

# THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 24

2011



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main



Thomas Mann Jahrbuch · Band 24



# THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 24

2011

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: Ludwig Berger, Christian Hübner, Ruprecht Wimmer  
Register: Christian Hübner

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2012

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 978-3-465-03697-5

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
Vorträge, gehalten am Göttinger Kolloquium 2010	
Karsten Blöcker: „mit einem unvergeßlich komischen Wirt namens Mütze“ – Thomas Mann in Göttingen . . . . .	9
Heinrich Detering: The Fall of the House of Buddenbrook: <i>Buddenbrooks</i> und das phantastische Erzählen . . . . .	25
Tom Kindt: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns . . . . .	43
Andreas Blödorn: „Wer den Tod angeschaut mit Augen“ – Phantastisches im <i>Tod in Venedig</i> ? . . . . .	57
Manfred Dierks: „Spukhaft, was?“ Über Traum und Hypnose im <i>Zauberberg</i> . . . . .	73
Marianne Wünsch: Okkultismus im Kontext von Thomas Manns <i>Zauberberg</i> . . . . .	85
Luca Crescenzi: Traumystik und Romantik. Eine Vision im <i>Zauberberg</i> . . . . .	105
Elisabeth Galvan: <i>Der Kleiderschrank</i> und seine Folgen . . . . .	119
Friedhelm Marx: „Bürgerliche Phantastik“? Thomas Manns Novelle <i>Mario und der Zauberer</i> . . . . .	133
Abhandlungen	
Yvonne Nilges: „Humor und Grösse haben viel mit einander zu tun“. Thomas Mann und Laurence Sterne . . . . .	143
Friederike Reents: Zwischen Serapiontischem und grünlichem Prinzip: E. T. A. Hoffmanns Bedeutung für Tony Buddenbrooks erste Eheschließung . . . . .	155

Birte Lipinski: Romantische Beziehungen. Kai Graf Mölln, Hanno Buddenbrook und die Erlösung in der Universalpoesie . . . . .	173
Brigitte Hohmann: Thomas Mann für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft nicht tragbar . . . . .	159
Hannelore Tute: Lorbeer für Thomas Mann. Ein unbekannter Brief Ida Boy-Eds . . . . .	223
Christian Grawe: Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère ? Eine Marginalie zu <i>Mario und der Zauberer</i> . . . . .	229
Verleihung des Thomas Mann-Preises 2010 an Christa Wolf	
Peter Gülke: Laudatio . . . . .	237
Christa Wolf: Orte von Thomas Mann. Dankesrede der Thomas-Mann-Preisträgerin . . . . .	251
Anhang	
Siglenverzeichnis . . . . .	261
Thomas Mann: Werkregister . . . . .	263
Personenregister . . . . .	265
Die Autorinnen und Autoren . . . . .	279
Auswahlbibliographie 2010–2011 . . . . .	281
Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e. V. . . . .	297
Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich . . . . .	301

## Vorwort

Der vorliegende Band enthält Vorträge, die am Göttinger Kolloquium der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft 2010 zum Thema „Der Zauberer und die Phantastik“ gehalten wurden. Die anschließenden Abhandlungen werden durch zwei Aufsätze eröffnet, die noch zum Themenkomplex des Kolloquiums gehören (die Artikel von Yvonne Nilges zu Thomas Mann und Laurence Sterne, und von Friederike Reents zur Rolle E. T. A. Hoffmanns in *Buddenbrooks*).

Es folgen Arbeiten von Birte Lipinski zu *Buddenbrooks*, von Brigitte Hohmann zu der gescheiterten Aufnahme Thomas Manns in die Goethe-Gesellschaft sowie zwei biographische Miszellen: Hannelore Tute (Ein unbekannter Brief Ida Boy-Eds) behandelt die Hintergründe einer Einladung des jungen Autors Thomas Mann in seine Vaterstadt, und Christian Grawe öffnet den Blick auf eine autobiographische Quelle zu *Mario und der Zauberer*.

Den Abschluß des Bandes bilden die Reden anlässlich der Verleihung des Thomas-Mann-Preises an Christa Wolf: die Laudatio von Peter Gülke und der Dank der Preisträgerin: Orte von Thomas Mann.

Im Anhang wird die Auswahlbibliographie für die Jahre 2010/11 fortgeführt. Wir danken den Autorinnen und Autoren für die Erlaubnis zum Abdruck ihrer Beiträge.

Ein spezieller Dank geht an Michael Neumann, ohne dessen Hilfsbereitschaft die auf Eichstätt entfallenden Teile der Redaktionsarbeit nicht so kompetent hätten geleistet werden können, an Ludwig Berger und Christian Hübner, und schließlich an Isabelle Wimmer, die immer wieder technische Engpässe überwinden half.

Die Herausgeber



## Karsten Blöcker

„...mit einem unvergeßlich komischen Wirt namens Mütze“

Thomas Mann in Göttingen<sup>1</sup>

Thomas Mann, dessen Roman *Buddenbrooks* 1901 erschienen war, aber nur langsam ein Verkaufserfolg wurde, trat 1903 mit seinem zweiten Novellenband *Tristan* endgültig ins Rampenlicht der literarischen Öffentlichkeit.<sup>2</sup> Er war damit „zum Großschriftsteller des anbrechenden 20. Jahrhunderts“ aufgestiegen.<sup>3</sup> Dessen neuer Sammelband, vor allem die darin enthaltene Novelle *Tonio Kröger*, fand große Zustimmung bei Kritik und Lesepublikum. Es könnte mehr als ein Zufall, vielmehr eine geschickte PR-Aktion gewesen sein, dass im Februar 1903, als *Tonio Kröger* erstmals in der *Neuen Deutschen Rundschau* erschien, Thomas Mann eine erste große Lesereise unternahm, nach Berlin. Dort hielt er vor dem Verein Berliner Presse und der Lessing-Gesellschaft Vorlesungen auch aus *Tonio Kröger*. Im Oktober las er aus der Novelle in Königsberg. Dort wirkte sein Freund Ludwig Ewers als Redakteur der Königsberger Allgemeinen Zeitung. Sogar in Lübeck wurde der Wunsch nach einem Auftritt Thomas Manns laut. Im Dezember 1903 fühlte die Grande Dame des Lübecker Kulturlebens, Ida Boy-Ed, bei Thomas Mann vor, ob er einer Einladung durch die Literarische Gesellschaft Lübecker Leseabend von 1890 folgen würde. Doch Thomas Mann hielt den Termin zu diesem Zeitpunkt noch für verfrüht. Er „verfüge [...] nicht über ein hinlänglich naives Selbstvertrauen und ausreichende Nervenstärke, um einer feindseligen und verständnislosen Stimmung die Stirn bieten zu können“ (21, 253).<sup>4</sup> „Ein Hindernis für [s]ein Erscheinen in Lübeck [siehe er] in Em[manuel] Fehlings Gereiztheit. Sie ist menschlich, geben wir das zu!“ (21, 267)<sup>5</sup> Auf diese Gereiztheit komme ich noch zurück. Gemeinsam war diesen Auftritten bzw. Planungen eine enge Bekanntschaft Thomas Manns mit den Veranstaltern seiner Vorlesungen.

<sup>1</sup> Leicht veränderte Fassung meines Vortrages vom 2. September 2010 zur Eröffnung der Jahrestagung 2010 der Deutschen Thomas Mann Gesellschaft in der Paulinerkirche der Universität Göttingen.

<sup>2</sup> Hans R. Vaget: Die Erzählungen. Frühe Meisterschaft: Tristan. Sechs Novellen, in: TM Hb, 556.

<sup>3</sup> Heinrich Detering: Akteur im Literaturbetrieb. Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur, in: TM Jb 23, 2010, 27–45.

<sup>4</sup> Brief vom 14.12.1903 an Ida Boy-Ed.

<sup>5</sup> Brief vom 22.2.1904 an Ida Boy-Ed.

Auch die Literarische Gesellschaft in Göttingen wurde auf Thomas Mann aufmerksam, wobei hervorzuheben ist, dass anscheinend noch keine persönlichen Bekanntschaften mit Thomas Mann bestanden. Sie veranstaltete im Wiener Café Hapke in der Weender Str. 57 Vortragsabende. „Wiener Café Hapke“, das hört sich gemütlich an, nach einem Könnchen Kaffee und einer Sacher-Torte, doch dieser erste Eindruck täuscht. Es war vor allem ein Literarisches („Nacht-“) Café. Es war, so Rainer Marwedel in seiner Theodor Lessing Biographie,

das Rückzugsterrain der ästhetischen Avantgarde bei der Bewältigung des Kleinstadt-treibens. Im stillsten Winkel des Cafés saß ein Kreis aufgeschlossener Leute beisammen, tauschte Lesefrüchte aus, lästerte über Nichtanwesende und vergnügte sich am Spiel mit Worten und Zitaten. Alles fand sich im Café Hapke; es war ein Gegenstand, ein Ort, an dem Schriftsteller aus ihren neuesten Werken vorlasen und wo die Göttinger Malaise für Stunden suspendiert schien.<sup>6</sup>

Otto Hapke<sup>7</sup> war Herz und Seele des Ganzen und konnte auch schon dabei beobachtet werden, dass er abends beim Bierzapfen anspruchsvolle Bücher las.<sup>8</sup> Eigentlich war er Buchhändler, doch hatte er das väterliche Geschäft fortzuführen. Er verband die wirtschaftlichen Notwendigkeiten mit seinen kulturellen Neigungen. Dazu ließ er den zum elterlichen Hause gehörenden Saal wieder herrichten.<sup>9</sup> Hier wurden Kammerkonzerte gegeben, hier veranstaltete Otto Hapke ab 1903 mit oder neben der Literarischen Gesellschaft Vortragsabende.

Am 12.12.1903 referierte Elisabeth Widmann<sup>10</sup> aus Hannover zum Thema

<sup>6</sup> Rainer Marwedel: Theodor Lessing 1872–1933. Eine Biographie, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987 S. 97.

<sup>7</sup> Heinrich Meyer[-Benfey]: Otto Hapke (Nachruf), in: Göttinger Blätter 1916, S. 21–23. Hapke verkaufte das Café 1907, begann seine Tätigkeit als Verleger – zu seinen Autoren gehörten u. a. Theodor Lessing und Heinrich Meyer-Benfey (zu ihm siehe unten Anm. 20) – und setzte seine Buchhändler-tätigkeit in Riga und Berlin-Charlottenburg fort. Er fiel am 10. Mai 1916 an der Ostfront.

<sup>8</sup> Theodor Lessing: Ein Buchhändler, in: Prager Tagblatt v. 17.3.1931, wieder abgedruckt in Theodor Lessing: Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte. Essays und Feuilletons (1923–1933), hrsg. von Rainer Marwedel, Luchterhand 1989, S. 394–398; S. 394: „Neben dem Bierausschank lag immer ein Buch; er studierte, während er Gläser wusch oder Schaum nachfüllte. Als ich nach Mitternacht in das Café kam und zum erstenmal in dem fahlen Glühlicht den versunkenen jungen Menschen hinter dem Tresen sah, da war ich neugierig zu erspähn, was er so spät inmitten des Radaus und Zigarettenqualms wohl zu lesen habe; es war die Dramaturgie der deutschen Klassiker von Heinrich Bulthaupt.“

<sup>9</sup> 2010 waren Geschäftshaus – genutzt als Buchhandlung – und Saal – Kino – noch vorhanden. Eine Nutzungsänderung stand unmittelbar bevor.

<sup>10</sup> Elisabeth Widmann (\*8.1.1871 Liestal/Basel, †21.4.1969 Lehrte): 1898 von Göttingen (vgl. Adressbuch 1898 „E. W. FrL., Lehrerin, Weender Str. 51 II) nach Hannover verzogen. In den dortigen Adressbüchern von 1902–1916 als „Oberlehrerin a. d. höh. Töchterersch.“ verzeichnet, in der Einwohnermeldekarte als „Oberlehr. Studienrätin a. D.“, 1943 verzog sie als Ausgebombte nach Lehrte (Ldkr. Region Hannover) (Auskunft des Stadtarchivs Hannover v. 14.2.2010 bzw. mdl.

„Thomas Mann“.<sup>11</sup> Sie war eine aus der Schweiz stammende, 1897/8 auch in Göttingen wohnende Oberlehrerin an höheren Töchterschulen. Gert Heine und Paul Schommers *Thomas Mann Chronik* führt Widmanns Vortrag als den ersten nachweisbaren Vortrag über Thomas Mann an.<sup>12</sup> Er verdient auch deshalb besondere Beachtung, weil er von einer Frau gehalten wurde, was 1903 noch selten war. Wie weit er ein Meilenstein der frühen Thomas Mann Rezeption ist, wäre einer Prüfung wert. Klaus Schröter<sup>13</sup> und andere Autoren erwähnen ihn nicht. Jedenfalls soll hier kurz auf seinen Inhalt eingegangen werden.

Widmann geht zunächst auf Maurice Maeterlincks<sup>14</sup> Essaysammlung *Le Trésor des Humbles* ein, „ein Buch voll wunderbarer Fingerzeige zu einer neuen Aesthetik“. Das herkömmlich Tragische, „das erhabene Spiel großer Leidenschaften außergewöhnlicher Menschen in außergewöhnlichen Situationen“, fange an zu ermüden, man verlange jetzt „eine einfachere und zugleich feinere Tragik, die uns nahe gebracht werde durch eine Poesie, die, die äußeren Mittel verschmähend, uns gleichsam von innen heraus die Existenz einer Seele in sich verständlich zu machen wüßte“, ein, wie Maeterlinck sie nenne, „tragique quotidien“. Diese neue Richtung, so Widmann, habe ihre ersten Vertreter im Norden gehabt, „wo die Menschen kontemplativer, verträumter, nicht durch zu viel Farbe und Form verwirrt, nur auf das Flüstern ihrer Seele lauschen, und Jacobsen<sup>15</sup> ist der Name, der uns hier entgegenglänzt“.

Auskunft des Stadtarchivs Lehrte). Elisabeth Widmann ist auch Verfasserin des ersten Bandes von: Josef Viktor Widmann: Ein Lebensbild, Leipzig: Frauenfeld (Huber) 1922–1924 2 Bde. (Auskunft des Dichter- und Stadtmuseums Liestal vom 22.2.2010).

<sup>11</sup> Vollständiger Wortlaut in: Nachrichtenblatt über das litterarische und künstlerische Leben in Göttingen, hrsg. von Otto Hapke. Der Vortrag wurde zunächst in Fortsetzungen wiedergegeben: Nachrichtenblatt, S. 1–3; 15–17; 36–37; 57–59; 69–71; 86–87; 98–99 (im StArch Göttingen). Danach erschien er als Sonderdruck in zwei Auflagen, Verlag Otto Hapke (im TMA). In der nachfolgenden Inhaltsangabe wird auf genaue Seitennachweise verzichtet.

<sup>12</sup> S. 32.

<sup>13</sup> Klaus Schröter: Thomas Mann Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955, Hamburg: Christian Wegner Verlag 1969.

<sup>14</sup> Maurice Maeterlinck (1862–1949), belg. Literaturnobelpreisträger 1911: *Le trésor des humbles* 1896 (Dt. Der Schatz der Armen).

<sup>15</sup> Jens Peter Jacobsen (1847–1885). Zu ihm Thomas Manns Brief vom 8.7.1903 an Vilhelm Andersen: „[Ich bin] ganz nordisch gestimmt, und vielleicht ist es J. P. Jacobsen, der meinen Styl bis jetzt am meisten beeinflusst hat.“ (21, 233). Zur Bedeutung J. P. Jacobsens für Thomas Mann: Klaus Bohnen: Faszination und Verfall des Authentischen. Thomas Manns frühe Erzählungen in komparatistischer Sicht, in: TM Jb 1, 1988, 63 f.; Hans-Joachim Sandberg: Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden, in: TM Jb 9, 1996, 265 f.; Leonie Marx: Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen, in: TM Hb, 184 f. Die dort zitierte Sekundärliteratur mit Hinweisen auf einen Einfluß J. P. Jacobsens auf Thomas Mann umfasst nur Arbeiten nach 1930. Sollte es keine früheren Arbeiten geben, wäre Elisabeth Widmanns Erwähnung von 1903 im Zusammenhang mit Thomas Mann als ein sehr früher, wenn nicht der erste Hinweis auf die Beziehung zwischen den Werken Jacobsens und Thomas Manns anzusehen.

Beide Richtungen, so Widmann weiter, „finden sich aber in aller modernster Zeit vertreten durch ein Bruderpaar, das die interessantesten Gegensätze aufweist, die jemals ein literarisches Bruderpaar aufwies: in Heinrich und Thomas Mann.“ An Heinrich Manns Roman der *Herzogin von Assy* lobt sie zwar „eine farbensatte, gestaltungskräftige Phantasie“, aber man lege das Buch doch

mit einem Gefühl der Leere und des Ekels aus der Hand, denn was hat man aus dieser ganzen hochtrabenden Verherrlichung des Renaissancemenschentums innerlich gewonnen? Die Sehnsucht höchstens nach etwas anderem – nach dem was der andere Bruder, Thomas, zu bieten vermag. Seine Kunst ist die schönste Erfüllung alles dessen, was Maeterlinck in seiner modernen Aesthetik des Tragischen verlangt.

Diese These demonstriert Widmann zunächst anhand der damals neuesten Novelle *Tonio Kröger*, die sie an den Anfang ihrer Überlegungen stellt, weil sie nichts anderes sei als die Geschichte eines Künstlers, der seiner selbst bewußt wird, ein biographisches Dokument<sup>16</sup>, in dem der Dichter das Programm seines Kunstschaffens überhaupt gebe.

Widmann lobt die wunderbare psychologische Feinheit der Behandlung, die tiefe Kunst des Dichters, „aus dem engen Rahmen einer in den Bahnen des Alltäglichen verlaufenden Geschichte ein symbolisches Weltbild wachsen zu lassen“. Die „Liebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“, das, was für Tonio Kröger eine Quelle so schmerzlicher Sehnsucht, so quälenden Zwiespaltes sei, werde nun die Quelle der Kunst Thomas Manns.

