarde zusammen; beide Aspekte sind in jeweils einem Bild dargestellt und erst die Zusammenschau gibt das ganze Bild: den bürgerlichen Avantgardisten. In diesen beiden Fotografien nimmt Thomas Mann zwei Rollen ein: Einerseits kann sich der Bürger selbst entdecken, andererseits wird dem Künstler gezeigt, dass Mann seinesgleichen ist. Man muss hier von einer Performanz der Dichteridentität sprechen. Thomas Mann verinnerlicht die eigene Poetik, indem er sie leibhaftig inszeniert. Er beschränkt sich nicht allein auf die Produktion von Texten in einer eigentümlichen Verschränkung von Bürgerlichkeit und Avanciertheit, sondern setzt seine Lebensführung und seinen Habitus mit den Vorgaben seiner künstlerischen Überzeugungen gleich. Der Anspruch der Avantgarde, Kunst und Leben wechselweise zu durchdringen und das Leben nach dem Vorbild der Kunst zu formen, wird von Thomas Mann in radikaler Weise überboten. Beide Sphären verschlingt er derart unauflöslich ineinander, dass keiner der Vorrang gebührt.

Helmut Koopmann

Der Schatten des Anderen

Thomas Manns Selbstinszenierungen –
mit Hilfe des Bruders, auf Kosten des Bruders

I. Selbstinszenierungen – vor sich selbst

Selbstinszenierungen bedürfen nicht unbedingt eines öffentlichen Mediums. Das Wort „Inszenierung“ läßt zwar an eine Bühne denken, auf der sich jemand in Szene setzt, und das sind normalerweise Medien: Presse, Hörfunk, Versammlungen, Reden, öffentliche Auftritte aller Art – und natürlich ebenfalls Bücher. Aber es gibt auch jene andere Art der Selbstinszenierung, bei der jemand sich quasi selbst begegnet, nicht in naiver Unschuld und sozusagen unwissend, sondern im Versuch einer sehr bewussten Selbstvergewisserung. Die Bühne des Auftritts ist dann in der Regel ein Spiegel, der allerdings nicht unbedingt ein optisches Gerät sein muß. Es gibt auch andere Spiegelungen – und wenn wir dieses Wort hören, denken wir vielleicht an den Aufsatz Goethes mit dem Titel *Wiederholte Spiegelungen*. Mit Sicherheit aber denken wir an den kleinen Artikel *Im Spiegel* von Thomas Mann selbst. Der war 1907 erschienen – eine hochstilisierte Selbstinszenierung, an der vor allem auffällig ist, daß das eigene Bild anfangs bis ins Grotteske hinein verzerrt ist. „Ich habe eine dunkle und schimpfliche Vergangenheit“, so setzt diese Selbstcharakteristik ein; bis Prima sei er nicht gelangt, er sei schon in Sekunda so alt wie der Westerwald gewesen, „[f]aul, verstockt und voll liederlichen Hohns über das Ganze“, und höchstens sei er bei einigen Mitschülern „auf Grund irgendeiner schwer bestimmbaren Überlegenheit in ungewissem Ansehen“ gestanden. (14.1, 181) Dann die Fortsetzung des Müßiggangs in München, das anschließende Vagantentum in Rom, wo er sich „ein Jahr lang plan- und beschäftigungslos umhertrieb“, und als er dann wieder in München gewesen sei, habe er sich auf militärischem Gebiet so untauglich erwiesen wie auf allen anderen und sei „von Stufe zu Stufe“ gesunken: die Selbstinszenierung als verkommener Literat. (14.1, 182 f.) Es gibt einen kurzen brieflichen Kommentar von Thomas Mann, überliefert in einem Brief vom 15. Januar 1908 an Hans Wehberg: „Ich hatte das Artikelchen in einer so lockeren und ironischen Stimmung geschrieben, daß ich schon glaubte, es würde Anstoß erregen – was es

denn hie und da auch wohl gethan hat“ (DüD I, 284). Aber was besagt hier die Ironie? Ist alles nicht so recht ernst zu nehmen?

Der *Spiegel*-Artikel ist allerdings auffällig genug. Denn es gibt andere autobiographische Äußerungen zwischen 1904 und 1913, die alle sehr ernsthaft-sachlicher Natur sind und die das Bummelantentum völlig aussparen: so eine biographische Notiz von 1904, eine weitere von 1907, eine biographische Mitteilung von 1910, die als Einleitung zum Abdruck von *Schwere Stunde* erschienen ist, und eine biographische Skizze von 1913, geschrieben für einen Sammelband mit dem Titel *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*. Die frühesten Äußerungen *ad me ipsum* sind das freilich auch nicht; die allerersten waren Antworten Thomas Manns auf Fragen von Ilse Martens zum Stichwort „Erkenne dich selbst!“ (14.1, 33 f.) Von den vierundzwanzig Antworten Thomas Manns sind manche irrelevant, aber andere entwerfen ein höchst aufschlußreiches frühes Selbstporträt, betrachtet man sie etwas genauer. Über seine Lieblingsbeschäftigung heißt es: „Zu dichten *ohne* zu schreiben.“ Thomas Mann also so etwas wie ein Tagträumer? Über seine Idee vom Glück: „*Unabhängig* und mit mirselbst im Einverständnis zu leben.“ Ist er gegenwärtig noch nicht mit sich ins reine gekommen? Auf die Frage: „*Wer möchtest Du wohl sein, wenn nicht Du*“, hat er zwar entgegnet: „Thörichte Frage!“ Und auf die Frage: „*Wovor fürchtest Du dich*?“ antwortete er: „Vor meinen Schwächen.“ Auf die Frage nach seinem Temperament heißt es: „Kontemplativ, hamletisch, von des Gedankens Blässe angekränkelt“. Also ein nach Innen Gekehrter, zum Handeln nicht sonderlich gut Ausgestatteter. So spricht niemand, der sich seiner selbst unbedingt sicher ist.

Aber auch das ist, unschwer zu erkennen, eine Inszenierung und zugleich eine Stilisierung. Zur Stilisierung gehört, daß Tatsächliches überhöht oder marginalisiert wird. Aber das führt hier nicht zu Eindeutigem. Wie vielfach die Bezugspunkte sind, zeigt die Frage nach den Lieblingschriftstellern: „Heine, Goethe, Bourget, Nietzsche, Renan...“ Sind das eher Zufallsnennungen, oder sind sie alle geistige Väter? Ähnlich verhüllend und enthüllend zugleich die Antwort auf die Frage nach den Lieblingscharakteren in der Poesie: „Hamlet, Tristan, Faust *und* Mephisto, Parsifal...“ Auffällig ist, sofern man solche Antworten überhaupt genauer interpretieren kann, daß Goethe zweimal genannt ist, also (möglicherweise) für ihn an erster Stelle steht; an zweiter Stelle erscheint, wenn man die Temperamentsfrage mit hinzu nimmt, Shakespeare mit seinem *Hamlet*. Sind das, um noch einen Schritt weiterzugehen, vielleicht gar die Stabilisatoren des jungen Thomas Mann, die seinem etwas schlingernenden Lebenskurs eine Art von Gradlinigkeit geben konnten? Der *Pensieroso* Thomas Mann, als der er später einmal auf einer Photographie zu sehen ist, der Denkende und Meditierende, den Kopf auf eine Hand gestützt, vor sich hin-

blickend oder vielleicht sogar in sich hineinblickend, wird schon hier sichtbar, den ein (durchaus gewollter) Abstand zum „Leben“ zu kennzeichnen scheint. Dafür spricht auch seine Antwort auf die Frage nach seinen Lieblingseigenschaften am Manne: „Geist, *Geistigkeit*.“ Auch das ist wohl ein Bekenntnis zum Kontemplativen, bei aller Sehnsucht nach dem „Leben“. Da sind schon jene merkwürdigen zwei Seiten in ihm, ist von seiner eigentümlichen Doppelnatur die Rede, wenn er Faust *und* Mephisto als Zweiheit in einer Einheit nennt. So natürlich-spontan die Antworten auf den ersten Blick erscheinen, so verräterisch sind sie doch bei einem zweiten Zusehen: Hier wird zumindest schattenhaft bereits der Intellektuelle sichtbar, der die Möglichkeit einer Gefährdung sieht und der weiß, daß das „mit mirselbst im Einverständnis zu leben“ nicht von vornherein gegeben ist, sondern daß das ein Wunschtraum ist – übrigens einer, der bleiben wird.

Ein einfacher Charakter enthüllt sich uns da nicht. Er möchte kein anderer sein als er selbst, aber gleichzeitig fürchtet er sich vor seinen „Schwächen“. Offenbar ist er dem Leben nicht ganz abgewandt, aber auf Distanz ist er auf jeden Fall gegangen, auf Distanz übrigens auch sich selbst gegenüber. Als seinen Hauptcharakterzug nennt er „*Höflichkeit*, auch gegen michselbst“. Warum diese Courtoisie? Alles in allem: Ein stilisiertes Selbstbildnis, etwas hochgestochen, aber doch charakteristische Züge enthüllend, und wie man die Antworten auch lesen will: Eine gewisse Unsicherheit, eben Angst vor seinen Schwächen, ist unverkennbar. Hier hat sich jemand inszeniert, und zwar vor sich selbst, hat sich weniger versteckt als vielmehr enthüllt.

Der Fragebogen war ein Frage- und Antwortspiel, aber eigentlich wirkt das Ganze eher wie ein Monolog Thomas Manns, ausgerichtet auf ein „Erkenne dich selbst“ – und so ist denn auch dieses kleine Interview nichts anderes als ein Spiegel, Spiegel einer Selbstinszenierung, wie sie in dieser frühen Zeit bei Thomas Mann noch öfters begegnet. Es ist das Porträt eines Unsicheren, so sicher es auch erscheinen mag. Es ist nicht das einzige. Thomas Manns „Prosa-Skizze“ *Vision* von 1893 war schon ein Spiegelbild – da sind nicht nur Stimmungen exakt protokolliert, da wird ebenfalls seine Distanz zum „Leben“ sichtbar, die durch Schreiben kompensiert wird, da erscheint das Ich auf einer Illusionsbühne, auf der es sich etwas vorzaubert – ein unglücklicher, gehemmter Narziß, der weiß, daß „Leben“ anderswo ist, der sich denn auch nur ersatzweise auslebt – mit Tinte, auf Schreibpapier.

Eine dritte Selbstinszenierung: Sechs Jahre nach der *Vision* und vier Jahre nach jenem Selbsterkenntnis-Protokoll, also 1899, entstand das Gedicht *Monolog*. Es ist ein erbärmlich schlechtes Gedicht. Aber es ist, wie die anderen Äußerungen zu sich selbst, ungemein aufschlußreich, nicht zuletzt in seiner Doppel-Bildlichkeit:

Ich bin ein kindischer und schwacher Fant,
 Und irrend schweift mein Geist in alle Runde,
 Und schwankend fass' ich jede starke Hand.

Und dennoch regt die Hoffnung sich im Grunde,
 Daß etwas, was ich dachte und empfand,
 Mit Ruhm einst gehen wird von Mund zu Munde.

Schon klingt mein Name leise in das Land,
 Schon nennt ihn mancher in des Beifalls Tone:
 Und Leute sind's von Urteil und Verstand.

Ein Traum von einer schmalen Lorbeerkrone
 Scheucht oft den Schlaf mir unruhvoll zur Nacht,
 Die meine Stirn einst zieren wird zum Lohne
 Für dies und jenes, was ich hübsch gemacht. (VIII, 1106)

Auch das eine Selbstinszenierung, und wieder eine Stilisierung. Und eigentlich eine zweifache Inszenierung, sind doch das Jetzt und das Später einander gegenübergestellt, einer höchst erbärmlichen Gegenwart eine strahlende Zukunft. Ist die Zukunft so strahlend, weil die Gegenwart so erbärmlich ist, oder ist die Gegenwart erbärmlich, weil die Zukunft dann um so glänzender sein wird? Das ist natürlich eine müßige Frage, und man könnte meinen, daß das Ganze nur ein Rollenspiel sei, für die Persönlichkeit des jungen Thomas Mann nicht weiter aussagekräftig. Aber man sollte die Aussage (wie überhaupt alle frühen Äußerungen) nicht bagatellisieren – immerhin spricht hier ein Vierundzwanzigjähriger, der bereits einiges veröffentlicht und schon einen gewissen Namen hat. Nicht ganz unbegründet also die reichlich siegesgewisse Hoffnung auf Ruhm bei den anderen, und um den geht es ihm, um den Beifall der Leute von Urteil und Verstand, um Wirkung – hier inszeniert er sich gleichsam in die Zukunft hinein, auch wenn der Traum von der schmalen Lorbeerkrone ein reichlich kitschiger Traum ist. Aber es geht um sehr Ernsthaftes – nicht um irgendeinen esoterischen Ruhm an sich, sondern darum, daß der Ruhm von Mund zu Munde sich ausbreiten werde; es war also, wenn man so will, ein Wunsch nach nationaler, ja nach geradezu universaler Wirkung und Anerkennung. Oder sagen wir ruhig: auch schon der nach Repräsentanz.

Aber auch da inszeniert sich nicht nur der zukünftige *doctor sublimus*, der poetische Triumphator, sondern da ist zugleich das geradezu depressive Bewußtsein vom kindischen Fant, der seinen Lebenskurs noch nicht gefunden hat, der vielmehr des Zuspruchs, der Führung, einer leitenden Hand bedarf, und sie muß stark sein, denn er selbst ist schwach, und wenn er auch weiß, was er werden wird, so weiß er zugleich, was er jetzt, leider, noch ist. Wenn

der vorherige Dialog, das Frage- und Antwortspiel mit Ilse Martens, eigentlich ein Monolog war, so ist dieser Monolog umgekehrt so etwas wie ein Dialog: Der Ruhmbegierige spricht mit sich selbst, er inszeniert sich gewissermaßen auch hier im Spiegel, und so wie die Ruhmbegierde echt ist, wenn er sich als späteren Lorbeerkrantzträger sieht, so ist die erste Strophe dieses Gedichtes, die vom gegenwärtigen recht desolaten Zustand des später Lorbeer-Gekrönten handelt, offensichtlich ein verzerrtes und dennoch enthüllendes Selbstbildnis. Der junge Thomas Mann ein kindischer und schwacher Fant? Scheint sich da jemand als armer Wicht zu inszenieren, damit der Weg zum späteren Ruhm nur um so augenfälliger wird? Oder ist es vielleicht ein ironisches Gedicht? So ganz genau kann man das, was die erste Strophe betrifft, nicht sagen, aber der Ruhmeswunsch ist völlig unironisch, und wenn das Gedicht auf den ersten Blick mit dieser ersten Strophe so etwas wie ein Scherzartikel zu sein scheint, so ist man doch gut beraten, gerade diesen Eingang ernst zu nehmen, das Ganze als ein Innenporträt Thomas Manns zu verstehen, an dem nicht nur interessant ist, daß er sich mit sich selbst beschäftigt, sondern mehr noch, daß er ein so übertrieben kritisches Bild von sich entwirft, daß man zunächst geneigt ist, es als Spaß abzutun, auch wenn man am Ernst der folgenden Strophen nicht zweifeln kann. Es scheint aber doch mehr zu sein: eine Inszenierung vor sich selbst, die an Radikalität wenig zu wünschen übrig läßt. Die lyrische Sprache mag dürrig sein, das unverhüllte Bekenntnis ist erstaunlich. Warum spricht er das alles aus? Lyrische Stilübungen werden es kaum gewesen sein, die ihn angetrieben haben, eher wohl der Wunsch nach jener eigentümlichen Selbstinszenierung, die nötig war, um erneut zu einem „Erkenne dich selbst“ zu kommen. Ein Stück fast noch jugendlicher Lebensstimmung, Unsicherheit allem und jedem, doch vor allem sich selbst gegenüber. Der Griff nach der Lorbeerkrone, nach dem Lorbeerkrantz, am Ende vielleicht sogar eine Kompensation für ein unbefriedigendes, unsicheres, geradezu verängstigtes Dasein? Wie dem auch sei: Die Zukunft sollte bringen, was die Gegenwart nicht zu bieten vermochte.

1913 dann ein (vorläufiges) Ende der selbstbekennerischen Aussagen mit einer weiteren biographischen Skizze, jetzt etwas ausführlicher gehalten mit einer umfangreicheren Darstellung seiner familiären Verhältnisse. Sieht er sich jetzt in einem anderen Spiegel, oder sieht er sich anders in seinem Spiegel, den er sich auch hier noch einmal vorhält? Nimmt man den Spiegel als *retrovisseur*, dann ist zumindest das Wissen um ein innerlich ungesichertes Dasein in den Jahren um 1900 durchaus noch vorhanden. „Mein Zustand“, heißt es 1913 rückblickend in seiner biographischen Skizze, „war recht problematisch und unregelmäßig“ (14.1, 376). Da kehrt nach 14 Jahren Thomas Manns *Monolog* aus dem Jahre 1899 wieder, das Bild vom kindischen und schwachen Fant, dessen Geist irrend in die Runde schweift und der dennoch hofft, daß es auf den

Ruhm zugeht. Und noch etwas anderes ist trotz aller erwünschten Ruhmes- und Beifallsbezeugungen der anderen geblieben: das Bildnis von sich selbst als das eines nicht mehr ganz jungen Mannes, der der Lebensform des Künstlers, des Dichters „stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand“ (14.1, 184). Warum? Die Antwort ist unmißverständlich:

Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, – übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühiger Charlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben – und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt – als stille Verachtung. (Ebd.)

II. Selbstinszenierungen – mit und gegen Heinrich

Wo bleibt Heinrich? Aber er ist eigentlich schon eine ganze Weile im Hintergrund präsent. Denn dieses gestörte, verunsicherte Selbstbewußtsein, das in den Inszenierungen Thomas Manns zutage tritt, sei es in der Form des Geständnisses eines Irrenden, sei es im späteren Triumph über diesen überwundenen Zustand des Schwankens und geistigen Umherschweifens, hat, so ist zu vermuten, nicht wenig mit Heinrich und dessen literarischer Existenz zu tun. Da war ein nahezu übermächtiger Bruder, der Erfolg hatte, als Thomas von der Lorbeerkrone nur träumen konnte, der seiner selbst nur allzu sicher war, der nicht die Spur eines Zweifels am Rang der eigenen Persönlichkeit wie an der Qualität seines Schreibens hatte, der Thomas in den ersten Jahren in allem voraus war, und es ist eigentlich nur zu verständlich, daß das nicht ohne Rückwirkungen auf dessen Selbstverständnis blieb. Stabilisieren konnte der Bruder ihn gewiß nicht, im Gegenteil: Er verunsicherte ihn tief. Aber dann die Wende, denn 1907 hatte sich der Traum von der Lorbeerkrone wenigstens halbwegs erfüllt – zumindest war nicht eingetroffen, was er befürchtet hatte, das Ende im Sumpf eines fragwürdigen Literatentums. Das ist auch nachzulesen – und zwar ebenfalls in dem kleinen Aufsatz *Im Spiegel*. Der hatte vom scheinbaren Verfall eines jungen Mannes berichtet, aber Thomas Mann sieht sich jetzt im Höhenflug, Selbstsicherheit ist gekommen, aus dem kindischen und schwachen Fant ist ein anerkanntes Glied der Gesellschaft geworden, aus dem Scharlatan und verkommenen Lüderjahn ein Dichter, der im Frack vor schöngeistigen Gesellschaften auftritt: der nichtsnutzige Bummelant nun als Sieger; aus dem

„verlorenen Gesellen“ hat ihn der Weg in Glanz und Glück geführt, er hat eine Prinzessin von einer Frau geehelicht, es ist die Rede von ihrem Vater als dem „königlichen Universitätsprofessor“; die Leute klatschen, wenn er auftritt, und – die Erfüllung des Wunsches aus dem *Monolog*-Gedicht –: die Fahrt nach Lübeck ein einziger Triumphzug, der „große Kasino-Saal war vollständig ausverkauft, man überreichte mir einen Lorbeerkrantz, und meine Mitbürger applaudierten“ (14.1, 183). Ja, das war „des Beifalls Ton“, der Kranz war da, und nun war wirklich der Lohn für das gekommen, „für dies und jenes, was ich hübsch gemacht“ (VIII, 1106). Und so kann er denn sagen: „Nichts gleicht meinem Glücke.“ (14.1, 183)

Was war geschehen? Die Gründe liegen auf der Hand. Da war die Einheirat in eine großbürgerliche Familie gewesen – und sie erwähnt der Aufgestiegene bei jeder Gelegenheit, den „königlichen Universitätsprofessor“ (14.1, 183), den „ordentlichen Professor für Mathematik an der Universität München“ eingeschlossen (14.1, 377). Freilich: Der Vorbehalt dem Dichter, dem Künstler gegenüber bleibt, der Vagant ist vom Triumphator nun einmal nicht zu trennen, bis hin zum *Felix Krull*. Was ebenfalls bleibt, ist eine gewisse Zwiespältigkeit – und die läßt erkennen, daß die Unsicherheit immer noch nicht abgetan ist.

Es hatte vorher diverse Befreiungsversuche gegeben, Stabilisierungsbemühungen. Einer von ihnen ist in der Erzählung vom *Kleinen Herrn Friedemann* dokumentiert – einer Selbstinszenierung in einer Maske, die Thomas Mann benutzt, nicht zuletzt, um mit sich ins reine zu kommen. Das versprach zunächst auch zu gelingen. Thomas Mann schien aus seinem Tief herausgekommen zu sein, jedenfalls seinen eigenen Äußerungen zufolge. Am 6. April 1897 schrieb er an Grautoff:

Mir ist seit einiger Zeit zu Mute, als seien irgendwelche Fesseln von mir abgefallen, als hätte ich jetzt erst Raum bekommen, mich künstlerisch auszuleben, als wären mir jetzt erst die Mittel gegeben, mich auszudrücken, mich mitzuteilen... Seit dem ‚Kleinen Herrn Friedemann‘ vermag ich plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann, während ich ehemals, wollte ich mich auch nur mirselbst mitteilen, eines heimlichen Tagebuches bedurfte... (21, 89)

Und in etwas anderer Sprache kurz darauf:

Wie ich Dir wohl schon einmal schrieb: Seit einiger Zeit ist es mir, als hätte ich die Ellenbogen frei bekommen, als hätte ich Mittel und Wege gefunden, mich auszusprechen, auszudrücken, mich künstlerisch auszuleben, und während ich früher eines Tagebuches bedurfte, um, nur fürs Kämmerlein, mich zu erleichtern, finde ich jetzt *novellistische*, öffentlichkeitsfähige Formen und Masken, um meine Liebe, meinen Haß, mein Mitleid, meine Verachtung, meinen Stolz, meinen Hohn und meine Ankla-

gen – von mir zu geben... Das begann glaube ich, mit dem ‚Kleinen Herrn Friedemann‘. (21, 95 f.)

Selbstsicherheit schien jetzt tatsächlich eingekehrt zu sein. Es war der kleine Herr Friedemann, der eine neue Möglichkeit der Selbstinszenierung als eines seiner selbst Sicheren bot. Wir könnten auch sagen: Der kleine Herr Friedemann ist eine Maske, hinter der sich Thomas Mann versteckt hat. Aber die Geschichte bietet nicht nur sein Abbild, das zugleich ein Gegenbild ist; sie ist, wie man inzwischen weiß, noch sehr viel abgründiger, denn es gibt hier ja offenbar einen zweiten Thomas Mann, nämlich den Erzähler, der mit dem ersten, dem in die Maske des kleinen Herrn Friedemann Verkleideten, ziemlich unbarmherzig umspringt: Sein Ende wird mit kalter Distanz erzählt, und durch die ganze Geschichte geht so etwas wie grausame Ironie, die mit dem Krüppelleben des kleinen Herrn Friedemann beginnt und mit seinem Tod, der nur ein Lachen auslöst, beschlossen wird. Und der kleine Herr Friedemann ist, wenn man so will, ein Lebensopfer, so wie Luischen ein Lebensopfer ist und natürlich auch Tobias Mindernickel – allesamt Spiegelbilder eines Thomas Mann, der selbst nicht unbedingt ein solches Opfer ist, aber der zum Leben eine unglücklich-distanzierte Beziehung unterhält – und sich hier davon verabschiedet. Wir tun gut daran, diese frühen Erzählungen also auch als Befreiungsversuche sich selbst gegenüber zu sehen, denn da war das Leiden des Autors an der Welt gebannt, gebannt in die grotesk-übertriebenen Außenseiter, die Verlierer, die Untergänger und die tatsächlich am Leben Gescheiterten.¹ Kurzum: Diese Geschichten sind auch Objektivationen eines eigenen Leidens, um sein verqueres Weltverhältnis literarisch zu fixieren und sich derart davon zu befreien. Zu dieser Art von Befreiung gehört bei Thomas Mann in diesen Jahren die ganz spezifische Form eines ironischen Sarkasmus, mit deren Hilfe die erzählerische Selbstinszenierung gelingt. Dazu könnte ihn Nietzsche ange-regt haben, der in *Menschliches, Allzumenschliches* notiert hatte:

Die Gewöhnung an Ironie [...] verdirbt übrigens den Charakter, sie verleiht allmählich die Eigenschaft einer schadenfrohen Ueberlegenheit: man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat, ausser dem Beissen.²

¹ Vgl. dazu Terence James Reed: Einfache Verulkung, Manier, Stil. Die Briefe an Otto Grautoff als Dokument der frühen Entwicklung Thomas Manns, in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, hrsg. von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main: Klostermann 1991, S. 48–65, 57.

² Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Berlin: de Gruyter 1988, Bd. 2, S. 260 (§ 372).

Masken, Selbstinszenierungen, die gleichzeitig verhüllen und bloßstellen. Die „schadenfrohe Überlegenheit“ war freilich eine mühsam errungene, war der nur vorläufige Triumph eines eigentlich Unterlegenen. Das Mittel, um diese schadenfrohe Überlegenheit zu erreichen: die Literatur. Da ließ sich, wie die frühen Erzählungen zeigen, alles abladen, was beschwerte, da wurden die eigenen Leiden *in effigie* in die kuriosen Gestalten des Frühwerks hineinexpediert, da verschaffte man sich Überlegenheit, selbst wenn es, wie bei Tobias Mindernickel, nur ein Hund war, dem er sich überlegen fühlte – besonders dann, als er das Tier zu Tode gebracht hatte. Und mit Tobias Mindernickel, mit dem kleinen Herrn Friedemann kostete der Erzähler Thomas Mann seine Überlegenheit aus, indem er sich von seinen literarischen Kreaturen ironisch distanzierte. Ja, die Ironie wurde zum Überlebensmittel, das Schreiben von Geschichten befreite von der eigenen Ziellosigkeit und Verunsicherung.

Aber die Krise schwelte weiter. Der kleine Herr Friedemann war nur ein Teilsieg über sich selbst, und dazu ein vorläufiger, denn da war etwas abgeleitet worden auf ein literarisches Substitut. Die Bedrohung blieb. Was hatte sie eigentlich ausgelöst? Man hat, wie wir wissen, in letzter Zeit immer wieder erotische Verklemmungen verantwortlich gemacht, hat darin den entscheidenden Motor des Schreibens gesehen, in der Flucht ins Fiktive ein ins Literarische abgedrängtes Bekenntnis, im Werk Ventil und Ausgleich für ein nicht ausgelebtes Leben. „Kann sein, auch nicht“, heißt es in Schillers *Wallenstein*. Aber da war anderes, was ihn bedrohte und zu Selbstinszenierungen zwang, die alle zugleich wahr und wiederum auch nicht wahr waren, die aber nötig wurden, damit sich dieses Ich behaupten konnte: Es war Heinrich mit seinem Werk, seinem Erfolg, seiner Selbstsicherheit. Es war vielleicht nicht der ausschließliche, aber doch ein außerordentlich bestimmender Faktor in diesem komplizierten Prozeß der Selbstfindung, der ohne Stilisierungen, Inszenierungen, Distanzierungen und Identifizierungen nicht auskam.

Heinrich hatte unaufhörlich geschrieben, war früh mit Heine vertraut, den Thomas Mann auch in seinem Frage- und Antwortspiel der Ilse Martens genannt hatte, er hatte novellistische Versuche schon 1885/86 angestellt – da war Thomas gerade zehn Jahre alt. 1889 in der Lübecker Zeitung eine erste kleine Prosaarbeit mit dem Titel *Beppo als Trauzeuge*, im gleichen Jahr *Der Geburtstag der Frau Baronin*, 1889 eine Novелlette mit dem Titel *Beweise*, und dann, ab 1894 und der Novелlette *Irrtum*, folgte Jahr für Jahr mehr, und das ging pausenlos so weiter. Heinrich schrieb schneller, erfolgreicher und variationsreicher als andere, nutzte die literarischen Traditionen, und es blieb nicht bei Novellen; 1894 erschien bereits sein erster Roman *In einer Familie*, 1900 die grandiose Zeitsatire *Im Schlaraffenland*, 1903 kamen *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* heraus, und Thomas Mann

hatte gerade einmal die *Buddenbrooks* veröffentlicht und daneben einige Novellen.

Von anfänglicher Feindschaft *in litteris* kann dennoch nicht die Rede sein. Zu Beginn überwog die Bewunderung des Jüngeren für den Bruder, aber dann müssen schon früh der Wunsch und das Bedürfnis hochgekommen sein, gegen Heinrich anzuschreiben, und das war ein Schreiben in Nachfolge und in Opposition zum Werk des Bruders gleichermaßen. Bei oft gleichen Themen und Motiven, bei ähnlichen Anlässen und beiderseitiger Kritik an der Zeit gab es bei Thomas Mann schon früh so etwas wie ein Überbietungsbedürfnis, und zwar durchaus auf gleichem Feld. Realistisch schrieben sie beide, vom Naturalismus hielten sie nicht sonderlich viel, und beide schrieben auch auf geradezu hinterlistige Weise doppelbödig: Die Realität war immer nur der Vordergrund, die Hintergründigkeit des Wirklichen erschloß sich erst in der Art, wie der Vordergrund präsentiert wurde. Er wurde diaphan, bei Heinrich Mann schon früh für mythische Identifikationen, aber das gab es dann auch in den *Buddenbrooks*; das Spiel mit den Göttern kannten beide, aber beide übten sich auch in Familienromanen, in denen viel Untergangssymbolik genutzt wurde, und gemeinsam war beiden schließlich das Gefühl, etwas Besonderes zu sein, bei aller Unterschiedlichkeit der Naturen. Aber wie konnte man dennoch anders sein, und nicht nur anders, sondern vor allem besser? Wie sich profilieren aus einer Haltlosigkeit heraus, einer Unsicherheit, die Thomas Mann immer wieder bewußt wurde?

Es half nur eines: sich abzusetzen gegen den älteren Bruder. Die Notizbücher hinterlassen eine deutliche Spur. Immer wieder taucht Heinrich auf, und immer stärker wird an ihm herumgehechelt. Der Literat als Abenteurer, die geistige Blasiertheit des Literaten, Literaten als Gespenster, der Schriftsteller als verkommener Kerl, umgeben von „Dämonen, Kobolden, tiefen Unholden und erkenntnisstummen Gespenstern“ (Notb II, 72): Da baute sich etwas auf gegen Heinrich, da gewann jemand Profil und Selbstsicherheit durch nichts anderes als letztlich durch den Haß auf die Konkurrenz. Aber das war eine Position der Schwäche, keine der Stärke; wiederholt ist in den Notizbüchern denn auch von der eigenen Schwäche die Rede, etwa wenn es heißt: „Denn am meisten hasse ich die, welche durch die Gefühle, die sie mir erwecken, mich auf die Schwächen meines Charakters aufmerksam machen.“ (Notb II, 83) Die Schwächen des Charakters. Irgendwo irrlichterten im Hintergrund auch Selbstabschaffungspläne, aber das blieb alles im Verbalen. Doch nicht im Verbalen blieb die Sorge und Bekümmernis um das eigene Ich. Ein „starkes Individuum“ (Notb II, 115): Das ist Thomas nicht, aber das wäre er nur zu gerne. Und dann steht da auch die Notiz: „Denn das Ich ist eine *Aufgabe*.“ (Ebd.) Nun, wie kommt man zu einem stabilen Ich? Indem man sich absetzt gegen

das Andere, gegen den Anderen. Und so geschah es dann auch in jenem einzigartigen Vernichtungsfeldzug, der in dem berühmt-berüchtigten Brief Thomas' an Heinrich vom 5. Dezember 1903 dokumentiert ist. (21, 239–250) Scheinbar aus heiterem Himmel geht es über Heinrich her; nach harmlosen Bemerkungen über den Empfang bei Fischer in Berlin in der Grunewald-Villa kommt es geradezu zu einem literarischen Totschlag, und Heinrich hatte eigentlich keine Überlebenschance. Der Bruder als Scharlatan, Heinrich Manns Roman *Die Jagd nach Liebe* eine einzige Fratze, schlechte Kolportage-Psychologie, die häßliche „Wirkungssucht“, Heinrichs wahlloser, schillernder, von Schnellfertigkeiten überbordender „Styl“, und hinter allem frecher Sexualismus, der fortwährende Fleischgeruch und „diese schlaffe Brunst in Permanenz“: Inhalt und Ton dieses Briefes sind nur zu bekannt. Inzwischen haben wir Heinrichs Antwortbrief, der nicht nur in Stichworten überliefert ist, wie man lange Zeit glaubte, sondern den er ausformuliert hat.

Aber hier soll nicht interessieren, wie gerecht oder ungerecht dieses Verdammungsurteil über Heinrich ist, sondern wie Bruder Thomas quasi im Gegenlicht sichtbar wird. Und dafür gibt Thomas Manns Brief eine ganze Menge her. Der inszeniert sich hier zwischen den Vernichtungszeilen selbst, und so wird die Anklageschrift auch zu einem Selbstporträt, einem, wie sich versteht, hochstilisierten. Thomas Mann stilisiert sich als „Moralist“, er verteidigt die sprachliche Strenge seines Stils, und wenn er Heinrich stilistische Internationalität vorwirft, so ist schattenhaft bereits etwas zu erkennen, was zehn Jahre später so dominant werden wird: die Verteidigung eines wie auch immer zu definierenden Deutschen, nicht des Internationalen. Würde und Bescheidenheit des Künstlers kommen hinzu, „Strenge“, „Geschlossenheit“, „sprachliche Haltung“. Die Identität ist für Thomas Mann am ehesten, oder sagen wir besser: eigentlich nur durch Schreiben, durch Sprache und Stil zu gewinnen, und deswegen spielen sprachliche Dinge, auch wenn es Petitesse sind, in diesem Brief eine so überraschende und doch wieder verständliche große Rolle. Abkehr vom „ganz Modernen, Gegenwärtigen“, und nicht zuletzt Abkehr von allem Sexuellen, dagegen „Moral und Geist“ gefordert, der Künstler gegen den Verfertiger eines schreiend übertriebenen „Blasebalg“-Stils verteidigt, und das alles noch abgesetzt gegen ein Haupterlebnis seiner Reise, von der Thomas berichtet, nämlich gegen die Begegnung mit Gerhart Hauptmann. Gegen Heinrich sei Thomas sich, so gesteht er quasi rückwirkend, sein Lebtage „plebejisch, barbarisch und spaßmacherhaft vorgekommen“, aber damit hat es nun ein Ende. Hier wird indirekt und doch deutlich genug einem Klassizismus das Wort geredet, wie er sich dann geradezu provokativ als neue Klassizität im *Tod in Venedig* niederschlagen sollte – fast zehn Jahre später. Hier, im Brief vom 5. Dezember 1903, inszeniert Thomas Mann sich selbst, und Medium ist

niemand anders als sein Bruder, der von dieser Epistel, mit der er nicht hatte rechnen können, völlig überrascht wurde. So hatte Thomas Mann bislang noch an niemand geschrieben, und dergleichen Briefe finden sich auch später nicht. Die literarischen Befreiungsversuche im *Kleinen Herrn Friedemann* und in *Luischen* waren Versuche gewesen, die eigenen Schwierigkeiten mit sich und dem Leben in die Literatur zu transferieren, in fremde Schicksale. Das hatte den psychologischen Blick geschärft, die Darstellung war differenzierter geworden – aber Sicherheit sich selbst gegenüber hatte das alles nicht gebracht. Eigentlich war die Erzählung vom kleinen Herrn Friedemann wieder nur ein Blick in den Spiegel des eigenen verunsicherten Inneren gewesen.

Doch nun, am 5. Dezember 1903, geradezu ein Befreiungsschlag, eine neue kühne Sprache, Vorwärtsverteidigung, endlich Mut zu sich selbst. Die Intensität der Bruder-Schelte zeigt, wie tief die Verunsicherungen durch Heinrich reichten. Hinter den Verdammungssätzen aber kam nun die eigene Statur zum Vorschein: Thomas Mann entwarf ein Selbstporträt, das keine Bedrohung mehr kannte, er war sich seiner selbst sicher geworden – und eben das ist der wirkliche Gewinn der Auseinandersetzung. Welchen Grund sollte er auch gehabt haben, dem Bruder so ausgiebig am Zeug zu flicken? Brüderliche Mit-Sorge? Was ging ihn Heinrichs Schreibstil an, dessen erotische Eskapaden *in litteris*, warum interessierte er sich so maliziös für Heinrichs Sprachgebrauch? Hatte er nicht genug mit sich selbst zu tun?

Er hatte es, aber hier kam er zu sich selbst. Der Brief ist das Dokument einer neu gewonnenen Selbstsicherheit; er ist um seiner selbst willen geschrieben worden, Heinrich war nicht viel mehr als nur ein Medium. Ein wenig verhält es sich so wie mit Schillers ersten beiden großen Briefen an Goethe vom Sommer 1794: Schiller will sich über Goethes Wesen und Denkungsart äußern – und spricht unablässig über sich selbst; es gibt keine schärfere Selbstanalyse als in diesen beiden Dokumenten einer beginnenden Freundschaft. Hier, bei Thomas Mann, die Absage an den Bruder, um für sich selbst Raum zu schaffen.

Eine Inszenierung mit Hilfe des Bruders, auf Kosten des Bruders. Es folgten von seiten Thomas Manns Zurücknahmen, von seiten Heinrichs Verteidigungen, die gut begründet waren (Peter-Paul Schneider hat den lange unbekannt gebliebenen vollständigen Entwurf eines Antwortbriefes 1998 ediert)³ – lesenswert, was Heinrich schreibt, und hier wird einiges, wie Peter-Paul Schneider gesagt hat, von der „Noblesse Heinrich Manns sichtbar“,⁴ die

³ Peter-Paul Schneider: „...wo ich Deine Zuständigkeit leugnen muß...“ Die bislang unbekannt 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.

⁴ Ebd., S. 252.

sich auch halten wird in den sehr viel härteren Auseinandersetzungen Ende 1917 und Anfang 1918. Schließlich arrangierte man sich mehr oder weniger, jedenfalls fürs erste, und Thomas Mann gab Ruhe. Er hatte seine beiden wichtigsten Ziele erreicht: Er hatte, jedenfalls seiner Meinung nach, seine Überlegenheit über den so erfolgreichen Bruder diesem gegenüber zum Ausdruck gebracht, und er hatte, was am Ende wohl noch mehr wog, sich selbst mit Hilfe des Bruders inszeniert, identifiziert, sich ein literarisches Profil gegeben. Es war irgendwo ein Profil *ex negativo*, aber es taugte, mit ihm ließ sich leben und schreiben, es ließ auch künftige Selbstinszenierungen zu.

Aber Thomas Mann wird den Schatten des Bruders nicht los. Seine Selbstinszenierungen sind auch weiterhin nur zu oft Inszenierungen gegen den Bruder, und sie sind aufrichtig darin, daß sie gebrochen sind, von ironischer Distanzierung leben, von seinem Sich-Absetzen gegen Andere und Anderes. Das geht so weiter, hinterläßt manchmal deutlichste Spuren – so in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, wo der Unpolitische dadurch entschiedene Kontur gewinnt, daß er sich gegen den Politischen, also gegen Heinrich, absetzt, abgrenzt, ihn vernichtet – mit mindestens so viel Energie, wie er das 1903 getan hatte, nur diesmal öffentlich. Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* sind ein einziger „Anti-Heinrich“ und darin das „Erkenne dich selbst“, wie es jener Fragebogen von Ilse Martens forderte. Thomas Mann inszeniert sich gegen Heinrich und dessen Orientierung nach Frankreich hin als Deutscher, als Vertreter der deutschen „Kultur“ gegen die französische „Zivilisation“ – und das wird vorhalten bis zu jenem Satz im Zeitungsinterview vom 22. Februar 1938 in der New York Times, zu „Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me.“ Man muß den großen Essay der *Betrachtungen* lesen als gesteigerte Selbstinszenierung gegen Heinrich. Es sind Rollenspiele: der Bürger gegen den *citoyen vertueux*, und im Hintergrund immer das Problem der Abgrenzung gegen den Bruder mit einem erdrückenden Aufgebot an Namen, Geschichten, historischen Parallelen. Eigentlich war ein Nebeneinander nicht möglich, die Selbstinszenierung ließ einen Anderen auf der Bühne der Abgrenzungen nicht zu. Stilisierungen bis zum Schluß der *Betrachtungen*: Der Ironiker wurde gegen den Radikalen ins Feld geführt und ausgespielt. Es lief, nach *Königlicher Hoheit*, noch einmal auf die Forderung nach Abdankung des Anderen hinaus. So war er am Ende denn seiner gewiß geworden, weil er nicht werden wollte, wie der andere war. Die Brüder-Konstellation der *Buddenbrooks*, völlig fiktiv dort – sie war einige Jahre später eine schattenhafte Wirklichkeit geworden.

Der Preis, den Thomas Mann dafür zahlte, war hoch: ein Denken in Antinomien, wie das die *Betrachtungen eines Unpolitischen* erkennen lassen; ein Entweder-Oder, Schwarz-Weiß-Malerei, das Richtige und das Falsche, das Gute und das Böse, der Radikalismus und der ironische Vorbehalt. Aber so konnte

es ja nicht weitergehen, und am Ende bot sich die Position der Mitte an, des Ausgleichs. Wenn der Kahn sich zu einer Seite neige, so Thomas Mann einmal, so lehne er sich instinktiv zur anderen. Nach den *Betrachtungen* zeigten vor allem die Essays eine neue Flexibilität des Denkens und der Sprache, und, nicht zufällig, ein Schreiben über Goethe *und* Schiller, Tolstoi *und* Dostojewski: in ihrer Zusammengehörigkeit und nicht in dem, was sie trennte.

In den zwanziger Jahren war es mit den öffentlichen Selbststilisierungen auf Kosten des Bruders – vorerst – vorbei: Thomas Mann wurde, was er immer schon werden wollte: *der* Repräsentant der deutschen Literatur, und als solcher stilisierte er sich weiter – indirekt, insgeheim auch noch gegen Heinrich, wenn er dem quasi wortlos jegliches Repräsentantentum absprach; aber der war sein Repräsentantentum ja ohnehin spätestens am 30. Januar 1933 losgeworden. Das bot Thomas Mann andere Modalitäten und Formen, sich selbst zu inszenieren, andere Medien, und erst zum Schluß kam es noch einmal zu einer grandiosen Selbstinszenierung: mit *Felix Krull*. Der Hochstapler, der nur zu gut um seine Hochstapelei weiß: wiederum eine Selbstinszenierung im Zerrbild, mehrfach gebrochen, aber immer noch mit und gegen Heinrich Mann, denn da war ja noch das Medium des Andreas Zumsee, des Helden aus Heinrich Manns *Schlaraffenland*, auf den dieser Roman – auch – antwortet. Noch einmal eine Inszenierung als Auserwählter; es ist vielleicht die großartigste Selbstinszenierung Thomas Manns, auch mit Hilfe eines brüderlichen Stoffes, den er hier aber zu seinem ureigensten machte. Von Heinrich war nicht mehr die Rede. Aber dennoch spielt er auch in diesen Roman mit hinein – im Gegenlicht, wenn man so will.

Hans Wißkirchen

Gegen Hitler

Thomas Manns mediale Strategien auf dem Weg zum Repräsentanten des anderen Deutschland

I.

Unsere Geschichte beginnt lange vor 1933 – vor Hitlers Machtübernahme. Sie reicht bis in die Anfänge von Thomas Manns Schaffen zurück.

Bei einem Blick auf diese Anfänge kommt einem durchaus nicht zufällig der Name Richard Wagner in den Sinn. Dass Thomas Manns Schreiben und Denken Richard Wagner Entscheidendes verdankt, ist ein Allgemeinplatz der Forschung.¹ Ein Aspekt ist bisher allerdings noch nicht genügend beachtet worden: die Rolle, die Wagner für Thomas Manns Umgang mit den Medien spielt. Er war ein Lehrer nicht nur in geistesgeschichtlicher Hinsicht, sondern auch in der Frage, wie man die Welt sehen und mit ihr umzugehen hatte, wenn man seine Botschaften vermitteln, an eine größtmögliche Zahl von Menschen bringen wollte.

Dieser Einfluss Wagners auf Thomas Mann begann schon früh. So findet sich bereits in den Fragmenten zu *Geist und Kunst* (1908–1912) die folgende Notiz:

Wagners Meistersinger-Demagogie macht überall Schule, auch in der Politik. Fürst Bülow als politischer Wagnerianer und ‚Rattenfänger politisch unbefleckter Seelen‘, wie ein Kritiker ihn genannt hat. ‚Alle großen Wahlkämpfe wurden, genaugenommen, von den unpolitischen Menschen entschieden‘, sagt Naumann. ‚Das liegt im System des Wählers. Es fragt sich nur, wer die Unpolitischen in der Hand hat. Im Januar 1907 gingen sie mit Bülow...‘ Es ist der Appell an die Ahnungslosen, ganz Wagnerischer Observanz.²

Hier agiert Thomas Mann als ein politischer Medientheoretiker, dessen Analy-

¹ Vgl. zum Zusammenhang von Wagner, Musik, Politik und Deutschland jetzt vor allem die einschlägigen Kapitel in Hans Rudolf Veget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt/Main: S. Fischer 2006.

² Thomas Mann: *Fragmente zu „Geist und Kunst“*, zitiert nach: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse. 1895–1955*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Veget, 2. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 2005, S. 35.

sen wohl auch heute noch richtig wären. Überhaupt keine Rolle spielt bei ihm der inhaltliche Aspekt, die Frage, um die es bei der Reichstagswahl im Januar 1907, auf die sich die Notiz bezieht, eigentlich ging. Das ist insofern erstaunlich, als dass es damals entscheidende ideologische Auseinandersetzungen gab.

Der Kanzler Bülow hatte den Kaiser veranlasst, den Reichstag aufzulösen, um vorgezogene Neuwahlen zu erzwingen. Sein Ziel war es, durch den sogenannten „Bülow-Block“ – eine Koalition von Konservativen, Nationalliberalen und Linksliberalen – zu einer neuen Mehrheit für den Kolonialkrieg in Afrika zu kommen. Die Geschichtsbücher sprechen daher bis heute von der „Hottentottenwahl“.

Nichts davon ist in der Notiz Thomas Manns zu finden, der seinen Blick, an Wagner geschult, einzig auf die *Methode* richtet, mit der Bülow das Volk beeinflusste. Durch geschickte Manipulation in den Medien und durch Absprachen in heiß umkämpften Wahlkreisen schaffte es Bülow, dass die Sozialdemokraten fast die Hälfte ihrer Sitze im Reichstag verloren.

Was aber, so muss man fragen, hat Wagner hier zu lehren? Thomas Mann selbst gibt die Antwort, indem er seine Ausführungen folgendermaßen beendet:

Was gegen Wagner am instinktmäßigsten revoltierte, war die *kunstaristokratische* Kritik, die dem Volke ‚gar unbelehrt‘ kein Wahlrecht in Kunstdingen zugestehen wollte. Ich verstehe den politischen Fachmann, der in Bülow einen Dilettanten und Demagogen sieht.³

Thomas Mann, und das ist auch für seine spätere Hitlerkritik von Bedeutung, macht eine Übertragung aus dem ästhetischen in den politischen Bereich. Wagners Erfolg – so seine auf Nietzsche basierende These – resultiert aus der Ausweitung der Publikumszone. Es sind nicht nur die „Geistesaristokraten“, das kunstinteressierte Bildungsbürgertum, auf die er abzielt, sondern auch die große und weniger kulturraffine Masse der Bevölkerung – eben jene Kreise, die normalerweise keine Musik von der Qualität Wagners hören.

Diese Übertragung lässt sich in die Zukunft verlängern. Als einen Dilettanten und Demagogen bezeichnet Thomas Mann nicht nur Bülow, sondern Jahre später auch Hitler. Und seine Äußerung, Wagner habe Musik für Unmusikalische gemacht, greift Joachim Fest später in seiner Hitler-Biographie in der Analogie auf, Hitler habe Politik für Unpolitische gemacht. Hier wird deutlich, dass Thomas Manns bleibende politische Analysen ihre Wucht und Eindringlichkeit einer spezifischen ästhetischen Grundierung verdanken. Dies gilt insbesondere für seine Auseinandersetzung mit Hitler.

³ Ebd. S. 35.

Wir haben es dabei mit einer Wirkungsästhetik zu tun, die Thomas Mann mit dem Beiwort „romantisch“ bezeichnet hat. Denn nur „im Romantischen vereinigen sich die Möglichkeiten von Popularität *und* letzter Ausgesuchtheit“ (IX, 403) – so Thomas Mann 1933 in *Leiden und Größe Richard Wagners*. Und in genau diesem Sinne beschreibt er die Wirkung der Kunst Richard Wagners auf das Publikum:

Das Romantische – im Bunde mit der Musik nun gar, nach der es von Grund aus trachtet und ohne die es sich nicht zu erfüllen vermochte – kennt keine Exklusivität, kein ‚Pathos der Distanz‘, es bedeutet niemande[m]: ‚Das ist nichts für dich‘; mit einer Seite seines Wesens ist es auch für den Letzten, und man sage nicht, daß das bei aller großen Kunst so sei. Das Kindliche mit dem Erhabenen zu vereinigen, mag großer Kunst auch sonst wohl gelungen sein; die Vereinigung aber des Märchentreuherzigen mit dem Ausgepichteten, der Kunstgriff, das Höchstgeistige als Orgie des Sinnenrausches zu verwirklichen und ‚populär‘ zu machen, die Fähigkeit, das Tiefgroteske in Abendmahlsweihe und klingelnden Wandlungszauber zu kleiden, Kunst und Religion in einer Geschlechtsoper von größter Gewagtheit zu verkoppeln und derlei heilige Künstlerunheiligkeit mitten in Europa als Theater-Lourdes und Wundergrotte für die Glaubenslüsternheit einer mürben Spätwelt aufzutun, – dies alles ist *nur* romantisch, es ist in der klassisch-humanen, der eigentlich vornehmen Kunstsphäre durchaus undenkbar. (IX, 404)

Das ist 1933 geschrieben, und man kann konstatieren: Wagner bildet die medialen Sensoren heraus, die Thomas Mann sehr früh schon erkennen lassen, was mit Hitler an Neuem und Einzigartigem in die Welt kam. Das ist auch gegen die eigenen Anfänge gesprochen, denn die Nietzsche-Formel vom „Pathos der Distanz“ war ihm jahrelang geradezu heilig, prägte sein frühes Schreiben.

Thomas Mann spricht hier über die Publikums-Strategien zweier Künstler – über die romantische Wirkungssucht Wagners und der eigenen Person –, doch muss im Hintergrund schon ein anderer, ein Dritter mitgedacht werden: Hitler.

Im Sinne dieser sehr komplexen Verschränkung ist dann auch die vielfach falsch interpretierte Formel Thomas Manns zu verstehen, es sei „viel ‚Hitler‘ in Wagner“. (X, 926) Keinesfalls wollte Thomas Mann mit dieser Äußerung das Verhältnis Hitler-Wagner auf ein simples Ursache-Wirkungs-Schema reduzieren, als sei Wagner ein Vorläufer Hitlers. Allerdings erkannte er durchaus, dass Hitler viele der Mechanismen Wagners übernahm – freilich ohne dessen Qualitäten zu haben.

In seinem Essay *Bruder Hitler* hat Thomas Mann das einige Jahre später genauer ausgeführt. Hitler sei als schlechter Künstler ein Bruder, dem man ob seiner „massenwirksame[n] Beredsamkeit“ eine „gewisse angewiderte Bewunderung“ nicht versagen könnte. Und dann heißt es resümierend:

Wagnerisch, auf der Stufe der Verhunzung, ist das Ganze, man hat es längst bemerkt und kennt die gut begründete, wenn auch wieder ein bißchen unerlaubte Verehrung, die der politische Wundermann dem künstlerischen Bezauberer Europas widmet [...]. (XII, 847f.)

Die Liebe Hitlers zu Wagner, die Gründung wesentlicher Teile seiner Wirkung darauf – das war für Thomas Mann ein zentrales Lebensproblem ab 1933. „Wenn zweien dasselbe gefällt und einer davon ist minderwertig – ist es dann auch der Gegenstand?“ (XIII, 352)

Das war im Jahre 1939 ein Wagner-Bekenntnis, das die eigene Person mit einbezog, mit einbeziehen musste. Denn das gilt es in aller Deutlichkeit zu sagen: Thomas Manns Kampf gegen Hitler folgte nicht nur den medialen Strategien Wagners, es war auch ein Kampf um die eigene Identität als Künstler und Mensch, der Wagner Entscheidendes verdankte und nun mit Erschrecken feststellen musste, dass auch Hitler große Teile seines Systems auf Wagner gründete.

Zentral ist hier die Kategorie der „Verhunzung“. Dies meint, dass die romantischen Mechanismen auf einen tief herabgesunkenen Gegenstand angewandt werden, dass romantische Werte wie Innigkeit, Tiefe, Musik zwar als Formeln benutzt, aber mit der menschenverachtenden Ideologie der Nationalsozialisten gefüllt werden.

Für die Strategie im Kampf gegen die Nationalsozialisten hatte diese Auffassung Konsequenzen. Für Thomas Mann war Hitler vor allem im wagnerischen Sinne zu kritisieren: Als Künstler, als genialer Menschenverführer, der den Deutschen vorgaukelte, sich in ihrer ureigenen Tradition zu bewegen, was aber nur auf den ersten, oberflächlichen Blick stimmte.

II.

All diese Betrachtungen und Analysen Thomas Manns sind als Vorgeschichte einer Äußerung zu verstehen, die er am 21.2.1938 tat. Im Februar 1938 reiste das Ehepaar Mann auf der „Queen Mary“ zu einer Vortragsreise in die USA. Schon bei der Ankunft in New York warteten die Zeitungs- und Rundfunkreporter. Eine auf dem Schiff mit Erika Mann erarbeitete Stellungnahme wurde von Thomas Mann verlesen. Dann ging es weiter ins Hotel Bedford, auch dort wurden wieder Interviews und Gespräche geführt. Der Anschluss Österreichs und die stetige Machtausweitung Hitlers in Europa waren wichtige Themen. Thomas Mann gab dazu klar und dezidiert Auskunft, aber er definierte auch seine künftige Rolle im amerikanischen Exil. Der in der New York Times vom

22.2.1938 überlieferte Satz lautet: „Wo ich bin, ist Deutschland. Ich trage meine deutsche Kultur in mir.“⁴

Dieser Satz hat Epoche gemacht. Und er stellt zugleich einen medialen Coup dar: In dem Augenblick, in dem Thomas Mann die USA betritt, das europäische Exil keine Sicherheit mehr bietet und eine neue Etappe des Exils beginnt, die ihn noch weiter von der Heimat entfernt – in genau diesem Augenblick, der eigentlich ein Moment der Niederlage ist, macht Thomas Mann aus seiner Exil-Existenz eine Stärke. Eine Stärke, die durchaus mit einer Anmaßung verbunden ist. Denn er tut nichts anderes, als einen Gegenentwurf Deutschlands zur nationalsozialistischen Realität einzig in einer Person – und zwar in der eigenen – zu verankern. Ich bin das eigentliche, das gute Deutschland – egal, wo ich mich befinde. So kann man diesen Satz auch lesen.

Betrachtet man Thomas Manns Exil in den USA, dann kann man ohne Wenn und Aber feststellen: Der Coup ist ihm gelungen, die Amerikaner haben ihn als den herausragenden Vertreter des „anderen Deutschland“ wahrgenommen, akzeptiert und vor allem rezipiert.

Die Äußerung Thomas Manns war freilich nur ein medialer Auftakt, der die Richtung vorgab. Thomas Mann gründet darauf seine Rolle als einer der aktivsten und medienmächtigsten Hitlergegner in den USA. Und er füllte diese Rolle mit Leben, indem er als Redner gegen Hitler auftrat und ihn mit seinen ureigensten Waffen angriff.

Schaut man sich seine Aktivitäten in den Jahren von 1938 bis 1945 an, dann ist ihm kein Ort zu ablegen, als dass er dort nicht eine „lecture“ hält, keine Zeitung zu provinziell, als dass er ihr nicht ein Interview gibt. (Abb. 1) Er bereist das ganze Land, ist monatelang nicht zu Hause, lebt in Hotels und Schlafwagen und nutzt alle Medien im Kampf gegen Hitler. Er besucht Abgeordnete, Präsidentschaftskandidaten und natürlich den größten aller Hitlergegner, Präsident Roosevelt. Er lässt sich fotografieren, malen und Homestorys – etwa zu seinem 65. Geburtstag – über sich erstellen. Mehr und mehr wird er zu einer bekannten und öffentlichen Person in den USA.

Und er hat intensiven Kontakt zur amerikanischen Filmindustrie. Man betrachte nur die erste Aprilwoche 1938 in Los Angeles: Am 2. April ist er im Kino, am 3. April nimmt er an einem Dinner mit Filmvorführungen teil, am 4. April ist er zum Lunch bei Metro-Goldwyn-Mayer geladen, sieht sich anschlie-

⁴ Thomas Mann bei seiner Ankunft in New York am 21.2.1938, in der New York Times vom 22.2.1938 folgendermaßen zitiert: „Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me“. Siehe Volkmars Hansen: „Where I am, there is Germany“. Thomas Manns Interview vom 21. Februar 1938 in New York, in: Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung. Basler Editoren-Kolloquium 19.–22. März 1990, autor- und werkbezogene Referate, hrsg. von Martin Stern, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 176–188, 177.



Abb. 1: Thomas Manns Vortragsorte in Amerika, zusammengestellt von den Lübecker Museen

ßend eine Privatvorführung des Films *Christine von Schweden* mit Greta Garbo an und besucht am Abend Max Reinhardt. Am 5. April ist er erneut im MGM-Studio, schaut bei Dreharbeiten zu und trifft Ernst Lubitsch. Am 6. und 7. April besucht er das Warner-Brothers-Studio, schaut sich Filme an, spricht und diniert mit Schauspielern.⁵ Dies ist nur eine beispielhafte Woche. Es wäre nicht verfehlt, Thomas Mann in dieser Zeit als kinosüchtig zu bezeichnen.

Dabei ist Thomas Manns Interesse an der Kinoindustrie kein oberflächliches. Hier will jemand lernen – die Mechanismen des Medien- und Filmmarktes kennenlernen. Deshalb nimmt er auch nicht ausschließlich eine rezeptive Haltung ein, sondern sucht immer wieder die Gespräche mit Schauspielern und Regisseuren, etwa mit Charlie Chaplin oder Walt Disney.

Und Thomas Mann wird zum „Wanderredner der Demokratie“ (X, 397), wie er es selbst genannt hat. *The Coming Victory of Democracy*, *The Problem of Freedom*, *War and Democracy*, *How to Win the Peace* und *The War and the Future* sind Vortragstitel aus jenen Jahren. Auf die Inhalte dieser Vorträge soll hier nicht näher eingegangen werden – das wäre auch nicht in jedem Fall lohnenswert. Für Thomas Mann selbst stand bei seinen Reden der mediale Wir-

⁵ Siehe dazu im Einzelnen Gert Heine/Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 340f.

kungsaspekt im Vordergrund. Er hat Titel geändert, wenn ihm dies strategisch sinnvoll schien, er hat neue Vorträge aus vorhandenen kompiliert, um mehr Menschen ohne zu großen Aufwand erreichen zu können. Er hat die Vorträge umgeschrieben und improvisiert, wenn die erhoffte Wirkung ausgeblieben ist. Er hat sich, mit einem Wort, wie ein Medienprofi verhalten.

Wenn man sich dies alles vor Augen hält, dann meint man, einen Politiker oder Journalisten vor sich zu haben, aber nicht den Mann, der in jenen Jahren den Roman *Lotte in Weimar* schrieb, mit *Joseph, der Ernährer* die Tetralogie *Joseph und seine Brüder* vollendete und schließlich noch den großen Altersroman *Doktor Faustus* begann. Wäre nicht dieses unzweifelhaft große Werk, man müsste davon sprechen, dass sich hier jemand in einem Aktivismus verzettelte, der weit unter seinem Niveau lag. Die großen Werke aber sprechen eine eindeutige Sprache. Dass sie entstehen konnten, zeigt, dass der mediale Kampf gegen Hitler, der viel Zeit und Kraft beanspruchte, der künstlerischen Produktion Thomas Manns nicht geschadet hat.

Und vielleicht kann man sogar noch weiter gehen: Wäre es nicht möglich, dass all die agitatorischen Bemühungen auf eine bestimmte Art dazugehörten, dass ohne sie, ohne den öffentlichkeitswirksamen Kampf gegen Hitler, den großen und unbedingten Feind, dieses Werk gar nicht möglich gewesen wäre?

Eine erste Antwort erhalten wir, wenn wir nach den Vorbildern für jenen Satz Thomas Mann fragen, er trage seine deutsche Kultur mit und in sich. „Was wollen die Deutschen? Sie haben ja mich.“ (IX, 418) Diesen Satz legt Thomas Mann Goethe in den Mund und bringt damit einen wichtigen Aspekt seiner eigenen späteren Äußerung auf den Punkt, etwa in dem Sinne: So schlimm kann es um die Deutschen nicht stehen, so unumschränkt kann die Macht eines Hitler gar nicht sein, so lange Thomas Mann als Gegenfigur vorhanden ist.

Und sein beinahe rasend zu nennender Aktivismus resultiert nicht zuletzt aus der Tatsache, dass er sich immer wieder als diese Gegenfigur beweisen, ja auch inszenieren will. Der selbstbewusst in die Welt gestellte Anspruch – er muss immer wieder eingelöst werden. Dies erklärt, warum etwa mit großer Akribie die Zuhörerzahlen bei den Vorträgen notiert werden. Es sind meistens mehrere Tausend, manchmal weit über 10.000 Zuhörer, und wenn es einmal zu wenig sind, dann ist Thomas Mann tief verstimmt – weniger aus Eitelkeit, denn aus Enttäuschung über die vermeintlich verfehlte Wirkung.

Das erwähnte Goethe-Zitat findet sich in einem Aufsatz von Thomas Mann – und zwar nicht irgendwo, sondern in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners*. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn man bei der Frage nach dem Zusammenhang von der Sucht nach Massenwirksamkeit und der Arbeit am großen Werk wieder bei einer seiner Äußerungen über den Erfolg Wagners anlangt.

Thomas Mann geht aus von der Welterotik, die sich im *Tristan* für ihn in der allermächtigsten Form darstellt. Wagner habe immer die ganze Welt, das große Publikum im Blick gehabt, aber dies sei keine Äußerlichkeit seines Werkes, sondern gehöre bei ihm dazu. Wenn Wagner versucht habe, „die breite Masse der Schichten“ zu fesseln, dann sei das aus einem inneren Bedürfnis geschehen. Und es folgen die entscheidenden Sätze:

... weil ich überzeugt bin, daß jeder Künstler ohne Ausnahme genau das macht, was er *ist*, was seinem eigenen ästhetischen Urteil und Bedürfnis entspricht. [...] Und daraus folgt, daß die objektiven Wirkungen eines Künstlers, auch die breit bürgerliche Wirkung Wagners, immer für sein eigenes Sein und Wesen beweisend sind. (XII, 109f.)

Fast überflüssig zu erwähnen, dass Thomas Mann betont, er wisse von dieser Art Erfolg „mein kleines Lied“ zu singen. (XII, 110)

Wie so oft in seinen Äußerungen über andere Künstler und wie fast immer bei seiner Rede über Wagner, spricht er auch hier über sich. Das ist eine Vorstellung, die in der streng klassisch-humanen Sicht der Dinge, die Thomas Mann ja gegen die romantisch-populäre abgegrenzt hatte, so nicht denkbar ist: dass der Erfolg und damit das Eingehen auf die Vielen zum Schriftstellerdasein untrennbar dazugehörte. Die medialen Strategien gegen Hitler rücken daher viel näher an die Person und an den Schriftsteller Thomas Mann heran, als man auf den ersten Blick denken könnte.

Zwei andere Wege aus der strengen klassischen Traditionslinie seien kurz erwähnt, um zu zeigen, in welchem Kontext die Bemühungen Thomas Manns um die Repräsentanz als Hitlergegner zu sehen sind.

Während Thomas Mann sich in den USA aller Medien bedient, um höchste Wirkung im Kampf gegen die Nationalsozialisten zu erzielen, ging der Kreis um Stefan George einen entgegengesetzten Weg. Die Brüder Stauffenberg standen beide am Sterbebett Georges, und in der Formel vom „geheimen Deutschland“ gründeten sie ihren Widerstand, der ganz bewusst keine Öffentlichkeit suchte, sondern sich auf wenige Ausgesuchte, man könnte auch sagen „Ausgewählte“ beschränkte.⁶

Wieder einen anderen Weg geht Gerhart Hauptmann, der mit der Formel „Der Dichter stand auf hoher Küste“ für sich eine Ausnahmestellung *über* dem historisch-politischen Parteienkampf reklamierte. Er sah in seiner Person den zeitenthobenen Klassiker und geriet eben dadurch in eine bedenkliche Nähe zum Hitlerregime. Das war eine durchaus mögliche Haltung für einen Dichter

⁶ Vgl. dazu Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. Biographie, München: Blessing 2007, S. 611 ff., und Ulrich Raulff: Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben, München: Beck 2009, passim.

von Rang, und es macht den weiten Weg Thomas Manns von einem Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zu einem die amerikanische Medienwelt nutzenden Autor noch deutlicher.

Wohin diese „klassische“ Haltung führen konnte und wie sich dagegen die Repräsentanz Thomas Manns als Hitlergegner manifestierte, macht eine Tagebuchnotiz von Joseph Goebbels vom 10. Juni 1942 deutlich, die er nach einem gemeinsamen Abendessen mit dem Ehepaar Hauptmann machte. Pikanterweise war auch der Ex-Schwiegersohn Thomas Manns, Gustav Gründgens, anwesend.

Ich halte es deshalb für notwendig, dass man bei [Hauptmanns] hohem Lebensabend noch den Versuch macht, ihn für das nationalsozialistische Regime vollkommen zu gewinnen. Man braucht dazu nicht viel Mühe aufzuwenden; denn er gehört innerlich zu uns, da er ein aufrechter Patriot ist und sich durch seine Volksverbundenheit und die vollkommene Abwesenheit von Snobismus schon in der wohlthuendsten Weise von Typen wie den beiden Gebrüdern Mann unterscheidet. Über die Manns fällt er das denkbar absprechendste Urteil.⁷

Diese kleine Geschichte zeigt, was eine vorgebliche Unparteilichkeit in der Zeit des Nationalsozialismus für Folgen haben konnte. Sie zeigt aber auch, mit welchen Kategorien die Hitlergegner gewertet wurden. Und sie zeigt schließlich, wie Gerhart Hauptmann, der Thomas Mann gut zehn Jahre zuvor für den Nobelpreis vorgeschlagen hatte, diesen nun mit höchster Abschätzigkeit behandelte.

III.

Ein ganz entscheidendes Mittel – und sicher der Höhepunkt seiner medialen Auseinandersetzung mit dem Hitlerregime – waren Thomas Manns Rundfunkansprachen *Deutsche Hörer!*, die er vom Oktober 1940 bis Mai 1945 hielt. Fast jeden Monat wurden diese Reden durch die BBC nach Deutschland übermittelt. Bei den Ansprachen handelte es sich nicht nur um eine weitere mediale Form im Kampf gegen Hitler. Thomas Mann inszenierte sich hier ganz existentiell als Redner gegen Hitler. Dass die deutsche Sprache in der Lage war, in der Form der Rede für das Menschliche und Humane überzeugend einzutreten, das wollte Thomas Mann immer wieder zeigen.

Nachdem die ersten vier Reden noch von Nachrichtensprechern übermittelt wurden, spricht Thomas Mann im März 1941 selbst zu den Hörern:

⁷ Tagebuchnotiz Joseph Goebbels' vom 10. Juni 1942, zitiert nach Peter Sprengel: *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*, Berlin: Propyläen 2009, S. 309.

Was ich euch aus der Ferne zu sagen hatte, das haben andere Mündler euch bisher überliefert. Diesmal hört ihr meine eigene Stimme.

Es ist die Stimme eines Freundes, eine deutsche Stimme; die Stimme eines Deutschland, das der Welt ein anderes Gesicht zeigte und wieder zeigen wird als die scheußliche Medusenmaske, die der Hitlerismus ihm aufgeprägt hat. Es ist eine warnende Stimme, – euch zu warnen ist der einzige Dienst, den ein Deutscher wie ich euch heute erweisen kann [...]. (XI, 997)

Es ist das andere Deutschland in seinem Repräsentanten Thomas Mann, das hier spricht, und seine Reden waren für ihn selbst nicht zuletzt auch ein Akt der Selbstvergewisserung. In immer neuen Wendungen, immer wieder aktuelle politische Ereignisse aufnehmend, später den Kriegsverlauf genau registrierend, agitiert Thomas Mann gegen den Nationalsozialismus, gegen seinen Hauptfeind Hitler.

Er macht in diesen Reden seine Analyse des Faschismus öffentlich. Er gibt zu, dass dieser „lange Wurzeln im deutschen Leben hat“. Er kritisiert die deutsche Innerlichkeit und Politikferne, die es ermöglicht habe, dass die Romantik nun „auf den Hund gekommen“ sei. (XI, 1011) Hitler als der Verhunzer, als „[a]bgetakelte[r] Wagnerianer“ (XI, 1075), als einer, der die großen Werte der Vergangenheit klein und lächerlich gemacht hat – das zieht sich leitmotivisch durch wichtige Reden.

Aber Thomas Mann wehrt sich auch entschieden dagegen, dieses aktuelle Deutschland als sein Deutschland und überhaupt als das zukünftige Deutschland anzusehen. Er bestreitet nicht, dass es bis 1945 allgegenwärtig ist. Dem Widerstand misst er für die Repräsentanz eines anderen Deutschland keine große Bedeutung zu. Er geht einen anderen Weg.

„Ich bin, so antworte ich den Fremden, gutgläubig und vaterlandsliebend genug, dem Deutschland, das sie lieben, dem Deutschland Dürers und Bachs und Goethe’s und Beethovens, den längeren historischen Atem zuzutrauen.“ (XI, 1011 f.) Das ist geschickt formuliert. Denn dieser Blick von außen ist im Exil auch sein Blick. Der Blick eines Deutschland, das außen sein muss, um sich gleichsam für die Zukunft bereithalten zu können.

Schließlich dominiert in den Reden natürlich die ästhetisch-medial gegründete Analyse. Thomas Mann konstatiert: „... etwas so Hundsmiserables wie das Spiel dieser blutigen Schmierentruppe ist noch nicht geboten worden. Aber was denken sich diese apokalyptischen Lausbuben, daß sie glauben, ihr Ende müsse eine Götterdämmerung sein?“ (XI, 1064) Das ist die Zurückweisung einer Berufung auf Wagner, das ist der Hinweis, dass Hitler zwar ein Künstler sein mag, aber eben ein sehr schlechter.

Überhaupt die Person Hitlers! Thomas Manns Sprache gewinnt hier bei der Beschreibung und Charakterisierung des selbsternannten Führers eine Drastik,

wie sonst nirgendwo in seinem Werk. Er spricht vom „schadhaften Gehirn[]“, klagt seine „schäbige[] Grausamkeit und Rachsucht“, sein „unaufhörliche[s] Haßgebrüll“, seine „feige[] Askese“ und seine „defekte[] Menschlichkeit“ an. Er habe die „Stimme eines bösen Kettenhundes“ und sei „die abstoßendste Figur [...], auf die je das Licht der Geschichte fiel“. (XI, 999 ff.)

Dabei ist zu betonen: Thomas Mann hat Hitlers Reden sowohl in gedruckter Form als auch über den Rundfunk in den USA gelesen und gehört. Seine eigenen Rundfunkansprachen sind daher häufig unmittelbare Reaktionen auf die Hitler-Reden. Auf diese Weise entsteht gewissermaßen ein Dialog zwischen Hitler und Thomas Mann, zwischen dem nationalsozialistischen und dem Thomas-Mann-Deutschland. Thomas Manns Analysen der Reden sind dabei nicht nur inhaltlich geprägt, er achtet auch auf den sprachlichen Gestus, auf Nuancen. Er betreibt Sprachkritik und greift damit ein wichtiges Fundament der Massenwirksamkeit Hitlers an: dessen rhetorische Fähigkeiten.

Ein schlagendes Beispiel dafür ist seine Reaktion auf die folgende Rede, die Hitler anlässlich des Heldengedenktages am 21. März 1943 im Lichthof des Berliner Zeughauses hält:

Zum vierten Male begehen wir den Heldengedenktag unseres Volkes in diesem Raume. Die Verlegung der Frist fand statt, weil ich glaubte, erst jetzt die Stätten meiner Arbeit, an die ich seit Monaten gebunden war, mit ruhigem Gewissen verlassen zu können. Denn dank dem Opfer- und Heldentum unserer Soldaten der Ostfront ist es gelungen, nunmehr endgültig die Krise, in die das deutsche Heer – durch ein unverdientes Schicksal – gestürzt worden war, zu überwinden, die Front zu stabilisieren und jene Maßnahmen einzuleiten, die den vor uns liegenden Monaten wieder den Erfolg bis zum endgültigen Sieg sichern sollen.

Daß es unter diesen Umständen verantwortet werden kann, die nunmehr seit vielen Monaten bestehende Urlaubssperre mit dem heutigen Tage aufzuheben, um in den kommenden Monaten in steigendem Maße unseren braven Männern wieder den Weg zu ihren Lieben in der Heimat zu erschließen, macht es auch mir seelisch leichter, am heutigen Tage hier zu sein.

Wenn es noch notwendig gewesen wäre, um unserem Volk den ganzen Ernst dieser gigantischen Auseinandersetzungen zu Lande, auf den Meeren und in der Luft auf Leben und auf Tod zu erläutern, dann hat vor allem der zurückliegende Winter auch die letzten Zweifel darüber beseitigt. Die Steppen des Ostens haben noch einmal ihre Millionenmassen sich gegen Europa wälzen lassen. Vorwärtsgepeitscht von der gleichen Macht, die seit altersher Kriege organisiert, an ihnen profitiert und damit gerade im heutigen Zeitalter kapitalistische Interessen und bolschewistische Instinkte dem gleichen Ziele dienen läßt. [...]

Immer klarer erkennen wir, daß die Auseinandersetzung, in der sich seit dem ersten Weltkrieg Europa befindet, allmählich den Charakter eines Kampfes annimmt, der nur mit den größten geschichtlichen Ereignissen der Vergangenheit verglichen werden kann. Ein mitleid- und erbarmungsloser Krieg wurde uns von dem ewigen Judentum aufgezwungen, der, wenn man nicht vor den Grenzen Europas den Elementen der Zer-

störung Einhalt zu gebieten vermöchte, diesen Kontinent in ein einziges Ruinenfeld verwandeln würde. [...]

Ob dabei englische oder amerikanische Blätter, Parlamentarier, Volksredner und Literaten die Zerstörung des Reiches, die Wegnahme der Kinder unseres Volkes, die Sterilisierung der männlichen Jugend usw. als erstes Kriegsziel fordern, oder ob der Bolschewismus kurzerhand die Abschachtung ganzer Völkerschaften von Männern, Frauen und Kindern, in der Praxis betreibt, ist ein- und dasselbe.

Denn die letzte treibende Kraft ist ohnehin der ewige Haß jener verfluchten Rasse, die seit Jahrtausenden als wahre Gottesgeißel die Völker solange züchtigt, bis sich diese in Zeiten der Selbstbesinnung ihrer Peiniger wieder erwehren.

Ich spreche dies nicht aus für das deutsche Volk. Es braucht heute keines Zuspruchs in seiner moralischen Haltung. Die Front beweist ihr stilles Heldentum seit über tausend Tagen, und ihr zur Seite steht heute die deutsche Heimat, die selbst in großen Teilen des Reiches Kriegsgebiet geworden ist. Nicht nur, daß sie arbeitend und schaffend unseren Soldaten die Waffen liefert. Nein: Sie ist gezwungen, ihren eigenen Kampf zu kämpfen, und im Erdulden und Ertragen der feindlichen Zerstörungswut wachsen Frauen, ja Kinder empor zu einem Heldentum, das sich oft in nichts mehr von dem an vielen Stellen der Front unterscheidet. [...]

Der Helden zu gedenken, hat zu allen Zeiten nur der das Recht, der sich vor ihnen nicht zu schämen braucht.⁸

Thomas Mann reagiert auf diese Rede nur wenige Tage später in seiner Rundfunkansprache vom 28. März 1943 mit den folgenden Worten:

Mit dem Veranstalter des zweiten Weltkrieges, dem Führer aller Deutschen, ist irgendetwas nicht in Ordnung. Es ist zwar eine alte Vermutung, daß etwas mit ihm nicht in Ordnung ist, aber seit kurzem drängt sie sich dem Beobachter mit verstärkter Unheimlichkeit auf. Im Berliner Zeughaus hat er eine Rede gehalten, der, vielleicht auf Befehl, jeder Beifallswiderhall vorenthalten blieb und die nicht länger als fünfzehn Minuten dauerte. Das allein ist beunruhigend. Er hat es sonst nie unter anderthalb Stunden getan. Immer hatte sein reicher Geist dem deutschen Volk und der übrigen Welt soviel Gutes, Weises, Hilfreiches mitzuteilen, daß er mit weniger nicht auskam. Und nun eine knappe Viertelstunde, – knapp, nicht nur zeitlich genommen, sondern auch im Sinne inhaltlicher Dürftigkeit. Wollte er ‚unter Beweis stellen‘, wie man jetzt in Deutschland statt ‚beweisen‘ sagt, daß man geistige Defektheit in fünfzehn Minuten ebensogut offenbaren kann wie in neunzig? Aber das ist keine genügende Erklärung. Man merkte der Rede die Unlust an, mit der sie gehalten wurde. Man merkte ihr an, daß sie nur zustande gekommen war, weil nach monatelangem depressivem Schweigen ein Lebenszeichen des obersten Kriegsherrn unbedingt nötig schien. Und doch war sie gerade als Lebensäußerung ungenügend. Sie zeugte von einem erschlafenen, wenn nicht gebrochenen Temperament.

Es gab kein Gebrüll, kein Schäumen und Kreischnen, nichts für Herz und Gemüt, nichts von den Künsten des österreichischen Schmierenskomödianten. Es war so lang-

⁸ Rede Adolf Hitlers am 21.3.1943 im Berliner Zeughaus, zitiert nach Max Domarus: Hitler. Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen, Band II: Untergang, Zweiter Halbband: 1941–1945, München: Süddeutscher Verlag 1965, S. 1999–2002.

weilig wie es kurz war, und der Redner schien ohne inneren Anteil zu sprechen, so, als läse er fremde Worte. (XI, 1067f.)

Thomas Mann hatte schon früh, Ende der Zwanzigerjahre, die Massenwirksamkeit des Nationalsozialismus an den rhetorischen Fähigkeiten Hitlers abgelesen. Es ist daher nur konsequent, wenn er auch das beginnende Ende der Macht Hitlers auf genau dieser Wahrnehmungsebene konstatiert. Sicher waren es die Ereignisse um Stalingrad, die hier eine Rolle spielten und die in der Geschichtsschreibung als entscheidende Wende im Kriegsgeschehen gesehen werden. Das alles wusste auch Thomas Mann. Aber auch jetzt, gegen Ende seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, hat er seinen ganz eigenen Blick auf den großen Feind.

Das schlechte Wagner-Theater hat keine Überzeugungskraft mehr, die medialen und rhetorischen Mittel sind aufgebraucht. Das hört Thomas Mann sehr genau. Hitler hat als Redner keine Macht mehr, und damit gerät seine Macht generell ins Wanken – das ist die Botschaft dieser Analyse. Und genau aus diesem Grund, weil sich die Niederlage des großen Feindes abzeichnet, kommt jetzt auch wieder die Ironie Thomas Manns sprachlich zum Vorschein.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Thomas Manns Hinwendung zu den Medien seit 1938 in den USA eine exorbitante Beschleunigung erfahren hat. Natürlich bleibt er „ein Mann des 19. Jahrhunderts“. Das Dreigestirn Wagner, Nietzsche und Schopenhauer grundiert weiterhin sein Weltverständnis. Aber auch damit konnte man Anschluss an die Moderne, Anschluss etwa an die Medienlandschaft in den USA gewinnen.

Dass Thomas Mann in den USA seine repräsentative Stellung als Vertreter des anderen Deutschland durch lange Vortragsreisen, vielfältige Pressekontakte und geschickte Ausnutzung der Medien wie Zeitung und Rundfunk zementierte, zeigt, wie *weit* jemand kommen konnte, der im romantischen Deutschland verwurzelt war und blieb. Gerade im Blick auf die anderen, etwa Gerhart Hauptmann, sollte auch deutlich geworden sein, welche Leistung darin liegt.

Sich dem Neuen zuzuwenden, ohne die eigene Identität aufzugeben – das hat Thomas Mann auch im Umgang mit den Medien versucht, und es ist ihm so schlecht nicht gelungen.

Peter Zander

Geschaute Erzählung – Thomas Mann im Kino

Von BUDDENBROOKS (1923) bis BUDDENBROOKS (2008)¹

„Thomas Mann im Kino“: Bei diesem Titel denken Sie natürlich erst einmal, und völlig zu Recht, an Literaturverfilmungen. Sie denken vielleicht auch noch an die vielen Kinogänge des Dichters. Aber Thomas Mann im Kino: Das beinhaltet auch eine dritte Komponente, die bislang völlig unbeachtet blieb. Thomas Mann ist nämlich längst selbst eine feste Filmfigur und kann als solche eine zwar nicht gerade umfangreiche, aber für einen Literaten doch beachtliche Filmographie vorweisen.

Thomas Mann selbst ist nicht ganz unschuldig daran. Viele seiner Werke weisen autobiographische Bezüge auf. Wenn Thomas Mann sich aber in seiner literarischen Figur Tonio Kröger spiegelt, dann spielt Jean-Claude Brialy in der Adaption von 1964 nicht nur die Titelpartie – er leiht irgendwie auch dem Dichter sein Gesicht. Wenn Thomas Mann in *Königliche Hoheit* seine Vermählung mit Katia Pringsheim als Märchen verklärt, dann ist das Paar der Verfilmung, Dieter Borsche und Ruth Leuwerik, in gewissem Sinne auch eine Replik auf Herrn und Frau Thomas Mann. Manche Filmemacher haben diese autobiographischen Parallelen noch forciert, indem sie Privataufnahmen der Familie Mann in ihren Adaptionen filmisch nachstellten. Und Luchino Visconti drehte den Spieß gar um: Während Thomas Mann in *Der Tod in Venedig* seiner Figur Gustav von Aschenbach autobiographische Bezüge, aber das Äußere von Gustav Mahler lieh, machte Visconti in *MORTE A VENEZIA*² Aschenbach zu einem Komponisten, schminkte ihn aber absichtsvoll zu Thomas Mann um.

Sie mögen das vielleicht als zu weit hergeholt ansehen und nicht gelten lassen. Aber Heinrich Breloers Familiensaga *DIE MANNS – EIN JAHRHUNDERTROMAN* (2001) war keineswegs der einzige Film, in dem Thomas Mann zur Filmfigur wurde. Nein, Thomas Mann hatte bereits 1979 einen Auftritt im Fernsehfilm *BLAUER HIMMEL, DEN ICH NUR AHNE*, der in der *Simplicissimus*-Szene um

¹ Die Schriftfassung ist eine leicht modifizierte Version der am 27.9.2009 gehaltenen Rede, bei der ausgewählte Filmausschnitte gezeigt wurden.

² Zur besseren Unterscheidung von Buchvorlagen und Verfilmungen werden letztere in Kapitälchen gesetzt. *Buddenbrooks* meint also den Roman, *BUDDENBROOKS* eine Adaption. Bei Verfilmungen im Ausland wird zudem der Originaltitel genannt, *MORTE A VENEZIA* meint also die Verfilmung von *Der Tod in Venedig*.

Ludwig Thoma spielt. Mann hatte einen Auftritt 1996 in *BEIM NÄCHSTEN KUSS KNALL ICH IHN NIEDER!*, Hans-Christoph Blumenbergs Filmbiographie über Reinhold Schünzel, in der Schünzel Mann zu einem gemeinsamen Filmprojekt (sic!) überreden will. Thomas Mann hatte ferner einen Auftritt 1987 in *OPOWIESCI HOLLYWOODU*, der polnischen Fernsehverfilmung von Christopher Hamptons *Tales from Hollywood*, und 2001 im US-Fernsehfilm *VARIAN'S WAR*, worin es um die Rettung von Künstlern vor den Nazis geht. Wann immer ein Film von Exilanten in Kalifornien handelt, darf Thomas Mann, zumindest als Nebenfigur, nicht fehlen.³

Damit, zugegeben, ist die Filmographie vorerst auch schon abgeschlossen. Seinen skurrilsten Auftritt als Filmfigur aber hatte Thomas Mann – in einer Thomas-Mann-Verfilmung. Und zwar im Fernsehfünfteiler *BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL*. In der zweiten Folge tritt Vicco von Bülow alias Lorient hübsch kauzig als Ebenbild von Thomas Mann auf. Er wohnt im selben Haus wie Rosza, das Freudenmädchen, und bekommt im Treppenhaus regelmäßig das tolle Liebestreiben in ihrer Wohnung mit. Bis er sie und Felix Krull einmal beherzt anspricht: „Sie haben eine so fröhliche Art der Leibesübungen. Wäre es wohl möglich, hin und wieder daran teilzunehmen?“ Als Rosza fragt, wen er denn meine, sie oder Felix, antwortet er: „Es wäre mir durchaus mit Ihnen beiden angenehm.“ Woraufhin das Pärchen kommentarlos die Türe schließt.

Thomas Mann muss draußen bleiben! Diese Pointe war für Bernhard Sinkel unerlässlich. Der Regisseur gestand offen ein: „Manns Humor mag ich überhaupt nicht. Seine so genannte Ironie ist oft nur hämisch.“⁴ Dem setzte er einen Humor ganz anderer Art entgegen. Sicher ist Sinkels Einstellung innerhalb der vielen Thomas-Mann-Adaptionen eine radikale Ausnahme. Dennoch kann man mit seiner Treppenhauszene das Verhältnis zwischen Thomas Mann und dem Kino treffend pointieren. Denn immer wieder kann man es auf diese eine Fragestellung zuspitzen: Wie viel Thomas Mann darf, wie viel Thomas Mann soll in einen Film?

Die eben geschilderte Szene gibt aber auch das umgekehrte Verhältnis wieder, das von Thomas Mann zum Kino. Wir wissen, was die Reize des Kinos angeht, dass der Dichter eine starke Neigung verspürte, „hin und wieder daran teilzunehmen“ – um im Jargon der Szene zu bleiben. Wie viel Thomas Mann darf, wie viel Thomas Mann soll ins Kino: Diese Frage scheint sich aber auch der Dichter selbst gestellt zu haben.

³ Gespielt wurde Thomas Mann dabei von folgenden Schauspielern: in *DIE MANNS* von Armin Mueller-Stahl; in *BLAUER HIMMEL, DEN ICH NUR AHNE* von Michael Klemm; in *BEIM NÄCHSTEN KUSS KNALL ICH IHN NIEDER!* von Martin Benrath; in *OPOWIESCI HOLLYWOODU* von Jan Peszek; in *VARIAN'S WAR* von Michael Rudder.

⁴ Dagmar Granzow: Millionen für einen Mann, in: *Der Stern*, Hamburg, Nr. 4, 1982, S. 37.

Nach außen hin gab sich Thomas Mann dem Medium gegenüber skeptisch zurückhaltend. In seinen wenigen öffentlichen Stellungnahmen sprach er dem Film jeglichen Kunstanspruch ab. „Der Film ist Kunst-Surrogat, keine Kunst“,⁵ monierte er einmal. Oder: „Das ist Stoff, das ist durch nichts hindurchgegangen, [...] das wirkt wie Zwiebel und Nieswurz“.⁶ Noch 1954 befand er, der Film sei „etwas neben der Kunst“,⁷ wenn er ihm gleichwohl gönnerisch einen Platz als „geschaute Erzählung“⁸ zugestand. Privat aber, das wissen wir, seit seine Tagebücher postum erschienen sind, war er zeitlebens ein emsiger Kinogänger. 286 Kinobesuche sind darin vermerkt, und wären die Tagebücher zwischen 1921 und 1933 noch erhalten, dürften es noch etliche mehr sein. Noch als 60-Jähriger ging der Dichter im Schnitt alle zweieinhalb Wochen ins Kino – was man in diesem Alter noch nicht einmal von jedem versierten Filmemacher sagen kann.

Nach außen hin gab sich Thomas Mann 1923 entsetzt über die Verstummfilmung seiner *Buddenbrooks*, wetterte gar, man habe „ein gleichgültiges Kaufmannsdrama daraus gemacht“,⁹ ein „strohdummes und sentimentales Kino-Drama [...], von dem meine Seele nichts weiß“.¹⁰ Tatsächlich wusste seine Seele sehr wohl davon, wusste er von Anfang an, wie der Stummfilm konzipiert war: als radikale Aktualisierung auf das Inflationsjahr 1923 nämlich. Und er wehrte sich nicht dagegen, ganz im Gegensatz zu den Filmemachern, die sich von Thomas Mann Widerstand sogar erhofft hatten.

Nach außen hin ist die Kino-Episode aus dem *Zauberberg*, die er noch im selben Jahr 1923 im *Jahrbuch des Reußischen Theaters*¹¹ vorabdrucken ließ, als seine Auffassung vom Kino gewertet worden. Jene zwei Seiten Prosa, in denen Hans Castorp sich ins „Bioskop“-Theater verliert und hier „eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe“ an seinen „schmerzenden Augen vorüber“ eilen sieht. Kurzum: eine „humanitätswidrige Darbietung“.¹² Tatsächlich versuchte Thomas Mann zu dieser Zeit längst auch in anderer Hinsicht, am Filmbusiness „hin und wieder teilzunehmen“. Schon 1913, als das Medium noch keineswegs voll entwickelt und erst recht nicht gesellschaftlich anerkannt war, – schon

⁵ Viktor Wittner: Bei Thomas Mann, in: Neue Freie Presse, Wien, 28.10.1928.

⁶ *Über den Film*; X, 900. Erstveröffentlichung in: Schünemanns Monatshefte, Bremen, Nr. 8, August 1928.

⁷ *[Unterhaltungsmacht Film]*; X, 933. Erstveröffentlichung in: Die Welt, Hamburg, 12.6.1954.

⁸ *[Film und Roman]*; X, 937. Erstveröffentlichung in: De Kim, Amsterdam, Nr. 6/7, 1956.

⁹ *Über den Film*; X, 901.

¹⁰ An Ernst Bertram, 21.2.1923; 22, 468.

¹¹ Kino. Romanfragment, in: Jahrbuch des Reußischen Theaters, hrsg. von Heinrich XLV. Erbprinz zu Reuß, Gera-Reuß: Reinold & Blau 1923, S. 16f.

¹² *Der Zauberberg*, „Totentanz“; 5.1, 479f.

1913 hat er erstmals versucht, eine Verfilmung eines seiner Werke voranzutreiben, als er der dänischen Produktionsfirma Nordisk seinen Roman *Königliche Hoheit* empfahl. Auch später hoffte er immer wieder auf weitere Filmprojekte: in der Weimarer Republik weiter auf *Königliche Hoheit*, im Schweizer und vor allem im amerikanischen Exil, dort in unmittelbarer Nachbarschaft zu Hollywood, auf die Adaption seines *Joseph*. Im geteilten Deutschland glaubte er gar, mit *Buddenbrooks* als der ersten ost-west-deutschen Koproduktion Film- und Einigungsgeschichte schreiben zu können. Allesamt Projekte, die so nie zustande kamen.

Mann trieb diese Verfilmungsprojekte voran, weil er dem Medium durchaus offen gegenüberstand. Er tat es aber auch aus Prestige Gründen, wenn nicht aus Neid. Musste er doch erleben, wie die Werke anderer Kollegen mit großem Erfolg verfilmt wurden, und hier speziell, was ihn am meisten gewurmt haben dürfte, die seines Bruders Heinrich: *DER BLAUE ENGEL* (1930) und *DER UNTERTAN* (1951). Vor allem aber versprach er sich davon einen willkommenen Nebenerwerb. Das ‚Dollar-Argument‘ findet sich wiederholt in seinen Tagebüchern und Briefen. Dabei wollte Thomas Mann nicht nur selbst am Film verdienen. Er suchte auch immer wieder, enge Familienangehörige an die etwaigen Filmprojekte zu binden. Erst den Bruder Viktor, dann den Schwager Klaus Pringsheim, später den Sohn Klaus und zuletzt die Tochter Erika, die er 1953, als *Königliche Hoheit* doch noch verfilmt wurde, in den Vertrag hineinzwang: als „Verbindungsoffizier“ und „Oberaufsichtsdame“,¹³ wie die Filmcrew das seinerzeit empfand.

Aber neben diesen beiden genannten Arten, „hin und wieder“ am Kino „teilzunehmen“, den privaten Kinogängen wie den Verfilmungsprojekten, gab es noch einen dritten Versuch des Dichters: sich nämlich selber als Drehbuchautor ins Gespräch zu bringen. Insgesamt sind vier solcher Projekte überliefert (über eines davon, das „Ulysses“-Projekt, wird in *BEIM NÄCHSTEN KUSS KNALL ICH IHN NIEDER!* verhandelt); sie alle aber sind nie über ein Treatment hinausgekommen. Und mit zunehmendem Alter verlor sich Manns Interesse, sich ernstlich als Film-Auteur zu profilieren. Am weitesten gedieh noch der erste Versuch, als Rolf Randolf das alte Versopus *Tristan und Isolde* adaptieren und dafür auch den Verfasser der *Tristan*-Novelle miteinbeziehen wollte.

Das geschah nun just 1923, in jenem Jahr also, wir müssen es wiederholen, als Thomas Mann den *BUDDENBROOKS*-Stummfilm verteufelte und die satirische *Zauberberg*-Kinoepisode schrieb. Am Ende kam auch *Tristan und Isolde* nie über eine fünfseitige Textfassung hinaus. Aber schon in dieser groben Skizze

¹³ Frank Roell: Tagebuch, zit. nach: Mario und der Zauberer. Das Buch zum Film von Klaus Maria Brandauer, hrsg. von Jürgen Haase, Berlin: Henschel 1994, S. 110.

lässt sich Folgendes beobachten: Mann erlaubte sich manche Freiheiten, strich Nebenfiguren und -handlungen, zog andere zusammen und legte besonderen Wert auf die Gestaltung der Zwischentitel des Stummfilms, die er „im Geiste direkter Anrede des Publikums, im Geiste ‚des Mannes mit dem Zeigestab‘ also“,¹⁴ verfassen wollte. Der Dichter als Moritatensänger, als Mittler zwischen der literarischen Vorlage und den gefilmten Bildern.

Es zeigt sich hier eine eklatante Diskrepanz. Im selben Jahr, als Thomas Mann sich über all die Freiheiten ärgert, die der Stummfilm sich bei seinen *Buddenbrooks* geleistet hat, nimmt er sich selbst, als „Adaptor“ einer literarischen Vorlage, wie selbstverständlich jede Freiheit heraus. Die grundlegende Frage, wieviel von einem Autor in eine Verfilmung soll, beantwortet er als Drehbuchautor also so eindeutig, wie er sie als betroffener Vorlagen-Autor zurückweist: Ein Widerspruch, den er nicht sah.

Sie müssen diesen etwas langen Exkurs verzeihen. Aber man kann das Verhältnis vom Kino zu Thomas Mann nicht einseitig betrachten, man muss es in Relation setzen zu dem Verhältnis Thomas Manns zum Kino. Denn Mann selbst gibt seinen Adaptoren ja eigentlich die Empfehlung, wie man bei einer Adaption zu verfahren hat, schon mit auf den Weg.

„Als Schriftsteller“, stöhnte Mann einmal, „habe ich mit dem Kino bisher nicht viel Glück gehabt.“¹⁵ Das war 1928, als ihm die meisten Enttäuschungen erst noch bevorstehen sollten. Zeitlebens hat er nur die beiden bereits genannten Adaptionen, den *BUDDENBROOKS*-Stummfilm und *KÖNIGLICHE HOHEIT*, erleben dürfen. Das Glück mit dem Kino sollte sich erst postum erfüllen, als ob sich die Filmemacher erst nach dem Tod getraut, als ob sie bis dahin sein Veto gefürchtet hätten. Von der ersten *Buddenbrooks*-Verfilmung 1923 bis zur jüngsten im Jahr 2008 gibt es inzwischen 24 Adaptionen: im Kino der Bundesrepublik wie im DEFA-Film der DDR, im Inland wie im Ausland, für Film und Fernsehen, vom Halbstünder bis zur elfteiligen Serie. Seit den fünfziger Jahren wird Thomas Mann so regelmäßig verfilmt, dass man eine Geschichte der Literaturverfilmung an den sich wandelnden Ästhetiken eben jener Produktionen ablesen könnte.¹⁶

¹⁴ [Über das Filmmanuskript ‚Tristan und Isolde‘]; 15.1, 765. Erstveröffentlichung in: Frankfurter Zeitung, 14.5.1924.

¹⁵ Über den Film; X, 901.

¹⁶ Es zeigt sich sogar eine erstaunliche Übereinkunft von Ansätzen in der Filmrezeption von Thomas Mann und in der Thomas-Mann-Forschung: So wie man in den sechziger Jahren nach der Edition der Mann-Briefe und anderer Dokumente begann, das Werk an der Biographie des Dichters festzumachen, begannen auch Adaptionen wie *TONIO KRÖGER* (1964) oder *MORTE A VENEZIA* (1971) mit ähnlichen Ansätzen. Und wie in den siebziger, achtziger Jahren die politische Interpretation der Werke immer mehr in den Fokus rückte, wurden auch Filme wie *UNORDNUNG UND FRÜHES LEID* (1976), *DOKTOR FAUSTUS* (1982) oder später *MARIO UND DER ZAUBERER* (1994) deutlich als Polit-Metaphern konzipiert.

Woher aber dieses anhaltende filmische Interesse an Thomas Mann? Was treibt die Filmemacher immer wieder dazu, sich an ihm zu messen? Seine Werke zeichnen sich nicht eben durch Handlungsintensität aus. Seine langen, reflektierenden Passagen verweigern sich dem bloßen Stoffhunger des Kinos. Der Manierismus seiner Sprache tut ein Übriges. Und sein feines Mittel der Ironie ist, wie bei jeder Verfilmung aufs Neue kritisiert wird, nicht zeigbar. Worin also liegt der Reiz, sich an Thomas Mann die Finger zu verbrennen?

Es ist gerade diese hohe Messlatte, es ist der Ruf der Unverfilmbarkeit, den es zu widerlegen gilt. Edgar-Wallace-, Karl-May-, Stephen-King-Verfilmungen: Sie werden in der Regel weniger als Literaturadaption, eher in den Konventionen des jeweiligen Genres (Krimi, Western, Horror) betrachtet. Erst bei der Adaption von Weltliteratur, von so genannter Höhenkammliteratur wird man an der Vorlage gemessen. Ein Reiz gerade für Regisseure mit Reputation, die ihren Stil, ihre Signatur an der Ästhetik eines anderen messen wollen. Beim Fernsehen kommt noch der immer wieder gern ins Spiel gebrachte „Bildungsauftrag“ hinzu. Gerade Feiertage pflegt das öffentlich-rechtliche Fernsehen gern mit Literaturadaptionen zu veredeln. Und hier wie im Kino kann man verlässlich auf das Interesse großer Leserkreise rechnen.¹⁷

Was die filmische Thomas-Mann-Rezeption aber vor allem so interessant macht, ist die Tatsache, dass sich hier zwei Ansatzpunkte diametral gegenüberstehen. Einige der Filmemacher lehnten sich so eng wie möglich ans Original, die Filmaufbau Göttingen etwa, die in den fünfziger Jahren mit einer wahren Verfilmungsserie begann, sich freilich auch noch mit der „Oberaufsichtsdame“ Erika Mann einigen musste. Aber auch Franz Seitz, der den Staffeln übernahm und nach Erikas Tod mit Golo und Katia Mann weit weniger streitbare Vertragspartner hatte. „Ich will unter keinen Umständen die Vorlage des Poeten verletzen, keineswegs“,¹⁸ lautete die Devise von Seitz, der unter anderem *TONIO KRÖGER* und *DER ZAUBERBERG* produzierte und bei *UNORDNUNG UND FRÜHES LEID* und *DOKTOR FAUSTUS* sogar selbst Regie führte.

Regisseur Hans W. Geißendörfer jedoch suchte gerade in dem von Seitz produzierten *ZAUBERBERG* „größtmöglichen Mut zur Subjektivität aufzubauen“, so dass die Handlung „gewissermaßen zu meiner eigenen Geschichte werden“ kann.¹⁹ Egon Günther, der *LOTTE IN WEIMAR* für die DEFA verfilmte, bestand

¹⁷ Das hat Heinrich Breloers jüngste *Buddenbrooks*-Version erneut gezeigt. Den Film haben 1.209.039 Besucher im Kino gesehen (Stand: 9. August 2009). Zudem sollte die TV-Premiere nach Wunsch der koproduzierenden ARD in den Weihnachtsfeiertagen 2009 ausgestrahlt werden. Dagegen insistierte indes der Verleih, der zum Fest noch auf eine saftige DVD-Auswertung spekulierte.

¹⁸ Zit. nach Peter Zander: *Thomas Mann im Kino*, Berlin: Bertz + Fischer 2005, S. 106 und 235.

¹⁹ Hans W. Geißendörfer: *Filme macht man nicht, sondern man lebt sie*, in: *Der Zauberberg*. Ein Film von Hans W. Geißendörfer nach dem Roman von Thomas Mann, hrsg. von Gabriele Seitz, Frankfurt/Main: S. Fischer 1982, S. 160.

ebenfalls darauf, dass ein Film „über mehrere Dinge Auskunft“ geben müsse: „nämlich über meinen Zustand, in dem ich mich gerade befinde, aber auch über das Land, in dem man lebt“.²⁰ Und Klaus Maria Brandauer, der *MARIO UND DER ZAUBERER* adaptierte, umriss seinen ästhetischen Standpunkt noch selbstbewusster: „Literatur“, so seine Devise, „kann nicht eins zu eins umgesetzt werden. Man muss sie mit einer gewissen Respektlosigkeit verfilmen.“²¹

Größtmöglicher Mut zur Subjektivität oder keineswegs die Vorlage des Poeten verletzen – zwischen diesen extremen Standpunkten versuchen sich die jeweiligen Filmemacher zu positionieren. Und das führt zwangsläufig immer wieder zu der anfangs gestellten Frage: Wie viel Thomas Mann darf, wie viel Thomas Mann soll dabei in den Film?

Das möchten wir nun anhand einiger Beispiele genauer untersuchen. Die Auswahl kann hier keineswegs Vollständigkeit beanspruchen; es sollen dabei nur höchst unterschiedliche Ansätze exemplarisch festgemacht werden.

Beginnen wir mit einem der unbekannteren Titel: *HERR UND HUND*, eine echte Rarität, ein Fernsehfilm, der in der experimentierfreudigen Frühphase des ZDF 1963 entstand, aber seither nie wiederholt worden ist. Der Regisseur dieses einstündigen Werks, Caspar van den Berg, war der Cutter von *FELIX KRULL* und dem *BUDDENBROOKS*-Zweiteiler der Filmaufbau Göttingen. Er war mithin Mann-erprobt und hat auch den Druck, den Erika Mann auf diese Filme ausübte, miterlebt. Mit *HERR UND HUND*, das damals als „Feuilleton-Film“ angekündigt worden war, gab er sich hingegen so vorlagentreu, dass selbst die „Oberaufsichtsdame“ Erika, hätte sie hier noch ihres Amtes gewaltet, nichts zu beanstanden gehabt hätte. Dieser hübsche Film, der am 14. April 1963, einem Ostersonntag, ausgestrahlt wurde, hat ein ganz einfaches Konstruktionsprinzip: Die Novelle wird, nur leicht gekürzt, aus dem Off vorgelesen – und die Kamera bildet exakt das ab, was man gerade zu hören bekommt. Satz für Satz wird also nachgestellt, allerdings nur im Bild. Auf der Tonspur hören wir Vögel zwitschern, wir hören das Glöckchen an der Leine, einmal auch ein Bellen – aber nicht alle Nebengeräusche, die man eigentlich hören müsste. Man soll ja der Erzählung lauschen.

Wenn es je eine „werktreue“ Umsetzung einer literarischen Vorlage gegeben hat, dann diese. Allerdings handelt es sich dabei weniger um eine Adaption denn um eine Buchillustration, oder wie man heute vielleicht sagen würde, ein bebildertes Hörbuch. Ein Konstrukt jedenfalls, das sich keiner eigenen filmischen, sondern ausschließlich literarischer Mittel bedient. Das Bild hat

²⁰ Egon Günther in dem Dokumentarfilm *RÜCKKEHR AUS GROSSER ENTFERNUNG. DAS KINO DES EGON GÜNTHER* von Ulrich Kasten. Erstveröffentlichung im ORB, 26.3.1997.

²¹ Peter Zander: Respektlosigkeit gehört dazu. Im Gespräch mit dem Regisseur und Schauspieler Klaus Maria Brandauer, in: *Berliner Zeitung*, 15.12.1994.

lediglich die Funktion, das Wort zu doppelten. Immer steht es in einseitigem Abhängigkeitsverhältnis zum Ton, nie gewinnt es eine eigenständige, autarke Funktion.

Ganz anders dagegen die Kinoverfilmung *DER ZAUBERBERG*, an der sich, wie gesagt, der Produzent und der Regisseur mit ihren unterschiedlichen Herangehensweisen in die Quere kamen, was im fertigen Film einen interessanten Reibungspunkt schafft. 1982, drei Jahre bevor er die *LINDENSTRASSE* besiedelte, wagte sich Hans W. Geißendörfer an die Verfilmung des *Zauberbergs*. Ganze Dialogpassagen wurden dabei wörtlich übernommen, selbst die komplexen Streitgespräche zwischen Naphta und Settembrini – ganz so also, wie der Produzent Franz Seitz sich das vorgestellt hatte. Aber statt nur abzubilden, gibt es hier eine klar zu erkennende Kluft zwischen Wort und Bild.

Die Dialoge werden drehbuchgerecht inszeniert, aber die Kamera hört gewissermaßen nicht zu. Sie schweift immer wieder von den Redenden ab. Geißendörfer kann sich dabei sogar auf Thomas Mann berufen. Im entsprechenden Romankapitel findet sich der Satz: „Hans Castorp schien nur mit halbem Ohre zugehört zu haben“, später heißt es gar, Castorp „trommelte leicht mit den Fingerspitzen auf der Steppdecke“.²² Aber was dort lediglich als kurze Reaktion auf eine kleine Zurechtweisung zu verstehen ist, wird hier geradezu zur Regieanweisung einer ganzen *Szenenhaltung*. Später, bei den großen Diskursen zwischen Settembrini und Naphta, schwenkt die Kamera oft ganz von den Redenden weg, verweilt auf Tapetenwänden und Landschaften.

Wie viel Thomas Mann muss, wie viel soll in den Film? Die Antwort ist hier eindeutig: Auf der Tonebene haben wir wieder, wie bei *HERR UND HUND*, möglichst textgetreue Passagen. Die Bildebene aber geht quasi fremd. Wann immer der Film zu wortlastig zu werden droht, beginnt der Zuhörer ungeduldig mit den Fingern zu spielen. Oder die Kamera schwenkt zur Seite und schaut sich das Umfeld der Szene an. Das führt zu einer ironischen Distanz zwischen dem Film und seiner literarischen Vorlage.

Wir haben hier schon den von Thomas Mann beschworenen Gegensatz vom „Augen“- und „Ohrenmenschen“.²³ Während Mann sich klar zu dem letzteren bekannte, muss sich der Filmemacher per se immer erst einmal als Augenmensch verstehen. Je wortlastiger die Dialoge und Reflexionen der Vorlage geraten, desto energischer schwenkt die Kamera weg: wie um die Ausschweifungen der Redner zu betonen oder aber den Roman in flüchtiger Lektüre zu überfliegen und sich auf die handlungsintensiven Momente zu konzentrieren.

²² 5.1, 302 und 305.

²³ *Lübeck als geistige Lebensform*; XI, 389.

Schauen wir uns nun ein drittes Beispiel an, aus der ersten FELIX KRULL-Verfilmung von 1957. Hier dient das Bild nicht mehr untergeordnet der Vorlage, es schweift aber auch nicht einfach ab. Es geht vielmehr auf offenen Konfrontationskurs zum Text. Nachdem Felix Krull mit Graf Venosta die Rollen getauscht hat und an seiner Stelle nach Portugal gereist ist, schildert er seinen vermeintlichen Eltern eine Audienz beim König in Lissabon, während er tatsächlich die Familie Kuckuck besucht. „Der diensthabende Hofmarschall“, heißt es auf der Tonspur, „ein Herr von elegantestem Äußeren, nahm sich sogleich unser an.“ Tatsächlich sehen wir eine sehr gewöhnlich gekleidete Haushälterin, die Krull hereinbittet. „Wir durchschritten Dutzende von Vorzimmern; an jeder Tür ein Würdenträger in Uniform“, heißt es weiter. Doch Krull wird nur durch eine Tür geführt, neben der ein ausgestopftes Tierchen steht. „Vor mir breitete ein goldgefiederter Pfauenadler, vermutlich das Wappenzeichen des königlichen Hauses, seine gewaltigen Schwingen.“ Stattdessen spielt Krull mit einem winzigen Wellensittich in einem überdimensionierten Vogelkäfig. Nun wird „Seine Majestät“ angekündigt, stattdessen sehen wir den zerstreuten Professor Kuckuck. „Dann Ihre Majestät, die Königin: ein ungemein zierliches Persönchen.“ Stattdessen betritt die sehr hochgewachsene, sehr stolze Frau Kuckuck den Raum. „Und zum Schluss Prinzessin Beatrix, deren Mangel an Jugendreiz durch eine geradezu erstaunliche Körperfülle noch augenfälliger wird.“ Stattdessen sehen wir die ungemein zierliche Zouzou. Das ist, auf der Handlungsebene, eine sinnliche Umsetzung einer buchstäblichen Hochstapelei. Ton und Bild klaffen hier deutlich auseinander, widersprechen sich – und sorgen auf der formalen Ebene für eine ganz eigene Ironie, die nicht der Vorlage entspricht. Vielmehr stellen die Filmemacher ihr eine adäquate eigene gegenüber. Keine Spur mehr von Subordination, wie bei HERR UND HUND konstatiert, aber auch nicht nur eine Distanzierung, eine Abschweifung des Blicks, wie beim ZAUBERBERG. Die Bilder strafen das Wort Lügen – und machen sich damit autark.

Und nun noch ein Beispiel, bei dem das Wort ganz zu schweigen hat: eine Szene aus MORTE A VENEZIA, eben jene, in der Gustav von Aschenbach des Jünglings Tadzio erstmals gewahr wird. Was in der Novelle *Der Tod in Venedig* in wenigen Sätzen erzählt wird, rückt hier episch breit ins Bild. Dabei erscheint die Filmkamera fast wie eine eigene, unsichtbare Filmfigur, die sich im Gewimmel des Hotelsaals erst einmal orientieren und einen Weg bahnen muss. Der Blick der Kamera wird dabei immer wieder absichtsvoll von wuchtigen Vasen und ausladenden Damenhüten verstellt. Dazu winselt ein kleines Orchester mehr schlecht als recht eine Melodie aus Lehárs Operette *Die lustige Witwe*. Gustav von Aschenbach scheint hier nur eine Nebenfigur, die sich irgendwo abseits, am Rande, positioniert, und völlig abwesend wirkt. Aber schließ-

lich endet die lange Kamerabewegung auf dem Knaben Tadzio, just in diesem Moment ist auch die Musik zu Ende und setzt eine Zäsur. Nach einer so genannten Plansequenz, in der die Kamera minutenlang ohne einen einzigen Schnitt durch den Raum fuhr, gibt es einen harten Schnitt auf Aschenbach, und wir sehen: Auch dieser hat inzwischen den Knaben bemerkt, auch wenn sein Blick bis dahin nicht mit dem der Kamera übereinstimmte.

Just in diesem Moment beginnt das Orchester ein neues Stück aus der *Lustigen Witwe*: ironischerweise das Liebesduett „Lippen schweigen“, das hier nur instrumental, also wirklich mit schweigenden Lippen gespielt wird. Dies ist der erste Moment der Sequenz, in der Ton- und Bildebene wirklich ineinandergreifen. Jetzt noch einmal das Ganze variiert: Die Kamera schweift erneut durch den Saal, den die anderen Gäste allmählich verlassen, um plötzlich in einem langen Zoom den ganzen Raum von der Familie Tadzios bis zu Aschenbach zu erfassen. Dachte man bis dahin, ein riesiger Saal würde sie räumlich trennen, sieht man jetzt, wie nah sie tatsächlich beieinander sitzen. Und Aschenbach hat seinen Blick in der ganzen Zeit offensichtlich nicht mehr von Tadzio gelassen.

Die Kamera, das Bild hat sich hier ganz vom Wort, vom Dialog oder einer Erzählerstimme emanzipiert. Sie erzählt selbst, als souveräne Leistung, mit originär filmischen Mitteln. Nicht umsonst hat Luchino Visconti in seinem Film aus dem Literaten Aschenbach einen Musiker gemacht, einen „Ohrenmenschen“. Er nimmt von der Hotelgesellschaft kaum Notiz. Er scheint ganz in seiner eigenen Welt zu leben, deren schwere Mahler-Sinfonik einen harten Kontrast setzt zu den winselnden Weisen der Salonmusiker. Aber in dem Moment, da er den Knaben wahrnimmt, lernt der „Ohrenmensch“ zu sehen, wird er zum „Augenmenschen“ erzogen. Das ist sozusagen der Idealfall der Literaturverfilmung: Der Zuschauer wird hier, wie die Filmfigur, in Bildhaft genommen und zur Schau-Lust verführt. Eine geglückte Verfilmung, das können wir hier schon einmal festhalten, ist immer eine, die nicht am Wort klebt, sondern dafür eigene, überzeugende Bilder findet.

Wir haben uns bislang auf Beispiele beschränkt, an denen sich exemplarisch Regie-Haltungen ablesen lassen, die sich aber natürlich nicht aufeinander beziehen. Einen direkten Vergleich kann man indes bei den diversen *Buddenbrooks*-Adaptionen anstellen. Gleich fünf Mal ist der Roman adaptiert worden. Eine Adaption, eine siebenteilige Fernsehserie, die die BBC 1965 produzierte, ist verschollen. Von ihr fand sich weder im Archiv der BBC noch im British Film Institute (BFI) eine Kopie. Erhalten sind dagegen die vier deutschen Adaptionen: der Stummfilm von 1923, die Fernsehserie von 1979, der Kinozweiteiler von 1959 und die jüngste Version von 2008.

Beschränken wir uns auf eine einzige Szene, die wir in allen Adaptionen

vergleichen wollen: die Grünlich-Szene. Der goldene Backenbart, das Gurren und Werben um Tony hat Signalcharakter. Es ist eine dieser Szenen, die nicht fehlen darf in einer Adaption und die sich denn auch in allen Verfilmungen wiederfindet. Freilich in höchst unterschiedlicher Weise. Wir haben eine fast wortidentische Nachstellung im ARD-Elfteiler, der sich bei seinen elf Stunden natürlich auch die Zeit dafür nehmen konnte. Wir haben eine pointierte, den Buffo-Charakter hervorhebende Zuspitzung im Kinozweiteiler von 1959. Wir finden die Szene sogar im Stummfilm, wengleich dort mit auffallenden Variationen. Hier putzen nicht die Blumen, hier putzt der Ehering, den Grünlich nach der Hochzeit am Finger trägt, und Tony stört sich hier nicht an seinem Backenbart, sondern am Parfüm (sie riecht an seinem Mantel und rümpft die Nase). Diese Version spielt mit der Erwartungshaltung, dass gewisse Versatzstücke unabdingbar sind, zaubert sie aber – was ebenfalls nicht ohne Ironie ist – an anderer, unerwarteter Stelle aus dem Ärmel. Bei der jüngsten Version gibt sich Heinrich Breloer dagegen als Spielverderber. Bei ihm „putzt“ es gar nicht, auch der Bart ist bei seinem Grünlich buchstäblich ab, wie er auch an anderer Stelle sprichwörtlich gewordene Wendungen wie „Sei glücklich, du gutes Kënd“ absichtlich ausspart.

Der Kinozweiteiler von 1959 war der Versuch, eines der deutschen „Hausbücher“ möglichst reibungsfrei in den Unterhaltungsfilm der Adenauer-Ära zu integrieren. Das konnte nur gelingen unter Auslassung jeglicher ökonomischer Anspielung: Der Verfall einer Familie – ja, das war möglich, aber der Verfall einer Kaufmannsfamilie, das passte nicht in das Wir-sind-wieder-wer-Gefühl des Wirtschaftswunderlandes.

Wenn Heinrich Breloer dagegen eben jenen ökonomischen Aspekt in den Mittelpunkt seines Filmes stellt, tut er eigentlich dasselbe wie der Stummfilm. Dieser wagte damals eine radikale Modernisierung, indem er den Roman in die direkte Gegenwart katapultierte, mitten hinein ins Krisenjahr 1923 mit seiner galoppierenden Inflation. Die ganze Familiengeschichte beschränkt sich hier auf ein einziges wirtschaftliches Abkommen, das das Haus Buddenbrook auf einen Schlag ruinieren kann. Das hat wenig mit dem „Verfall einer Familie“ zu tun (und in der Tat stirbt im Stummfilm nicht eine einzige Person), aber viel mit den kollektiven Ängsten jener Zeit. Mit jedem Drehtag fiel der Geldwert ins Bodenlose, die Premiere des Films erfolgte sechs Wochen vor der Währungsreform.

Selbst ein Heinrich Breloer konnte 2008 die Finanzkrise nicht vorhersehen. Doch ging es ihm gerade darum, unsere modernen Ängste der Globalisierung in dem „Volksbuch“ der Deutschen widerzuspiegeln. „Ein Geschäft von einiger Größe“, sollte ursprünglich der Untertitel seiner Version lauten. Der fehlte am Ende doch, als der Film ins Kino kam. Aber wie der Stumm-

film rückt Breloer die sozioökonomischen Prozesse jener Zeit in den Fokus, mehr gar, als Thomas Mann selbst in seinem Roman. Durch den Norddeutschen Bund, die Zollunion, die Gründung des Deutschen Reiches öffneten sich die Märkte – das ließ Analogien zur heutigen Globalisierung zu. Mit der technischen Revolution, mit Eisenbahn und Morsetelegraph setzte eine weitere Dynamisierung ein, wie wir sie heute ähnlich durch die Vernetzung mit Computern und Mobiltelefonen erleben. Parallelen, die Breloer zog und die seine *BUDDENBROOKS* für ein heutiges Publikum interessant machen sollten.

Solche Regieansätze, und seien sie auch noch so gewagt, sind erst einmal erlaubt und müssen erlaubt sein. Nur muss man einen solchen Ansatz, hat man ihn erst einmal gewählt, auch konsequent fortführen. Und da kniff Breloer am Ende doch. Mag der Stummfilm für Thomas Mann ein „strohdummes Kaufmannsdrama“ gewesen sein, die Zuschauer verstanden es vor allem als letzteres, als Kaufmannsdrama, in dem sich ihre eigenen Ängste widerspiegelten. Wenn die Buddenbrooks bei Breloer aber unter der Öffnung der Märkte leiden – müssten sie dann nicht letztlich daran zugrunde gehen, am hartherzigen, beschleunigten Kapitalismus, weil sie mit den neuen ökonomischen Zwängen nicht mehr Schritt halten können?

Noch einmal muss hier die Frage gestellt werden: Wie viel Thomas Mann muss, wie viel soll in einen Film? Die vierte deutsche *Buddenbrooks*-Adaption schien weiter gehen zu wollen als Thomas Mann selbst. Ein radikaler, aber hochspannender Ansatz, der durchaus einem Geißendörfer oder Brandauer zur Ehre gereicht: mit ihrem Ansatz, die Vorlage „mit einer gewissen Respektlosigkeit“ umzusetzen. Gleichzeitig aber bekannte der Mann-Experte Breloer: „Mein Respekt vor Thomas Mann war, ihm eine klassische Literaturverfilmung zurückzugeben. Mit Betonung auf den Wirtschaftsaspekten, die aber dennoch nicht im Mittelpunkt stehen.“²⁴ So wurde die vierte *Buddenbrooks*-Adaption nur ein Hybrid wie im Regietheater: Man stellt einen Klassiker unter ein neues Motto, um ihn – vermeintlich – interessanter zu machen.

Es scheint sich ein Kreis zu schließen, wenn die allererste und die alljüngste Mann-Verfilmung einen ähnlich gewagten Ansatz zeigen. Die Tiefenwirkung eines Klassikers zeigt sich ja gerade auch darin, dass unterschiedlichste Generationen daraus Parallelen und Erkenntnisse für ihre Zeit ziehen können. Eine Lehre für das Kino ist aber, dass sich der Adaptor erst einmal entscheiden muss, wie viel er von der Vorlage beibehalten und wie viel er von sich selbst mit

²⁴ Peter Zander: Es gibt viele Analogien zum Heute. Der Regisseur Heinrich Breloer über die Aktualität seines Films „Buddenbrooks“, in: Die Welt, 18.12.2008.

einbringen will. Thomas Mann hat dafür 1923, bei seinem Beinahe-Ausflug ins Filmgeschäft mit dem *Tristan*-Projekt, eine klare Antwort gefunden. Mancher Regisseur, der Thomas Mann seither verfilmt hat, blieb dagegen vergleichsweise weit dahinter zurück.

Heinrich Detering

Die Spuren des Zauberers¹

Über Daniel Kehlmann und Thomas Mann

Der Schriftsteller, der in diesem Jahr den Thomas-Mann-Preis erhält, ist der jüngste Träger in der Geschichte dieser Institution. Und er ist der Verfasser eines der weltweit größten deutschen Bucherfolge seit Jahrzehnten. Das weckt Bedenken, wenn nicht Argwohn. Man denke: Mit einundzwanzig Jahren schreibt er seinen ersten Roman, eine eigenartig schopenhauernde Verfallsgeschichte. Mit einem unerwarteten Welterfolg wird er so berühmt, dass er nun immerfort zu Reden, Selbstkommentaren, öffentlichen Stellungnahmen aufgefordert wird; ein essayistisches Werk entsteht so parallel zum erzählenden. Weitere Romane folgen, Erzähl- und Essaybände, ein Œuvre im vollsten Sinne des Wortes, das Œuvre eines Dreiunddreißigjährigen; und es handelt von bürgerlichen Lebensläufen und von antibürgerlichen Helden, von Schelmen und Hochstaplern, von Außenseitern und Stigmatisierten, aber auch von Figuren, die beispielsweise „Mario“ heißen oder „der Zauberer“.

Etwaige Ähnlichkeiten sind weder unbeabsichtigt noch zufällig. Sie entspringen vielmehr einer wirklichen Verwandtschaft. Denn unter dem vielen, das sich über den Schriftsteller Daniel Kehlmann sagen ließe, ist dies vielleicht nicht die unwichtigste Bemerkung: dass der jüngste Thomas-Mann-Preisträger ein erklärter Liebhaber Thomas Manns ist, ein Kenner seines Werks und, auf seine Weise, ein Nachfolger auch.

Aber kann man Thomas Mann nachfolgen? Lange Zeit jedenfalls legte man in der deutschen Literatur größten Wert auf die Feststellung, nicht einmal im Traum an diese Möglichkeit zu denken. Mehr als ein Menschenalter ist inzwischen vergangen seit jener berühmten Rundfrage Marcel Reich-Ranickis, auf die hin die bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller der siebziger Jahre erklärten, von Thomas Mann schlechterdings gar nichts zu halten, seit jener Zeit, in der die deutsche Literatur sich von Peter Handke bis zu Martin Walser zumindest in diesem einen Punkt einig zu sein schien: dass Thomas Mann ein ausgemacht schlechter Schriftsteller gewesen sei, zu leicht oder zu schwer, zu gelehrt oder zu populär, zu traditionell oder zu modern, und jedenfalls zu elitär

¹ Rede, gehalten am 18. Oktober 2008 im Scharbauseaal der Stadtbibliothek Lübeck anlässlich der Verleihung des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck an Daniel Kehlmann.

sowieso. Es war vielleicht überhaupt das letzte Mal, dass alle sich so furchtbar einig waren.

Daniel Kehlmann wurde 1975 geboren, in jenem Thomas-Mann-Jahr. Er ist genauso alt wie der Preis, den er heute erhält. Und er hat bei verschiedenen Gelegenheiten mit der ihm eigenen Klarheit und Unbefangenheit (und Textkenntnis) bekannt, dass Thomas Mann zu seinen Lieblingsautoren gehöre, ein Hausheiliger wie Nabokov und Borges, Vargas Llosa oder García Márquez, Updike oder Grass, Proust oder Perutz. Er hätte es nicht einmal sagen müssen. Denn seit seinem glänzenden Debüt mit *Beerholms Vorstellung* hat er mit seinen Romanen, Erzählungen und Essays eindrucksvoll gezeigt, dass und wie man Thomas Mann nachfolgen kann, ohne vor seiner Größe zu erschrecken und ohne ihn im geringsten zu imitieren: wie sich auch in *seinen* Spuren gehen lässt. Damit meine ich nicht nur Vorlieben der Sujets, der Figurenführung, des ironisch-überlegenen (und dennoch nicht immer vertrauenswürdigen) Erzählgestus, auch nicht nur explizite Verweise wie den auf *Lotte in Weimar*, mit dem Kehlmann dem Vorwurf begegnet ist, mit historischen Gestalten dürfe man nicht so umgehen, wie er es in der *Vermessung der Welt* getan hat. Ich will hier auf etwas anderes hinaus: auf die Konstruktion der erzählten Welten selbst.

Um das zu erklären, gebe ich ein kleines Beispiel aus *Buddenbrooks* (das bei nächster Gelegenheit weiter zu entfalten wäre). Schon dieses Buch, das so vielen Lesern als Inbegriff eines realistischen Romans galt und gilt, ist durchzogen von jenem Geflecht mehr oder weniger geheimer Verweise, Spiegelungen, Motivechos, das in den folgenden großen Romanen unübersehbar und strukturbestimmend wurde. So weit erstreckt sich dieses Geflecht schon hier ins Fundament der erzählten Welt hinein, dass am Ende auf dem unterhöhlten Boden kein Schritt mehr ganz sicher scheint. Wenn Hanno Buddenbrook im Schlaf schreit, weil er in seinen Fieberträumen jenes „bucklichte Männlein“ erblickt, das er aus Brentanos Gedicht kennt und das allen Menschen nichts als Verderben und Untergang bringt, dann sieht er damit schon seinem eigenen Sterben ins Auge. Das bucklichte Männlein ist, im scheinbar bloß kindlichen Alptraum, sein wirklicher Todesbote. Er selbst vermag das gar nicht zu begreifen, wohl aber der schauernde Leser. Wenn dann wenige Seiten später der Senator Thomas Buddenbrook auf dem vermeintlichen Höhepunkt des Firmenerfolgs die niederschmetternde Nachricht vom Hagelschlag erhält, also vom Anfang des Endes – dann ist das Leserinteresse schon wieder anderswo, bei ganz irdischen Problemen. So übersieht man leicht den Überbringer der katastrophalen Botschaft. Es ist ein Lehrling, so wird beiläufig mitgeteilt, und er ist übrigens – ein scheinbar überflüssiges Detail – irgendwie krumm, gewissermaßen verwachsen. Erst spät und nebenbei fällt das schaurige Wort: Dieses Männlein ist „bucklig“. Von nun an ist der vermeintlich

so sicheren Grenze zwischen Tag und Traum, Wahn und Wirklichkeit nicht mehr zu trauen.

Meine Damen und Herren: In der Erzählwelt Thomas Manns kann sich ein banaler Lehrling als ein dämonischer Jenseitsbote und ein schöner polnischer Knabe als der *Hermes psychagogos* erweisen, der die Seelen ins Totenreich holt, können halluzinierende Schneeträume den dionysischen Urgrund der Zivilisation enthüllen und kann in der Studierstube in Palestrina der leibhaftige Teufel erscheinen, als Strizzi – ohne dass irgendetwas davon das eindeutig letzte Wort behielt. Gerade so ist auch Daniel Kehlmanns Erzählwelt, unter dem trügerischen Anschein des Realistischen, bevölkert von bucklichten Männlein, die ‚in Wirklichkeit‘ vielleicht bloß Alltags-Chargen sind und deren leicht zu übersehendes Erscheinen nicht nur ganze Handlungssequenzen ins Zwielflicht rückt, sondern auch die Frage unausweichlich macht, in welcher erzählten Welt wir uns hier eigentlich befinden. Diese mehrfache Lesbarkeit der Welt, dieses nie zur Ruhe kommende Oszillieren und das daraus folgende Spiel der Kunst mit ihren eigenen Bedingungen und Möglichkeiten: das ist vielleicht das wichtigste Thema, das beide Autoren verbindet.

Immer wieder lesen sich Kehlmanns Erzählungen als Balanceakte zwischen psychologischer und mythologischer Motivation ein- und desselben Geschehens, zwischen subjektivem Wahn einer Figur und der vermeintlich objektiven Perspektive des Erzählers; immer wieder entwerfen sie solche (mit einem Ausdruck des Literaturwissenschaftlers Matías Martínez) „doppelten Welten“. Dass mythische Abgesandte aus einer anderen Sphäre einen genialen Künstler ins Jenseits holen und sich zu diesem Zweck nur realistisch verkleiden, dass seine Fiebrervisionen womöglich doch eine verborgene, den Gesunden gar nicht sichtbare Wirklichkeit enthüllen und seine Alltagswirklichkeit wie eine täuschende Draperie erscheint, dass es am Ende gar das Meer ist, an dem der letzte Übergang sich vollzieht und der Kranke sich aufmacht, dem Wink zu folgen – von alldem erzählt, woran immer Sie jetzt gedacht haben mögen, Kehlmanns Meisterroman *Mablers Zeit* von 1999.

Niemals lassen sich Wahn und Wirklichkeit, Psychologie und Mythos so eindeutig unterscheiden, dass die erzählte Welt wieder sicher ins Lot und der Leser zur Ruhe käme. Im Wortsinne gespenstisch entstellt wird die alltägliche Wirklichkeit schon in der ersten Erzählung des frühen Bandes *Unter der Sonne*. Gazellen, so träumt da der von Fernweh erfüllte Held, seien wie „Erscheinungen blasser Gespenster“; eine flüchtige Assoziation, weiter nichts. Wenn aber schon auf der folgenden Seite auch die Zahlen auf dem Bankauszug aussehen wie „ein körperloses Nebelgespenst aus Zahlen“ und der Held sich wie ein Doppelgänger seiner selbst vorkommt: dann werden die Konturen eines Leitmotivs erkennbar, das Kehlmanns Schreiben bis heute begleitet. Wann genau

ist Julian in der Novelle *Der fernste Ort* tot, welche Dies- oder Jenseitswelt ist das Ziel seiner Seelenfahrt? Und was hat es auf sich mit Beerholms, des Zauberelehrlings, heilsuchendem Gang ins Mönchsdasein, wenn sich die erwünschte Klosterzelle mitsamt Pater und anschließender Dialogszene vor seinen angestrengten Augen erst nach und nach zu materialisieren scheint, wie womöglich überhaupt seine Lebensgeschichte, ja am Ende er selbst?

Ganz leicht lässt sich auch jene wiederkehrende Geistererscheinung eines toten Kindes, von der Mahler sich verfolgt glaubt (es ist seine eigene Schwester), als ein Fall von Paranoia abtun, und in der Tat sprechen viele Symptome dafür. Doch als Mahler dann wirklich gestorben ist, als hätte sie ihn geholt: da erscheint die Tote für eine Sekunde in einem Traum seines Begleiters, stumm und wie nach vollbrachter Tat. Der aber kann sie gar nicht identifizieren, im Unterschied zum erst verblüfften und dann schauernden Leser. Der fühlt sich auch dort noch trügerisch sicher, wo er Humboldts und Bonplands Halluzinationen als Symptome des Höhengschwindels oder des Fiebers erkennt. Unter den gewiss bloß eingebildeten Gestalten ist da auch Humboldts tote Mutter, mitten in einer spukhaften Höhle im Urwald, jene Mutter, von der in einer albernen Berliner Séance Jahre später ein einfältiges und nichtsahnendes Medium einen Gruß ausrichten wird: Der wandernde Sohn habe sie einmal in einer gewissen Höhle einfach ignoriert (als sei sie ein Gespenst). Erst die unkommentierte Beiläufigkeit, mit der solche Spannungen im Roman erzeugt werden (denn das Medium sagt noch vieles Andere, und die Erinnerung ist schon halb verblasst), zieht uns beim Lesen so zuverlässig den Boden unter den Füßen weg. „Die Welt wich um ihn zurück“, bemerkt der sterbende Held in der Erzählung *Schnee*, „er fühlte, wie der Augenblick sich dehnte und die Wirklichkeit sich in eine andere Wirklichkeit schob.“ Dieses Gefühl wird in Kehlmanns Geschichten zur Leseerfahrung.

„Als ich ‚Buddenbrooks‘ zu schreiben begann“, erklärt Thomas Mann in dem Aufsatz *Bilse und ich*, „saß ich in Rom, Via Torre Argentina trentaquattro, drei Stiegen hoch. Lübeck hatte nicht viel Realität für mich, man kann es mir glauben, ich war von seiner Existenz nicht sehr überzeugt. Es war mir, mit seinen Insassen, nicht wesentlich mehr als ein Traum, skurril und ehrwürdig, geträumt vor Zeiten, geträumt von mir“. Fiktion und Wirklichkeit tauschen die Plätze. Wenn in Kehlmanns *Vermessung der Welt* Gauß aufwacht, dann stellt er fest, dass er von Gauß geträumt hat; mit einem Mal ist er von der eigenen Existenz nicht mehr sehr fest überzeugt, und die vertraute Welt ist ihm nicht wesentlich mehr als ein Traum. Man muss das zitieren, um einen Eindruck von Kehlmanns unheimlicher Lakonie zu geben: „Am frühen Morgen weckte ihn ein quälender Traum. Er sah sich selbst auf der Pritsche liegen und davon träumen, dass er auf der Pritsche lag und davon träumte, auf der Pritsche zu

liegen und zu träumen. Beklommen setzte er sich auf und wusste sofort, dass das Erwachen noch vor ihm lag.“ Tatsächlich wird nicht entschieden, ob Gauß am Ende wirklich wieder in derselben Welt landet, die er einschlafend verlassen hat: „Als er schließlich erschöpft auf dem Bettrand saß und in den sonnigen Morgenhimmel sah, konnte er das Gefühl nicht loswerden, dass er jene Wirklichkeit, in die er gehörte, um einen Schritt verfehlt hatte.“ Immer wieder gibt es solche Szenen in Kehlmanns Erzählungen, in *Beerholms Vorstellung* ebenso wie in *Der fernste Ort* oder *Mahlers Zeit*. Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen. Zum Glück vergisst der Leser solche Sätze ebenso bald wieder, wie er Hanno Buddenbrooks buckliges Männlein vergisst, sonst würde er am Ende nicht nur am realistischen Roman zweifeln, sondern an der Welt, in der er lebt.

Kehlmanns Wahnsinn hat Methode. Seine Bücher sind so konsequent durchkomponiert, so überdeterminiert, dass sie – auch hierin denen des Lübecker Geschichtenerzählers vergleichbar – ein Spiegelkabinett der Referenzen bilden, der Selbstzitate ebenso wie der mythischen und literarischen Muster; auch hier gibt es keine leere Note. Unmöglich lässt sich da ohne Nachprüfung entscheiden, welche Zitate und Motti authentisch, welche frei erfunden sind. Dass der Zauberer, den Beerholm im Debütroman als Vorbild bewundert, „Adam von Librikov“ heißt, kann man, wenn man diese Buchstaben ein wenig schüttelt, als den Zaubermeister Vladimir Nabokov dechiffrieren. Man kann auch in den vier Eingeborenen, die den unermüdlichen Humboldt über den Orinoko rudern und die Julio, Mario, Carlos und Gabriel heißen, die Herren Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes und García Márquez wiedererkennen, ohne die Kehlmann womöglich nicht durch diesen Roman hätte navigieren können. Man kann. Aber man kann das auch übersehen. Auch Mason und Dixon werden einmal erwähnt, die beiden gar nicht hierher gehörenden Landvermesser, die nicht nur die nach ihnen benannte Linie zwischen den Nord- und den Südstaaten der USA gezogen haben, sondern denen auch Thomas Pynchons Roman *Mason & Dixon* seinen Namen verdankt, eines der Bücher, die der Autor schätzt – worauf er in einem Essay dankenswerterweise ausdrücklich hinweist. Wer das bemerkt, kann daran dasselbe Lesevergnügen haben wie an den Zitatspielen und Anachronismen Thomas Manns, von der Knabenliebe in *Lotte in Weimar* bis zum klösterlichen Fußballspiel im *Erwählten*. Und er kann, wenn er mag, den Spuren ebenjener „Intertextualität und Diskursbezüge“ nachgehen, die Kehlmann einmal als literaturwissenschaftlichen Jargon verspottet hat und die er selbst doch so heimtückisch gelegt hat. Wer das aber *nicht* bemerkt – verpasst der was? Nein; und erst das macht diese sehr ernstesten, geistreichen Kunststücke zur Kunst.