Seine zwei Novellenbände gehörten zu dem Feinsten, was die moderne Novellistik in den letzten zwanzig Jahren hervorgebracht habe. Widmann zeichnet mit kurzen Strichen Herrn Friedemann nach, Tobias Mindernickel, Lobgott<sup>17</sup> Piepsam, Herrn Spinell und den breiten, starken, kurzbeinigen Großkaufmann mit der platten Nase und den immer feuchten Lippen, er *mußte* einfach Herr Klöterjahn heißen, und weist auf Anklänge zu Maupassants Novellen und Balzacs Kunst hin, Namen zu finden.

Großen Raum im Vortrag Widmanns nimmt der Roman *Buddenbrooks* ein. „Die Geschichte eines ganzen Geschlechts darzustellen, wie viele haben es versucht vor Thomas Mann! Von Werken wie Freytags veralteten *Abnen* oder Dahns historischen Schauerromanen ganz abgesehen, denken wir an Werke wie Balzacs *comédie humaine* oder Zolas *Rougon Maquard* ... wie formlos, wie überladen an willkürlichem Detail, wie unorganisch in der ganzen Ausgestal-

<sup>16</sup> Das bestätigt Thomas Mann selbst, siehe seinen Brief vom 26.1.1903 an Richard Schaukal: „mein *Tonio Kröger*, eine Art Selbstportrait“ (21, 224).

<sup>17</sup> Recte: Lobgott Piepsam.

tung, erscheinen solche Werke, wenn man sie mit der knappen Komposition Thomas Manns vergleicht!“

Vor allem die Gestalt Thomas Buddenbrooks hat es ihr angetan.

Dessen Leben breitet der Dichter ganz vor uns aus und sein Wesen weiß er uns in einer Weise greifbar und vertraut zu machen, dass, wenn man längst das Buch aus der Hand gelegt hat, seine Gestalt als der dominierende Mittelpunkt des Ganzen erscheint. Nur die ganz großen und feinsten unter den Dichtern verstehen es in solcher Weise, die Tragik eines Menschentums, die geheimsten Gesetze einer Individualität bloßzulegen.

Und Hanno?

„Es gehören auch die subtilsten und feinsten Künstlerhände dazu, um ein Gebilde von so zarter, duftiger, rasch verblühender Jugendlichkeit zu gestalten, wie die Figur des kleinen Hanno [...] Was hier an Psychologie des Kindes geleistet wurde, gehört zu dem feinsten und tiefsten im ganzen Buche .. Auch hier ist wieder die grandiose Kunst des Dichters zu bewundern, aus dem Kleinsten und Alltäglichsten – einem Vormittag z. B. aus dem Schulleben des kleinen Hanno – ein symbolisches Weltbild zu gestalten.“

Und Widmann findet noch Weiteres, um ihre These zu untermauern, wie sehr Thomas Manns – bis dahin erschienenes – Werk moderne Kunst im Sinne Maeterlincks sei.

Dieser Vortrag war noch außerhalb der von Otto Hapke begründeten Reihe der „Göttinger Freien Vortragsabende“ von der Literarischen Gesellschaft veranstaltet worden. Deren Mitglied war der Literaturhistoriker Heinrich Meyer-Benfey. Er veröffentlichte im März 1904 in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ München einen Aufsatz mit dem Titel „Thomas Mann“.<sup>18</sup> Auch er beschäftigt sich mit den zwei vorliegenden Novellenbänden Thomas Manns und *Buddenbrooks*. Gewisse Ähnlichkeiten mit den Ausführungen Widmanns, deren Vortrag er gehört haben wird, sind unverkennbar. *Tonio Kröger* sei „unzweifelhaft das Reifste und Tiefste, was Mann geschrieben hat“. Die radikale Ablehnung des leichtfertigen Umgangs des Kunsthändlers Blüthenzweig mit religiösen Motiven, wie sie Hieronymus in *Gladius Dei* vertritt, erinnert ihn an die strengen Urteile eines Tolstoi. „Wenn Mann weiter nichts schriebe“ fasst Meyer-Benfey zusammen, „als diese drei Werke, er würde doch als vollkommen klare und ausgewachsene Gestalt seinen unverlierbaren Platz in der Geschichte der deutschen Literatur haben“.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ München. Nr. 67 vom 22.3.1904; wieder abgedruckt in Heinrich Meyer-Benfey: *Welt der Dichtung Dichter der Welt – Adel der Menschwerdung*, hrsg. von Fritz Collatz, Hamburg-Wandsbek: Deutscher Literatur Verlag Otto Melchert 1962, S. 356–365, auszugsweise auch in Klaus Schröter (zit. Anm. 13) S. 30–37.

<sup>19</sup> Meyer-Benfey, zit. Anm. 18 (1962), S. 363.

Thomas Mann wird diesen Artikel gelesen haben, denn er befand sich zu dieser Zeit in München. Er notierte sich später Namen und Anschrift des Verfassers.<sup>20</sup> Wahrscheinlich wurde dieser Essay auch in Göttinger literaturinteressierten Kreisen bekannt, denn noch im März erhielt Thomas Mann eine Einladung der Göttinger Literarischen Gesellschaft.<sup>21</sup> Ob diese Einladung von Otto Hapke oder Heinrich Meyer-Benfey veranlasst wurde, mag dahinstehen.

Elisabeth Widmanns Vortrag und Meyer-Benfey's Essay bereiteten den Boden für eine Lesung Thomas Manns in Göttingen am 21. Juli 1904. Zur Vorbereitung hatte Thomas Mann sich noch in München Gebhards Hôtel und die genauen Fahrpläne für Hin- und Rückfahrt notiert, ferner die Empfänger von Postkarten: „Katja, Mama, Löhrs“<sup>22</sup> u. a.. Die Lesung fand erneut im Café Hapke statt. Es war der 7. Abend der Göttinger Freien Vortragsabende. „Thomas Mann bereitete [...] einem äußerst zahlreichen Publikum einen genußreichen Abend“ berichtete das Göttinger Tageblatt<sup>23</sup> „Der Vortragende stellte an seine Zuhörer eine große Anforderung, indem er drei seiner Prosawerke nacheinander zu Gehör brachte, und darum ist der Umstand, daß sich bis zum Schluß nur sehr wenig Ermüdung zeigte, sehr schmeichelhaft für den Verfasser. Thomas Mann erntete für seine fein ausgearbeiteten Vorträge reichen Beifall“.

Thomas Mann hielt den Abend ebenfalls für einen Erfolg, wie er Ida Boy-Ed schrieb:

In Göttingen war es wunderhübsch: die wohlgelungenste der Kunstreisen, die ich bis jetzt überstanden habe. Ein mäuschenstilles, überaus gutwilliges Publikum, ein Abendessen in hochgelehrtem Kreise, lauter Professoren und Docenten (von denen der Eine sogar eine Rede auf mich hielt,<sup>24</sup> was gewiß ein bißchen übertrieben von ihm war; aber wenn es einem zum ersten Male passiert, so ist es ein ganz eigenthümliches Gefühl) und schließlich, in Gesellschaft von vier oder fünf Studenten, eine langausgedehnte und behagliche Sitzung bei Liebfrauenmilch, in einer altdeutschen Weinstube mit einem unvergeßlich komischen Wirt namens Mütze. (21, 295)<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Notb I, 297: „Dr. [Heinrich] Meyer-Benfey Göttingen Hoheweg 41.“; Meyer-Benfey (\*14.3.1869 in Liebenburg Krs. Goslar, †30.12.1945 Buxtehude Krs. Stade) hatte Alte Sprachen, Indologie und Germanistik in Göttingen studiert, wurde 1892 promoviert und 1919 in Hamburg Professor. Er hat u. a. über Heinrich von Kleist gearbeitet. Von seinem zweibändigen Werk Kleists Leben und Werk, dem deutschen Volke dargestellt, Göttingen: Verlag Otto Hapke 1911/1913 (nicht *Hopke*, vgl. oben Anm. 7) hatte er Band I an Thomas Mann gesandt, der „des zweiten nicht habhaft werden [konnte], mehrfach deswegen nach Göttingen [schrieb], an Hopke, so hieß der Verleger doch, aber niemals eine Antwort [erhielt]“ und deshalb unter Erklärung seiner Zahlungsbereitschaft Philipp Witkop um Vermittlung bat, vgl. Brief an Philipp Witkop vom 30.11.1921 (22, 412).

<sup>21</sup> Vgl. Brief vom 2.4.1904 an Kurt Martens (21, 276).

<sup>22</sup> Notb I, 297; Löhrs, d. h. seine Schwester Julia und deren Ehemann Josef Lühr.

<sup>23</sup> Göttinger Tageblatt 23.7.1904, wieder abgedruckt in 21, 686.

<sup>24</sup> Vielleicht war Dr. H. Meyer-Benfey – vgl. Anm. 20 – der Tischredner, (21, 686).

<sup>25</sup> Brief an Ida Boy-Ed vom 19.8.1904.

Mit diesem Wirt Mütze ist es folgendermaßen bestellt: „Mütze, Wilhelm, Wein- und Spirituosenhandlung, Junkernschänke, Barfüßerstraße 5.“<sup>26</sup> heißt es im Adreßbuch von 1904,<sup>27</sup> doch das beschreibt den Mann nur unvollständig. Viel lieber als der Gastronomie und dem Spirituosenhandel widmete er sich der Schauspielerei und dem Verfassen von volkstümlichen Dramen.

Im Stadtarchiv Göttingen kann man einige seiner Stücke einsehen,<sup>28</sup> beispielsweise: *Friedrich Hüventhal. Göttinger Bilder aus der Reformationszeit* von 1902. Darin geht es um die Einführung der Reformation in Göttingen. Luthers Lehren erreichten Göttingen 1528, doch erst im folgenden Jahr eskalierte die Situation. Anlässlich einer Buß- und Bittprozession kam es zu einer allerdings friedlichen Konfrontation mit evangelisch gesinnten Tuchmachern, die das Lutherlied „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ sangen. Sie sangen in der Paulinerkirche so laut, daß ein Mönch sich genötigt sah, den Gesang durch überlautes Orgelspiel zu übertönen. In dieser Situation traf der Rostocker Dominikanermönch Friedrich Hüventhal in Göttingen ein. Seine Predigten hatten eine enorme Wirkung. Gegner wollten ihn mit Beilen erschlagen. Weitere Drohungen und Verbote folgten. Schließlich aber kamen Rat und Bürgerschaft überein, das Verbot der evangelischen Predigt aufzuheben. So konnte Friedrich Hüventhal in der Paulinerkirche am 24.10.1529 den ersten legalen evangelischen Gottesdienst in Göttingen abhalten.

Diese Vorgänge brachte Mütze in Verse, von denen Hüventhals Schlußwort hier zitiert sei:

Ich bin ein schwacher Mensch und was ich weiß,  
Ist Stückwerk nur vor Gottes Angesicht,  
Mächtig und ewig doch ist Gotteswort,  
Dem großen Lichte gleich am Firmament.  
Wohl können dunkle Wolken es verhülln  
Und unserm Aug für kurze Zeit entziehn,  
Es leuchtet doch in hehrer Majestät! –

<sup>26</sup> Wilhelm Mütze, \*20.10.1871 in Göttingen, † 25.7.1914 in Göttingen (vgl. Göttinger Zeitung vom 27.7.1914 und Göttinger Tageblatt vom 20.10.1936).

<sup>27</sup> Allgemeines Adreßbuch für Göttingen, Göttingen: Louis Hofer Verlag 1904, S.60.

<sup>28</sup> *Friedrich Hüventhal Göttinger Bilder aus der Reformationszeit mit einem Vorspiel „Herzog Erich“*, Uraufführung 23.5.1902 Göttingen; *Otto von Northeim. Geschichtliches Charakterbild in 5 Aufzügen*, Uraufführung 24.5.1906 Northeim; *Friedrich Ludwig Jabn. Zwölf Bilder aus dem Leben eines deutschen Mannes*; ferner Gedichte: „*Von den fürnehmsten Begebenheiten mit der Stadt Göttingen – Episode aus der Nacht vom 10./11. Februar 1632*“; *Die Göttinger Gans Scherzgedicht*; nicht im Stadtarchiv: *Am Altar. Schauspiel in 5 Aufzügen nach dem Roman von Werner*, Uraufführung 26.9.1894 Göttingen; *Die volle Kanne. Operette in 1 Aufzuge*, Uraufführung 6.11.1904 Göttingen; *Ein Sachsenheld. Vorgänge aus der letzten Lebenszeit Otto von Northeims*, Uraufführung 23.6.1907 Northeim.

Der nächste Sonntag soll vereinigt finden  
 Im Gotteshaus die luthersche Gemeinde  
 Mit deutschem Gotteswort und deutschem Lied.  
 Dann preisen und lobsingen wir dem Herrn,  
 Der heut sein Licht nach langer finstrier Nacht,  
 auch dieser Stadt im ewgen Glanze zeigt.  
 O, Göttingen, Du Stadt im Streit die best,  
 Du stolze Stadt, nun halt zu Luther fest,  
 Zur festen Burg des Glaubens sei geweiht,  
 Gott segne Dich heut und in Ewigkeit!

Das Stück, das immerhin gut hundert Mitwirkende vorsah, wurde vierzehn Mal aufgeführt, auch im Stadttheater, und erbrachte einen Überschuß von 4000 Mark, den Mütze dem Jacobiturm-Bauverein spendete<sup>29</sup>. Er selbst hatte natürlich die Hauptrolle übernommen, wie er auch in anderen seiner Stücke die Titelrollen spielte als „Otto von Northeim“ oder „Friedrich Ludwig Jahn“.

Seinen spektakulärsten Erfolg allerdings hatte Wilhelm Mütze 1905 als „Wilhelm Tell“ anlässlich der Schillerfeiern zur 100jährigen Wiederkehr des Todestages des Dichters<sup>30</sup>. Vor der Riesenkulisse von 8 bis 10000 Zuschauern agierten der Gastwirt und seine Truppe so eindrucksvoll, dass die Göttinger sich mit den Festspielen der Griechen und Römer, der Schweiz und Oberamergau verglichen.

Wilhelm Mütze, kein gewöhnlicher Wirt also. Kein Wunder, daß er Thomas Mann beeindruckt hat und ihm unvergesslich schien. Er hat ihn auch nicht vergessen: Noch fast ein halbes Jahrhundert später, im fernen Kalifornien bei der Niederschrift des *Doktor Faustus* erinnert er sich seiner, wenn er Serenus Zeitblom und Adrian Leverkühn den Kneipraum der christlichen Verbindung „Winfried“ aufsuchen läßt, „zu einer Sitzung in dem verräucherten Separat-zimmer von Mütze’s Gastlokal“ (10.1, 166 / 10.2, 372).<sup>31</sup> Das hat der Autor im Roman zwar an den Studienort Adrians, Halle an der Saale (10.1.128), verlegt, doch hatte er während der Vorarbeiten in diesem Zusammenhang auch Göttingen notiert.<sup>32</sup>

„Mit vier oder fünf Studenten“ also hielt Thomas Mann eine langausgedehnte

<sup>29</sup> Vgl. Göttinger Monatsblätter Oktober 1979, S. 4.

<sup>30</sup> Zum Nachfolgenden siehe Näheres bei Walter Nissen: Jubel um Mützes „Tell“ im Hainberg, in: Göttinger Jahresblätter 1981, S. 125–128.

<sup>31</sup> Zufall oder nicht: Wie der Besuch Thomas Manns in Mützes Weinlokal 1904 stattfand, sind auch Zeitbloms und Leverkühns Teilnahmen an den Sitzungen der Verbindung Winfried in „Mütze’s Gastlokal“ im Roman auf ungefähr 1904 zu datieren, vgl. die Zeitangaben 1904 (10.1, 189) und 1905 (10.1, 203).

<sup>32</sup> Vgl. Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen: Max Niemeyer 1975, S. 62. Vgl. auch 10.2, 330/331.

und behagliche Sitzung bei Mütze ab. Einen nennt er in seinem Brief an Ida Boy-Ed: Jürgen Fehling<sup>33</sup>, Sohn des Lübecker Senators, späteren Bürgermeisters Ferdinand Fehling, Enkel des Dichters Emanuel Geibel. Jürgen Fehling, damals Jurastudent, später ein berühmter Regisseur, hat Thomas Mann „ausnehmend gefallen: der Prototyp des jungen vornehmen Hanseaten und zwar mit einer gewissen künstlerischen Bewußtheit [...]. Äußerst sympathisch“ (21, 295).. Bekanntlich haben Mitglieder der Familie Fehling bei manchem Mitglied der Roman-Familie Hagenström in *Buddenbrooks* Pate gestanden. Die Familie Hagenström kommt im Roman, nicht nur nach Tony Buddenbrooks Meinung, nicht gut weg. Daher die erwähnte Gereiztheit Emanuel Fehlings und anderer, die nach Meinung Thomas Manns einem Lübeck-Besuch zunächst entgegenstand. Demgegenüber versicherte Emanuels Bruder Jürgen Fehling dem Autor bei dem Treffen bei Mütze, sein Vater habe den Roman mit aufrichtigem Vergnügen gelesen. „Onkel Hermann dagegen soll wüthend sein – und so ist es in der Ordnung denn er ist ein sale bourgeois“. Ein hartes Urteil: Hermann Fehling war immerhin Senator und Reichstagsabgeordneter für Lübeck sowie Ehrenbürger von Travemünde<sup>34</sup>. Vielleicht entsprang Thomas Manns Aversion gegen ihn der Tatsache, dass Hermann Fehling zusammen mit dem herzlich verabscheuten Krafft Tesdorpf Mitvormund der minderjährigen Mann-Kinder, also auch Thomas' nach dem Tode des Vaters war?

Ein anderer Student in der Runde bei Mütze war Arnold Brecht, ebenfalls ein Jurastudent aus Lübeck<sup>35</sup>, Sohn des Direktors der auch aus *Buddenbrooks* bekannten Lübeck-Büchener Eisenbahn. Seine Schullaufbahn war der Thomas Manns ähnlich: erst Vorschule von Dr. Bussenius bis zur Quarta, dann Katharineum ab Untertertia, trotz Versetzungsängsten immerhin bis zum Abitur, auch er litt unter Tadeleintragungen im Klassenbuch, auch er war an der Herausgabe einer Schülerzeitung beteiligt. Aber Arnold Brecht hatte auf dem Katharineum keinen direkten Kontakt zu Thomas Mann, denn der neun Jahre Ältere hatte die Anstalt 1894 verlassen. Spätestens nach Erscheinen der *Buddenbrooks*, die Arnold Brecht wohl bald gelesen haben wird, dürfte ihm der Name aber geläufig gewesen sein.