Die wesentlichen Grenzen, die Kehlmanns abenteuerliche Helden überschreiten, sind nicht die der Länder und Kontinente, sondern diejenigen

zwischen der Vorder- und der Rückseite der Wirklichkeit, zwischen Zeit und Ewigkeit. Was Kehlmann, dieser Verehrer Voltaires und Kenner der gnostischen Häresien, in seinen Erzählungen betreibt, das ist gewissermaßen eine experimentelle (und sehr undogmatische) Theologie. Im Grunde ist es wohl die alte Vorstellung vom *liber naturae*, von der Welt als Buch, an der Kehlmanns Bücher fortwährend weiter- und die sie experimentierend *umschreiben*. Sie alle kreisen um den Punkt, an dem Physik und Metaphysik, Fiktion und Metafiktion einander berühren. Am deutlichsten erläutert ihn, stellvertretend für die meisten Kehlmann'schen Helden, der arme David Mahler in *Mahlers Zeit*, der geniale oder geisteskranke Physiker. Seine Erörterungen zur Thermodynamik gipfeln in dem Satz: „jede Ordnung stürzt ihrer Auflösung zu“. Entropie: Das, denkt Mahler, ist „der Tod, übersetzt in Physik“. In einer so bedrohlichen Welt aber kann das Spiel mit unterschiedlichen Wirklichkeiten zur Lust werden, zur zeitweiligen Befreiung.

Schon als Kind trauert Kehlmanns Gauß darüber, dass „die Welt sich so enttäuschend ausnahm, sobald man erkannte, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob gestrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite“. Der erwachsene Gauß dann greift das auf, ohne zu wissen, dass er hier David Mahler zitiert: „Auf dem Grund der Physik waren Regeln, auf dem Grund der Regeln Gesetze, auf deren Grund Zahlen ... Einiges an ihrem Gefüge schien unvollständig, seltsam flüchtig entworfen, und nicht nur einmal glaubte er, notdürftig kaschierten Fehlern zu begegnen“. Drei Worte nur umfasst das Lebensprinzip, an das er sich daraufhin hält und das für ihn so existenziell wird wie für seinen Antagonisten Humboldt der Wahn des Messens: „Zahlen bannen Unordnung.“ Passagen wie diese finden sich in fast allen Büchern Kehlmanns, und sie handeln nicht nur von den Zahlen, sondern immer auch vom Erzählen. Gerade als Ordnungsfanatiker freilich wird Gauß zum Gegenstand der Kehlmann'schen Erzählspiele, die den Ordnungswahn zum Gegenstand ihrer experimentellen Unterwanderung machen und sich auf die Suche nach dem Dritten begeben jenseits von Auflösung und Erstarrung.

So können sich hier zwischen Wahn und Wirklichkeit manchmal unverhofft Durchblicke öffnen in eine ganz andere Welt. Auf dem Orinoko sieht Humboldt die Spiegelbilder von Vögeln, die es jedenfalls auf der Vorderseite der Wirklichkeit gar nicht gibt: „Immer wieder strichen Spiegelungen von Vögeln übers Wasser“ (und man bemerke im Vorübergehen, dass die Spiegelungen nicht einfach im Wasser zu sehen sind, sondern über es dahin streichen, wie Wesenheiten), „selbst wenn der Himmel leer war. Ein wundersames optisches Phänomen, sagte Humboldt. Das habe nichts mit Optik zu tun, sagte Mario. Vögel stürben unablässig, in jedem Moment, eigentlich täten sie wenig anderes. Ihre Geister lebten in den Spiegelungen fort. Irgendwo müssten sie ja hin, im

Himmel wolle man sie nicht.“ Da spricht aus dem Reisebegleiter der Aberglaube der Hinterwäldler, natürlich. Aber die Spiegelbilder sieht Humboldt ja wirklich. In einer berühmten Szene in *Mahlers Zeit* beobachtet der Held einmal in nächster Nähe einen Autounfall, „und der Augenblick gefror. Der Lastwagen stand, ganz ruhig, auf zwei Rädern. Im Gleichgewicht und schwerelos. Als könnte es so bleiben. Und auch die Menschen waren erstarrt. Mitten auf der Straße, im Laufen, unter den schwebenden Akkorden der Hupe. Nur eine Taube durchkreuzte langsam, mit gleichmäßigen Flügelschlägen, den Himmel.“ Fast scheint es, als sei es der Geist selbst, der in dieser todesschreckstarrten Welt weht – oder fliegt –, wo er will; jedenfalls der Geist der Erzählung. Aber auch das ist vielleicht bloß ein Symptom von Mahlers Wahn, wer weiß.

Gegen die Entropie rennen Kehlmanns Sisyphos-Figuren an, wahnhaft und besessen und vielleicht am Ende einmal doch erfolgreich. Der Verfolgungswahn Mahlers ist nur die äußerste Form des Bemühens, einen Zusammenhang zu durchschauen und gerade so die Risse und Fugen zu finden, durch die man entkommen könnte. Auch die Messwut Humboldts, die Ichbesessenheit des jämmerlichen Sebastian Zöllner in *Ich und Kaminski*, die fiktionalen Taschenspielertricks Beerholms sind solche Versuche. Kehlmanns Erzählkunst teilt ihre Angst; der zweite Hauptsatz der Thermodynamik ist, so scheint es, ein Grundsatz auch seiner Poetik. Ihren obsessiven Ordnungswahn aber teilt sie nicht. In seinen Texten wird „die Textur der physischen Welt“ aufs Spiel gesetzt, im polyphonen Satz und in sehr ernststen Scherzen. Darum ist die Welt dieser bei aller Komik, ja gerade wegen aller Komik so heldenhaften Aufklärer von Geistern und Kunst erfüllt, und zwar umso mehr, je weiter ihre heldenhafte Aufklärung fortschreitet. Darum auch gehören zum Baumaterial der Kehlmann'schen Bücher so oft andere Bücher, ohne dass sie dabei an Welthaltigkeit verlören. Und darum teilen sie mit denen Thomas Manns deren vielleicht elementares Merkmal. „Was“, so heißt es in Kehlmanns Essay über den modernen Roman, „was entsteht denn, wenn man einander zuwiderlaufende An- und Absichten, Wünsche, Bestrebungen, Weltvorstellungen mit gleicher Sympathie und gleicher Distanz schildert, so dass jede von ihnen ganz von selbst, allein durch das Gegenüberstellen, bis in ihr Innerstes relativiert wird? Ironie.“

Weil auch der *metaphysical poet* Daniel Kehlmann zu allererst ein ironischer Geschichtenerzähler ist, darum sind seine Geschichten, Theologie hin und Thermodynamik her, so unterhaltsam. Kehlmanns Lust am schnellen, sich selbst in die Quere kommenden, sich gewissermaßen selbst überraschenden Denken ist nebenbei auch seine zuverlässigste Waffe gegen die Sentimentalität, zu der diese bändeweise Inventur des Scheiterns leicht führen könnte. Die entgegengesetzte Gefahr einer labortechnischen Kälte wird abgefangen durch eine Menschlichkeit, die sich nicht im Gefühligem beweist, sondern beispielsweise

in Perspektivwechseln, die den Leser zwingen, die Welt aus den Augen von Figuren anzusehen, die gerade eben noch, von außen betrachtet, aussahen wie Verbrecher oder Verrückte. Und wenn es dem Vergnügen dient, verschmäht der Zauberer auch Theatertricks nicht. Man erinnere sich an den Spott der Figur eines historischen Romans über die Albernheit, einen historischen Roman zu schreiben; oder an Gauß' unklare Zukunftsvisionen, die nichts anderes zeigen als unsere modernen Großstädte; oder an einen so wunderbaren Nebenbei-Einfall wie den Papagei im Urwalddorf, der noch die letzten Sätze einer Sprache sprechen kann, die bereits ausgestorben ist – eine Schallplatte aus der Vorwelt. Erst vor diesem Hintergrund aus Parodie und handfestem Dialogwitz, aus Slapstick und *pièce bien faite* können Kehlmanns Pathosformeln so majestätisch glänzen, ohne peinlich zu verrutschen – die Abschiedsworte der ungleichen Brüder Humboldt etwa, die beinahe konventionell einen Horizont jenseits von Erstarrung oder Entropie beschwören und dabei scheinbar leichthin doch die Letzten Dinge berühren: Man werde sich wiedersehen, „in dieser oder in der anderen Welt. Im Fleische oder im Licht.“ Über zweihundert Seiten lang hat man nicht mehr an diesen Satz gedacht, da erscheint er wieder, am Ende dieser trotz allen Ruhms irgendwie verwackelten doppelten Lebensläufe. Nur mit einer winzigen Verschiebung: Aus der ironischen Dauerdistanz der indirekten Rede ist jetzt einer der wenigen direkten Dialoge des Romans geworden – jetzt, da für ein einziges Mal der sonst nur zart angedeutete Glutkern von Alexanders Lebensflucht berührt wird. Der Erzähler zieht sich in die Kulissen zurück und schweigt, und für einen winzigen Moment intimer Nacktheit hören wir die alt gewordenen Brüder selbst sprechen: „Niemand, sagte Humboldt, habe eine Bestimmung. Man entschlief sich nur, eine vorzutäuschen, bis man es irgendwann selbst glaube. Doch so vieles passe nicht dazu, man müsse sich entsetzliche Gewalt antun. Der Ältere lehnte sich zurück und sah ihn lange an. Immer noch die Knaben? Das hast du gewusst? Immer. Lange sprach keiner von ihnen, dann stand Humboldt auf, und sie umarmten einander so förmlich wie stets. Sehen wir uns wieder? Sicher. Im Fleische oder im Licht.“

Meine Damen und Herren: Daniel Kehlmann ist unter uns, im Fleische und, zu unserer Freude, im Licht. Mit der Verleihung des Thomas-Mann-Preises bedanken wir uns für seine Erzählkunst in den Spuren des Zauberers.

Daniel Kehlmann

Dionysos und der Buchhalter

Im Dezember 1947 wurde das Haus am San Remo Drive in Pacific Palisades von zwei vierzehnjährigen Schülern besucht, einem Jungen und einem Mädchen. Sie hatten angerufen, die Nummer stand ja im Telefonbuch, und waren sofort eingeladen worden. Erst vierzig Jahre später, inzwischen selbst eine berühmte Schriftstellerin, schrieb Susan Sontag ihre Erinnerungen an diesen Nachmittag auf.

Mit maliziösem Witz schildert sie, wie Thomas Mann in seinem thronartigen Stuhl sitzt und seine Mundwinkel mit der Serviette abtupft: freundlich, gravitatisch, sehr hölzern. Was man denn so lese als junger typischer Amerikaner, fragt er die beiden, die sich natürlich keineswegs als typisch empfinden, um dann sogleich in einen Monolog zu fallen. „Ich hätte nichts dagegen gehabt, daß er gesprochen hätte wie ein Buch“, erinnert sich Sontag. „Ich wollte ja, daß er sprach wie ein Buch. Was mich immer mehr störte, war, daß er sprach wie eine Buchrezension.“

Und es wurde schlimmer. „Er fragte nach unseren Studien. Unseren Studien? Noch mehr Peinlichkeit. Ich war sicher, er hatte nicht die geringste Idee, wie eine Highschool in Südkalifornien aussah. Wußte er von der Fahrausbildung (verpflichtend)? Von den Tippkursen? Wäre er sehr überrascht gewesen über die faltigen Kondome, die man sah, wenn man über die Wiese lief und seine erste Periode hatte [...], und über den sogenannten ‚Tee‘, den ein Pärchen Pachuken [...] in den Vormittagspausen an der linken Wand der Schulaula verkaufte? Könnte er sich George vorstellen, der, wie einige von uns wußten, eine Waffe besaß und Geld von Tankwarten bekam? [...] Wußte er, daß kein Latein mehr auf dem Lehrplan stand und kein Shakespeare und daß die sichtlich überforderte Englischlehrerin der zehnten Klasse monatelang bloß Exemplare von ‚Readers Digest‘ verteilt hatte – wir sollten einen Artikel auswählen und schriftlich zusammenfassen – um danach die ganze Stunde schweigend, nickend und strickend an ihrem Tisch zu sitzen? Konnte er sich vorstellen, wie weitfern von jenem Lübecker Gymnasium, wo der vierzehnjährige Tonio Kröger Hans Hansen umworben hatte, indem er versucht hatte, ihn dazu zu bringen, ‚Don Carlos‘ zu lesen, North Hollywood High School war, die Alma Mater der Kinostars Farley Granger und Alan Ladd? Er konnte es wohl nicht, und ich hoffte, er würde es nie können. Er hatte genug Gründe zur Traurigkeit.“

Das ist rührend und doch nicht ohne Boshaftigkeit, es stimmt überein mit dem Bild, das wir bis heute von ihm haben: die Starrheit der Repräsentationsfigur, eine nicht wirklich sympathische Weltfremdheit – es ist schwer, sich ihm nahe zu fühlen. Hans Mayer versuchte dieses Unbehagen in die Formel von Manns „Ungeliebtheit“ zu bannen und hatte damit wohl, abgesehen nun von der doch leicht kitschigen Begriffswahl (man soll, könnte man unter Abwandlung von Hannah Arendt einwenden, seine Freunde lieben, aber keine Völker und auch nicht unbedingt Schriftsteller), nicht so ganz und gar unrecht.

Die erste und wohl wichtigste Reaktion auf einen Autor ist aber noch nicht von Reflexion bestimmt, sondern von unmittelbarer Resonanz, und da kann es ganz anders aussehen. Mit dreizehn hielten mich die *Buddenbrooks* gepackt wie noch selten ein Buch zuvor, mit sechzehn saß ich fasziniert über dem *Zauberberg*, und mit siebzehn lernte ich aus dem *Doktor Faustus*, daß alle Möglichkeiten der abendländischen Kunst erschöpft seien, jede denkbare Melodie komponiert, alle großen Romane geschrieben und daß die Zukunft nur mehr Parodie und mildes Nachspiel sein werde. Für kurze Zeit schrieb ich also folgsam Lautgedichte und bedauerte mich als blassen Spätgeborenen, so sehr glaubte ich ihm jedes Wort, dann aber befreite mich Thomas Mann selbst von solch luftlosen Theorien, und zwar durch sein heiterstes, lichtdurchflutetes Spätwerk: *Joseph und seine Brüder* – ein in jeder Hinsicht großer Roman, wie es ihn nach den Lehren von Leverkühns Teufel lange schon nicht mehr hätte geben dürfen.

Und doch: Sogar als einst Begeisterter empfindet man Thomas Mann gegenüber dieses Unbehagen, das sich gegenüber Nabokov, Borges und Proust nicht einstellen will. Wie also erklärt man, daß einerseits die Verehrung für ihn nie völlig ungemischt ist und daß andererseits dieser „Ungeliebte“ Generation um Generation so viele Leser mehr findet als die meisten Autoren nicht nur seiner Zeit? Schriftsteller, sagte Norman Mailer, hätten die Fähigkeit, sich selbst am Schopf aus dem Sumpf zu ziehen, sie seien Experten darin, ihre Schwächen in Stärken zu verwandeln. Kann es sein, daß auch Thomas Manns Größe mit jener problematischen Seite untrennbar verbunden ist und daß das Grandiose an ihm nicht zu haben ist ohne das, was einen an ihm stört?

Müßte man sein Hauptthema auf möglichst abstrakte Art beschreiben, man hätte wohl vom Widerspiel von Emotionalität und Repression, von Pflicht und Leidenschaft zu sprechen, von einem Sichgehenlassen, das in seiner Welt immer verboten ist und immer lockt, und einer Disziplin, deren Bedeutung gerade darin liegt, daß sie im entscheidenden Moment versagt. Die Grundgegensätze heißen manchmal Bürgerlichkeit und Künstlertum, manchmal Gesundheit und Krankheit; im *Tod in Venedig* sind sie Respektabilität und Homosexualität und im *Joseph* die im Jaakobschen Segen verkörperten Pole oben und unten, Him-

mel und Tiefe. Diese Spaltung, nicht so sehr zwischen Apollo und Dionysos als zwischen Buchhalter und Bohemien, bestimmt die Inhalte seines Erzählens, sie erzeugt aber auch dessen emotionalen Pendelschlag, den eigentümlichen Wechsel zwischen eiserner Kontrolle über das Material und scheinbar unvermitteltem Ausbruch. Bei Thomas Mann existiert das Rigide, um wirkungsvoll zu scheitern, in seinem Erzählton klingt stets die Stimme Aschenbachs mit, der ein bürgerlich respektabler Langweiler sein möchte, aber zu seiner Größe findet genau dadurch, daß ihm das mit einemmal nicht mehr gelingt. Erst im „Verfall einer Familie“ läßt sich über diese schreiben, im Zusammenbrechen der Struktur offenbart sich das Menschliche, und auch das Wesen europäischer Zivilisation wird am deutlichsten im Sanatorium und in der Verzerrung durch die Krankheit – vom Familienzerfall also zum Verfall einer Weltkultur, und indem Joseph die uralten Schemata bricht und aus dem vermeintlichen Gotteskind ein profaner Wirtschaftsminister wird, ist auch das Wesen des Mythos für den Roman faßbar.

Wie Aschenbach vor seiner schicksalhaften Begegnung mit dem geisterhaften Herrn im Münchner Park, so gibt sich auch der Romancier Thomas Mann als einer, der mit der wilden Seite des Lebens nichts zu tun haben will. In Wahrheit aber ist genau diese sein Thema, und von immer neuen Blickwinkeln aus setzt er in Szene, wie die Ordnungen scheitern und das Verdrängen versagt – darin eben liegt sein großes Täuschungsmanöver und der Grund, daß seine immer wieder verblüffende Gefühlsintensität nicht zu haben ist ohne den Habitus des kühlen Gelehrten, der am Schreibtisch Krawatte trug und dessen Anblick, sei es auf Fotos, sei es an der kalt schimmernden Oberfläche seiner Prosa, uns befremdet und verstört.

Dabei betonte er selbst immer wieder, daß er nicht jener *poeta doctus* war, als der die eigenen Romane ihn ausgeben. Joyce und Proust, Nabokov und Borges, sie alle wissen viel mehr und haben ihre Kenntnisse mit einer Natürlichkeit assimiliert, die ihm fremd bleibt. Da ist stets etwas Parvenuehaftes an seiner Bildung, da ahnt man immer ein wenig den Schulabbrecher und Lexikonabschreiber, der Arthur Koestler erklärte, daß er gar nicht zu viel Information wolle, denn das behindere die Phantasie. Das war vielleicht aus einer Laune heraus dahingesagt, aber es beschreibt seine Methode auf das Gründlichste: Er ist ein Autor der Unmittelbarkeit, der sich als Virtuose der Vermittlung tarnt, ein Pathetiker, maskiert als Ironiker. Ich habe, offen gesagt, noch nie einen Leser getroffen, der an den Diskussionen zwischen Naphta und Settembrini echte Freude gehabt hätte – und doch wird kaum einer leugnen, daß der Roman diese Dialoge ebenso braucht wie die doch oft recht bleiernen Passagen über Krankheit, Bakterien und Kosmologie. Denn sie bereiten jene Stellen vor, die ganz plötzlich kommen und treffen wie Blitze; jene Stellen, deren Energie

über das ganze Buch ausstrahlt und in denen gewissermaßen immer von neuem der Knabe Tazio vor Aschenbach hintritt, sodaß es diesem die Würde und die Rede verschlägt.

So paradox es klingen mag: Thomas Mann ist unter allen Autoren der Klassischen Moderne der pathetischste, der gefühlsunmittelbarste, er ist distanzierter als die anderen, weil er mehr zu verbergen hat. Seine Ironie verhüllt einen Erzähler des Rausches und der Entgrenzung, der zuverlässig jede Hauptfigur in eine Lage führt, in der sie die Kontrolle über ihr Leben verliert und das Chaos so unbarmherzig nach ihr greift wie am ersten Abend auf dem Berg das Fieber nach dem armen Hans Castorp: „Aber sobald er eingeschlafen war, begann er zu träumen und träumte fast unaufhörlich bis zum anderen Morgen. Hauptsächlich sah er Joachim Ziemßen in sonderbar verrenkter Lage auf einem Bobschlitten eine schräge Bahn hinabfahren. Er war so phosphoreszierend leicht wie Dr. Krokowski, und vorneauf saß der Herrenreiter, der sehr unbestimmt aussah, wie jemand, den man lediglich hat husten hören, und lenkte. ‚Das ist uns doch ganz einerlei, – uns hier oben‘, sagte der verrenkte Joachim, und dann war er es, nicht der Herrenreiter, der so grauenhaft breiig hustete.“

Solch halluzinogenes Flirren wäre auch Jack Kerouac oder Hunter S. Thompson nicht besser gelungen. Es überfällt einen wieder im „Walpurgisnacht“-Kapitel, in dem das strenge Hausregime, sowohl des Sanatoriums als auch des Romans, seine Macht verliert und Hans Castorp auf Französisch vor Frau Chauchat seine Seele ausspricht, dann in ungehemmter Gewalt im Kapitel „Schnee“, in dem Hans umfängen von feindlicher Natur ins Delirium driftet. Aber Manns Augenblicke der Unmittelbarkeit können auch leise, fast unmerklich stattfinden, wie etwa beim gemeinsamen Friedhofsbesuch von Hans, Joachim und der jungen Karen Karstedt, einem Mädchen, von dem alle wissen, daß ihm nur noch wenige Wochen zu leben bleiben. Plötzlich kommen die drei zu einer freien Stelle – eben jener, es wird nie ausgesprochen, wo Karen binnen kurzem liegen wird. „Sie standen, das Fräulein etwas vor ihren Begleitern, und lasen die zarten Angaben der Steine, – Hans Castorp gelöst, die Hände vor sich gekreuzt, mit offenem Munde und schläfrigen Augen, der junge Ziemßen geschlossen und nicht nur gerade, sondern sogar ein wenig nach hinten abgeneigt, – worauf die Vettern mit gleichzeitiger Neugier von den Seiten verstohlen in Karen Karstedts Miene blickten. Sie merkte es dennoch und stand da, verschämt und bescheiden, den Kopf ein wenig schräg vorgeschoben, und lächelte geziert mit gespitzten Lippen, wobei sie rasch mit den Augen blinzelte.“ Ein Moment existentieller Peinlichkeit: Keiner weiß etwas zu sagen, und plötzlich steht der Tod nicht mehr für Kunst oder ästhetische Verfeinerung oder was auch immer, sondern einfach nur kalt, fremd und unausweichlich für sich selbst.

Dieses Erzählen lebt von Momenten des Umschlags. Aschenbach habe immer so existiert, sagt jemand im *Tod in Venedig* und zeigt seine zur Faust geschlossene Hand, nie aber so, und läßt die Hand offen herabfallen. So arbeitet auch Manns Prosa: Über lange Kapitel ist die Faust geschlossen, und wir betrachten mit ambivalenter Bewunderung ihre distanzierte Brillanz, ihren vollkommenen Stil, ihre scheinbar unzerstörbar souveräne Ironie ... – doch plötzlich öffnet sich die Hand, die Masken fallen, das Geordnete bricht, und die Figuren werden zum Teil höchst willige Opfer von Trieb und Rausch, Schmerz, Traum, Fieber, Krankheit und Vision: Thomas Buddenbrooks Zusammenbruch, die Agonie der Kinder Hanno und Echo, das geisterhafte Auftauchen Goethes in Charlotte Buffs Kutsche, und, die vielleicht berührendste Stelle in seinem Gesamtwerk, der Abend, da Joseph den Majordomus Mont-kaw unter Aufbietung all seiner Eloquenz in den Tod hypnotisiert. „Ist's nicht mit Müssen und Dürfen heut wie nur jemals, wenn dir mein Abendsegen empfahl, doch ja nicht zu denken, du müßtest ruhen, sondern du dürftest? Siehe, du darfst! Aus ist's mit Plack und jeglicher Lästigkeit. Keine Leibesnot mehr, kein würgender Zudrang noch Krampfschrecken. Nicht ekle Arznei, noch brennende Auflagen, noch schröpfende Ringelwürmer im Nacken. Auf tut sich die Kerkergrube deiner Belästigung. Du wandelst hinaus und schlenderst heil und ledig dahin die Pfade des Trostes, die tiefer ins Tröstliche führen mit jedem Schritt.“

Immer trifft einen das unvorbereitet, immer wie zum ersten Mal. Seine Meisterschaft liegt eben darin, daß er das Gegenteil eines Theoretikers ist, und so stört es auch nicht, daß er die in die Romane eingeschlossenen Essaypassagen – die tatsächlich neben denen eines genuinen Denkers wie Musil recht blaß aussehen – aus Kompendien abschrieb oder sich von fragwürdigen Autoritäten in die Feder diktieren ließ; weiß Gott, es hätte dem *Doktor Faustus* nicht schlecht getan, wenn er sich von einem anderen Theoretiker hätte beraten lassen als dem, der Strawinsky und den Jazz als faschistische Regressionen abtat und voraussagte, daß Schönbergs Musik binnen kurzem populärer sein werde als die Wagners. Wo Thomas Mann aber nicht Meinungen anderer wiedergibt, wo er seine eigene Fähigkeit zu Einfühlung und höherem Rollenspiel walten läßt, ist seine Erkenntniskraft kaum zu übertreffen.

Warum wird eigentlich so selten erwähnt, daß seine Essays über Schriftsteller nicht nur wohlformuliert und geistreich sind, sondern vor allem so gut wie immer vollkommen *richtig*? Kaum etwas Treffenderes wurde über Schiller geschrieben als Manns große Schiller-Rede, kaum Besseres über Wagner als sein Wagner-Aufsatz, wohl nichts Gültigeres über Kleists Prosa als seine für amerikanische Leser geschriebene Einführung in dessen Erzählungen, und der Korpus seiner Auseinandersetzung mit Goethe läßt sich immer noch spielend mit dem Allerbesten messen, was die Germanistik hervorgebracht hat. Marcel

Reich-Ranickis Diagnose, daß Thomas Mann, von wem auch immer er sprach, nur von sich gesprochen habe, ist natürlich richtig, übergeht aber das Wesentliche, daß er nämlich das Kunststück fertigbrachte, von diesen anderen sprechend so von sich zu sprechen, daß er darin stets und zuverlässig das Wesentliche über die anderen traf.

Immer also der Pendelschlag zwischen Ferne und Nähe, zwischen Distanz und rückhaltloser Unmittelbarkeit. Wir finden ihn auch zelebriert in der erhabenen Langeweile seiner Tagebücher: die schärfste Aufmerksamkeit für die Regungen des Triebes, zugleich dessen rigorose Unterdrückung. Nein, seiner selbst entfremdet war er nicht, und auch vor der Nachwelt, der er die Tagebücher hinterließ, versuchte er nicht, sich zu verstecken. Er war ein Meister im Repräsentieren, aber daß die Rolle des Repräsentanten hohl ist und schief, schlimmstenfalls lächerlich und noch im besten Fall prekär-problematisch, diese Tatsache können wir nicht gut gegen ihn verwenden, denn wir haben sie ja von ihm gelernt; er brachte sie uns bei, sie ist ein Hauptthema seiner Romane. Dem echten Künstler ist die eigene Seele kein Geheimnis. Würde er die Dämonen in sich nicht kennen, wie könnte er sie Tag für Tag, zurückgezogen im wohlgeordneten Arbeitszimmer, aufs Papier bannen? So wichtig war ihm die Disziplin, und so tief durchschaute er zugleich das Alberne, das den Menschen Verkleinernde an ihr, daß er seiner im umfassendsten Sinn lebenswürdigsten Figur, Joseph-Osarsiph, den leitmotivisch wiederholten Bibelsegen von „oben vom Himmel herab“ und „von der Tiefe, die unten liegt“, mitgab, auf daß ein einziges Mal Gleichgewicht herrschen und *einer* wenigstens gottbegnadet sein sollte – umweht von Magie und zugleich doch auch Großbuchhalter, Ernährungsminister und respektabler Politiker.

Joseph, das ungelesene Hauptwerk, der ignorierte Jahrhundertroman, der so leicht der deutschen Literatur hätte eine andere Richtung weisen können. Ein Buch, dessen Figuren im Lauf der Handlung erst aus dem mythischen ins geschichtliche Zeitalter treten, ein Spiel mit Charakteren, die nur halb schon Individuen sind und halb noch Ausführende mythischer Verhaltensmuster – Menschen, die sich noch mit ihren Altvorderen verwechseln, erst im Übergang begriffen in moderne Psychologie. Ein Roman, der viel gemeinsam hat mit Joyces Traummythenbuch *Finnegans Wake*, aber so viel heiterer und lesbarer ist und letztlich auch umfassender im philosophischen Entwurf: Ein Epos über die Herauslösung des Individuums aus dem archaischen Kollektiv und die dabei wie nebenher sich ereignende Erfindung Gottes – und all das so verspielt und voll Leichtigkeit erzählt, als koste es keine Anstrengung. Doch das literarische Deutschland wollte anderes lesen, machte sich lieber auf in Richtung von Engagement und treuherzigem Realismus, und die immer noch fortwirkende

Abkoppelung Deutschlands von den Strömungen der Weltliteratur nahm ihren traurigen Anfang.

Ja, man versteht Susan Sontags Enttäuschung gut. Wer möchte schon gerne einem nicht gestrauchelten Gustav Aschenbach gegenüber sitzen, einem alten Lübecker Honoratioren, der alles Unheimliche auf den gut aufgeräumten Schreibtisch und in die Bücher verbannt hat und nunmehr spricht wie eine Buchrezension? „Jahre später“, schließt sie ihren Rückblick, „nachdem ich selbst Schriftstellerin geworden war, nachdem ich viele andere Schriftsteller kennengelernt hatte, lernte ich, toleranter zu sein gegenüber der Kluft zwischen der Person und dem Werk.“ Wie wahr – und doch ganz falsch. Denn die scheinbare Kluft zwischen Person und Werk ist eigentlich eine Kluft in seiner Person, und sie ist ganz und vollständig im Werk ausgedrückt.

Wäre Thomas Mann nun also schockiert gewesen über all das, was sie ihm nicht sagen wollte – Kondome auf der Wiese, der Schulkollege mit der Waffe, die Drogenhändler? Ja und nein; als ältlicher Würdenträger sicherlich, als Künstler wohl kaum, denn noch der zahmste Teil seines Werks enthält mehr Chaos und Brutalität als all diese Schreckensbilder vom kalifornischen Schulhof. Es ist ein Werk von unvergleichlicher Perfektion, voll Witz und voller Dämonen, voll Schönheit und dunkler Winkel, denen man sich nur unter Aufbietung seines ganzen Mutes nähern kann. Erzengel treten in ihm auf und der Teufel und eine Menge zivilisierter Leute aus dem Zwischenreich; sie alle versuchen ordentlich zu sein und respektabel, aber es will ihnen nicht gelingen. Nur er selbst brachte es einigermaßen fertig und war sehr stolz darauf – mehr noch als auf alle seine großen Romane. So wie ich sehr stolz bin auf diesen in seinem Namen vergebenen Preis.

Elisabeth Galvan

Laudatio für Dirk Heiße

Die Thomas-Mann-Medaille wurde erstmals 1993 verliehen. Seitdem wurden durch sie Persönlichkeiten ausgezeichnet, die in unterschiedlicher Weise an der Geschichte unserer Forschung maßgeblich mitgeschrieben haben und deren Leistung wir als Meilensteine betrachten dürfen: Georg Potempa, Hans Rudolf Vaget, Inge Jens, Klaus W. Jonas, Herbert Lehnert, Hermann Kurzke – das sind die Namen, denen wir alle überaus Wichtiges verdanken, und das ist die Reihe, an die wir mit der heutigen Verleihung anknüpfen. Sollten Sie mitgezählt haben, ist Ihnen vielleicht aufgefallen, daß Hermann Kurzke an sechster Stelle steht, und daß wir uns somit dieses Mal unter der magischen *Zauberberg*-Zahl *sieben* zusammenfinden. Grund genug, so denke ich, dem heutigen festlichen Anlaß ein zusätzliches, besonderes Flair zu verleihen.

Die Deutsche Thomas-Mann-Gesellschaft zeichnet, wie es ihr Präsident Professor Hans Wißkirchen formuliert hat, mit ihrer Medaille „Forscher“ aus, „die sich in herausragender Weise um die Erweiterungen der Grundlagen der Thomas-Mann-Forschung im Bereich des Biographischen, des Quellenkritischen und der Textphilologie verdient gemacht haben.“ Nun, der heute zu Ehrende deckt mit seiner wissenschaftlichen Tätigkeit nicht nur alle drei genannten philologischen Forschungszweige ab, sondern erweitert sie durch eine zusätzliche spezifische Perspektive, die in diesem Ausmaß einzig- und neuartig in der Thomas-Mann-Forschung dasteht: Wer auch immer sich über das Verhältnis Thomas Manns zu seiner Wahlheimat München bzw. Bayern und zur fundamentalen Rolle, die diese Topographie in seinem Werk spielt, unterrichten will, wird sich sehr schnell auf die wissenschaftlichen Pionierarbeiten des Wahlmünchners *Dirk Heiße* verwiesen sehen, ohne die man sich in diesem höchst weitverzweigten Komplex weder biographisch, noch geographisch, noch werkgeschichtlich orientieren kann. Die Erkundung der münchenerischen und bayerischen Topographie in ihrer Doppelleigenschaft als *Schreiborte* und *Schauplätze*, das unglaublich dichte, damit zusammenhängende Beziehungsnetz, in seinem Ausmaß und in seiner Bedeutung für das Werk noch keineswegs erschöpfend erforscht, kurz: die oft mühsame, langwierige und mitunter den Spürsinn eines Detektivs erfordernde werkbiographische Rekonstruktion jenes Lebensabschnitts von Thomas Mann, der aus einer topographischen Perspektive am längsten währte – dies, meine Damen und Herren, ist Dirk Hei-

ßeiners Forschungsfeld. Thomas Mann hat vom März 1894 bis zum Februar 1933 in München gelebt, also auf den Monat genau 39 Jahre lang. Hier hat er nicht nur einen großen Teil seines Werks geschaffen, sondern hier fanden sich auch die künstlerischen und existentiellen Bedingungen, die dieses entscheidend geprägt haben. In München lernte er Paul Ehrenberg kennen und verheiratete sich mit Katia Pringsheim, in München kamen seine Kinder zur Welt und wuchsen dort auf, im München der Jahrhundertwende kam er mit der Moderne in Berührung, mit ihrer Literatur, Musik und bildenden Kunst, hier erlebte er, den *Zauberberg* unterbrechend und die *Betrachtungen* schreibend, den Ersten Weltkrieg und dann die Räterepublik, hier registrierte er – bereits sehr früh – die über die Weimarer Republik und die Stadt aufziehenden Schatten des Nationalsozialismus. Und wiederum war es – spätestens nach der Veröffentlichung des jedes Kulturverständnis Hohn sprechenden „Protests der Richard-Wagner-Stadt München“ – 1933 diese Stadt, die den entscheidenden Impuls dafür lieferte, daß das Ehepaar Mann nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte. Dies alles hat sich in Thomas Manns Werk niedergeschlagen, weit über des Autors physisches Verbleiben in Bayern hinaus.

Im März 1926 heißt es in einem Brief Thomas Manns an seinen Münchner Freund Georg Martin Richter: „Am ‚Zauberberg‘ knacken unsere Deutschen immer noch, teils mit Hohn und teils mit Lob, aber sie knacken.“ Nun, meine Damen und Herren, ich denke, auch wir „knacken“ immer noch daran, und beileibe nicht nur am *Zauberberg* – trotz aller wichtigen Einsichten, die wir der einschlägigen Forschung mittlerweile verdanken. Daß es zu Thomas Mann und seinem Werk nichts mehr zu sagen oder zu erkunden gäbe, kann nur behaupten, wer die Komplexität dieses Werks übersieht. Wie vieles noch, bislang verschüttet, vergessen oder übersehen, seiner Wiederentdeckung harrt, führen Dirk Heißeiners systematische Spurensicherungen eindrucksvoll vor. Die Begriffe ‚Spurensicherung‘ bzw. ‚Spurensuche‘ sind hier wörtlich zu nehmen, setzt sich doch Heißeiners innovativer Ansatz aus Textphilologie ebenso zusammen wie aus literar-topographischer Erkundung. Wie niemand sonst überblickt er das Münchner urbane Netz, innerhalb dessen Literaten, bildende Künstler und Musiker wohnten, arbeiteten und sich bewegten, und erst eine solche synchrone Zusammenschau bringt vieles, was sich uns heute als kulturelle Einzelphänomene darstellt, miteinander in Verbindung und fügt einzelne Wissensfragmente zu einem größeren Ganzen und einem kulturellen System zusammen. Wann z. B. hat welcher Künstler wo gewohnt, welche Szenelokale gab es in der Nähe, welche Zeitschriftenredaktionen und Verlage? Wo konnte es zu Begegnungen von Künstlern untereinander kommen, von denen ihre offizielle Werkbiographie nichts zu berichten weiß? Durch Überlegungen dieser Art entdeckt man dann z. B. auch – zusammen mit Dirk Heißeiner – daß das

erste Münchner Kabarett „Die Elf Scharfrichter“ in der an Schwabing, wo der junge Thomas Mann wohnte, grenzenden Maxvorstadt lag, daß es sein Bruder Heinrich besuchte und daß Thomas mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dasselbe tat – auch wenn in seinem Fall kein Zeugnis darüber vorliegt. Hat man aber erst einmal den Faden gefunden, so kann man ihn im Werk weiterverfolgen: im Drama *Fiorenza* etwa, das dem Kabarett wichtige Impulse verdankt. Ohne Heißeſerers kulturelle Feldvermessung, die so viele heute verborgene und verschüttete Bezüge wiederherstellt, müßten die betreffenden Stellen unentschlüsselt bleiben. In diesem Sinne liefert diese Feldvermessung auch wichtige Impulse für die entstehende *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*.

Das Interesse daran, wie der kulturelle und soziale Kontext einen Künstler und sein Werk prägen, bekundet sich bei Dirk Heißeſerer schon bald nach dem in Bonn und München absolvierten und mit einer Dissertation über den Schriftsteller und Kunsthistoriker Carl Einstein abgeschlossenen Studium der Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Völkerkunde. 1993 erscheint Heißeſerers Buch *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900*, das es kürzlich bei Beck in erweiterter Form zu seiner vierten Auflage gebracht hat und bei seiner erstmaligen Publikation mit dem Schwabinger Kunstpreis ausgezeichnet wurde. Wie in einem Panoptikum präsentiert sich hier die Münchner Moderne: von Frank Wedekind und Franziska zu Reventlow bis Stefan George, Rainer Maria Rilke und den Mann-Brüdern, von Thomas Theodor Heine zu Paul Klee und dem Blauen Reiter, vom Simplicissimus und den „Elf Scharfrichtern“ zu den Verlagen Albert Langen und Insel – kein Zweifel, das damalige Schwabing war die ‚Szene‘ der Moderne, und der junge Thomas Mann lebte nicht nur mitten darin, sondern wählte sie zum meist verschlüsselten Hintergrund seiner frühen Erzählungen und des in den Schwabinger Jahren entstandenen Dramas.

In seinem zweiten Buch *Wellen, Wind und Dorfbanditen. Literarische Erkundungen am Starnberger See* (1995, ebenfalls bereits in 4. Auflage erschienen) behält Dirk Heißeſerer seine topographische Perspektive bei, erweitert sie jedoch auf das Gebiet um den Starnberger See. Den Recherchen zu diesem Buch verdankt die Thomas-Mann-Forschung die Wiederentdeckung eines wichtigen Schreiborts, der zudem die entscheidende Anregung zu einem ebenso entscheidenden Romankapitel geliefert hat. Wie wir aus Tagebuch und Briefen wissen, zog sich Thomas Mann ab 1919 immer wieder zum Schreiben in das am Starnberger See gelegene Feldafing zurück, wo er im Landhaus Georg Martin Richters nach der kriegsbedingten Unterbrechung zum *Zauberberg* zurückfand und verschiedene Teile des Romans schrieb. Den Kunsthistoriker, Kunsthändler und Verleger hatte Thomas Mann im Münchner Salon seiner

Mutter wohl im Jahr 1900 als Kunststudenten mit literarischen Ambitionen kennengelernt. In Richters „Villino“, das über ein den Abschnitt „Fülle des Wohllauts“ inspirierendes modernes Grammophon und – im Gegensatz zur „Poschi“ – über absolute, dem Schreiben zuträgliche Ruhe verfügte, hat sich Thomas Mann in den Jahren 1919 bis 1923 nachweislich 14mal zurückgezogen. Hier hat er u. a. das Unterkapitel „Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit“ geschrieben und die „Walpurgisnacht“ abgeschlossen.

Das „Villino“ hatte ein merkwürdiges Schicksal. 1938 wurde es (nicht von Richter, der hatte es 1923 entäußert) an die NSDAP verkauft, die auf dem Villengelände eine Parteischule errichtete, besucht u. a. vom Bormann-Sohn Martin und vom späteren Chef der Deutschen Bank, dem RAF-Opfer Alfred Herrhausen. Von 1945 bis 1951 wurde der Komplex zu einem Lager für vorwiegend jüdische Displaced Persons, ehemalige KZ-Häftlinge. 1958 wurde das Gelände von der Bundeswehr übernommen, die hier eine Fernmeldeschule einrichtete. Vom wirklichen Standort des „Villino“ – denn es steht immer noch – und seiner Geschichte würden wir nichts mehr wissen, wenn es nicht Dirk Heißerer 1994 auffindig gemacht hätte. 1999 wurde in einer gemeinsamen Initiative der Führung der Fernmeldeschule und des Thomas-Mann-Förderkreises München die weltweit einzige literarische Gedenkstätte auf Militärgelände geschaffen, nämlich die mit Leihgaben aus der Münchner Stadtbibliothek und dem Thomas-Mann-Archiv Zürich eingerichtete Dauerausstellung „Der Zauberberg in Feldafing“; ihr Untertitel lautet: „Den Teufelskreis des Bösen durchbrechen. Unser Weg zu Demokratie und Freiheit im 20. Jahrhundert“. Im Rahmen dieser Ausstellung können Sie einschlägige Thomas-Mann-Objekte wie z. B. eine Erstausgabe des *Zauberberg* oder Hans Castorps Grammophon ebenso sehen wie Zeugnisse zum 20. Juli 1944 bzw. zu jenen darauf folgenden Jahren, in denen auf dem Gelände das Lager für Displaced Persons untergebracht war. Das „Villino“: nicht nur ein Schreibort, sondern heute eine Stätte, die von den dunkelsten Seiten deutscher Geschichte erzählt, aber auch von den Versuchen, ihnen entgegenzutreten – besonders eindrucksvoll dokumentiert durch Thomas Manns eigene Stimme, die dem heutigen „Villino“-Besucher genau so entgegenklingt wie in den Jahren 1940 bis 1945 den deutschen Hörern in den über BBC London ausgestrahlten Radio-Ansprachen.

Zum „Villino“ und seinem Umkreis gehört aber auch der wertvolle Nachlaß der im Jahr 2000 verstorbenen letzten Sekretärin Thomas Manns und Lebensgefährtin Peter de Mendelssohns, Anita Naef, die ihre Familie-Mann-Bibliothek, ihr Archiv und ihr privates Mendelssohn-Archiv dem Thomas-Mann-Förderkreis München vermacht hat. Das Arbeitszimmer de Mendelssohns, heute im „Villino“ neu aufgestellt, gehört ebenfalls zur Dauerausstellung.

Dies alles, liebe Thomas-Mann-Freunde, verdankt sich nicht nur dem

Münchener Meister der literarischen Spurensicherung, der eigentlich ein gebürtiger Rheinländer ist und wiederholt Lehraufträge an den Universitäten München und Leipzig innehatte, sondern ganz offensichtlich auch seiner besonderen Fähigkeit, Verbindungen herzustellen, neue Beziehungen zu stiften und seine Passion für Thomas Mann (bis in die Bundeswehr hinein) weiterzuvermitteln.

Über die wechselvolle und emblematische Geschichte des „Villino“ unterrichtet ein von seinem (Wieder-)Entdecker 2001 herausgegebenes Buch: *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*. Anhand des von ihm edierten Briefwechsels mit Richter rekonstruiert Heißeſerer nicht nur ein wichtiges Kapitel aus den *Zauberberg*-Jahren, sondern auch eine über 40jährige Freundschaft im Leben Thomas Manns, von der wir bislang kaum wußten. Besonders erwähnt sei auch der ebenfalls von Heißeſerer edierte Schriftwechsel mit der in Feldafing lebenden, schwer kranken deutsch-jüdischen Schriftstellerin Emma Bonn, die das schreckliche Schicksal erdulden mußte, trotz dauernder Bettlägrigkeit und Transportunfähigkeit 1942 nach Theresienstadt verschleppt zu werden. Sie starb auf dem Weg dorthin. Auch an sie wird in der Dauerausstellung erinnert.

Im Umfeld zu diesem Buch entstand die zunächst bei Piper und dann erweitert 2006 bei Königshausen & Neumann erschienene Arbeit *Thomas Manns Zauberberg. Einstieg, Etappen, Ausblick*, für welche die Definition einer Roman-Zusammenfassung entschieden zu kurz greift. Der Inhalt der einzelnen Kapitel ist z. B. so deutlich und pointiert dargestellt, daß auch der erfahrene Thomas-Mann-Leser vom Buch etwas zu lernen hat. Darüber hinaus sind in dem Band erstmals alle heute bekannten Reproduktionen von *Zauberberg*-Manuskriptseiten abgebildet. Eine nicht unwichtige Hilfe für den Forscher.

Die Summe der Thomas-Mann-bezogenen literarischen Feldvermessung ist Dirk Heißeſerers 2005 bei Beck erschienenenes Buch *Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern*. Hier werden alle Stationen der nahezu vierzig Jahre – also fast die Hälfte seines Lebens – währenden bayerischen Biographie des Dichters genau recherchiert und rekonstruiert, von den frühen ‚Schwabinger Verstecken‘ zu den nach der Heirat bezogenen Wohnungen, von den überaus zahlreichen Landaufenthalten zu Thomas Manns letztem Münchener Wohnsitz, dem eigenen Haus an der Poschingerstraße im Herzogpark, ohne übrigens je den Bezug zum literarischen Werk aus den Augen zu verlieren. Erstmals erfährt der Leser auch, daß die Verbindung der Familie Mann mit Bayern in die 70er und 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreicht, als das Ehepaar Thomas Johann Heinrich und Julia Mann wiederholt zur Kur in Wildbad Kreuth am Tegernsee

weilte – einem Ort, der sowohl in Heinrich Manns erstem Roman *In einer Familie* eine Rolle spielt, als auch in den *Buddenbrooks* vorkommt. In Kreuth kurten nicht nur die Manns, sondern zeitweise auch Pringsheims, 1893 sogar zeitgleich mit der inzwischen nach München übersiedelten Senatorswitwe. Ob man damals wohl Notiz nahm voneinander? Dies vermag ausnahmsweise nicht einmal Dirk Heißeher, von einem Kritiker der *Süddeutschen* in vielleicht wenig eleganter, sicherlich aber lobend gemeinter und die Sache durchaus treffender Formulierung als „echtes Trüffelschwein“ bezeichnet (in Italien spricht man etwas weniger krass von „Trüffelhunden“), dies also vermag nicht einmal er zu sagen. Dafür aber hat seine Spürnase kürzlich einen mit der Pringsheim-Familie engstens zusammenhängenden Fund ganz anderen Kalibers zutage gefördert: *Die wiedergefundene Pracht. Franz von Lenbach, die Familie Pringsheim und Thomas Mann*, Wallstein 2009.

Nach jahrelangen, sich zwischen Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft bewegenden Recherchen, die ihn u. a. bis Wien und Paris geführt haben, konnte Dirk Heißeher ganze zehn bisher verschollene Lenbach-Porträts ausfindig machen. Alles begann mit der Ausarbeitung eines Vortrags zu Thomas Mann und Franz von Lenbach, dem hochetablierten Münchner ‚Malerfürsten‘, der ja im *Göttinnen*-Roman Heinrichs als Jakobus Halm eine wichtige Rolle spielt und selbst in Gabriele d’Annunzios Venedig-Roman *Il Fuoco* herumspunkt – kein Wunder übrigens, hat Lenbach doch neben vielen anderen berühmten und gesellschaftlich etablierten Damen wiederholt auch den damaligen Theaterstar Eleonora Duse, einige Jahre lang d’Annunzios Geliebte, porträtiert. Bisher verfügte lediglich die Heinrich-Mann-Forschung über eine (sehr fundierte) Untersuchung Lea Ritter Santinis zur Rolle Lenbachs im *Göttinnen*-Roman. Nun hat sich Dirk Heißeher der Lenbach-Spuren beim jüngeren Bruder angenommen und kommt dabei zu ganz neuen Erkenntnissen, die gleichzeitig die These erhärten, daß die bildende Kunst bei Thomas Mann eine weitaus größere Rolle spielt als bisher angenommen. In diesem Sinn dürfen also die vorgestellten Ergebnisse als auf diesem Gebiet richtungweisend gelten. Der andere Teil des Lenbach-Buches hingegen ist einer spannenden Rekonstruktion gewidmet, in der sich Kulturgeschichte und historisch-politische Realität vermischen und die die abenteuerliche Geschichte der Lenbach-Porträts im Palais Pringsheim von ihrer Entstehung bis zu ihrem Verschwinden und Wiederauffinden durch den Autor nachzeichnet. Durch seine Vermittlung konnte schließlich auch die Rück- oder vielleicht besser Heimführung dreier Lenbach-Bilder ins Zürcher Thomas-Mann-Archiv verwirklicht werden: Heute können Sie dort die Porträts Hedwig Dohms, ihrer Tochter Hedwig Pringsheim und ihrer Enkelin Katia bewundern – drei Generationen und fast schon ein matriarchales Triptychon. Ein besonders interessantes Kapitel der Rekonstruktion ist der berühm-

ten Kunstsammlung Alfred Pringsheims und ihrer Beschlagnahmung durch die Nazis gewidmet. Die Tatsache, daß dabei ausgerechnet drei weitere Lenbach-Porträts der Pringsheims für Hitlers geplantes Museum in Linz vorgesehen waren, versetzt den Leser in den Zustand der Ungläubigkeit – aber es stimmt wirklich, wie immer erbringt Dirk Heißeſerer seine Quellennachweise mit hochphilologischer Akribie.

Neben der Forschungstätigkeit spielt aber noch ein weiterer Aspekt in seinem Berufsleben eine wichtige Rolle: Seit Jahren setzt sich Dirk Heißeſerer als kultureller Organisator mit großem Engagement in München für die Verbreitung von Thomas Manns Werk auf verschiedenen Ebenen ein – ohne sich im übrigen, und das möchte ich unterstreichen, auf akademisch-institutionalisierte Hilfe stützen zu können. 1999 hat er den Thomas-Mann-Förderkreis München e. V., dessen Vorsitzender er ist, mitbegründet. Diese Gründung geht auf eine Initiative Elisabeth Mann Borgeses zurück, die in München ein Thomas-Mann-Zentrum im Nachfolgebau der „Poschi“ angeregt hatte. Sie war die Schirmherrin des Förderkreises, nach ihrem Tod ist Frido Mann an ihre Stelle getreten. Diese Münchner Thomas-Mann-Gemeinde konnte kürzlich anlässlich ihres 10jährigen Bestehens, das unter großem Publikumszudrang im Münchner Literaturhaus gefeiert wurde, auf eine sehr rege Veranstaltungstätigkeit zurückblicken, welche zweifelsohne das Interesse an Thomas Mann in München maßgeblich gefördert hat und weiterhin fördert. Das nachdrücklichste Ergebnis dieser Podiumsdiskussion mit dem Münchner Oberbürgermeister Christian Ude war – nach eindringlicher Nachfrage Heißeſerers, wann endlich in München ein Haus für Thomas Mann eingerichtet werde – die Ankündigung einer Dauerausstellung zu Thomas Mann in der Münchner Stadtbibliothek Monacensia. Das große Thema ‚Thomas Mann und München‘ wird vom Münchner Förderkreis programmatisch wissenschaftlich ausgeleuchtet. Tragend ist dabei sowohl der Austausch mit wichtigen Vertretern der Thomas-Mann-Forschung als auch der interessierten Mitglieder untereinander. Dasselbe Ziel verfolgt die von Heißeſerer seit 2003 herausgegebene *Thomas-Mann-Schriftenreihe*, deren wissenschaftliche Beiträge bislang weitgehend unbekannte, zumeist Münchenbezogene Aspekte behandeln. Darüber hinaus konnte in ihrem Rahmen Dirk Heißeſerer wiederholt unbekannte Thomas-Mann-Briefe edieren. Von diesen insgesamt elf erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Schreiben möchte ich den Fund einer Briefkarte vom November 1913 an eine unbekannte Dame besonders erwähnen, deren Inhalt entschieden neues Licht auf die Figur Tadzios bzw. auf den *Tod in Venedig* wirft. Die Antwort auf die von der unbekanntenen Dame gestellte Frage nach Tadzios weiterem Schicksal liest sich wie eine Interpretationsanleitung zu dieser Figur und zeigt gleichzeitig, daß es auch im Fall der angeblich ausinterpretierten Venedig-Novelle noch einiges

zu „knacken“ gibt: „Nein“, schreibt Thomas Mann, „Tadzio stirbt nicht. Was liegt an ihm? Er ist nichts an und für sich, alles nur in den Augen und im Geiste dessen, der stirbt. Er ist ja beinahe nur ein Phantasma [...]“. Ganz zu Recht weist Heißerer im Kommentar zu diesem Brieffund auf die Grenzen eines positivistischen Ansatzes und einer in ihrem Schlepptau erfolgenden Jagd nach den ‚wirklichen‘ Vorbildern von Thomas Manns literarischen Figuren hin: Im Lichte von Manns Aussage erweist sich nämlich die spätere Identifikation von Tadzios ‚Urbild‘ als für das tiefere Textverständnis völlig sekundär.

Weiters sind im Rahmen der Reihe vergangenes Jahr die von Inge Jens herausgegebenen Briefe Katia Manns an Thomas aus den Jahren 1920 bis 1950 unter dem Titel *„Liebes Rehberz“* als selbständige Publikation erschienen.

In der Schriftenreihe kann man aber z. B. auch die genaue Rekonstruktion von Vorgeschichte und Kontext des „Protests der Richard-Wagner-Stadt München“ nachlesen oder Informationen zum Münchner Rechtsanwalt Valentin Heins finden, der nach 1933 die Manuskripte von Thomas Manns Werken in seiner Kanzlei aufbewahrte, bis diese bei einem Bombenangriff zerstört wurde, und mit ihr auch die Manuskripte. Was wiederum Heißerer, der die Bombenschutt-Abfuhrwagen und ihre Abladeorte archivalisch verfolgt hat, vermuten läßt, das *Buddenbrooks*-Manuskript liege unter dem Schuttberg im Olympiapark.

Überhaupt scheint Thomas Manns Romanerstling Heißerers besondere Liebe zu gehören: Immer wieder ist er den nord-südlichen Beziehungen zwischen Lübeck und München in den *Buddenbrooks* nachgegangen, was auch, gewissermaßen am Rande der Philologie, zur kurios-komischen Begegnung mit einem 91jährigen urbayerischen Herrn namens Permaneder geführt hat, seines Zeichens Sohn eben jenes Herrn Permaneder, der nach Erscheinen der einbändigen *Buddenbrooks*-Ausgabe 1903 festgestellt hatte, daß hier der eigene Familienname in einer das Familiengefühl wenig ehrenden Weise vorkomme – Sie erinnern sich: „... Hättest Du jemals gedacht“, schreibt Tony an ihre Mutter, „daß jemand so heißen könnte?“ Im Hause Permaneder fühlte man das Bedürfnis nach einer Erklärung, und der Vater gab diesem in einem Schreiben an den Dichter der *Buddenbrooks* Ausdruck. Nach einem zweiten oder dritten Versuch habe Thomas Mann schließlich, so Permaneder-Sohn, aus einer *Bilse und ich*-Perspektive geantwortet, er sei ein freier Schriftsteller und man müsse ihm überlassen, welche Namen er verwende. Der Brief existiert leider nur mehr in der mündlichen Überlieferung. Auf jeden Fall aber waren danach die *Buddenbrooks* in der Familie Permaneder Pflichtlektüre.

Wenn heute die Deutsche Thomas-Mann-Gesellschaft in Lübeck mit ihrer Medaille einen in München im Geiste Thomas Manns Forschenden und Tätigen auszeichnet, so geht sie weniger in den Spuren Tony Buddenbrooks, als in

den gar nicht mythischen der Senatorswitwe Julia Mann und ihrer Kinder, die zuerst den bleibenden Bogen von der Trave zur Isar geschlagen haben. Gleichzeitig aber drückt sie auch das Bewußtsein darüber aus, daß Thomas Manns hochkomplexes Werk in der Darstellung der Aporien seiner Zeit zutiefst in seinem entstehungsgeschichtlichen Kontext verwurzelt ist und nur aus diesem heraus verstanden werden kann, und daß ein ganz wesentlicher Teil dieses Kontexts ‚München‘ heißt. Möge diese Nord-Süd-Linie, die für uns alle hier ja weit mehr eine geistig-kulturelle als eine geographische ist, in fruchtbarer Zusammenarbeit noch viele neue Einsichten in dieses Werk zutage fördern.

Lieber Dirk, herzlichen Glückwunsch.

Dirk Heißerer

Dankrede

„München“, schreibt Thomas Mann in einer kaum bekannten Werbebroschüre des Verkehrsverbands München und Südbayern von 1930, „München ist ein Problem, über das es lohnt, nachzudenken. Es leidet an inneren Hemmungen und Widersprüchen; es weiß nicht recht, was es will und muß. Die kulturkonservative Rolle, die es in bewußtem, für Münchner Verhältnisse allzu bewußtem Gegensatz zu dem demokratisch weltstädtischen Berlin übernommen hat, steht oft genug in Widerstreit zu gewissen Zwangsläufigkeiten des modernen Lebens und zu seinem eigenen Immerhin-Charakter als Großstadt.“¹

Vor diesem Hintergrund werden Sie verstehen, dass ich besonders dankbar bin, dankbar für die Gastfreundschaft und die ehrenhafte Zuerkennung der Thomas-Mann-Medaille. Ich könnte mir geradezu etwas darauf einbilden, dass ich nun ausgerechnet der Siebte in dieser kleinen Schar der Medaillenträger bin und die Auszeichnung noch dazu fast genau 80 Jahre nach der Zuerkennung des Nobelpreises für Literatur an Thomas Mann erhalte. Ich erkenne hier aber nicht nur einen Zuspruch, sondern vielmehr einen Anspruch, den Anspruch zu einem neuen, gedeihlichen Miteinander im Geiste Thomas Manns zwischen Nord und Süd.

Unser Thomas-Mann-Förderkreis in München hat sich vor zehn Jahren aus einer Initiative von Elisabeth Mann Borgese entwickelt. Daraus entstand ein Bürgerauftrag, den Spuren von Thomas Manns 40 Jahren in München nachzugehen, sie darzustellen und, vor allem, zu sichern. Aus den neun Gründungsmitgliedern hat sich in zehn Jahren ein Verein von mittlerweile 325 Mitgliedern entwickelt. Es ist eine „Laienbewegung“ geworden, die immer weitere Kreise zieht und sogar Forschern wie Hermann Kurzke und Elisabeth Galvan zuarbeiten konnte. Und dabei sind wir, was die Themen angeht, noch immer erst am Anfang.

Was noch alles an ungehobenen Thomas-Mann-Schätzen in Münchener Häusern und Wohnungen schlummert, können wir nur erahnen. Auf wunderbare Weise kam der „Silberteller“ (aus Messing) des berühmten ausgestopften Bären der Manns in der Nähe von Wasserburg am Inn wieder zum Vorschein.

¹ Beitrag „Thomas Mann“, in: Unser München, hrsg. vom Verkehrsverband München und Südbayern 1930, S. 48. Vgl. Georg Potempa: Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk, Mitarbeit Gert Heine, Morsum/Sylt: Cicero 1992, G 443.1.

In einer Münchener Schublade fanden sich Briefe Thomas Manns an den Fliegerdichter Peter Supf. Und sogar die Bayerische Staatsbibliothek an der Ludwigstraße war überrascht, als in ihrem Bestand neun unbekannte Briefe Thomas Manns an den Fontane-Forscher und Thomas-Mann-Kritiker Conrad Wandrey auftauchten; sie waren beim Inventarisieren buchstäblich übersehen worden. Das Thema „Politische Bücherei“ – so der Stempel der gefürchteten Bayerischen Politischen Polizei, der späteren Geheimen Staatspolizei – zur Rekonstruktion von Thomas Manns Münchener Bibliothek, ist in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv Zürich in Vorbereitung.

Es geht dabei nicht nur um erfreuliche Zufallsfunde, sondern um eine besondere, ortsbezogene Systematik. Die Einrichtung der Thomas-Mann-Vortragsreihe an der Ludwig-Maximilians-Universität 2003 mit den ganz bewusst auf München bezogenen Themen stand von Anfang an in einem ergänzenden Verhältnis zu den Tagungen in Lübeck und Davos. Mit der Schriftenreihe wollen wir unsere Funde dokumentieren und der Forschung zur Verfügung stellen. Dass die Publikation wichtiger Passagen aus den Erinnerungen des Münchener Malers Hermann Ebers zu einer Suche nach den Lenbach-Porträts im Palais Pringsheim durch ganz Europa wurde, war anfangs nicht abzusehen, vielleicht zum Glück. Denn die Funde in Wien, Paris, Köln, Bonn und nicht zuletzt am Starnberger See ergaben sich durch eine intensive Recherche, die sich zwar bald verselbständigte, unseren interessierten Mitgliedern aber in allen Etappen bis zur finalen Buchpublikation mitgeteilt wurde.

Da ein Haus für Thomas Mann in München noch immer fehlt, war und ist uns das „Villino“ in Feldafing seit langem Treffpunkt und Heimstätte einer eigenen „Villino“-Bibliothek. An diesem Ort ist Thomas Manns ‚Umbruch‘ der Jahre 1918 bis 1921 von einer „früher nationalen Gesinnung“ zu einer „kosmopolitisch-demokratischen Auffassung“ (so der Wortlaut des „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ von Ostern 1933) geradezu bis ins Detail nachvollziehbar. Dass die Tagebücher dieser Jahre von Thomas Mann in Amerika *nicht* verbrannt wurden, hat nicht nur, wie Peter de Mendelssohn vermutet, mit der seinerzeitigen Arbeit am *Doktor Faustus* zu tun, sondern mehr noch, viel mehr, mit diesem schicksalhaften Wandel.

Wie wurde darauf in München zu Beginn der Zwanzigerjahre reagiert? Wir stehen erst am Anfang der Aufgabe, dieses Geschehen aufzuarbeiten, anhand vor allem der Pressekampagne der Münchner Neuesten Nachrichten und der Süddeutschen Monatshefte gegen Thomas Mann, die in dem existenzvernichtenden „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ 1933 ihren Höhepunkt, wenn auch nicht ihren Abschluss fand.

Die Vorträge zu „Thomas Mann in München“ finden in einem imaginären Haus statt, das wir uns aus mehreren Häusern zusammensetzen, die direkt oder

indirekt mit Thomas Mann zu tun haben. Das sind die Musikhochschule an der Arcisstraße 12, der Adresse des einstigen Palais Pringsheim (wenn auch an anderem Ort), die Universität mit der von uns eingerichteten Thomas-Mann-Halle, das Völkerkundemuseum mit der Sammlung Emil Preetorius, das Neue Rathaus (von 1907) mit seiner Juristischen Bibliothek am Ort des ehemaligen Wohnhauses der Tony Buddenbrook, das Literaturarchiv der Monacensia mit den Nachlässen von Erika, Klaus, Monika, Elisabeth und Michael Mann und viele weitere Orte wie all diejenigen, die wir im vergangenen Jahr bei Lesungen der Reihe „Thomas Mann vor Ort“ erschlossen haben. Nachdem sich zudem letztes Jahr in New Haven die originale Rede Thomas Manns vom 10. Januar 1933 wiederfand, wurde sie für eine öffentliche Lesung durch Axel Milberg am Ort des seinerzeitigen Geschehens, dem Auditorium Maximum der LMU, eingerichtet und sogar vom Bayerischen Rundfunk in einer gekürzten Fassung gesendet, in der man die moderne Auffassung Wagners durch Thomas Mann beinahe noch besser erkennen kann als in der Langfassung.

Nachdem das neue „Thomas-Mann-Haus“ im Münchener Herzogpark – ein privater Neubau, der äußerlich an das längst verschwundene Haus erinnert – viele Besucher irritiert, haben wir uns ein weiteres neues Thema vorgenommen: Wir wollen demnächst das alte Thomas-Mann-Haus in München aus der Zeit um 1930 virtuell wieder auferstehen lassen, besuchbar, begehbar von jedem Ort der Welt aus.

Somit ist noch viel zu tun. Lassen Sie mich daher meinen Dank *pars pro toto* auch an einige Mitstreiter richten, mit denen uns nicht nur eine gute Zusammenarbeit, sondern auch ein herzliches Verhältnis, mitunter über Zeit und Raum hinweg, verbindet. Da ist zunächst unser Gründungsmitglied Anita Naef, Lebensgefährtin Peter de Mendelssohns; ihr Nachlass, den sie uns testamentarisch vermacht hat, wurde von uns der Universitätsbibliothek München übergeben und steht der Forschung zur Verfügung. Da sind weiter die Primär-Bibliographen Thomas Manns, nach Gerhard Jacob und Hans Bürgin vor allem der selige Georg Potempa, der erste Träger der Thomas-Mann-Medaille. Seine Arbeit setzt heute Gregor Ackermann in Aachen fort, und wenn es einen Förderpreis für diese Grundlagenforschung gäbe, er hätte ihn als erster verdient. Herzlich danke ich auch dem Ehepaar Professores Jonas in München; sie gehören auch noch im 90. Lebensjahr zu den eifrigsten Unterstützern und Ermunterern unserer Arbeit. Ihr Bibliographen-Kollege, der selige Harry Matter aus Ostberlin, sei ebenso erinnert wie der Buchhändler und unermüdlische Thomas-Mann-Sammler Hans-Otto Mayer in Düsseldorf, dem wir das Briefregestenwerk verdanken. Er hat es nicht nur postum geschafft, mit seiner Sammlung ins Herz der Düsseldorfer Universitätsbibliothek einzuziehen, sondern dort auch die Grundlage für eine einzigartige Dokumentationsstelle zu

Thomas Mann zu bereiten, kundig betreut erst von Frau Dr. Bartelt und heute von Frau Dr. Olliges-Wieczorek. Dass sich Düsseldorf als der vierte Ü-Ort im Leben Thomas Manns, nach Lübeck, München und Zürich – ohne den neuen Ortsverein in Köln/Bonn zu vergessen! – dazu entschlossen hat, eine eigenständige Thomas-Mann-Gesellschaft ins Leben zu rufen, ist in diesem Zusammenhang beinahe zwingend.

Wertvollste Ratgeber sind auch die Sammler Thomas Manns, zwei von ihnen seien beispielhaft genannt: Dr. Knut Dorn in Wiesbaden, bei dem Briefentzifferungen auch um Mitternacht noch möglich sind, und Ulrich Kocher in Lindau, der die besten Fragen stellt und noch bessere Antworten gibt. Herzlicher Dank geht entsprechend auch an Herrn Hans K. Matussek aus Nettetal, den einmalig kundigen und mitteilbaren Antiquar der Thomas-Mann-Welt. Die akademischen Forscher könnten viel davon profitieren, wenn sie das Gespräch mit diesen Sammlern und Kennern suchten, die ihnen so unendlich viel zu sagen hätten.

Dank sagen möchte ich weiter dem seligen Gert Heine, einem der letzten Mitarbeiter am großen Werk der Briefregesten, sowie, zusammen mit Paul Schommer, ausführlichen Chronisten und, in seinem letzten Werk, Co-Autor von Professor Armbrust für das Personenlexikon zu Thomas Mann; nur in diesem einen Fall bilde ich mir ein wenig darauf ein, dass ich seinerzeit nach einem Gespräch mit Roland Spahr, dem zuständigen Lektor beim S. Fischer Verlag, die E-Mail-Ehe zwischen Dänemark und Bayern gestiftet habe, die zur Entstehung dieses Personenlexikons geführt hat! Neuerdings verstärken sich auch die Bande zu *dem* Experten zu Tony und Christian Buddenbrook, zu Karsten Blöcker, dem seelenverwandten Spurensucher aus Lübeck, den der genius loci in seinem schönen Haus an der Roeckstraße 7, dem letzten Haus der Manns vor Ort, zu seinen ergiebigen Forschungen angetrieben hat.

Dank gebührt auch Inge Jens, die sich bereit erklärte, die lange übersehenen Briefe Katia Manns an ihr „Rehherz“ in unserer Schriftenreihe herauszugeben. Besonders dankbar bin ich für die jüngste Begegnung mit Professor Georg Wenzel, dem Doyen der ostdeutschen Thomas-Mann-Forschung, den ich im vergangenen Wintersemester für ein Hauptseminar „Thomas Mann in der DDR“ an die Universität Leipzig einladen konnte und herzlich unter uns begrüße.

Dass wir Professoressa Elisabeth Galvan für ihre *Fiorenza*-Forschung hilfreich zur Seite stehen können, ist geradezu Ehrensache. In München, das weiß ich jetzt schon, wird das Staunen groß sein, wenn ihre kommentierte Ausgabe erschienen sein wird und man nachlesen kann, was da alles an Monacensien sichtbar gemacht werden konnte. Unglaublich, wird man sagen, wie konnten wir nur das Stück jahrzehntelang so unterschätzen, ja verkennen. Und wie

freue ich mich, auch Professor Luca Crescenzi bei uns ein Forum bereitet zu haben, auf dem er seine neuen Ansätze zur *Zauberberg*-Deutung so schlüssig präsentierte, dass wir aus berufenem Munde hörten, mit diesem Melancholie-Ansatz sei ein Großteil der bisherigen *Zauberberg*-Literatur „Makulatur“ geworden. Nachzulesen in Band 8 unserer Schriftenreihe, vermutlich Anfang 2010. So könnte es weiter gehen. Daher zum Schluss nur noch eine Neuigkeit.