Sein Jurastudium nahm Arnold Brecht 1902 in Bonn auf. Über Berlin kam er in seinem fünften Semester nach Göttingen. Eine Plakette am Haus in der Unteren Karspüle 5<sup>36</sup> erinnert an seine Studentenbude. Neben seinem weiterhin ernsthaft betriebenen Studium pflegte er seine kulturellen Interessen,

<sup>33</sup> Vgl. Gerhard Ahrens: Jürgen Fehling (1885–1968), in: Lübecker Lebensläufe, hrsg. von Alken Bruns, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag 1993, S.125 f.

<sup>34</sup> Vgl. Gerhard Ahrens: Hermann Fehling (1842–1907), zit. Anm. 33, S.123 f.

<sup>35</sup> Vgl. Hedwig Seebacher: Arnold Brecht (1884–1977), zit. Anm. 33, S. 55 f.

<sup>36</sup> Untere Karspüle, eine Straße in der nördlichen Innenstadt Göttingens.

zusammen mit seinem Lübecker Freund Jürgen Fehling und anderen. Er las viel nichtjuristische Bücher, darunter „Heinrich Manns *Drei Göttinnen*<sup>37</sup>, *Flöten und Dolche*, Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Tristan*“ und vieles mehr.<sup>38</sup> Abends, so berichtet er in seinen Lebenserinnerungen, ging man „in ein Café [wohl das Wiener Café Hapke? KBl.] oder in die Mützesche Weinstube“, und hier traf er nicht nur irgendwann Ida-Boy-Ed, sondern auch Thomas Mann nach einem Vortragsabend.<sup>39</sup> War es dieser Abend, an den Arnold Brecht seinen erkrankten Freund Jürgen Fehling nach fast sechzig Jahren erinnerte:

Wir kamen zurueck von Muetze und standen vor unserer Haustuer, Untere Karspuele 5, und Du standest vor mir, mit dem Ruecken zu mir, und Du schobst Deinen Rock hinten zur Seite und da hing der grosse Schluessel am Bund der Hose. Damals hatte offenbar jede Hose hinten einen Bund<sup>40</sup>?

Arnold Brecht und Thomas Mann sollten sich nach der Weinrunde bei Mütze noch häufiger begegnen, zwischen 1921 in Lübeck und 1943 in New York. Arnold Brecht wurde ein erfolgreicher Jurist. Noch im Oktober 1918 begann er unter dem Reichskanzler Max von Baden eine Tätigkeit in der Reichskanzlei. Er erlebte dort den turbulenten Übergang von der Monarchie zur Republik. Er war, wie er über Hugo Preuß, den berühmten Staatsrechtslehrer, den Autor der Weimarer Verfassung, schrieb, selbst „einer der ganz wenigen, wenn nicht der einzige [hohe Beamte], der mit beiden Füßen auf dem Boden der Demokratie stand und mit ihrem Geistesgut und ihren geschichtlichen Vorbildern voll vertraut war“<sup>41</sup>.

Im September 1921 nahm Arnold Brecht als Vertreter der Reichsregierung an der Nordischen Woche in Lübeck teil<sup>42</sup>. Auf dieser bedeutenden Veranstaltung hielt Thomas Mann zum ersten Male seinen Vortrag *Goethe und Tolstoi*.<sup>43</sup> Möglicherweise hat Arnold Brecht schon bei dieser Gelegenheit mit Thomas Mann gesprochen „um ihn zu einem öffentlichen Bekenntnis für die Republik zu gewinnen“.<sup>44</sup> Jedenfalls wirkte er Ende 1921/Anfang 1922 – mit anderen –

<sup>37</sup> Recte: Göttinnen.

<sup>38</sup> Arnold Brecht: Aus nächster Nähe. Lebenserinnerungen 1884–1927, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1966 (nachfolgend zitiert als: Brecht I) S. 44.

<sup>39</sup> Brecht I, S. 45.

<sup>40</sup> Arnold Brecht, Brief an Jürgen Fehling vom 24. Februar 1967 (Bundesarchiv Koblenz) aus New York. Daher werden die Umlaute jeweils aufgelöst in ue.

<sup>41</sup> Brecht I, S. 261.

<sup>42</sup> Brecht I, S. 478.

<sup>43</sup> Nordische Woche Lübeck 1./11.Sept. 1921, Festschrift S. 6; die Festschrift enthält als Beitrag von Thomas Mann ein Kapitel aus *Goethe und Tolstoi* (Titel: *Freiheit und Vornehmheit*).

<sup>44</sup> Paul Egon Hübinger: Thomas Mann, die Bonner Universität und die Zeitgeschichte. Drei Kapitel deutscher Vergangenheit aus dem Leben des Dichters 1905–1995, München/Wien: R. Oldenbourg Verlag 1974, S. 84 Fußn. 202.

auf Thomas Mann in diesem Sinne ein. Eine Sinnesänderung bei Mann habe man nicht veranlasst, schreibt Brecht, „sondern, wie ich überzeugt bin, nur eine offene Tür eingestoßen. Mann war von sich selbst aus reif zu dieser Kundgebung und nahm nur deshalb die Anregung willig auf.“<sup>45</sup> Der schrieb im Juli/August 1922 seinen Essay *Von Deutscher Republik*, den er am 13. Oktober in der Berliner Beethovenhalle vortrug und damit einen heftigen Meinungsstreit auslöste.

Arnold Brecht, dieser Demokrat reinsten Wassers, zeigte ungewöhnlichen Mut. Von einem deutschnationalen Innenminister schon 1927 aus dem Reichsdienst entfernt, vertrat er seitdem die Belange Preussens im Reich. Er führte die Klage der preussischen Regierung gegen den sog. „Preussenschlag“, d. h. die Absetzung der preussischen Regierung unter dem Sozialdemokraten Otto Braun durch den Reichskanzler von Papen, vor dem Reichsgericht mit Erfolg. Nicht nur bei dieser Gelegenheit zog er sich den Zorn der immer stärker werdenden Nationalsozialisten zu. Am 2. Februar 1933 hatte er als Vertreter des Reichsrats bei Hitlers Antrittsbesuch als Reichskanzler diesen unter anderem an seinen feierlichen Eid erinnert, seine Kraft für das Wohl des ganzen Volkes einzusetzen, die Verfassung und die Gesetze des Reichs zu wahren, die ihm danach obliegenden Pflichten gewissenhaft zu erfüllen und seine Geschäfte unparteiisch und gerecht gegenüber jedermann zu führen. „Es war die letzte freie Rede im Deutschen Reichsrat“.<sup>46</sup> So etwas ließ sich der frisch ernannte Reichskanzler nicht bieten. Er verließ wortlos den Saal. Die nationalsozialistischen Blätter sprachen von einer unerhörten Herausforderung unter Überschriften wie „Brecht will Hitler belehren“.

Nach diesem Eklat war Arnold Brecht in Deutschland nicht mehr sicher. „Am 31. März verließ ich als buchstäblich letzter Beamter der demokratischen Republik das Staatsministerium“ schrieb er zu seiner Entlassung aus dem Staatsdienst<sup>47</sup>. Nach öffentlichen Verleumdungen durch Goebbels und erster Bekanntschaft mit der Gestapo bestieg er am 9. November 1933 ein Schiff namens „Deutschland“ und fuhr „aus Deutschland heraus“.<sup>48</sup> Von da an teilte er das Schicksal des Exils mit Thomas Mann, mit dem er gut dreißig Jahre zuvor in Mützes Gastlokal zusammengetroffen war.

Was haben Thomas Mann und die Studenten während ihrer langausgedehnten Sitzung bei Mütze besprochen? Dass von *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*

<sup>45</sup> Arnold Brecht, Brief an Paul Egon Hübinger vom 17. August 1966, in: Hübinger (zit. Anm. 44); zu Thomas Manns Annäherung an die Weimarer Republik siehe auch Wilfried Opitz: „Literatur ist demokratisch“. Kontinuität und Wandel im politischen Denken Thomas Manns, Göttingen: Cuvillier Verlag 2009, insbes. S. 188f.

<sup>46</sup> Arnold Brecht: *Mit der Kraft des Geistes. Lebenserinnerungen, Zweite Hälfte 1927–1967*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1967 (nachfolgend zitiert als: Brecht II), S. 279.

<sup>47</sup> Brecht II, S. 302.

<sup>48</sup> Brecht II, S. 329.

die Rede war, wissen wir nicht nur aus dem Brief an Ida Boy-Ed, sondern 1916, bei der Niederschrift der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, fragte sich Thomas Mann:

Wo ist er jetzt, der Göttinger Student von damals, mit dem mager-nervösen Gesicht, der mir, als wir alle nach der Vorlesung in Mützes Weinstube tranken, mit seiner hellen bewegten Stimme sagte: ‚Sie wissen es hoffentlich, nicht wahr, Sie wissen es, – nicht die *Buddenbrooks* sind Ihr Eigenliches, Ihr Eigenliches ist der *Tonio Kröger*!‘? Ich sagte, ich wüßte es. (13.1,99)

War der Göttinger Student mit dem mager-nervösen Gesicht der „mit einer gewissen künstlerischen Bewußtheit“ gesegnete Jürgen Fehling, war es der belesene Arnold Brecht? Wer immer es war, seine Frage läßt erkennen, daß er tief in das Werk Thomas Manns schon eingedrungen war; denn Thomas Mann selbst hat immer wieder betont, wie nahe ihm *Tonio Kröger* stand, es sei „[s]ein literarisches Lieblingskind“ (XIII, 145); diese Erzählung stehe „noch heute [1940] vielleicht [s]einem Herzen am nächsten“ (XIII, 144).

Zu unserem Thema gehört der Hinweis, dass neben Thomas Mann etwas zeitversetzt auch seine Schwester Carla Mann und sein Bruder Heinrich in Göttingen waren. Carla, die Schauspielerin, war in der Spielzeit 1906/07 am Göttinger Theater engagiert, kritisch beobachtet von Theodor Lessing, der für die „Göttinger Zeitung“ im Café Hapke seine „Nachtkritiken“ schrieb<sup>49</sup>. Über dreißig Rollen hat sie in dieser Zeit gespielt. In den Kritiken kommt sie meistens gut davon. „Carla Mann könnte man, wie sie geht und steht, auch ans Berliner Schauspielhaus verpflanzen“ heißt es einmal.<sup>50</sup> Ob Theodor Lessing eine weitergehende Rolle als die des befreundeten Kritikers in Carlas Leben spielte, ist nicht geklärt<sup>51</sup>. Immerhin tranken er und Harry Liedtke, damals Göttinger Ensemblemitglied, später ein berühmter Stummfilmstar, jeden Mittwoch bei ihr Eierschnaps.<sup>52</sup>

Lessings ungestörtes Verhältnis zu den Manns endete in der Kontroverse mit Thomas Mann um den Literaturkritiker Samuel Lublinski,<sup>53</sup> den Theodor Lessing heftig angegriffen und den Thomas Mann ebenso engagiert verteidigt hatte.<sup>54</sup> Lublinski hatte als einer der ersten Kritiker 1902 *Buddenbrooks* als ein

<sup>49</sup> Theodor Lessing: Nachtkritiken. Kleine Schriften, 1906–1907, hrsg. und kommentiert von Rainer Marwedel, Göttingen: Wallstein 2006.

<sup>50</sup> Ebda S. 107.

<sup>51</sup> Vgl. Marianne Goch: Carla Mann. Eine biographische Skizze, in: Schwestern berühmter Männer Zwölf biographische Portraits, hrsg. von Luise Pusch, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1985 (= Insel Taschenbuch 796), S. 524, 529.

<sup>52</sup> Ein Buchhändler (zit. Anm 8), S. 395.

<sup>53</sup> Vgl. 21, 676/7.

<sup>54</sup> Zur Kontroverse Thomas Mann – Theodor Lessing ausführlich: 14.2, 313–324; Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Frankfurt/Main:

bedeutendes Buch gelobt und auch später anerkennend über Thomas Mann geschrieben, wofür dieser lebenslang dankbar war.

Lessing dagegen polemisierte in heftigster Form gegen Lublinskis literaturwissenschaftliche Bücher und verband dies mit beleidigenden Bemerkungen über die Person des Autors. Es entwickelte sich eine öffentliche Kontroverse, in die Thomas Mann mit einem eigenen Beitrag *Der Doktor Lessing*<sup>55</sup> eingriff, in dem er Lessing – gelinde gesagt – nicht schonte. Dieser faßte den Streit, wenn auch in verfälschter Form, in einem Pamphlet zusammen unter dem Titel *Samuel zieht die Bilanz oder Tomi melkt die Moralkuh oder Zweier Könige Sturz Eine Warnung für Deutsche Satiren zu schreiben*, die er in seinem Verlag Der Anti-Rüpel 1910 in Hannover erscheinen ließ. In der Vorrede rühmte sich Lessing einer engen Vertrautheit mit Carla, was diese durch den Bruder zurückweisen ließ. Lessing dichtete dazu im Bänkelsängerstil:

... Mit Tommis Schwester auch im Leinetale  
Mit Carla schritt ich ehemals Arm in Arm,  
Verträumt und stolze Sucher nach dem Graale...  
Der stillen Abende, der Verse Charme  
Mit Harri unsre reinen Bachanale  
Und wie ich treu war, Freund in manchem Harm –  
Vergessen hat sie's....“Lump“ und „Narr“ und „Wicht“  
Ließ man mich schmähn....“Ich kenn den Menschen nicht“  
I gitt, i gitt, i gitt, i gitt, i gitte,  
Wie seid Ihr selbstgerecht und voll und ganz.  
Liegt auf dem Sopha in des Weltalls Mitte  
Und glaubt, die Sonne dreh sich um die Manns. [...]»<sup>56</sup>

Theodor Lessing besprach auch die Lesung Heinrich Manns vom 27.11.1906 im Konzertsaal des Wiener Café Hapke, die in der Reihe der „Göttinger Freien Vortragsabende“ stattfand.<sup>57</sup> Er meinte, den Vorleser als Bruder von Thomas und Carla Mann vorstellen zu müssen, dem durch seinen Roman „Die [!] Buddenbrooks“ noch bekannteren Autor und die Schwester, „während dieses Winters eine der besten Kräfte des Göttinger Theaters“.

Carla hatte den Bruder Heinrich zur Vorsicht bei der Gestaltung seiner Lesung gemahnt: „Bitte wähle für Göttingen ein möglichst decentes Pro-

S. Fischer 1996, Band 2, S. 1349–1365; Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie, München: C. H. Beck 1999, S. 224–229.

<sup>55</sup> 14.1, 218–224.

<sup>56</sup> Theodor Lessing: *Samuel zieht die Bilanz oder Tomi melkt die Moralkuh oder Zweier Könige Sturz. Eine Warnung für Deutsche, Satiren zu schreiben*, Hannover: Verlag des „Antirüpel“ 1910, S. 2.

<sup>57</sup> Nachtkritiken (zit. Anm. 49), S. 89.

gramm; man ist hier sehr für Sittlichkeit“.<sup>58</sup> Heinrich nahm den Rat, den ihm auch seine Mutter gegeben hatte, ernst:

Liebe Mama, mit Deinen Ratschlägen hattest Du ganz recht; in einer kleinen Stadt muß man natürlich vorsichtiger sein als hier [in Berlin K.Bl.][...] Ich mache für Göttingen ein ganz anderes Programm. Z. B. könnte ich die Kindheit der Herzogin von Assy lesen.<sup>59</sup>

Er trug dann Texte aus „Die Jagd nach Liebe“ und „Diana“ vor, auf die Theodor Lessing in seiner Kritik einging. Lessing behandelte auch ausführlich das Verhältnis von Thomas und Heinrich Mann. Ein paar Schlagworte: Heinrich das reichere, Thomas das reinlichere Talent [...] Thomas ein Kosmos, Heinrich ein Chaos [...] Thomas Mann, du bist so ehrgeizig und ach so bequem...<sup>60</sup> – und noch 1931 giftete Lessing über Carla und ihre Brüder: „Sie war weder romantisch noch freiheitlich, sie war wie ihre Brüder eine von Geltungswillen und Kunstehrgeiz leergebrannte Bürgerin“.<sup>61</sup>

Gut fünfzig Jahre nach seiner Kunstreise nach Göttingen, 1955, in seinem letzten Jahr, besuchte Thomas Mann in Begleitung von Katia und Erika Mann noch einmal Göttingen. Im Mai machte er Station auf der Reise von Weimar, wo er die Festansprache zur Schiller-Ehrung gehalten und die Ehrendoktorwürde der Universität Jena verliehen bekommen hatte. Er war auf dem Wege nach Lübeck. Dort erwartete ihn die Ernennung zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt.

In Göttingen ging es nicht um Ehrungen – im Gegenteil: „Auf Wunsch des Dichters wurde in Göttingen von jeder offiziellen Begrüßung Abstand genommen“<sup>62</sup> –, sondern um Verhandlungen über Verfilmungen seiner Werke, nachdem *Königliche Hoheit* von der Göttinger Filmaufbau so erfolgreich produziert worden war.<sup>63</sup> Man stieg ab im Hotel zur Sonne und aß zu Abend in der „Alten Krone“, eingeladen von den drei „Knaben“, also den Vertretern der Filmaufbau.<sup>64</sup> Immer dabei: Tochter Erika, die schon am Drehbuch für *König-*

<sup>58</sup> Carla Mann an Heinrich Mann, Brief vom 22. Okt. 1906, in: Die Briefe von Carla Mann an ihren Bruder Heinrich 1899 bis 1910, hrsg. von Anke Lindemann-Stark, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 21–22/2003–2004, S. 135–264, hier S. 228.

<sup>59</sup> Heinrich Mann an Julia Mann, Brief vom 16. Nov. 1906, in: Julia Mann – Ich spreche so gern mit meinen Kindern. Erinnerungen Skizzen Briefwechsel mit Heinrich Mann, hrsg. von Rosemarie Eggert, Berlin/Weimar: Aufbau Taschenbuch Verlag 1991, S. 151.

<sup>60</sup> Nachtkritiken (zit. Anm. 49), S. 91, 92.

<sup>61</sup> Ein Buchhändler (zit. Anm. 8), S. 395.

<sup>62</sup> Göttinger Tageblatt vom 17.5.1955.

<sup>63</sup> Vgl. Gustav Meier: Filmstadt Göttingen. Zur Geschichte der Göttinger Spielfilmproduktion 1945–1961, Hannover: Reichold Verlag 1996, insbes. Hans Abichs Thomas Mann Verfilmungen, S. 170–188.

<sup>64</sup> Erika Mann: Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater, Frankfurt/Main: S. Fischer 1993 (= Fischer Tb 11581), S. 43.

liche Hoheit und dessen Realisierung als Vertreterin ihres Vaters sozusagen als „Oberaufseherin“ erfolgreich mitgewirkt hatte. Diesmal kam es zu einer Einigung über die Verfilmung der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.

Am folgenden Morgen schon reisten Thomas und Katia Mann nach Lübeck weiter. Erika Mann, nicht frei von Abneigung gegen des Vaters Heimatstadt, blieb zurück. Sie beschreibt die Abreise der Eltern so:

Ein- und Aussteigen in Göttingen immer gräßliche Angstpartie. Zug hält gewohnheitsmäßig zu kurz. Reihenfolge der Wagen nicht, wie auf plakatiertem Plan vorgesehen. Träger steht also falsch. Wir bei ihm. Rennen alle nach vorn. Elterlein nebst Gepäck nur eben drin, ich, Fuß auf Trittbrett, will Adieu sagen. Zug fährt. Keine Warnung vorangegangen. Werde beinahe um- und mitgerissen. Widriges Charakteristikum von Göttingen, das im übrigen freundlich...<sup>65</sup>.

Thomas Mann in Göttingen – der erste Vortrag über Thomas Mann in dieser Stadt, die erste Tischrede auf ihn in dieser Stadt, ein gehaltvolles Treffen mit Studenten „in einer altdeutschen Weinstube mit einem unvergeßlich komischen Wirt namens Mütze“. Das alles verdient Erwähnung. Ein weißer Fleck auf der Thomas Mann-Landkarte ist damit getilgt.

<sup>65</sup> Ebda S. 44.



Heinrich Detering

## The Fall of the House of Buddenbrook: *Buddenbrooks* und das phantastische Erzählen

Viele von Thomas Manns Romanen und Erzählungen zeigen eine Affinität zum Phantastischen, die man im Banne einer ‚realistischen‘ Deutungstradition lange unterschätzt hat, vom *Tod in Venedig* bis zum *Doktor Faustus*. *Buddenbrooks* hingegen, dieser Inbegriff eines naturalistischen deutschen Romans, wäre wohl der letzte Text, den man in dieser Reihe erwarten würde. Im Folgenden soll – in einer versuchsweise bewusst einseitigen Lektüre – gezeigt werden, dass bereits Thomas Manns erster Roman unauffällig, aber weit über einzelne Motive hinaus strukturell bestimmende Züge desjenigen Erzählverfahrens zeigt, das durch *Der Tod in Venedig* berühmt geworden ist<sup>1</sup> und das dann im *Doktor Faustus* monumentale Ausmaße erlangt hat.<sup>2</sup> Ich meine die Konstruktion jener erzählerischen Kippfigur, die Tzvetan Todorov auf den Begriff der literarischen „Phantastik“ gebracht hat<sup>3</sup> und den Matías Martínez in seinem gleichnamigen Buch als *Doppelte Welten* beschreibt.<sup>4</sup> Doppelt ist danach die erzählte Welt eines Textes dann, wenn das Geschehen zugleich als realistisch-kausal und als übernatürlich-final gedeutet werden kann, der Leser aber zwischen beiden Deutungen nicht eindeutig entscheiden kann.<sup>5</sup> Als Beispiel analysiert Martínez Thomas Manns *Der*

<sup>1</sup> Vgl. dazu jetzt Andreas Blödorns Beitrag im vorliegenden Band, S. 57–72.

<sup>2</sup> Als Thomas Mann 1904/05 den ersten Plan dieser Teufelspaktgeschichte im 20. Jahrhundert notierte, lag das Erscheinen von *Buddenbrooks* ja erst drei Jahre zurück.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, München: Hanser 1972; vgl. zum Begriff auch die grundlegenden Kapitel in Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne, München: Fink 1991.

<sup>4</sup> Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.

<sup>5</sup> In seiner narratologischen Analyse von *Der Tod in Venedig* differenziert Martínez die ausschließlich „konnotative Konstruktion der finalen Motivierung“ des Geschehens in „symbolische, metonymische und metaphorische Bezüge. Indem sie die mythisch-finalen Gehalte nur andeuten, unterlaufen sie die explizite empirische Deutung des Geschehens in der offiziellen Rede des auktorialen Erzählers, ohne diese als falsch zu erweisen, und machen die Novelle zu einem phantastischen Text im Sinne Tzvetan Todorovs, indem die Lektüre zwischen einem realitätskompatiblen Unheimlichen (‘étrange’) und einem realitätsinkompatiblen Wunderbaren (‘merveilleux’) balanciert.“ Er fügt hinzu: „Als ‚symbolisch‘ sei hier eine semantische Relation bezeichnet, die zwischen einem konkreten Gegenstand der fiktiven erzählten Welt und einem abstrakten Sachverhalt besteht und aufgrund einer vom Text gesteuerten Interpretation erkannt wird“ (S. 166), und erläutert: „Im Unterschied zur [...] symbolischen stellen die metaphorischen und metonymischen

*Tod in Venedig*. Die Doppelheit betrifft hier zunächst die Schauplätze, die sowohl realistischen als auch übernatürlichen Kontexten zugeordnet werden können, so dass beispielsweise die Kanäle Venedigs als gleichsam modernisierte Varianten des Styx erscheinen können und die Gondeln als Fähren ins Totenreich. Sie betrifft am deutlichsten die Figuren, die als Gondoliere oder Straßensänger erscheinen und doch zugleich wie jenseitige Todesboten, die sich gleichsam realistisch verkleidet haben und am Ende womöglich nur unterschiedliche Maskeraden ein- und desselben Todes darstellen – so wie der Titel *Der Tod in Venedig* ja sowohl das Sterben eines Menschen in Venedig bezeichnen kann als auch den leibhaftigen Tod, der nach Venedig kommt, um sein Opfer zu holen. Ich will im Folgenden zeigen, dass dieses narrative Verfahren bereits in *Buddenbrooks* erprobt wird, noch ungleich tastender und weniger konsequent als in der Meisternovelle, aber in prinzipiell derselben Weise und mit demselben Ziel.

## 1. Schauplätze

Bekanntlich beginnt der Roman mit der Vorstellung des Hauses. Von einer *Familie* namens Buddenbrook erfahren wir, als sie die Einweihung dieses Gebäudes feiert. „Wann ist das Haus noch gebaut worden?“ fragt der Dichter Hoffstede (1.1, 24).<sup>6</sup> Und Konsul Buddenbrook gibt eine sonderbar beunruhigende Antwort:

„1682, im Winter, ist es fertig geworden. Mit Ratenkamp & Komp. fing es damals an, aufs Glänzendste bergauf zu gehen... Traurig, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren...“ Ein allgemeiner Stillstand des Gespräches trat ein und dauerte eine halbe Minute. Man blickte in seinen Teller und gedachte dieser ehemals so glänzenden Familie, die das Haus erbaut und bewohnt hatte und die verarmt, heruntergekommen, davongezogen war... (1.1, 25)

Relationen Bezüge zwischen konkreten Gegenständen oder Personen innerhalb der erzählten Welt her. Während die metonymische Relation auf der semantischen oder pragmatischen Nähe (zeitliche, räumliche oder kausale Kontiguität) der Relata beruht, liegt der metaphorischen ein Verhältnis der Ähnlichkeit (d. h. der partiellen Merkmalsgleichheit) zugrunde.“ (S. 169) So stehen Tadzio und das Meer in einem metonymischen Verhältnis, weil Tadzio immer wieder in unmittelbarer Nähe des Meeres gezeigt und dann in bedeutungsvolle Zusammenhänge mit ihm gebracht wird. Die verschiedenen Erscheinungsweisen der Farbe rot hingegen, die an unterschiedlichen, aber jeweils mit gefährlichem Genuss und / oder Tod verbundenen Gegenständen sichtbar ist, stehen zueinander in einem metaphorischen Verhältnis: „Jede Manifestation des Roten konnotiert jede andere Manifestation des Roten.“ (S. 172)

<sup>6</sup> Band- und Seitenangaben im fortlaufenden Text beziehen sich auf GKFA 1.

Das Gespräch hat den Charakter eines Vorzeichens. Allerdings – einen Zusammenhang anzunehmen zwischen dem vergangenen Niedergang der Ratenkamps und dem kommenden der Buddenbrooks,<sup>7</sup> das entbehrt jeder realistischen Veranlassung. Man müsste zumindest an ein Schicksal glauben, um einen solchen Zusammenhang plausibel zu finden.

Und tatsächlich wird sogleich das Familienoberhaupt selbst als ein solcher Schicksalsgläubiger eingeführt. Auf die ‚realistische‘ Bemerkung, Ratenkamps hätten sich eben nicht an den zweifelhaften Kompagnon Geelmaack halten sollen, antwortet „der Konsul gedankenvoll“:

„ich glaube, daß Dietrich Ratenkamp sich notwendig und unvermeidlich mit Geelmaack verbinden mußte, damit das Schicksal erfüllt würde... Er muß unter dem Druck einer unerbittlichen Notwendigkeit gehandelt haben...“ (1.1, 26)

Nimmt man hier (wie Eckhard Heftrich es in seinem Buch getan hat)<sup>8</sup> den biblischen Ton wahr („damit die Schrift erfüllt würde“), dann wird deutlich, wie eigenartig dieses unerbittliche Fatum mit der gütigen Vorsehung konkurriert:

Konsul Buddenbrook [...] blickte an der grauen Giebel­fä­çade des Hauses empor. Seine Augen verweilten auf dem Spruch, der überm Eingang in altertümlichen Lettern gemeißelt stand: „Dominus providebit.“ (1.1, 47)

So formuliert, entspricht diese Vorsehungsgewissheit ganz der frommen Welt­­sicht dieser Buddenbrook-Generation. Aber schon ihre Vermischung mit der Beschwörung eines unpersönlich-numinosen „Schicksals“ schafft eine leise, aber deutliche Spannung. Fatum und Ananke, an solche orphischen Urworte lässt seine Redeweise denken: „damit das Schicksal erfüllt würde“, „unter dem Druck einer unerbittlichen Notwendigkeit“. Es ist nicht ganz geheuer mit seinem Gottvertrauen, scheint es. Und während dieser Gespräche ist, so erfahren wir beiläufig, die Familie „umgeben von den ruhevoll lächelnden Götterstatuen der Tapete“ (1.1, 576).<sup>9</sup>

Im Laufe des Romans werden solche konkurrierenden metaphysischen Vorstellungen bekanntlich naturalistisch motiviert, im Rückgriff auf ein physiolo-

<sup>7</sup> Vgl. aber schon früher die Bemerkung über die Hagenströms: „Sie sind die Heraufkommen­den...“ (1.1, 128).

<sup>8</sup> Eckhard Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Band 2, Frankfurt/Main: Klostermann 1982, S. 102c–102d.

<sup>9</sup> Gewissermaßen parodistisch reflektiert wird diese Unsicherheit in den metaphysischen Bezügen, wie so vieles andere auch, in den Gedankengängen Tonys: Nach Grünlichs Bankrott und der Trennung denkt auch sie an Schicksal und göttliche Vorsehung – als sei es ein- und dieselbe Instanz: an das „Geschick, das Gott als Prüfung über sie verhängt“, und an „Leben und Schicksal im Allgemeinen“ (1.1, 253).

gisches Konzept vom biologischen Aufstieg und Niedergang der physischen Vitalität einer Sippe (am eindringlichsten veranschaulicht am Leitmotiv der Zähne). Es gibt dem Begriff der „unerbittlichen Notwendigkeit“ einen handfest biologischen Akzent: als einem naturgesetzlichen Fortgang der Dinge, hier also – ganz wie es Thomas Manns ursprünglicher Titelvorschlag andeutete – des Weges „Abwärts!“ Man hat diese Sicht mit guten Gründen auf Darwins evolutionsbiologisches Prinzip des *survival of the fittest* zurückgeführt und auf Nietzsches Vitalismus. Man kann darüber hinaus auch an Nietzsches „ewige Wiederkunft des Gleichen“ denken.

So wie die früheste Übersetzung des Romans, es war die dänische, den sehr treffenden Titel ‚Das Haus Buddenbrook‘ trug: *Huset Buddenbrook*, so kann „das Haus“ hier sowohl das Gebäude bezeichnen als auch die darin lebende Familie und die gleichnamige Firma.<sup>10</sup> So macht sich der schon im Untertitel angekündigte „Verfall einer Familie“ zunächst als Verfall des Hauses geltend. Warum muss das Gebäude verkauft werden? Zwar sieht die Fassade noch aus wie immer, aber:

„Seit langen Jahren, schon seit Vaters Tode, verfällt das ganze Rückgebäude. Im Billardsaal lebt eine freie Katzenfamilie, und tritt man näher, so läuft man Gefahr, durch den Fußboden zu brechen...“ (1.1, 642)

Man erinnert sich, als Thomas das erläutert, traurig an die Einweihungsfeier und bei dieser Gelegenheit auch wieder an die Ratenkamps, „die das Haus verlassen mußten [...] und mußten davonziehen und sind gestorben und verdorben. Alles hat seine Zeit.“ (1.1, 643) Der Verfall des Hauses und der schleichende Niedergang der Familie sind eins – deren Name ja bereits auf das Bildfeld von Morast und Untergang verweist. Was sich da andeutet, verweist auf das Genremodell des *haunted mansion*, also des verfluchten Hauses, das seinen Bewohnern, was immer sie tun oder lassen, ein verderbliches Schicksal gewissermaßen aufzwingt. Dafür ist die Hervorhebung der *physischen* Seite des „Hauses“ ebenso wichtig wie dessen metonymische Beziehung zu Firma und Familie.

Diese Familie selbst versteht sich als einen kollektiven Körper – „Du bist ein Auswuchs, eine ungesunde Stelle am Körper unserer Familie!“ hält Thomas seinem missratenen Bruder Christian vor (1.1, 352); aber schon Thomas selbst kann ja nur noch seine Fassade aufrecht erhalten, während auch *sein* „Rückgebäude verfällt“. Einmal auf diese Analogien aufmerksam geworden, kann man

<sup>10</sup> Dieses metonymische Verhältnis entspricht der zumal im deutschen Bildungsbürgertum seit dem 19. Jahrhundert vertrauten, in eine verklärte frühbürgerliche Vergangenheit zurückprojizierten Ideologie vom „ganzen Haus“ (Wilhelm Heinrich Riehl).

sie an den unauffälligsten Stellen bemerken, nicht ohne Schaudern. Als Antoinette auf dem Sterbebett liegt, „da änderte sich gleichsam die Physiognomie des Hauses“: „der Gedanke an den Tod hatte sich Einlaß geschafft und herrschte stumm in den weiten Räumen.“ (1.1, 75f.) Natürlich, nur der *Gedanke an den Tod* ist es, der in den Räumen „herrscht“; und auch bloß „gleichsam“ besitzt das Haus, als sei es ein Lebewesen, eine „Physiognomie“.

Immerhin mit genau denselben erzählerischen Mitteln und denselben scheinbar ‚realistischen‘ Vorkehrungen – die eine phantastische Zweideutigkeit zugleich andeuten und abweisen – wird auch im Klassiker aller *Haunted-Mansion-Narratives* eine unheimliche Beziehung suggeriert zwischen dem Haus und seinen Bewohnern. Ich meine Edgar Allan Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher*. Ungleich drastischer als bei Thomas Mann besitzt hier das Haus eine Physiognomie mit seinen „eye-like windows“; und wenn die totgeglaubte Madeline Usher gespenstisch hereintritt, dann ist es, als speie das Haus sie aus: die Türen „threw slowly back [...] their ponderous and ebony jaws“.<sup>11</sup>

Ich müsste das gar nicht erwähnen, wäre nicht in Thomas Manns *Buddenbrooks* so auffällig von Poe und dem Hause Usher die Rede, dass man auf die Frage nach Entsprechungen förmlich gestoßen wird. Das beginnt im letzten Teil, in der Schilderung von Hanno Buddenbrooks Religionsstunde. „Kai Graf Mölln hatte außer seiner Bibel auch die ‚Unbegreiflichen Ereignisse und geheimnißvollen Thaten‘ von Edgar Allan Poe vor sich aufgeschlagen und las darin“ (1.1, 789). Welche dieser Geschichten aber liest er am liebsten? „Dieser Roderich Usher“, sagt er zu seinem Freund Hanno, dem Letzten des Hauses Buddenbrook, „ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist!“ (1.1, 794)

Beobachten wir also, von hier aus wieder zurückblättern, den weiteren Fall des Hauses Buddenbrook. Deren erstes, auf der Rückseite schon zusammenbrechendes Gebäude wird von der niedergehenden Familie verlassen, und Thomas Buddenbrook verfolgt (wir sind mittlerweile im 7. Teil) Neubaupläne. Damit kommt ein zweites Gebäude ins Spiel, ein längst abrisssreifes Gebäude in der Nachbarschaft:

Es war ein ziemlich umfangreiches Grundstück in der unteren Fischergrube. Ein altersgraues, schlecht unterhaltenes Haus stand dort zum Verkaufe, dessen Besitzerin, eine steinalte Jungfer, die es als ein Überbleibsel einer vergessenen Familie ganz allein bewohnt hatte, kürzlich gestorben war. An diesem Platze wollte der Senator sein Haus erstehen lassen [...]. (1.1, 462)

<sup>11</sup> Edgar Allan Poe: *The Fall of the House of Usher*, in: *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Vol. II. *Tales and Sketches 1831–1842*, hrsg. von Thomas Ollive Mabbot, Cambridge (Ma.) und London: The Belknap Press of Harvard University Press 1978, S. 393–422, hier: S. 397 und 416.