Der Münchener Oberbürgermeister Christian Ude hat im Juni 2009 bei einer – von unserem Schirmherrn Frido Mann angeregten – Podiumsdiskussion im Münchener Literaturhaus angekündigt, er wolle dafür sorgen, dass für Thomas Mann eine Forschungsstätte an der Universität eingerichtet werden und eine Dauerausstellung in die Monacensia kommen soll. Das „leuchtende“ München besinnt sich damit spät, aber immerhin, darauf, dass man, wie Marcel Reich-Ranicki gesagt hat, niemals einen größeren Autor in der Stadt gehabt hat als eben dieses protestantische Nordlicht.

Welcher Autor hält die literarische Welt, ob akademisch oder laienhaft, auch 54 Jahre nach seinem Tod noch weiter so auf Trab wie Thomas Mann? Möge uns noch viel weitere Unruhe beschieden sein um diesen Januskopf des „sowohl als auch“, um diesen Bürger *und* Künstler, heimisch im Norden *und* im Süden, vertraut mit der „Sympathie mit dem Tode“ ebenso wie mit der „Lebensfreundlichkeit“. Als lebenslanges Mitglied der Deutschen ebenso wie der Schweizer Thomas-Mann-Gesellschaft danke ich Ihnen im Geiste der neuen guten und heiteren Zusammenarbeit zwischen Lübeck und München noch einmal sehr herzlich für die große Ehre dieser Auszeichnung und nehme sie als Zustimmung und Ansporn mit Freuden an.

Thomas Sprecher

Laudatio für Inge Jens¹

Eine inkommensurable Ehrung erfuhr sie schon früh. Als Zehnjährige durfte sie dem *Führer* die Hand geben. Wer Inge Jens also grüsst, gibt seine Rechte einer Hand, der schon Hitler die Hand gegeben hat. Der Schweizer Historiker Jean Rudolf von Salis berichtete einmal davon, dass er jemandem die Hand gegeben habe, der Goethe noch die Hand gegeben hatte. Auf diese vermittelte Weise können Zeiträume bewusst gemacht, kann gezeigt werden, wie erschreckend unvergangen das Gestern ist, und die Authentizität des Händedrucks, seine unhintergehbare Körperlichkeit, tut dies noch eindringlicher, als wenn man auf Mozarts Hammerklavier spielt oder in einen Spiegel blickt, in den schon Schiller geblickt hat.

Als Inge also Hitler die Hand gab, 1937, waren die Bücherverbrennungen, die hochsymbolisch und zugleich archaisch den realen Massenmord vorwegnahmen, schon erfolgt. Die Verbrennung von Büchern, inszeniert als politischer Sakralakt, ist paradoxerweise auch eine Auszeichnung. Wer etwas feierlich dem Feuer übergibt, hebt es aus dem Bedeutungszusammenhang des Alltags heraus. Man kann Bücher nicht besser vor dem Vergessen retten als durch festliche Verbrennung. Heute, im digitalen Zeitalter, hat die Vernichtbarkeit von Büchern glücklicherweise noch weiter gelitten. Aber schon die Brandstifter von 1933 haben ihr Ziel nicht erreicht.

Nach Kriegsende wollte Inge Puttfarcken zuerst Medizin studieren. Unpassend scheint das nicht. Man kann sie sich ohne weiteres als Ärztin vorstellen, als Hausärztin wie als Chefärztin, als Internistin, Anästhesistin, Kinderärztin oder auch Gynäkologin, in jedem Fall als weissbekittelte Person von unbestrittener Autorität. Aber Medizin war damals schon ein an Zulassungsbeschränkungen leidendes Fach, was sie zur Literaturwissenschaft wies. Sie studierte Germanistik, Anglistik und Pädagogik, zuerst in Hamburg, ab 1949 in Tübingen.

1953 wurde sie mit einer Arbeit über die Entwicklung der expressionistischen Novelle promoviert. Viele der behandelten Texte verdankte sie dem Verleger Ernst Rowohlt, der früher Expressionisten gedruckt hatte und der auch

¹ Der Max-Herrmann-Preis ist ein deutscher Bibliothekspreis, der seit 2000 vom Verein der Freunde der Staatsbibliothek zu Berlin vergeben wird. Er erinnert an den Berliner Theaterwissenschaftler Max Herrmann, der 1942 von den Nationalsozialisten nach Theresienstadt deportiert wurde. Die Verleihung findet jeweils am 10. Mai zur Erinnerung an den Tag der Bücherverbrennungen 1933 in Berlin statt.

wunderbare Anekdoten über Autoren wie Heym oder Kafka erzählen konnte. Schon 1951 hatte sie in Tübingen Walter Jens geheiratet, der Hamburger war wie sie. Als Professorenfrau und später als Mutter zweier Söhne gab sie die Literatur nicht auf. Sie arbeitete als Redakteurin einer literarischen Zeitschrift, als freie Mitarbeiterin für Rundfunk und Verlage und als Lehrbeauftragte der Tübinger Universität.

Den ersten öffentlichen Beifall erwarb sie sich aber durch die Tätigkeit als Herausgeberin. 1959 übernahm sie anstelle ihres Mannes die Edition der Briefe von Thomas Mann an den Kölner Germanisten und problematischen Freund Ernst Bertram, der dem George-Kreis nahestand. Im Zusammenhang damit hatte sie sich auch mit der Bücherverbrennung in Köln zu befassen, weshalb sich heute ein Kreis schliesst. Die Edition der Bertram-Briefe verlieh Inge Jens Sicherheit, ja mehr noch, eine Arbeitsheimat. Hier war sie zuständig und eigenständig, hier konnte sie Leistungen erbringen und Anerkennung erfahren.

Edieren ist, wenn man will, das Gegenteil des Bücherverbrennens. Die Editoren entreissen Texte der Dunkelheit und verschaffen ihnen Leben. Sie sind Geburtshelfer, und so hat sich Inge Jens' ursprünglicher Berufswunsch symbolisch doch noch erfüllt.

Die Arbeit des Edierens erfährt keine dramatischen Überschläge. Man sitzt und schwitzt, kärrnert und wühlt und fügt eines ans andre. Man gibt, was man zu geben hat, ehrlich und unaufgeregt. Schelme wählen sich andere Foren. Essayisten können mit Sprachglanz und rhetorischen Volten von mancher Leere ablenken; Kommentare werden an ihrer Substanz gemessen. Diese Ausgangslage kommt Inge Jens' intellektuellen Interessen und Tugenden entgegen. Indes ist es ein elementarer Irrglaube und grober geistiger Unfug zu meinen, das Edieren und Kommentieren von Briefen, Tagebüchern oder literarischen Texten sei unkreative Fleissarbeit, Sache der philologischen Bodentruppe, während für literaturwissenschaftliche Meisterflieger einzig Leitartikel und monographische Hochglanzexegesen gut genug seien. Eine solide Edition ist wertvoller als eine mittelmässige Interpretation und lebt übrigens in der Regel auch wesentlich länger.

Komentieren ist eine Vermittlungs- und Übersetzungsleistung. Es vermittelt zwischen Autor, Text und Leser. Es erhellt den Text und erklärt ihn. Es ist, mitunter auf pedantische Weise, Mithilfe am unvollendbaren Werk der Aufklärung.

Als Editorin ist man Richterin und muss um möglichste Objektivität bemüht sein. Es gilt, zivilprozessual gesprochen, die Untersuchungsmaxime. Die Richterin hat von Amtes wegen alle relevanten Umstände abzuklären, den Sachverhalt möglichst umfassend zu erstellen. Das bedeutet im Konkreten, dass man sich in die Archive setzt und Akten wälzt. Dass man mit aller Welt

korrespondiert, in der Absicht, weitere sachdienliche Hinweise zu bekommen. Dabei blüht die Findelust aller Sammler auf. Ein kriminalistisches Element ist der Tätigkeit des Edierens nicht abzusprechen, was sie gelegentlich doch auch ins Vergnügliche hebt.

Ein Jahrzehnt später folgte das nächste Projekt, als Inge Jens die Briefe, Aufzeichnungen und Nachlass-Fragmente von Max Kommerell herausgab. Auch Kommerell gehörte zum George-Kreis, er war sogar ein Lieblingsjünger des Meisters, verweigerte sich dessen Autorität aber nach und nach und nahm dabei den Verlust früherer Freunde in Kauf. Es frappt, dass Inge Jens sowohl bei Bertram wie bei Kommerell mit Stefan George zu tun hatte, dessen Magie und Feierlichkeitswesen ihrer hanseatischen Nüchternheit doch im Grunde fremd bleiben mussten. Den beiden Projekten gemeinsam war aber auch das Problem der Verantwortlichkeit des Künstlers in der Gesellschaft.

Das galt dann erst recht für das vielzitierte Buch *Dichter zwischen rechts und links*, das 1971 folgte. Es beschreibt den Versuch der Sektion für Dichtkunst der Preussischen Akademie der Künste am Ende der Weimarer Republik, Literatur verantwortlich zu machen. An diesen Grabenkämpfen um den deutschen Antagonismus „Kultur gegen Zivilisation“ nahmen Thomas und Heinrich Mann massgeblich teil. Thomas Mann war wohl sogar ihr geheimer intellektueller Motor. *Dichter zwischen rechts und links* wurde zum Standardwerk, ja zu einem Schlüsselwerk über das literarische Leben in der Weimarer Republik.

Nach wie vor redet Inge Jens nicht Schwäbisch. Das „St“ spricht sie hanseatisch deutlich, obwohl sie nun schon seit 60 Jahren fast ununterbrochen in Tübingen lebt. Und doch ist ihr diese Stadt längst zur zweiten Heimat geworden. Zusammen mit ihrem Mann hat sie auch über Tübingen geschrieben, genauer: über die Welt der württembergischen Landesuniversität. Die Arbeit an dem Bildband *Die kleine grosse Stadt* machte sie sehend: Sie lernte Tübingen mit den Augen der geschichtlich Eingeweihten wahrzunehmen.

Es folgte ein weiteres editorisches Werk: Zum Andenken an die Münchner Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ publizierte Inge Jens 1984 Briefe und Aufzeichnungen der Geschwister Hans und Sophie Scholl sowie des Mitverschwörers Willi Graf. Nur wenige, aber wichtige, entscheidende Jahre älter als Inge Jens selbst, hatten sie ihr Leben gegeben im Kampf gegen die Nationalsozialisten. Eindringlicher noch als bei Kommerell war zu erfahren, dass Distanz und Verweigerung, Emanzipation und Eigenständigkeit ihren Preis haben, und sei es jenen des Lebens. Diese Arbeit, fand Inge Jens, habe ihr gezeigt, dass es im Dritten Reich nur unwesentlich ältere Jugendliche gegeben habe, die politisch wacher und widerständiger gewesen seien. Sie zog daraus die Lehre, dass die

Kritik an politischen Zuständen artikuliert werden müsse, wenn es *noch nicht* den Kopf koste.

Und so liess sie auch in ihrem eigenen Leben keine Trennung mehr zu zwischen Literatur und Politik. 1983 war sie dabei, als sich Deutsche der amerikanischen und deutschen „Nachrüstung“ widersetzen. Zusammen mit ihrem Mann beteiligte sie sich mit Campingstühlen und Regencapes aktiv an den monatelangen Sitzblockaden in Mutlangen gegen die Stationierung von Pershing-Raketen und wurde dafür wegen Nötigung verurteilt.

Wer der Friedensbewegung, besonders ihrer zum Absoluten, Romantischen und Religiösen neigenden Spielart, eher abgeneigt war, fand diesen Pazifismus nur gutgemeint, nicht realpolitisch gut; die Sowjetunion ist wohl nicht wegen der westlichen Friedensmärsche implodiert. Man konnte es aber an Inge Jens lernen, dass Kriegskinder hier eine andere Einstellung hatten und haben durften.

Während des zweiten Golfkriegs 1990 versteckten Jensens in ihrem Tübinger Haus zwei desertierte US-Soldaten, einen Mann und eine Frau, die sich nicht in den Irak versetzen lassen wollten. Nun wurde das Ehepaar wegen „Beihilfe zur Fahnenflucht“ im Namen des Volkes angeklagt und verurteilt. Dieses Engagement, das Sich-verantwortlich-Fühlen für das Ganze, ist ein Patriotismus, der mit Verantwortlichkeit in eins gesetzt werden darf. Es ist das Gegenteil egoistischer Spasskultur. Dieser Gemeinsinn kann sich in den verschiedensten Formen ausdrücken. Er ist auch, scheint mir, das Verbindende von Edition und politischer Betätigung. Die Autorin verbürgt in beiden Fällen die Authentizität ihres Tuns. Es herrscht eine Redlichkeit des Herzens, des Denkens und, gespeist aus beidem, des Redens, die das Publikum spürt und schätzt.

War Thomas Mann schon bisher bei allen Projekten präsent gewesen, so stieg er nun offiziell zum „ständigen Hausgast“² auf. 1982 nämlich wurde Inge Jens in der Nachfolge Peter de Mendelssohns betraut mit der Herausgabe der Tagebücher, die Thomas Mann in seinen letzten, schwierigen Jahren 1944 bis 1955 geführt hat. Sie entwickelte dabei neue Methoden und hob das Niveau des Tagebuchkommentars bedeutend. Sie suchte nach Briefen, Gegenbriefen, ging Thomas Manns Lektüre nach, fahndete ohne ökonomische Rücksichten nach Büchern und Zeitungsartikeln, um auch das zu finden, was nicht im Tagebuch stand, ohne das man aber, was darin stand, nicht ganz verstehen konnte, den Resonanzraum, in dem ein Notat sich formte, das Ausgesparte, Verdrängte, Vergessene. Der Kommentar beschränkte sich nicht auf das Zusammentragen

² Inge Jens/Walter Jens: *Vergangenheit – gegenwärtig. Biographische Skizzen*, Stuttgart: Radius 1994, S. 48.

von auch sonst erhältlichen Informationen. Vielmehr stellte Inge Jens kenntnisreich Verbindungen her zwischen den im Tagebuch beschriebenen Tagen und Jahren und den Orientierungen ihrer Gegenwart und hellte so die kommentierte Zeit auf.

1995 war die Tagebuch-Ausgabe abgeschlossen und für die Forschung sogleich unverzichtbar – ein Meilenstein in der Geschichte der Editionsphilologie. Wer sagt, ein Text sei vor und nach seiner Edition derselbe, macht eine richtige, aber doch eher theoretische Aussage. In der Praxis verändert die Edition den Text, sie färbt ihn gewissermassen mit der editorensubjektiven Kommentarobjektivität ein. Vielleicht werden die Tagebücher Thomas Manns nie mehr dieselben sein, die sie vor Inge Jens waren oder die sie ohne Inge Jens gewesen wären. Insofern schreibt die Editorin an den Texten mit, mindestens an ihrer Rezeption.

Die Arbeit, den zeitgeschichtlichen Kontext prägnant zu skizzieren, hatte übrigens auch einen subjektiven Aspekt. Sie war, wie Inge Jens bekannte, „die grosse Chance für mich, den zeitgenössischen Hintergrund meines Lebens in einer völlig neuen Optik gespiegelt zu sehen“.³ Sie schrieb dies in einer autobiographischen Skizze von 1994, sympathisch, flüssig und stets einleuchtend verfassten Lebenserinnerungen. Auch aus ihnen geht hervor, wie sehr Inge Jens die Geschichte immer mitdenkt, die Gegenwart ohne ihre Geschichtlichkeit nicht begreifen will und kann, wie sie den geschichtslosen Blick auf die Gegenwart mit Blindheit gleichsetzt, weil sie weiss, wie hartnäckig und prägend das Vergangene ins Heute hineinragt.

Werkgeschichtlich blieb sie nun zunächst der Gattung der Tagebücher treu, indem sie 2002 auch jene des Chanson- und Operettenkomponisten Ralph Benatzky von 1919 bis 1946 herausgab, die sie im Archiv der Akademie der Künste in Berlin entdeckt hatte.

Was dann aber folgte, war eine Art zweiter Schub, verschiedene Pringsheimiana, angeführt von der Biographie Katia Manns. Gestatten Sie mir dazu eine persönliche Anmerkung. Ich habe in den 1990er Jahren mehrere Verlage und auch mehrere Personen erfolglos auf das Thema aufmerksam gemacht. Selbst wollte ich dieses Buch nicht schreiben, vor allem weil ich der rational nicht recht begründbaren Ansicht war, diese Biographie müsse eine Frau zur Autorin haben. Es war dann ein Glücksfall, dass sich Inge Jens der Aufgabe annahm. Auch sie aber wollte zunächst gar keine Biographie schreiben, sondern lediglich Katia Manns Briefe veröffentlichen. Aus diesem Plan erwuchs dann wie von selbst die Lebensdarstellung. *Frau Thomas Mann*, gemeinsam mit Walter Jens verfasst, wurde ein Bestseller, zu dem Autoren und Verlag

³ Ebd., S. 48f.

nur zu beglückwünschen sind. Das Buch ist anschaulich und amüsant, geleitet von Takt und Sympathie gegenüber der Protagonistin. Zugute kommt ihm die Auswertung von Briefen Hedwig Pringsheims, Katia Manns Mutter, wie überhaupt in der Vergegenwärtigung des hochkultivierten bürgerlichen Milieus von Katias Elternhaus eine seiner Stärken liegt.

So war es stimmig, dass 2005 das Buch *Katias Mutter* folgte, wieder in Zusammenarbeit mit Walter Jens. Der Titel *Katias Mutter* – und nicht „Hedwig Pringsheim“ – deutete an, dass hier an Optik und Erfolg des ersten Buches angeschlossen werden sollte. Andererseits aber wurde Hedwig Pringsheim nicht als Thomas Manns Schwiegermutter dargestellt, sondern als Repräsentantin der eigenen Familie, welche, unter uns gesagt, auf die Provinzler Mann ohnehin immer etwas hinabgeblickt hatte. Erzählt wurde das Leben einer schönen, gebildeten, klugen und witzigen Frau von Geist und Charakter.

Und da aller guten Dinge drei sind, rundeten Inge und Walter Jens die Serie zur „Pringsheim-Trilogie“. Sie taten dies mit dem Bericht *Auf der Suche nach dem verlorenen Sohn*. Veröffentlicht wurden hier die hellwachen Beobachtungen Hedwig Pringsheims während einer Reise nach Argentinien, wo sie ihren hoffnungslosen Sohn Eric besuchte. Dieses Journal hätte ein halbes Jahrhundert später Thomas Mann noch für die Fortsetzung des *Felix Krull* dienen sollen.

So aber, wie der *Krull* abbrach, tat es auch die Zusammenarbeit mit Walter Jens. Seine Demenz weist auf das Kostbarste, das wir haben: unseren Kopf und damit den menschlichen Austausch. Weil sie nicht mehr mit ihm sprechen konnte, weil ihr das eheliche Zwiegespräch eines halben Jahrhunderts abhanden gekommen war, begann Inge Jens mit 82 Jahren, ihr eigenes Leben zu beschreiben, fast wie der kleine, einsame Cherubino aus *Figaros Hochzeit*, der da trotzig singt: „Und wenn ich schon keinen habe, der mir zuhört, erzähl’ ich mir eben selber etwas von der Liebe“ – „E se non ho chi m’oda, parlo d’amor con me“. Aber man schreibt ja auch sonst, weil und wo und worüber man nicht sprechen kann. Das Geschriebene hat eine andere Form, weiss aber oft auch eine andere Wahrheit.

In ihren um Aufrichtigkeit bemühten, von Melancholie nicht ganz freien Aufzeichnungen über sich selbst, die den klugen Titel *Unvollständige Erinnerungen* tragen, blickt Inge Jens genau hin, wie eine Medizinerin, auch auf die traurige Krankheit ihres Mannes. Sie beschreibt, was ist; das hat mit Voyeurismus nichts zu tun.

Trotz ihrer Leistungen als Editorin und Autorin stand Inge Jens lange im Schatten ihres Ehemanns. Dass sie mit einem berühmten Mann verheiratet war und ist, hat mich nie sonderlich beeindruckt. Zum einen steht Inge Jens für Literaturwissenschaftler und Historiker längst im eigenen Lichte da und gibt

nicht bloss die Spiegelfigur ihres Gatten ab. Ihren Namen verdankt sie übrigens auch keinem Amt, nicht der Reputation eines akademischen Rangs, sondern einzig ihrer Arbeit als freier Germanistin. Zum anderen muss ich bekennen, dass mich Walter Jens' Fussballkommentare stets nur wenig überzeugt haben. Den gern gezogenen Vergleich mit dem Ehepaar Thomas und Katia Mann fand ich für beide Seiten als aufgesetzt und durchaus unpassend. Immerhin gibt, soweit geht die Analogie, Inge Jens sowenig wie Katia Mann das Muster eines ehemännlich unterdrückten Opfers ab.

Man tritt Frau Jens nicht zu nahe, wenn man von ihr sagt, sie sei keine Salondame. Eine bestimmte protestantische Strenge, eine gewisse vom Tübinger Geist vermittelte Geringschätzung des Ästhetischen führen sie stets gleich umstandslos zur Sache. Ihr Prosastil, heisst es, sei so unpräntiös und schnörkellos wie ihr Kurzhaarschnitt. Bis ins Mark uneitel, macht sie sich, obwohl im Expressionismus ja bewandert, mit dem Pathos der Nüchternheit an die Arbeit. Es ist dies aber, scheint mir, nicht nur Veranlagung, durch ihre Sachlichkeit schimmert auch Konfession durch.

Worin aber liegt ihre Vorbildlichkeit? Liegt sie im Gestus des weiblichen Tätigbleibens und Fruktifizierens von Studium und Kopf und Zeit? Diese Vorbildlichkeit hat ihre Strahlkraft aber erfreulicherweise verloren und ist bei jungen Frauen zur Selbstverständlichkeit herangereift. Es sind vielleicht andere Qualitäten, die an Inge Jens hervorzuheben sind: der praktische Zugriff, das Sich-etwas-Zutrauen, die klaglos-realistische Selbsteinschätzung, die Einsicht in die eigenen Potentiale und Grenzen. Sie richtet sich in den Tatsachen ein und an ihnen aus. So bereitet sie ein Feld, einen Spielplatz, einen Raum animierter Kreativität. Ihr auf Produktivität ausgerichtetes Leben weiss, dass Arbeit die beste Medizin ist gegen die meiste Unbill. Mit ihrer selbstverständlichen Eigenständigkeit hat sie Resonanz gefunden bei Menschen mit ähnlichem Schicksal, für die sie repräsentativ geworden ist. Wie wenige hat sie sich Jugendlichkeit bewahrt, eine Jugendlichkeit, die gleichzusetzen wäre mit Lebenspräsenz, mit Wachheit und Neugier, mit Teilhabe an einer als interessant empfundenen Gegenwart.

Im Alter von vierzehn bis achtzehn Jahren hat Inge Jens die Zerstörung ihrer Heimatstadt Hamburg erlebt. Die brennende Stadt wurde das einschneidende Erlebnis ihres Lebens. Eine Welt ging flammend unter. An der deutschen Geschichte *nicht* teilzunehmen und sie erinnernd-gestaltend zu begreifen, war ihr fortan unmöglich. Das Hamburger Feuermal wirkte weiter als dunkler Grund. Wer in der Jugend seine Heimat brennen sieht, trägt wohl, mit einem Wort Gottfried Kellers, eine „Grundtrauer“ in sich, die nicht mehr genährt werden muss von der Erfahrung von Vergänglichkeit und Verlust, die sich *jedem* Alternden tief und tiefer einprägt. Andererseits gab das brennende

Hamburg paradoxerweise wohl auch Halt, war ein Teil gesicherter Identität, ein Ruhe- und Orientierungspunkt der eigenen Geschichte, gerade auch vor den ganz anders verstörenden Erfahrungen der letzten Jahre. Wenn wir nun aber auf die bisherige Leistung dieses Lebens blicken, so dürfen wir feststellen: Das Feuer Hamburgs, das aus jenem der Bücherverbrennung stammt, verwandelte sich unter ihren Händen in aufklärendes Licht, in die helle und heilende Strahlkraft einer mütterlich wärmenden Sonne. Dafür hat ihr eine grosse Leserschaft zu danken.

Elisabeth Galvan

Eleanor Twentyman – alias Cynthia Sperry – in Florenz

Thomas Manns Beziehungen zu Italien waren vielfältiger Art: literarischer, kultureller und auch biographischer. Letztere finden ihren topographischen Schwerpunkt vor allem in Rom: Hier hat der junge Autor in den Jahren 1896–98 eine für seine Entwicklung wichtige Zeit verbracht und hier hat er mit der Niederschrift der *Buddenbrooks* begonnen. Neben Rom ist Thomas Mann jedoch auch mit Florenz verbunden: Bekanntlich hat er dieser Stadt sein einziges Drama gewidmet. Weniger bekannt dürften hingegen die direkten oder indirekten biographischen Bezüge Thomas Manns zu Florenz sein.

1902 veröffentlicht der junge Autor die Erzählung *Gladus Dei*. Ihr ist eine Widmung vorangestellt: „To M. S. in remembrance of our days in Florence“. Die beiden Buchstaben stehen für die Engländerin Mary Smith, welche Thomas Mann während eines Aufenthalts in Florenz im Frühjahr 1901 kennengelernt hatte und mit der sich, wie es viele Jahre später im *Lebensabriß* heißt, „ein zärtliches Verhältnis“, „von dessen ehelicher Befestigung zwischen uns die Rede war“, entwickelte (XI, 117). Bislang konnte über dieses frühe sentimentale Abenteuer Thomas Manns nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden.

Anders verhält es sich im Fall einer viel späteren Begegnung, die einen so nachhaltigen Eindruck im mittlerweile siebzigjährigen Autor hinterließ, dass er dieses Erlebnis mit Goethes spätem Ulrike-Erlebnis in Marienbad assoziierte. Zwar fand die Begegnung diesmal nicht in Florenz, sondern im Gebiet der Rocky Mountains statt. Dennoch führen die Fäden auch dieses sehr späten Abenteuers in gewissem Sinne nach Florenz zurück – auf welch indirekte und verschlungene Weise, soll im Folgenden erzählt werden.

Im Sommer 1945 lernt Thomas Mann, seit einem Jahr mit der Niederschrift des *Doktor Faustus* beschäftigt, während eines Ferienaufenthalts in Lake Mohonk im Staat New York eine junge Amerikanerin kennen. Die damals sechzehnjährige Cynthia hat Spuren in Manns Werk hinterlassen. Von ihr ist nicht nur in privaten schriftlichen Äußerungen die Rede, sondern auch in der *Entstehung des Doktor Faustus*. Darüber hinaus wird ihr in der Figur der Miss Eleanor Twentyman im *Felix Krull* ein literarisches Denkmal gesetzt.

In Lake Mohonk ist Cynthia mit einer Lektüre beschäftigt, die Thomas Mann alles eher als gleichgültig lassen muss: Sie liest den *Zauberberg*, genauer

The Magic Mountain. In den ersten Band ihrer zweibändigen Ausgabe¹ schreibt der Autor:

To Miss Cynthia Sperry
with my best wishes
Mohonk 21. June 1945 Thomas Mann

Auch der zweite Band ist signiert. Cynthia hat aber offenbar noch ein weiteres Buch des Autors bei sich – oder vielleicht bekommt sie es auch von ihm als Geschenk: Auf der ersten Seite der *Stories of three Decades*² ist zu lesen:

To Cynthia Sperry
one of my best readers,
very glad to have met her
Mohonk June 21. – 1945
Thomas Mann

Eineinhalb Jahre später kommt es zu einem erneuten Kontakt. Am 16. Januar 1947 schreibt Thomas Mann der in Waterbury/Connecticut lebenden Cynthia eine Postkarte folgenden Inhalts (Abb. 1):

Dear Miss Cynthia, it was a great pleasure for me to get such a friendly card from you and your dear mother. I never forgot you and it is rather improbable that I ever will. Yes, Erika is a smart girl. I am glad that you met her and that you liked her. I am sure she liked you too. Sincerely yours Thomas Mann

Im Sommer 1948 beginnt der Autor mit der Niederschrift der *Entstehung des Doktor Faustus*. Dabei taucht die Erinnerung an die Begegnung erneut auf:

Mit unserer Tochter Monika verbrachten wir zehn Tage auf dem Lande, am Lake Mohonk, Ulster County, in den Vorbergen der Rocky Mountains. Das stattliche, im Schweizer Stil gebaute Hotel, ‚Mountain House‘ genannt, von Quäkern geleitet, liegt am See in einer Parklandschaft mit felsigen Hügeln, einer Art von gehegtem Gralsgebiet viktorianischen Geschmacks, in das kein fremder Wagen einfahren darf [...]. [...] Der Spaziergang um den See weckte Chasté-Erinnerungen, und so war die Ideenverbindung mit dem Nietzsche von Sils Maria – und mit meinem Buch gegeben. Am Abend wurde die Kurgesellschaft mit Filmvorführungen auf der Terrasse und Kammermusik im Saal unterhalten. [...]

Ich habe ein unter holdem Sichverstecken geäußertes ‚Oh, really?‘ im Ohr, das die Antwort war auf ein Wort, zum Abschied gesprochen, als wir Lake Mohonk verließen.

¹ Thomas Mann: *The Magic Mountain*, transl. from the German by H. T. Lowe-Porter, New York: Knopf 1930.

² Thomas Mann: *Stories of three Decades*, transl. from the German by H. T. Lowe-Porter, New York: Knopf 1936.

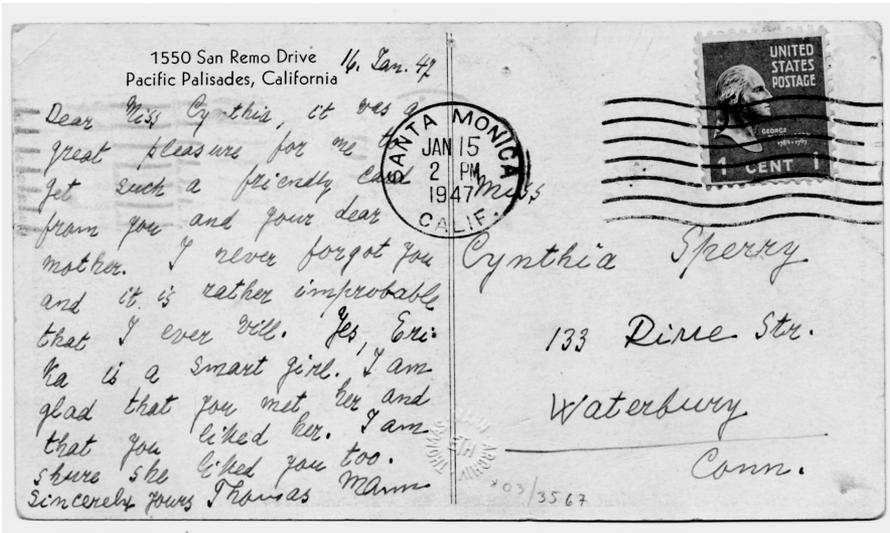


Abb. 1: Thomas Mann an Cynthia Sperry, 16. Januar 1947



Thomas Manns Wohnhaus 1550 San Remo Drive, Pacific Palisades

Cynthia, sechzehnjährig, verbrachte mit ihren Eltern die Ferien, oder einen Teil davon, an dem gefriedeten Ort, – ein College girl mit ausgesprochen geringer Meinung von diesem vorläufigen Lebensstand. Was er ihr bot, bezeichnete sie achselzuckend als ‚very insignificant‘. Hier las sie einen amerikanischen ‚classic‘ namens ‚The Magic Mountain‘, und es war recht lieblich, sie damit herumgehen zu sehen, besonders wenn sie ihre hellrote Jacke trug, ein mit Recht und meinetwegen auch aus Berechnung von ihr bevorzugtes Kleidungsstück, das ihrer leichten Gestalt vorzüglich zustatten kam. Dem Urheber ihrer beschwerlichen, aber eben darum erhebenden Unterhaltung hier zu begegnen war wohl eine Überraschung, ein jugendliches Abenteuer sogar, und als bei einer Abendmusik ihre gute Mutter die Bekanntschaft anbahnte, gab sie entschuldigend zu verstehen, daß Cynthia sehr aufgeregt sei. Wirklich hatte diese damals recht kalte Hände, aber später nicht mehr, bei freundschaftlichen Gesprächen im Gesellschaftszimmer oder auf dem das Haus umlaufenden deckartigen Balkon. Fand sie heraus, daß die zarte Bewunderung des Beschwerlich-Erhebenden sich beruhigen mag in einer erwidernnden Bewunderung, die dem ewigen Reiz süßer Jugend gilt und beim letzten Blick in die braunen Augen nicht ganz ihre Zärtlichkeit verschweigt? ‚Oh, really?!‘ (XI, 228–231)

Im Herbst 1999 kam eines Tages ein älterer Herr in meine Sprechstunde an der Universität Florenz, wo ich damals deutsche Literatur unterrichtete. Er stellte sich als Professor Angelo Sordi vor und wollte sich mit mir über Thomas Mann unterhalten. Bald stellte sich heraus, dass sein Hauptanliegen weniger Thomas Mann, als vielmehr seine vor einem Dreivierteljahr im Alter von 71 Jahren verstorbene Frau war, welche in ihrer Jugend den berühmten Autor kennengelernt hatte. Vor meinen ungläubigen Augen breitete Professor Sordi nach und nach drei Buchexemplare samt Widmung und schließlich eine Postkarte aus: Sowohl die Widmung als auch die Postkarte waren eindeutig von Thomas Manns Hand geschrieben. Doch der Name der Adressatin sagte mir nichts: Cynthia Sperry. Das Erste, was ich bei meiner Rückkehr nach Hause tat, war ein rasches Nachschlagen in den Mannschen Tagebüchern: Tatsächlich fanden sich verschiedene Eintragungen aus dem Sommer 1945, in denen von Cynthia die Rede war. Bei unserem nächsten Treffen berichtete ich dem hoch erstaunten Professor Sordi über die Spuren, die seine Frau vor über fünfzig Jahren in Thomas Manns Tagebuch hinterlassen hatte; er seinerseits hatte mir die Fotokopien eines Aufsatzes von Erich A. Frey mitgebracht: *Reale amerikanische Modelle und Vorlagen in Thomas Manns Exilwerken*.³ Des Deutschen unkundig, wollte er wissen, worum es im Aufsatz ging. Und so entdeckten wir gemeinsam, was Professor Frey Anfang der Achtzigerjahre rekonstruiert hatte: Thomas Manns Ferienaufenthalt in Lake Mohonk im Juni 1945 und die literarische Verwandlung Cynthias in Eleanor Twentyman.

³ In: Das Exilerlebnis. Verhandlungen des vierten Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur, hrsg. von Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer, Columbia: Camden House 1982, S. 265–279. Auf S. 277 findet sich eine Photographie der jungen Cynthia Sperry.

Für Angelo Sordi suchte ich die Cynthia betreffenden Tagebucheinträgen zusammen und übersetzte sie ihm ins Italienische:

Befreundung mit einer amerik. Dame und ihrer hübschen 16 jährigen Tochter, die hier den Zbg liest u. die es sehr aufregte, neben mir zu sitzen. Zärtliches Gefühl. (Tb, 20.6.1945)

Abends zartes Damenkonzert. Mondnacht. Die kleine Cynthia in roter Jacke, lieblich. (Tb, 22.6.1945)

Zwei Tage später reist das Ehepaar Mann ab. Vor der Abfahrt verzeichnet das Tagebuch:

In Erwartung der Bermanns, [...] die uns [...] zum Zuge nach New York bringen wollen. [...] Die kleine Cynthia, nur von Weitem. Mit ihrem Vater im Lift. Andeutung Ulrikens. (Tb, 24.6.1945)

Am Abend desselben Tages heißt es rückblickend:

Die Kleine, mit den Eltern in der Entfernung, zur Verabschiedung. Herzliche Freude. ‚It was always so pleasant to look at you.‘ – ‚Oh – really??‘ Versteckte sich bei der Abfahrt u. schaute, ob ich nach ihr sähe. Werde sie nicht vergessen.

Einen Monat später taucht Cynthia erneut im Tagebuch auf:

Gestern Morgen träumte mir, ich sei auf irgendeine Weise verlobt mit einem jungen Weibe, das mir große Zärtlichkeit einflößte. Sie machte mir auch ein Geschenk, aus rotem u. weißem Stoff, das, glaube ich, ein Liegestuhl war. Dies war wohl eine Anspielung auf mein ehrwürdiges Alter. Meine Gefühle waren glücklich u. etwas ängstlich. Der Traum ist das kombinierte Ergebnis des Cynthia-Erlebnisses, der Begegnung mit dem kleinen Studenten gestern u. meines Entzücktseins von ihm, und des Eindrucks, den mir das Gesicht (weder sehr hübsch, noch sehr jung) des Helden des gestrigen Films machte. Physiologisch gesprochen handelt es sich um einen Effekt der von Gumpert verordneten Hormon-Kur. (Tb, 20.7.1945)

Im August ist zum letzten Mal von Cynthia im Tagebuch die Rede:

Vormittags Brief an Fiedler [...]. Erzählung von Cynthia. (Tb, 20.8.1945)

Thomas Mann hat also jemanden von seinem Erlebnis unterrichtet: Kuno Fiedler, mit dem er seit dreißig Jahren in Verbindung steht und der einst seine jüngste Tochter Elisabeth getauft hatte. Der Brief – der natürlich ebenfalls für Angelo Sordi zu übersetzen war – ist Manns Antwort auf Fiedlers Gratulationsbrief zum 70. Geburtstag. Aus der Reflexion über sein Alter und die

Begegnung mit der jungen Cynthia wird hier eine Brücke zu Goethe und dessen Ulrike-Erlebnis in Marienbad geschlagen:

Nun bin ich also siebzig und schon ein Stückchen mehr. Wer hätte gedacht, daß man es so weit bringen würde! Aber da ist ja so manches auch sonst, was man nie gedacht hätte. Sind 70 eigentlich schon ausgesprochenes Greisenalter? Wenn man so weit ist, möchte man es leugnen. J. W. von Goethe verliebte sich ja noch leidenschaftlich in diesem Alter und wollte partout heiraten, ließ sich auch vom Arzt die Berechtigung dazu bescheinigen, eine groteske Idee. Aber eine Andeutung der Ulrike-Geschichte habe auch ich unter der Hand zu verzeichnen – zur lächelnden Befriedigung meines Sinnes fürs Mythische. Es war in Lake Mohonk, in den felsigen und waldigen Vorhängeln der Adirondacks, wo wir uns ‚zwischen den Schlachten‘ im Juni 10 Tage ausruhten. Da war ein junges Mädchen, 16jährig, Cynthia mit Namen, Tochter einer Industriellen-Familie in Connecticut, ein reizendes Kind, lipstick-Engel mit schiefen Augen, von der unermeßlichen amerikanischen Naivität und Kulturbegierde, glühende ‚Verehrerin‘, traumhaft glücklich, mit mir zusammen zu sein, beim Kurkonzert neben mir zu sitzen (was die Mama eingerichtet hatte). Kurzum, es wurde etwas wie ein früher und später flirt daraus. Ich sagte ihr: ‚You like my books and I like *you*, that’s how it is between us.‘ Aber sie gab zu verstehen, daß ja unwillkürlich auch für den Verfasser dabei etwas abfiel. Ich sagte beim Abschied: ‚Goodbye, Cynthia! I never shall forget you. It was always a pleasure to look at you.‘ – ‚Oh – really??!‘ Unendliche Verschämtheit – und ein in den College-Alltag mitzunehmender ungeheurer Stolz. Kurz, es war lieb und schön. Ich werde sie wirklich niemals vergessen, und bei dem großen dinner nachher in New York zu meinen Ehren im Waldorf-Astoria, bei dem Secretary of the Interior Ickes und Felix Frankfurter vom Supreme Court und der spanische Minister Negrin und andere sprachen, saß der Gedanke an Cynthia ‚smiling to my heart‘, wie es im Hamlet heißt.

Sie sehen, ich wußte Ihnen für das Vergnügen Ihres Briefes nicht besser zu danken, als indem ich Ihnen – und Ihnen allein – diese Torheiten anvertraute.⁴

Auch Armand-Felix versichert beim Abschied von Miss Twentyman, er „werde die kleine Eleanor nicht vergessen“ (VII, 488). Im Übrigen nimmt er das junge Mädchen als ein restlos in ihn verliebtes „Zicklein“ (VII, 475 ff.) wahr, dessen Liebe – ähnlich wie die parallel laufende Lord-Kilmarnock-Episode – eine potentielle Gefährdung seiner Karriere darstellt. Diese literarisch-fiktive Perspektive hat mit dem realen Vorbild allerdings wenig gemein: Cynthia Sperry, geboren am 25. Juli 1928 in New York, ist alles eher als ein „Zicklein“. Seit ihrer frühen Jugend widmet sie sich mit Leidenschaft der Malerei (hauptsächlich Landschaftsmalerei und Pferdeporträts) und kennt bei ihrer Begegnung mit Thomas Mann bereits mehrere seiner Werke. Im Laufe ihres künstlerischen Werdegangs wird sie Schülerin von Willem de Kooning und lässt sich schließlich, nach Studienaufenthalten in Paris und Rom, in Florenz nieder, wo sie sich im Juni 1957 mit dem Arzt Angelo Sordi verheiratet. (Abb. 2, 3, 4) Auch nach

⁴ Brief an Kuno Fiedler vom 20. August 1945; BlTMG 12, 17f.



Abb. 2: Cynthia Sperry Sordi: [ohne Titel]



Abb. 3: Cynthia Sperry Sordi: Selbstporträt



Abb. 4: Cynthia Sperry Sordi in Florenz Ende der 1960er Jahre

der Geburt ihrer beiden Töchter setzt Cynthia Sperry ihre künstlerische Tätigkeit bis zu ihrem Tod im Februar 1999 fort.

Wenige Monate nach unserer ersten Begegnung erkrankte Angelo Sordi selbst schwer. Er willigte ein, die seiner Frau gewidmeten Buchexemplare und die Postkarte dem Thomas-Mann-Archiv in Zürich zu überlassen. Und so wurde mir eines Morgens in seiner Wohnung gleich hinter dem Dom alles ausgehändigt: die Bücher mit den in Lake Mohonk geschriebenen Widmungen und die Postkarte, die Thomas Mann eineinhalb Jahre später aus Kalifornien nach Connecticut sandte.

Ich nahm alles in meine Wohnung nach Rom mit, wo ich es über ein Jahr lang hütete, da ich es keinesfalls der Post anvertrauen wollte – und übergab schließlich Bücher und Postkarte bei meinem nächsten Besuch in Zürich Thomas Sprecher.

Bildnachweis: Die Bilder stammen aus Privatbesitz. Wir danken den Erben von Cynthia Sperry Sordi für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Bilder.

Reinhard Wittmann

Das Institut „Morgenstern“

Jesuitenkollegien als literarisches Thema

Die Internatsliteratur bildet, so Albrecht Weber in einer materialreichen Studie,¹ einen „unverhältnismäßig großen Teil der fiktionalen Literatur von Lehrer und Schule in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten des 20. Jahrhunderts“.² Die Spannweite ist groß: von Kadettenanstalten und Mädchenpensionaten, Philanthropinen und Landschulheimen bis zu Domschulen und den Anstalten der Herrnhuter Pietisten. Ebenso groß ist auch das Qualitätsgefälle – von Hermann Hesse und Robert Musil bis hinab zu erotischen Trivialitäten.

Gemeinsam ist all diesen Instituten, daß sie neben Erziehung auch Unterkunft und Verpflegung bieten, so daß der Minderjährige einem das gesamte Leben umfassenden Zugriff der Erziehenden ausgesetzt ist. Er hat sich einer meist straff reglementierten, von Ritualen und Hierarchien geprägten, oft auch durch Kleidung, Habitus und Verhalten manifestierten Gruppenidentität und -konformität zu unterwerfen. Oft steht diese Eingliederung in eine nicht selbstgewählte Gemeinschaft unter ideologischen Prämissen und wird gerne mit dem Elite- bzw. Auslesegedanken verbunden. Der durchwegs ohne eigene Willensentscheidung erfolgte Eintritt in ein Internat bedeutet für das Kind im Alter von etwa zehn Jahren das schockartig abrupte Ende der Kindheit. Die Trennung von der Familie wird oft als symbolischer Liebesentzug erfahren. „Fast alle Internatsromane gehen von dieser schmerzlichen Grunderfahrung aus, fast alle sind von vorneherein auf Moll gestimmt.“³

In England ist der Internatsroman bekanntlich eine umfangreiche Gattung, von Dickens und Disraeli bis zu George Orwells grimmigen *Freuden der Kindheit*. In Deutschland sind vereinzelte Internatsromane schon im 18. Jahrhundert nachzuweisen.⁴ Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert

¹ Albrecht Weber: *Literatur und Erziehung. Lehrerbilder und Schulmodelle in kulturhistorischer Perspektive*, 3 Bde., Frankfurt am Main/Berlin/Bern: Lang 1999.

² Behandelt ebd., Bd. 2, S. 410–522, hier S. 410.

³ Ebd., S. 411.

⁴ Etwa David Christoph Seybolds Roman *Hartmann. Eine Wirtembergische Klostergeschichte*, im katholischen Bereich die bayerischen Konvikts- und Noviziatsromane von Joseph Milbiller, Peter Philipp Wolf, Johann Pezzl; vgl. auch Jean Pauls Figur des Gustav von Falkenberg in *Die unsichtbare Loge*.

erfahren Klosterschulen und Knabenkonvikte im katholischen Süden nicht selten durchaus freundliche Darstellung, etwa das milde benediktinische Kremsmünster bei Enrica von Handel-Mazzetti (*Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr*, 1900), Max Burckhard (*Gottfried Wunderlich*, 1906) und Hermann Bahr (*Himmelfahrt*, 1916).

Jesuiteninternate sind dagegen sehr selten zum literarischen Stoff geworden. Albrecht Weber führt nur vier Darstellungen auf, denen auch ich bisher keine weitere hinzufügen konnte. Er resümiert eher summarisch:

Darstellungen kommen von konfessionell-kulturpolitischen Gegnern wie Conrad Ferdinand Meyer (*Die [sic] Leiden eines Knaben*, 1883) oder, in Verteidigung, von kulturkämpferischen Kontroverstheologen wie dem Weltpriester Conrad von Bolanden (*Gymnasiasten und Hochschüler*, 1898), kommen von distant Andersdenkenden und heimlichen intellektuellen Bewunderern wie Thomas Mann (*Leo Naphta* in *Der Zauberberg*, 1924) oder von Renegaten, ehemaligen Insidern, die sich von der Societas Jesu abgewendet haben, die abrechnen, genauer und besser, das Negative böser sehen, oft in kontroversliterarischem Stil.⁵

Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Das Leiden eines Knaben* enthält sich jeder Schilderung der Internatsatmosphäre. Hier geht es ausschließlich um das ungleiche Duell zwischen der anima candida eines Knaben und einem jesuitischen Bösewicht, dem Père Tellier, Beichtvater Ludwigs XIV. Der „vierschrotige und hartknochige Tölpel mit seiner Wolfsschnauze“ und mit „teufelischer Fratze“⁶ rächt sich an Julian Boufflers, dem schüchternen Sohn eines Marschalls, für dessen Aufdeckung einer Urkundenfälschung. Der Knabe wird unablässig gedemütigt, „eine feine Giftluft schleichender Rache füllte die Säle des Kollegiums“ – da nämlich „die Väter Jesuiten jeden, der sie wissentlich oder unwissentlich beleidigt, hassen bis zur Vernichtung“. Tellier – teils titulierte als Studienpräfekt, teils als Rektor, was durchaus inkompatibel war – züchtigt den Knaben fälschlich als Urheber eines harmlosen Schülerscherzes. Zur Rede gestellt, windet sich der Unhold: „Der Häßliche schien gegen die Decke zu wachsen wie ein Dämon“, lästert gar: „Was habe ich mit dem Nazarener zu schaffen!“, und flüchtet schließlich. Der Knabe aber stirbt ob der erlittenen Schmach auf dem „Golgatha bei den Jesuiten“. Von feiner Charakterzeichnung kann hier keine Rede sein, der antijesuitische Affekt feiert die fröhlichsten Urstände. Bezeichnend allerdings ist, daß eben diese Konstellation –

⁵ Weber, *Literatur und Erziehung* (zit. Anm. 1), Bd. 2, S. 429.

⁶ Zitiert nach Conrad Ferdinand Meyer: *Sämtliche Werke in zwei Bänden. Vollständige Texte nach den Ausgaben letzter Hand*, Nachwort von Erwin Laaths, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976 (= dtv-Bibliothek, Bd. 6061 und 6062), Bd. 1, S. 255 und 289, im Folgenden S. 267, 293, 298.

der unschuldige Knabe, der durch den falschen Verdacht eines tyrannischen Präfekten seine Ehre befleckt sieht – bei dem umfangreichen Kollegroman von Zedtwitz wieder zum Leitmotiv wird.

Hatte Meyers Novelle in durchsichtiger konfessioneller Polemik ins 17. Jahrhundert geführt, so zeichnen die 1862 anonym bei Brockhaus in Leipzig veröffentlichten (bei Weber nicht erwähnten) *Erinnerungen eines ehemaligen Jesuitenzöglings* trotz des kulturkämpferisch anmutenden Titels kein finsternes Zerrbild, sondern ein durchaus nüchternes Genrebild aus dem Vormärz. Ihr Autor Joseph Eduard Köhler war zwar dem Orden entwichen und hatte laut Vorwort „nunmehr als *evangelischer* Prediger an einer Gemeinde in der preußischen Landeskirche einen ihm zusagenden Wirkungskreis gefunden“.⁷ Entgegen aller Befürchtung gehässiger Renegatenpolemik aber berichtet Köhler durchaus freundlich über sein Kollegiatenjahr im schweizerischen Freiburg, wo 600 Schüler das deutsche und französische Jesuitengymnasium besuchten.⁸ Der Tagesablauf glich jenem, wie er noch bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts in den Kollegien fast unverändert aufrechterhalten wurde: Um 6 Uhr Aufstehen, Frühstudium, Messe, Frühstück, ab 8 Uhr Schule, nach dem Mittagessen knapp anderthalb Stunden Rekreation, ab 14 Uhr 30 Studium mit kurzer Jausenpause bis zum Abendessen um 19 Uhr, danach Rekreation bis zum Schlafengehen um 21 Uhr. Den Unterricht fand Köhler altmodisch, herausragend schien ihm nur die Rhetorikschulung.⁹ Zu den eindrucksvollen Gottesdiensten, Frömmigkeitsübungen und Marienandachten gesellten sich Theater und Sport, darunter Billard (das „Lieblingsspiel des heiligen Ignatius“¹⁰), Spaziergänge und Ausflüge in Schuluniform. Im Sommer wurde gebadet, freilich mit Badehosen aus grobem Leinen, die vom Hals bis zu den Knien reichten – ein durchaus diskreter Hinweis auf die panische Prüderie, der die pubertierenden Zöglinge in den Kollegien unterworfen waren. Literarische Qualität freilich erreicht diese Autobiographie an keiner Stelle. Dasselbe gilt für Bolandens Roman *Gymnasiasten und Hochschüler*. Er kontrastiert die Schullaufbahn zweier Vettern. Emil, bei Protestanten untergebracht, ist naheliegenderweise dem moralischen Verfall preisgegeben: Er besucht Bierkneipen und verkommt bis zu seinem frühen Tuberkulose-Tod. Karl dagegen, der Jesuitenzögling, steht unter der Fürsorge der geistlichen Väter, deren zärtliche Liebe jener der Mutter

⁷ [Joseph Eduard Köhler]: *Erinnerungen eines ehemaligen Jesuitenzöglings*, Leipzig: Brockhaus 1862, S. V.

⁸ Vgl. ebd., S. 104ff.

⁹ An deutscher Literatur wurden nur „Klopstock's Messias, Denis' Uebersetzung des Ossian, Mamoser's schlechte Schauspiele und eine von einem Franzosen herausgegebene Anthologie“ gelesen. (Ebd., S. 121.)

¹⁰ Ebd., S. 127.

gleichkommt, und reift deshalb zum tüchtigen Manne: Er widmet sich dem Studium der Landwirtschaft.

Das einzige in der deutschsprachigen Schönen Literatur eindeutig identifizierbare Jesuitenkolleg ist ein anderes: Das renommierteste mitteleuropäische, vielleicht gar europäische Internat der Societas Jesu von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die Stella Matutina in Feldkirch. Hier war der Orden bereits von 1650 bis zur Ordensaufhebung 1773 tätig gewesen, 1856 wurde das Kolleg wieder begründet und genoss bald weithin den Ruhm als „beste Erziehungsanstalt Österreichs [...]. Zugegeben, es ist ja auch die Elite Roms, die hier arbeitet.“¹¹ Die Patrizier der Schweiz, der katholische Hochadel Deutschlands und Österreichs, die rheinischen Industriellen, das vermögende k. u. k. Bildungsbürgertum – sie alle vertrauten den geistlichen Vätern in Vorarlberg ihre Sprößlinge oft über Generationen hinweg an. Unter den wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und politischen Funktionseliten, welche die Stella durchlaufen haben, darunter Franz von Papen und Kurt Schuschnigg, finden sich keine Namen herausragender Schriftsteller – mit der kuriosen Ausnahme von Sir Arthur Conan Doyle, der allerdings keinen seiner Sherlock-Holmes-Romane an den Ufern der tosenden Ill ansiedelte. Dennoch wurde das Internat zur literarischen Unsterblichkeit erhoben durch einen Autor, den man nie in solchem Zusammenhang vermutet hätte: Thomas Mann.

Am 31. Oktober 1947 schrieb der Dichter an seine amerikanische Gönnerin Agnes E. Meyer:

Ihr Kampf gegen die Beherrschung der Schule durch die Kirche, liebe Freundin, zeugt von Ihrer Tapferkeit, die ich bewundere, – und vielleicht von zuviel Glauben an den modernen Gross- und Machtstaat, der ein gefräßiges Ungeheuer ist. Man muss zugeben, dass etwa die Jesuiten-Väter feine Pädagogen waren und wenigstens in Europa vorzügliche Schulen unterhielten (Feldkirch, Stella Matutina), mit viel Musik und Theater, – es wäre etwas für mich gewesen, – wenn überhaupt irgendeine Schule etwas für mich gewesen wäre. (BrAM, 688)

Das war nicht nur leicht dahingeplaudert. Mehr als zwanzig Jahre zuvor hatte sich der Dichter diesem Kolleg ausführlicher, ja geradezu passioniert gewidmet. Leo Naphta, höchst schillernde Gestalt im *Zauberberg*, ließ er dort seine Schulbildung erhalten. In der inzwischen ausufernden Thomas-Mann-Forschung hat dies bisher, soweit ich sehe, noch keinen Exegeten zu interessieren vermocht. Wie Michael Maar betont, sind bis heute viele Zusammenhänge des Romans im Dunkeln geblieben: „Philologisch unbehelligt dämmern diese Stel-

¹¹ Franz Graf Zedtwitz: Feldmünster. Roman aus einem Jesuiteninternat, Berlin: Nordland 1940, S. 106.

len seit dem ersten Tag vor sich hin.“¹² Dazu gehören auch die Passagen über die Stella Matutina, denen im Folgenden unser zweifellos oberflächlicher Blick gilt.

Naphta tritt erstmals auf im Kapitel „Noch jemand“ und wird folgendermaßen charakterisiert:

Er war ein kleiner, magerer Mann, rasiert und von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Häßlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten. Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, der schmal zusammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der im übrigen leicht gebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug [...]. (5.1, 562f.)

Ganz offensichtlich erinnert die physiognomische Beschreibung fanatischer Intellektualität an ein gern verwendetes Klischeebild der Societas Jesu – nicht ohne Grund, denn auch Peter Lippert hatte 1912 konstatiert: „Der Jesuit hat von seiner Ausbildung her ein ungeschwächtes und fast unerschütterliches Vertrauen in den Intellekt.“¹³ Doch belehren uns die Mann-Exegeten, daß in Wahrheit Georg Lukács gemeint sei. Kurzen ersten Aufschluß gibt über den, so sein Widersacher Settembrini, „Princeps Scholasticorum“ das Kapitel „Vom Gottesstaat und von übler Erlösung“. Naphta ist demnach kein veritabler Jesuit, hat zwar nach dem Noviziat einige Jahre als Präfekt gewirkt, aber dann aus Gesundheitsgründen die höheren Weihen nicht mehr erhalten. Doch: „[D]er Orden verfügt über ungemessene Reichtümer, und er sorgt für die Seinen“, wie Settembrini neidvoll einräumt, was den Nördling Castorp höchst überrascht: „Donner – Keil! [...] Und ich habe überhaupt nicht gewußt und gedacht, daß es sowas in allem Ernste noch gäbe! Ein Jesuit. Ja so!...“ (5.1, 617)

Schließlich wird im Kapitel „Operationes spirituales“ die Erziehungsgeschichte Naphtas ausführlicher dargestellt. Sein Vater, Schächter in einem Dorf an der galizisch-wolhynischen Grenze, wurde bei einem Pogrom ermordet, die Mutter floh mit den Kindern und kam schließlich „in einem Städtchen des [!] Vorarlbergs zur Ruhe [...], wo Frau Naphta in einer Baumwollspinnerei Arbeit gefunden hatte“. (5.1, 665) Tatsächlich befand sich im 19. Jahrhundert (und noch bis gegen 1960) unmittelbar neben dem Internat die große Textilspinnerei Ganahl. Als nach der Mutter Tod Leo, zunächst Lieblingsschüler des Kreisrabbiners, von diesem als widerspenstig verstoßen wird, macht er die zufällige Bekanntschaft des Paters Unterperntinger:

¹² Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München: Hanser 1995, S. 11. Der aktuelle Forschungsstand wird repräsentiert von Michael Neumanns Kommentarband zum *Zauberberg*, dort zu Naphta 5.2, 88–97 und der Stellenkommentar 5.2, 292 ff. ohne einschlägige Nachweise.

¹³ Peter Lippert SJ: *Zur Psychologie des Jesuitenordens*, München: Kösel 1912, S. 96 f.

Der Sechzehnjährige saß einsam auf einer Bank in den Parkanlagen des sogenannten Margarethenkapfes,¹⁴ einer Anhöhe westlich des Städtchens, am Ufer der Ill, von wo man einen weiten und heiteren Ausblick über das Rheintal genoß, – saß dort, verloren in trübe und bittere Gedanken über sein Geschick, seine Zukunft, als ein spazierendes Mitglied des Lehrkörpers vom Pensionat der Gesellschaft Jesu, genannt ‚Morgenstern‘, neben ihm Platz nahm, seinen Hut neben sich legte, ein Bein unter dem Weltpriesterkleid über das andere schlug und nach einiger Lektüre in seinem Brevier eine Unterhaltung begann, die sich sehr lebhaft entwickelte und für Leos Schicksal entscheidend werden sollte. Der Jesuit, ein umgetriebener Mann von gebildeten Formen, Pädagog aus Passion, ein Menschenkenner und Menschenfischer, horchte auf bei den ersten höhnisch klar artikulierten Sätzen, mit denen der armselige Judenjüngling seine Fragen beantwortete. Eine scharfe und gequälte Geistigkeit wehte ihn daraus an, und weiterdringend stieß er auf ein Wissen und eine boshafte Eleganz des Denkens, die durch das abgerissene Äußere des jungen Menschen nur noch überraschender wurde. (III, 612; vgl. 5.1, 666 f.)

Die Begegnung schließt mit der Aufforderung Unterpertingers an Leo, ihn zu besuchen, und so durfte Naphta den Boden der „Stella matutina“ betreten, „deren wissenschaftlich und gesellschaftlich anspruchsvolle Atmosphäre vorstellungsweise längst seine Sehnsucht gereizt hatte“ (5.1, 668). Der wißbegierige Jüngling konvertiert und erhält darauf einen Freiplatz im Kolleg, dem die folgende Schilderung, ja Hymne Thomas Manns gewidmet ist:

Grund und Boden der Erziehungsanstalt waren weitläufig, wie ihre Baulichkeiten, die Raum für gegen vierhundert Zöglinge boten. Der Komplex umfaßte Wälder und Weideland, ein halbes Dutzend Spielplätze, landwirtschaftliche Gebäude, Ställe für Hunderte von Kühen. Das Institut war zugleich Pensionat, Mustergut, Sportakademie, Gelehrtenschule und Musentempel; denn beständig gab es Theater und Musik. Das Leben hier war herrschaftlich-klösterlich. Mit seiner Zucht und Eleganz, seiner heiteren Gedämpftheit, seiner Geistigkeit und Wohlgepflegtheit, der Genauigkeit seiner abwechslungsreichen Tageseinteilung schmeichelte es Leos tiefsten Instinkten. Er war überglücklich. Er erhielt seine vortrefflichen Mahlzeiten in einem weiten Refektorium, wo Schweigepflicht herrschte, wie auf den Gängen der Anstalt, und in dessen Mitte ein junger Präfekt auf hohem Katheder sitzend die Essenden mit Vorlesen unterhielt. Sein Eifer beim Unterricht war brennend, und trotz seiner Brustschwäche bot er alles auf, um nachmittags bei Spiel und Sport seinen Mann zu stehen. Die Devotion, mit der er alltäglich die Frühmesse hörte und Sonntags am feierlichen Amte teilnahm, mußte die Väter-Pädagogen erfreuen. Seine gesellschaftliche Haltung befriedigte sie nicht weniger. An Festtagen, nachmittags, nach dem Genuß von Kuchen und Wein, ging er in grau und grüner Uniform, mit Stehkragen, Hosenstreifen und Käppi, in Reih und Glied spazieren. [...] Der Kosmopolitismus der Anstalt verhinderte jedes auffällige Hervortreten seines Rassengeprägtes. Es waren da junge Exoten, portugiesische Südamerikaner, die ‚jüdischer‘ aussahen als er, und so kam dieser Begriff abhanden. Der äthiopische Prinz,

¹⁴ Zu den unterschiedlichen Schreibweisen des „Margarethenkapfes“ siehe Anm. 15.

der gleichzeitig mit Naphta Aufnahme gefunden hatte, war sogar ein wolliger Mohrentyp, dabei aber sehr vornehm.

In der Rhetorischen Klasse gab Leo den Wunsch zu erkennen, Theologie zu studieren, um, wenn er irgend würdig befunden werde, dereinst dem Orden anzugehören. Dies hatte zur Folge, daß man seinen Freiplatz aus dem ‚Zweiten Pensionat‘, dessen Kosten und Lebenshaltung bescheidener waren, in das ‚Erste‘ verlegte. Bei Tische wurde ihm nun von Dienern serviert, und sein Schlafabteil stieß einerseits an das eines schlesischen Grafen von Harbuval und Chamaré, andererseits an das eines Marquis di Rangoni-Santacroce aus Modena. Er absolvierte glänzend und vertauschte, getreu seinem Entschluß, das Zöglingsleben des Pädagogiums mit dem des Noviziathauses im benachbarten Tisis, einem Leben dienender Demut, schweigender Unterordnung und religiösen Trainings, dem er geistige Lüste im Sinne früher fanatischer Konzeptionen abgewann. (5.1, 670f.)

Soweit Thomas Mann zur Stella Matutina. Naphtas weitere Schicksale in „Falkenburg“ (recte: Valkenburg), als Präfekt und Lehrer in der Stella (hier freilich irrt der Dichter, diese Kombination war durchaus ungebräuchlich), seine zunehmende Kränklichkeit und Übersiedlung auf den „Zauberberg“ interessieren hier nicht mehr. Die ausführlich zitierte Passage aber macht es offensichtlich: Thomas Mann wußte erstaunlich gut, wovon er sprach. Er muß sich – wohl in der zweiten Jahreshälfte 1922 – genauer informiert haben, z. B. über die Topographie (der Aussichtspunkt Margarethenkopf,¹⁵ das Noviziat in Tisis), die Zahl der Zöglinge, die Zerstreuungen, die Internationalität, die Alkoven, und so fort. Hat er auf der Durchreise in Feldkirch einmal Station gemacht? Oder hat er sich unterrichten lassen, vielleicht von einem Altstellaner, der in München lebte?¹⁶ Seine notorische subtile Ironie sucht man in diesen Passagen vergeblich, geschweige denn wohlfeile antijesuitische Polemik. Im Gegenteil wird hier fast eine idealtypische pädagogische Provinz entworfen – herrschaftlich klösterlich, kosmopolitisch, mit Zucht und Eleganz. Die rigorose ignatianische Pädagogik, die strikte Gliederung des Tageslaufs durch Andachtsübungen, gar die Exerzitien – von all dem ist keine Rede. Hier hätte auch ein Hanno Buddenbrook sich wohlgefühlt.

Erst in Hans Castorps Räsonnements wird ein anderer Ton angeschlagen. Dieser vergleicht Naphta mit seinem Vetter Joachim und sieht beide in nahe verwandtem militärischem Stand:

¹⁵ So die korrekte Bezeichnung, wie sie auch in GW III, 614 zu finden ist. Dagegen spricht die Erstausgabe von 1924, Bd. 2, S. 170, vom „Margaretenkopf“ (so auch Meyers Konversationslexikon 1894, Bd. 6, S. 271, Artikel Feldkirch), die GKFA 5.1, 666 entschied sich für „Margarethenkopf“. Da die Handschrift fehlt, kann nur vermutet werden, welche Variante Thomas Mann ursprünglich verwendet hat. (Freundlicher Hinweis von Katrin Bedenig)

¹⁶ In seinem Brief an Pierre-Paul Sagave vom 18.2.1952 betont Thomas Mann: Manches im *Zauberberg* „wie das Freimaurerwesen oder etwa Jesuiten-Erziehung ist auch studiert“. (DüD I, 583) Schülerlisten der Zeit sind m. W. nicht erhalten.

War nicht die Anstalt ‚Morgenstern‘ ein richtiges Kadettenhaus gewesen, dessen Zöglinge, abgeteilt in ‚Divisionen‘, zu geistlich-militärischer bienséance ehrenhaft waren angehalten worden, – eine Verbindung von ‚Steifem Kragen‘ und ‚Spanischer Krause‘, wenn man so sagen durfte? (5.1, 675)

Für den Gang der Handlung im *Zauberberg* oder die Charakteristik des „kommunistische[n] Jesuit[en]“¹⁷ Naphta wäre eine so einläßliche Huldigung an die Stella nicht vonnöten gewesen. Thomas Mann nutzte die Gelegenheit zu einem Exkurs über sein Idealbild einer humanen Schule. Neben der flüchtigen Erwähnung des Paters Unterpertinger (ein kräftiger Tiroler Name) versagt sich der große Menschenschilderer jede Skizze eines prototypischen Jesuiten; für seine literarischen Zwecke genügte ihm der Entwurf eines humanen Idealinternats, das von den Wilhelminischen Erziehungsanstalten so himmelweit verschieden war.

Während der Dichter sein pädagogisches Utopia am Illstrand ohne eigene Erfahrung entwarf, war Franz Graf Zedtwitz selbst im Kolleg gewesen. Der Autor, 1906 in Wien geboren, war zuvor nur mit Tiergeschichten und Reiseberichten hervorgetreten.¹⁸ 1940 veröffentlichte er im völkischen Berliner Nordland-Verlag das 574 eng bedruckte Seiten umfassende Werk *Feldmünster. Roman aus einem Jesuiteninternat*. Es erreichte 1941 bereits die dritte Auflage. Zedtwitz kam, wie der Klappentext berichtet, als zehnjähriger Bub in die Stella Matutina,

... wo er nach 4 Jahren jesuitischer Erziehung doch noch die Kraft aufbrachte, einfach durchzubrennen. Er wollte einer Gewalt entfliehen, der er als kleiner Junge sich auf die Dauer nicht gewachsen fühlte. [...] Nach der Auflösung der Internate hat dieses Buch historischen Wert bekommen.

Wer hier allerdings an Bilsle denkt oder gar wüste Renegatenpolemik über blonde Jungs im Würgegriff der jesuitischen Hydra im Stile des Exjesuiten Graf Hoensbroech erwartet, geht fehl. Die deutschnationale Tendenz ist zwar unverkennbar, die kritische Reserve überall zu spüren, aber dennoch will der Autor die Faszination jesuitischer Erziehung nicht leugnen; seine aus eigenem Erleben genährte Schilderung der Kollegatmosphäre vermittelt, wenngleich ex negativo, an vielen Stellen ein anschauliches, allerdings zu jenem Manns höchst konträres Bild. Schon der Titel straft die Verlegung des Orts der Handlung in die oberösterreichischen Voralpen Lügen, auch der Name des Kollegs „Immakulata“ kann kaum als Tarnung dienen.

¹⁷ Thomas Mann an Pierre-Paul Sagave, 30.1.1934. (DüD I, 542)

¹⁸ Zu ihm vgl. Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1939, Berlin: de Gruyter 1939, Spalte 994.

Feldmünster steht in der Tradition (oder eher Konvention) der Schülerromane seit Jahrhundertbeginn – *Freund Hein* von Emil Strauß, *Unterm Rad* von Hermann Hesse, Franz Werfels *Abituriententag*, Friedrich Torbergs *Der Schüler Gerber* und natürlich Musils *Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Neben all diesen kann er an literarischer Qualität keinesfalls bestehen, aber seine – wie gleich zu zeigen sein wird – kaum verhüllte Schilderung tatsächlicher Personen und Ereignisse verleiht ihm doch einen semidokumentarischen Reiz.