Dieser nebensächliche Umstand wird von den meisten Lesern überlesen: dass da schon ein altes Gebäude stand. „Altersgrau“ ist dieses Haus, „steinalt“ ist die Jungfer, die Attribute sind also zwischen Gebäude und Bewohnerin vertauscht und verschränkt; und diese Jungfer ist selber eine Letzte, ihrerseits nämlich „Überbleibsel einer vergessenen Familie“, ein fast unbemerktes Mene-tekkel auch dies. Liest man diese unauffälligen Sätze vom Schluss her noch einmal, dann erweisen auch sie sich als Vorzeichen. Denn zwar wird nun – weil die Buddenbrooks so wenig acht gegeben haben wie die Leser – frohgemut das neue Haus gebaut, das für Thomas „Sauberkeit, Neuheit, Erfrischung, Unberührtheit, Stärkung“ bedeuten soll (1.1, 462). Oder genauer gesagt (denn wieder kommt es hier auf jedes einzelne Wort an): „Der Herbst kam, graues Gemäuer stürzte zu Schutt zusammen, und über den geräumigen Kellern erwuchs [...] Thomas Buddenbrooks neues Haus.“ (1.1, 467)

Es ist dieselbe organologische Metaphorik: Wie das alte Haus eine „Physiognomie“ besaß, so ‚erwächst‘ das neue – und zwar „über geräumigen Kellern“, also aus den Wurzeln des alten, das „altersgrau“ geworden ist. Soviel hier auch abgerissen und erneuert worden ist, die Keller sind immer noch dieselben. Das Neue erwächst aus alten Fundamenten, auf denen schon (mindestens) einmal ein Haus in Tod und Verfall geendet ist, bis eine „steinalte“ Jungfer als letztes „Überbleibsel einer vergessenen Familie“ starb.

Einmal darauf aufmerksam geworden, bemerkt man, dass überhaupt *kein* Haus hier von den Fundamenten auf neu errichtet wird. Auch Hagenströms werden das Buddenbrook'sche Haus am Ende ja nur teilweise abreißen lassen; stehen bleibt dagegen der vordere Teil mit der Fassade und ihrer dann ausdrücklich noch einmal erwähnten Inschrift „Dominus providebit“ – diesem Segenswunsch, der sich nun zynisch nur noch auf das Gebäude selbst bezieht.<sup>12</sup> Als sei es immer dasselbe verhängnisvolle Grundmuster: Das neue Haus wächst aus dem alten heraus und verfällt damit dessen „Schicksal“. *The Fall of the Houses of Ratenkamp, Buddenbrook, Hagenström* und so fort.

„Ich habe“, sagt Thomas Buddenbrook, bei der Einweihung des neuen Gebäudes, „in den letzten Tagen oft an ein türkisches Sprichwort gedacht, das ich irgendwo las: ‚Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.‘ Nun, es braucht noch nicht grade der Tod zu sein. Aber der Rückgang... der Abstieg...

<sup>12</sup> Darauf weist Andreas Blödorn 2010 in seiner noch unpublizierten Wuppertaler Habilitationsschrift hin: Todessemantiken. Sinneswahrnehmung und Narration im Wandel literarischer Epistemologie des späten 19. Jahrhunderts, hier: Kapitel 3.2.2 (S. 369). Wie bei Poe „der Erzähler den scheinbar ‚realistisch‘ dargebotenen, kausal motivierten Untergang des Hauses [...] durch genre-spezifische Elemente des Schauromans überformt“, so lässt sich auch Thomas Manns Roman „als Parallelgeschichte zu Poe [...] lesen“ (Blödorn, S. 413).

der Anfang vom Ende...“<sup>13</sup> (1.1, 473) Es ist nicht zu übersehen: der „Verfall einer Familie“ – das ist nur eine Variante von ‚der Tod in Lübeck‘. Wie aber verschafft sich der Tod Einlass ins schöne neue Haus? Nicht anders, so wird sich zeigen, als in Aschenbachs Venedig: Er kommt, indem er seine Boten vorausschickt.

## 2. Todesboten

Schon wenn der kleine Hanno zum ersten Mal mit seinen quälenden Zahnkrämpfen danieder liegt, heißt es: „Das Ende schien fast wünschenswert.“ (1.1, 465) Tatsächlich ist dies ja, wie wir bald begreifen werden, der Anfang vom Ende, vom physischen Ende der Familie;<sup>14</sup> wenig später trifft die Nachricht von Claras tödlicher Krankheit ein, auch Christian ist ernsthaft erkrankt; „es scheint“, sagt Thomas, „daß eins zum andern kommen soll.“ (1.1, 472) „Soll“: Da ist das ominöse Schicksal, wieder. Mitten in Hannos grauenhaften Albträumen nun erscheint der erste und ganz unübersehbare Todesbote, allerdings vorerst nur als Traumgestalt. Ich zitiere eine etwas längere Passage.

Sie [Tony] [...] wandte sich erschrocken nach dem Bettchen um, von wo ein Schrei ihr Plaudern unterbrochen hatte, ein Angstschrei, der sich im nächsten Augenblick mit noch gequälterem, noch entsetzterem Ausdruck wiederholte und dann drei, vier, fünfmal rasch nach einander erklang... „Oh! oh! oh!“ ein vor Grauen überlauter, entrüsteter und verzweifelter Protest, der sich gegen etwas Abscheuliches richten mußte, was sich zeigte oder geschah... Im nächsten Augenblick stand der kleine Johann aufrecht im Bette, und während er unverständliche Worte stammelte, blickten seine weitgeöffneten, so eigenartig goldbraunen Augen, ohne etwas von der Wirklichkeit wahrzunehmen, starr in eine gänzlich andere Welt hinein...

<sup>13</sup> Joëlle Stoupy hat detailliert nachgewiesen, dass das vermeintlich türkische Sprichwort mutmaßlich über Paul Bourget und Georg Brandes nach Lübeck gelangt: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“. Bemerkungen über ein „türkisches“ Sprichwort in Texten des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Georg Brandes, Paul Bourget), in: Hofmannsthal-Blätter, 1991–1992, Heft 41/42, Frankfurt/Main: Hofmannsthal-Gesellschaft, S. 86–105. Bourget hatte in *Essais de psychologie contemporaine* (Paris: Lemerre 1883, S. 308) geschrieben: „Les Orientaux disent souvent: Quand la maison est prête la mort entre...“ Dort folgt der Satz: „Que cette visiteuse inévitable trouve du moins notre maison, à nous, parée de fleurs!“

<sup>14</sup> Drastisch angekündigt worden ist es kurz zuvor in VII/1: Groblebens Ansprache zu Hannos Taufe, „die ganze hochverehrte Famili [...] eenmal müssen all in de Gruw fahrn [...] wi müssen All tau Moder warn, tau Moder... tau Moder...“ (1.1, 441; wieder aufgenommen 1.1, 629). Bedenkt man, dass der Familienname „Buddenbrook“ seinerseits auf das semantische Feld von Tümpel, Sumpf und Morast verweist, dann wird hier zwischen der Familie und dem Vermodern ein metonymischer Bezug suggeriert. Dazu und zu weiteren untergründigen Motivbeziehungen zu demselben Motivkomplex in Poes *Usher*-Novelle jetzt Hans-Joachim Sandberg: Das alte Auge mit der grünen Brille. Nachlese zu *Buddenbrooks*, in: TM Jb 23, 2010, S. 185–214, bes. S. 207–209.

[...] Hanno wachte keineswegs, obgleich seine Augen weit und starr blieben und seine Lippen fortführen, sich zu bewegen...

[...] „Will ich... in mein... Gärtlein gehn...“, sagte Hanno mit schwerer Zunge, „will mein' Zwiebeln gießen...“

„Er sagt seine Gedichte her“, erklärte Ida Jungmann mit Kopfschütteln. „So, so! Genug, schlaf nun, mein Jungchen!...“

„Steht ein... buckligt Männlein da,... fängt als an zu niesen...“ sagte Hanno und seufzte dann. Plötzlich aber veränderte sich sein Gesichtsausdruck, seine Augen schlossen sich halb, er bewegte den Kopf auf dem Kissen hin und her, und mit leiser, schmerzlicher Stimme fuhr er fort:

„Der Mond der scheint,  
Das Kindlein weint,  
Die Glock schlägt zwölf,  
Daß Gott doch allen Kranken helf!...“

Bei diesen Worten aber schluchzte er tief auf, Thränen traten hinter seinen Wimpern hervor, liefen langsam über seine Wangen... und hiervon erwachte er. [...]

„Sonderbar!“ sagte Frau Permaneder, als Ida sich wieder an den Tisch setzte. „Was für Gedichte waren das, Ida?“

„Sie stehen in seinem Lesebuch“, antwortete Fräulein Jungmann, „und darunter ist gedruckt: ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Sie sind kurios... Er hat sie in diesen Tagen lernen müssen, und über das mit dem Männlein hat er viel gesprochen. Kennst du es?... Recht graulich ist es. Dies bucklige Männlein steht überall, zerbricht den Kochtopf, ißt das Mus, stiehlt das Holz, läßt das Spinnrad nicht gehen, lacht Einen aus... und dann, zum Schlusse, bittet es auch noch, man möge es in sein Gebet einschließen! Ja, das hat es dem Jungchen nun angethan. [...]“ (1.1, 508 f.)

In *Berliner Kindheit* hat Walter Benjamin über die Angst vor ebendiesem buckligten Männlein eine Passage geschrieben, die gewissermaßen ihn selbst als einen Verwandten des kleinen Hanno zeigt.<sup>15</sup> Unmittelbar auf diese Szene folgt dann, verbunden durch die vom Sohn zum Gatten hinübergelungene Tony, die nächtliche Krise auch Thomas Buddenbrooks. Sie ist derjenigen seines kranken Sohnes deutlich parallelisiert. Was Hanno in seinen Angstträumen erblickt, das entspricht auf kindliche Weise einer Angst, die auch seinen Vater umtreibt. Was sich für das Kind als „buckliges Männlein“ verkörpert, das erscheint Thomas abermals nur als „das Unglück“, auf das ihn „ein Fingerzeig“ vorbereiten soll: „Auch das Unglück, dachte er, hat seine Zeit. [...] War die Zeit gekommen? War dies ein Fingerzeig?“<sup>16</sup> (1.1, 515)

In naturalistischer Perspektive ist hier nichts weiter gemeint als ein wirt-

<sup>15</sup> Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 78 f.

<sup>16</sup> ‚Jegliches hat seine Zeit‘: der Anklang ist so biblisch wie im anfänglichen „dass das Schicksal erfüllt werde“, auch hier aber fehlt der Gottesbezug.

schaftliches Problem, das für die Getreidehandlung Triumph oder Niederlage bedeuten kann. Nur Thomas deutet es als Versuchung oder Bedrohung durch ein numinoses Schicksal. Es geht um die Frage, ob er das Getreide des mecklenburgischen Gutes Pöppenrade (dessen Name eine unheimliche semantische Spiegelung des Namens „Buddenbrook“ bildet)<sup>17</sup> gegen alles Herkommen bereits „auf dem Halm“ kaufen wolle (1.1, 499), also noch grün und vor der Ernte, als Spekulationsgeschäft auf eine ungewisse Zukunft hin. Schließlich, fünf Seiten später, fällt er, nach *seinem* nächtlichem Ringen, die Entscheidung für das riskante und eben deshalb neu und kapitalistisch zukunftsweisende Unternehmen: „Ja, es war ein Fingerzeig, ein Wink, sich zu erheben!“ (1.1, 520) Damit aber hat er den Fingerzeig ebenso fatal missverstanden, wie es Gustav von Aschenbach tun wird, wenn er die scheinbar zufällige Fehlleitung seines Gepäcks, die ihn zur Rückkehr nach Venedig zwingt, ganz richtig als Fingerzeig höherer Mächte erkennt – und ihn in seiner Verblendung doch tödlich falsch deutet. Die Katastrophe folgt der Entscheidung auch hier auf dem Fuße.

Jetzt, im 5. Kapitel des VIII. Teils, jährt sich der „Gründungstag der Firma“ Buddenbrook zum hundertsten Mal (1.1, 523). Das Fest, das aus diesem Anlass zur Präsentation des Hauses Buddenbrook gefeiert wird, zeigt uns zunächst Vater und Sohn getrennt – abermals parallel in ihrer gar nicht zum Anlass passenden „Schwäche“: „Ein hinfalliges Bedürfnis erfüllte ihn [Thomas], in den Armen seiner Mutter, an ihrer Brust [...] zu verharren, nichts mehr sehen und nichts mehr sagen zu müssen...“ (1.1, 528f.) Drei Seiten später soll Hanno ein Gedicht aufsagen; seine Kinderfrau nickt ihm zu, aber: „Ein übergroßes Bedürfnis befahl ihm, sich von [seiner Kinderfrau] fortbringen zu lassen und nichts zu hören, als ihre tiefe, beruhigende Stimme, die da sagte: Sei still, Hannochen, mein Jungchen, brauchst nichts hersagen...“ (1.1, 532)

Damit ist die Analogisierung der Ängste von Vater und Sohn abgeschlossen; die Katastrophe kann kommen. Eintritt kündigt sich durch Wetterzeichen an.

Die Hitze hatte noch zugenommen, sie war noch drückender geworden; aber Regen war nun nicht mehr ausgeschlossen, denn den Schatten nach zu urteilen, die über das „Einfallende Licht“ hinwegzogen, waren Wolken am Himmel. Ja, diese Schatten waren so häufig, und folgten einander so schnell, daß die beständig wechselnde, zuckende Beleuchtung des Treppenhauses schließlich die Augen schmerzen machte. Jeden Augenblick erlosch der Glanz des vergoldeten Stucks, des Messing-Kronleuchters und der Blechinstrumente dort unten, um gleich darauf wieder aufzublitzen... Nur einmal verweilte der Schatten ein wenig länger, als gewöhnlich, und unterdessen hörte man mit leicht prasselndem Geräusch und in längeren Pausen fünf-, sechs- oder siebenmal etwas Hartes auf die Scheibe des ‚Einfallenden Lichtes‘ niederprallen: ein paar Hagelkörner ohne Zweifel. Dann erfüllte wieder Sonnenlicht das Haus von oben bis unten. (1.1, 539f.)

<sup>17</sup> Auch das zeigt Sandberg in TM Jb 23, (zit. Anm. 14).

Der Schatten, der sich so zweideutig-numinos über das Haus legt, steht zur Katastrophe – das ist die erste überraschende Pointe der Szene – nicht nur in einer metaphorischen, sondern in einer ganz realen Beziehung. Er ist nicht nur Vorzeichen, sondern auch Symptom. Denn eben dieser Hagel ist es, der kurz zuvor die Pöppenrader Getreidefelder zerstört hat. Noch weiß Thomas das nicht. Das ändert sich nun, mit einem beunruhigend angekündigten Auftritt:

Um 12 ¼ Uhr [...] trat ein Zwischenfall ein, der die herrschende Festlichkeit in keiner Weise berührte oder unterbrach, der aber, seinem geschäftlichen Charakter zufolge, den Hausherrn nötigte, seine Gäste für kurze Minuten zu verlassen. Die Haupttreppe herauf nämlich kam, als die Musik eben pausierte, in völliger Verwirrung ob der vielen Herrschaften, der jüngste Lehrling des Comptoirs, *ein kleiner, stark verwachsener Mensch, der seinen schamroten Kopf noch tiefer als nötig zwischen den Schultern trug*, den einen seiner unnatürlich langen, dünnen Arme in übertriebener Weise hin und her schlenkerte, um sich das Ansehen zuversichtlicher Lässigkeit zu geben, und mit dem anderen ein gefaltetes Papier vor sich her trug, ein Telegramm. (1.1, 541)

Thomas geht mit ihm ins Nebenzimmer: „Hier blieb der Senator stehen, indem er *dem buckligen Lehrling* den Rücken zuwandte, und erbrach die Depesche.“ (1.1, 542) Aus dieser Depesche erfährt er, dass der Hagel die Ernte zerstört hat. Überraschenderweise nimmt er die Nachricht nach dem ersten Schrecken erleichtert, ja fast dankbar auf – als habe er insgeheim eben doch längst die Katastrophe erwartet und wisse nun wenigstens, auf welche Weise sie sich ereignen wird:

Er legte ermattet den Kopf auf das Polster und schloß die Augen. „Es ist gut so, es ist gut so“, murmelte er halblaut; und dann, ausatmend, befriedigt, befreit, wiederholte er noch einmal: „Es ist ganz gut so!“ Mit gelösten Gliedern und friedevollem Gesichtsausdruck ruhte er fünf Minuten lang. (1.1, 543)

Dass es ein Buckliger ist, der die Nachricht überbringt, wird in drei immer deutlicheren Charakterisierungen vermerkt: „ein kleiner, stark verwachsener Mensch“, mit dem „Kopf [...] zwischen den Schultern“, „dem buckligen Lehrling“. Dieser Buckel ist, in der Erzählökonomie des naturalistischen Romans, ein völlig funktionsloses Element; gerade seine wiederholte und zunehmend explizite Erwähnung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Figur des Buckligen selbst. Das numinose Schicksal, das der Vater fürchtet, erscheint in Fleisch und Blut in der Albraumfigur seines Kindes. Das „buckligte Männlein“ – es erscheint persönlich, als Sendbote jener numinosen Macht, die Verderben und Untergang bringt, aus keinem Grund als zweckloser Bosheit. Um Ida Jungmann zu zitieren: „Recht graulich ist es.“

Die Figur ist ganz ähnlich konzipiert wie die Teufels- und Hermesgestal-

ten im *Tod in Venedig*: ein Unglücks- und Todesbote, der aus einer anderen Wirklichkeit in eine ‚naturalistisch‘ dargestellte Welt eindringt und sich in einer alltäglichen Figur gleichsam verkleidet. Hier wie dort verrät sich seine dämonische Herkunft und Funktion in unauffällig überschießenden Details. Hier wie dort erscheint die Figur in ‚realistischer‘ Perspektive nur als Überbringer der Unglücksbotschaft, in übernatürlicher hingegen als dessen tückischer Urheber.<sup>18</sup> Genau so wird dieser unauffällige Todesbote denn auch noch ein zweites Mal erscheinen, noch unauffälliger als bei der Familienfeier wiederum in einer Weise, die für den Fortgang der Handlung so vollkommen überflüssig ist, dass ebendies uns eigentlich hellhörig machen müsste. Noch einmal nämlich wird der bucklige Lehrling mit einer Depesche an Thomas Buddenbrooks Kontortür erscheinen. Die aber bleibt diesmal verschlossen. Warum? Weil hinter ihr, just in diesem Augenblick, Thomas Buddenbrook sein Testament macht: „Der bucklige Lehrling kam aus dem Comptoir, eine Depesche in der Hand, und fragte nach dem Senator.“ Hanno aber bescheidet ihn knapp: „Niemand darf hinein. – Papa macht sein Testament.“ (1.1, 729 f.) So bleibt die Depesche ungeöffnet, weder Thomas noch die Leser werden je erfahren, was in ihr stand; und sie gerät sogleich wieder ebenso in Vergessenheit wie ihr buckliger Überbringer – der seine Sache doch, wenn ich recht sehe, perfekt ausgerichtet hat.

Der diabolische Lehrling ist nicht die einzige der für die Handlung scheinbar funktionslosen Nebenfiguren, die als Todesboten erscheinen. Bei näherem Hinsehen werden höchst unterschiedliche Gestalten in derselben Funktion eingesetzt, erzählerisch verbunden durch ihre metonymische Beziehung zu Tod und Leichnamen sowie durch leitmotivisch wiederkehrende Signalwörter. Am deutlichsten fällt der grotesk-tölpelhafte Grobleben ins Auge, der mitten in der Festesfreude alles schon „tau Moder“ zerfallen sieht. Es hätten beliebige Nonnen oder Diakonissen sein können, die am Sterbebett der Konsulin Dienst tun, es sind aber „die Grauen Schwestern“, in bedenklicher Nähe zu den Parzen; die wiederum „räumten Alle das Feld vor einer Frauensperson, einem unsympathischen alten Geschöpf mit kauendem, zahnlosem Munde, die angekommen war, um zusammen mit Schwester Leandra die Leiche zu waschen“ (1.1, 757). Drei andere Figuren sind verbunden durch das Leitmotiv der *Tücke*. Da ist der schauerlich-komische Makler Gosch in seiner „tückisch-

<sup>18</sup> Mit dem zitathaften Verweis auf die mythisch-finale wird die übernatürliche Motivation des Geschehens nicht nur gleichsam auf eine namhafte Quelle zurückgeführt – so wie im *Tod in Venedig* mit den Zitaten aus dem Homer oder Platon die Nähe zur griechischen Mythenwelt explizit hergestellt wird. Was sich hier Ende des 19. Jahrhunderts, sozusagen auf dem Höhepunkt einer bürgerlich-realistischen Weltsicht, durchsetzt, ist eine genuin romantische Weltsicht. (Wie das im *Faustus* mit romantisch-mittelalterlicher Ausrichtung wieder geschehen wird, man denke an die Teufelerscheinung in Palestrina und die Höllenfahrt Leverkühns im Deutschland der vierziger Jahre.)

demütigen Haltung“ (1.1, 453) – und der „bedauerte aufrichtig, nicht bucklig zu sein.“ (1.1, 197) Da ist der grotesk „tückische“ Papagei (1.1, 746), dessen Blick in der Zahnarztpraxis auf den moribunden Thomas Buddenbrook fällt, unmittelbar bevor er stirbt. Und da ist dieser merkwürdige Mitschüler, der – in der Unterrichtsstunde eines Lehrers, der „Modersohn“ heißt – „tückisch“ zu Hanno hinüberblickt (1.1, 785). Das muss noch nichts heißen, auch nicht, dass er ebenfalls kurz vor Hannos Tod in Erscheinung tritt. Aber warum hat er einen „gebuckelten Schädel“ (ebd.), und warum trägt er diesen Schädel auch noch in seinem sprechenden Namen? Denn der Schüler, der den todgeweihten Hanno so tückisch mustert, heißt „Adolf Todtenhaupt“.

Die auffälligste – und deshalb in der Forschung auch als einzige mehrfach diskutierte – Todesbotin ist sicher Gerda. Etwas Gespenstisches hat sie schon durch Auftritte wie diesen, effektiv am Kapitelende:

Da öffnete sich die Korridorthür, und von der Dämmerung umgeben, stand [...] eine aufrechte Gestalt. Das schwere, dunkelrote Haar umrahmte das weiße Gesicht, und in den Winkeln der nahe bei einander liegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten. Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks. (1.1, 332f.)

Das verheißt nichts Gutes für die Zukunft der Buddenbrooks, so wenig wie ihre bevorzugten Aufenthaltsorte. In der Kälte lebt diese vampirische Gestalt und umgeben von ebenjener Dämmerung, die als bläulicher Schatten um ihre Augen lagert – und um die ihres Sohnes, der mit diesen Augen nachts bucklige Männlein sieht. Romantisch-märchenhaft ist auch sie selbst, die Unheimliche; „sie ist eine Fee!“, sagt helllichtig Tony über die musizierende Gerda (1.1, 470); und mit Märchenfiguren ist sie mehrmals, und mit Recht, in Verbindung gebracht worden.<sup>19</sup> Aber in der todverfallenen Welt des Hauses Buddenbrook werden auch die Märchenfiguren zu Dämonen. Gerda, so liest man, ist „von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit“ (1.1, 320), ist „ein wenig apart und hatte etwas Fremdes und Ausländisches an sich“ (1.1, 95). „[...] her loveliness was indeed ‚exquisite‘ [...] there was much of ‚strangeness‘ pervading it“ – so heißt es von Edgar Allan Poes dämonischer Heldin *Ligeia*. „She came and departed as a shadow“<sup>20</sup> – „Denn Gerda nahm nichts mit und ging fort wie sie gekommen war“ (1.1, 834). Ob sie also auf dieselbe *Weise* geht, in der sie gekommen war, oder als

<sup>19</sup> So erinnert Doris Runge an romantische Melusinen-Darstellungen (Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann, Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt 1998, S. 37–61); Michael Maar verweist auf Andersens Schneekönigin (Geister und Kunst. Neues aus dem Zauberberg, München / Wien: Hanser 1995, S. 48–51).

<sup>20</sup> Edgar Allan Poe: *Ligeia*, in: Collected Works of Edgar Allan Poe [wie Anm. 11], S. 305–334, hier: S. 311 f. Diesen Hinweis verdanke ich einer Göttinger Seminararbeit von Mirjam Sophie Paul.

dieselbe alterslose *Gestalt, als die* sie gekommen war: das lässt Thomas Mann kalkuliert in der Schweben.

Auch mit der schönen und kühlen Vampirin Clarimonde in Théophile Gautiers *La Morte amoureuse* (1836), den Thomas Mann vermutlich schon früh gelesen hat, teilt Gerda wesentliche Züge der gespenstischen *femme fantôme*, vor allem das vampirische Merkmal des Lebens in künstlicher Dunkelheit: „Sie, deren Wohnräume meistens verhängt, im Dämmerlicht lagen, und die selten ausging, fürchtete die Sonne, den Staub [...] und über alles in der Welt verabscheute sie die Erhitzung“ (1.1, 377). Selbst noch ihre „Brust wie Marmor“ erinnert in diesem Kontext an jene „statue de marbre“, mit der Gautier seine untote Heldin vergleicht.<sup>21</sup>

### 3. Phantastik

Sofern der „Verfall einer Familie“, der Niedergang des Hauses Buddenbrook nicht nur durch die so oft bemühten ökonomischen, psychischen oder biologischen Kausalzusammenhänge herbeigeführt wird, sondern durch eine providentielle Instanz vorbestimmt ist, ein „Schicksal“, das „sich erfüllt“, haben wir es zu tun mit dem, was Clemens Lugowski eine „Motivation von hinten“ genannt hat.<sup>22</sup> Ein Tod, der durch Todesboten angekündigt wird, steht am Ende eines *finalen* Motivationszusammenhangs. Insofern beides in einer Schweben bleibt, die durch keine im Laufe des Textes enthüllte okkultistische Episteme vereindeutigt wird, erzeugt es eine *phantastische* Ambivalenz. Das potentielle, nie eindeutig fixierte Eindringen einer ‚anderen‘ Wirklichkeit in die konventionell ‚realistisch‘ geschilderte hat zur Folge, dass die Realität des vermeintlich Realistischen als Resultat einer notwendig perspektivisch begrenzten Wahrnehmung erscheint. Durch spezifische Motive wie die Identifikation von kollektivem Familien-Körper und *haunted mansion*, das Hereintreten einer spukhaften Gestalt in die alltägliche Wirklichkeit oder das unheilverkündende

<sup>21</sup> Alke Brockmeier, der ich diesen Nachweis verdanke (Die Rezeption französischer Literatur bei Thomas Mann von den Anfängen bis 1914, S. 182), zieht in ihrer 2011 abgeschlossenen Göttinger Dissertation (über Thomas Mann und die französische Literatur) als Vorbild für die Figurenkonzeption Gerdas neben Gautier auch die phantastischen Novellen Maupassants in Betracht (auf dessen Erzählung *L'Armoire* – wörtlich: ‚Der Kleiderschrank‘ – sich offenkundig bereits Thomas Manns phantastische Erzählung *Der Kleiderschrank* bezogen hat). – Den Hinweis verdanke ich einer Göttinger Seminararbeit von Mirjam Sophie Paul. Einen „Todesengel“ nennen Gerda auch Britta Dittmann/Elke Steinwand: „Sei glücklich, du gutes Kind!“ Frauenfiguren in *Buddenbrooks*. In: Manfred Eickhölter/Hans Wißkirchen (Hrsg.): „Buddenbrooks“. Neue Blicke in ein altes Buch, Lübeck: Dräger 2000, S. 176–193, hier: S. 181.

<sup>22</sup> Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman [1932]. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976.

Wetterzeichen wird diese Struktur zusätzlich angeschlossen an eine im engeren Sinne phantastische Genre-Tradition.

Was in solchen Einzelszenen und Motiven sichtbar an die Oberfläche des Textes dringt, betrifft den ontologischen Status der erzählten Welt insgesamt. Welcher Welt gehören Figuren wie der Bucklige ‚eigentlich‘ an, der als Lehrling bei den Buddenbrooks angestellt ist, als buckliges Männlein im romantischen Gedicht herumspukt und als Todesbote aus einer Jenseitswelt kommt? Woher kommt Gerda, wohin kehrt sie zurück? Zu welcher Wirklichkeit gehört jener fremde Mann, den Christian manchmal auf dem Sofa sitzen sieht, „der dir zunickt und dabei überhaupt gar nicht vorhanden ist“ (1.1, 637) – genau so wie der Held in Maupassants phantastischer Doppelgänger-Erzählung *Lui?* einen schlafenden Mann auf seinem Sofa erblickt, der verschwindet, sobald er ihn berühren will<sup>23</sup> oder wie später Adrian Leverkühn den Teufel in Palestrina sehen wird? Schon in der ersten Schilderung von Hannos „pavor nocturnus“ scheint es, als „blickten seine weitgeöffneten [...] Augen ohne etwas von der Wirklichkeit wahrzunehmen, starr in eine gänzlich andere Welt hinein...“ (1.1, 508). Angesichts dieser „anderen Welt“ ruft er „händeringend, mit allen Anzeichen der unerträglichsten Angst nach Hilfe oder Erbarmen [...], als stände er in Flammen, als wollte man ihn erwürgen, als geschähe etwas unsäglich Grauenhaftes...“ (1.1, 565)<sup>24</sup> Was sich hier grausig abzeichnet, das wird im *Doktor Faustus* romanbestimmend werden: der Blick in die realistisch als Krankheit drapierte Hölle.

Ähnlich wie Hanno ergeht es der so grauenhaft sterbenden Konsulin. Auch sie blickt „in eine gänzlich andere Welt hinein“, wenn sie sich am Ende, im Übergang zum erlösenden Tod, buchstäblich von Geistern umgeben glaubt – und zwar derart unheimlich und überzeugend, dass auch die Umstehenden zweifeln können, ob es nicht ihre eigenen Augen sind, die sich täuschen, während die Sterbende eine Wirklichkeit sieht, die ihnen noch verborgen bleibt.

Mindestens einmal lassen die jenseitigen Akteure sich, für einen kurzen Moment, auch beinahe unverkleidet sehen. Sie erinnern sich vielleicht daran, dass am Ende von *Der Tod in Venedig* in Sichtweite des sterbenden Aschenbach ein, wie es ausdrücklich heißt, „scheinbar herrenloser“ Photoapparat

<sup>23</sup> Auch diesen Hinweis verdanke ich Alke Brockmeier (vgl. Anm. 21), dort S. 185. Sie verweist über diese Szene hinaus auch auf eine Idee, die Thomas Mann nur im Notizbuch festgehalten, dann im Roman aber nicht verwendet hat: „Christian sieht sich in der Fensterscheibe als Leiche“ (Notb I, 133). Brockmeier folgert überzeugend: „In Christian Buddenbrook bündeln sich Motive und Elemente der fantastischen Erzählungen von Maupassant. Die Parallelen zu dessen Figuren kulminieren im Wahnsinn [...] Anders als in *Der Kleiderschrank* transformiert Thomas Mann in seinem Roman die intertextuellen Bezüge zu Maupassant nicht, sondern montiert sie imitativ und damit affirmativ ins Geschehen.“ (Brockmeier, S. 185 f.)

<sup>24</sup> a. a. O. ..., geschildert aus der Perspektive des auktorialen Erzählers, also nicht nur einer beobachtenden Figur.

am Strand steht, auf einem Dreifuß (2.1, 590) – realistisch gesehen ein zufällig stehengelassenes und erzählerisch überflüssiges Requisit, mythologisch gelesen das Auge der Götter, das beobachtet, wie der so lange vorbereitete Tod in Venedig endlich eintritt. An einer einzigen, wiederum unauffälligen Stelle scheint ein ähnliches Motiv auch in *Buddenbrooks* aufzutauchen. Wenn die letzten Buddenbrooks das schon halb aufgegebene Haus endgültig verlassen, dann verhüllt „schwarzer Flor [...] das Lächeln der weißen Götterstatuen, die *zugeschaut* hatten, wenn man in diesem Saale wohlgenut tafelte.“ (1.1, 647) Auch dies lässt sich metaphorisch lesen – oder so zweideutig wie das Motiv der Kamera in Venedig: als übernahmen nun andere, dämonischere Wesenheiten als die lächelnden Götter die Herrschaft über die Buddenbrooks.

Ich fasse zusammen: Wir haben es bereits im Fall von *Buddenbrooks* – weit weniger augenfällig als in *Der Tod in Venedig*, aber in sehr ähnlichen narrativen Strategien – mit einer Erzählung zu tun, die für eine Reihe realitätskompatibler Phänomene, vor allem aber für den letztlich rätselhaften „Verfall einer Familie“, Erklärungen anbietet, die einander logisch ausschließen. Diese Erklärungen entsprechen entweder naturalistischen, hier: soziologischen, psychologischen und biologischen Vorstellungen, oder einer – äußerst diskret, aber durchaus unmissverständlich markierten – romantisch-okkultistischen Tradition. (Das einzige im Roman als wissenschaftlich unerklärbar *deklarierte* Phänomen sind Hannos Visionen.) Insoweit erfüllt der Text die Bedingungen, die Marianne Wünsch als strukturelle Bedingungen einer phantastischen Erzählung benannt hat.<sup>25</sup> Allerdings fehlt *Buddenbrooks* – wie dann allerdings auch dem *Tod in Venedig* – jede vereindeutigende Plausibilisierung etwa im Sinne einer schlüssigen okkultistischen Weltansicht. Die alternativen Deutungsmöglichkeiten bleiben in der Schwebelage; je genauer man hinsieht, desto deutlicher erkennt man Todorovs phantastische Zweideutigkeit, desto tiefer gerät man hinein in Martínez' *Doppelte Welten*.<sup>26</sup> Welche übernatürliche Instanz es aber sein könnte, die das Geschehen letztlich bestimmt, das bleibt durchaus offen. Das Übernatürliche wird suggeriert, nicht expliziert.

<sup>25</sup> Wünsch (wie Anm. 3), S. 65f.

<sup>26</sup> Nach Martínez' Ansicht wird in *Der Tod in Venedig* „das Numinose nicht aus textextern vorgegebenen religiösen Systemen importiert, sondern textintern konstruiert, indem Konnotationen die empirischen Elemente mit ‚höchster Bedeutsamkeit‘ [Thomas Mann] anreichern. Die textinterne Konstruktion des Numinosen erklärt auch dessen Unbestimmtheit.“ (Martínez [wie Anm. 4], S. 166). Das erscheint mir für die venezianische Novelle unangemessen – die reichlich zitierten mythologischen Wissensbestände Aschenbachs benennen das Muster, dem die Wirklichkeit sich nach und nach zu fügen scheint, so dass die antike Mythologie doch ein ziemlich homogenes Bezugsfeld ergibt. Ähnlich wird es sich später im *Faustus* mit den mittelalterlich-frühneuzeitlichen Bezügen verhalten. Hier aber, in *Buddenbrooks*, scheint Martínez' Diagnose zuzutreffen.

An der Stelle, die im *Tod in Venedig* die klassische Mythologie einnehmen wird, steht in diesem Roman noch die Tradition der schauerromantischen Literatur.<sup>27</sup> Der Lieblingsautor Tonys ist bekanntlich E. T. A. Hoffmann; in den *Serapionsbrüdern* liest sie bei Grünlichs erstem Besuch.<sup>28</sup> Ganz schauerromantisch ausgerichtet ist hier auch die spezifische Adaptation von *Des Knaben Wunderhorn* (bei der man wieder an den *Faustus* denken kann). Kai Graf Mölln schließlich liebt Poes Erzählungen. Und er eifert ihnen selbst schreibend nach. Denn er wird ja nicht nur als Leser phantastischer Geschichten eingeführt, sondern auch als ihr *Erzähler*: „Kais Geschichten [...] gewannen an Interesse dadurch, daß sie [...] von der Wirklichkeit ausgingen und diese in ein seltsames und geheimnisvolles Licht rückten...“ (1.1, 572) *The Fall of the House of Usher* ist für ihn nicht nur Lektüre, sondern auch Vorbild:

„Dieser Roderich Usher ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist!“ sagte [Kai] schnell und unvermittelt. „Ich habe eben die ganze Stunde gelesen... Wenn ich jemals eine so gute Geschichte schreiben könnte!“ Die Sache war die, daß Kai sich mit Schreiben abgab. [...] Aus der Neigung zum Geschichtenerzählen, die er als kleiner Junge an den Tag gelegt hatte, hatten sich schriftstellerische Versuche entwickelt, und kürzlich hatte er eine Dichtung vollendet, ein Märchen, ein rücksichtslos phantastisches Abenteuer, [...] das [...] in den tiefsten und heiligsten Werkstätten der Erde und zugleich in denen der menschlichen Seele spielte, und in dem die Uргewalten der Natur und der Seele auf eine sonderbare Art vermischt [...] wurden [...]. Hanno kannte diese Geschichte wohl und liebte sie sehr, aber er war jetzt nicht aufgelegt, von Kais Arbeiten oder von Edgar Poe zu sprechen. (1.1, 794 f.)<sup>29</sup>

Was sein Freund Hanno *nicht* weiß, ist, dass er selber längst schon ein interessantes Sujet geworden ist für diesen Erzähler. Und nicht nur er selbst, sondern seine ganze Familie, die Buddenbrooks.