Die Zeit der Handlung ist 1918/1919. Der vierzehnjährige Robert Neitperg, aus verarmtem Wiener Kleinadel stammend, ist ein gescheiter, hochsensibler Bub, künstlerisch begabt, auch von hoher religiöser Empfindsamkeit und insofern ein ideales Objekt für das jesuitische Erziehungsprogramm. Er steht mit seiner Künstlerseele freilich ziemlich alleine, wird verspottet und gemieden. Daß ein Klüngel um die beiden hochadeligen Grafen Vierbrücken und deren Trabanten den Außenseiter mit steten Sticheleien, Demütigungen und auch brachialen Angriffen quält, wird von den Präfekten aufmerksam registriert, jedoch im Interesse seiner Disziplinierung toleriert. Eine Randfigur bleibt der intellektuell bescheiden ausgestattete, stets witzelnde, in jeder Hinsicht privilegierte, ostentativ bei den Mahlzeiten sich aus seinen Freßpaketen bedienende Erzherzog Ludwig Franz. Tatsächlich waren in jenen Jahren die beiden ältesten Kaiserenkel Franz Karl Salvator und Hubert Salvator Zöglinge der Stella. Mit nur einer kurzen Erwähnung bedacht wird – ein Wiedergänger Naphtas? – der getaufte Jude Kohn, „der wie immer abseits stand und mit kurzsichtigen Augen in ein Buch starrte“.¹⁹ Bei dem antisemitischen Seitenhieb, daß dieser ständig nach Urin rieche, läßt es Zedtwitz bewenden. Neitpergs einzige Freunde sind der zu jeder Rauferei bereite Außenseiter Reiz, der ihn unter seinen Schutz nimmt, und später der ebenso aufsässige Geiger. Die gruppendynamischen Prozesse, denen ein eher unспортlicher, lesewütiger, sensibler, aus vergleichsweise bescheidenen Verhältnissen kommender Bub in der Stella Matutina unterworfen war, werden von Zedtwitz zutreffend geschildert – einschließlich der Sprödigkeit und Härte der Präfekten, hinter der sich die Hilflosigkeit, Unsicherheit und vor allem Unreife der selbst kaum der Pubertät entwachsenen Adoleszenten verbargen; von psychologischer Schulung konnte keine Rede sein.

Die Schilderungen der Örtlichkeiten (mit der Immaculata-Statue über der Hauptpforte und den beiden Knaben Ora und Labora an der großen Treppe) wie auch des Alltagslebens im Kolleg sind von hoher Authentizität: die Spaziergänge in Viererreihen durchs Städtchen, das Ritual der „Notenverlesungen“, die Beschreibung der Studiensäle mit ihren Pulten und dem erhöht thronenden

¹⁹ Zedtwitz, *Feldmünster* (zit. Anm. 11), S. 73.

argwöhnischen Präfekten, auch die Schlafsäle mit den später abgeschafften separaten Alkoven, die stillen Morgenmessen und prächtigen Hochämter, der Ministrantenstolz und die Aufnahmezeremonien in die Marianische Kongregation, der jährliche Stadttumzug mit Blechmusik, die Theateraufführungen und nicht zuletzt die Exerzitien. All dies war einem unerbittlichen, durch „Detaillierung und Zerkleinerung“ (Lippert) geprägten Tages- und Jahreslauf unterworfen, einer strengen Hausordnung, die lehren sollte, „daß man entsagen und seine Leiden aufopfern mußte, wenn man jenes endgültige Heil jenseits des Todes erreichen wollte, das die Kirche in Aussicht stellte“ – „alle Leichtfertigkeit barg Verantwortung in sich, jedes Spiel Gefahr, jeder Scherz Sünde“.²⁰ Die Absicht dieser allumfassenden Disziplinierung war eindeutig:

Wer ein von Jesuiten geleitetes humanistisches Gymnasium besuchte, wurde in jenen acht Jahren, die zwischen der Kindheit und dem Eintritt in das Leben des reifen Mannes liegen, so sehr nach dem Gedanken der Kirche geformt, daß er diese Formung niemals wieder verleugnen konnte. [...] Er wurde für die Kirche um so wertvoller, je höher der Platz war, den er dereinst in der Rangordnung der Menschheit einnahm.²¹

Die äußere Disziplin war verbunden mit einer rigiden Kontrolle der geistigen und emotionalen Entwicklung und allumfassender religiöser Betreuung. Nur die intensive Marienverehrung galt als erlaubtes Aktionsfeld für alle emotionalen Regungen, als Blitzableiter jeder pubertären Schwärmerei, jedes Hungers nach Zuneigung. Stete Gewissensforschung und Grübeleien über Todsünden, Beichtrituale, religiöse Anfechtungen, abwechselnd mit Exaltationen in Messen und Andachten, die diffusen erotischen Nöte, das herzerreißende Heimweh bei der Rückfahrt aus den Ferien, die Schwermutsattacken im unendlichen Gleichmaß – all dies findet sich bei Zedtwitz, wengleich weitschweifig und sprachlich durchaus mittelmäßig, treffend geschildert.

Sein jugendlicher Held Robert Neitperg hat in den Sommerferien 1919 eine harmlose Schwärmerei begonnen, die in zwei Küssen gipfelte. Bei seiner Rückkehr hat das Kolleg (im Roman wie in der Realität²²) die beiden bisher bestehenden Parallelabteilungen – eine adelige mit höherem Komfort und eine bürgerliche – nach dem Ende der Monarchie den Zeiterfordernissen entsprechend zu einer einzigen verschmolzen. Die Vermengung der bisher sozial getrennten Sphären macht die Kollegleitung nervös und besonders aufmerksam auf jegliche Störung der absoluten Disziplin. Bei der obligaten Briefzensur

²⁰ Ebd., S. 45, 51, zum Tageslauf auch S. 332f., vgl. S. 410f. (Kolleg bei Nacht).

²¹ Ebd., S. 69f.

²² Vgl. Pater Josef Knünz SJ: 100 Jahre Stella Matutina 1856–1956. Sonderausgabe des Kollegheftes „Aus der Stella Matutina“, Feldkirch 1956, S. 150f. Es war allerdings bereits der neue Generalpräfekt Pater Richen, der dies zu bewerkstelligen hatte.

wird ein harmloses Schreiben Roberts als Beleg schlimmster Unkeuschheit gewertet, Disziplinarmaßnahmen folgen, die Aufnahme in die Kongregation wird ihm verweigert, was den Buben in Seelenpein stürzt. Hinzu kommen die alljährlich stattfindenden Exerzitien mit anschließender Generalbeichte, die nach den zügellosen Ferien die Wiederdisziplinierung befördern sollen. Bei Zedtwitzens Schilderung des Exerzitienmeisters, der die Höllenqualen stundenlang in allen Details ausmalt, mag man krasse Übertreibung mutmaßen – doch eigene Erfahrungen gut vierzig Jahre später decken sich weitestgehend mit den beschriebenen, auch was das Ergebnis angeht:

Die Hypnose dieser Tage hatte ihn überwältigt, er war gleichsam aus sich selbst herausgeschlüpft, er war ein Teil vom Sein des Predigers geworden und hatte sich selbst verloren. Sein wahres Ich schlief; er aber glaubte, es sei gestorben und zerstoßen.²³

Neben dem eifrigen Exerzitienmeister, dem gütigen Beichtvater und alten Lateinlehrer, neben dem mitleidigen Frater in der Krankenstation, den gutwilligen, doch einflußlosen und eingeschüchterten Subpräfekten treten im Laufe der Handlung jene Gegenspieler in den Vordergrund, die das rigide, gnadenlose Erziehungssystem repräsentieren. So sieht der Präfekt Pater Zumstein seine Herzenskälte legitimiert im täglichen

... Kampf gegen den äußeren Feind, der sich verderblich wie flüchtiges Gift durch jede Ritze im Gemäuer der Kirche zu schleichen versuchte, und Kampf gegen den Feind im Herzen dieser Buben, die in ihrem Übergangsalter, in dem das Fleisch wach wurde und gegen den Geist streitet, doppelt gefährdet waren.²⁴

Als zentraler, immer stärker in den Vordergrund tretender Widersacher aber erweist sich der gefürchtete hagere Generalpräfekt Pater Lechner, genannt „die Katz“: „Das Haar sträubte sich um seine Tonsur, in wattigen Büscheln, die buschigen weißen Brauen hingen tief über die kalten hellgrauen Augen herab.“²⁵

Dieser Generalpräfekt, oberste Instanz allen außerschulischen Internatslebens, verfolgt Robert als Element der Unruhe fortan immer stärker mit seinem Argwohn. Die Katastrophe ereignet sich wenig später, als der Knabe einem Freunde naiv mitteilt, wie schön er es finde, daß Mann und Frau Kinder bekämen, wenn sie sich liebten. Ein Lauscher denunziert ihn beim Kongregationspräfekten, der dies zwar harmlos findet, sich aber seinerseits vom fanatischen Generalpräfekten sagen lassen muß, welch verkommenes Subjekt

²³ Zedtwitz, Feldmünster (zit. Anm. 11), S. 380.

²⁴ Ebd., S. 11.

²⁵ Ebd., S. 34.

Robert sei. Der Generalpräfekt demütigt Robert bei der Notenverlesung vor allen zutiefst, worauf dieser schwer an Diphtherie erkrankt – realer Hintergrund dafür ist der bekannte damalige Siegeszug der spanischen Influenza, die im Oktober 1919 auch im Kolleg drei Todesopfer forderte. Der Generalpräfekt sieht darin die gerechte Züchtigung Gottes, gibt Robert triumphierend die letzte Ölung und nimmt ihm die Beichte ab, doch der Bub kommt durch. Kaum genesen, muß er bei Pater Lechner noch die angedrohten „Tatzen“ über sich ergehen lassen – eine Disziplinierungsmaßnahme, die auch nach 1960 dort noch im Schwange war. Scham und Schande im Bewußtsein, daß ihm schlimmes Unrecht getan wurde, führen zum psychischen und physischen Zusammenbruch Roberts.

Die Szene sei etwas ausführlicher zitiert:

Mit klappernden Zähnen stand der Bub vor dem unbarmherzigen Alten, der seltsam geschmeidig auf einen Tisch zuschritt und dessen Lade herausriß. In dieser Lade lagen Lederstreifen verschiedener Breite und Länge, die gefürchteten Katzenszungen. Je schmaler sie waren, desto stärker schmerzten die Hiebe, die man damit erhielt. Der Generalpräfekt ergriff, selbst zitternd vor Erregung, einen ganz schmalen Riemen. ‚Die rechte Hand‘, schrie er, ‚die rechte!‘ Und schon klatschten zwei, drei scharfe Hiebe, entsetzlich brennend, auf die Handfläche nieder. Der wütende Schmerz, der jede Vorstellung überschritt, warf den Buben fast um, aber der Generalpräfekt ließ ihm keine Zeit, sich zu besinnen. ‚Jetzt die linke‘, schrie er, und skandierte mit den drei Hieben die Worte: ‚Damit du lernst, dein ungewaschenes Sündenmaul zu halten!‘ Er setzte ab, am ganzen Körper ebenso fliegend wie sein Opfer, in einer grauenhaften Erregung, in die ihn diese Züchtigung versetzt hatte. ‚Und wenn es dich wieder anwandeln sollte, deine Kameraden mit deinen schmutzigen Erfahrungen zu verführen, dann weißt du jetzt, was dich erwartet ! Hinaus mit dir!‘ Der letzte Rest seines Selbstbewußtseins war niedergepeitscht [...]. Jetzt erst war er sich seiner ganzen Niedrigkeit, seiner Verworfenheit und Verlassenheit bewußt geworden, jetzt erst wußte er, wohin er gehörte. Er hatte einmal Maler werden, sein Leben selbst in die Hand nehmen wollen? Ein Strom von Tränen, den er, in einen dunklen Winkel des Ganges gepreßt, vergoß, schwemmte die letzten Trümmer dieser Selbsttäuschung hinweg. Er war ja nicht einmal würdig, unter den durchschnittlichen Kameraden zu weilen, er, der geglaubt hatte, mit einer läppischen Infektion habe Gott sein Vergehen getilgt. Verlorenstes Kind der Christenheit, mit einem Brandmal auf der Stirn, das seine Niedrigkeit hinausschrie, stolperte er in den Studiensaal hinein. Hier sank er über seinem Pult zusammen und blieb liegen wie ein Toter. Am Abend dieses Tages lagen in einem der großen Gemeinschaftspapierkörbe winzige Schnitzel Zeichenpapier, letzte Trümmer einer Zeit, die zu nichts anderem geführt hatte als zu Schmach und Verderben. Der Internist Robert Neitperg war dahin gekommen, wohin ihn seine Erzieher hatten treiben wollen, er war gebrochen worden und hatte sich von seiner Persönlichkeit und seinen Neigungen endgültig losgesagt.²⁶

²⁶ Ebd., S. 469f.

Die Vermutung liegt nahe, daß man es hier mit massiv überzeichneter Kolportage zu tun hat. Jedoch gab es für die Romanfigur des Generalpräfekten ein reales Vorbild: Pater Anton David, der von 1898 bis 1919 diese Funktion in der Stella Matutina innehatte. Er wird in der Festschrift des Stellahistoriographen Pater Joseph Knünz SJ als Beispiel der „strengen Patres“ genannt. Knünz räumt ein: „Zumal im Anfang der Begegnung flößte der Mann wohl eher eine gewisse Furcht ein und mancher Junge hat unter seiner herben Art sich schwergetan und den Weg zum verborgenen Wohlwollen des P. Präfekten lange nicht gefunden.“²⁷ Wie Zedtwitz die von Pater David als Schreckensritual inszenierten Notenverlesungen schildert, wird überraschend bestätigt durch die freilich positiv gemeinten Erinnerungen eines Zöglings, die 1931 in der Festschrift zum 75jährigen Kollegsjubiläum abgedruckt wurden:

Wie Messer schneiden seine Worte. Glaubt mir! Ich weiß es. Bin auch einmal zur Operation gekommen. Eine Sage geht, daß P. David in seinem Zimmer eine Geißel hatte, eine richtige lederne, knotenverschlungene Geißel – in Wahrheit war’s freilich nur ein Lederstreifen. Und war einer von den Jüngeren besonders schlimm und besonders faul, dann gab es ‚Tätzen‘. Rechter Hand und linker Hand und wieder rechts und wieder links. Und doch war vielleicht ein strenges, scharfes Wort von P. David noch schmerzlicher, weil darin soviel Abscheu vor dem Bösen lag und ein Bubenherz davon bis ins Innerste zerwühlt wurde. [...] Wenn P. David das Herz eines Zöglings prüfte, sah er diesem nicht in die Augen, sondern auf die Stirne, als lese er die Gedanken. Man konnte ihm nichts verbergen. Er sperrte alle Schlösser auf: den Trotz, die Heuchelei, das Spitzbubenschloß des Übermutes. So kunstvoll sie auch geschmiedet waren; P. David öffnete sie alle. Was blieb uns übrig? Wir wurden brav wie Lämmer.²⁸

Aus der Perspektive des unerbittlichen Erziehers selbst war seine Aufgabe klar definiert. Pater David formulierte es so:

Für die erdrückende Mehrheit der Jugend hier im Hause reicht die Hilfe aus, welche die alterprobte Tages- und Hausordnung, die durch die Überlieferung überkommenen Gebräuche betreffend Kapelle, Schule, Haus und Spielplätze vermitteln. Es bleibt ein

²⁷ Knünz, 100 Jahre Stella Matutina (zit. Anm. 22), S. 117.

²⁸ Dr. Paul Rainer im Stellaheft 1921 über Pater David, wiederabgedruckt in: 75 Jahre Stella Matutina. Festschrift Band III. Stellazeiten und Stellaleben geschildert von Zöglingen, Feldkirch: Selbstverlag Stella Matutina 1931, S. 234f. Vgl. auch die von Pater Knünz geschilderte Affäre aus dem Jahr 1892, als ein Südtiroler Adeliger gegen die an seinem Sohn vollzogene Prügelstrafe gerichtliche Klage einreichte. „Die Hiebe wurden, wie üblich, von einem älteren zuverlässigen Diener im Beisein des Präfekten mit einem fingerdicken Röhrchen auf die mehrfach starke Winterhose verabreicht.“ (Knünz, 100 Jahre Stella Matutina [zit. Anm. 22], S. 119f.) Trotz des Freispruchs beim Feldkircher Kreisgericht ging die Angelegenheit entsprechend dramatisiert durch die liberalen Blätter, schließlich war, so Dr. Sigl im Bayerischen Vaterland „den liberalen Herrschaften die Erziehungsanstalt der Jesuiten in Feldkirch schon lange ein Dorn im Auge und ein Pfahl im Fleisch“. (Ebd., S. 120.)

kleiner Rest, den man keinen Augenblick aus dem Auge verlieren darf und dem unsere ganze Arbeit, Sorge, Liebe und Geduld, und vor allem unser Beten und Opfern gewidmet sein muß.²⁹

Nimmt man all dies zusammen, auch zwischen den Zeilen zu lesen versuchend, wird man der Szene bei Zedtwitz zumindest aus der subjektiven Sicht der autobiographischen Romanfigur eine gewisse Schlüssigkeit nicht absprechen können. Nun kommt die Mutter endlich ihrem Sohn zur Hilfe, reist nach Feldmünster und weist dem Generalpräfekten sein Unrecht und die Unschuld des Buben nach: „Von ganz fernher klang ihm ein Wort aus seiner Novizenzeit: ‚Und wenn ihr die Liebe nicht hättet, ihr wäret nichts als tönendes Erz und klingende Schellen.‘“³⁰ Nun wird, schon um einen Skandal zu vermeiden, Robert bevorzugt und gefördert, darf im Theater mitspielen, wird in die Marianische Kongregation aufgenommen und sogar zum Studiensaalordner ernannt. Aber es ist zu spät: Hart und illusionslos geworden, ist er nicht mehr erreichbar und sieht im Kolleg nur mehr „mit dünner, kahler Haut überzogene Leere“,³¹ eine „graue Mühle, in der sich die Mühlsteine der Eintönigkeit und des Zwangs drehten, [...] die Stätte des erzwungenen Gebets und der freudlosen Arbeit“.³² Am Abend der Theateraufführung entflieht der fünfzehnjährige Robert in die Freiheit.

Im Mittelpunkt der Leiden auch dieses Knaben steht das schutzlose Ausgeliefertsein gegenüber einer totalitären Instanz, die nicht nur die absolute weltliche Autorität verkörpert, sondern sich auch im Besitz der alleinseligmachenden Wahrheit weiß. Dagegen ist kein Rekurs möglich, der Generalpräfekt ist Ankläger, Richter, Vollstrecker in einer Person. Die Humiliation als Erziehungsmaxime will den alten Adam zerstören, um auf dessen Ruinen den Tempel Gottes zu erbauen. Der erste Teil dieser Aufgabe gelingt insbesondere bei sensiblen Kindern, allerdings nicht selten um einen hohen Preis. Heute mögen die von Zedtwitz in puncto sexti geschilderten Verdächtigungen grotesk erscheinen, doch aus eigener Stella-Erinnerung kann nur bestätigt werden, daß die Beilegung lasterhaften Hintersinns bei naiven Handlungen mit entsprechender Inquisition durchaus verklemmungsfördernd wirkte. Und daß nicht nur auf Orwells *Farm der Tiere*, sondern auch im Kolleg einige gleicher waren als die anderen, daß hochadelige Herkunft, am besten gepaart mit oder wenigstens ersetzt durch entsprechendes Vermögen, den Internatsalltag durchaus zu erleichtern vermochte – auch dies ist keine bössartige Verleumdung.

²⁹ Zitiert nach Knünz, 100 Jahre Stella Matutina (zit. Anm. 22), S. 117.

³⁰ Zedtwitz, Feldmünster (zit. Anm. 11), S. 479.

³¹ Ebd., S. 538.

³² Ebd., S. 559.

Die Kluft zwischen dem freudlosen, von emotionaler Eiseskälte geprägten Feldmünster Zedtwitzens und Thomas Manns kultiviert-weltoffenem Institut „Morgenstern“ kann kaum größer gedacht werden – allerdings ist auch die ästhetische Kluft nicht zu überbrücken. Auffällig bleibt angesichts der Überfülle antijesuitischer Polemik gerade im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, wie gering die Zahl literarischer Darstellungen des jesuitischen Erziehungssystems offensichtlich geblieben ist. Konnte ohne autobiographischen Hintergrund darüber nicht überzeugend geschrieben werden? Die *Stella Matutina* existiert nicht mehr. Die deutschen Jesuiteninternate sehen sich mit schwerwiegenden Vorwürfen konfrontiert, von denen jene der körperlichen Mißhandlung von Zöglingen noch am geringsten wiegen. Ob die ignatianische Pädagogik noch eine Zukunft hat, wird sich zeigen.

Hans-Joachim Sandberg

Das alte Auge mit der grünen Brille

Nachlese zu „Buddenbrook(s)“

Verschwiegenheit ist der Stempel eines fähigen Kopfes.¹

I

Das Neueste ist, daß ich einen Roman vorbereite, einen großen Roman – [...], der etwa ‚Abwärts‘ heißen (<...>) (21, 99)

So Thomas Mann am 20.8.1897 aus Palestrina an Otto Grautoff. Was folgte, wurde, von wem und aus welchem Grunde auch immer, später getilgt. Seit dem 25.10.1898 ist in dem Briefwechsel die Rede von „Buddenbrooks“. (21, 105) Der unverfängliche Titel hatte den überdeutlichen verdrängt.

Es war eine Frage der Zeit bis Leser, die meinten, der Name gehe sie etwas an, über dessen Herkunft unterrichtet zu werden wünschten. Am 14.7.1931 verständigte Thomas Mann den Freiherrn Max von Buddenbrook, der Name Buddenbrook komme in Lübeck nicht vor, sei aber auch keine ganz freie Erfindung, da er von einem bürgerlichen Familiennamen in dieser Schreibweise gehört habe. (Reg 31/87)²

In seiner Antwort vom 28.6.1948 auf einen Brief von Julius Bab erklärte Thomas Mann die Herkunft des Titels so:

Mit dem Familiennamen mag es schon sein, wie Sie sagen. Uebrigens glaube ich mich zu erinnern, daß es mein Bruder war, der ihn mir vorschlug, als ich in Palestrina nach

¹ Baltasar Gracián: Handorakel und Kunst der Weltklugheit, Deutsch von Arthur Schopenhauer, 12. Aufl., Stuttgart: Kröner 1978 (= Kröners Taschenausgabe; Bd. 8), S. 76. Im Original: *La retentiva es el sello de la capacidad*. („Die Gedächtniskraft ist das Siegel der Befähigung.“) Baltasar Gracián: Oráculo manual y arte de prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián. Obras completas, Madrid: Aguilar 1967, S. 201. Der vorliegende Beitrag legt Wert auf die Beachtung der Mehrdeutigkeit des Begriffs *la retentiva*: Zurückhaltung / Verschwiegenheit / Diskretion / Erinnerungsvermögen / Gedächtnis / Gedächtniskraft.

² Siehe hierzu Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875–1918, Frankfurt/Main: S. Fischer 1996, S. 400f., nachfolgend zitiert als [Mendelssohn].

einem irgendwie plattdeutschen und dabei seriösen Namen suchte. ‚brook‘ ist offenbar ‚Bruch‘, und ‚Budden-brook‘ bedeutet ein ‚niedriges‘, flaches Mohrland [sic]. Ich habe den Namen immer für bürgerlich gehalten, zum Unterschied von ‚Buddenbroock‘, einem friederizianischen Adels- und Generalsnamen. Sonderbar, daß Fontane ‚Buddenbrook‘ als adelig behandelt. Meines Wissens gibt es das nicht. (DüD I, 117)

Am 31.7.1950 gab Thomas Mann Herrn Heinrich von Buddenbrock zu verstehen, dass sein Jugendroman den Titel *Buddenbrooks* führe, nicht „Die Buddenbrooks“. Den Artikel „Die“ hätte er nur einem adeligen Namen, keinem bürgerlichen gegeben. Als Beispiel wies er auf Fontanes *Die Poggenpuhls* hin. Zu dem Geschlecht des Barons von Buddenbrock habe sein Buch keine Beziehungen. Er habe seinerzeit nach einem niederdeutsch lautenden Namen gesucht, der nicht wie viele andere, z. B. „Klötterjahn“, komisch wirken sollte. Der Name „Buddenbrook“ sei ihm passend erschienen, er bedeute ein niederes, flaches Moorland. Soviel er wisse, komme der Name bürgerlich vor, aber auch an ein adeliges Geschlecht „von Buddenbrook“ erinnere er sich, er meine bei Fontane, und zwar im *Stechlin*, den Namen gefunden zu haben. (Vgl. Reg 50/312)

Der Brief vom 10.7.1952 an Bernt Richter hält es mit dem Namen wie folgt:

Zur Zeit von ‚Buddenbrooks‘ habe ich gerade die späten Werke Fontane’s, Effi Briest, Stechlin, Poggenpuhls etc., die mich dann so sehr entzückten, *nicht* gekannt. Den Namen Buddenbrook wählte ich, weil es mir um einen niederdeutschen und dabei nicht komisch klingenden Familiennamen zu tun war. Ich war dann sehr überrascht, bei Fontane einen Herrn von Buddenbrook zu finden, da ich geglaubt hatte, die adelige Form des Namens sei v. *Buddenbrock*. Ich bezweifle noch heute, daß Buddenbrook anders als bürgerlich vorkommt. (DüD I,128)

Von den „späten Werke[n] Fontane’s“ kannte Thomas Mann *Effi Briest* und *Die Poggenpuhls* vor Beginn der Arbeit mit *Buddenbrooks*. Vor Beendigung der Niederschrift des Romans hatte er auch den *Stechlin* gelesen. Eine stichhaltige Erklärung blieb Thomas Mann dem Briefpartner schuldig. Wo er auf den Namen „Buddenbrook“ gestoßen war, ist klar. Was ihn mutmaßlich darüber hinaus bewog, diesen Namen als Titel für seinen Roman zu wählen, ist bislang nicht geklärt. Von „Abwärts“ zu *Buddenbrooks*.³ Wie kam es dazu?

³ Siehe hierzu vorerst Mendelssohn, 398–402.

II

Die guten Bücher sind doch das Beste auf der Welt. Neulich las ich auch Fontanes neuen Roman ‚Effi Briest‘, der ganz vortrefflich ist. (21, 73)

Der am 17.2.1896 in München verfasste Brief an Grautoff belegt, dass Thomas Mann das Meisterwerk *nach* der Rückkehr von seiner ersten Italienreise, die vom Juli bis zum Oktober 1895 dauerte, gelesen hatte, gute neun Monate *vor* dem Aufbruch zur zweiten Italienreise im Oktober 1896.

Im Vorabdruck war *Effi Briest* vom Oktober 1894 bis März 1895 in der Neuen Rundschau erschienen.⁴ Heinrich konnte den Roman vor dem Erscheinen der Buchausgabe gelesen und, nach einem Titel für den, wie angenommen,⁵ im Stillen bereits geplanten Roman befragt, den Bruder auf den Namen „Buddenbrook“ aufmerksam gemacht haben. Die Angabe „neulich“ im Brief vom Februar 1896 noch auf den Sommer 1895 beziehen zu wollen, erscheint mir problematisch. Zeitspanne und Formulierung („[d]ie guten Bücher“) sprechen eher dafür, dass Thomas Mann die im Herbst 1895 bei Friedrich Fontane & Co. erschienene Buchausgabe mit dem Impressum 1896 gelesen hatte. Wie dem auch sei: Zu Beginn des Jahres 1896 war ihm der Name „Buddenbrook“ in der Schreibweise mit doppeltem „o“ bekannt.

Während des zweiten Italienaufenthaltes vom Oktober 1896 bis zum April 1898 erreichte Thomas Mann Anfang Juni ein Brief seines Verlegers. Nach Darstellung Thomas Manns vom 20.8.1897 an Grautoff hatte Fischer ihm „in seinen Briefen [?] wiederholt [?] den Wunsch aus[gesprochen], ein größeres, zusammenhängendes Prosawerk von [ihm] zu verlegen [...]“ (21, 99)⁶ Diese Aufforderung ist m. W. nur in dem Brief vom 29.5.1897 belegt. Anfang Juni 1897 hätte Thomas Mann, auf der Suche „nach einem irgendwie plattdeutschen und dabei seriösen Namen“, Anlass gehabt, den Bruder danach zu fragen. Da ihm zu diesem Zeitpunkt die Figur vertraut war, die Fontane zum Vermittler von Vorbedeutungen und Rückblenden gemacht hatte – „Buddenbrook“ – gab es für ihn keinen Grund mehr, nach einem Namen zu suchen, jedenfalls nicht nach diesem.

Drei Monate nach Fischers Botschaft, einen Monat vor dem Beginn der Niederschrift, teilte Thomas Mann in seinem Brief vom 20.8.1897 dem Vertrauten die Neuigkeit mit, dass er einen Roman mit dem möglichen Titel

⁴ Daragh Downes: „Effi Briest. Roman“, in: Fontane-Handbuch, hrsg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart: Kröner 2000, S. 633.

⁵ Siehe mit Bezug auf Thomas Manns Brief von Ende Mai 1895 an Grautoff (21, 57ff., bes. 58) den Kommentar 1.2., 15ff.

⁶ Siehe 1.2, 10. Mendelssohn, 389, meint, dass Thomas Mann erst durch diesen Brief zu einem Roman ermuntert wurde.

„Abwärts“ plane. Warum hatte Thomas Mann den Namen „Buddenbrook“ nicht sogleich gewählt?⁷ Vermutlich, weil er vorerst noch unter dem Eindruck der Lektüre anderer Bücher stand, in denen er Wörtern wie „Abwärts“ bzw. „Hinab“ begegnet war. Konfrontiert mit der Häufung dieser oder entsprechender Adverbien war ihm die Eignung des Namens „Buddenbrook“ für seinen Roman offenbar nicht auf Anhieb klar.

Auf der Grundlage vorliegender Befunde⁸ sollen die für den Austausch der Titel maßgeblichen Texte nunmehr von neuem unter die Lupe genommen werden.

III

Was habe ich in der letzten Zeit nicht Alles an bedeutsamen Büchern gelesen! Ich fange nicht erst mit dem Aufzählen an! (21, 94f.)

So Thomas Mann am 21.7.1897 aus Rom an Otto Grautoff, entschlossen, den Vorsatz nicht zu befolgen. Es lag ihm daran, Grautoff von seiner Bewunderung für den „großen, königlichen, sicheren und klaren Menschen“ (21, 95) in Kenntnis zu setzen, den Eckermann ihm nahegebracht. Dessen Umgang mit Goethe hatte ihn vorübergehend sogar dazu bewogen, dem Begründer der dritten Generation „Buttenbrook“⁹ die Vornamen Johann Peter zu geben, die Vornamen des Verfassers der „Gespräch[e] mit Goethe“. Bald tauschte er ihn aus gegen den eigenen: Thomas. Mit dem zweiten Namen: E.T.A. Hoffmann, dessen *Serapions-Brüder* Thomas Mann als Lektüre für Tony Buddenbrook vorgesehen hatte, war die Aufzählung beendet. Mochte der Freund rätseln, was er sonst noch „Alles an bedeutsamen Büchern gelesen“ hatte.

Der letzte in die Erstausgabe der Korrespondenz aufgenommene Brief, verfasst am 26.11.1901 in Riva am Gardasee, gab, vier Jahre nach der ins Stocken geratenen Auflistung, dem Famulus in der Ferne folgende Anweisung:

⁷ Mendelssohns Annahme, Thomas Mann könne den Namen womöglich „ganz vergessen“ haben, wird durch den Zusatz geschwächt, der Name „Buddenbrook“ möge sich dennoch irgendwo in einer versteckten Gedächtniskammer unbemerkt eingenistet haben, „um zu gegebener Zeit zu klopfen, man möge ihn herauslassen“. (Mendelssohn, 400)

⁸ Siehe zu *Effi Briest* Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1965 (= Sprache und Literatur 27), S. 62; Lehnert folgend, Hans Wysling: Notizbuch 2, S. 50 (Notb I, 104); zu Edgar Allan Poe's *Der Untergang des Hauses Usber* (1840): Notizbuch 3, erste Lage, S. 28 (Notb I, 81); zu Heinrich Manns *In einer Familie* (1894): 1.2, 47f.; zur Entstehungsgeschichte von *Buddenbrooks* den Kommentar: 1.2, 38–49. Siehe außerdem zu Nietzsches *Genealogie der Moral* Hans Wißkirchen: „Er wird wachsen mit der Zeit ...“, in: TM Jb 21, 2008, 10–112 (bes. 104–107).

⁹ TMA, Signatur: Mp XI 13 Grün Mat 2 (1.2, 458, 460, 466).

Ein paar Winke noch, *Buddenbrooks* betreffend. [...] [B]etone, bitte, den *deutschen* Charakter des Buches. Als zwei echt deutsche Ingredienzen [...] nenne *Musik* und *Philosophie*. Seine *Meister*, wenn schon von solchen die Rede sein müsse, habe der Verfasser freilich nicht in Deutschland. Für gewisse Partien des Buches sei Dickens, für andere seien die großen Russen zu nennen. Aber im ganzen Habitus (geistig, gesellschaftlich) und schon dem Gegenstande nach echt deutsch [...]. Tadle ein wenig (wenn es Dir recht ist) die Hoffnungslosigkeit und Melancholie des Ausganges. Eine gewisse *nihilistische* Neigung sei bei dem Verf. manchmal zu spüren. Aber das Positive und Starke an ihm sei sein *Humor*. – [...]

Damit genug! Mach Deine Sache recht gut und verschiebe sie nicht zu lange. (21, 179f.)

Die Besprechungen, publiziert zunächst in München,¹⁰ danach in Hamburg,¹¹ hielten sich an Manns Vorschläge für die Leserlenkung. Eigenwillig handelte Grautoff nur in einem Punkt: In der Hamburgischen Wochenschrift für deutsche Kultur, dem *Lotsen*, hob er einen Schriftsteller hervor, auf den das Gegenteil von dem zutraf, was der Schulfreund dem Rezensenten zu vermitteln eingeschärft hatte, dass er nämlich „seine *Meister*, wenn schon von solchen die Rede sein müsse, [...] nicht in Deutschland“ habe. Grautoff war im Bilde, dass es in Deutschland wenigstens *einen* Meister gab, dem Thomas Mann sich verpflichtet wusste. Von dem „wundervolle[n] alte[n] Fontane“, dessen Romane sie sich „jetzt abends immer im Familienkreise“ vorläsen (21, 105), hatte Thomas Mann, geschult im Umgang mit Ibsen, mehr gelernt, als auf den ersten Blick zu erkennen ist: Die Kunst des Entwerfens und der Führung von beziehungsreichen Gesprächen; die der vorausdeutenden und rückbezogenen Verknüpfung „ein[es] bestimmte[n] Quantum[s] von Sachlichem“, das scheinbar nicht, tatsächlich aber doch gebraucht worden war, und zwar so, dass es „nur hinter der Szene [spukte]“;¹² schließlich die der eigenwilligen Verwendung von Namen.¹³

¹⁰ Anon. [Otto Grautoff]: Thomas Mann, „Buddenbrooks“, Verfall einer Familie, 2 Bände, S. Fischer, Berlin, in: Münchner Neueste Nachrichten, 24.12.1901. (BrGr, 249f.)

¹¹ Otto Grautoff, München: „Buddenbrooks“, in: *Der Lotse*, 14.1.1902, Jg. 2, H. 14, S. 442–444. Auszüge aus dieser Besprechung im Kommentarband 1.2, 124–127.

¹² Fontane am 6.2.1888 an Georg Friedländer (IV.3, 582). Fontane hier und nachfolgend zitiert [Abteilung römisch, Band arabisch, Seite] nach der Ausgabe: Theodor Fontane: Werke, Schriften, Briefe, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Hanser: München 1962 ff. Abteilung I: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes; Abteilung II: Wanderungen durch die Mark Brandenburg; Abteilung III: Erinnerungen, Ausgewählte Schriften, Kritiken; Abteilung IV: Briefe. Ähnlich äußert Thomas Mann sich im Hinblick auf Wagner und Ibsen 1904 in seiner Antwort auf eine Rundfrage [*Der französische Einfluss*] (14.1, 74). Siehe in diesem Zusammenhang auch Fontanes Brief vom 3.2.1888 an Georg Friedländer. (IV.3, 581f.)

¹³ Wie auch bei Ibsen. Siehe z. B. den Namen des Protagonisten in *Baumeister Solneß* (1892; dt. 1893): Nach dem Aufstieg zur Turmspitze stürzt der ‚Sohn des Helios‘ („Sol- [= dt. Sonne]; -neß“ [= dt. Landzunge, Vorgebirge, Kap]), vom Schwindel ergriffen, ‚hinab‘ in den Steinbruch.

Um dem Erfolg seines ersten Romans beim Publikum mit allen Mitteln, auch dem der Verschwiegenheit, Vorschub zu leisten, erschien es ihm, dem „der Ruhm [...] sich [...] nicht völlig versagen zu wollen [schien], *obgleich* [er] ihn begehrt[e]“ (21, 176f.), ratsam, vorerst nicht mit einem Lehrmeister in Verbindung gebracht zu werden, von dem es hieß, dass er allenfalls ein talentierter Unterhaltungsschriftsteller sei.¹⁴ Thomas Mann teilte diese Einschätzung nicht. Für ihn überragte Fontanes Werk das Mittelmaß der zeitgenössischen deutschen Literatur. Grautoffs Besprechungen sollten dazu beitragen, Thomas Mann einen Platz in den oberen Rängen zu sichern. Diesem Ziel stand der öffentliche Irrtum im Wege. Grautoff hatte es gut gemeint, doch unbedacht gehandelt. Indem dieser die vom Schulfreund implizit gehegten Bedenken nicht einkalkulierte, war er ihm, der kurzfristig taktisch und langfristig strategisch dachte, unvermutet in die Quere gekommen. Dem ‚alten Fontane‘ würde man seinen Dank auch noch später bezeugen können:

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. Und er ist unser Vater, – die wir, einer überholten, doch zählebigen Ranglehre zum Trotz, dem deutschen Roman als Kunstform die ästhetische Ebenbürtigkeit neben Drama und Lyrik zu erwirken gesonnen sind. (14.1, 244)¹⁵

Siehe zur Symbolik des Namens Paul Schlenther in: Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache, durchges. und eingel. von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, vom Dichter autorisiert, 10 Bde., Berlin: S. Fischer [1898–1905], Bd. 8, S. L. Nachfolgend zitiert als [HISW]. Fontane und Thomas Mann bewunderten Ibsens avantgardistische Meisterschaft in der Kunst des voraus- und zurückweisenden Einsatzes symbolischer Motive wie dem „Empor“ und „Abwärts“ in *Rosmersholm* (1886), dem „bergauf“, „bergab“ in *Die Frau vom Meere* (1888), dem „Steigen“ und „Sinken“, vor allem aber dem „Aufstieg“ und „Absturz“ nach dem auf das Ende vorausweisenden Traum Hilde Wangels in *Baumeister Solneß* (1892): „Ja, mir träumte nämlich, ich stürzte von einer ungeheuer hohen, steilen Felswand hinab. Träumen Sie nie so was?“ (HISW, Bd. 8, S. 385) Solneß, der seine Karriere mit „Kirchenbauten“ (ebd., S. 431) begonnen hat, geht (nach dem Abfall von Ihm, dem Allmächtigen, „der dem Troll gestattete, in mir [Solneß] herumzutoben aus allen Kräften“ [ebd., S. 432]) dazu über, „Heimstätten für Menschen“ (ebd., S. 433) und danach ein „wunder-, wunderschönes Schloß“ (ebd., S. 436) für Hilde Wangel zu errichten. Hilde: „Unser Luftschloß!“ Solneß: „Mit einer Grundmauer drunter.“ (Ebd., S. 436) Hilde: „Er steigt und steigt.“ (Ebd., S. 438) Frau Solneß: „Er fällt! Er fällt!“ (Ebd., S. 439)

¹⁴ Siehe 1.2, 26f.

¹⁵ Anlässlich der Einweihung des Fontane-Denkmal im Berliner Tiergarten am 7. Mai 1910 sowie, ebenfalls 1910, in dem Essay *Der alte Fontane* (14.1, 245–274). Andeutungsweise schon 1904: „Ein junger deutscher Erzähler [Thomas Mann], der beim alten Fontane in die Schule gegangen wäre, dürfte man ihn für zweifel- und makellos deutsch erklären?“ (14.1, 75)

IV

In der Vorrede zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* subsumiert Thomas Mann unter der Bezeichnung „Atmosphäriken“ (13.1, 25) die uns aus dem Brief vom 26.11.1901 an Grautoff vertrauten Begriffe. Dort bildeten sie den Kernpunkt des geplanten Werbefeldzuges: echt deutsch für Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit; Musik für Wagner; Philosophie für Schopenhauer und Nietzsche; Hoffnungslosigkeit, Melancholie, Pessimismus (Schopenhauer); Humor für Fontane und Fritz Reuter.

Im Februar 1918 zählte für Thomas Mann der alte Fontane zu den Autoren, denen er seine „Überlieferungen und artistischen Neigungen in diese heimatliche Welt deutscher Meisterlichkeit“ (13.1, 25) verdankte, gewiss nicht im deutschen Sinne, jedoch im Bewusstsein der „romanische[n] Herkunft“ (14.1, 265) seiner Romantik. In der Vorrede zu den *Betrachtungen* wies er Fontane als dem letzten Meister „der deutsch-bürgerlichen Erzählungskunst des neunzehnten Jahrhunderts“ (13.1, 24) mit europäischer Orientierung den ersten Platz zu.

Im Folgenden beziehe ich den Begriff „Atmosphäriken“ auch auf Einfälle und Assoziationen, die Thomas Mann aus Büchern, Gesprächen, Zeitungen oder auf anderem Wege gewann: Anekdoten, Aperçus, Episoden, Fragen, Gedanken, manchmal auch nur ein einziges treffendes Wort. Sie inspirieren den „Geist der Erzählung“ (VII, 10) nicht im großen, aber in kleinem Stile. Drei Beispiele:

1. In Fontanes Erzählung *Schach von Wuthenow* (1883) fällt die auf humoristischen Effekt abzielende Redeweise von Tante *Marguerite* auf, der Schwester des verstorbenen Herrn von Carayon. Sie spricht „das damalige, sich fast ausschließlich im Dativ bewegende Berlinisch mit geprüntem Munde“, zieht „das ü dem i vor“, isst „Kürschen“ statt Kirschen, geht in die „Kürche“ statt in die Kirche (I.1, 577) und lässt sich über den „Wülmersdörfer Kürchtürm“ (I.1, 580) aus. Von solcher Redeweise profitiert Sesemi Weichbrodt, wenn diese Mlle. Popinet zurechtweist: „Ich würde die *ganze* Zockerböchse nehmen!“ (1.1, 92); ihre ältere Schwester „Nally“ statt „Nelly“ (1.1, 93) nennt; den höheren Töchtern „Beschaf“ statt „Bischof“ nachfüllt (ebd.); „ihren Zögling, die nunmehrige Frau Permaneder mit leicht knallendem Geräusch auf die Stirn“ küsst, indem sie „mit ihren herzlichsten Vokalen“ sagt: „Sei glücklich, du *gutes* Kend!“ (1.1, 392); schließlich ihre Sympathie für sie auf den letztgeborenen Sohn des Hauses überträgt, indem sie ihm, da die Amme ihr das Kind „ein wenig hinunterreichen“ muß, dafür „zwei Küsse [gibt], die leise knallen und zwischen denen sie sagt: ‚Du gutes Kend!‘“ (1.1, 439)

2. Im *Stechlin* sagt die Domina zu Woldemar: „Ich weiß recht gut, was es mit den großen Grenadieren auf sich hat; aber die andern sind doch ebensogut, und Potsdam ist doch schließlich bloß Potsdam.“ (I.5, 101) Woldemar daraufhin:

„Ja, Tante, das ist es ja eben. Daß sie noch immer in Potsdam sind, das macht es. Deshalb ist es nach wie vor die ‚Potsdamer Wachtparade‘. Und dann das Wort ‚erstes‘ spielt allerdings auch mit. Ein alter Römer,¹⁶ mit dessen Namen ich dich nicht behelligen will, der wollte in seinem Potsdam lieber der Erste, als in seinem Berlin der Zweite sein. Wer der Erste ist, nun, der ist eben der Erste.“ (I.5, 101)

Der Meinungs-austausch zwischen der Tante und ihrem Neffen lässt den schon mit dreißig Jahren zum Chef des Hauses avancierten Thomas Buddenbrook beim Anblick seines Onkels Gotthold auf dem Totenbett sinnieren: „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 ... und den besaßest du nicht, was du auch von dir selbst gedacht haben magst.“ (I.1, 302f.)¹⁷

3. Was verbindet die Angst, die Hanno beim Hersagen des Gedichtes *Das bucklicht Männlein* (I.1, 508f.; I.2, 351) erfasst, mit den Ängsten Effis vor dem „Chinesen“ (I.4, 45f., 48, 75f., 79, 83, 85f. et passim)? Der panische Schrecken. Das Grauen der jungen Ehefrau vor lauernder Gefahr wird auf Hannos „Unruhe, seinem Auffahren bei Nacht, seinen Angstanfällen im Traume“ (I.1, 510) übertragen. Der „pavor (nocturnus)“¹⁸ (I.2, 351) ist das *tertium comparationis* der Alpträume Effis und Hannos.

Dergleichen Beispiele zeigen, was eine gewiss nicht weniger avancierte

¹⁶ Siehe Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibungen, nach der Übersetzung von Kaltwasser, hrsg. von Otto Güthling, 2. berichtigte Aufl., Leipzig: Reclam o.J., Bd. 9, S. 127: „Ich für meine Person wollte doch lieber bei diesem Völkchen der erste als in Rom der zweite sein.“

¹⁷ Vgl. I.1, 397f.: „Dank seinen Reisen, seinen Kenntnissen, seinen Interessen war Thomas Buddenbrook in seiner Umgebung der am wenigsten bürgerlich beschränkte Kopf, und sicherlich war er der Erste, die Enge und Kleinheit der Verhältnisse zu empfinden, in denen er sich bewegte [...] und so besaß er denn Geist genug, um den Spruch von der bloß symbolischen Bedeutung alles menschlichen Thuns zu seiner Lieblingswahrheit zu machen und Alles, was an Wollen, Können, Enthusiasmus und aktivem Schwung sein eigen war, in den Dienst des kleinen Gemeinwesens zu stellen, in dessen Bezirk sein Name zu den ersten gehörte – sowie in den Dienst dieses Namens und des Firmenschildes, das er erbt ... Geist genug, seinen Ehrgeiz, es im Kleinen zu Größe und Macht zu bringen, gleichzeitig zu belächeln und ernst zu nehmen.“

¹⁸ Weiterführend Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie, München: Beck 1999, S. 105 ff.

Spielart intuitiver Phantasie, „die assoziativ kombinierende Intelligenz“,¹⁹ zu leisten vermag:

Kann man schreiben, ohne gelesen zu haben? Steht nicht einer auf den Schultern des Anderen? [...] Das ursprüngliche Genie ohne Lektüre ein Aberglaube. Was ist poetische Cultur, wenn nicht das Lernen; Übernehmen, selbst nachahmen? (Rousseau, Goethe.) Tradition. Geschichte. Schulung des Blicks durch Bücher. Es ist doch in allen Künsten so.²⁰

V

Zeitgleich mit den Vorbereitungen für das geplante Roman-Projekt las Thomas Mann ein Buch, dessen Autor zu den sogenannten „vier Großen“ der norwegischen Literatur der zweiten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts zählte: die Erzählung *Ein Mahlstrom* von Jonas Lie (1833–1908). Über sie hatte Thomas Mann in seinem Brief vom 21.7.1897 aus Rom an Grautoff kein Wort verlauten lassen. Neben Texten anderer norwegischer Schriftsteller²¹ war sie es, der Thomas Mann den Anstoß für die Schilderung des Absturzes eines Hochstaplers in den Ruin verdankte: „Gr.[ünlich] Bankerott. Siehe *Mahlstroom*“.²² Die Befunde zum Thema Konkurs liegen seit langem vor.²³ Der in den Notizbüchern dreimal auftauchende Name „Grünlich“²⁴ wurde m. W. bisher nur mit der bei

¹⁹ Hans Wysling: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns „Erwähltem“, in: Euphorion, Nr. 57 (1963), S. 156–199, 185.

²⁰ Hans Wysling: „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“, in: TMS 1, 123–233, 153.

²¹ U. a. Kiellands *Fortuna*, Lies Romane *Dreimaster Zukunft* und *Die Familie auf Gilje*, Björnsons *Ein Fallissement* und Ibsens *Stützen der Gesellschaft*. Zu Kielland als Inspirationsquelle für Thomas Mann siehe Hans-Joachim Sandberg: Kilden og „verkets egenvilje“. „Garman & Worsø“ og „Buddenbrooks“, in: Kielland i Europa, hrsg. von Magne Drangeid, Bergen: Fagbokforlaget 2008, S. 171–196.

²² Notizbuch 2, S. 44 (Notb I, 99). Der Eintrag bezieht sich auf folgende Edition: Ein Mahlstrom. Erzählung, autorisierte Übertragung aus dem Norwegischen von Erich Holm, Leipzig: Reclam jun. [1888], nachfolgend zitiert als [M].

²³ Vgl. Uwe Ebel: Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns „Buddenbrooks“, Neumünster: Wachholtz 1974 (= Skandinavistische Studien, Bd. 2), S. 170–186, bes. 175–178.

²⁴ Der erste Eintrag zu „Grünlich“ findet sich im Notizbuch 2, S. 27 (Notb I, 81), dreiundzwanzig Seiten vor der ersten, dem Roman *Effi Briest* entlehnten Bezeichnung: „Hinterpommern“ (Notizbuch 2, S. 50 [Notb I, 104]); der letzte, Notizbuch 3, zweite Lage, S. XXII (Notb I, 167), achtundzwanzig Seiten nach der zweiten, ebenfalls auf *Effi Briest* zu beziehenden Notiz: „In Pommern“ (Notizbuch 3, erste Lage, S. 28 [Notb I, 139]). „Grünlich“ zählt zu den frühen noch in Palestrina bzw. schon in Rom aufgezeichneten Einträgen zum Romanprojekt. Abgesehen von dem Namen „Grünlich“ und der Gleichung „Bruch = Sumpfland. (brôk)“ (Notizbuch 3, erste Lage, S. 6 [Notb I, 117]), verteilen sich die auf die Erzählung *Ein Mahlstrom* verweisenden Notizen über sechshundvierzig Seiten.

Jonas Lie auftretenden Figur des Konsuls Grüner (M, 34, 43, 63, 75, 120, 128, 162 et passim) in Verbindung gebracht. Die Koppelung ist nicht falsch, doch greift sie m. E. zu kurz. Sie übersieht den versteckten Hintersinn des unverfänglich anmutenden Namens. Thomas Mann interessierte sich weniger für ihn, als für die Farbe „grün“ bzw. „grünlich“ zur Camouflage abgründiger Verhältnisse. Wie bei Lie, bei dem „grün“ ein Merkmal der Unsicherheit auf dem Spielfeld der Erzählung ist, bedeutet die Farbe bei Thomas Mann die Nachgiebigkeit des Terrains, auf das der Name „Buddenbrook“ (hochdt. Boddenbruch) anspielt. Dessen Eignung als Titel für seinen Roman erschloss sich dem Autor vermutlich erst beim synoptischen Nachdenken über den Roman *Effi Briest* und die Erzählung *Ein Mahlstrom*. Deren Leitbegriff „Sumpfland“²⁵ (M, 19) und die ihm entsprechenden Synonyme „Morast“ (M, 143), „Moor“ (M, 20, 96, 175), „Schlamm“ (M, 20, 22, 42), „Sumpf“ (M, 96, 170, 175), „unterhöhlte[r] Boden“ (M, 151), „modrig“ (M, 175), bezeichnen die im doppelten Sinne trügerische Beschaffenheit des Umfeldes, dessen Verlockungen und Gefahren die Figuren der Erzählung ausgesetzt sind.

Grenzend an den Park des zu einem Mühlengut mit dem doppeldeutigen Namen Fossegård gehörenden Herrenhauses („Hof des Geschlechtes/der Familie Foss“ bzw. „Wasserfallhof“), bietet der Sumpf, „eigentlich ein mit grünen [!] Wasserpflanzen fast gänzlich überwuchertes Teich“ (M, 19), Sinnbild der Verrottung, aber auch der Verschwiegenheit, scheuen Beobachtern Zuflucht. Dem Fisch kommt seit jeher eine sinnbildliche Funktion zu.²⁶ Bei Lie sind es Karauschen,²⁷ die das Tun und Lassen der in das Erzählgeschehen verwickelten Figuren beobachten. Sie vermitteln dem Leser Einblicke in den Zustand des mit täuschendem Grün überwachsenen schwammigen Grundes im gesellschaftlichen Umfeld. Der sumpfige Teich, der „lang, schmal und

²⁵ Im Original: „en fét sumpig Strækning“ (Jonas Lie: *En Malstrøm. Fortælling* [Norwegische Erstausgabe], Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag Hegel & Søn 1884, S. 25).

²⁶ U. a. versinnbildlicht der Fisch die *Verschwiegenheit*. In dem Roman *Der Erwählte* bemerkt der Amtmann Poitewin zum Truchseß Feirefitz: „Ich weiß nicht, ob ich damit rechnen darf, daß Ihr meinen Worten so aufmerksam gefolgt seid und ihnen soviel Gedächtnis bewahrt habt, Euch zu erinnern, daß ich einflocht, es führe dieser junge Degen den Fisch im Wappen. Vom Heiligsten zu schweigen (und auch wieder nicht ganz zu schweigen, denn ich habe Kunde, daß mein Gast zeitweise in frommen Mauern lebte und divinitatem studierte), kommt diesem Zeichen, wie Ihr wißt, gar mancher Sinn zu. Es ist das Symbolum des Wassers – wie ja tatsächlich auf dem Wasser der Jüngling zu uns kam, in sein Gaffelsegel den Fisch gewoben. Es ist ferner das Zeichen der Männlichkeit und einer besonderen, darin eingeschlossenen Eigenschaft und Tugend, genannt Verschwiegenheit. Auffällig also ist es kaum zu nennen, wenn der Träger dieses Zeichens sich übt in männlicher Verschwiegenheit. Ist Rittertum verfeinerte Männlichkeit, so sagen auf einen Blick Euch Euere Augen mehr, als Euer Mund je fragen wollte, so daß Ihr vorzieht, ihn zu halten.“ (VII, 127 f.)

²⁷ In Fontanes Roman *Der Stechlin* wird statt der Karausche (*Carassius vulgaris*) der zur Familie der *Cyprinidae* zählende „Mooskarpfen“ (*Cyprinus carpio carpio*) (I.5, 28) aufgetischt.

schweigend und beinahe vollkommen überwachsen da[lag]“ (M, 20), deutet an, wie es um die Gesellschaft bestellt ist: Scheinbar reglos, geht es in ihm zu wie im „Schlund“ (M, 96) des Mahlstroms, abwärts und aufwärts. Verschwiegene Zeugen fragwürdiger Machenschaften, registrieren die Karauschen unter der „mit üppigen Gewächsen“ (M, 20) bedeckten grünen [!] „Pflanzendecke“ (M, 20) das Treiben der dem Egoismus, dem Geltungsbedürfnis, der Habgier, der Veruntreuung und der Untreue verfallenen Figuren, die im Zuge zunehmender ‚Versumpfung‘ Trost in der Flasche suchen und, je nach Zufluss, für eine Weile auch finden. Die Töchter werden aus unedlen Gründen, in Abwehr des Pleitegeiers, der über dem Hause seine Kreise zieht, ungeliebten Männern ausgeliefert, dabei um ihr Hab und Gut, schlimmer noch, um ihr Lebens- und Liebesglück gebracht. So wird es binnen kurzem Tony Buddenbrook ergehen. Mit einer Unverblümtheit, die auf Verschlüsselung verzichtet, entlarvt der Erzähler das nicht nur, aber vor allem gegen Frauen verübte Unrecht.²⁸ Bei Fontane und Thomas Mann hat die Kunst Vorrang vor der Moral; bei Lie (wie bei Björnson und Kielland) hat die Moral Vorrang vor der Kunst: „Erst bist du Mensch, dann Künstler.“²⁹ Ibsen wäre für diese Losung weniger leicht zu gewinnen gewesen. Die auf das Hauptanliegen der norwegischen Tendenzliteratur um die Mitte des 19. Jahrhunderts zugeschnittene Richtlinie widerstrebt auch dem jungen Thomas Mann. Er hielt es mit der Devise: „Es lebe die Kunst!“³⁰ Alles Übrige ist graue Misère.“ (BrGr, 53) Der von einem Stoßseufzer begleitete Hochruf besagte, dass die Wirklichkeit sich der Literatur, der Stoff sich dem höheren Zweck seiner Gestaltung unterzuordnen habe. Er ließ sich mit der Einstellung Fontanes zur Realität und zur Kunst eher in Einklang bringen.

Im Gegensatz zu dem „sehr dumm[en]“ Mooskarpfen, den Dubslav von Stechlin „zu dem innerlichsten und verschlossensten“ der Natur zählt, in dessen Innres bekanntlich kein erschaffener Geist dringe (I.5, 28),³¹ billigt Jonas Lie der im Teich des norwegischen Herrenhofes Fossegaard ansässigen Karausche ein höheres Entwicklungsstadium zu. In der Erzählung ist der Fisch darauf bedacht, dem Schicksal ein Schnippchen zu schlagen. Er fasst das Verhalten der

²⁸ Siehe Herbert Lehnert: Tony Buddenbrook und ihre literarischen Schwestern, in: TM Jb 15, 2002, 35–53.

²⁹ Alexander L. Kielland am 21.2.1877 an seine Schwester Kitty L. Kielland: „Først er du Meneske, saa er du Kunstner.“ (Brief 77.221) Alexander L. Kielland: Brev 1869–1906, utvalg, innledning og kommentar ved Johannes Lunde, Oslo: Gyldendal 1978, Bd. 1 (1869–1883), S. 17.

³⁰ Die Kunst der „Lust am Worte und der Form“ (2.1, 264), am „scharfe[n], gefiederte[n] Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt“, an „der kritischen Prägnanz des Ausdrucks“ (14.1, 108).

³¹ Nach dem Gedicht *Falschheit menschlicher Tugenden* von Albrecht von Haller (1708–1777).

im Umfeld des „Sumpflandes“ agierenden Menschen schärfer ins Auge als der „Mooskarpfen“³² im *Stechlin*.³³

Ob sich in ihrem Hirn nach Darwinscher Theorie das stumme Staunen allmählich zu einer, wenn auch nur dunkel zum Bewußtsein kommenden Idee, zu einer Art ahnungsvoller Spekulation entwickelt, was ihrer wohl harren dürfte, wenn das Schicksal in Gestalt eines Hamens mit einem Sacknetze *hinabtauchen* und etliche unter ihnen zappelnd *in die höhere Sphäre emporheben* würde, – bleibe dahingestellt. Sicher und gewiß ist nur, daß ihre scharfsichtigen Augen bei dem Gartenzaun und dem Buschholze Ausschau hielten, und daß der geringste verdächtige Schatten, der sich dort zeigte, das Signal zu einer allgemeinen scheuen Flucht *tief hinab* unter die Grasdecke gab.

Der versumpfte Karauschenteich lag gleich einem dunklen Auge da, den Blick darauf gerichtet, was von Geschlecht zu Geschlecht sich hier umherbewegte. (M, 20f.)³⁴

Thomas Manns Lektüre der Erzählung *Ein Mahlstrom* hatte zur Folge, dass die ‚Darwinsche Theorie‘ sich durch die Hintertür Zutritt in das Haus Budenbrook verschaffte. Das siebente Kapitel im zehnten Teil des Romans setzt ein mit der Schilderung eines Wintermorgens im Januar 1875:

Im Centrum der Stadt war es lebendig, denn es war Sonnabend und Markttag. Unter den Spitzbogen der Rathaus-Arkaden hatten die Fleischer ihre Stände und wogen mit blutigen Händen ihre Ware ab. Auf dem Marktplatze selbst aber, um den Brunnen herum, war Fischmarkt. Dort saßen [...] beleibte Weiber, die ihre naßkalten Gefangenen hüteten und die umherwandernden Köchinnen und Hausfrauen mit breiten Worten zum Kaufe einluden. Es war keine Gefahr, betrogen zu werden. 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 glänzenden 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. Lange und dicke Aale wanden und schlängelten sich zu abenteuerlichen Figuren. In tiefen Büten wimmelte es schwärzlich von Ostsee-Krabben. Manchmal zog ein starker Butt sich krampfhaft zusammen und schnellte sich in seiner tollen Angst weit vom Brette

³² In Ibsens Schauspiel *Die Frau vom Meere* (1888) symbolisieren „die Karauschen im Teich da unten“ (HISW, Bd. 8, S. 162) einerseits „Ehe, Familie, Glück, Gesundheit“ (III.2, 798), andererseits Enge, Resignation, Stagnation, Unfreiheit, Zwang; „die großen wilden Fischschwärme“ (HISW, Bd. 8, S. 162) draußen im Fjord dagegen: Aufbruch, Wagemut, Weite, Freiheitsdrang, Rebellion. Fontanes Besprechungen (III.2, 792–804) zweier Aufführungen des Schauspiels gehen über die Doppelbödigkeit des analytischen Verfahrens in diesem Stück hinweg.

³³ *In natura* bietet der Stechlin, ein nach dem Abtauen des Eispanzers der letzten Eiszeit entstandener Kaltwassersee von erheblicher Tiefe, dem Mooskarpfen keine Lebensbedingungen. Der Karpfen im Stechlinsee entspricht nicht der Realität. Seine Primärfunktion ist die eines bedeutungsvollen Motivs in einem Roman mit politischen Untertönen.

³⁴ Meine Hervorhebungen.

fort auf das schlüpfrige, von Abfällen verunreinigte Pflaster, sodaß seine Besitzerin ihm nachlaufen und ihn unter harten Worten der Mißbilligung seiner Pflicht wieder zuführen mußte ... (I.1, 741 f.)

Kreatur und Mensch haben das ihnen vorbestimmte Los hinzunehmen. Einigen ihrer Vertreter geht es (vorerst) scheinbar noch gut, andere quälen sich schon jetzt. Allen steht früher oder später Trauriges bevor. Bei Thomas Mann wird bei wechselnder Perspektive den gefangenen Meeresbewohnern die gleiche Rolle aufgezwungen, die bei Jonas Lie der des Schicksals „in Gestalt eines [binabtauchenden] Hamens mit einem Sacknetze“ entspricht, der „etliche unter ihnen zappelnd in die höhere Sphäre emporheben“ (M, 20 f.)³⁵ wird bzw., bei einem Fehlgriff, sie in ihrem Elemente noch etwas länger leben läßt. Fontane weist dem Fisch ebenfalls Signalfunktionen zu: Im *Stechlin* außer dem Mooskarpfen dem Aal, von dem der Erzähler den ‚Zyniker‘ unter den Besuchern auf Schloß Stechlin, Czako, seinem Gastgeber vorschwärmen läßt, dass er nichts lieber sehe, „als die große Markthalle, wenn beispielsweise die Fischtonnen mit fünfhundert Aalen in die Netze gegossen werden. Etwas Unglaubliches von Gezappel“ (I.5, 42). Zum Zwecke der Herstellung versteckter intertextueller Beziehungen lassen sich Motive aus verschiedenen Texten untergründig miteinander verknüpfen. Das siebente Kapitel des zehnten Teiles endet ausweglos. Der infolge des Eingreifens ‚höherer Gewalt‘ an der Erfüllung seiner Pflicht gehinderte Senator muß die anberaumte Sitzung vorzeitig verlassen, um, wie Stephan Kistenmacher meint, spazieren zu gehen. Nach der gescheiterten Behandlung beim Zahnarzt Brecht wirft es ihn auf dem Heimwege in sein neues Haus zu Boden:

Es war genau, als würde sein Gehirn ergriffen und von einer unwiderstehlichen Kraft mit wachsender, fürchterlich wachsender Geschwindigkeit in großen, kleineren und immer kleineren konzentrischen Kreisen herumgeschwungen und schließlich mit einer unmäßigen, brutalen und erbarmungslosen Wucht gegen den steinharten Mittelpunkt dieser Kreise geschmettert ... Er vollführte eine halbe Drehung und schlug mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster. (I.1, 749)

Bei Jonas Lie kann die im Teich des „Sumpflandes“ ausharrende Karausche ihrem in der Gestalt eines Hamens über sie herfallenden Schicksal ebensowenig entrinnen wie der hinter dem Rathaus seinem Bottich entwichene Butt der ihm zgedachten Bestimmung. Nachdem es in der Frühe mit einigen der „naßkalten Gefangenen“ auf dem Fischmarkt ein schlimmes Ende genommen hat, trifft, bevor der Tag zur Neige geht, den gepeinigten Konsul in der

³⁵ Meine Hervorhebungen.

„Fischergrube“³⁶ ebenfalls der Schicksalsschlag. Ausnahmslos sind Gottes Geschöpfe der früher oder später über sie hereinbrechenden Katastrophe ausgeliefert. Anfang und Ende des Kapitels sind ebenso sinnreich wie untergründig aufeinander bezogen. Es ist offenbar doch etwas mehr als nur die Angst vor einer Gräte im Hals, die den für das Himmlische zuständigen Pastor sich des Fisches „mit Vorsicht“ (1.1, 27) bedienen lässt,³⁷ als zwecks Einnahme eines „ganz einfache[n] Mittagsbrot[es]“ (1.1, 13) bzw. „eines nahrhaften Bissens“ (1.1, 21) an der festlich gedeckten Tafel zur Feier des Hauses der zweite Gang herumgereicht wird.

VI

„Das alte Auge mit der grünen Brille“ (M, 21), der Karauschenteich, bestimmt als Leitmotiv mit wechselnder Symbolik den Handlungsablauf der Erzählung *Ein Mahlstrom*. Im „Sumpfland“ lauert auf die, welche sich der trügerischen „Grasdecke“ (M, 21) zu weit nähern, das Verderben. Die im Moder des Karauschenteiches steckenden „Stützen der Gesellschaft“ (Ibsen) müssen, sofern sie ihm entkommen wollen, besonnen und umsichtig handeln. Andernfalls wird ihnen der Sumpf zum Verhängnis.

Henrick, der in Amerika verschollene Sohn³⁸ von Mads Foss, kehrt unver-

³⁶ Maar setzt Thomas Buddenbrooks Ende in der Fischergrube in Beziehung zu dem des standhaften Zinnsoldaten bei Hans Christian Andersen (vgl. Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München/Wien: Hanser 1995, S. 235 f.). Nach der Fahrt den Rinnstein hinab überlebt der Zinnsoldat im Magen eines Fisches, bevor er vom Feuer verzehrt wird. Den Gegenkräften „Abwärts“ und „Aufwärts“ kommt in der von Thomas Mann vor und nach der Jahrhundertwende gelesenen zeitgenössischen Literatur sinnbildliche Bedeutung zu, bei Andersen, Ibsen, Lie und Fontane, deren Texte das Kräfteressen zwischen Unten und Oben, Abstieg und Aufstieg prägt. Siehe etwa das Märchen *Die kleine Meerfrau* (Hans Christian Andersen: *Schräge Märchen*, ausgesucht und aus dem Dänischen übertragen von Heinrich Detering, mit einem Essay von Michael Maar, Frankfurt/Main: Eichborn 1996, S. 53–84, bes. 70–74, fortan zitiert als [SM]). In dem Märchen vertreten Torfmoor („Sumpfland“) und „Mahlströme“ die Macht der Unterwelt, die „Töchter der Luft“ die Anziehungskraft der Oberwelt: das *Excelsior*-Motiv. Thomas Mann hielt es für angezeigt, auf das „Außerordentliche“, das „Transcendentale“ in seinem Roman hinzuweisen. Siehe den Brief vom 16.2.1904 an Eugen Kalkschmidt. (DüD I, 39)

³⁷ Siehe hierzu Hans-Joachim Sandberg: *Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden*, in: TM Jb 15, 2002, S. 69–87, 73 f. Übrigens erinnert die von Thomas Mann im Brief vom 16.2.1904 aufgeworfene Frage, ob er wirklich nur ein „Schilderer guter Mittagessen“ (DüD I, 39) sei, auffallend an Fontanes ‚Beschwerde‘ in dessen Brief vom 19. Januar 1883 aus Berlin an den Leipziger Verleger der Erzählung *Schach von Wuthenow*, Wilhelm Friedrich: „*Mein Metier besteht darin, bis in alle Ewigkeit hinein ‚märkische Wanderungen‘ zu schreiben. Alles andre wird nur gnädig mit in den Kauf genommen.*“ (IV.3, 230)

³⁸ In *Buddenbrooks* wird dem ältesten Sohn des Konsuls Justus Kröger, Jakob, eine vergleichbare Rolle zugewiesen. Nur vom jüngeren, Jürgen, spricht der Vater als von „[s]einem Sohn“

hofft zurück. Nach dem Tode des Vaters entfernt er die verkrautete grüne Decke des Karauschenteiches und säubert das im Laufe der Zeit durch die Hinterlassenschaften verschiedener Übeltäter zunehmend verunreinigte Wasser:

Die Wassermasse des Moores hatte nicht mehr nötig, sich ein jedes Plätzchen zwischen all den *grünenden* und auch *verrotteten* Pflanzen zu suchen und sich über die ganze Niederung auszudehnen, um dichten Nebel und *modrigen* Dunst auszuatmen. Es war dem Wasser ein tiefes und breites, säuberliches Bett geschaffen, in welchem aus allen Winkeln des Moores hier die Tropfen krystallrein zusammensickerten und zu leichten Wellen vereinigt, sich fröhlich dahinwiegen. Und rund umher an den Ufern waren Pflanzungen mit freundlichen Wegen entstanden; die Sonne hatte überall Zutritt und warf ihre Strahlen bis auf den Grund des Wassers. (M, 175)³⁹

Der bei Lie als Vorbild dargestellten Figur Henrick Foss, dem Bruder von Marianne Borg und Ehemann von Kirsten Holst, gelingt es, den Sumpf auszutrocknen, so dass die vom „Mahlstrom“ des großen Bankrotts erfassten Mitglieder der Familie und die mit ihnen in den Abgrund gerissenen Opfer nach erlittener Schmach am Ende mit Mühe und Not das Ufer erreichen.

In der norwegischen Tendenzliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts stand die Dekadenz nicht eben hoch im Kurs. Von ernstzunehmender Literatur wurde erwartet, dass sie den Menschen trotz der von ihnen verübten Streiche die Möglichkeit einräumt, es am Ende noch einmal mit dem Guten zu versuchen. Sittenverfall, Heuchelei und Scheinheiligkeit werden in der Literatur des Nordens vorwiegend mit satirischem Witz bekämpft, einige Breitengrade weiter südlich wenn möglich mit Humor. Im hohen Norden steht die Kritik an gesellschaftlichen Zuständen im Dienste der Sicherung eines alle Schichten umfassenden Wohlbefindens. Wer es auf sich nimmt, „das Sumpfland“ trocken-zulegen, den Karauschenteich vom Unrat zu befreien, wird belohnt. Wer renitent ist und sich der Miß- oder Nichtachtung ethischer Grundsätze schuldig macht, wird vom „Mahlstrom“ erfasst. Bei positiver Sinnesänderung wird ihm zur Belohnung wieder auf die Beine geholfen. Thomas Manns Erzähler verfährt mit Bendix Grünlich weniger zimperlich als Lies Erzähler mit dem Großhändler und Schiffsreeder Johnny Foss und dessen Mitstreitern in der Familie, dem Sägewerkbesitzer Biermann und seinem Schwager, dem Konsul Grüner.

Der durch seine „Rührigkeit“ (M, 169) auffallende ältere Sohn des Guts- und Mühlenbesitzers Mads Foss, Johnny, „ein findiger Kopf“ (M, 177), fädelt

(1.1, 259). Selbst dieser enttäuscht die in ihn gesetzten Hoffnungen. Während Lies Erzählung nicht ohne Hoffnungsschimmer auskommt, empfindet bei Thomas Mann „Johann Buddenbrook [...] aufs Schmerzlichste die wenig ehrenvolle Entwicklung der Familie seiner Frau und blickte mit desto ängstlicherer Erwartung auf seine eigenen Kinder“. (Ebd.)

³⁹ Meine Hervorhebungen.

unablässig „faule“⁴⁰ Geschäfte ein. Er schlägt sich mit fragwürdigen Methoden durch, bis er, wie vor ihm sein Vater und nach ihm Grünlich, „rege und findig“ (1.1, 227, 246), vom Strudel des „Mahlstroms“ erfasst wird. Nicht nur der elegante Hasardeur der Familie, sondern auch dessen Schwestern, Antonie und Mina, haben immer nur „Sinn und Auge dafür, was not that, *den Foßhof im alten Glanz* zu erhalten [...], wie [sie] ihn von Kindheit auf vor Augen gesehen haben“. (M, 121)⁴¹ Im Lichte der „Spekulationen in Hausse oder Baisse“ (M, 141) des Johnny Foss ist die gewiss milder zu beurteilende, schließlich aber doch fatale Unternehmungslust des die Geschicke seines Hauses lenkenden Senators zu sehen:

Thomas Buddenbrook, ganz voll von dem Wunsche, *der Firma den Glanz zu wahren* [!] und zu mehren, der ihrem alten Namen entsprach, liebte es überhaupt, im täglichen Kampf um den Erfolg seine Person einzusetzen, denn er wußte wohl, daß er seinem sicheren und eleganten Auftreten, seiner gewinnenden Liebenswürdigkeit, seinem gewandten Takt im Gespräche manch gutes Geschäft verdankte. (1.1, 293)⁴²

So lange man sich an die in einem „Heft mit gepreßtem Umschlage und Goldschnitt“ (1.1, 55) zu lesende, vom Gründer der Getreidefirma, dem Großvater des Konsuls für seinen Sohn, den alten Buddenbrook, aufgezeichnete Lebensregel hielt, „mit Lust bey den Geschäften am Tage [zu seyn], aber [...] nur solche [zu machen], daß wir bey Nacht ruhig schlafen können“ (1.1, 62), war alles in Ordnung. Wenn man sich auf ein Geschäft einließ, das diesen Rat in den Wind schlug, war Gefahr im Verzuge. So wird es Thomas Buddenbrook ergehen, der, aus Furcht davor, zu „versumpfen“, die begründeten Skrupel vor dem heiklen Geschäft, nicht bei Tage, sondern spät in der Nacht verdrängt:

„Nein!“ sagte der Senator plötzlich mit lauter Stimme, [...] „Dies ist zu Ende!“ [...] „Dies ist zu Ende!“ wiederholte er. „Es muß ein Ende gemacht werden! Ich verbummele, ich *versumpfe* [!],⁴³ ich werde alberner als Christian!“ O, es war unendlich dankenswert, daß er sich nicht in Unwissenheit darüber befand, wie es mit ihm stand! Nun war es in seine Hand gegeben, sich zu korrigieren! Mit Gewalt! ... Laß sehen ... laß sehen ... was war es für ein Angebot, das ihm da gemacht worden war? Die Ernte ... Die Pöppenrader Ernte auf dem Halm? „Ich werde es thun!“ sagte er mit leidenschaftlichem Flüstern und schüttelte sogar eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. „Ich werde es thun!“ (1.1, 520)

⁴⁰ Der Vater, mit solchen Geschäften vertraut, durchschaut diejenigen seines Sohnes, der seine „Lagerhäuser mitsamt den Waren unten am Landungsplatze für einen Spottpreis verpfändet: „Es riecht faul, – riecht faul, [...].“ (M, 104)

⁴¹ Meine Hervorhebung.

⁴² Meine Hervorhebung. Im Lotsen (siehe Anm. 11) zitiert Grautoff unwissentlich Jonas Lie.

⁴³ Meine Hervorhebung.

Aus Angst davor, zu „versumpfen“, geht Thomas Buddenbrook das Wagnis ein, sich dem „Sumpf“ nicht nur zu nähern, sondern, scheinbar freiwillig,⁴⁴ in ihn „hineinzuwaten“ (M, 170). Er weiß, dass es nicht mehr „aufwärts“ geht, sondern „abwärts“. Der hintergründige Sinn des Familienwappens im Medaillon, das er bei seinem Eintritt in die Firma an einer „goldenen“ Kette trug, ist ihm verschlossen. Ein einziger falscher „Schritt vom Wege“ (I.4, 144) trägt dem Chef des Hauses den nicht mehr wettzumachenden Verlust ein, den er als Strafe für die falsche Entscheidung fatalistisch akzeptiert: „Es ist ganz gut so!“ (1.1, 543) Im Vergleich mit der Nonchalance, die Johnny Foss bei seinen Geschäften an den Tag legt, bewahrt der Handelsherr, nachdem ihm das Geschäft ‚verhagelt‘ ist, als „heroische[r] ‚Leistungsethiker‘“⁴⁵ immerhin Haltung, bis es ihn, den vom Daseinskampf aufgeriebenen Helden, „mit einer unmäßigen, brutalen und erbarmungslosen Wucht“ auf das „nasse Pflaster“ schlägt (1.1, 749). So liegt er, den „Pelz [...] mit Kot und Schneewasser bespritzt, [s]eine Hände [...] in den weißen Glacéhandschuhen“, am Ende „ausgestreckt in einer Pfütze“ (1.1, 750).⁴⁶

Jonas Lie hat das Befehlswort „hinab!“, das die Erzählung schon in ihrem Titel *Ein Mahlstrom* andeutet, mit dem Sinnbild des „Sumpflandes“ verknüpft, das die ethische Befindlichkeit der Protagonisten im Hinblick auf unseriöse Geschäfte widerspiegelt: „So ist es denn vorbei mit dem Lord!“, lachte er [Johnny Foss] hohl; er muß zu den Karaschen hinab!“ (M, 169) Den untersten Teil des Karaschenteiches, „wo alle die üppigen Gewächse dicht zusammengedrängt standen“ (M, 20), durchquert, unmittelbar am „Buschholze“, der „verschimmelte grüne Gartenzaun“⁴⁷ (M, 19ff.). In Thomas Manns Roman beginnt mit dem Auftritt Grünlichs die Phase des durch dessen Hochstapelei mitverursachten, nicht mehr aufzuhaltenden Abstiegs des Hauses Buddenbrook. Infamerweise ist es ausgerechnet die Angst vor „Versumpfung“, die den Konsul zu dem unvorsichtigen Schritt in den „Sumpf“ verleitet. Abgründige Ironie.

⁴⁴ Tatsächlich unter einem inneren ‚Zwang‘, „damit das Schicksal erfüllt würde ...“ (1.1, 26)

⁴⁵ Thomas Mann im Brief vom 18.1.1946 an Hans Albert Maier. (DüD I, 113)

⁴⁶ Wie in dem „einer Drecklache im Straßengraben“ (SM, 221) entsprechenden „Dreckwasser“ (SM, 223). Siehe den auch auf einen „mäßigen Handelsplatz an der Ostsee“ (1.1, 302) zutreffenden Kommentar: „Derselbe Wassertropfen etwa, der den spätromantischen Proklamationen von *Bilder ins Unendliche* zufolge eine Welt wunderbaren Lebens enthält, wird im Prosastück über den *Wassertropfen* höhnisch zum Bild der modernen Großstadt als eines sozialdarwinistischen Kampfplatzes entstellt: „Das ist Dreckwasser.“ (Hans Christian Andersen: *Bilderbuch ohne Bilder*. Gedichte in Prosa, aus dem Dänischen übertragen und kommentiert von Heinrich Detering, Stuttgart: Reclam jun. 2009, S. 110.)

⁴⁷ Meine Hervorhebung.

VII

In der Erzählung *Ein Mahlstrom* spiegelt das „Sumpfland“ Methoden der Ausbeutung von Frauen der engsten Familie durch Mads und Johnny Foss und die von beiden betriebene Täuschung ihrer Geschäftspartner. Im Roman *Effi Briest* hat der „Schloon“ eine analoge Funktion, hier im Hinblick auf die Gefahr des Ehebruchs aus Mangel an Liebe. Bei der Lektüre des norwegischen Textes schoss es Thomas Mann durch den Kopf: Mit dem auf ein „Sumpfland“ besonderer Art verweisenden Namen „Buddenbrook“ würde sich das in seinem eigenen Roman dem Hause bestimmte Schicksal sinnfällig verschlüsseln lassen:

[Effi:] ‚Was ist?‘ [...]

Kruse [...]: ‚Der Schloon, gnäd'ge Frau.‘

‚Der Schloon? Was ist das? Ich sehe nichts.‘ [...]

‚Ja, meine gnädigste Frau,‘ sagte Sidonie, ‚da steht es schlimm. Für mich hat es nicht viel auf sich, ich komme bequem durch; denn wenn erst die Wagen heran sind, die haben hohe Räder, und unsere Pferde sind außerdem daran gewöhnt. Aber mit solchem Schlitten ist es was anderes; die versinken im Schloon, und Sie werden wohl oder übel einen Umweg machen müssen.‘

[Effi:] ‚Versinken! Ich bitte Sie, mein gnädigstes Fräulein, ich sehe noch immer nicht klar. Ist denn der Schloon ein *Abgrund* oder irgendwas, *drin man mit Mann und Maus zugrunde gehen muß*? Ich kann mir so was *hierzulande* gar nicht denken.‘

‚Und doch ist es so was, nur freilich im kleinen; dieser Schloon ist eigentlich bloß ein kümmerliches Rinnsaal, das hier rechts vom Gothener See her herunterkommt und sich durch die Dünen schleicht. Und im Sommer trocknet es mitunter ganz aus, und Sie fahren dann ruhig drüber hin und wissen es nicht einmal.‘

‚Und im Winter?‘

‚Ja, im Winter [!], da ist es was anderes; nicht immer, aber doch oft. Da wird es dann ein *Sog*.‘

‚*Mein Gott, was sind das nur alles für Namen und Wörter!*‘

‚...Da wird es ein *Sog*. [...] Dann drückt der Wind das Meerwasser in das kleine Rinnsal hinein, aber nicht so, daß man es sehen kann. Und das ist das Schlimmste von der Sache, darin steckt die eigentliche Gefahr. Alles geht nämlich *unterirdisch* vor sich, und der ganze Strandsand ist dann bis tief hinunter mit Wasser durchsetzt und gefüllt. Und wenn man dann über solche Sandstelle weg will, die keine mehr ist, dann sinkt man ein, als ob es ein *Sumpf* oder ein *Moor* wäre.‘

‚Das kenn' ich,‘ sagte Effi lebhaft. ‚Das ist wie in unsrem *Luch*,‘ und inmitten all ihrer Ängstlichkeit wurde ihr mit einem Male ganz wehmütig zu Sinn. (I.4, 158 ff.)⁴⁸

Bei Fontane signalisiert der „Schloon“ die unter der Oberfläche des tückischen Sandes drohende Gefahr des Versinkens im Hinblick auf den sich anbahnenden Ehebruch. Bei Jonas Lie versinnbildlicht der „Sumpf“ das Defizit an

⁴⁸ Meine Hervorhebungen.

Nächstenliebe, die Skrupellosigkeit der Protagonisten Mads und Johnny Foss im Umgang mit ihren nächsten Verwandten und den von ihnen in den Ruin getriebenen Mitbürgern. Die Analogie der unterschiedlich zu bewertenden Symbolik beider Warnzeichen (das *tertium comparationis* der sie verbindenden versteckten Prophetie) ist nicht zu übersehen. Das „Sumpfland“ bei Jonas Lie erinnerte Thomas Mann an Fontanes Roman, in dem Effi den „Schloon“ auf das märkische „Luch“ bezieht, das dem „Bruch“ (niederdt. „brook“) an der Küste entspricht. Im Sinne der dem Namen „Buddenbrook“ eingeschriebenen Bedeutung des „Menetekels“ fand die Gleichung „Bruch = Sumpfland. (brôk)“ ihren Platz im Notizbuch.⁴⁹

VIII

Zur Zeit der Veröffentlichung des Romans *Effi Briest* war das preußische Adelsgeschlecht „von Buddenbrock“ ein Begriff. Wer hätte den Namen damals nicht gekannt? Er zählte zum Geschichtspensum in deutschen Schulen. Ein Jahr zuvor, 1895, war in Berlin ein Bildband erschienen, der rasch populär wurde: *Der alte Fritz in 50 Bildern für Jung und Alt*.⁵⁰ In ihm ist die Szene vom Kriegsgesicht zu Köpenick im November 1730 dargestellt, in der Friedrich Wilhelms I. Gesellschafter, ständiger Reisebegleiter und bevorzugtes Mitglied des Tabackkollegiums, General-Major Wilhelm Dietrich von Buddenbrock (1672–1757), seinen Uniformrock öffnend, dem König widerspricht: „Wenn Eure Majestät Blut verlangen, so nehmen Sie meines, das des Kronprinzen bekommen Sie nicht, so lange ich noch sprechen darf!“⁵¹

Ein vom Adel mit Argwohn betrachteter Schriftsteller war gut beraten, darauf zu verzichten, auch nur einer fiktiven Romanfigur mit dem Namen des in Preußen angesehenen Geschlechtes derer von Buddenbrock die Mitwirkung an einem Duell zuzuschreiben, das nach dem Gesetz unter Strafe stand.⁵² Bürgerliche Namen durfte man nach Lust und Laune verwenden. Einen Adelsnamen in Mißkredit zu bringen, konnte Schwierigkeiten nach sich ziehen,

⁴⁹ Notizbuch 3, erste Lage, S. 6 (Notb I, 117).

⁵⁰ C.[arl] Röchling und R.[ichard] Knötel: *Der alte Fritz in 50 Bildern für Jung und Alt*, Berlin: Kittel 1895.

⁵¹ Ebd., S. 6.

⁵² Siehe hierzu Wolfgang Scholter: Von Innstettens Duell aus zivilisationsgeschichtlicher Sicht, in: *Germanistische Schlaglichter. Eine Reihe der Institute für deutsche Sprache der Universitäten Göteborg & Uppsala*, hrsg. von Dieter Krohn, Bengt Sandberg und Martin Todtenhaupt, Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för tyska och nederländska 1998 (= Beiträge zur Effi-Briest-Forschung, H. 1), S. 49–57, 50f.

womöglich „juristische Konsequenzen haben“.⁵³ „Buddenbrook“, als adelig präsentiert, zugleich bürgerlich anmutend, war weniger verfänglich. Thomas Mann stieß sich daran, dass Fontane den Sekundanten von Major Crampas als Adeligen behandelt hatte, wo dieser doch einen Namen trug, der, wie er meinte, nicht „anders als bürgerlich“ vorkam. Unsicherheit bezüglich der Frage, ob der Name adeliger oder bürgerlicher Herkunft sei, kann dazu geführt haben, dass er während der Vorstudien für den Roman die Silben *brock* und *brook* kontaminierte zu: „brook“.⁵⁴ Damit blieb die korrekte Zuordnung des Namens in der Schwebe. In Fontanes Roman *Effi Briest* haben wir es mit einem dem Namen des berühmten Generals ähnelnden, aber eben doch von ihm abweichenden, wenn auch als adelig präsentierten Namen zu tun.

Die teils mit Rücksicht auf das Ansehen einer hochgeachteten preußischen Familie erfolgte, teils dem Kunstverstand Fontanes verpflichtete Änderung des Namens (von „Buddenbrock“ zu „Buddenbrook“) machte es möglich, die letzte Silbe, „brook“, ihrer Bedeutung nach wie lautlich, mit den Silben „Moor“ und „Schloon“ zu assoziieren. Ihr dunkler Klang evoziert das unterirdisch lauernde Unheil. Er zieht die Betroffenen in dessen Bann.⁵⁵ Fontane veränderte den Namen um einen einzigen Buchstaben, indem er das unscheinbare „c“ durch ein auf den ersten Blick unverfängliches „o“ ersetzte. Mit diesem subtilen Kunstgriff, einer seiner „Finessen“, fügte er dem Namen „Buddenbrook“ die abgründige Bedeutung hinzu, die sich Thomas Mann nicht unmittelbar, sondern erst beim synoptischen Nachdenken über die drei ihn damals speziell

⁵³ Hans Scholz: Theodor Fontane, München: Kindler 1978. Hier zitiert nach der unter dem gleichnamigen Titel erschienenen ungekürzten Lizenzausgabe für den Buchclub Ex Libris (Zürich 1980), S. 317.

⁵⁴ „Buttenbrook“ (siehe Anm. 9). Hans-Werner Nieschmidt leitet die Anfangssilben „Butten“ aus ahd. *biotān* (gebieten) und die Endsilbe aus *bruoch* (Bruch, Sumpfland) ab, etwa: ‚Gebiete über das Sumpfland‘ (vgl. ders.: Die Eigennamen, in: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Kröner 1988, S. 57).

⁵⁵ Das schaukelnde Boot auf dem Teich im Garten des Herrenhauses zu Hohen-Cremmen steht in untergründiger Beziehung zum Standplatz des Duells. Nicht im „Waldeck [...], gleich hinter dem Kirchhof“, wo der Chinese begraben liegt, im Dunstkreis der heimlichen Begegnungen zwischen Effi und Crampas, sondern am Ort des Imbisses anlässlich ihres von unheilverheißenden Gesprächen begleiteten Ausrittes im 17. Kapitel, einer „Stelle zwischen den Dünen [...]. Hart am Strand; die vorderste Düne hat einen Einschnitt, und man sieht aufs Meer.“ (I.4, 239) Das Begräbnis der Tüte mit Stachelbeerschlusen „auf offener See“ unter dem Absingen der Litanei mit der ‚scherzhaften‘ Anspielung auf die Versenkung armer unglücklicher Frauen „wegen Untreue“ (I.4, 14) weist voraus auf das kommende Unglück (I.4, 45 f., 79 f., 83–86, 114, 133). Im langgezogenen doppelten „oo“ der Silben „Schloon“ und „Brook“ vernimmt man den Nachhall der Reimworte des Trauervokals „u“. Nachdem das Verhängnis seinen Lauf genommen, enthüllen die Vorkommnisse im schlüpfrigen Uferbereich retrospektiv die den Roman vielfältig durchziehenden verborgenen Bezüge zwischen Anfang und Ende. Sie bedeuten nicht nur den Tod, sondern auch die von den Elementen Erde und Wasser gewährte Ruhe und den zunächst im Spiel von Effi erbetenen Trost: „Flut, Flut / Mach alles wieder gut ...“ (I.4, 14)

beschäftigenden Texte erschlossen haben dürfte: die Erzählung *Ein Mahlstrom*, den Roman *Effi Briest* und die Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* von Edgar Allan Poe (1809–1849).

Nachdem die einer Voraussage gleichkommende Warnung, ja nicht zu versinken, trotz des scheinbar glücklich verlaufenen Umweges um den Schloon (anders als erwartet) in Erfüllung gegangen ist, gibt es für Crampas und Effi kein Entrinnen mehr aus dem ‚Sumpf‘, in den sie geraten. Wüllersdorf, dem Sekundanten Innstettens, fällt es zu, dessen Forderung Crampas zu überbringen. Er wird diesem zum Verkünder des drohenden Todes, zur Strafe für die Verfehlung, die das Innstetten und seinesgleichen „tyrannisierende Gesellschafts-Etwas“ (I.4, 236) zu ahnden verlangt. Crampas bestimmt Budenbrook zum Sekundanten, dessen Name verdrängte Erinnerungen und dunkle Vorahnungen heraufbeschwört.⁵⁶ Auf die Gefahr des Abrutschens und Untergehens im „Schloon“ zurückweisend, deutet er zugleich voraus auf den Tod des zum Zweikampf geforderten Liebhabers. Am Tage darauf erfüllt sich dessen Schicksal: „Crampas stürzte.“ (I.4, 242) Jahre später holt der Tod sich das zweite Opfer: Effi. Dem unterirdisch wirksamen Schloon, der Gegenkraft zum Element des Auftriebs, der Leichtigkeit, der Waghalsigkeit, kann selbst die „Tochter der Luft“ (I.4, 8) nicht entinnen. Kurze Zeit vor der Begegnung mit dem Schloon zu Besuch „mitten im Luch“ (I.4, 25), avisiert ihr Ruf auf der Schaukel: „jetzt stürz’ ich“ (I.4, 118), den bevorstehenden Sturz (I.4, 162). Im doppeldeutigen Sinne des sie zweimal, zu Beginn und kurz vor dem Ende, erreichenden Zurufs „Effi, komm“ (I.4, 277), kündigt sich das durch die Furcht vor dem „Schloon“ bewirkte ‚Unheil‘ zudem in der vorausweisenden Begegnung mit „d[er] ‚Seejungfrau‘“⁵⁷ (I.4, 129) an, einer Robbe, die „von einem sonnenbeschienenen und mit grünem Tang überwachsenen Stein [...] glatt und geräuschlos in das nur etwa fünf Schritt entfernte Meer hinunter[glitt]. Eine kurze Weile noch sah man den Kopf, dann tauchte auch dieser unter.“ (I.4, 128) Crampas phantasiert bei der durch den Vorfall ausgelösten allgemeinen Erregung von „Robbenjagd“ und davon, „das nächste Mal die Büchse mitnehmen“ zu müssen. (Ebd.) (Crampas wird keine Robbe erschießen, sondern stattdessen „sechs Jahre [...] oder noch ein halb

⁵⁶ *Nomen est omen* nach: „Nomen atque omen [...]“ („Name und noch dazu Vorbedeutung“) bei Titus Maccius Plautus (250–184 a. Chr.): *Persa*, v. 625, IV 4, 73, in: *Plauti Comoediae I–II. Recensvit et emendavit Fridericus Leo*, volumen alterum: Berolini: apud Weidmannos MCMLVIII, S. 163.

⁵⁷ Thomas Mann sah in Fontane den Rationalisten mit Wurzeln in der Romantik, einen Beobachter, der ein feines Gespür für die Gefahren besaß, die überall lauerten. Deren Unwägbarkeiten verkörpern für ihn nicht zuletzt die in unterschiedlicher Verkleidung auftretenden Melusinenfiguren. Sie steigern die Faszination der von ihnen Betörten in dem Maße, in dem sie ihn das Unheimliche, das sie verkörpern, vergessen lassen.

Jahr länger“ [I.4, 234] danach durch die Kugel Innstettens fallen.) Das sich anschließende Gespräch zwischen Innstetten und dem Major zeigt die für die Betroffenen unsichtbare Spindel mit dem Schicksalsfaden in Bewegung, kurz vor dem Erreichen ihres Drehpunktes:

Effi hatte von diesem Gespräche wenig gehört. Sie war dicht an die Stelle getreten, wo die Robbe gelegen, und Rollo stand neben ihr. Dann sahen beide, von dem Stein weg, auf das Meer und warteten, ob die ‚Seejungfrau‘ noch einmal sichtbar werden würde. (I.4, 129)

Der Sinn des Zwischenfalls am Meeresstrand, einer verschwiegenen Hommage an Hans Christian Andersen, leuchtet ein. Fontane hat das Motiv des Loses der „Seejungfrau“ mit dem der Protagonistin verwoben. Effis Scherzname „Tochter der Luft“ (I.4, 8), eine Anspielung auf Andersens Märchen *Die kleine Meerfrau*,⁵⁸ verbirgt den ihm (vom Erzähler mit Bezug auf Innstetten) zugeordneten Hintergrund: „Zu wem komme ich?“ sagte sie, und ihre Stimme klang wie die der anderen Wesen, so geistig, daß keine irdische Musik es wiedergeben kann. ‚Zu den Töchtern der Luft!‘ antworteten die anderen. ‚Eine Meerfrau hat keine unsterbliche Seele, kann sie niemals bekommen, es sei denn, sie gewinnt die Liebe eines Menschen!‘“ (SM, 82f.) Diese Liebe bleibt beiden, der Meerfrau und Effi, versagt.

Die realistische Erzählung *Ein Mablstrom* reflektiert im Hinblick auf das Sumpfmotiv die Anfälligkeit der Protagonisten für spekulative Habgier, der die Liebe zum Opfer fällt. Fontane verwendet es, um die Einbildungskraft des Lesers auf die vom Schloon ausgehende Gefahr und die auf sie abgestimmte Magie des Namens Buddenbrook zu lenken. In den ‚Sumpf‘ geraten alle Figuren, die für das unter dem Druck gesellschaftlicher Konventionen und Zwänge erfolgte Zustandekommen einer unglücklichen Beziehung verantwortlich sind. Um der Karriere und des Prestiges⁵⁹ willen wird die Liebe einer Schimäre geopfert. Dies gilt auch für Tony.

⁵⁸ Identisch mit „den Töchtern der Luft“, sind die „Luftgeister“ in Andersens Märchen *Die kleine Meerfrau* als „durchsichtige, herrliche Geschöpfe“ wahrnehmbar: „... ihre Stimme war Melodie, aber so geistig, daß kein menschliches Ohr sie hören konnte, ebenso wie kein irdisches Auge sie sehen konnte; ohne Flügel schwebten sie allein durch ihre Leichtigkeit in der Luft.“ (SM, 82)

⁵⁹ Der Eintrag: „In Bezug auf die ‚Firma‘ das Wort *Prestige* zu brauchen“ (Notizbuch 3, erste Lage, S. 31 [Notb I, 143], vgl. 1.1, 280, 451, 769), gründet sich m. E. außer auf Nietzsche auch auf die bei Fontane (I.4, 18, 20, 24, 32, 34, 40 et passim) und bei Lie (M, 26–31 et passim) nicht zu übersehende Darstellung des Problems der Unvereinbarkeit von Prestigebedürfnis und Liebesanspruch in der frühkapitalistischen Gesellschaft. Das „Hinauf“ (Effi zu Innstetten: „Und dann wollen wir ja auch höher hinauf. Ich sage wir, denn ich bin eigentlich begieriger danach als du ...“ [I.4, 78]) und „Hinab“ in diesem Roman beleuchtet die Tragik des gesellschaftlichen Abstiegs als Folge eines in die Irre führenden Ehrgeizes um den Preis des Liebesentzugs bzw. -verlustes und der dadurch bedingten gesellschaftlichen Ächtung. Vgl. die Gegenposition bei Lie: „Da packt es Johnny anders an; – – aber – der eine hinauf, der andere hinab in den Schlamm!“ Hier wirft der auf

IX

Werfen wir einen Blick zurück: Als 1842, nach des Großvaters Tod, Thomas, der älteste Sohn des Konsuls, im Alter von sechzehn Jahren in das Geschäft eintritt, trägt er um den Hals ein ihm vom alten Monsieur Johann Buddenbrook vermachtes Erbstück mit einer Vorbedeutung, deren Sinn den Mitgliedern der Familie verschlossen bleibt:

Um seinen Hals hing die lange goldene Uhrkette, die der Großvater ihm zugesprochen hatte, und an der ein Medaillon mit dem Wappen der Familie hing, diesem melancholischen Wappenschilde, das eine unregelmäßig schraffierte Fläche, ein flaches Moorland mit einer einsamen und nackten Weide am Ufer zeigte. (1.1, 81)

Nach der zu Beginn des Jahres 1896 vollzogenen Lektüre des Romans *Effi Briest* hatte Thomas Mann sich alsbald an die des gleichzeitig entstandenen Romans *Die Poggenpuhls* gemacht. Bereits in der Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* (1897) hat man Spuren dieser Lektüre nachgewiesen.⁶⁰

Die Paralipomena der Materialien für das Familienwappen der Buddenbrooks (1.2, 485) weisen zwei Skizzen auf. Die erste zeichnet den in Poe's Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* erwähnten „steilen Abhang eines schwarzen sumpfigen Teiches“ schematisch nach, „verzeichnet“ jedoch die Wappenskizze so, dass die Beziehungen, die *Effi Briest* und *Die Poggenpuhls* mit der Erzählung *Ein Mahlstrom* und Poe's *Der Untergang des Hauses Usher* verbinden, nicht ohne weiteres zu erkennen sind.⁶¹

In Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* finden sich augenfällige Indizien für dessen Verbindung nicht nur mit *Effi Briest*, sondern auch mit den letzten zwei Romanen des alten Fontane. Die im Gespräch zwischen Thomas und Tony über den Ankauf der Pöppenrader Ernte fallende Bemerkung: „Du sollst recht haben“ (1.1. 504), von Tony zwar aufrichtig gemeint, entpuppt sich dem

Gewinn spekulierende Vater dem redlich agierenden jüngeren Sohn Henrick mit Verachtung vor: „Ein junger Mann zu sein und so gar nichts Höheres anzustreben!“ (M, 94) Siehe im Einzelnen M 34, 44 f., 94 ff., 97 ff. et passim: „Mads Foß, so pflegten die Leute wohlwollend hinzuzufügen, liebe es, seine Schulden mit seinen hübschen Töchtern zu liquidieren.“ (M, 12)

⁶⁰ Hans Rudolf Vaget: Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland, in: TMS XVIII, 249–274, 255 f. Bei Fontane I.4, 528 f.

⁶¹ Ob Fontane den Namen „Buddenbrook“ mit einem Seitenblick auf den Namen „Poggenpuhl“ (hochdt. „Froschtümpel“) gebildet hatte, ist schwer zu entscheiden. Immerhin entsprechen die Konnotationen beider Namen, „Buddenbrook“ und „Poggenpuhl“, denen des Sumpflandes bei Lie und Poe. „Ein Titel, auf den ich stolz bin“ (IV.4, 177), hatte Fontane dem Buchhändler und Verleger Wilhelm Ludwig Hertz am 14.1.1892 versichert. Das mutmaßlich aus Gründen der Discretion nicht näher beschriebene Wappen der Poggenpuhls mag Thomas Mann auf den Gedanken gebracht haben, Buddenbrooks mit einem Wappen zu bedenken, das einem dem Froschtümpel vergleichbaren Gelände entspricht: dem „Sumpfland“.

Leser in ihrer hintergründigen Ironie erst, nachdem der Hagelschlag die Gültigkeit ihrer Versicherung widerlegt hat. Thomas, der zunächst einen ethisch vorbildlichen Standpunkt eingenommen hatte, darf, nachdem er seiner inneren Überzeugung zuwider gehandelt hat, nicht recht behalten. Als das Schicksal auf des Messers Schneide steht, legt der Erzähler am Ende des heiklen Gesprächs über den vorgeblich günstigen Kauf der Pöppenrader Ernte Tony die scheinbar abwiegelnde, den Entschluss des Konsuls erst recht provozierende Äußerung in den Mund.⁶²

Nach dem Beginn der Vorarbeiten zu seinem Romanprojekt setzte Thomas Mann die ihm seit dem Erscheinen des Romans *In einer Familie*⁶³ vertrauten Adverbien „Hinab“ und „Hinauf“ zu Texten in Beziehung, in denen er dem Begriff „Sumpfland“ bzw. Wörtern mit entsprechenden Konnotationen begegnete: Lies Erzählung *Ein Mahlstrom* mit „Hinab“, „empor“ (M, 20 f.), „hinauf“, „hinab in den Schlamm!“ (M, 94), „Spekulationen in Hausse oder Baisse“ (M, 141), „Er muss zu den Karauschen hinab!“ (M, 169), und Fontanes Roman *Effi Briest* mit dem „Schlohn“ und dessen Bedeutungspotential in „Versinken!“, „Abgrund“, „mit Mann und Maus zugrunde gehen“, „Sog“, „unterirdisch“, „Sumpf“, „Moor“, „Luch“ (I.4, 159 f.). Zudem vermittelte Edgar Allan Poe's Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* ihm weitere Impulse für die Wahl des Namens:

Ich betrachtete das Bild vor mir – das einsame Gebäude in seiner einförmigen Umgebung, die fahlen Mauern, die toten, wie leere Augenhöhlen starrenden Fenster, die paar Büschel dürrer Binsen, die weißschimmernden Stümpfe abgestorbener Bäume – mit einer Niedergeschlagenheit, die ich mit keinem anderen Gefühl besser vergleichen kann als mit dem trostlosen Erwaschen eines Opiummessers aus seinem Rausche, dem bitteren Zurücksinnen in graue Alltagswirklichkeit, wenn der verklärende Schleier unerbittlich zerreißt. [...] Von diesem Gedanken getrieben, lenkte ich mein Pferd an den steilen Abhang eines schwarzen sumpfigen [!] Teiches, der von keinem Hauch bewegt neben

⁶² Die Wendung „Du sollst recht haben“ (*Effi* zu Innstetten) kommt nicht nur in *Effi Briest* (I.4, 78), sondern auch in den *Poggenpuhls* vor (I.4, 533 [Majorin von Poggenpuhl zu ihrer Tochter Sophie]), entsprechend „Sie sollen recht haben“ zudem im *Stechlin* (I.5, 104 f. [Czako zu Rex]; I.5, 344 [Dubslav zu Lorenzen]). Die von Thomas Mann für Hanno vorgesehene Todesursache dürfte auf Fontanes *Die Poggenpuhls* zurückgehen. Hanno stirbt an der gleichen Krankheit, an der der Erzähler den General-Major Eberhard Pogge von Poggenpuhl zugrunde gehen lässt: am „Typhus“ (I.4, 558). Der ‚Froschtümpel‘ als feuchter bzw. sumpfiger Nährboden ist eine für die Entwicklung und Übertragung von Typhusbazillen günstige Brutstätte. Der Entschluss, Hanno am Typhus sterben zu lassen, war durch die vorausgegangene Lektüre vorbereitet. Bevor er umgesetzt werden konnte, musste Thomas Mann *Meyers Konversations-Lexikon* konsultieren, um sich in ihm über den Verlauf der zwischen Leben und Tod entscheidenden Krankheit genauer zu informieren.

⁶³ Heinrich Mann: *In einer Familie*. Roman. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter, 2. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 2000 (= Gesammelte Werke in Einzelbänden, hrsg. von Peter Paul Schneider), S. 296.

dem Schlosse lag, und spähte ins Wasser – doch ein Schauer, stärker als zuvor, schüttelte mich beim Anblick der auf den Kopf gestellten und verzerrten Bilder der grauen Binsen, der gespenstischen Baumstümpfe und der toten, wie leere Augenhöhlen starrenden Fenster.⁶⁴

Mit dem Augenblick der Einsicht in die hintergründige Bedeutung und in die Anwendbarkeit des in den maßgeblichen Texten vorkommenden „Sumpfmotivs“ war die Entscheidung für den Namen „Buddenbrook“ als Titel für den Roman gefallen:

Wahrscheinlich, so sagte ich mir, ist es eben dieser Mangel einer Seitenlinie, ist es dies von Vater zu Sohn immer sich gleichbleibende Erbe von Besitztum und Familienname, das schließlich beide so miteinander identifiziert hatte, daß der ursprüngliche Name des Besitztums in die wunderliche und doppeldeutige Bezeichnung ‚das Haus Usher‘ übergegangen war – eine Benennung, die bei den Bauern, die sie anwendeten, beides, sowohl die Familie wie das Familienhaus, zu bezeichnen schien. (U, 12f.)

Die Ausführung des Familienwappens der Buddenbrooks ist 1. der Beschreibung des Sumpfes in der Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher* von Edgar Allan Poe nachgestaltet; 2. hat sie das Sumpfland in der Erzählung *Ein Mahlstrom* von Jonas Lie im Blick; 3. erinnert sie an Effis Vergleich des Schloons mit dem märkischen Rhinluch und an die aus ihm abzuleitende Verbindung mit dem norddeutschen Bruch (brök = brook).

X

Der nach dem Urteil Pastor Pringsheims „aus einer verrotteten Familie“ stammende Sohn des Senators – „Hat er das gesagt?“⁶⁵ fragte Kai mit angespanntem

⁶⁴ Edgar Allan Poe: Der Untergang des Hauses Usher, in: Der Untergang des Hauses Usher und andere Erzählungen, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 2005, S. 9ff. Nachfolgend zitiert als [U].

⁶⁵ Vgl. Hilde Wangel in Ibsens *Die Frau vom Meere* (HISW, Bd. 8, S. 141). Wie zudem der Brief vom 5.12.1903 an Heinrich Mann belegt, kannte Thomas Mann sich in dem Stück aus: „So hätte man auch werden können, wenn man nicht einen ‚Schaden‘ hätte, wie das kleine Üz bei Ibsen sagt ...“ (21, 241; dazu die Anmerkung 21, 658). Das „Üz“, abgeleitet von niederdt. uzen = scherzen, necken, foppen, bezieht sich auf den „Knax“ (norw. „knækket“ [Fruen fra Havet. Skuespil i fem Akter af Henrik Ibsen, København: Gyldendalske Boghandels Forlag Hegel & Søn 1888, S. 41, 58, 60 et passim]), die Schwindsucht des Bildhauers Lyngstrand (HISW, Bd. 8, S. 133, 142f., 156f. et passim). Das „Üz“ zählt zu der von Ibsen mit „verschmutztem Schmunzeln“ erwähnten „Teufelei“ (HISW, Bd. 8, S. XXXIII). Fontanes Kritik des Schauspiels in den Besprechungen der von ihm besuchten Aufführungen des Stückes (am 5.3. und am 19.3.1889) schenkt der die scheinbare „Idylle“ unterminierenden „Teufelei“ im Umfeld des Karauschenteiches keine Beachtung (III.2, 792–804, 797f.).

Interesse ...“ (1.1, 820) –, geboren 1861, stirbt 1877 mit sechzehn Jahren am Typhus, im gleichen Alter, in dem Thomas Buddenbrook stand, als dieser an der goldenen Kette erstmals das Medaillon mit dem melancholischen Wappen der Familie trug (1.1, 81). Die auf dem Motiv des Moorlandes beruhende Melancholie des Wappens läßt nach der Geburt Hannos („... ein Erbe! Ein Stammhalter! Ein Buddenbrook! Begreift man, was das bedeutet?“ [1.1, 435]), die zu der „aller Würde würdig[en]“ (1.1, 434) Tauffeier versammelte Familie und deren Gäste unberührt. Sie sind sich des Zusammenhanges zwischen dem Wappenmotiv und dem auf sie zukommenden Auftritt nicht bewusst. Es erscheint der Speicherarbeiter „Groleben“ (!), „an dessen magerer Nase zu jeder Jahreszeit beständig ein länglicher Tropfen hängt, ohne jemals hinunter zu fallen“, in der Hand „ein großes Bouquet von blassen, ein wenig zu weit erblühten Rosen, die sich zum Teil langsam auf den Teppich entblättern“ (1.1, 440), um

„den Herrn Kunsel un die Fru Kunsulin un die ganze hochverehrte Fomili ut vollem Harten tau gratuleern, un dat dat Kind gedeihen mög‘, denn dat verdeinen sei vor Gott un den Minschen, [...] uns Herrgott wird ihn das allens lohnen, segg ick, ihn un die ganze hochverehrte Fomili, wenn dat so wid is, un wenn wi vor sinen Staul stahn, den eenmal müssen All in de Gruw fahrn, Arm un Riek, dat is sin heiliger Will’ un Ratschluß, un Eener krigt ’nen finen polierten Sarg ut düern Holz, un de Andere krigt ’ne oll Kist’, öäwer tau Moder müssen wi Alle warn, wi müssen all tau Moder warn, tau Moder ... tau Moder ...!“

„Nee, Groleben! Wi hebb’ m ’ne Tauf’ hüt, un Sei mit ern Moder! ...“
 „Un düs wärn einige Blumens“ (1.1, 441),

schließt Groleben, bevor er sich, nachdem er vom Konsul, der Konsulin und Frau Permaneder je einen „Thaler“ empfangen, „unter Kratzfüßen zurückzieht und die Rosen, soweit sie noch nicht auf dem Teppich liegen, in Gedanken wieder mitnimmt ...“ (1.1, 442)

Bei Lie war Thomas Mann auf das Adjektiv „modrig“ in Verbindung mit dem Substantiv „Dunst“ (M, 175) gestoßen, bei Poe auf das mit einem „Holzgetäfel“ verglichene Haus, „das in irgendeinem unbetretenen Gewölbe viele Jahre lang vermoderte (!), ohne daß je ein Lufthauch von draußen es berührte, und das darum in all seinem inneren Verfall stattlich und lückenlos dasteht“ (U, 14). Diese Wahrnehmung hatte

so auf [s]eine [des Erzählers] Einbildungskraft eingearbeitet, daß [dieser] wirklich glaubte, das Haus und seine ganze Umgebung sei von einer nur ihm eigentümlichen Atmosphäre umflutet – einer Atmosphäre, die zu der Himmelsluft keinerlei Zugehörigkeit hatte, sondern die emporgedunstet war aus den vermorschten Bäumen, den grauen Mauern und dem stummen Pfuhl – ein giftiger, geheimnisvoller, trüber, träger, kaum wahrnehmbarer bleifarbener Dunst. (U, 13 f.)

Sind die Adjektive „modrig“ und „vermodert“ in den zwei Texten negativ konnotiert, hat die von der Taufgesellschaft als unangebracht empfundene Rede Groblebens eine den Hintersinn des Begriffes „Moder“ verschleiende Funktion. Den Romanfiguren ist weniger komisch als peinlich zumute. Ihnen bleibt die Einsicht in die mit dem Namen „Buddenbrook“ verknüpfte Strategie des Erzählers verwehrt. Der ungerührte Beobachter erkennt hinter der Heiterkeit den Ernst. Er ist sich der Abgründigkeit des von dem unerwarteten Gratulanten ohne Nebengedanken verwendeten Wortes „Moder“ bewußt. Der ahnungslose Grobleben hat die Rolle des ‚Propheten‘ zu spielen. Nach dem vom „Geist der Erzählung“ (VII, 10) geplanten Geschehen wird sich entgegen der gutgemeinten Intention des Gastes dessen unbeabsichtigte Prognose vorzeitig erfüllen.

Sechzehn Jahre später wird es dem „Doppelgänger“ des Kai Grafen Mölln, der wie jener einer „ehemals reichen, mächtigen und stolzen Familie“ entstammte, deren „einzelne[] Zweige [...] nach und nach verdorrt, abgestorben und vermodert [!] [waren]“ (1.1, 568), erspart bleiben, in dem ihm im Traume erschienenen „schwarze[n] Sumpfgewässer“ (1.1, 687), auf das er gestoßen, unterzugehen. Der verkappte „Zwillingsbruder“ beider Freunde wird den Traum, von dem Kai Graf Mölln dem Freunde Hanno berichtet, in der Fiktion ‚Wahrheit‘ werden lassen. Er wird „einen schlüpfrigen und unermeßlich tiefen Abhang [...], an dessen Fuße er im fahlen und flackernden Schein von Irrlichtern ein schwarzes Sumpfgewässer gefunden hatte, aus dem mit hohl glucksendem Geräusch unaufhörlich silberblanke Blasen aufgestiegen waren“ (ebd.), dank des von ihm aus einer silbernen Sumpfbula gewonnenen Ringes wieder „empor“ gelangen. Der hinter der Figur des „Doppelgängers“ und „Zwillingsbruders“ versteckte zukünftige Dichter wird in ein „ungeheuerlich bewachtes Schloß“ eindringen und in diesem, „immer mit Hülfe des Ringes, die dankenswertesten Entzäuberungen und Erlösungen“ (ebd.) vornehmen, nach Maßgabe und in Erfüllung des Traumes, der von Eindrücken aus der Märchenwelt Andersens, vom Ringmotiv bei Richard Wagner, womöglich auch von der Erinnerung an die Uvagla-Szene bei Fontane (I.4, 153 f.) zehrte. Bei Edgar Allan Poe liest der Gast im Hause Usher seinem Jugendfreund Roderick aus dessen Lieblingsbuch „Mad Trist“ des Sir Launcelot Canning die Taten des Helden Ethelred vor.⁶⁶

⁶⁶ U, 35–39. Das „feinfühliges Empfinden“ der Familie Usher hatte sich u. a. „in der leidenschaftlichen Hingabe an das *Studium* der Musik“ betätigt, „weniger also an ihre altbekannten leichtfaßlichen Schönheitsformen, als an die tiefverborgenen Probleme dieser Kunst“ (U, 12). Diese Information und der Bericht über die „feurige Lebendigkeit“ der dem Gast (U, 24–28) vom Hausherrn vorgetragenen Impromptus, besonders der Rhapsodie „Der verzauberte Palast“, inspirierten Thomas Mann sowohl zur Darstellung von Hannos Phantasien auf dem Klavier (1.1, 820, 824–828) als auch zum Traum des jungen Grafen.

XI

Die Bedeutung der ersten Gleichung: „Bruch = Sumpfland. (brök)“ (Notb I, 117) liegt auf der Hand. Schwieriger ist es, den Sinn der in den Notizen auftauchenden zweiten Gleichung zu entschlüsseln: „Thomas = griechisch Didymos“.⁶⁷

Die Erzählung *Ein Mahlstrom* enthält eine Textpassage, deren Verwendung in *Buddenbrooks* zu denken gibt:

Der Ernst des Lebens sollte mit rauher, störender Hand einen Augenblick hereingreifen in die fröhliche Weihnachtsfeier.

Johnny hatte nicht eher die Sache berühren wollen, als eben an diesem letzten Tage, da die Festtage zu Ende gingen, und alle den nächsten Morgen fort sollten. Von St. Thomas Tag bis zum 7. Januar sollten nur Friede und Freude herrschen.

Er erschien mit etwas gezwungener Munterkeit gleich am Morgen bei seinem Vater und legte diesem ein Schreiben vor. Die Hand war ein wenig kaltfeucht, die es hinhielt; es datierte vom 19. Dezember. Laut Inhalts gefiel es dem Londoner Hause, ohne daß es auch nur den Schatten eines Grundes angebeben, oder irgendwelche vorgängige Mahnung vorausgeschickt hätte, hinfort allen Blancokredit zu verringern, wofern die Herren Mads Foß, Biermann und Konsul Grüner ihre Garantie nicht auf eine um soundsoviel tausende erhöhte Summe ausdehnten. (M, 73)

Neben dem Informationswert, den die Sequenz für die Schilderung des Bankrotts von Bendix Grünlich besaß, war sie für Thomas Mann aus zwei anderen Gründen von Interesse. Sie vermittelte ihm die Pointe, in der Eingangsszene des Romans Johann Buddenbrook jun. auf Anraten der Stiefmutter das Familienessen verstreichen zu lassen, bevor er dem Vater das Schreiben aus Riga⁶⁸ aushändigt, in dem Gotthold Ansprüche auf seinen Anteil am Erbe geltend macht. Zweitens wies sie ihn auf den Tag der Wintersonnenwende hin, an dem bei den im Glauben Ungefestigten der Zweifel am tiefsten sitzt. Das Stichwort „St. Thomas Tag“ bewog Thomas Mann, die Bedeutung des eigenen Vornamens zu ergründen. Auskunft erteilten die Bibel, das Lexikon und das Wörterbuch. Als Gleichung „Thomas = griechisch Didymos“⁶⁹ fand sie ihren Platz im Notizbuch.

⁶⁷ Notizbuch 3, erste Lage, S. 19 (Notb I, 131). Siehe hierzu 1.2, 25.

⁶⁸ Bei Lie versucht Johnny Foss, seine Schwester Marianne mit der Aussicht auf hundert Prozent Gewinn um „armselige vier- bis fünftausend“ zu erleichtern, um eine „rechtschaffene Ordre [nach Riga] hinabtelegraphieren zu können“. (M, 27)

⁶⁹ Redupl. von dyo (lat. duo) = „zwei“ hat, je nach adjektivischer (1) bzw. substantivischer (2) Verwendung folgende Bedeutungen: 1. „unterschiedlich“, „doppelt“, „zweideutig“, „zweifach“, „zweifältig“, „zweispältig“; 2. „Zwilling“, „Doppelgänger“; 3. (nach lat. dubium = „Zweifel“) „Zweifler“.

Ihm [Thomas Buddenbrook], der mir mystisch-dreifach verwandten Gestalt, dem Vater, Sprößling und Doppelgänger schenkte ich das teure Erlebnis,⁷⁰ das hohe Abenteuer, in sein Leben, dicht vor dem Ende, wob ich es erzählend ein, denn mir schien, daß es ihm wohl anstehe, – dem Leidenden, der tapfer standgehalten, dem Moralisten und ‚Militaristen‘ nach meinem Herzen [...]. (13.1, 79f.)

Der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* explizit verwendete Begriff „Doppelgänger“ gilt in *Buddenbrooks* für das fiktive Verhältnis des Kai Grafen Mölln zu Hanno, wie für das des Autors zu jedem von beiden. Nach dem Muster von Andersens Märchen *Der Schatten* (SM, 9–26) betrifft der ‚Schattentausch‘ hier das ‚Zwillingspaar‘ Kai Graf Mölln und Thomas. Die Existenz des einen geht auf in der des anderen. Mit dem Tode Hannos übernimmt dessen ‚Schatten‘ den Auftrag, die Geschichte des Hauses Buddenbrook zu schreiben, unter die jener mit goldenem Stift den Schlußstrich gezogen. „Kai Graf Mölln“ (alias „Thomas = griechisch Didymos“) wird die Buddenbrooks im Werke verewigen: „Hanno verfällt dem Tod, aus Kais Sympathie wird Kunst werden. Der Auflösung, dem Verfall und dem Tod hält das geformte Werk die Waage.“⁷¹

XII

Entsprechend dem mehrdeutigen Sinn des über der Eingangstür des alten Hauses in die Fassade eingemeißelten Spruches „Dominus providebit“ (1.1, 47)⁷² beginnt die Geschichte mit einer dem Anschein nach verheißungsvollen Prognose: „Wie gesagt, alle Achtung, Buddenbrook! [...] Alle Achtung! Diese Weitläufigkeit, diese Noblesse ... ich muß sagen, hier läßt sich leben, muß ich sagen ...“ (1.1, 24) Nachdem Thomas Buddenbrook das neue Haus bezogen hat, sinnt er im Gespräche mit Tony über das Sprichwort nach: „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.“⁷³ Der Roman, der mit der aus Fontane’s Erzählung *Ellernklipp* übernommenen Katechismusfrage „Was ist das?“ (I.1, 130;⁷⁴ 1.1, 9) einsetzt, endet mit der Versicherung Sesemi Weichbrodts: „Es ist

⁷⁰ Der Lektüre von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Viertes Buch: „Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntniß Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben“ sowie Bd. 2, Kap. 41: „Ueber den Tod und sein Verhältniß zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich“.

⁷¹ Herbert Lehnert: Fiktionen als historische Evidenz? Überlegungen zu „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“ aus Anlass von Hans Rudolf Vagets *Seelenzauber*, in: TM Jb 21, 2008, 233–254, 238.

⁷² Siblyllinisch: „Der Herr wird [für uns] vorsorgen“ bzw. „Der Herr wird voraussehen“ (siehe 1.2, 249). Kurz und bündig: „Der Herr wird’s richten.“

⁷³ Notizbuch 1, S. 67 (Notb I, 49) und Notizbuch 3, erste Lage, S. 29 (Notb I, 141); 1.1, 473.

⁷⁴ Werner Frizen: *Zaubertrank der Metaphysik*. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der

so! “ (1.1, 837) Eingedenk des dem Hause Buddenbrook vorbestimmten Loses, begleiten Autor und Erzähler ihre Schutzbefohlenen auf dem Weg in „die Hoffnungslosigkeit und Melancholie des Ausganges“ (BrGr, 139) mit Humor. Die „gewisse *nihilistische* Neigung“, von der es in Thomas Manns Brief vom 26.11.1901 an Grautoff heißt, dass sie in dem Roman manchmal zu spüren sei, wird durch Heiterkeit aufgewogen. Sie erinnert an die Gelassenheit jenes vom Alter gezeichneten Hauses, das mit seiner schon verblassten Inschrift am Giebel der Zukunft unbekümmert entgegenseht: *Horas non numero nisi serenas*.⁷⁵

Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns, Frankfurt am Main/Bern: Lang 1980 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 342), S. 479. (Vgl. 1.2, 229f.)

⁷⁵ „Ich zähle nur die heiteren Stunden.“

James N. Bade

„Eine beispiellose Trennung“

Der Hintergrund zu Thomas Manns Briefen an Peter Pringsheim
1915 bis 1917

Die Briefe Thomas Manns an seinen Schwager Peter Pringsheim aus den Jahren 1915 bis 1917 unterscheiden sich wesentlich von anderen Briefen aus diesem Zeitraum.¹ Zum einen fällt einem sofort auf, dass alle drei Briefe in lateinischer Schrift abgefasst sind, was für Thomas Mann damals eine Seltenheit war. Im ersten Brief an Pringsheim vom 18. Dezember 1915 bekennt er seine Schreibfaulheit und erklärt diese so: „Da ist z. B. die Bedingung der lateinischen Schrift, eine harte Bedingung für Deinen armen Schwager, wie Du wohl siehst, – als Entschuldigung natürlich frivol und fadenscheinig, aber sie war entschieden eine Hemmung.“ (18.12.1915; Br III, 463) Im zweiten Brief vom 10. Oktober 1916 versichert er seinem Schwager, er würde öfter schreiben, wenn da „die *conditio sine qua non* der lateinischen Schrift nicht wäre, die für mich eine sehr harte *conditio* ist“ (10.10.1916; 22, 157). Zum anderen springt ins Auge, wie belanglos – verglichen mit Briefen an andere Adressaten – der Inhalt ist: Thomas Mann beschränkt sich thematisch auf Familienangelegenheiten, literarische Tätigkeiten und Theaterereignisse. Er versichert Pringsheim seiner Sympathie und verspricht ihm ein herzliches Wiedersehen: „Ich habe laut geschworen, daß ich Dich umarmen werde, wenn Du wieder da bist, und ich werde den Schwur halten, so peinlich es Beteiligten und Augenzeugen auch vielleicht sein wird“ (18.12.1915; Br III, 464); „[e]s wird ein beispielloses Wiedersehen, wie es eine beispiellose Trennung war“ (10.10.1916; 22, 158). Im dritten Brief vom 6. November 1917 (Abb. 1 und 2) erwähnt er die für ihn wichtigsten Kulturereignisse der Zeit: die Opern *Lanzelot und Elaine* von Courvoisier und *Palestrina* von Pfitzner. Letztere wurde im Sommer uraufgeführt, Thomas Mann hat sie inzwischen „auch wohl 5 mal gehört“ und bemerkt dazu: „Ja, Aermster, das entgeht Dir nun auch.“ (6.11.1917; 22, 210) Aber dass er nichts über die politischen Ereignisse der Zeit schreibt, befremdet den Thomas-Mann-

¹ An dieser Stelle möchte ich dem Leiter des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich, PD Dr. Thomas Sprecher, und seinen stets hilfsbereiten MitarbeiterInnen im Archiv, Dr. Katrin Bedenig, lic.phil. Cornelia Bernini, lic.phil. Gabi Hollender, Rolf Bolt und Claudio Steiger, sowie meiner Kollegin Dr. Birgit Giloy (University of Auckland) für ihre Hilfe bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes danken.



Abb. 1: Briefumschlag von Thomas Manns Brief an Peter Pringsheim vom 6. November 1917 (Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich)

Kenner, denn gerade zu dieser Zeit beschäftigte er sich mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die er in allen drei Briefen auch erwähnt: „eine ziemlich uferlose Abhandlung, die eine Revision meiner persönlichen Grundlagen mit allerlei zeitkritischen Dingen auf gewagte Weise vereinigt“, eine reine „Gewissensangelegenheit“ (18.12.1915; Br III, 463). „Ich bin verstrickt in die Gedankenarbeit der Zeit, und meine ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ wachsen sich zu einem ziemlich dicken Buche aus, von dem im Januarheft der Neuen Rundschau ein größeres Bruchstück erscheinen soll.“² Die Äußerung Pringsheims, er habe „allerlei neue Literatur gesehen“, aber „nichts“ von Mann (22, 211) – was auch die Mutter Pringsheims, Hedwig Pringsheim-Dohm, 1918 in einem Brief an Dagny Langen-Sautreau bemerkte: „jemand hat gesagt, Th. M.

² 10.10.1916; 22, 158. Das Kapitel „Einkehr“ erschien im Märzheft 1917 der Neuen Rundschau (vgl. 22, 653).

Peter Pringsheim
München den 6. XI. 17.

Lieber Peter:

Diesmal habe ich den Weihnachtsker-
 min verfehlt; ich bedachte nicht rechtzeitig, daß
 die Reise jetzt länger dauert. Aber für Karfreitag
 hoffe ich noch ungefähre für Zeit zu
 kommen und sage dir meine vorläufigen
 Wünsche, welche, kreuzförmig, natürlich
 immer auf jene Frage hinauslaufen, die Cicero
 seinemput, ich weiß nicht genau, warum, in
 line rickete und die hastigste Antwort
 beantwortet kann.

Ich nehme immer herzlich teil an der
 allgemeinen Freude, wenn ein Brief von dir an-
 kommt, und beruht mich sehr bei dem Hof,

Abb. 2: Die erste Seite von Thomas Manns Brief an Peter Pringsheim vom 6. November 1917 (Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich)

scheine fruchtbarer in der Erzeugung von Kindern, als von Büchern“³ –, kommentiert Mann am 6. November 1917: „ein ziemlich dickes Buch“ sei zustande gekommen, das „unter dem Titel ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ im Winter erscheinen soll“, eine Sache der „Selbsterforschung und Selbstbehauptung, eigentlich eine ‚Gewissenssache‘ wie C. F. Meyer sagen würde“. (22, 211) Mann erkennt selber diesen Mangel: „Aber keine Politik! – Es fragt sich heutzutage nur: Was sonst?“ (10.10.1916; 22, 157)

Dass Thomas Mann nicht mehr über seine Arbeit verrät, könnte zum Gedanken verleiten, die Korrespondenz mit dem Schwager sei zwar herzlich, aber Mann sei an Diskussionen mit ihm nicht interessiert. Wahrscheinlicher ist jedoch ein anderer Grund seiner intellektuellen Zurückhaltung: Mann verweist in den Briefen oft auf den „Censor“. Als er etwa schreibt, er finde seine Muttersprache „feiner“ als Englisch, fügt er hinzu: „– eine Bemerkung, die der Censor schwärzen möge, wenn sie ihm nicht gefällt, ohne darum den Brief ganz zu kassieren“ (22, 157). An anderer Stelle bemerkt er: „Möge der Censor ein Einsehen haben, wenn dieser Brief eine ihm unbequeme Länge erreicht hat“. (6.11.1917; 22, 211) So spricht einiges dafür, dass Thomas Mann sich durch die Zensur gehemmt fühlte und seine Briefe nach strengen Vorschriften verfasste. Dies galt es zu recherchieren.

Worin also liegt die Eigentümlichkeit dieser Briefe? Die Hinweise im GKFA-Band *Briefe II: 1914–1923*, in den von Erika Mann herausgegebenen *Briefen 1889–1936* sowie *Briefen 1948–1955 und Nachlese*, im ersten Band der *Regesten und Register* und in den *Tagebüchern 1918–1921* geben darüber aus raumtechnischen Gründen nur skizzenhaft Aufschluss. In den Briefbänden und in den Briefregesten lesen wir, dass Peter Pringsheim bei Kriegsausbruch an der Jahresversammlung der *British Association for the Advancement of Science* in Australien teilnahm und in Trial Bay interniert wurde.⁴ Im GKFA-Band *Briefe II: 1914–1923* und in den Anmerkungen zu den *Tagebüchern 1918–1921* erfahren wir ferner, dass Pringsheim den ersten Weltkrieg als „feindlicher Ausländer“ („enemy alien“) im australischen Internierungslager Trial Bay verbrachte.⁵ Aber wie kam es zu Peter Pringsheims Teilnahme an der Tagung in Australien, aus welchen Gründen wurde Pringsheim für die Dauer des Krieges interniert, warum wurde er ausgerechnet in Trial Bay gefangen genommen, weshalb musste sich Thomas Mann in seinen Briefen an die Regeln eines australischen

³ Hedwig Pringsheim-Dohm an Dagny Langen-Sautreau, 7.9.1918, in: Thomas Manns Schwiegermutter erzählt. Lebendige Briefe aus großbürgerlichem Hause – Hedwig Pringsheim-Dohm an Dagny Langen-Sautreau, transkribiert, erläutert und hrsg. von Hans-Rudolf Wiedemann, Lübeck: Graphische Werkstätten 1985, S. 36.

⁴ 22, 651 f.; Br I, 476; Br III, 618; Reg 16/86.

⁵ 22, 536; Tagebücher 1918–1921, S. 688 und 691.

Zensors halten, wann ist Pringsheim nach Deutschland zurückgekehrt, und wie war in Wirklichkeit das Wiedersehen mit Mann? In den letzten Jahren sind Publikationen und unveröffentlichte Dokumente an den Tag gekommen, die es uns möglich machen, Peter Pringsheims Internierung in Australien und damit den Hintergrund von Manns Briefen an Pringsheim besser darzustellen, als man es bisher vermochte. Auf diese Weise entsteht eine faszinierende Geschichte eines längst vergangenen Zeitalters.

Peter Pringsheim wurde 1881 in München geboren. Als zweiter Sohn des Mathematik-Professors Alfred Pringsheim und der Schauspielerin Hedwig Dohm-Pringsheim genoss er eine behütete Kindheit und eine liberale Erziehung;⁶ er hatte Privatlehrer bis zum Übergang ins Gymnasium. Mit seiner Schwester Katia und seinem Bruder Heinz erhielt er Tanzunterricht.⁷ Ab 1900 studierte er Physik an der Universität München und promovierte 1906 bei Wilhelm Conrad Röntgen mit einer Arbeit über Spitzenentladungen als Funktion der angelegten Spannung. Nach Lehrjahren in Göttingen und Cambridge trat er als Assistent 1908 in das Physikalische Institut der Universität Berlin ein. Zum Teil wegen seiner durch den Aufenthalt in Cambridge begründeten Sympathie für den englischen Kulturraum nahm er 1909 an der Tagung der *British Association for the Advancement of Science* in Winnipeg, Kanada, teil. Zusammen mit seinem Kollegen Robert Pohl publizierte er Forschungsarbeiten über den lichtelektrischen Effekt und berichtete mit Pohl auf Tagungen 1913 in Österreich und 1914 in Frankreich über die gemeinsamen Forschungen. Pringsheim entschloss sich dann 1914, an der nächsten Tagung der *British Association for the Advancement of Science* teilzunehmen, die diesmal in Melbourne, Australien, stattfinden sollte. Hier wurde er vom Ausbruch des 1. Weltkrieges überrascht und als feindlicher Ausländer verhaftet. (Abb. 3) Bis 1919 wurde er in einem Internierungslager in Trial Bay festgehalten.⁸ (Abb. 4 und 5)

Trial Bay liegt an der Ostküste Australiens, ca. 500 km nördlich von Sydney, mit Blick auf die Tasmanische See. Während des Krieges wurden hier etwa 500 Personen der oberen Gesellschaftsschichten gefangen gehalten, z. B. Kaufleute, Priester, Ärzte, Universitätsdozenten und Schiffsoffiziere. Pringsheim und der deutsche Anthropologe Robert Fritz Gräbner, der auch an der Tagung teilgenommen hatte, wurden von den australischen Behörden aufgefordert, eine

⁶ Inge und Walter Jens: Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 22 ff.

⁷ Hermann Ebers: Erinnerungen. Besuche im Hause Pringsheim, in: „Musische Verschmelzungen“. Thomas Mann und Hermann Ebers, hrsg. von Alexander Krause, München: Thomas-Mann-Förderkreis München 2006 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Bd. 5), S. 18.

⁸ Valentin Wehefritz: Gefangener zweier Welten. Prof. Dr. phil. Dr. rer. nat. h.c. Peter Pringsheim (1881–1963). Ein deutsches Gelehrtschicksal im 20. Jahrhundert, Dortmund: Universitätsbibliothek Dortmund 1999, S. 11–14, 22 ff.

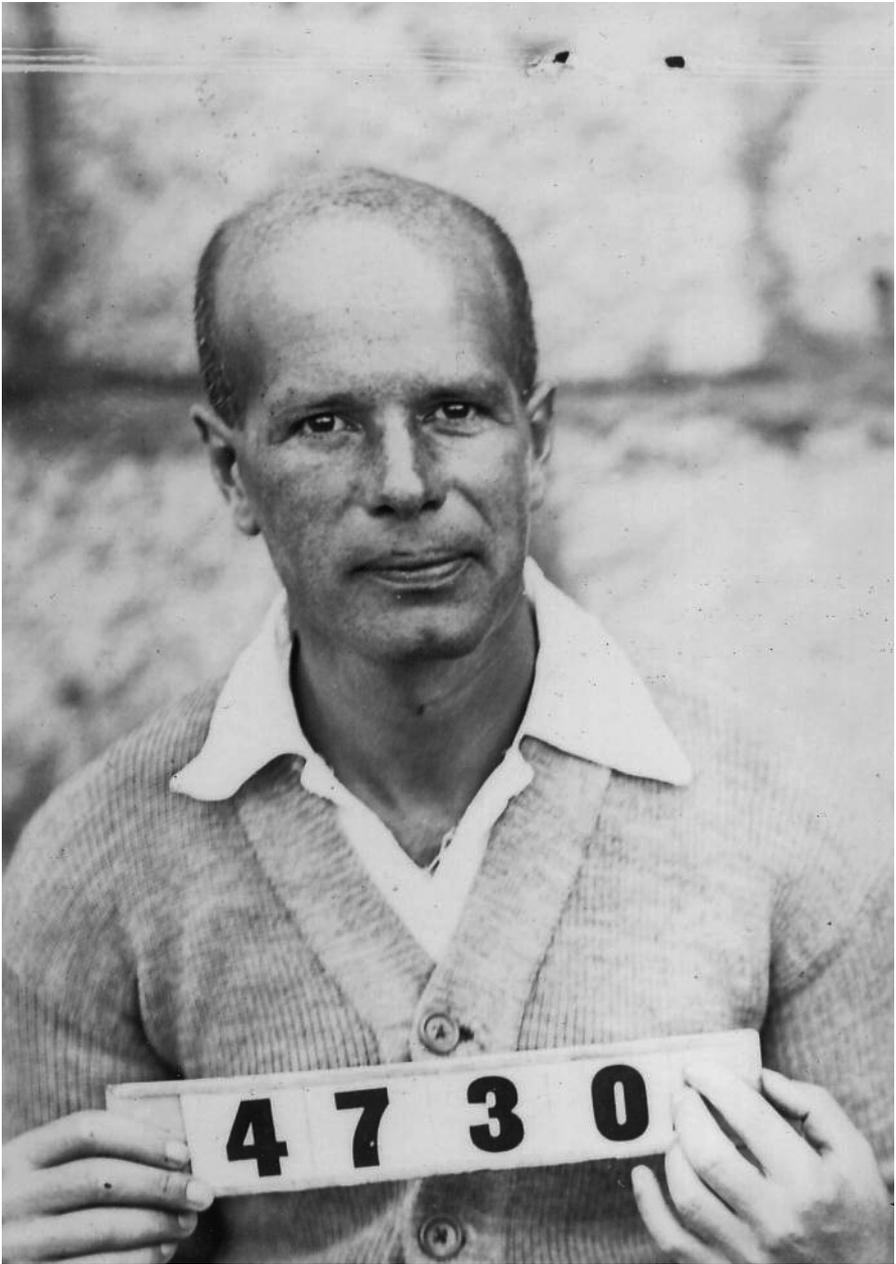


Abb. 3: Peter Pringsheim als Internierter in Australien (SP 421/4 4730 Peter Pringsheim, National Archives of Australia, Sydney)



Abb. 4: Trial Bay Internierungslager, New South Wales in Australien, ca. 1917 (Australian War Memorial, Canberra, negative no. H17635)

Duplicate
Copy made and filed at Station

FORM A.