„Neulich nach der Konfirmationsstunde hat Pastor Pringsheim zu jemandem gesagt, ich stammte aus einer verrotteten Familie...“

„Hat er das gesagt?“ fragte Kai mit angespanntem Interesse...

„Ja, er meint meinen Onkel Christian, der in Hamburg in einer Anstalt sitzt. – Er hat sicher recht. [...] Ich habe gar keine Hoffnung...“

„So“, sagte Kai und schlug eine schnellere Gangart an; „nun erzählst du mir ein bißchen von deinem Klavierspiel. Ich will nämlich jetzt etwas Wunderbares schreiben, etwas Wunderbares... Vielleicht fange ich nachher in der Zeichenstunde an.“ (1.1, 820)

<sup>27</sup> Die textinterne Konstruktion des Numinosen konstituiert sich hier als eine *intertextuelle*, im Kontext einer spezifisch phantastischen Genre-Tradition.

<sup>28</sup> Zum Nachweis weitreichender Hoffmann-Bezüge in *Buddenbrooks*, bis hin zum Figurennamen „Grünlich“ selbst, vgl. den Beitrag von Friederike Reents S. 155–172.

<sup>29</sup> Die Begriffe „Phantastik“ und „Märchen“ gebraucht der frühe Thomas Mann hier wie auch in seinen Essays weitgehend synonym.

Dieser Kai, der seinen Freund Hanno so angespannt und beharrlich nach dessen Familiengeschichte ausfragt und nun etwas Wunderbares schreiben will – er wird (das hat Eckhard Heftrich zuerst erwogen und das haben Birte Lipinski,<sup>30</sup> Alke Brockmeier, Hans-Joachim Sandberg und Andreas Blödorn jüngst weiter entfaltet) womöglich überhaupt zum Autor eines Romans werden, der den Titel *Buddenbrooks* trägt. Und seine Erzählung wird dann fortsetzen, was er von Hoffmann, Poe und Maupassant gelernt hat, im trügerisch naturalistischen Gewand. Untote und Todesboten gehen um in ihren *haunted mansions* und ihr Held wird vom buckligten Männlein geholt. Am Pfuhl der Ushers und Buddenbrooks, zwischen Modersohn und Todtenhaupt, entfaltet diese moderne Phantastik ihren wunderbar faulen Zauber.

<sup>30</sup> Birte Lipinski, in einem Vortrag vor der Göttinger Tagung der jungen Thomas-Mann-Forscher 2010 (dessen Manuskript sie mir dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat). Vgl. im vorliegenden Band S. 173–194.



Tom Kindt

## „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“

Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel  
von Werken Thomas Manns

Die Vertreter der literarischen Moderne im deutschsprachigen Raum standen der Idee des ‚Übersinnlichen‘ mehrheitlich mit einer Mischung aus Faszination und Skepsis gegenüber. In ungewöhnlich differenzierter Form wird diese Haltung in einem Brief Arthur Schnitzlers aus dem Jahr 1928 entwickelt, in dem er – konfrontiert mit dem Vorwurf, sein Werk bestreite „die Möglichkeit eines übersinnlichen Zusammenhangs“ – dem Schriftsteller Raoul Auernhammer mitteilte:

Ein Blick in meine Gesamtproduktion [...] müßte nicht nur Sie [...] unwiderleglich überzeugen, daß ich nur das läppische und unlautere Geschwätz über das Unfaßbare, Unendliche, Über- und Außersinnliche ablehne, keineswegs aber so töricht bin oder jemals war, das Bestehen einer solchen übersinnlichen Welt und ihr Hineinspielen, Hineinragen, Hineindrohen in unsere menschliche Existenz zu leugnen. Freilich, mit den Flüchtlingen des Gedankens, den Mystikern und Okkultisten, von den Spiritisten gar nicht zu reden, will ich nichts zu tun haben und bleibe, der Grenzen allen metaphysischen Erkennens wohl bewußt, auch weiterhin in den Reichen der Realität und des relativ Erforschbaren redlich bemüht, die mir, gemessen an der Kürze unseres Erdendaseins und der Unzulänglichkeit unserer Sinne, auch schon unendlich und geheimnisvoll genug erscheinen.<sup>1</sup>

Dass für Thomas Manns Haltung zum ‚Übersinnlichen‘ ein ähnliches Nebeneinander von Aufgeschlossenheit und Vorbehalt kennzeichnend war, ist seit seinem 1924 vorgelegten Essay *Okkulte Erlebnisse* und dem Kapitel „Fragwürdigstes“ aus seinem im selben Jahr erschienenen *Zauberberg*-Roman hinlänglich bekannt.<sup>2</sup> Gleichwohl ist bis heute nicht eingehender untersucht worden, welche Spuren jene Haltung im Mann’schen Œuvre hinterlassen hat und wie dessen Verhältnis zu der literarischen Tradition zu bestimmen ist, in der es wesentlich um das von Schnitzler beschriebene ‚Hineinspielen‘ des ‚Über- und

<sup>1</sup> Arthur Schnitzler an Raoul Auernheimer, 14.5.1928, in: Arthur Schnitzler: Briefe 1913–1931, hrsg. von Peter Michael Braunwarth u. a., Frankfurt/Main: S. Fischer 1984, S. 550–552, S. 551. Für den Hinweis auf diese Briefstelle danke ich Hans-Harald Müller.

<sup>2</sup> Vgl. 15.1, 611–652 und 5.1, 990–1034. In *Okkulte Erlebnisse* erläutert Mann seine Haltung selbst als eine wohlwollende „Skepsis“, die „Verschiedenes für möglich hält“ (15.1, 619).

Außersinnlichen‘ in das menschliche Leben geht – nämlich zur Tradition der Phantastik.

Die folgenden Überlegungen sind als bescheidener Beitrag zu dem Vorhaben gedacht, diese Lücke in der Thomas Mann-Forschung zu schließen. Sie sollen zu diesem Zweck allerdings nicht versuchen, einzelne Phasen oder bestimmte Aspekte von Manns vielschichtiger Beziehung zur literarischen Phantastik genauer in den Blick zu bringen;<sup>3</sup> sie werden sich vielmehr darauf beschränken, die theoretischen Grundlagen für entsprechende Versuche zu erkunden, indem sie sich um eine Explikation oder – weniger technisch gesprochen – Klärung des Begriffs der Phantastik bemühen.<sup>4</sup>

Ein solches Unternehmen ist – wie Jeffrey Stout einmal treffend bemerkt hat – kein guter Weg, um Freunde zu finden.<sup>5</sup> Grundsätzlich gilt: In einer Explikation begnügt man sich nicht damit, *festzustellen*, wie ein Begriff verstanden wird; man versucht darüber hinaus, *festzulegen*, wie er verstanden werden sollte – und mit entsprechenden Regelungsvorschlägen will sich natürlich niemand behelligen lassen. In Kontexten wie dem vorliegenden kommt hinzu: Wer daran interessiert ist, einen Struktur- und Genrebegriff zu explizieren, der kann literarische Texte *nicht* als seinen eigentlichen Gegenstand betrachten, er hat sie vielmehr *nur* als Mittel zum Zweck zu begreifen, als Illustrationsbeispiele oder, mit Daniel Dennett gesprochen, als „Intuitionen-Pumpen“<sup>6</sup> – und eine entsprechende Umgangsweise mit literarischen Werken wird weithin als unangemessen empfunden. Wenn nun trotz dieser Vorbehalte statt des lebendigen Grüns der Werkanalyse vor allem das langweilige Grau der Begriffsexplikation folgt, dann geschieht dies in der Überzeugung, dass man ohne eine graue Grundierung zu einem grünen Bild gelangt, auf dem man viel sehen, aber wenig erkennen kann. Etwas nüchterner gesagt: Ohne den Versuch, sich zumindest in Ansätzen Klarheit über die eigenen Begriffe zu verschaffen, wird die Literaturwissenschaft allenfalls in der Lage sein, ihre Gegenstände zu bestaunen, nicht jedoch, sie angemessen zu verstehen.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die weiteren Beiträge des vorliegenden Jahrbuchs.

<sup>4</sup> Zum Verfahren der Explikation vgl. etwa Tadeusz Pawlowki: Begriffsbildung und Definition, Berlin/New York: de Gruyter 1980, S. 157–198.

<sup>5</sup> Vgl. Jeffrey Stout: Was ist die Bedeutung eines Textes? (1982), in: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hrsg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader, Göttingen: UTB 2008, S. 226–247, hier: S. 246.

<sup>6</sup> Vgl. dazu allgemein Daniel Dennett: Intuition Pumps, in: John Brockman (Hrsg.): The Third Culture. Beyond the Scientific Revolution, New York: Simon & Schuster 1995, S. 180–197.

## 1. Ausgangspunkt der Phantastikdefinition

Überlegungen zum Begriff der literarischen Phantastik beginnen gemeinhin mit dem Lamento über die große Zahl und beunruhigende Unterschiedlichkeit der vorliegenden Definitionen des Konzepts. In Uwe Dursts *Theorie der phantastischen Literatur* wird in diesem Sinne etwa über die „betrübliche terminologische Wirrnis“<sup>7</sup> in den betreffenden literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen geklagt, bei Hans Richard Brittnacher ist von der hoffnungslosen „Überdeterminiertheit des Begriffs“<sup>8</sup> die Rede, und bei Michael Scheffel wird das allgemeine Phantastikverständnis gar mit einem „unendlich dehnbaren Sack“ verglichen, in dem sich „alles unterbringen, aber nichts mehr finden“ lässt.<sup>9</sup>

So sehr diese und vergleichbare Einschätzungen offenkundig dem guten Zweck dienen sollen, die Dringlichkeit einer Begriffsklärung zu verdeutlichen, so wenig vermitteln sie ein angemessenes Bild der literaturwissenschaftlichen Debatten, zu denen das Phantastikkonzept seit Tzvetan Todorovs im Jahr 1970 erschienener Studie *Introduction à la littérature fantastique* Anlass gegeben hat.<sup>10</sup> Wie viele Begriffsdiskussionen in den Text- und Kulturwissenschaften zeichnet sich zwar auch die zum Phantastikbegriff durch große Vielstimmigkeit und manche Verblasenheit aus; von nicht wenigen der betreffenden Debatten hebt sich die Auseinandersetzung um das Konzept der phantastischen Literatur aber in zwei Hinsichten erkennbar und zugleich erfreulich ab. Erstens: Im Unterschied zu den Kontroversen, die etwa um Begriffe wie ‚Literatur‘, ‚lyrisches Ich‘ oder ‚impliziter Autor‘ ausgetragen werden, lässt sich in der Diskussion, die sich dem Begriff ‚literarische Phantastik‘ widmet, ein weithin geteiltes Grundverständnis ausmachen.<sup>11</sup> Die Bestimmungsvorschläge wei-

<sup>7</sup> Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, Basel/Tübingen: Francke 2001, S. 59.

<sup>8</sup> Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King*, in: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hrsg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 36–60, S. 41.

<sup>9</sup> Vgl. Michael Scheffel: *Was ist Phantastik? Überlegungen zur Bestimmung eines literarischen Genres*, in: Nicola Hömke/Manuel Baumbach (Hrsg.): *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg: Winter 2006, S. 1–17, S. 1.

<sup>10</sup> Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die phantastische Literatur*, übers. von Karin Kersten u. a., München: Hanser 1972 [frz. Orig. 1970].

<sup>11</sup> Zu den ausgesprochen kontroversen Debatten um die genannten Begriffe vgl. etwa Jörn Gottschalk/Tilmann Köppe (Hrsg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn: Mentis 2006, Tom Kindt/Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin/New York: de Gruyter 2006 und Simone Winko/Jan Borkowski: *Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff ‚lyrisches Ich‘ und zu seinen Ersetzungsvorschlägen*, in: Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin/New York: de Gruyter 2011 (im Druck).

chen, so unterschiedlich sie im Einzelnen sind, im Kern nicht weit, geschweige denn grundsätzlich voneinander ab. Und zweitens: Hat man sich das erwähnte Grundverständnis vergegenwärtigt – also das, was man als den größten gemeinsamen Nenner der vorliegenden Phantastikkonzepte bezeichnen könnte –, kann man feststellen, dass auch für die Streitfragen der Definitionsdebatte eine gewisse Übersichtlichkeit kennzeichnend ist. Überschaubar ist nicht allein die Zahl der strittigen Aspekte der Begriffsbestimmung, sondern auch die der Vorschläge zur Lösung der betreffenden Definitionskonflikte. Wenig Anlass also zur Klage über Begriffsverwirrung, beste Voraussetzungen vielmehr für einen Vorschlag zur Begriffsbestimmung.

Als Ausgangspunkt der angestrebten Explikation im Sinne einer Zusammenfassung und Schlichtung der Debatten um die Begriffsdefinition bietet sich das Verständnis an, das ich als größten gemeinsamen Nenner der vorliegenden Phantastikkonzepte bezeichnet habe – dieses Verständnis lässt sich auf die folgende einfache Formel bringen:

Als ‚phantastisch‘ sind literarische Texte oder Passagen in literarischen Texten zu bezeichnen, in denen das Aufeinandertreffen zweier Welten im Mittelpunkt der Schilderungen steht, wobei mit ‚Welten‘ hier Seinsordnungen gemeint sind, also Systeme des Möglichen, Notwendigen und Wahrscheinlichen.<sup>12</sup>

Um nahe liegenden Missverständnissen vorzubeugen, erscheint es geboten, dieser Grundbestimmung des Phantastischen in der Literatur zwei kurze Erläuterungen an die Seite zu stellen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass mit dem Grundverständnis nicht der Anspruch verbunden ist, den Gebrauch des Ausdrucks in Gänze abzubilden. Was die Formel darzustellen versucht, ist das gemeinsame Grundgerüst der anspruchsvolleren wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen – und auf diese Weise soll sie zugleich dem zukünftigen Ausdrucksgebrauch bereits als grobe Orientierung dienen. Das umrissene Grundverständnis ist also nicht als eine Art deskriptiver Vorlauf, sondern bereits als erster normierender Schritt auf dem Weg zu einer Begriffsklärung zu sehen. Konkret gesprochen läuft es auf den Vorschlag hinaus, bestimmte Verwendungen des Ausdrucks ‚literarische Phantastik‘ gleich im Vorfeld aus der Betrachtung als marginal und idiosynkratisch auszuklammern. Das gilt beispielsweise für die auch in wissenschaftlichen Zusammenhängen bisweilen anzutreffende Rede von ‚Phantastik‘ im Hinblick auf Werke, in denen statt zweier Welten nur

<sup>12</sup> In der Formulierung wird ‚Phantastik‘ mit Bedacht zugleich als Struktur- und Gattungsbegriff gefasst, vgl. zu dieser wichtigen Unterscheidung Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930): Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München: Fink 1991, S. 10–17.

eine dargestellt wird, diese aber erkennbar von dem abweicht, was sich vereinfachend als die ‚Alltagswelt‘ der Rezipienten bezeichnen lässt.<sup>13</sup> Im Sinne eines solchen Ausdrucksgebrauchs wäre schon ein Text wie etwa Manns Erzählung *Die vertauschten Köpfe* aus dem Jahr 1940 als phantastische Literatur zu rubrizieren – denn das im Untertitel als „indische Legende“ eingestufte Werk beschreibt eine Welt, in der es mit göttlichem Beistand möglich ist, die Köpfe und Rumpfe enthaupteter Menschen wieder zusammen zu fügen und Tote so zum Leben zu erwecken.<sup>14</sup> Texte entsprechender Machart als ‚phantastische Dichtung‘ einzustufen, mag alltagssprachlich nahe liegen, vor dem Hintergrund der technischen Verwendung des Ausdrucks in den Wissenschaften erscheint es jedoch stark kontraintuitiv.

Ferner sei betont, dass das skizzierte Grundverständnis von literarischer Phantastik nicht als eigenständige Begriffsbestimmung interpretiert werden sollte. Es ist kein Beitrag zu dem Wettstreit der konkurrierenden Definitionen, es soll vielmehr die als unkontrovers geltende Basis dieses Wettstreits freilegen. Anders gesagt: Es ist gerade die Idee – und also keineswegs eine Schwäche – der umrissenen Grundvorstellung von Phantastik, dass sie wichtige Fragen der Begriffsbestimmung nicht wirklich beantwortet, sondern nur benennt. Als eine ebenso erläuterungs- wie ergänzungsbedürftige Formel führt die gegebene Bestimmung die Aspekte der Phantastikdefinition vor Augen, in denen die Forschungsbeiträge voneinander abweichen – und sie kann der Begriffsklärung darum nicht allein als Ausgangs-, sondern zugleich als Angelpunkt dienen. Konkret legt das Grundverständnis nahe, sich im Rahmen einer Explikation des Phantastikkonzepts vor allem mit zwei Fragen zu beschäftigen: zum einen mit der Frage, was mit den wesentlichen Bestandteilen der Formel gemeint sein kann und was mit ihnen gemeint sein sollte; und zum anderen mit der Frage, welche weiteren Bausteine für notwendig gehalten werden und welche notwendig sind, um die Formel in eine überzeugende Begriffsbestimmung zu verwandeln. In Auseinandersetzung mit diesen beiden Fragen werde ich nun einen kleinen Überblick über grundlegende Standpunkte der Phantastikforschung geben und einen vorläufigen Vorschlag zur Klärung des Phantastikbegriffs umreißen.

<sup>13</sup> Vgl. zu einer entsprechenden Verwendung des Phantastikkonzepts Durst: Theorie (zit. Anm. 7), S. 27–36 oder Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 109–113.

<sup>14</sup> Vgl. VIII, 712–807, insbes. 766–768.