THE WAR PRECAUTIONS (ALIENS REGISTRATION) REGULATIONS 1916.

Form of Application for Registration.

This form is to be filled up in duplicate, and the Alien is to attend in person, with the duplicate forms, before the member of the Police Force in charge of the Police Station nearest to his usual place of abode.

Name (in full) PRINGSHEIM, Peter
 Nationality Bavarian Sex Male
 Birthplace Munchen. Date of birth 19.3.1881
 Place of residence* Trial Bay Detention Barracks.
 Place of business (if any) _____
 Occupation Demonstrator of Physics, Berlin University.
 Date of entry to Commonwealth 4.8.14.

* If a member of a ship's crew, state here name of ship, port at which voyage commenced, and port to which bound.

Personal Description.

Height 5'10" Colour of eyes Brown
 Colour of hair Brown Notable marks _____
 Remarks _____

Date of application 16.1.17.
 Signature of Alien Peter Pringsheim.

(THIS SPACE FOR OFFICE USE ONLY.)

Certificate No. 395 Issued on JAN 19 1917
 Remarks _____

Signature of Aliens Registration Officer Max Beaufort
 Police Station Trial Bay Detention Barracks.

D.H.-G's. Printing Office, Victoria Barracks, Sydney.

Abb. 5: Peter Pringsheims Anmeldung als „Feindlicher Ausländer“ im Internierungslager Trial Bay, 1917 (SP 43/3 Alien Registration Forms 1916–1922, National Archives of Australia, Sydney)

Erklärung zu unterzeichnen, dass sie nicht an Kriegshandlungen gegen Großbritannien teilnehmen würden; die Ausreise würde ihnen dann gestattet werden. Gemäß Valentin Wehefritz und Gerhard Fischer haben sich Pringsheim und Gräbner geweigert, eine solche Erklärung zu unterzeichnen, und wurden infolgedessen interniert.⁹ Die Akten der australischen Militärbehörden vermitteln ein ganz anderes Bild. Pringsheim und Gräbner haben die Erklärung sehr wohl unterzeichnet und die Erlaubnis zur Ausreise erhalten. Ein den 16. Oktober 1914 datiertes Memorandum von Colonel Wallack, Kommandant des 2. Militärdistrikts in Sydney, an den Staatssekretär des australischen Verteidigungsministeriums, bestätigt, dass Gräbner die Erklärung am 12. Oktober unterzeichnete; eine undatierte unterzeichnete Erklärung Peter Pringsheims wurde dem Memorandum beigelegt. (Abb. 6) Aus den Akten geht hervor, dass Gräbner und Pringsheim am 24. Oktober mit dem Schiff *Ventura* über Amerika nach Deutschland ausreisen sollten. Vor der Abreise aber wurde ein Brief Gräbners an seine Frau unterschlagen und für die Militärbehörden übersetzt. Leider enthielt der Brief einige unglückliche Formulierungen zu englischen und australischen Kriegsangelegenheiten, die den Eindruck erweckten, Gräbner habe die Erklärung, die er unterzeichnete, nicht ernst genommen. Aufgrund dieses Briefes wurde die Ausreisegenehmigung für beide Herren rückgängig gemacht, und dies trotz der Tatsache, dass in Pringsheims Korrespondenz nichts beanstandet worden war.¹⁰ (Abb. 7)

Trial Bay war kein „Concentrationslager“ mit „Stacheldraht“, wie es sich Pringsheims Mutter vorgestellt hatte,¹¹ und Pringsheim war kein „Kriegsge-

⁹ Ebd., S. 23; Gerhard Fischer: Beethoven's Fifth in Trial Bay. Culture and Everyday Life in an Australian Internment Camp during World War I, in: Journal of the Royal Australian Historical Society, Jg. 69, H. 1, Sydney: Royal Australian Historical Society 1983, S. 49.

¹⁰ Brief von Colonel E. T. Wallack, Commandant, 2nd Military District, Sydney, an den Secretary, Department of Defence, 16.10.1914. Am Schluss des Briefes wird notiert: „Cancel permission to leave and this man should be kept under observation also Dr. Pringsheim.“ In einem Brief vom 7. November 1914 an seinen Vorgesetzten schreibt der zuständige Offizier in der *Intelligence Section* folgendes zum Fall Pringsheim: „All letters to the Doctor, inwards and outwards have been censored and nothing discovered of a suspicious nature.“ (National Archives of Australia, Canberra, MP 16/1, 14/3/124, S. 32–34 und 44.) Vgl. Lewis Pyenson: Cultural Imperialism and Exact Sciences. German Expansion Overseas 1900–1930, New York/Bern/Frankfurt am Main: Lang 1985 (= Studies in History and Culture, Vol. 1), S. 109.

¹¹ In einem Brief an Karoline Björnson vom 3.12.1915 (vgl. Wiedemann, Thomas Manns Schwiegermutter [zit. Anm. 3], S. 24) beschreibt Hedwig Pringsheim-Dohm die Situation ihres Sohnes Peter Pringsheim so: „Bei uns geht es bis jetzt ja noch immer leidlich; ein Sohn is [sic] als Offizier an der Front, der ältere in australischem Concentrationslager kriegsgefangen und durch Stacheldraht von der Welt abgeschnitten, der jüngere noch daheim bei Frau und Kind in seinem Beruf tätig.“ Vgl. Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875 bis 1918, Frankfurt/Main: Fischer 1996, Bd. 2, S. 1588, und Donald A. Prater: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie, aus dem Englischen von Fred Wagner, München/Wien: Hanser 1995, S. 140.

AUSTRALIAN MILITARY FORCES - 3rd MILITARY DISTRICT.

I, PETER PRINGSHEIM, hereby swear that I will not take up arms against Great Britain or her Allies and that I will not act in any way inimical to the interests of Great Britain or her Allies during the tenure of the present War.

Peter Pringsheim

Dated.

C. Commander Mitchell

Major,
Intelligence Section, Central Staff.
Officer Administering Oath.

Abb. 6: Peter Pringsheims unterzeichnete Erklärung vor den australischen Militärbehörden, dass er nicht an Kriegshandlungen gegen Großbritannien teilnehmen würde (MP 16/1, 14/3/124, National Archives of Australia, Canberra, S. 32)



COMMONWEALTH OF AUSTRALIA.

DEPARTMENT OF DEFENCE.

Melbourne, 22nd August, 1914.

Commandant,
3rd Military District.

The following members of the British Association for the Advance of Science, Dr. GRÄBNER, and Dr. PRINGSHEIM, being officers of the reserve of the German Army, are not to be permitted to leave the Commonwealth.

Please take the necessary action.

S. H. Reynolds
Chief of the General Staff.

SECRET
No. 10428
14/8/14
17/8/14
18/8/14
19/8/14
20/8/14
21/8/14
22/8/14
23/8/14
24/8/14
25/8/14
26/8/14
27/8/14
28/8/14
29/8/14
30/8/14
31/8/14
1/9/14
2/9/14
3/9/14
4/9/14
5/9/14
6/9/14
7/9/14
8/9/14
9/9/14
10/9/14
11/9/14
12/9/14
13/9/14
14/9/14
15/9/14
16/9/14
17/9/14
18/9/14
19/9/14
20/9/14
21/9/14
22/9/14
23/9/14
24/9/14
25/9/14
26/9/14
27/9/14
28/9/14
29/9/14
30/9/14
1/10/14
2/10/14
3/10/14
4/10/14
5/10/14
6/10/14
7/10/14
8/10/14
9/10/14
10/10/14
11/10/14
12/10/14
13/10/14
14/10/14
15/10/14
16/10/14
17/10/14
18/10/14
19/10/14
20/10/14
21/10/14
22/10/14
23/10/14
24/10/14
25/10/14
26/10/14
27/10/14
28/10/14
29/10/14
30/10/14
31/10/14
1/11/14
2/11/14
3/11/14
4/11/14
5/11/14
6/11/14
7/11/14
8/11/14
9/11/14
10/11/14
11/11/14
12/11/14
13/11/14
14/11/14
15/11/14
16/11/14
17/11/14
18/11/14
19/11/14
20/11/14
21/11/14
22/11/14
23/11/14
24/11/14
25/11/14
26/11/14
27/11/14
28/11/14
29/11/14
30/11/14
1/12/14
2/12/14
3/12/14
4/12/14
5/12/14
6/12/14
7/12/14
8/12/14
9/12/14
10/12/14
11/12/14
12/12/14
13/12/14
14/12/14
15/12/14
16/12/14
17/12/14
18/12/14
19/12/14
20/12/14
21/12/14
22/12/14
23/12/14
24/12/14
25/12/14
26/12/14
27/12/14
28/12/14
29/12/14
30/12/14
31/12/14

Abb. 7: Geheimes Memorandum vom australischen Oberbefehlshaber, Melbourne, an den Kommandanten des 3. Militärdistrikts, zum Ausreiseverbot für Gräbner und Pringsheim (MP 16/1, 14/3/124, National Archives of Australia, Canberra, S. 20)

fangener“, wie es in Manns Brief vom 11. November 1914 an Philipp Witkop lautet.¹² Trial Bay war ein Internierungslager für „feindliche Ausländer“. Insgesamt wurden 6890 „feindliche Ausländer“ während des 1. Weltkrieges in Australien interniert. Trial Bay, mit 500 Internierten, war ein verhältnismäßig kleines Lager; das größte, Holsworthy, beherbergte mehr als 5000 Insassen. Das Lager in Trial Bay wurde 1884 zur Resozialisierung von kriminellen Häftlingen eingerichtet; die Häftlinge sollten Wellenbrecher für einen neuen Hafen bauen. Der Versuch, Dämme zu bauen, scheiterte jedoch wegen schlechter Wetterbedingungen, und die Pläne für einen neuen Hafen wurden 1903 aufgegeben. 1914 wurde Trial Bay als Internierungslager wieder ins Leben gerufen.¹³ In Trial Bay gab es keinen Stacheldraht. Die Internierten hatten zwischen 6 und 18 Uhr freien Zugang zur ganzen Halbinsel, wo sie baden, angeln und Sport treiben durften.¹⁴ Regelmäßig wurden Vorträge über Philosophie, Geschichte, Sozialpolitik, Physik, Metaphysik, Kunst und Gewerbe gehalten und Theaterstücke und Konzerte aufgeführt.¹⁵

Alle Briefe, von Internierten oder an Internierte, wurden vom „Postal Censor“ gelesen, und falls etwas Verdächtiges oder Unpassendes darin gefunden wurde, wurde der Brief beschlagnahmt, übersetzt und dem Lagerkommandanten gezeigt. Bestimmte Themen durften in Briefen nicht vorkommen, vor allem Bemerkungen zur politischen oder militärischen Lage und feindlich gesinnte Äußerungen; außerdem war alles verboten, was nach Code oder Geheimschrift irgendwelcher Art aussah.¹⁶ Nur kurz gefasste und klar lesbare Briefe, die Persönliches oder Geschäftliches enthielten, wurden an die Internierten weitergegeben. Allen Korrespondenten mussten die Regeln mittels eines für diese Zwecke gedruckten Zettels bekannt gemacht werden.¹⁷ Auch

¹² Mann hatte von seinem Schwager, der „als Kriegsgefangener in Australien“ festsass, behauptet, „der hat es am schwersten“ (22, 45). Vgl. auch Mendelssohn, Zauberer (zit. Anm. 11), S. 1588. Nach Klaus Harpprecht: Thomas Mann. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 390, beteten Manns Kinder am Abend, ehe sie einschliefen, auch für ihren Onkel Peter Pringsheim, „den die Ereignisse im fernen Australien überrascht hatten, wo er unverzüglich interniert worden war“.

¹³ Fischer, Beethoven's Fifth (zit. Anm. 9), S. 48; Wehefritz, Gefangener (zit. Anm. 8), S. 23.

¹⁴ Fischer, Beethoven's Fifth (zit. Anm. 9), S. 51.

¹⁵ Martin Trojan: Hinter Stein und Stacheldraht. Australische Schattenbilder, Bremen: Schöne-mann [1922], S. 88 f.

¹⁶ Army Council Instruction No. 305 of 1917, No. X, Instructions relative to the Internment and Treatment of Enemy Subjects, Correspondence of Prisoners of War, §31(i): „Letters censored locally which (a) deal with the political situation or with naval and military operations; or (b) contain fact or fiction tending to encourage the enemy; or (c) show channels of hostile trade, communication, &c.; or (d) appear to conceal secret writing, &c., will be submitted to the Postal Censor.“ (National Archives of Australia, Canberra, A 11803, 1917/89/574, S. 8.)

¹⁷ Army Council Instruction No. 305 of 1917, No. X, §4: „Letters may relate only to private affairs or to business matters in which the prisoner has a personal interest“; und §19: „In order to

Thomas Mann verfasste seine Briefe nach diesen Regeln.¹⁸ Es könnte sein, dass im Fall Pringsheim Briefe und Bücher zur Physikforschung als Geschäftsbriefe betrachtet wurden; auf jeden Fall durfte er fachbezogene Korrespondenz erhalten. Professor Thomas R. Lyle von der Universität Melbourne hatte schon im Dezember 1914 die Erlaubnis bekommen, Pringsheim im Internierungslager zu besuchen;¹⁹ zusammen mit Professor J. Arthur Pollock von der Universität Sydney brachte er dann Pringsheim regelmäßig Fachliteratur ins Lager. Allerdings mussten alle Bücher durch die Lagerzensur einer eingehenden Kontrolle unterzogen werden.²⁰ In einem Brief vom 15. November 1915 an den neuseeländischen Nobelpreisträger Ernest Rutherford, der damals an der Universität Manchester tätig war, bat Pringsheim um weitere Informationen zur aktuellen Forschung. Interessanterweise befand sich der britische Wissenschaftler James Chadwick, der, so wie Pringsheim, in Berlin gearbeitet hatte, in einer ähnlicher Situation. Chadwick musste die Kriegszeit in einem Internierungslager für Engländer in Ruhleben bei Berlin verbringen und war auch im Jahre 1915 mit Rutherford in Kontakt.²¹ Die während seiner Internierungszeit erzielten Forschungsergebnisse veröffentlichte Pringsheim nach seiner Rückkehr nach Berlin unter dem Titel *Fluoreszenz und Phosphoreszenz im Lichte der neueren Atomtheorie* 1921 bei Springer.²²

Wie war das Wiedersehen mit Thomas Mann nach dem Krieg? Ist es tatsächlich zum „beispiellosen“ Wiedersehen gekommen, wie Mann es Pringsheim im Brief vom 10. Oktober 1916 (22, 158) versprochen hatte? Zur Zeit der Rückkehr Peter Pringsheims gegen Ende Juli 1919 war Mann als Gast Samuel Fischers auf Urlaub in Glücksburg an der Flensburger Förde. (DüD II, 661) Im Tagebucheintrag vom 31. Juli 1919 bemerkt Mann, Pringsheim sei von den Eltern, Katia und den vier Kindern am Bahnhof mit Blumen empfangen worden: „Es thut mir leid, daß ich es versäumte.“ Dafür habe er „herzlich“ telegraphiert.

avoid delay in delivery or, in extreme cases, detention, letters addressed to prisoners should (a) not be of inordinate length, (b) be legibly written. [...] Prisoners should be advised to call the attention of their friends to these rules, and for this purpose slips for insertion in outward letters giving the necessary directions, printed in English and German, should be issued by the Commandant.“ (Ebd., S. 3 und 6.)

¹⁸ Allerdings wird in §3 der Regeln nur seitens der Briefe von Internierten ausdrücklich auf lateinischer Schrift bestanden: „must be written distinctly and in the Latin character“. (Ebd., S. 2.)

¹⁹ Brief von der Intelligence Section, Commonwealth Military Forces, 3rd Military District, Melbourne, an den General Staff Officer, 29.12.1914, National Archives of Australia, Canberra, MP 16/1, 14/3/124, S. 51. Vgl. Wehefritz, Gefangener (zit. Anm. 8), S. 24.

²⁰ Wehefritz, Gefangener (zit. Anm. 8), S. 24.

²¹ Stefan L. Wolff: Physicists in the „Krieg der Geister“. Wilhelm Wien's „Proclamation“, in: *Historical Studies in the Physical and Biological Sciences*, Jg. 33, H. 2, Berkeley: University of California Press 2003, S. 339.

²² Vgl. Wehefritz, Gefangener (zit. Anm. 8), S. 52.

Er berichtet ferner: „Die Seereise furchtbar durch Grippe. Zwanzig Tote, die über Bord geworfen wurden, ohne daß auch nur die Maschine stoppte. Er selbst in gutem Stande, verbrannt, sonst kaum verändert, in seiner Denkweise nationalistisch und ‚reaktionär‘ wie alle draußen.“ Nach Manns Rückkehr nach München fand am 10. August ein Treffen bei Pringsheims in der Arcis-Straße statt – „Begrüßung mit Peter Pr.“ – aber Mann geht nicht ins Detail.²³ Am 16. August kommt Peter Pringsheim „zum Tee“ und zeigt „Photographien aus dem Lagerleben von Trial Bay“. Bei einem weiteren Besuch in der Arcis-Straße am 24. August überreicht Mann Pringsheim ein Exemplar der in seinen Briefen an ihn mehrmals erwähnten *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Am 31. August war Mann wieder bei Pringsheims und lernte einen Mitgefangenen Peter Pringsheims kennen. Am 7. September verabschiedet sich Pringsheim nach Berlin, aber als er zu Weihnachten nach München zurückkehrt, notiert Mann am 29. Dezember, dass Pringsheim „mit vieler Wärme“ von den *Betrachtungen* sprach.²⁴ Im April 1920 ist Peter Pringsheim auf Osterbesuch erneut in München, und Mann geht mit ihm ins Odeon, um Schönbergs Oratorium *Gurrelieder* zu hören.²⁵ Im August 1920 begleitet Mann Pringsheim ins Prinzregententheater, wo sie Pfitzners Oper *Palestrina* hören – es ist die Oper, die Mann im Brief vom 6. November 1917 mit der Bemerkung erwähnt hatte: „Ja, Aermster, das entgeht Dir nun auch.“²⁶ Im selben Brief hatte Mann auf die Bemerkung Pringsheims, dass er keine neue Literatur von Mann gesehen hätte, mit dem Hinweis geantwortet, dass er „künstlerische Unternehmungen, wie den ‚Zauberberg‘ und den ‚Hochstapler‘“ hätte zurückstellen müssen. (22, 211) Wohl mit aus diesem Grunde liest Mann im April 1921 Pringsheim „Hippe“ und „Vortrag“ aus dem *Zauberberg* vor.²⁷ Man kann also mit Bestimmtheit sagen, dass Mann einlöste, was er Pringsheim in seinen Briefen versprochen hatte, und dass das Verhältnis zwischen Mann und seinem Schwager ein reges und herzliches war.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1919 habilitierte sich Pringsheim 1920 an der Universität Berlin und wurde in den Lehrbetrieb des Physikalischen Instituts einbezogen; zehn Jahre später wurde er zum ordentlichen

²³ Tb, 11.8.1919. Zur Villa in der Arcis-Straße vgl. Wiedemann, Thomas Manns Schwiegermutter (zit. Anm. 3), S. 7–13. Zu Thomas Manns Verhältnis zur Pringsheim-Familie vgl. Albert von Schirnding: Thomas Mann, seine Schwiegereltern Pringsheim und Richard Wagner, in: Themengewebe. Thomas Mann und die Musik, hrsg. von Dirk Heißerer, München: Thomas-Mann-Förderkreis München 2001, S. 7–24.

²⁴ Vgl. Tb, 16.8.1919, 24.8.1919, 31.8.1919, 7.9.1919, 22.12.1919, 24.12.1919, 29.12.1919.

²⁵ Vgl. Tb, 4.4.1920, 12.4.1920.

²⁶ Tb, 29.8.1920; 22, 210.

²⁷ Vgl. Tb, 9.4.1921. Beim „Vortrag“ handelt es sich vermutlich um einen früheren Titel für das Unterkapitel „Analyse“, das im vierten Kapitel des Romans dem Unterkapitel „Hippe“ folgt.

Professor ernannt.²⁸ Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde Pringsheim jedoch wegen seiner jüdischen Abstammung im Mai 1933 „beurlaubt“ und im September 1933 „in den Ruhestand versetzt“.²⁹ Es gelang ihm, eine Stellung an der Université Libre in Brüssel zu finden. Seine Frau Emilia, die er 1923 geheiratet hatte, stammte aus Belgien.³⁰ Fast sieben Jahre lehrte er an der Faculté des Sciences Appliquées der Université Libre, bis er am 10. Mai 1940 nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Brüssel auf der Straße verhaftet und in ein Konzentrationslager in Frankreich transportiert wurde. Durch die politischen Beziehungen von Agnes Meyer gelang es Thomas und Katia Mann, die jetzt im amerikanischen Exil lebten, zusammen mit Pringsheims ehemaligem Kollegen in Berlin, James Franck, der inzwischen Professor in Chicago war, eine „Research Associate“-Stelle an der University of California, Berkeley für Pringsheim zu schaffen. So durfte Pringsheim am 6. Dezember 1940 das Lager Gurs verlassen und nach den Vereinigten Staaten ausreisen. Gemäß Wehefritz wurden später alle Internierten des Lagers Gurs, die sich nicht durch die Hilfe von Ausländern befreien konnten, zu den Gaskammern der Vernichtungslager im Osten geschickt.³¹ Thomas Manns Ehrendoktorwürde der Universität California in Berkeley fiel in die Zeit der einjährigen Tätigkeit Pringsheims in Berkeley. Im Jahre 1942 nahm Pringsheim eine Stelle bei James Franck in Chicago an, dann war er 1944 bis 1946 Forschungsleiter der Ray Control Company in Pasadena, Kalifornien. Von 1947 bis 1954 war er am Argonne National Laboratory in Chicago tätig.³² 1954 kehrte er mit seiner Frau nach Belgien zurück. Sie wohnten in Antwerpen, wo Emilias Tochter Germaine mit ihrem Sohn Gerrit Adriaensen lebte. Anlässlich seines 80. Geburtstages im Jahre 1961 wurde Pringsheim ehrenhalber zum Doktor der Naturwissenschaften der Universität Gießen ernannt. Er starb am 20. November 1963 in Antwerpen.³³

Als tragische Ironie mögen die Gründe gelten, um derentwillen Pringsheim gleich zweimal im Leben interniert wurde: einmal als Deutscher und somit „feindlicher Ausländer“ in Australien, einmal als Jude – und nach den Nürnberger Gesetzen somit „nicht deutschen Blutes“ – im von Nazi-Deutschland

²⁸ Wehefritz, *Gefangener* (zit. Anm. 8), S. 25.

²⁹ Ebd., S. 30f.

³⁰ Ebd., S. 31. Vgl. auch Jens, *Frau Thomas Mann* (zit. Anm. 6), S. 218, und Erika Mann: *Mein Vater, der Zauberer*, hrsg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 491.

³¹ Wehefritz, *Gefangener* (zit. Anm. 8), S. 33f.

³² Ebd., S. 36–39; Prater, *Thomas Mann* (zit. Anm. 11), S. 441; *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich: Artemis 1994, S. 369.

³³ Vgl. Wehefritz, *Gefangener* (zit. Anm. 8), S. 41f.; Jens, *Frau Thomas Mann* (zit. Anm. 6), S. 273 und 286.

besetzten Belgien. Die Briefe Thomas Manns an den internierten Schwager in Australien zeugen bereits von jener tiefen Freundschaft, der Peter Pringsheim mehr als zwanzig Jahre später seine Rettung vor der Gaskammer verdankte.

Wir danken dem Australian War Memorial, Canberra, den National Archives of Australia, Canberra und Sydney, dem S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main und dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich für die freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung der Abbildungen.

Gregor Ackermann, Walter Delabar und Dirk Heißerer

8. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie

Die nachfolgende Mitteilung von Texten und Drucken zu Lebzeiten schließt an die in Band 13 des *Thomas Mann Jahrbuchs* begonnene Berichterstattung an. Drucke bekannter Texte werden nach den einschlägigen bibliographischen Arbeiten ausgewiesen. Hierzu benutzen wir folgende Siglen:

Potempa (= Georg Potempa. Thomas Mann-Bibliographie. Mitarbeit Gert Heine. 2 Bde. Morsum/Sylt 1992–1997.)

Potempa, Aufrufe (= Georg Potempa. Thomas Mann. Beteiligungen an politischen Aufrufen und anderen kollektiven Publikationen. Eine Bibliographie. Morsum/Sylt 1988.)

Regesten (= Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Bd. 1–5. Hrsg. von Hans Bürgin u. Hans-Otto Mayer. Frankfurt/Main 1976–1987.)

Für Hinweise und Hilfen danken wir herzlich Sebastian Kiwitt (Hamburg), Prof. Dr. Hermann Kurzke (Mainz), Prof. Dr. Friedhelm Marx (Bamberg), Dr. Brigitte Nestler (Berlin) und Rainer-Joachim Siegel (Leipzig).

I. Texte

[o.T.] – In: Neue Illustrierte Zeitung (Wien), Jg. 32, Nr. 62 vom 15.2.1927, S. 8
Thomas Manns Beitrag steht hier neben solchen von Marie von Bunsen, Herbert Eulenberg, Bruno Frank u. a. unter dem redakt. Sammeltitel „Was interessiert und was langweilt Sie am meisten?“

Erneut gedruckt unter dem Titel „Was mich langweilt und was mich interessiert“ in: Neue Illustrierte Zeitung (Wien), Jg. 41, Nr. 113 vom 30.10.1936, S. 6
Nicht bei Potempa

Thomas Mann an Johannes Eckardt. – In: Film-Kurier (Berlin), Jg. 12, Nr. 211 vom 6.9.1930, 1. Beiblatt, S. [1]

Brief Thomas Manns anlässlich des Ausscheidens von Johannes Eckardt aus der Leitung der Bayerischen Landesfilmbühne.

Nicht bei Potempa, nicht in den Regesten

Kulturelle Solidarität. – In: Flugblatt des Klubs der tschechischen und deutschen Bühnengehörigen (Prag), Jg. 1, Nr. 1 vom Juni 1936, S. 1

Thomas Manns Beitrag zu einer Enquête wurde im Herbst 1935 eingeworben und am 21. Dezember 1935 auf der Gründungsversammlung des „Klubs“ verlesen. Weitere Beiträge zu dieser Enquête stammten von Bruno Walter, Theodor Plivier, Arnold Zweig, Joseph Roth u. a.

Teil-Faksimile der Zeitschrift (mit Thomas Manns Beitrag) in: Hansjörg Schneider, Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933–1938. Berlin: Henschel 1979, im Tafelteil nach S. 208.

Schneider teilt auf S. 282–283 (Fußnote 93) eine weitere Stellungnahme Thomas Manns zur Gründung des Tschechisch-deutschen Bühnenklubs, „[a]bgedruckt im tschechischen Flugblatt des Bühnenklubs, übersetzt von Eliška Frejková“, mit. Dieser Druck konnte bislang nicht ermittelt werden.

Nicht bei Potempa

Deutsche Volksbühne. Arbeitsgemeinschaft demokratischer Theaterbesucher. – In: Nordwestböhmisches Rotes Fahne. Kommunistisches Tagblatt (Prag), Jg. 3, Nr. 295 vom 21.12.1937, S. [5]

Darin Teildruck eines Schreibens von Thomas Mann.

Auch gedruckt in: Hansjörg Schneider, Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933–1938. Berlin: Henschel 1979, S. 314, Fußnote 187

Nicht bei Potempa, nicht in den Regesten

Thomas Mann an das Brünner demokratische Theater. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Sozialdemokrat (Prag), Jg. 18, Nr. 207 vom 3.9.1938, S. 8

Auch gedruckt in: Hansjörg Schneider, Exiltheater in der Tschechoslowakei 1933–1938. Berlin: Henschel 1979, S. 325, Fußnote 122

Nicht bei Potempa, nicht in den Regesten

Friedrich der Große. Eine Charakterskizze. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Deutsche Zeitung Bohemia (Prag), Jg. 88, Nr. 69 vom 10.3.1915, Morgen-Ausg., S. 2–4 u. Nr. 70 vom 11.3.1915, Morgen-Ausg., S. 4–5

Potempa G 90

Thomas Mann über Bayreuth. – In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 496 (A 210) vom 18.10.1924, I. Morgen-Ausg., S. [3]

Potempa G 219

Goethes Christentum. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 13 vom 16.1.1926, 2. Blatt, S. 9

Potempa G 228

Deutscher Geist und kosmopolitische Idee. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 75, Nr. 245 vom 21.10.1925, 2. Blatt, S. 9

Potempa G 244

Die Kunst, Bücher zu verlegen oder: Wie gewinnt man klangvolle Autorennamen. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 52 vom 3.3.1926, 2. Blatt, S. 10

Potempa G 263

Vater und Sohn. Thomas Mann über seinen Sohn Klaus. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 58 vom 10.3.1926, 2. Blatt, S. 10

Potempa G 264

Thomas Mann gegen gesetzliche Knebelung der Geistesfreiheit. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 163 vom 16.7.1926, 2. Blatt, S. 10

Potempa G 278

Mein Verhältnis zu Wien. – In: Wiener Allgemeine Zeitung (Wien), Jg. 47, Nr. 14.471 vom 22.8.1926, S. 4

Potempa G 281

Der Kampf um München. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 577 (A 292) vom 7.12.1926, Morgen-Ausg., Beil.: Das Unterhaltungsblatt, Nr. 286, S. 1–2

Georg Potempa verzeichnete diesen Beitrag nach dem Druck der Post-Ausgabe der Vossischen Zeitung vom 7.12.1926 unter dem Titel „Bleibt München Kulturzentrum?“

Potempa G 297

Ibsen und Wagner. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 78, Nr. 72 vom 24.3.1928, 2. Blatt, S. 9

Potempa G 348

Thomas Mann über den Film. – In: Film-Kurier (Berlin), Jg. 10, Nr. 189 vom 9.8.1928, S. [1]

Potempa G 350

Vom schönen Zimmer. – In: Neue Zeit (Berlin), Jg. 59, Nr. 135 vom 17.5.1929, S. [2]

Potempa G 390

Vom schönen Zimmer. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 79, Nr. 120 vom 25.5.1929, 2. Blatt, S. 9

Potempa G 390

Von der Neugeburt des Geistes. Ein geistesgeschichtliches Manifest. [Mit e. redakt. Einl.] – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 79, Nr. 115 vom 18.5.1929, 3. Blatt, S. 17

Potempa G 406

Die Situation des heutigen Theaters. [Mit Ill.] – In: Die Werag (Köln), Jg. 5, Nr. 43 vom 26.10.1930, S. 98–99

Potempa G 416

[o.T.] – In: Münchner Telegramm-Zeitung (München), Nr. 115 vom 18.6.1928, S. 2

Thomas Manns Beitrag steht hier neben einem solchen von Karl Voßler unter dem redakt. Sammeltitle „Was erwarten Sie von den Münchner Festspielen?“

Potempa G 443 (Jetzt mit neuer Datierung)

Thomas Mann sagt: „Der Kunstgeist des Films ist und bleibt episch.“ – In: Film-Kurier (Berlin), Jg. 12, Nr. 201 vom 26.8.1930, S. [1]

Potempa G 451

[o.T.] – In: Neue Zeit (Berlin), Jg. 60, Nr. 355 vom 25.12.1930, 1. Beil., S. [2]

Thomas Manns Beitrag steht hier neben solchen von Heinrich Mann, Fritz von Unruh, Ludwig Renn, Gerhart Hauptmann, Romain Rolland, Ernst Jünger u. a. unter dem redakt. Sammeltitle „Krieg und Frieden im Spiegel grosser Geister!“

Georg Potempa bibliographierte diesen Beitrag nach einem Ausschnitt; StO. TMA

Potempa G 478

[o.T.] – In: Funk Post (Berlin), Jg. 3, H. 12 vom 20.3.1931, S. 4

Thomas Manns Beitrag steht hier neben solchen von Georg Graf v. Arco, Conrad Veidt, Emil Jannings, Rudolf Presber, Sigrid Onégin, Franz Lehár, Henny Porten, Willy Rosen, Hans Bodenstedt, Hugo Lederer, Rechtsanwalt Frey, Ludwig Fulda, Max Schmeling und Lil Dagover unter dem redakt. Sammeltitle „Jugendziele Prominenter. Eine Rundfrage für die Funk Post veranstaltet von Alfred Joachim Fischer“.

Georg Potempa bibliographierte Thomas Manns Antwort auf diese Rundfrage

(„Als Kind wollte ich Konditor oder Trambahn-Schaffner werden. Als ich sah, daß daraus nichts wurde, verzichtete ich überhaupt.“) nach dem späteren Abdruck in der Bayerischen Volkszeitung (Nürnberg) vom 9.4.1932.

Potempa G 529 (Jetzt mit neuer Datierung)

Konditor sollt es sein. [Mit e. Photogr.] – In: Neue Zeit (Berlin), Jg. 61, Nr. 355 vom 25.12.1931, 1. Beil., S. [1]

Thomas Manns Beitrag steht hier neben solchen von Franz Lehár, Conrad Veidt, Lilian Harvey, Max Schmeling, Willi Rosen, Ludwig Fulda u. a. unter dem redakt. Sammeltitle „Was ich mir vom Leben erwünschte. Jugendziele Prominenter“.

Potempa G 529

Der Faschismus wird fallen! – In: Volksstimme. Ostschweizerische Arbeiterzeitung (St. Gallen), Jg. 35, Nr. 6 vom 7.1.1939, S. 2

Potempa G 662

II. Interviews

(Thomas Mann in Wien.) – In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 25.277 vom 25.1.1935, Morgenblatt, S. 7

Nicht bei Potempa

Thomas Manns Bekenntnis zur Deutschen Republik. – In: [Flugblatt des Deutschen Republikanischen Reichsbundes zur Reichstagswahl vom 7. Dezember 1924]

Potempa K 36

Thomas Mann und die Dichterakademie. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 128 vom 5.6.1926, 2. Blatt, S. 10

Potempa K 48

Woran Thomas Mann arbeitet. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 76, Nr. 135 vom 14.6.1926, 2. Blatt, S. 10

Potempa K 50

Thomas Mann über Bürgertum und Sozialismus. – In: Volkszeitung (Mainz), Jg. 39, Nr. 287 vom 10.12.1928, S. 2

Potempa K 79

C. Benedek: Pariser Viertelstunde mit Thomas Mann. – In: Leipziger Sonntagspost (Leipzig), Jg. 3, Nr. 27 vom 5.7.1931, S. [5]
Potempa K 140

III. Aufrufe

Für das Spinoza-Haus. – In: Frankfurter Zeitung (Frankfurt/Main), Jg. 71, Nr. 124 vom 16.2.1927, Express-Ausg., Abendblatt, S. 1–2

Dem Ehrenausschuß für Deutschland gehörten u. a. an: Minister Carl Becker, Ernst Beutler, Constantin Brunner, Ernst Cassirer, Gerhart Hauptmann, Edmund Husserl, Thomas Mann, Hermann Nohl, Heinrich Rickert, Eduard Spranger, Karl Vorländer, Jakob Wassermann.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Dem Andenken Franz Baumgartens. – In: Frankfurter Zeitung (Frankfurt/Main), Jg. 72, Nr. 697 vom 19.9.1927, Abendblatt, S. 2

Unterzeichner: Martin Beradt, Franz Blei, Ernst Robert Curtius, Bruno Frank, Heinrich Mann, Thomas Mann, Jakob Wassermann u. a.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Aufruf für Eberhard König. – In: Mainzer Anzeiger (Mainz), Jg. 77, Nr. 219 vom 21.9.1927, 2. Blatt, S. 9

Unterzeichner: Thomas Mann, Erwin Guido Kolbenheyer, Josef Ponten, Paul Zech, Hans Friedrich Blunck, Robert Hohlbaum, Gustav Renner, Ernst Jünger, Friedrich Lienhard, Paul Keller, Paul Steinmüller, Leo Weismantel. Für den Vorstand [der Gesellschaft für deutsches Schrifttum]: F.A. Gayda.

Der Hamburgische Correspondent vom 18. August 1927 (Jg. 197, Nr. 383, Morgen-Ausg., Ausg. A, 2. Beil., S. 10) druckte bereits eine etwas abweichende Fassung mit weiteren Unterzeichnern, jedoch noch ohne die Unterschriften von Thomas Mann, Josef Ponten und Paul Zech.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Für die freien Berufe. Hamburger Antrag zum demokratischen Parteitag. – In: Vossische Zeitung (Post-Ausg.) (Berlin), Nr. 226 (W189) vom 21.9.1929, S. [3] Ohne Unterzeichnerliste. Nach einer Meldung im Nieuwe Rotterdamsche Courant vom 27.9.1929 gehörte Thomas Mann neben Heinrich Mann, Julius Bab, Peter Behrend, Max Liebermann, Max Osborn u. a. zu den Unterzeichnern.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Huldigung für Heinrich Mann. – In: Berliner Tageblatt (Berlin), Jg. 60, Nr. 147, 27. März 1931, Abend-Ausg., S. [2]

Redaktionelle Vorbemerkung: „Die folgende Kundgebung, die 130 Künstler und Schriftsteller des In- und Auslandes unterzeichnet haben, wurde heute Vormittag dem sechzigjährigen Dichter von Alfred Döblin, Wilhelm Herzog und Hermann Kesten überreicht“. Der Entwurf des Huldigungsschreibens stammt von Wilhelm Herzog. Es ist unterzeichnet von Schalom Asch, Hermann Bahr, Henri Barbusse, Victor Barnowsky, Gottfried Benn, Martin Beradt, Georg Bernhard, Felix Bertaux, Max Brod, Ernst Robert Curtius, Theodor Däubler, Bernhard Diebold, Otto Dix, Alfred Döblin, Albert Ehrenstein, Fritz Engel, Arthur Eloesser, Emil Faktor, Oskar Maurus Fontana, Lion Feuchtwanger, S. Fischer, Leonhard Frank, A. M. Frey, André Gide, George Grosz, Knut Hamsun, Walter Hasenclever, Edouard Herriot, Max Herrmann-Neisse, Wilhelm Herzog, Hermann Hesse, Erich Kästner, Georg Kaiser, Käthe Kollwitz, Bernhard Kellermann, Emil Ludwig, Klaus Mann, Victor Margueritte, Karl Heinz Martin, Frans Masereel, Walter Mehring, Gustav Meyrink, Rudolf Olden, Franz Oppenheimer, Max Osborn, Carl von Ossietzky, Alfons Paquet, Kurt Pinthus, Alfred Polgar, Romain Rolland, Jules Romains, Joseph Roth, René Schickele, Jean Schlumberger, Philippe Soupault, Carl Sternheim, Helene Stöcker, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Fritz von Unruh, Rosa Valetti, Bruno Walter, Jakob Wassermann, H. G. Wells, Franz Werfel, Paul Wiegler, Alfred Wolfenstein, Theodor Wolff, Carl Zuckmayer, Arnold Zweig, Stefan Zweig u. v. a.

Ergänzend wird mitgeteilt, daß die Huldigung an erster Stelle als Ehrenpräsidium die Unterschriften von Albert Einstein, Max Liebermann, Thomas Mann und Max Reinhardt trägt.

Nicht bei Potempa, Aufrufe

Für den Reichspräsidenten! Kundgebung der republikanischen Verbände. – In: Vossische Zeitung (Post-Ausg.) (Berlin), Nr. 594 (W 260) vom 30.12.1924, S. [3]
Potempa, Aufrufe Nr. 20

Aufruf zum Goethejahr! – In: Neckar-Zeitung (Heilbronn), Jg. 189, Nr. 63 vom 16.3.1932, S. 2

Potempa, Aufrufe Nr. 57

IV. Zur Diskussion

Die Deutsche Zeitung Bohemia (Prag) druckte am 15.8.1936 (Jg. 109, Nr. 190, S. 5, Rubrik: Bühne und Kunst) den nachfolgend mitgeteilten Text ab, den wir hiermit zur Kenntnis geben. Ob es sich hierbei um einen bislang unbekanntem Beitrag Thomas Manns, um eine bislang nicht bekannte Textvariante oder um eine Kompilation eines (oder mehrerer) Interviews handelt, ist derzeit noch offen.

Die Zukunft des geistigen Europa

Von Thomas Mann

Man kann nicht von der Zukunft des europäischen Geistes als von einer eigentlichen Einheit sprechen. Der gegenwärtige Zustand eines jeden Volkes ist verschieden, oder, sagen wir, manchmal doch bei einzelnen Gruppen von Völkern anders. Man kann also nicht von einer einheitlichen Entwicklung sprechen, sondern nur von einer Entwicklung innerhalb einzelner Gruppen. Ich bin der Ansicht, daß die politischen Ereignisse – in der Außen- wie in der Innenpolitik – sich im geistigen Leben eines jeden Volkes widerspiegeln. Diese Ereignisse, die zuerst ihre Wirkung auf den Geist des Volkes ausüben, kommen notwendigerweise in alldem zum Ausdruck, was ein Ergebnis der geistigen Arbeit und des Volksgeistes überhaupt ist.

Also auch in der Literatur. Befindet sich ein Volk im Zustand geistiger Ruhe, dann kann sich selbstverständlich sein geistiges Leben auch besser und ungehemmter entwickeln. England z. B. ist jetzt in einem Zustand der prosperity. Wie Strindberg sagte: England hat seine Wirren durchgemacht und war mit ihnen zu Ende, als sie dem übrigen Europa noch bevorstanden. Das kommt natürlich im geistigen Leben sehr zum Ausdruck.

Rußland war bis jetzt in einer Depression der geistigen Kultur. Gegenwärtig macht sich aber ein Aufschwung bemerkbar, der, wie ich glaube, seinen Grund im außenpolitischen Anschluß und in der größeren Neigung zur Demokratie im Innern hat. Es würde mich interessieren, Rußland zu besuchen, um das Positive in diesem Lande kennenzulernen.

Frankreich hat ein sehr starkes geistiges Leben und die Literatur hat dort jene Bedeutung und nimmt den Platz ein, den in Deutschland die Musik hat. Man kann sagen, die Literatur ist in Frankreich Nationalkunst. Es ist ein Ausdruck des Lebens im Volk und sein wahrhafter Ausdruck. Ich bin um die Zukunft des französischen Geistes nicht besorgt. Eine solche geistige Tradi-

tion, wie sie dieses Volk besitzt, die seit Jahrhunderten so fest verankert ist, läßt sich nicht leicht wegwischen. Es können Zeiten der Schwankungen kommen, aber in seiner Basis bleibt der Geist immer der gleiche. Den letzten großen Eindruck hat mir das neue Stück von Jean Cocteau gemacht. Trotz allem ist aber Paris doch nicht mehr der Mittelpunkt des geistigen Europa, wie es früher einmal war. Früher pilgerte die ganze geistige Welt dorthin, um den Geist in sich aufzunehmen, der nur dort, in nächster Nähe, unmittelbar war. Genau so, wie die bildenden Künstler nach Italien gingen, weil dieses Land der Inbegriff und gleichsam das Symbol der bildenden Kunst war. Jetzt hingegen ist die geistige Entwicklung allzusehr dezentralisiert. Sie läßt sich nicht mehr an einem Punkt vereinigen.

Während Paris das alte, vornehme Europa verkörpert, stellen Deutschland und Italien die neue Richtung des Geistes dar. Diese neue Richtung wendet sich hauptsächlich der Technik und der Naturwissenschaft zu. Es ist allerdings wahr, daß in der Humanität keine so scharfen Grenzen zwischen Naturwissenschaften und geistigen Wissenschaften gezogen werden. In der gegenwärtigen Entwicklung verwischen [au]ch die Grenzen immer mehr. Immerhin gibt es doch unleugbare Unterschiede in der Kunst eines Volkes, das sich dem Geistigen mehr zuwendet, und in der Kunst eines anderen, für das die Technik die hauptsächlichsten oder doch wichtigen Interessen bedeutet.

Für die Entwicklung des Dramas sind die Bedingungen jetzt sehr ungünstig. Wir leben in einer allzu unruhigen und zerrissenen Zeit und sind allzu hastig. Das Drama aber erfordert Geschlossenheit der geistigen Welt, wie es bei den Griechen der Fall war, bei denen das Drama sich in einem solchen Maße entwickeln konnte und auf einer solchen Stufe stand, daß es noch in der Neuzeit, besonders in Frankreich, mit allen seinen Vorzügen und Nachteilen als Muster diente. Ich glaube vielmehr, daß der Ausdruck unserer Zeit in absehbarer Zukunft der Roman sein wird. Er entspricht unserem jetzigen Zeitgeist und repräsentiert ihn.

Eine bedauerliche Erscheinung der Gegenwart ist die Krise, die die gesamte Presse mit einigen wenigen Ausnahmen durchzumachen hat. Allerdings muß ich dazu bemerken, daß die Presse nur teilweise selbst an diesem Tiefstand schuld ist. Will man aufrichtig sein, so muß man zugeben, daß sie es vielfach an Disziplin hat fehlen lassen und nun die – teilweise verschuldeten – Folgen tragen muß. Die Presse ist dazu berufen, Träger des geistigen Fortschrittes und der Kultur zu sein. Das ist auch ihre Aufgabe in der Zukunft. Wenn sie aber eine so wichtige Aufgabe zu erfüllen hat, muß sie sich ihrer Verantwortung bewußt sein. Die meiste Disziplin hat die Presse Englands gewahrt, sie genießt auch die größte Freiheit. Ich glaube, daß die Presse durch Weisheit und Disziplin dazu beitragen kann, aus ihrer Krise herauszukommen. Die jetzt abge-

stufte Pressefreiheit wird schließlich wieder für alle einheitlich werden und die Presse wird dann wieder ihren Teil zur Fortentwicklung des Geistes in der Zukunft beitragen können.

Walter Ludwig Schomers

Ergänzende bibliographische Angaben zu französischer Primär- und Sekundärliteratur zu Thomas Mann und zur Familie Mann

Primärliteratur von Thomas Mann

Thomas Mann: Être écrivain allemand à notre époque. Essais et textes inédits réunis et présentés par André Gisselbrecht, traduits de l'allemand par Denise Daun. Avec introduction d'André Gisselbrecht, Paris: Gallimard (Arcades) 1996

Thomas Mann: Les exigences du jour, traduit de l'allemand par Louise Servicen et Jeanne Naujac. Préface de Jacques Brenner, Paris: Grasset 2003

Thomas Mann: Goethe et Tolstoï, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte. Préface de Jacques Brenner, Paris: Payot & Rivages 1999 (= Petite Bibliothèque Payot, Nr. 366)

Thomas Mann: Journal 1918–1921; 1933–1939, texte établi par Peter de Mendelssohn. Version française présentée et annotée par Christoph Schwerin, traduite de l'allemand par Robert Simon, Paris: Gallimard 1985

Thomas Mann: Journal 1940–1955, texte établi par Peter de Mendelssohn et Inge Jens. Édition française présentée et annotée par Christoph Schwerin, traduite de l'allemand par Robert Simon, Paris: Gallimard 2000

Thomas Mann: Le journal du „Docteur Faustus“, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris: Bourgois 2007

Thomas Mann: Mario et le magicien, suivi de Expériences occultes et autres récits, traduit par André Gailliard et Louise Servicen. Préface de Jacques Brenner, Paris: Grasset 2002 (= Les Cahiers rouges, Nr. 133)

Thomas Mann: Romans et Nouvelles, 3 volumes, notices et notes de Claude David et Dominique Iehl, traduits de l'allemand par Louise Servicen, Denise Van Moppès et André Gailliard, Paris: Librairie générale française 1996

Thomas Mann: Sang réservé, suivi de Désordre, Paris: Librairie générale française 2005 (= Collection Le Livre de poche, Nr. 3408)

Theodor W. Adorno – Thomas Mann, Correspondance 1943–1955, édition de Christoph Gödde et Thomas Sprecher, traduit de l'allemand et présenté par Pierre Rusch, Paris: Klincksieck 2009

Hermann Hesse – Thomas Mann, Correspondance, traduite, présentée et annotée par Jacques Duvernet d'après l'édition allemande d'Anni Carlsson (1968), complétée par Volker Michels (1975 et 1997), Paris: Corti 1997

Arnold Schoenberg – Thomas Mann. A propos du Docteur Faustus. Lettres 1930–1951, préface de E. Randol Schoenberg, postface de Bernhold Schmid, traduit de l'allemand et de l'anglais par Hans Hildenbrand, Lausanne: La Bibliothèque des Arts 2002

Sekundärliteratur zu Thomas Mann

Frédéric Beigbeder: „La Montagne magique“, de Thomas Mann, in: ders.: Dernier inventaire avant liquidation, Paris: Grasset 2001, S. 59–62

André Bellessort: Le triomphe du macabre. „La Montagne magique“, in: ders.: Parmi les âmes étrangères, Paris: Librairie Académique Perrin 1942, S. 198–213

André Bellessort: La vieille bourgeoisie provinciale. „Les Buddenbrook“, in: ders.: Parmi les âmes étrangères, Paris: Librairie Académique Perrin 1942, S. 213–223

Marcel Brion: Fascination de la mort. Thomas Mann, La mort inspiratrice, in: ders.: Orplid ou Une certaine idée de l'Allemagne, Paris: Klincksieck 2002, (= Cahier Marcel Brion, Nr. IV), S. 148–161

Marcel Brion: Les itinéraires initiatiques de la mort. Thomas Mann, in: ders.: L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique, Paris: Albin Michel 1978, vol. 2, S. 261–313

Marcel Brion: Rühmen. Célébrer – La mort de Thomas Mann, in: ders.: Orplid ou Une certaine idée de l'Allemagne, Paris: Klincksieck 2002, (= Cahier Marcel Brion, Nr. IV), S. 246–252

Sylvie Camet: La bourgeoisie européenne ou la question du commencement. D'après „Im Schlaraffenland“ de H. Mann et „Buddenbrooks“ de Th. Mann, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4 (Okt.–Dez. 1998), S. 443–457

Yves Chevrel: Heinrich et Thomas Mann à l'aube d'une culture européenne, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4 (Okt.–Dez. 1998), S. 417–441

René-Pierre Colin: Les privilèges du chaos. „La Mort à Venise“ et l'esprit décadent, Tusson: Du Lérot 1991 (= Collection Transferts)

Alain Cozic: Les narrateurs dans le roman de Thomas Mann „Lotte in Weimar“, in: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonn, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 11–19

Jacques Crickillon: Oberland, montagne romantique. Engadine, montagne symboliste. Nietzsche, Rilke, Thomas Mann, Hermann Hesse, Segantini, Tournai: La Renaissance du livre 2000

Jacques Darmaun: Wandel und Beständigkeit. Thomas Manns Bild vom „Literaten“, in: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonn, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 71–81

Denise Daun: „Lebensgeschichte ist's immer“. Lotte in Weimar. Un récit dans les traces du mythe vécu, in: *Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil*, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 145–175.

Pascal Dethurens: De l'Europe en Littérature. Création littéraire et culture européenne au Temps de la crise de l'esprit (1918–1939), Genève: Librairie Droz 2002

Pascal Dethurens: Les frères Mann. Une métaphysique de l'Europe, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4 (Okt.–Dez. 1998), S. 555–565

Pascal Dethurens: Thomas Mann et le crépuscule du sens. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre de Thomas Mann, Paris: Georg 2003

Claude Foucart: Visions françaises de l'Allemagne. De Léon Bloy à Pascal Quignard, Paris: Klincksieck 2008

Maurice Godé: Mesure ou démesure, ou le paradoxe de la grandeur dans „Lotte in Weimar“, in: Cahiers d'Etudes Germaniques, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonc, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 33–48

Georges Guy-Grand: Les conditions du „rapprochement“, in: Revue de Genève, [o. Jg.], Nr. 11 (Mai 1921), S. 699–722

Maurice Haslé: Goethe, fils spirituel de Thomas Mann? Ou: Les yeux noirs de Lotte et le masque d'August, in: Cahiers d'Etudes Germaniques, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonc, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 63–69

Anne-Marie Heintz-Gresser: Charlotte, Ingeborg et Clawdia. Étude de quelques figures de femmes chez Thomas Mann, in: Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 129–143

Claude Herzfeld: Graal et phtisie dans „La Montagne magique“, in: Arlette Bouloumié (Hrsg.): Écriture et maladie. „Du bon usage des maladies“, Préface de Michel Tournier, Paris: Imago 2003, S. 139–151

Inge Jens/Walter Jens: Madame Thomas Mann. Vie de Katharina Pringsheim (1883–1980), traduit de l'allemand par Johannes Honigmann, Paris: Chambon 2006

Christian Klein: Enjeu et formes de l'ironie dans „Lotte in Weimar“ de Thomas Mann. Le récit d'Adèle, in: Cahiers d'Etudes Germaniques, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonc, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 49–69

Christian Klein: Réécriture(s). Thomas Mann à Weimar, in: Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 81–103

Helmut Koopmann: Schattenspiele, Schattenrisse. Die Auseinandersetzung Thomas Manns mit Gerhart Hauptmann und Veränderungen im Wirklichkeits-Sinn des Emigranten Goethe in Weimar, in: Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 21–46

Marie-Josèphe Lhôte: Figures du héros et séduction. Le séducteur vu par Hofmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch, Paris: L'Harmattan 2001

Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941 = Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941, hrsg. von Daniel Azuélos, Bern: Lang 2006 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Bd. 76, Reihe A, Kongressberichte)

Odile Marcel: Identité culturelle et dérive politique. À propos de l'analyse du Wagnérisme chez Thomas Mann, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4, Paris: Klincksieck 1998, S. 535–554

Jean-Yves Masson (Hrsg.): *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris: Desjonquères 2003 (= Actes du colloque organisé à l'Université de Paris X-Nanterre et au théâtre du Châtelet [Théâtre Musical de Paris] les 3, 4 et 5 mai 2001)

Françoise Mies: Avertissement à l'Europe. Les „Faust“ de Klaus et Thomas Mann, in: *Europe*, Jg. 75, Nr. 813/814, Paris: Europe 1997, S. 92–105

Irmgard Möller: *Thomas Mann, une affaire de famille*, traduit de l'allemand par Denis-Armand Canal, Paris: Tallandier 2007

Patrice Neau: Goethe, Thomas Mann et la démocratie en Allemagne dans „Lotte à Weimar“, in: *Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil*, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 213–245

Nicole Pelletier: Gesittete Verwegenheit. Superpositions thématiques dans „Lotte à Weimar“, in: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, hrsg. von Karl Heinz Götze und Jacques Grandjonc, Nr. 36, H. 1 (1999), S. 21–32

Holger Rudloff: Die Leiden des jungen August. Bildphantasien von Liebesverzicht und Entsagung in Thomas Manns Roman „Lotte in Weimar“, in: *Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil*, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 107–128

Françoise Salvan-Renucci: Die Goethe-imitatio in Thomas Manns „Lotte in Weimar“, in: *Thomas Mann – Lotte in Weimar – Künstler im Exil – L'artiste et son exil*, hrsg. von Philippe Wellnitz, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 47–79

Manfred Schmeling: Thomas Manns Europäertum im Licht seiner Beziehungen zu Frankreich, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4, Paris: Klincksieck 1998, S. 567–588

Monika Schmitz-Emans: Ein Stück Seelengeschichte Deutschlands und Europas. Thomas Manns „Buddenbrooks“ im europäischen Kontext, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4, Paris: Klincksieck 1998, S. 459–489

Joachim Scholl: Thomas Mann. „Les Buddenbrook“, in ders.: *Romans du XXe siècle. Les plus grands romans du XXe siècle*, Paris: Éditions de La Martinière 2006, S. 20–25

Ernest Seillière: *Les pangermanistes d'après guerre*, Paris: Librairie Félix Alcan 1924 (Kapitel 1: Thomas Mann, S. [5]–30)

Robert Smadja: Thomas Mann. „Les Buddenbrook“, in: ders.: *Famille et Littérature. Thomas Mann et Galsworthy. Faulkner et Zola. O'Neill et Ionesco. Musil et Tournier*, Paris: Champion 2005, S. 61–145

Robert Smadja: Thomas Mann. „La Montagne magique“, in: ders.: *Corps et Roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris: Champion 1998, S. 49–112

Jean-Yves Tadié: *Le roman au XXe siècle*, Paris: Belfond 1990

Juliette Vion-Dury: La répétition du passé dans „The Forsyte Saga“ de John Galsworthy et „Buddenbrooks“ de Thomas Mann, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 78, Nr. 1, H. 1, Paris: Klincksieck 2004, S. 55–74

Hélène Vuillet: *Thomas Mann ou Les métamorphoses d'Hermès. Préface de Jean-Marie Valentin*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2007

Hoa Hoï Vuong: *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles/Bern/Berlin: Lang 2003 (= *Nouvelle Poétique Comparatiste*, Nr. 10)

Hans Wisßkirchen: *Thomas Mann et les siens. Une dynastie d'écrivains*, traduit par Philippe Legionnet, Paris: Bartillat 2002

Philippe Zard: Les désarrois de l'identité allemande dans „Siegfried et le Limousin“ et „Der Zauberberg“ de Thomas Mann, in: *Revue de Littérature Comparée*, Jg. 72, Nr. 4, Paris: Klincksieck 1998, S. 509–534

Philippe Zard: *La fiction de l'Occident. Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris: Presses Universitaires de France 1999

Primär- und Sekundärliteratur zur Familie Mann

Erika Mann/Klaus Mann: *A travers le vaste monde*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont et Inès Lacroix-Pozzi, présentation et notes de Dominique Miermont, Paris: Payot 2009

Erika Mann/Klaus Mann: *Fuir pour vivre. La culture allemande en exil*, traduit de l'allemand et préface par Dominique Miermont, postface par Heribert Hoven, Paris: Autrement 1997

Heinrich Mann: *L'écrivain dans son temps. Essais sur la littérature française (1780–1930)*. Laclos, Stendhal, V. Hugo, Flaubert et Georges Sand, Zola, Anatole France, Philippe Soupault. Essais traduits de l'allemand et présentés par Chantal Simonin, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2002

Klaus Mann: *André Gide et la crise de la pensée moderne*, traduit par Michel-François Demet, Paris: Grasset 1999

Klaus Mann: *Le condamné à vivre*, textes traduits de l'allemand et de l'anglais par Dominique Miermont, Paris: Denoël 1999

Klaus Mann: *La danse pieuse. Livre d'aventures d'une jeunesse*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris: Grasset 2006

Klaus Mann: *Journal. Les années brunes 1931–1936 et Les années d'exil 1937–1949*, choix et traduction par Pierre-François Kaempf et Frédéric Weinmann, Paris: Biblio, Le Livre de poche 2001

Klaus Mann: *Mephisto*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, préface Michel Tournier, Paris: Grasset 2006

Klaus Mann: *Symphonie pathétique. Le roman de Tchaïkovski*, traduit par Frédérique Daber et Gabrielle Merchez, Paris: Grasset 2006

Klaus Mann: *Le volcan. Un roman de l'émigration allemande, 1933–1939*, traduit par Jean Ruffet, Paris: Grasset 2006

Joachim Scholl: Klaus Mann. „Méphisto“, in ders.: *Romans du XXe siècle. Les plus grands romans du XXe siècle*, Paris: Éditions de La Martinière 2006, S. 120–125

Chantal Simonin: Heinrich Mann et la France. Une biographie intellectuelle, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 2005

Dieter Strauss/Dominique Miermont: Klaus Mann et la France. Un destin d'exil / Klaus Mann und Frankreich. Ein Exil-Schicksal, Paris: Seghers 2002 (= catalogue bilingue de l'exposition du Goethe Institut, Paris, octobre 2002–octobre 2004)

Siglenverzeichnis

- [Band arabisch, Seite] 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 und Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Frankfurt/Main: S. Fischer 2002 ff.
- [Band römisch, Seite] Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, 2. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 1974.
- Ess I–VI Thomas Mann: Essays, Bd. 1–6, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993–1997.
- Notb I–II Thomas Mann: Notizbücher 1–6 und 7–14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main: S. Fischer 1991–1992.
- Tb, [Datum] Thomas Mann: Tagebücher. 1918–1921, 1933–1934, 1935–1936, 1937–1939, 1940–1943, hrsg. von Peter de Mendelssohn, 1944–1.4.1946, 28.5.1946–31.12.1948, 1949–1950, 1951–1952, 1953–1955, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main: S. Fischer 1977–1995.
- Reg I–V Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. 1–5, hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Frankfurt/Main: S. Fischer 1976–1987.
- Br I–III Thomas Mann: Briefe 1889–1936, 1937–1947, 1948–1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 1962–1965.
- BrAM Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937–1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main: S. Fischer 1992.

- BrAu Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
- 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.
- 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.
- Mp Materialien des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich.
- TMA Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.
- TM Jb Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988) ff., begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, hrsg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main: Klostermann.
- TMS Thomas-Mann-Studien 1 (1967) ff., hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Bern/München: Francke, ab 9 (1991) Frankfurt/Main: Klostermann.

Thomas Mann: Werkregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

Der alte Fontane 41, 190

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix
Krull 28, 90, 156, 159

Betrachtungen eines Unpolitischen 41,
89f., 98, 136, 191, 213, 216, 218, 227

Bilse und ich 35f., 122, 142

Briefe 70

Briefwechsel und Briefadressaten

- Bertram, Ernst 107, 152
- Biermann-Ratjen, Roland 29
- Buddenbrock, Heinrich von 186
- Distel, Hilde 71
- Fischer, Samuel 72, 187
- Grautoff, Otto 33, 37, 70, 83, 187f.,
193, 214
- Hesse, Hermann 68
- Maier, Hans Albert 201
- Mann, Heinrich 71, 87, 209
- Marcus, Hugo 71
- Meyer, Agnes E. 172
- Opitz, Walter 71
- Pringsheim, Peter 226, 229
- Richter, Bernt 186
- Richter, Georg Martin 136
- Sagave, Pierre-Paul 175f.
- Schaukal, Richard 70
- Schwabe, Toni 40
- Supf, Peter 146
- Wandrey, Conrad 146
- Wehberg, Hans 77
- Witkop, Philipp 225

Bruder Hitler 93

Buddenbrooks 27f., 35, 39f., 47, 66,
71f., 86, 89, 107ff., 114, 120, 128, 131,
140, 142, 159, 282

Chamisso 41

The Coming Victory of Democracy 96

Deutsche Hörer! 41, 50, 99f.

Doktor Faustus 47, 97, 128, 131, 146,
159, 282

Ein nationaler Dichter 35

Die Entstehung des Doktor Faustus 47,
53, 54, 159f., 162

Der Erwählte 123, 194, 211

Das Ewig-Weibliche 40

[Film und Roman] 107

Fiorenza 137

[Der französische Einfluss] 189

Frühlingssturm! 27–33, 37ff., 45

Geist und Kunst 91

Gladius Dei 159

Heinrich Heine, der ‚Gute‘ 29f.

Heinrich von Kleist und seine
Erzählungen 131

Herr und Hund 111 ff.

How to Win the Peace 96

Die Hungernden 28

Im Spiegel 27ff., 77f., 82f.

- Joseph und seine Brüder 47, 57, 97, 108,
128f., 131f., 282
- Joseph und seine Brüder. Joseph, der
Ernährer 97
- Der kleine Herr Friedemann 28, 83f.,
88, 207
- Königliche Hoheit 41–47, 68, 89, 105,
108
- Kritik und Schaffen 33f., 36, 40
- Lebensabriss 13, 29, 31, 38, 159
- Leiden und Größe der Meister 41
- Leiden und Größe Richard Wagners 93,
97, 131
- An unsere Leser [I] 30
- Lotte in Weimar 97, 120, 123, 131
- Lübeck als geistige Lebensform 112
- Luischen 88
- Mario und der Zauberer 111
- Monolog 79, 83
- Notizbücher 86, 188, 193, 203, 212f.
- The Problem of Freedom 96
- Schwere Stunde 78
- [Selbstbiographie IV] 81, 83
- Stories of three Decades 160
- Tagebücher 10, 51–54, 58, 63, 83, 107f.,
132, 137, 146, 154f., 162f., 218, 226f.
- Der Tod 39
- Der Tod in Venedig 41, 87, 105, 113,
128, 141, 282
- Tonio Kröger 27f., 40, 105, 127
- Tristan 67f., 109, 117
- [Über das Filmmanuskript ‚Tristan und
Isolde‘] 109
- Über den Film 107, 109
- [Über die Kritik] 36
- Unordnung und frühes Leid 9
- [Unterhaltungsmacht Film] 107
- Versuch über Schiller 131
- Vision 30, 79, 81
- Wagner und kein Ende 93
- War and Democracy 96
- The War and the Future 96
- Der Weg zum Friedhof 65f., 68
- Der Wille zum Glück 39
- Der Zauberberg 10, 12, 19f., 37, 47, 55,
57, 107, 112, 128, 130, 136–140, 149,
159f., 172–176, 227
- [Zu Wagners Verteidigung] 94

Personenregister

Kursive Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Ackermann, Gregor 147
Adorno, Theodor W. 131
Adriaensen, Gerrit 228
Andersen, Hans Christian
– Bilderbuch ohne Bilder 201
– Die kleine Meerjungfrau 198, 206
– Der Schatten 213
Ansel, Michael
– Hybride Repräsentanz 64
Arendt, Hannah 128
Armbrust, Heinz J. 148
Aulhorn, Edit
– Thomas Manns neueste Novelle 14
- Bab, Julius 36
Bach, Jeff
– Voices of the Turtledoves 54
Bach, Johann Sebastian 100
Bahr, Hermann 30, 38
– Himmelfahrt 170
– Königliche Hoheit 41
Barstad, Guri Ellen
– Dilletant, Dandy und Décadent 35
Bartels, Adolf
– Handbuch deutsche Literatur 38
Bartels, Hans-Peter
– Frühlingssturm! 29
Bartelt, Frauke 148
Barton, Otis 58
Baudelaire, Charles 35, 71
Bedenig, Katrin 175, 215, 283
Beethoven, Ludwig van 100
– Klaviersonate opus 111 53
- Benatzky, Ralph 155
Benjamin, Walter
– Das Kunstwerk 9
Benrath, Martin
– Beim nächsten Kuss 106
Berg, Caspar van den
– Herr und Hund 111 f.
Bernard-Etté-Orchester
– Carrapatoso 21
– Die Mädels von Java 21
– Loreley 25
– Yes! We have no Bananas 22
Bernini, Cornelia 215
Besseler, Heinrich
– Aufsätze zur Musikästhetik 22
– Grundfragen des musikalischen Hörens 22
– Das musikalische Hören der Neuzeit 22
Bilse, Fritz Oswald 176
Bizet, Georges 12
Björnson, Björnstjerne 193
– Ein Fallissement 193, 195
Blei, Franz 36
Blöcker, Karsten 148
Blumenberg, Hans-Christoph
– Beim nächsten Kuss 106
Börnchen, Stefan
– Apokrypher Avantgardismus 64
Bolanden, Conrad von (Joseph Eduard Konrad Bischoff) 170
– Gymnasiasten und Hochschüler 171

- Bollenbeck, Georg
 – Bildung und Kultur 62
 Bolt, Rolf 215
 Bonn, Emma 139
 Borges, Jorge Luis 120, 128f.
 Bormann, Martin (Sohn) 138
 Borsche, Dieter
 – Königliche Hoheit 105
 Bourdieu, Pierre
 – Die feinen Unterschiede 63, 68
 – Die Regeln der Kunst 62, 64
 Bourget, Paul 78
 – Essais de psychologie contemporaine 35
 Brandauer, Klaus Maria
 – Mario und der Zauberer 111
 Brandes, Georg 31, 35, 38
 Brecht, Bertolt
 – Lindberghflug 10f.
 Breloer, Heinrich
 – Buddenbrooks 115f.
 – Die Manns 105, 110
 Brentano, Clemens
 – Das bucklicht Männlein 120, 192
 Breuer, Stefan
 – Das „Zwanzigste Jahrhundert“ und die Brüder Mann 32
 Brialy, Jean-Claude
 – Tonio Kröger 105
 Brockmaier, Alke 281
 Buddenbrock, Wilhelm Dietrich 203
 Bülow, Bernhard Fürst von 92
 Bürgin, Hans 147
 Burckhard, Max
 – Gottfried Wunderlich 170

 Chadwick, James 226
 Chaplin, Charlie 96
 Cocteau, Jean 239
 Cortázar, Julio 123
 Courvoisier, Walter
 – Lanzelot und Elaine 215
 Crescenzi, Luca 149

 D’Annunzio, Gabriele
 – Il Fuoco 140
 David, Anton 181

 David, Hans Theodore 53
 Debussy, Claude 12
 Dehmel, Richard 29
 Detering, Heinrich
 – Juden, Frauen, Litteraten 38, 40, 42, 68, 40, 68
 – Religiöse Emotionen und Konzepte 282
 Dickens, Charles 169
 Disney, Walt 96
 Disraeli, Benjamin 169
 Dohm, Hedwig 140
 – Brief an Dagny Langen-Sautreau 216
 – Brief an Karoline Björnson 223
 Domarus, Max
 – Hitler. Reden und Proklamationen 102
 Dorn, Knut 148
 Dostojewski, Fjodor M. 90
 Downes, Daragh
 – „Effi Briest. Roman“ 187
 Dürer, Albrecht 100
 Duse, Eleonora 140
 Dvořák, Antonín
 – Humoreske 58

 Ebel, Uwe
 – Rezeption und Integration 193
 Ebers, Hermann 146
 – Erinnerungen 219
 Eckermann, Johann Peter
 – Gespräche mit Goethe 188
 Ehrenberg, Paul 47, 136
 Einstein, Carl 137
 Elste, Martin
 – Hindemiths Versuche 11
 Ewen, Jens
 – Pluralismus erzählen 16

 Federhofer, Marie-Theres
 – Dilletant, Dandy und Décadent 35
 Fest, Joachim C.
 – Hitler. Eine Biographie 92
 Fischer, Gerhard
 – Beethoven’s Fifth in Trial Bay 223, 225

- Fischer, Samuel 87, 185, 226
 Flaubert, Gustave 35
 Fontane, Theodor 189ff., 195
 – Brief an Georg Friedländer 189
 – Effi Briest 186f., 188, 193f.,
 202–205, 207, 208
 – Ellernklipp 213
 – Die Poggenpuhls 186, 207
 – Schach von Wuthenow 191, 198
 – Der Stechlin 186, 192, 194, 196f.,
 208
 Franck, James 228
 Frey, Erich A.
 – Reale amerikanische Modelle 162
 Friedrich, Hans-Edwin
 – Hybride Repräsentanz 64
 Friedrich Wilhelm I. 203
 Frizen, Werner
 – Zauberspruch der Metaphysik 213
 Fuentes, Carlos 123

 Galvan, Elisabeth 145
 Garbo, Greta
 – Christine von Schweden 96
 Geißendörfer, Hans W.
 – Der Zauberberg 110, 112
 George, Stefan 61, 67, 98, 137, 152f.
 Giloy, Birgit 215
 Goebbels, Joseph
 – Tagebücher 99
 Goethe, Johann Wolfgang von 25, 27,
 78, 90, 100, 131, 151, 159, 163, 273
 – Wiederholte Spiegelungen 77
 Gounod, Charles 12
 Gracián, Baltasar
 – Handorakel und Kunst der Welt-
 klugheit 185
 Gräbner, Robert Fritz 219
 Graf, Willi 153
 Granzow, Dagmar
 – Millionen für einen Mann 106
 Grass, Günter 120
 Grautoff, Otto 32, 188f.
 – „Buddenbrooks“ 189f.
 Gründgens, Gustav 99
 Günther, Egon 111
 – Lotte in Weimar 110

 Haller, Albrecht von
 – Falschheit menschlicher Tugen-
 den 195
 Haller, Hermann
 – Drunter und Drüber 13
 Hamacher, Bernd
 – Thomas Manns Medientheologie 73
 Hampton, Christopher
 – Tales from Hollywood 106
 Handel-Mazzetti, Enrica von
 – Meinrad Helmspergers denkwürdiges
 Jahr 170
 Handke, Peter 119
 Hansen, Volkmar
 – „Where I am, there is Germany“ 95
 Harden, Maximilian 31, 33, 36, 38, 44
 Harpprecht, Klaus
 – Thomas Mann. Eine Biographie 225
 Hauptmann, Gerhart 70, 98f., 103
 Heine, Gert 148
 – Thomas Mann Chronik 96, 148
 Heine, Heinrich 30, 78
 Heine, Thomas Theodor 137
 Heißerer, Dirk 7, 135–143
 – Der ‚Lieder-Möller‘ 12, 15
 – Im Zaubergarten 139
 – Thomas Manns ‚Villino‘ 139
 – Thomas Manns Zauberberg 139
 – Wellen, Wind und Dorfbanditen 137
 – Die wiedergefundene Pracht 140
 – Wo die Geister wandern 137
 Herrhausen, Alfred 138
 Herrmann, Max 151
 Hertz, Wilhelm Ludwig 207
 Hesse, Hermann 169
 – Gute neue Bücher 68
 – Steppenwolf 11, 20
 – Unterm Rad 177
 Heym, Georg 152
 Hillebrandt, Claudia 281
 Hindemith, Paul
 – 3 Anekdoten für Radio 10
 – 3 Stücke für 5 Instrumente 10
 – Konzertstück für ein Trautonium 10
 – Lindberghflug 10f.
 – Suite 1922 21
 – Vier Stücke für Trautonium 10

- Hirsch, Hugo
 – Der Fürst von Pappenheim 17f.
 Hitler, Adolf 92f., 95, 98–103, 151
 Höbusch, Harald
 – Thomas Mann 30
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 – Serapions-Brüder 188
 Hoffmeister, Werner
 – Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“ 12, 14
 Hollender, Gabi 215
 Holm, Korfiz 29, 38
 Husserl, Edmund
 – Ideen einer reinen Phänomenologie 57
- Ibsen, Henrik 30, 189, 195
 – Baumeister Solness 30, 189f.
 – Die Frau vom Meere 190, 196, 209
 – Rosmersholm 190
 – Stützen der Gesellschaft 193
 – Die Wildente 37
- Jacob, Gerhard 147
 Jens, Inge 7, 135
 – Auf der Suche 156
 – Briefe an Ernst Bertram 152
 – Dichter zwischen rechts und links 153
 – Frau Thomas Mann 155, 219, 228
 – Katias Mutter 156
 – „Liebes Rehherz“ 142, 148
 – Thomas Mann. Tagebücher 154 f.
 – Unvollständige Erinnerungen 156
 – Vergangenheit – gegenwärtig 154
 Jens, Walter 152, 156f.
 – Auf der Suche 156
 – Frau Thomas Mann 155, 219, 228
 – Katias Mutter 156
 – Vergangenheit – gegenwärtig 154
 Jonas, Ilsedore 147
 Jonas, Klaus W. 135, 147
 Joyce, James 129
 – Finnegans Wake 132
- Kafka, Franz 64, 152
 Karlauf, Thomas
 – Stefan George 98
 Kasten, Ulrich
 – Das Kino des Egon Günther 111
 Kehlmann, Daniel 7, 119–126
 – Beerholms Vorstellung 120, 122f., 125
 – Der fernste Ort 122f.
 – Ich und Kaminski 125
 – Mahlers Zeit 121–125
 – Schnee 122
 – Unter der Sonne 121
 – Vermessung der Welt 120, 122, 124ff.
 Keller, Gottfried 157
 Kerouac, Jack 130
 Kerr, Alfred 31, 34ff., 38
 Kiefer, Sascha
 – Gesellschaftlicher Umbruch 16
 Kielland, Alexander Lange 193
 – Brief an Kitty L. Kielland 195
 – Fortuna 193, 195
 King, Stephen 110
 Klee, Paul 137
 Klemm, Michael
 – Blauer Himmel 106
 Klopstock, Friedrich Gottlieb
 – Messias 171
 Knünz, Josef
 – 100 Jahre Stella Matutina 178, 181f., 181
 Kocher, Ulrich 148
 Koestler, Arthur 129
 Köhler, Joseph Eduard
 – Erinnerungen eines Jesuitenzöglings 171
 Kollo, Walter
 – Drunter und Drüber 13
 Kommerell, Max 153
 Kooning, Willem de 164
 Koopmann, Helmut
 – Deutsche Literaturtheorien 66
 – Thomas Mann – Heinrich Mann 72
 Kosofsky Sedgwick, Eve
 – Between Men
 Kraus, Karl 31
 Krenek, Ernst
 – Jonny spielt auf 25

- Music Here and Now 53
- Der Sprung über den Schatten 25 f.
- Kroll, Fredric
 - 1906–1927. Unordnung und früherer Ruhm
- Kuckart, Judith
 - Achtung Sehnsucht 283
- Künzel, Christine
 - Autorinszenierungen 61
- Kurzke, Hermann 135, 137, 145
 - Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk 192
 - Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung 42
- Lamprecht, Gerhard
 - Buddenbrooks 114
- Langen, Albert 39
- Lasker-Schüler, Else 283
- Lauer, Gerhard
 - Hybride Repräsentanz 64
- Lehár, Franz
 - Die lustige Witwe 113 f.
- Lehnert, Herbert 135
 - Fiktion, Mythos, Religion 188
 - Fiktionen als historische Evidenz 213
 - Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“ 17
 - Tony Buddenbrook 195
- Lemaître, Jules 35
- Lenbach, Franz von 140
- Leuwerik, Ruth
 - Königliche Hoheit 105
- Lie, Jonas 193
 - Dreimaster Zukunft 193
 - Die Familie auf Gilje 193
 - Ein Mahlstrom 193, 193, 194–203, 205–210, 207, 212
- Liebrand, Claudia
 - Apokrypher Avantgardismus 64
- Lienhard, Friedrich 32
- Lippert, Peter
 - Zur Psychologie des Jesuitenordens 173, 178
- Loriot (Vicco von Bülow) 106
- Lotz, Rainer E.
 - Discographie der deutschen Sprachaufnahmen 17
- Lubitsch, Ernst 96
- Ludwig XIV. 170
- Lütteken, Laurenz
 - Das Musikwerk im Spannungsfeld 22
- Lukács, Georg 173
- Luther, Martin 55
- Lyle, Thomas R. 226
- Maar, Michael
 - Geister und Kunst 173, 198
- Mahler, Gustav 114
- Mailer, Norman 128
- Mann, Erika 94, 108, 111, 147
 - Briefe 1889–1936 218
 - Briefe 1948–1955 218
 - Mein Vater, der Zauberer 228
- Mann, Frido 141, 149, 282
- Mann, Heinrich 32, 42, 137
 - Beppo als Trauzeuge 85
 - Beweise 85
 - Der Geburtstag der Frau Baronin 85
 - Die Göttinnen 85, 140
 - Im Schlaraffenland 85, 90
 - In einer Familie 85, 140, 188, 208
 - Irrtum 85
 - Die Jagd nach Liebe 73, 87
 - Professor Unrat 108
 - Der Untertan 108
- Mann, Katia 105, 136, 148, 155, 157, 228
- Mann, Klaus 23 f., 108, 147
 - Brief an Erika Mann 24
 - Der fromme Tanz 23
 - Mein Vater 24
 - Der Wendepunkt 23
- Mann, Michael 147
- Mann, Monika 147
- Mann, Thomas Johann Heinrich 139
- Mann, Viktor 108
- Mann Borgese, Elisabeth 141, 145, 147, 163
- Mann da Silva-Bruhns, Julia 139 f., 143
- Marcks, Erich 16
- Márquez, Gabriel García 120, 123
- Martens, Ilse 79, 89

- Martinez, Matías 121
 Marx, Friedhelm
 – Heilige Autorschaft 61
 – Väter und Söhne 12, 23
 Matussek, Hans 148
 May, Karl 110
 Mayer, Hans 128
 Mayer, Hans-Otto 147
 Mendelssohn, Peter de 138, 146 f., 154
 – Der Zauberer 33, 185, 187 f., 223, 225
 Mertens, Volker
 – „Elektrische Grammophonmusik“ 10
 – Thomas Mann und die Musik 12, 20
 Meyer, Agnes E. 228
 Meyer, Conrad-Ferdinand 170 f., 218
 – Das Leiden eines Knaben 170
 Meyer, Theo
 – Theorie des Naturalismus 66
 Milberg, Axel 147
 Molière, Jean-Baptiste 47, 49
 Mozart, Wolfgang Amadeus 151
 – Figaros Hochzeit
 Müller, Inge 283
 Mueller-Stahl, Armin
 – Die Manns 106
 Musil, Robert 64, 131, 169
 – Die Verwirrungen des Zöglings Törleß 177
 Mussolini, Benito 51

 Nabokov, Vladimir 120, 123, 128 f.
 Naef, Anita 138, 147
 Nagel, Theodor 29
 Nieschmidt, Hans-Werner
 – Die Eigennamen 204
 Nietzsche, Friedrich 30, 34, 78, 103, 160
 – Der Fall Wagner 34
 – Genealogie der Moral 188
 – Menschliches, Allzumenschliches 84
 – Zur Genealogie der Moral 30
 Nipperdey, Thomas
 – Wie das Bürgertum die Moderne fand 62
 Nordalm, Jens
 – Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“ 16

 Ohl, Hubert
 – Ethos und Spiel 30
 Olliges-Wieczorek, Ute 148
 Orwell, George
 – Farm der Tiere 182
 – Freuden der Kindheit 169

 Pabst, Reinhard
 – „Wie heisst die Platte?“ 12, 17
 Panizza, Oskar
 – Das Liebeskonzil 33, 37
 Papst, Manfred 283
 Patton, George S. 52
 Perutz, Leo 120
 Peszek, Jan
 – Opowiesci Hollywoodu 106
 Pfitzner, Hans
 – Palestrina 215, 227
 Philipp II. 19
 Plautus 205
 Plutarch
 – Vergleichende Lebensbeschreibungen 192
 Poe, Edgar Allan
 – Der Untergang des Hauses Usher 188, 205, 207–211
 Potempa, Georg 135, 147
 Prater, Donald
 – Thomas Mann 223, 228
 Preetorius, Emil 47, 147
 Pringsheim, Alfred 141, 219
 Pringsheim, Emilia 228
 Pringsheim, Hedwig 156, 219
 – Brief an Karoline Björnson 223
 Pringsheim, Klaus 108
 Pringsheim, Peter
 – Fluoreszenz und Phosphoreszenz 226
 Proust, Marcel 120, 128 f.
 Pyenson, Lewis
 – Cultural Imperialism and Exact Sciences 223
 Pynchon, Thomas
 – Mason & Dixon 123

 Rainer, Paul
 – 75 Jahre Stella Matutina 181

- Randolf, Rolf 108
- Reed, Terence James
– Einfache Verulkung 84
- Reich-Ranicki, Marcel 119, 132, 149
- Reinhardt, Max 96
- Reisiger, Hans 47
- Renan, Ernest 35, 78
- Reuter, Fritz 191
- Reventlow, Franziska zu 137
- Richter, Georg Martin 137
- Rilke, Rainer Maria 137
- Ritter-Santini, Lea
– Die Verfremdung des optischen
Zitats 140
- Roell, Frank 140
– Tagebuch 108
- Roller, Walter
– Discographie der deutschen Sprach-
aufnahmen 17
- Roosevelt, Franklin Delano 95
- Rowohlt, Ernst 151
- Rudolph, Oliver
– Frühlingssturm! 29
- Rutherford, Ernest 226
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 35
- Salis, Jean Rudolf von 151
- Sandberg, Hans-Joachim 27
- Sauermann, Eberhard
– Thomas Mann und die Deutsch-
nationalen 39
- Schenk, Dietmar
– Paul Hindemith und die Rundfunk-
versuchsstelle 11
- Schermuly, Ulrike 281
- Schiller, Friedrich von 27, 90
– Don Carlos 127
– Wallenstein 85
- Schirnding, Albert von
– Thomas Mann, seine Schwieger-
eltern 227
- Schmidlin, Yvonne
– Thomas Mann. Ein Leben in
Bildern 228
- Schneider, Peter-Paul
– „... wo ich Deine Zuständigkeit
leugnen muss...“ 88
- Schönberg, Arnold 131
– Gurrelieder 227
- Schoeps, Hans Joachim
– Die Freideutsche Position 55 ff.
- Schönert, Jörg
– Autorinszenierungen 61
- Scholl, Hans 153
- Scholl, Sophie 153
- Scholter, Wolfgang
– Von Innstettens Duell 203
- Scholz, Hans
– Theodor Fontane 204
- Schommer, Paul
– Thomas Mann Chronik 148
- Schopenhauer, Arthur 103, 191
– Die Welt als Wille und Vorstel-
lung 213
- Schröter, Klaus
– Thomas Mann in Selbstzeug-
nissen 31
- Schubert, Franz 12
– Der Lindenbaum 12 f., 19
- Schwabe, Toni 40
- Scipio, Konrad
– Zur Würdigung Heinrich Heines 31
- Seitz, Franz 110
– Doktor Faustus 110
– Tonio Kröger 110
– Unordnung und frühes Leid 110
– Der Zauberberg 110
- Seybold, David Christoph
– Hartmann 169
- Shakespeare, William 127
– Hamlet 78, 164
- Sinkel, Bernhard 106
- Sontag, Susan 127, 135
- Sordi, Angelo 162 f., 166, 168
- Spahr, Roland 148
- Sprecher, Thomas 168, 215
– Altersliebe als Entwürdigung und
Größe 283
- Sprengel, Peter
– Der Dichter stand auf hoher
Küste 99
- Stauffenberg, Berthold Schenk Graf
von 98
- Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 98

- Steiger, Claudio 215
 Stendhal 35
 Strauß, Emil
 – Freund Hein 177
 Strawinsky, Igor 131
 Strindberg, August 238
- Taine, Hippolyte 35
 Thoma, Ludwig
 – Blauer Himmel 106
 Thompson, Hunter S. 130
 Tillich, Paul 55, 57
 Toch, Ernst 11
 Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf 90
 Torberg, Friedrich
 – Der Schüler Gerber 177
 Trojan, Martin
 – Hinter Stein und Stacheldraht 225
- Ude, Christian 141, 149
 Updike, John 120
- Vaget, Hans Rudolf 58, 135
 – Fontane, Wagner, Thomas Mann 207
 – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen 16
 – Seelenzauber 12, 91
 Vargas-Llosa, Mario 120, 123
 Verdi, Giuseppe 12
 Visconti, Luchino
 – Morte a Venezia 105, 109, 114
 Vitzthum, Hermann Graf 28 f.
 Voltaire 124
- Wagner, Richard 12, 24, 30, 34, 41, 92 ff., 97 f., 100, 103, 131, 147
 – Lohengrin 25
 Wallace, Edgar 110
 Wallack, E. T. 223
 Walser, Martin 119
 Wassermann, Jakob 70
 Weber, Albrecht
 – Literatur und Erziehung 169 f.
- Wedekind, Frank 137
 Wehefritz, Valentin
 – Gefangener zweier Welten 219, 223, 226, 228
 Weidenmann, Alfred
 – Buddenbrooks 114
 Weill, Kurt
 – Lindberghflug 10 f.
 – Der Rundfunk 10
 – Der Zar lässt sich photographieren 25
 Wenzel, Georg 148
 Werfel, Franz
 – Abituriententag 177
 Wiedemann, Hans-Rudolf
 – Thomas Manns Schwiegermutter 218, 227
 Wilhelm II. 92
 Winko, Simone 281
 Wirth, Franz Peter
 – Buddenbrooks 114
 Wißkirchen, Hans 135
 – „Er wird wachsen mit der Zeit ...“ 188
 Wittner, Viktor
 – Bei Thomas Mann 107
 Würffel, Stefan Bodo
 – Du darfst nicht lieben 283
 Wust, Peter
 – Dialektik des Geistes 57
 Wysling, Hans
 – „Geist und Kunst“ 193
 – Notizbuch 2 188
 – Die Technik der Montage 193
 – Thomas Mann. Ein Leben in Bildern 228
- Zander, Peter
 – Es gibt viele Analogien zum Heute 116
 – Thomas Mann im Kino 110
 Zedtwitz, Franz Graf 176
 – Feldmünster 172, 176–183

Die Autorinnen und Autoren

Gregor Ackermann, Augustastr. 60, 52070 Aachen.

Prof. Dr. James N. Bade, Department of German and Slavonic Studies, School of European Languages and Literatures, University of Auckland, Private Bag 92019, Auckland, Neuseeland.

Prof. Dr. Walter Delabar, Ceciliengärten 40, 12159 Berlin.

Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering, Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen.

Prof. Dr. Elisabeth Galvan, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa, Palazzo Santa Maria Porta Coeli, Via Duomo 219, 80138 Napoli, Italien.

Dr. Dirk Heiße, Straubinger Str. 26a, 80687 München.

Daniel Kehlmann, Herrengasse 6–8/6/8, 1010 Wien, Österreich.

Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann, Universität Augsburg, Philologisch-historische Fakultät, Universitätsstr. 10, 86159 Augsburg.

Dr. Tim Lörke, Bellingstr. 14, 12249 Berlin.

Prof. em. Dr. Hans-Joachim Sandberg, Grimstadholmen 35, 5252 Bergen-Søreidgrend, Norwegen.

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Jerusalemsberg 4, 23568 Lübeck.

Dr. Walter Ludwig Schomers, Bohlinger Str. 19, 78239 Worblingen.

PD Dr. Dr. Thomas Sprecher, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Schönberggasse 15, 8001 Zürich, Schweiz.

Prof. em. Dr. Ruprecht Wimmer, Schimmelleite 42, 85072 Eichstätt.

Prof. Dr. Hans Wißkirchen, Kulturstiftung Hansestadt Lübeck, Schildstr. 12, 23552 Lübeck.

Prof. Dr. Reinhard Wittmann, Oberachau 1, 83730 Fischbachau.

Dr. Peter Zander, Berliner Morgenpost, Feuilleton-Redaktion, Axel-Springer-Str. 65, 10888 Berlin.

Auswahlbibliographie 2008 – 2009

zusammengestellt von Gabi Hollender

1. Primärliteratur

- Mann, Golo: „Man muss über sich selbst schreiben“: Erzählungen, Familienporträts, Essays, hrsg. von Tilmann Lahme, Frankfurt/Main: S. Fischer 2009, 275 S.
- Mann, Katia: Aus „meine ungeschriebenen Memoiren“, in: Gustavs, Gerhart Hauptmann auf Hiddensee, S. 101–102.
- Mann, Thomas: Aus dem Roman „Der Zauberberg“, in: Gustavs, Gerhart Hauptmann auf Hiddensee, S. 81–97.
- Schönberg, Arnold: Apropos „Doktor Faustus“: Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann: Tagebücher und Aufsätze 1930–1951, hrsg. von E. Randol Schoenberg, Wien: Czernin 2009, 397 S.

2. Sekundärliteratur

- Ackermann, Gregor und Delabar, Walter: 7. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 293–304.
- Albracht, Miriam: Joseph, Roosevelt, Obama: der Ruf nach einem New Deal in Zeiten der Krise: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 8 S.
- Albracht, Miriam: Thomas Mann, das „Mowie-Gesindel“ und Kalifornien als Exil, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 103–116.
- Alt, Peter-André: Von der Brauchbarkeit eines modernen Klassikers: Thomas Mann liest Schiller, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 23–44.
- Ansel, Michael (Hrsg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin: de Gruyter 2009, 494 S.
- Ansel, Michael; Friedrich, Hans-Edwin und Lauer, Gerhard: Hybride Repräsentanz: zu den Bedingungen einer Erfindung, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 1–34.
- Ashton, Rosemary: Thomas Mann, Thomas Carlyle, and Frederick the Great, in: Harris, The text and its context, S. 11–20.

- Askedal, John Ole: Sprachliches Zeitkolorit in Thomas Manns „Lotte in Weimar“ und in der norwegischen Übersetzung „Lotte i Weimar“, in: Wollin, Lars (Hrsg.): *Deutsch im Norden: Akten der Nordisch-Germanistischen Tagung zu Åbo/Turku, Finnland, 18. – 19. Mai 2007*, Frankfurt/Main: Lang 2009 (= *Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften*, Bd. 28), S. 9–53.
- Assmann, Jan: *Zitathaftes Leben: Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung* (1993), in: Detering, Thomas Mann, S. 80–97.
- Auerochs, Bernd: *Drei Stilisierungsweisen: Charisma bei Buber, George, Mann*, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 275–298.
- Azuélos, Daniel: *L'exil dans l'exil: les stratégies linguistiques contradictoires des exilés aux États-Unis* (Thomas Mann, Klaus Mann, Hans Sahl, Oskar Maria Graf), in: *Études Germaniques*, Jg. 63, H. 4, 2008, S. 723–735.
- Bahr, Ehrhard: „Nach Westwood zum Haarschneiden“: zur externen und internen Topographie des kalifornischen Exils von Thomas Mann, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 157–173.
- Baier, Christian: „... ich weiss es, und möge man zehnmahl den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen ...“: Analyse einer Szene in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, in: *Wirkendes Wort*, Jg. 58, H. 1, 2008, S. 113–126.
- Baker, Geoffrey: *Making a spectacle of ourselves: the unpolitical ending of Thomas Mann's „Mario und der Zauberer“*, in: *Seminar: a journal of Germanic studies*, Jg. 45, H. 4, 2009, S. 353–368.
- Bance, Alan: *Use well the interval: Thomas Manns essay „Der alte Fontane and the topos of old age“*, in: Harris, *The text and its context*, S. 21–34.
- Bassermann-Jordan, Gabriele von: *Fausts „Attritio“, Luthers „Contritio“, und Leverkühns „Stolze Zerknirschung“: zur Gnadenthematik in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 52, 2008, S. 413–437.
- Becker, Sabina: *Jenseits der Metropolen: Thomas Manns Romanästhetik in der Weimarer Republik*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 83–97.
- Becker, Sabina: *Zwischen Klassizität und Moderne: die Romanpoetik Thomas Manns*, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 97–121.
- Behl, Silke: *Hans Castorp an der X-Ray-Bar*, in: Behl, Silke: *Literarische Grandhotels der Schweiz*, Zürich: Arche 2008, S. 118–124.
- Besslich, Barbara: *Vom Nutzen und Nachteil des Grammophons für das Leben Hans Castorps: narratologische, intermediale und reproduktionsästhetische Betrachtungen zum „Zauberberg“*, in: Schmidt, *Literatur intermedial*, S. 153–166.

- Bluhm, Lothar: Anmerkungen zur Entstehung der neuen Erinnerungskulturen nach 1945 – untersucht an autobiographischen Zeugnissen, in: Gansel, Zeit vergessen, Zeit erinnern, S. 31–41.
- Boasson, Frode Lerum: Mellom frafall og fornuft: en undersøkelse av det humanes problem i Thomas Manns „Trolldornsfjellet“, Bergen: Universitas Bergensis 2008, 114 S.
- Böhm, Karl Werner: Die homosexuellen Elemente in Thomas Manns „Der Zauberberg“ (1985), in: Detering, Thomas Mann, S. 60–79.
- Bonifazio, Massimo: „A casa, che strana espressione!“: tracce dell’esilio nella „Meerfahrt mit Don Quijote“ di Thomas Mann (1934), in: Carpi, La scuola dell’esilio, S. 149–164.
- Bonifazio, Massimo: „Isst man denn anständig bei euch hier oben?“: corpo e pasti mostruosi nel romanzo „Der Zauberberg“ di Thomas Mann, in: Rivista online del Dipartimento di Letterature e Culture Europee, Jg. 2, H. 1, 2008, S. 8–22.
- Bonifazio, Massimo: Thomas Mann, „Considerazioni di un impolitico“: („Betrachtungen eines Unpolitischen“), 1918, in: Bonifazio, Massimo (Hrsg.): Il saggio tedesco del novecento, Firenze: Le Lettere 2009 (= Saggi, Bd. 74), S. 33–39.
- Bonifazio, Massimo: Thomas Mann, un Don Chisciotte senza casa: l’esilio fra impegno e reticenza (1933–1936), Roma: Artemide 2009 (= Proteo, Bd. 50), 127 S.
- Borchmeyer, Dieter: Thomas Mann und Schiller – oder die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 435–452.
- Bormotov, Lada: Einzeltextreferenz als die intensivste Form der Intertextualität: intertextuelle Bezüge zwischen dem „Tod in Rom“ und dem „Tod in Venedig“, in: Bormotov, Lada: Eine Annäherung an die Wahrheit: Intertextualität in Wolfgang Koeppens Roman „Der Tod in Rom“, Frankfurt/Main: Lang 2008 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 68), S. 19–38.
- Brockmeier, Alke: Kapitalismuskritik im Märchen: Thomas Manns „Königliche Hoheit“: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 7 S.
- Burckhardt, Barbara: Dramatische Prosa – Bewegungen in Kopf und Darm: wie aus Prosa Theater wird: Thomas Mann in Frankfurt und Berlin, Daniel Kehlmann in Braunschweig und Andreas Kriegenburgs Münchner Kafka-Fantasie, in: Theater heute, Jg. 49, H. 11, 2008, S. 4–11.
- Buschey, Monika: „Du glaubst nicht, wie ich dieses Geschöpf liebe“: Katia

- Pringsheim und Thomas Mann, in: Buschey, Monika: „Ich bin nichts ohne dich“: berühmte Liebespaare, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009, S. 71–78.
- Carpi, Anna Maria; Dolei, Guiseppa und Perrone Capano, Lucia (Hrsg.): *La scuola dell'esilio: riviste e letteratura della migrazione tedesca*, Roma: Artemide 2009 (= *Proteo*, Bd. 49), 304 S.
- Cottone, Margherita: Adorno und Thomas Mann: der Erzähler im zeitgenössischen Roman, in: Scimonello, Giovanni (Hrsg.): *In Bildern denken: Studien zur gesellschaftskritischen Funktion von Literatur*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 69–81.
- Detering, Heinrich: Der Litterat: Inszenierung stigmatisierter Autorschaft im Frühwerk Thomas Manns, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 191–206.
- Detering, Heinrich und Stachorski, Stephan (Hrsg.): *Thomas Mann: neue Wege der Forschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, 240 S.
- De Vos, Jaak: Diskrete Masken und Formen: Erzähl(er)strategien in Thomas Manns „Der kleine Herr Friedemann“, in: *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur*, Jg. 67, 2008, S. 118–137.
- Dierks, Manfred: Kultursymbolik und Seelenlandschaft: „Ägypten“ als Projektion (1993), in: Detering, Thomas Mann, S. 98–117.
- Dittrich, Andreas: Glauben, Wissen und Sagen: Studien zu Wissen und Wissenskritik im „Zauberberg“, in den „Schlafwandlern“ und im „Mann ohne Eigenschaften“, Tübingen: Niemeyer 2009 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 188), 365 S.
- Dittrich, Andreas: „Ich bin weder Monist, noch Esperantist, noch ein Freund von Welträtsel-Lösungen“: Bewusstsein und personale Identität in Thomas Manns „Zauberberg“ und Ernst Haeckels „Welträtseln“, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 133–148.
- Dowden, Stephen D.: The amphibological cunning of Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Berndt, Frauke (Hrsg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 77–88.
- Elsaghe, Yahya: „Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen“: Judentum und Antisemitismus im „Zauberberg“ und seiner Vorgeschichte, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Jg. 101, H. 1, 2009, S. 56–72.
- Elsaghe, Yahya: Judentum und Schrift bei Thomas Mann (2004), in: Detering, Thomas Mann, S. 202–216.
- Elsaghe, Yahya: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“: zur Bachofen-Rezeption in „Mario und der Zauberer“, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 175–193.

- Engel, Manfred: Der Dichter als Zeit(krisen)deuter: Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 421–434.
- Ewen, Jens: Pluralismus erzählen: Thomas Manns Ironie-Konzeption als Sprache der Moderne, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 89–102.
- Fasold, Regina: „Zwei Dankesbriefe nach Deutschland“: Thomas Manns Korrespondenz mit Theodor Schröter und Grete Walter aus Mühlhausen (zwischen 1949 und 1955), in: Storm-Blätter aus Heiligenstadt, Bd. 15, 2009, S. 69–96.
- Flügge, Manfred: Thomas Mann und die Seinen, in: Flügge, Manfred: Das flüchtige Paradies: Künstler an der Côte d’Azur, Berlin: Aufbau-Taschenbuch 2008 (= Aufbau-Taschenbuch, Bd. 8160), S. 169–187.
- Fortea, Carlos: Tras las huellas del mago: Thomas Mann (1875–1955), in: Fortea, Carlos: Dos cambios de siglo: ensayos sobre literatura alemana traducida, Bern: Lang 2009 (= European university studies, Series 1, German language and literature, Bd. 1985), S. 23–34.
- Franke, Dieter: Studentenfutter: Fontanesöhne Thomas Mann und Kafka zur Textefolge angestiftet, Norderstedt: Books on Demand 2009, 136 S.
- Freisberg, Guido: „Fi donc! – Deswegen verkloppt man sich doch nicht!“: national stereotyping and juvenile male discourse in Thomas Mann’s novella „Wie Jappe und Do Escobar sich prügeln“, in: AUMLA: journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, H. 110, 2008, S. 73–93.
- Galvan, Elisabeth: Verborgene Erotik: quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama „Fiorenza“ (1999), in: Detering, Thomas Mann, S. 132–141.
- Gansel, Carsten (Hrsg.): Zeit vergessen, Zeit erinnern: Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis, Göttingen: V&R Unipress 2008 (= Formen der Erinnerung, Bd. 32), 203 S.
- Gansel, Carsten und Liersch, Werner: Zwischen Ausharren und Flucht: Hans Fallada und die Emigranten, in: Gansel, Zeit vergessen, Zeit erinnern, S. 9–20.
- Gerigk, Horst-Jürgen: Thomas Manns „Anna Karenina“: Überlegungen zu Humanität, Hermeneutik und Poetologie (1999), in: Detering, Thomas Mann, S. 142–157.
- Giacomin, Maria Cristina: Thomas Mann: der „kalte Künstler“, in: Giacomin, Maria Cristina: Zwischen katholischem Milieu und Nation: Literatur und Literaturkritik im Hochland (1903–1918), Paderborn: Schöningh 2009

- (= Politik- und Kommunikationswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft, Bd. 29), S. 225–228.
- Godé, Maurice: Homosexualité, narcissisme et panérotisme dans les „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ de Thomas Mann, in: Haag, Ingrid (Hrsg.): *L'amour entre deux guerres 1918–1945: concepts et représentations: actes du colloque international Aix-en-Provence, 11, 12 et 13 octobre 2007*, Aix-en-Provence: Université de Provence 2008 (= *Cahiers d'études Germaniques*, Bd. 55.2), S. 207–223.
- Goebel, Eckart: *Walking the dog: tierische Transzendenz bei Thomas Mann*, in: Goebel, Eckart: *Jenseits des Unbehagens: „Sublimierung“ von Goethe bis Lacan*, Bielefeld: Transcript 2009 (= *Literalität und Liminalität*, Bd. 11), S. 173–210.
- Goślicka, Xenia: „The duty of a faithful servant“: Nelly Dean, Serenus Zeitblom und das Teuflische in „Wuthering Heights“ und „Doktor Faustus“, in: Berthold, Jürg (Hrsg.): *Texttreue: komparatistische Studien zu einem masselosen Massstab*, Bern: Lang 2008 (= *Variations*, Bd. 9), S. 89–100.
- Grüning, Thomas: *Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: Grüning, Thomas: *Das geistige Deutschland: Wesen und Gestalt unserer Kultur in der europäischen Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Lit 2008 (= *Politik und moderne Geschichte*, Bd. 6), S. 543–590.
- Gürsoy, Erkan: *Der Verfall des „ganzen Hauses“ – Buddenbrook-Haus-Konstruktionen in Roman und Film*, in: *Mauerschau*, Jg. 2, H. 1, 2009, S. 7–16.
- Gustavs, Arne: *Gerhart Hauptmann auf Hiddensee: mit Beiträgen von Gerhart Hauptmann, von Thomas Mann und von Hans von Hülsen*, Panketal: Gustavs 2008, 135 S.
- Gut, Philipp: *Goethe und/oder Hitler: das „Binom Weimar-Buchenwald“ im Werk Thomas Manns*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 117–127.
- Gut, Philipp: *Thomas Mann als literarischer Chronist seines Zeitalters*, in: Lörke, *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, S. 59–66.
- Gut, Philipp: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, in: Jasper, Willi (Hrsg.): *Wieviel Transnationalismus verträgt die Kultur?*, Berlin: Köster 2009 (= *Karlsruher Forschungsstudien, Deutschland und Europa*, Bd. 4), S. 253–270.
- Gutjahr, Ortrud: *Doppelte Buchhaltung in der Familien-Firma: Thomas Manns „Buddenbrooks“ in der Bühnenfassung John von Düffels mit einem Blick auf Heinrich Breloers Verfilmung*, in: Schössler, *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, S. 279–297.
- Haefs, Wilhelm: *Geist, Geld und Buch: Thomas Manns Aufstieg zum Erfolgsautor im S. Fischer Verlag in der Weimarer Republik*, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 123–159.

- Hagedstedt, Lutz: Sinn für Überholtes: Aspekte der Repräsentationssemantik in Thomas Manns „Deutschlandreden“, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 351–370.
- Hamacher, Bernd: Der lange Schatten des Autors: der Editor Thomas Mann und seine Editoren, in: Golz, Jochen (Hrsg.): Autoren und Redaktoren als Editoren: internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition und des Sonderforschungsbereichs 482 „Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Tübingen: Niemeyer 2008 (= Beihefte zu Editio, Bd. 29), S. 325–333.
- Hamacher, Bernd: Ökonomie und Religion – Goethe, Thomas Mann und die „protestantische Ethik“, in: Hempel, Dirk (Hrsg.): „Denn wovon lebt der Mensch?“, Literatur und Wirtschaft, Frankfurt/Main: Lang 2009, S. 117–135.
- Hamacher, Bernd: Die Poesie im Krieg: Thomas Manns Radiosendungen „Deutsche Hörer“ als „Ernstfall der Literatur“ (2000), in: Detering, Thomas Mann, S. 158–176.
- Hansen, Niels: Im Bannkreis Goethes: zu den Reden Thomas Manns und Franz Böhms 1949 in Frankfurt, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 129–155.
- Hansen, Sebastian: Politik und Ökonomie: Thomas Manns Betrachtungen während des zweiten Dreissigjährigen Krieges: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 6 S.
- Hanuschek, Sven: „Ich liess alles bei gesunder Vernunft über mich ergehen“: „Ethnologische“ Literaturwissenschaft anhand von Thomas Manns Deutschlandreise im Goethe-Jahr 1949, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 371–383.
- Harris, Nigel und Sayner, Joanne (Hrsg.): The text and its context: studies in modern German literature and society: presented to Ronald Speirs on the occasion of his 65th birthday, Bern: Lang 2008, 356 S.
- Heftrich, Eckhard: „Doktor Faustus“: die radikale Autobiographie (1977), in: Detering, Thomas Mann, S. 13–31.
- Heinrich und Thomas Mann: zur Aktualität von Leben und Werk des Bruderpaars, Dössel (Saalkreis): Stekovics 2008 (= Jahresgabe/Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar, 2008), 103 S.
- Heißerer, Dirk: Die wiedergefundene Pracht: Franz von Lenbach, die Familie Pringsheim und Thomas Mann, Göttingen: Wallstein 2009, 202 S.
- Hösle, Vittorio: Der Geist als Nostalgiker des Lebens: was verbindet und was unterscheidet Grillparzers „Sappho“ und Manns „Tonio Kröger“?, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Jg. 127, H. 2, 2008, S. 177–198.

- Hoffmann, Richard: Der Roman eines Roman eines Romans, in: Schönberg, Apropos „Doktor Faustus“, S. 280–290.
- Ireton, Sean: Between autobiography and fiction: Thomas Manns „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“, in: Seminar: a journal of Germanic studies, Jg. 44, H. 2, 2008, S. 210–225.
- Jäckel, Günter: Heinrich und Thomas Mann, Gerhard Hauptmann, in: Jäckel, Günter: Der Parnass einer Residenz: Dresden und seine Poeten, Dresden: Dresdner Verlag VUP 2009, S. 224–231.
- Jahraus, Oliver: Die Geburt des Klassikers aus dem Tod der Figur: Autorschaft diessseits und jenseits des Textes „Der Tod in Venedig“ von Thomas Mann, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 219–235.
- Jens, Inge: Lebensdinge und die Welt der Manns, in: Jens, Inge: Unvollständige Erinnerungen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 84–105.
- Jung, Werner: Wir hier oben – ihr da unten: Thomas Mann – „Der Zauberberg“, in: Jung, Werner: Zeitschichten und Zeitgeschichten: Essays über Literatur und Zeit, Bielefeld: Aisthesis 2008 (= Aisthesis-Essay, Bd. 28), S. 79–111.
- Kaiser, Gerhard: Thomas Manns „Wälsungenblut“ und Richard Wagners „Ring“, in: Kaiser, Gerhard: Spätlese: Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Tübingen: Francke 2008, S. 338–356.
- Kanz, Claudia: Der Erzähler Felix Krull: Thomas Manns unernte Bekenntnisse, Marburg: Tectum 2009, 113 S.
- Kashiwagi, Kikuko: Urbaner Geschmack in Thomas Manns „Buddenbrooks“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, in: Doitsu bungaku = Die deutsche Literatur, Jg. 52, 2008, S. 51–65.
- Keck, Annette: Ausgesetzte Niederkunft – Genealogische Figurationen der Ankunft im 20. Jahrhundert, in: Hansen-Löve, Aage A. (Hrsg.): Ankünfte: an der Epochenschwelle um 1900, Paderborn: Fink 2009 (= Anfänge, Bd. 2), S. 141–158.
- Kern, Stefan Helge: Erläuterungen zu Thomas Mann, „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, 3. Aufl., Hollfeld: Bange 2008 (= Königs Erläuterungen und Materialien, Bd. 456), 112 S.
- Kielland Samoilow, Tatjana: Der Ehrenmann und der Spekulant: vom Bild des Unternehmers in Thomas Manns „Buddenbrooks“ mit einem Vergleich zu Alexander Kiellands Roman „Fortuna“: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 6 S.
- Kinder, Anna: Die Kollateralschäden der Gewinnmaximierung: das Drama der „Buddenbrooks“, in: Schössler, Ökonomie im Theater der Gegenwart, S. 299–309.
- Kinder, Anna: Reflexe der kapitalistischen Moderne: die Geldströme in den

- Romanen Thomas Manns: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: *Literaturkritik*, Nr. 5, Mai 2009, 8 S.
- Klausnitzer, Ralf: Jenseits der Schulen und Generationen?: zur literarischen Beziehungspolitik eines Solitärs, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 453–487.
- Klein, Christian: Vom Leiden der Gesellschaft und Glück der Menschheit: Thomas Mann und das soziologische Denken, in: Lörke, *Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, S. 149–158.
- Klüger, Ruth: Thomas Manns jüdische Gestalten (1994), in: Detering, *Thomas Mann*, S. 118–131.
- Knight, Diana: Except when night falls: together and alone in Barthes comment vivre ensemble, in: *Paragraph: a journal of the modern critical theory*, Jg. 31, H. 1, 2008, S. 50–60.
- Kontje, Todd Curtis: Thomas Mann's „Wälsungenblut“: the married artist and the „Jewish question“, in: *Publications of the modern language association of America*, Jg. 123, H. 1, 2008, S. 109–124.
- Kontje, Todd Curtis: Der verheiratete Künstler und die „Judenfrage“: „Wälsungenblut“ und „Königliche Hoheit“ als symbolische Autobiographie, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 387–410.
- Koopmann, Helmut: Die ungleichen Brüder: Thomas Mann – Heinrich Mann, in: *Heinrich und Thomas Mann*, S. 9–35.
- Kraus, Justice: Expression and Adornos Avant-Garde: the composer in „Doktor Faustus“, in: *The German quarterly*, Jg. 81, H. 2, 2008, S. 170–184.
- Krepold, Christian: Thomas Manns „Gladius Dei“ und Otto Dix „Streichholzändler I“: Intertextualität und Intermedialität bei Siegfried Kracauer, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Jg. 50, 2009, S. 169–188.
- Kristiansen, Børge: Agnostizismus, Ironie und Humanität bei Thomas Mann: eine vergleichende Studie zu den Beziehungen zwischen Thomas Manns Ironie-Konzeption und Søren Kierkegaards Ironie-Kritik, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N. F., Jg. 49, 2008, S. 237–267.
- Kurzke, Hermann: Der gläubige Thomas: Glaube und Sprache bei Thomas Mann, Bonn: Bernstein 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Bd. 1), 19 S.
- Kurzke, Hermann: Immer auf dem Balkon?: Thomas Manns Selbstinszenierung in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 411–420.
- Kurzke, Hermann: Die Politisierung des Unpolitischen, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 61–69.
- Kurzke, Hermann: Selbstüberwindung: Thomas Manns Rede zu Nietzsches

80. Geburtstag und ihre Vorgeschichte (2004), in: Detering, Thomas Mann, S. 217–230.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann: ein Portrait für seine Leser, München: Beck 2009 (= Beck'sche Reihe, Bd. 2459), 249 S.
- Kuschel, Karl-Josef; Mann, Frido und Soethe, Paul Astor: Mutterland – die Familie Mann und Brasilien, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009, 263 S.
- Kuschel, Karl-Josef: Welt-Literatur in „entsetzlich gefahren-drohender Zeit“: zum 50. Todestag von Thomas Mann 2005, in: Kuschel, Karl-Josef: Zeitzeichen: vierzig Analysen zu Kultur, Politik und Religion, Tübingen: Klöpfer & Meyer 2008, S. 187–192.
- Langer, Daniela: Thomas Mann, „Der Zauberberg“, Stuttgart: Reclam 2009 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 16067, Erläuterungen und Dokumente), 478 S.
- Lehnert, Herbert: Beiträge zur Biographie Thomas Manns aus München: review article, in: Orbis litterarum, Jg. 64, H. 6, 2009, S. 500–518.
- Le Rider, Jacques: Joseph und Moses als Ägypter: Sigmund Freud und Thomas Mann, in: Alt, Peter-André (Hrsg.): Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, Berlin: de Gruyter 2008 (= Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 16), S. 157–167.
- Leuschner, Brigitte: Josephs silberner Becher – Vergeltung und Versöhnung: ein biblisches Motiv in der Literatur, Marburg: Tectum 2009, 84 S.
- Linder, Jutta: Arte e politica: appunti sui radiomessaggi di Thomas Mann dall'esilio, in: Carpi, La scuola dell'esilio, S. 135–148.
- Linder, Jutta: Vaterspiel: zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge, Soveria Mannelli: Rubbettino 2009, 266 S.
- Lörke, Tim und Müller, Christian (Hrsg.): Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, 173 S.
- Lörke, Tim: Überbietungsästhetik: zu Thomas Manns Marketing: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 5 S.
- Lühe, Irmela von der: Jean Améry und sein Meister Thomas Mann, in: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): Seiner Zeit voraus: Jean Améry – ein Klassiker der Zukunft?, Göttingen: Wallstein 2009, S. 137–148.
- Lühe, Irmela von der: „Lotte in Weimar“ – Thomas Manns Goethe zwischen Dichtung und Wahrheit, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 9–21.
- Martin, Nicholas: Thomas Manns „Mario und der Zauberer“: „simply a story of human affairs“, in: Harris, The text and its context, S. 165–176.
- Martus, Steffen: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur: wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 47–84.

- Marx, Friedhelm: „Durchleuchtung der Probleme“: Film und Photographie in Thomas Manns „Zauberberg“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 71–81.
- Marx, Friedhelm: „Lauter Professoren und Docenten“: Thomas Manns Verhältnis zur Literaturwissenschaft, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 85–96.
- Marx, Friedhelm: Kino im Roman der Weimarer Republik: über Thomas Manns „Zauberberg“ und Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“, in: Schmidt, Literatur intermedial, S. 139–151.
- Max, Katrin: Erbanlagen: medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman „Buddenbrooks“, in: Bohnenkamp, Björn (Hrsg.): Generation als Erzählung: neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster, Göttingen: Wallstein 2009 (= Göttinger Studien zur Generationenforschung, Bd. 1), S. 129–147.
- Mayer, Mathias: Opfer waltender Gerechtigkeit: die Paria-Trilogie (mit einem Exkurs zu Thomas Mann), in: Mayer, Mathias: Natur und Reflexion: Studien zu Goethes Lyrik, Frankfurt/Main: Klostermann 2009 (= Das Abendland, N. F., Bd. 35), S. 311–328.
- Mazzetti, Elisabetta: Thomas Mann und die Italiener, Frankfurt/Main: Lang 2009 (= Mass und Wert, Bd. 5), 367 S.
- Mergenthaler, Volker: Der „eigentliche“ Einsatz dieser mächtigen Schriftstellerschaft: Überlegungen zur autor-genetischen Entwertung von Thomas Manns „unreifem Früchtchen“ „Gefallen“, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 163–189.
- Meyer, Martin: Erotik des Abschieds: Thomas Mann und die Abendröte der Weltliteratur, in: Meyer, Piranesis Zukunft, S. 20–39.
- Meyer, Martin: Piranesis Zukunft: Essays zu Literatur und Kunst, München: Hanser 2009 (= Edition Akzente), 271 S.
- Meyer, Martin: Thomas Mann in Zürich, in: Meyer, Piranesis Zukunft, S. 40–61.
- Müller, Christian: Zeitgenossenschaft: von Barometern und Seismographen, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 9–11.
- Müller-Deku, Hilla: Umzug nach München – Freundschaft mit Thomas Mann, in: Müller-Deku, Hilla: Josef Ponten, Julia Ponten von Broich: das Leben von zwei Künstlern in Aachen und München, Aachen: Helios 2009, S. 90–107.
- Mulacz, Peter: Im Rotlicht erhebt sich ein Taschentuch – und „Fragwürdigstes“ geschieht im „Zauberberg“: Thomas Mann und die Parapsychologie, in: Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.): Faszination des Okkulten: Diskurse zum Übersinnlichen, Tübingen: Francke 2008, S. 365–399.
- Neher, André: Die Zwölftonmusik: ihr wirklicher und ihr literarischer Erfinder, in: Schönberg, Apropos „Doktor Faustus“, S. 237–279.

- Oehmichen, Felix: „Raubbau getrieben, Saatfrucht vermahlen“: Unökonomisches in Thomas Manns frühen Erzählungen: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: *Literaturkritik.de*, Nr. 5, Mai 2009, 5 S.
- Oei, Bernd: Thomas Mann, in: Oei, Bernd: *Nietzsche unter deutschen Literaten*, Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag 2008, S. 202–227.
- Opitz, Wilfried: „Literatur ist demokratisch“: Kontinuität und Wandel im politischen Denken Thomas Manns, Göttingen: Cuvillier 2009, 319 S.
- Ort, Claus-Michael: Körper, Stimme, Schrift: semiotischer Betrug und „heilige“ Wahrheit in der literarischen Selbstreflexion Thomas Manns, in: *Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 237–271.
- Ottmer, Eva: „Es ist der Tod, den du als Geist verkündest!“: der mittelalterliche Tod als Leitmotiv in Thomas Manns Drama „Fiorenza“, in: *Doitsu Bungaku = Neue Beiträge zur Germanistik*, Jg. 7, H. 2, 2008, S. 27–39.
- Panizzo, Paolo: Künstler, Genie und Demagoge: Thomas Manns Essay „Bruder Hitler“, in: *Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, S. 13–27.
- Parau, Cristina: Thomas Mann und Josef Ponten: zur Struktur eines ästhetischen Feldes nach dem 1. Weltkrieg (1918–1924), in: *Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, S. 45–58.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Thomas Mann (1875–1955): Reiselektüren oder „Die Götter der Eisenbahn“, in: *Polt-Heinzl, Evelyne: Nur durchgereist: Linz 09 Minuten Aufenthalt: Begleitbuch zur Ausstellung im StifterHaus, Linz: Stifter-Haus 2009 (= Literatur im Stifter-Haus, Bd. 22)*, S. 102–111.
- Potter, Martin: Three great artists reflecting on the spiritual purpose of art: a study of Goethe's „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Keller's „Der Grüne Heinrich“, and Thomas Mann's „Doktor Faustus“, Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen Press 2009, 301 S.
- Ráb, Erika: Tagebücher und die Manns: der Vergleich der Tagebücher von Thomas Mann und des Films „Die Manns – Ein Jahrhundertroman“ von Heinrich Breloer, Saarbrücken: VDM 2008, 51 S.
- Ratschko, Katharina: Kunst und Politik: die Josephs-Romane und Heideggers Vorlesung „Hölderlins Hymnen“, „Germanien“ und „Der Rhein“, in: *Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft*, S. 29–43.
- Reed, Terence James: Zur Deutung der Novelle [„Der Tod in Venedig“] (1983), in: *Detering, Thomas Mann*, S. 42–59.
- Riccobono, Maria Gabriella: Il Verga verista nel giovane Thomas Mann, in: *Riccobono, Maria Gabriella: Donne, mari, cieli: studi su Verga e Quasimodo europei*, Roma: Aracne 2008 (= *Aio*, Bd. 325), S. 75–124.
- Ridley, Hugh und Vogt, Jochen: *Thomas Mann*, Paderborn: Fink 2009 (UTB, Bd. 3283) (= *UTB Profile*), 108 S.

- Rossius, Anne: Buddenbrookhaus: das einzigartige Literaturmuseum im Herzen Lübecks, Lübeck: Schmidt-Römhild 2008 (= Kulturstadt Lübeck, Bd. 4), 51 S.
- Rott, Marianne: „Zauberberg-Wanderung“: vom Waldhotel Davos zum Thomas-Mann-Platz auf der Schatzalpe: literarische Stationen auf dem Thomas-Mann-Weg und ein Exkurs zum „Lieblingsplatz Hans Castorps“, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, 147 S.
- Rudloff, Holger: Acker, Exekution, Dynastienwechsel: drei Leitmotive im Erste[n] Teil von Thomas Manns „Buddenbrooks“, in: Wirkendes Wort, Jg. 58, H. 2, 2008, S. 223–242.
- Sandberg, Hans-Joachim: Kilden og „verkets egenvije“: Garman & Worse og Buddenbrooks, in: Drangeid, Magne (Hrsg.): Kielland i Europa, Bergen: Fagbokforlaget 2008, S. 171–196.
- Scaff, Susan von Rohr: The vitality of music in Mann and Joyce: Wagner in „Fullness of Harmony“ and „Sirens“, in: Orbis litterarum, Jg. 64, H. 6, 2009, S. 439–456.
- Schirnding, Albert von: Im Schatten der „Grossen Kontroverse“: Thomas Mann und die Akademien von München und Mainz, in: Plättner, Petra (Hrsg.): Der schwierige Neubeginn: vier deutsche Dichter 1949: anlässlich des 60jährigen Bestehens der Klasse der Literatur, Stuttgart: Steiner 2009 (= Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jg. 2009, H. 4), S. 26–40.
- Schlüter, Bastian: Thomas Manns Mittelalter, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 77–88.
- Schmid, Bernhard: „Schönberg wird mir die Freundschaft kündigen“: zum Doktor Faustus-Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann, in: Schönberg, Apropos „Doktor Faustus“, S. 212–236.
- Schmidt, Wolf Gerhard (Hrsg.): Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin: de Gruyter 2009 (= Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 19), 441 S.
- Schmitz, Brigitte: Erscheinungsformen des „Dämonischen“ im Werk von Thomas Mann: vornehmlich dargestellt am Beispiel des „Doktor Faustus“, in: Doitsu Bungaku = Neue Beiträge zur Germanistik, Jg. 7, H. 2, 2008, S. 40–61.
- Schmitz, Jens: Konstruktive Musik: Thomas Manns Doktor Faustus im Kontext der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 21), 446 S.
- Schössler, Franziska: Börsenfieber und Kaufrausch: Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola, Bielefeld: Aisthesis 2009 (= Figurationen des Anderen, Bd. 1), 345 S.

- Schössler, Franziska (Hrsg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: Transcript 2009 (= Theater, Bd. 8), 365 S.
- Schomers, Walter: *Thomas Mann auf der Suche nach Frankreich*, Radolfzell: Fischer Druck 2009, 20 S.
- Schopf, Wolfgang: „Doktor Faustus“ und die Paulskirche: Frankfurt 1949, in: Busch, Bernd (Hrsg.): *Doppelleben: literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland*, Bd. 2: *Materialien zur Ausstellung*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 249–266.
- Seifert, Walter: *Kosmische Dimensionen im Weltbild von Rilke und Thomas Mann*, in: Hübener, Andrea (Hrsg.): *Rilkes Welt: Festschrift für August Stahl zum 75. Geburtstag*, Frankfurt/Main: Lang 2009, S. 76–83.
- Shitahodo, Ibuki und Scheiffele, Eberhard: *Bemerkungen zur Thomas-Mann-Rezeption in Japan: am Beispiel literarischer und wissenschaftlicher Publikationen seit dem Zweiten Weltkrieg*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 279–292.
- Sprecher, Thomas: *Altersliebe als Entwürdigung und Grösse: Thomas Mann in Marienbad*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 23–44.
- Sprecher, Thomas: *Strategien der Ruhmesverwaltung: Skizzen zu Thesen*, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 37–46.
- Stackelberg, Jürgen von: *Settembrini und Voltaire*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F., Jg. 58, H. 3, 2008, S. 271–278.
- Stankiewitz, Karl: *Viel Schnee, viele Eichhörnli: mit Thomas Mann zu seiner ersten Exil-Station in den Bergen von Arosa*, in: Stankiewitz, Karl: *„Ich näherte mich den Gebirgen“: mit Fürsten und Dichtern durch die Alpen*, München: Volk 2009, S. 50–57.
- Strobel, Jochen: *„Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen“: Thomas Mann zwischen aporetischer Repräsentation und glückender Repräsentanz*, in: Ansel, *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, S. 317–349.
- Szabó, László V.: *„Pannwitz gut“: die Beziehung zwischen Thomas Mann und Rudolf Pannwitz*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 245–263.
- Tate, Dennis: *„Böhme[n] am Meer“, „Bohemien mit Heimweh“: Franz Fühmann's compenting identities and his tribute to „Tonio Kröger“*, in: Harris, *The text and its context*, S. 289–301.
- Tartalja, Ivo: *Ivo Andric und Thomas Mann*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 2009*, S. 265–277.
- Thomas Mann Jahrbuch 2009*, hrsg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e. V., Frankfurt/Main: Klostermann 2010 (= *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 22), 341 S.

- Tingler, Philipp: Dichtung und Kritik: Thomas Mann und der transzendente Idealismus, Zürich: [Tingler] 2009, 166 S.
- Trebaczkiwicz, Edyta: „Buddenbrooks“ von Thomas Mann und „Noce i dnie“ (Nächte und Tage) von Maria Dabrowska: eine vergleichende Studie, Frankfurt/Main: Lang 2009 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 123), 272 S.
- Trilse-Finkelstein, Jochanan: Vor fünfzig Jahren in Weimar bei Schiller und Thomas Mann, in: Weimarer Beiträge, Jg. 54, H. 1, 2008, S. 151–155.
- Tschechne, Wolfgang: Thomas Manns Lübeck, Hamburg: Ellert & Richter 2009, 120 S.
- Turck, Eva-Monika: Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Jean Cocteau, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F., Jg. 59, H. 3, 2009, S. 409–427.
- Vaget, Hans Rudolf: Auf dem Weg zum Nationalschriftsteller: Thomas Mann und Schiller, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 207–218.
- Vaget, Hans Rudolf: Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Lichte unserer Erfahrung (2001), in: Detering, Thomas Mann, S. 177–201.
- Vaget, Hans Rudolf: „Politisch verdächtig“: die Musik in Thomas Manns „Zauberberg“, Bonn: Bernstein 2009 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Bd. 2), 39 S.
- Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber mit finsternen Konsequenzen: Wagner im Spiegel Heinrich und Thomas Manns, in: Heinrich und Thomas Mann, S. 78–100.
- Verweyen, Georg: Literarische Blamagen: Darstellung und Funktion eines peinlichen Topos in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, Berlin: Lit 2009 (= Literatur und ihre Kontexte, Bd. 2), 356 S.
- Verweyen, Georg: Th. Mann: Buddenbrooks, in: Verweyen, Literarische Blamagen, S. 261–270.
- Verweyen, Georg: Th. Mann: Luischen, in: Verweyen, Literarische Blamagen, S. 297–308.
- Vollmer, Michael: Wider die Mésalliance: das Russlandbild Thomas Manns in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, Berlin: Lit 2009 (= Chemnitzer Beiträge zur Politik und Geschichte, Bd. 5), 138 S.
- Wachter, David: „Schriftstellerei gegen Dichtung“?: zum Status ästhetischer Autonomie in literaturtheoretischen Essays Thomas Manns, Alfred Döblins und Robert Musils, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 159–171.

- Wahl, Volker: Thomas Manns Weimarer Ehrenbürgerschaft von 1949 und der schwierige Weg dorthin, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 99–114.
- Warning, Rainer: Hospitäler des Fin de Siècle: Rilkes „Salpêtrière“ und Th. Manns „Zauberberg“, in: Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, Paderborn: Fink 2009, S. 211–232.
- Wegmann, Thomas: Erzählen vor dem Schaufenster: zu einem literarischen Topos in Thomas Manns „Gladius Dei“ und anderer Prosa um 1900, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Jg. 33, H. 1, 2008, S. 48–71.
- Weier, Frank: Geplatzte Finanzträume und liquide Individualität: Felix Krulls Verhältnis zu Geld, Luxus und Mondänität im Hinblick auf die derzeitige Finanzkrise: Vortrag an der Tagung „Thomas Mann und die Ökonomie“ vom 13. und 14. März 2009 in Mannheim, in: Literaturkritik.de, Nr. 5, Mai 2009, 7 S.
- Weier, Frank: Der Roman als Kosmos bei Mann, Joyce und Proust, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 67–76.
- Wettstein, Margrit: Thomas Mann, in: Wettstein, Margrit: Liv genom tingen: människor, föremål och extrema situationer, Stockholm: Östlings bokf. Symposion 2009 (= Etnolore, Bd. 12) (= Archives of the Nobel Museum, Bd. 33), S. 81–95.
- Weyand, Björn: Leitmotiv Marke: Markennamen zwischen kultureller Zeitgenossenschaft und ästhetischer Resemantisierung in Thomas Manns „Der Zauberberg“, in: Lörke, Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, S. 117–131.
- Wishard, Armin: Die Briefwechsel zwischen Thomas und Katia Mann und Hans W. Rosenhaupt 1932–1947, Teil II, in: Thomas Mann Jahrbuch 2009, S. 195–243.
- Wißkirchen, Hans: Sein und Meinen: zur stabilisierenden Funktion eines Gegensatzpaares in den Jahren 1922 und 1933, in: Ansel, Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, S. 299–315.
- Wißkirchen, Hans: Zur Aktualität des Buddenbrook-Romans, in: Heinrich und Thomas Mann, S. 59–77.
- Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den „Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull“ (1982), in: Detering, Thomas Mann, S. 32–41.
- Yi, Söngju: Inspiration bei Thomas Mann: „die zweite Verhüllung“ als der literarische Zwang zum Verschweigen und zum Weiterschreiben in „Der Tod in Venedig“ und in „Doktor Faustus“, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 683), 310 S.
- Zima, Peter Václav: Thomas Manns „Doktor Faustus“: die Reise an den Rand

der Kunst, in: Zima, Peter Václav: Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie, Tübingen: Francke 2008, S. 209–270.

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V., für 2010

*Workshop der jungen Thomas-Mann-Forscher am 5./6. März 2010, Göttingen:
Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität
bei Thomas Mann*

Wenn von Emotionen in literarischen Texten die Rede ist, davon, dass dort die verschiedensten Arten von Gefühlen zum Ausdruck kommen bzw. beim Leser hervorgerufen werden, dann ist damit zunächst nur ein grundlegendes Charakteristikum von Kunstwerken genannt. Jede Form künstlerischer Hervorbringung spricht auf spezifische Weise die sinnlichen Vermögen des Rezipienten an. So selbstverständlich es also scheint, einen Zusammenhang zwischen Emotionalität und Literatur zu sehen, so selbstverständlich sollte es sein, dass gerade dieser Zusammenhang Gegenstand literaturwissenschaftlicher Arbeiten ist. Dennoch ist in der Literaturwissenschaft erst in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an Darstellungsweisen von Emotionalität sowie an Formen und Strukturen zu ihrer Erzeugung erkennbar. Die Erkenntnisse, die die Emotionsforschung auf sehr unterschiedlichen theoretischen Grundlagen hervorgebracht hat, lassen sich freilich auch für die Deutung von Thomas Manns Werk fruchtbar machen. Der Workshop der jungen Thomas-Mann-Forscher, der im März 2010 in Göttingen stattfand, war diesem Thema gewidmet und setzte sich zum Ziel, den Erkenntnisgewinn des sogenannten „emotional turn“ am Beispiel Thomas Manns auszuloten.

Am Beginn der von den Göttinger Mitgliedern des Kreises junger Thomas-Mann-Forscher Alke Brockmeier und Ulrike Schermuly in Zusammenarbeit mit Claudia Hillebrandt konzipierten und organisierten Tagung stand eine theoretische Klärung des Verhältnisses von Emotionen und Literatur. Durch diese Tagungsstruktur, die nicht nur bei theoretisch neuartigen Fragestellungen hilfreich und trotzdem viel zu selten auf Tagungen anzutreffen ist, konnte eine gemeinsame terminologische und methodische Grundlage für die anschließenden Beiträge und Diskussionsrunden geschaffen werden. Als begriffliche Basis literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung wurden Emotionen unter Rückgriff auf Arbeiten von Simone Winko „als emergente Eigenschaften des physischen Systems“ definiert. In vier Sektionen näherten sich die Beiträger anschließend mit Hilfe verschiedenster theoretischer Herangehensweisen dem Thema und nahmen die gesamte Bandbreite von Thomas Manns Werk in den Blick. Unter der Überschrift „Ein ‚kalter Künstler‘?“ wurde zunächst

das schon zu Beginn von Thomas Manns literarischer Karriere auftauchende Diktum hinterfragt, der Dichter sei zu einer authentischen Artikulation von Gefühlen in seinen Texten nicht in der Lage, sei vielmehr ein emotional ‚kalter‘ Künstler, der in *Doktor Faustus* sogar das Abbild des eigenen Enkelsohnes sterben lasse. Die nächste Sektion widmete sich der „Romantischen Tiefe“ des Werks: Beziehungen zur Romantik und zu ihrem poetischen Ausdruck von Emotionalität wurden an *Buddenbrooks* und an *Der Tod in Venedig* untersucht. Ein öffentlicher Abendvortrag des Vizepräsidenten der Thomas-Mann-Gesellschaft Prof. Heinrich Detering in der Göttinger Paulinerkirche zu *Religiösen Emotionen und Konzepten in Thomas Manns Poetik* schloss den ersten Tag des Workshops ab.

Mit einer Sektion zur narrativen Gestaltung von „Gedämpften Gefühlen“ begann der zweite Tag, dort wurden zunächst Erzählungen des Frühwerks in den Blick genommen. Die abschließende Sektion betrachtete dann „Funktionen von Emotionalität“ und konnte u.a. die erzählerische Emotionalität im *Joseph*-Roman thematisieren. Eine Lehrerfortbildung zum Thema „Erlebte Literatur“, die die Didaktisierung von *Buddenbrooks* zum Gegenstand hatte, schloss die Tagung ab.

Alle Beiträge der Tagung konnten – wie schon diejenigen der Mannheimer Tagung 2009 – beim Rezensionsforum literaturkritik.de platziert werden und sind dort als Schwerpunktthema der Ausgabe April 2010 dokumentiert.

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 2010

Die Jahresversammlung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich fand dieses Jahr bereits zum vierten Mal im Literaturhaus Zürich statt. Die so traditionsreichen wie stilvollen Räume der Museumsgesellschaft am Limmatquai, dem Standort einer der legendären Lesegesellschaften des 19. Jahrhunderts, haben sich als Veranstaltungsort bestens bewährt. Durch die Veranstaltung führte einmal mehr Manfred Papst, Feuilletonchef der NZZ am Sonntag und seit 2003 Präsident der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. Im geschäftlichen Teil gab es nur Erfreuliches zu vermelden: Die Gesellschaft ist gewachsen und zählt derzeit 333 Mitglieder. Ihre finanzielle Situation präsentiert sich grundsätzlich einstimmig in den Vorstand gewählt wurde zur allgemeinen Freude Frau Dr. Katrin Bedenig, die seit etlichen Jahren im Thomas-Mann-Archiv Zürich als wissenschaftliche Mitarbeiterin wirkt und sich dort bedeutende Verdienste erworben hat.

Die trotz sommerlichen Temperaturen ausserordentlich gut besuchte Tagung drehte sich, nachdem 2009 das Thema „Geld und Geist bei Thomas Mann“ im Zentrum gestanden hatte, um „Thomas Mann und die Liebe“. Zum Auftakt sprach Thomas Sprecher, Leiter des Thomas-Mann-Archivs Zürich und Ehrenpräsident der Zürcher Thomas Mann Gesellschaft, über das Thema *Altersliebe als Entwürdigung und Grösse*. Dabei setzte er Thomas Mann auf subtile Weise in Beziehung zum späten Goethe. Sodann sprach der bekannte deutsche Germanist Stefan Bodo Würffel, der bis zu seiner Emeritierung an der Universität Fribourg tätig war und sich auch um die Davoser Literaturtage grosse Verdienste erworben hat, mit gewohnter Souveränität über das Thema *Du darfst nicht lieben. Von ‚Seelenzauber‘ zu ‚Liebesverbot‘*. Würffel erwies sich dabei als intimer Kenner von Thomas Manns Liebe zur Musik sowie als Meister der Rhetorik. Unter dem Titel *Achtung Sehnsucht* sprach sodann die deutsche Erzählerin und Regisseurin Judith Kuckart über Thomas Mann, Else Lasker-Schüler und Inge Müller. Ihr so brillanter wie persönlicher Vortrag wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen.

Die nächste Jahrestagung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich findet am 28. Mai 2011 statt. Über Aktivitäten der Gesellschaft informiert die Website www.thomas-mann.ch.