## 2. Bestandteile der Phantastikdefinition

### 2.1. Was heißt „zwei Welten“?

Wer sich der ersten der genannten Fragen widmen will – also der nach einer Erläuterung der zentralen Elemente des Grundverständnisses –, der muss sich vordringlich zwei Aufgaben widmen: Er hat erstens zu erläutern, wie die Wendung „zwei Welten“ zu verstehen ist, und zweitens zu klären, was mit der Rede von deren „Aufeinandertreffen“ gesagt sein soll. Ich beginne mit der Aufgabe einer näheren Charakterisierung der zwei Welten, um deren Begegnung es in phantastischen Texten oder phantastischen Textpassagen nach allgemeiner Einschätzung geht. Im Hinblick auf dieses Problem lassen sich in der Phantastikforschung zwei Grundpositionen ausmachen: Einer älteren Auffassung zufolge, wie sie etwa von Tzvetan Todorov oder Marianne Wünsch vertreten wird, handelt es sich bei den aufeinander stoßenden Welten ausnahmslos um Ausprägungen der gleichen zwei Typen von Seinsordnungen. Das Phantastische ergibt sich, so die zugrunde liegende Annahme, aus dem Neben- und Gegeneinander von natürlicher (oder realistischer) und übernatürlicher (oder nicht-realistischer) Welt.<sup>15</sup> Wünsch erläutert Phantastik in diesem Sinne als Form von Literatur, „die in eine ‚real mögliche Welt‘ eine andere, z. B. ‚mythische Welt‘ einbrechen läßt“.<sup>16</sup> Eine etwas neuere Sichtweise, die freilich schon bei Andrzej Zgorzelski und musterhaft noch bei Scheffel zu finden ist, stellt an die zwei Seinsordnungen in Werken der phantastischen Dichtung keine vergleichbaren Materialien, sondern nur allgemein formale Anforderungen. Im Sinne dieser Position ist schon dann von Phantastik zu sprechen, wenn in einem Text zwei ontologische Ordnungen aufeinander treffen, die zumindest teilweise miteinander unverträglich sind, ganz unabhängig davon, ob eine dieser Ordnungen als realistisch einzustufen ist.<sup>17</sup> Zgorzelski hat diese Auffassung auf die folgende griffige Formel gebracht: „Phantastik erscheint, wenn die inneren Gesetze der fiktiven Welt zerbrochen werden.“<sup>18</sup>

Schon nach diesen wenigen Hinweisen sollten nicht allein die Grundzüge

<sup>15</sup> Vgl. dazu etwa Todorov: Einführung (zit. Anm. 6), S. 25 f. und Wünsch: Die Fantastische Literatur (zit. Anm. 7), S. 63–68. Eine entsprechende Sichtweise findet sich freilich schon in den Überlegungen früher Theoretiker des Phantastischen wie Louis Vax oder Roger Caillois.

<sup>16</sup> Marianne Wünsch: Phantastische Literatur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P–Z, hrsg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 71–74, S. 71.

<sup>17</sup> Vgl. Andrzej Zgorzelski: Zum Verständnis phantastischer Literatur, in: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaicon II. Almanach der phantastischen Literatur, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 54–63 und Scheffel: Was ist Phantastik? (zit. Anm. 9).

<sup>18</sup> Zgorzelski: Zum Verständnis (zit. Anm. 17), S. 58.

einer wichtigen Kontroverse innerhalb der Phantastikforschung deutlich sein; es dürfte zudem bereits nahe liegen, wie der umrissene Konflikt im Interesse einer überzeugenden Begriffsexplikation zu schlichten ist – nämlich durch die Anknüpfung an die ältere Position und die Zurückweisung der jüngeren. Wer ein literarisches Werk, das zwei miteinander inkompatible Seinsordnungen darstellt, ungeachtet der genauen Charakterisierung dieser Seinsordnungen als ‚phantastisch‘ einstufen möchte, der ist – zumindest potenziell – gezwungen, der Phantastik Texte oder Textpassagen zuzuordnen, die ihr nach allgemeinem Gebrauch des Terminus und mithin nach den grundlegenden Intuitionen seiner Verwendung nicht zugehören. Zur Veranschaulichung dieser Annahme sei ein kleines Gedankenspiel erlaubt: Wenn man Manns skizzenhaftes Filmmanuskript „Tristan und Isolde“<sup>19</sup> aus dem Jahr 1923 im Stile amerikanischer Science Fiction-Filme der 1950er weiterschreiben und in die – von Riesen und Göttern bevölkerte – nicht-realistische Textwelt eine weitere nicht-natürliche Seinsordnung einbauen würde, deren Ausgestaltung deutlich macht, dass alle dargestellten Ereignisse von machtbesessenen Marsbewohnern gesteuert werden, dann hätte man einen Text hergestellt, der zwar zwei unverträgliche ontologische Ordnungen aufeinander treffen lässt, dessen Zurechnung zur literarischen Phantastik aber abwegig erscheint. In Fällen wie dem skizzierten mag die Rede von ‚phantastikaffinen Strukturen‘ gerechtfertigt sein, da sie mit ‚phantastischen Strukturen‘ die Bezugnahme auf ontologisch heterogene Verhältnisse gemein haben; die Rede von ‚literarischer Phantastik‘ sollte jedoch für Erzählungen über eine spezifische Spielart ontologischer Heterogenität reserviert werden – für die Begegnung zwischen einer realistischen und einer nicht-realistischen Welt.

Bevor ich weitergehe, möchte ich noch eine kurze Anmerkung zu einer Diskussion machen, die in der Forschung häufig mit den Erörterungen zu der Frage vermennt wird, was es heißt, dass phantastische Texte von zwei Welten handeln – zu der Diskussion, unter welchen Bedingungen sich sinnvoll sagen lässt, dass in einem Werk eine realistische Seinsordnung dargestellt und durch spezifische Vorkommnisse in ihren Grundannahmen verletzt wird. Auch mit Blick auf diese Frage ist in der Phantastikforschung ein Konflikt zwischen zwei Parteien zu beobachten: Für die erste Partei, die musterhaft wiederum von Todorov und Wünsch vertreten wird, erfolgen Urteile über die Realistik oder Phantastik von Textwelten auf der Basis der je historischen Realitätsvorstellungen; es wird also angenommen, dass sich entsprechende Einordnungen nicht allein auf das betrachtete Werk, sondern darüber hinaus auf die Kultur seiner

<sup>19</sup> Vgl. Thomas Mann: *Tristan und Isolde* (1923), in: Ders.: *Unordnung und frühes Leid und andere Erzählungen*, Frankfurt/Main 1966, S. 160–169.

Entstehungszeit oder – genauer gesagt – auf das vorherrschende Wirklichkeitsmodell seiner Zeitgenossen stützen.<sup>20</sup> Die andere Partei, deren Auffassungen etwa in Arbeiten von Durst oder Scheffel entfaltet werden, geht davon aus, dass Werke der Literatur in dem Sinne „eigengesetzlich“ sind, dass sie selbst vorgeben und anzeigen, was in ihnen „natürlich“ und was mithin „übernatürlich“ ist.<sup>21</sup> Grundlage für die Rede von Phantastik sind in diesem Sinne mit Scheffel die „auf der Ebene des Erzählens und/oder Erzählten implizit oder explizit thematisierten Basisannahmen über das [...], was in dieser Welt als möglich und unmöglich gilt“.<sup>22</sup> Es ist im vorliegenden Zusammenhang nicht unbedingt erforderlich, zu diesem Streitfall in der Phantastikdebatte Stellung zu nehmen – denn er betrifft weniger das Problem der Begriffs*bestimmung* als vielmehr das der Begriffs*verwendung*; da der Konflikt aber in der Diskussion unverhältnismäßig große Beachtung gefunden hat, scheint gleichwohl ein kurzer klärender Hinweis geboten zu sein: Wenn es den Vertretern der zweiten Position nur darum geht, daran zu erinnern, *wie* literarische Werke Wirklichkeitsvorstellungen evozieren, dann erweist sich der Streitfall als Scheinkonflikt – denn die Vertreter der ersten Position sagen hierzu nichts oder, falls doch, nichts grundlegend anderes. Wer etwa die Sichtweise Todorovs vertritt, der behauptet lediglich, dass der Entwurf und die Einordnung literarischer Textwelten unter Bezugnahme auf außerliterarische Wirklichkeitsmodelle erfolgt; er muss jedoch keineswegs – wie beispielsweise Durst annimmt – zugleich unterstellen, dass realistische Dichtung die Wirklichkeit adäquat abbildet, während phantastische Dichtung sie konsequent verfehlt. Geht es den Verfechtern der zweiten Position hingegen genau wie denen der ersten wesentlich um die Frage, *welche* Wirklichkeitsvorstellungen durch literarische Werke transportiert und problematisiert werden, so liegt auf der Hand, dass sie im Hinblick auf die Bedeutung von Texten die Eigengesetzlichkeit der Literatur erheblich überschätzen und die tragende Rolle der kulturellen Kontexte ihrer jeweiligen Entstehungszeit deutlich unterschätzen. Die Frage, welche Annahmen über die Wirklichkeit in einem literarischen Werk implizit oder explizit zum Ausdruck gebracht werden, lässt sich sinnvoll ebenso wenig unter Vernachlässigung seines Entstehungszusammenhangs beantworten wie die Frage, ob die betreffenden Annahmen Bestandteil eines realistischen oder eines nicht-realistischen Weltmodells sind.

<sup>20</sup> Vgl. dazu im Detail Wunsch: Die Fantastische Literatur (zit. Anm. 7), S. 17–43.

<sup>21</sup> Vgl. etwa Durst: Theorie (zit. Anm. 7), S. 80–83 und Scheffel: Was ist Phantastik? (zit. Anm. 9), S. 9f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 9.

## 2.2. Was heißt „Aufeinandertreffen“?

Damit komme ich zum zweiten Teil der ersten Frage, also zu der Diskussion, wie die im oben umrissenen Grundverständnis von ‚literarische Phantastik‘ zu findende Wendung von einem „Aufeinandertreffen“ zweier ontologischer Ordnungen erläutert werden sollte. Wenn man dieser Frage nachgeht und untersucht, welche fundamentalen Typen des Aufeinandertreffens von Welten in phantastischen Texten für denkbar und das heißt hier zugleich für zulässig gehalten werden, dann kann man ein weiteres Mal dabei zuschauen, wie die Phantastikforschung in zwei Lager zerfällt. Das erste dieser Lager, das in der Tradition Todorovs steht, vertritt eine restriktive Position; es schlägt vor, den Ausdruck ‚Phantastik‘ nur dann zu gebrauchen, wenn ein Text letztlich offen lässt, welche der in ihm miteinander konfrontierten Seinsordnungen in Geltung ist, wenn er also weder natürliche noch übernatürliche Erklärungsmuster der geschilderten Geschehnisse als gültig darstellt. Der *locus classicus* dieser Auffassung findet sich in Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* – hier heißt es:

Das Fantastische liegt in dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Phantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.<sup>23</sup>

Das zweite der unterschiedenen Lager, für das insbesondere die Arbeiten Wünschs stehen, tritt für eine liberalere Position ein; es unterscheidet und erlaubt drei fundamentale Typen des Neben- und Gegeneinanders der Seinsordnungen in phantastischen Texten. Im Sinne einer entsprechenden Sichtweise ist ein Text oder eine Textpassage der Phantastik zuzurechnen, sofern in ihm oder ihr zur Anschauung gebracht wird, wie eine realistische und eine nicht-realistische Welt mehr oder weniger konfliktreich aufeinander treffen; dabei ist ohne Belang, ob das Resultat dieses Aufeinandertreffens in der Todorov’schen Unschlüssigkeit, in der Behauptung der natürlichen Seinsordnung oder in der Durchsetzung einer übernatürlichen Seinsordnung besteht.<sup>24</sup>

Auch im vorliegenden Streitfall der Phantastikforschung drängt sich die bereits bewährte Form der Konfliktschlichtung auf, das heißt die Übernahme

<sup>23</sup> Todorov: Einführung (zit. Anm. 6), S. 26.

<sup>24</sup> In ihrem bereits angeführten Artikel für das Reallexikon umschreibt Wünsch die drei Fälle wie folgt: „(a) Die phantastischen Elemente können wieder getilgt werden [...]. (b) Die phantastischen Elemente werden als real bestätigt [...]. (c) Der Status der phantastischen Elemente bleibt ambivalent [...]“, Wünsch: Art. Phantastische Literatur (zit. Anm. 16), S. 71.

einer der beiden bestimmenden Auffassungen bei gleichzeitiger Zurückweisung der anderen. Dabei dürfte wenig überraschen, dass hier vorgeschlagen werden soll, der liberalen Sichtweise gegenüber der restriktiven den Vorzug zu geben. Rein A. Zondergelds Bemerkung, dass Todorov mit der in seiner Einführung entwickelten Ambivalenzthese lediglich „höchst private Anschauungen“<sup>25</sup> vortrage, mag überspitzt und nicht ganz glücklich formuliert sein, sie verweist aber auf ein essenzielles Manko der Gleichsetzung von Phantastik mit ontologischer Unschlüssigkeit: Die Vertreter einer entsprechenden Position setzen sich dafür ein, einen spezifischen grundlegenden Fall des Begriffsgebrauchs zur Norm zu machen und andere gleichermaßen konventionalisierte Formen der Ausdrucksverwendung auf den Index zu setzen.<sup>26</sup> Gegen eine solche Form der Begriffsbestimmung, die nicht alle verbreiteten Ausdrucksverwendungen einzubeziehen versucht, ist nun so lange nichts einzuwenden, wie sie gute Gründe für ihre Normierung des Begriffsgebrauchs anführen kann – dies aber gilt für Todorovs Vorschlag offenkundig nicht.<sup>27</sup> Anders als viele Fürsprecher der restriktiven Position nahe legen, ergibt sich aus der Gleichsetzung von Phantastik mit ontologischer Ambivalenz nicht zwangsläufig eine genauere Begriffsbestimmung, sondern zunächst einmal nur ein kleinerer Begriffsumfang. Und anders als sie gelegentlich unterstellen, muss die liberale Position nicht in Konfusion enden, weil sie – wie beispielsweise Durst behauptet – „den Begriff des Phantastischen auf massiv divergierende Strukturen anwendet“.<sup>28</sup> Erstens würden die Vertreter der liberalen Sichtweise die Annahme von massiven Unterschieden zwischen den von ihnen erlaubten Spielarten phantastischer Dichtung bestreiten, und zweitens steht es ihnen natürlich frei, auf strukturelle Divergenz mit konzeptueller und terminologischer Differenzierung zu reagieren, also – etwa anhand des Resultats der Begegnung von realistischer und nicht-realistischer Seinsordnung – verschiedene Typen und Subtypen literarischer Phantastik zu unterscheiden.<sup>29</sup> Es ist mithin nicht zu sehen, was *für* eine Begriffsbestimmung spricht, die allein solche literarischen Texte als phantastisch einstuft, die ein Aufeinandertreffen von Welten mit offenem Aus-

<sup>25</sup> Vgl. Rein A. Zondergeld: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Phaicon II. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 9–10, S. 9.

<sup>26</sup> Ausgehend von dieser Beobachtung schreibt Zondergeld an anderer Stelle: Todorovs „zu Recht kritisierte Definition führt in ihrer Konsequenz zu einer so großen Einengung des Begriffs, daß er sich selbst [...] aufzulösen droht“, Rein A. Zondergeld: *Was ist phantastische Literatur? Einleitende Bemerkungen zu einem Definitionsproblem*, in: Ders. (Hrsg.): *Lexikon der phantastischen Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 11–13, S. 11 f.

<sup>27</sup> Vgl. zu den Maßstäben der Evaluation von Explikationsvorschlägen bereits Rudolf Carnap: *Logical Foundations of Probability*, Chicago/London: University of Chicago Press 1950, § 3.

<sup>28</sup> Durst: *Theorie* (zit. Anm. 2), S. 59.

<sup>29</sup> Siehe dazu beispielhaft Anm. 24.

gang darstellen. Was *gegen* sie spricht, liegt demgegenüber auf der Hand: Sie schreibt eine Begriffsverwendung vor, die sich ohne Begründung weit vom üblichen wissenschaftlichen Ausdrucksgebrauch entfernt. So wäre vor ihrem Hintergrund das berühmte XXV. Kapitel aus Manns *Doktor Faustus*, in dem Leverkühn von einem Gespräch mit dem Teufel berichtet, nur im Rahmen einer Interpretation des Werks als phantastische Passage einzustufen, die den fiktionsinternen Wahrheitsgehalt der betreffenden Schilderungen für unklar hält; im Kontext einer Deutung des Romans, der zufolge die Schilderungen des Kapitels fiktional wahr sind, wäre dieses aufgrund eines Mangels an ontologischer Zweideutigkeit nicht der Phantastik, sondern der Gattung des Wunderbaren zuzurechnen.<sup>30</sup>

In Abwandlung der Schlussbemerkung des Mann'schen Berichts *Okkulte Erlebnisse* lässt sich sagen: Das literarisch Phantastische ist das im realistischen Zusammenhang „Unmögliche“, das – tatsächlich, vielleicht oder scheinbar – „dennoch geschieht“.<sup>31</sup> Um ein kurzes Zwischenfazit zu ziehen, sei der oben umrissene Grundkonsens in Sachen Phantastik im Sinne der bisherigen Reflexionen wie folgt modifiziert:

Als ‚phantastisch‘ sind literarische Texte (oder Passagen in literarischen Texten) zu bezeichnen, in denen das Aufeinandertreffen einer natürlichen und einer übernatürlichen Welt im Mittelpunkt der Schilderungen steht, wobei das Ergebnis dieses Aufeinandertreffens sowohl in der Behauptung der natürlichen oder der Durchsetzung der übernatürlichen Seinsordnung bestehen kann als auch in der Unschlüssigkeit darüber, welche der beiden Seinsordnungen in Geltung ist.

### 3. Ergänzungen der Phantastikdefinition

Damit ist nun der Boden bereitet für eine bündige Beschäftigung mit dem zweiten der oben erwähnten Problemkomplexe, um die eine Klärung des Phantastikkonzepts nicht herumkommt. Nach der Betrachtung der gebotenen *Erläuterungen* der Formelelemente sollen nun abschließend also die erforderlichen *Ergänzungen* der Formel in den Blick genommen werden. Konkret gesprochen: Es kann sein, dass die bisher genannten Bedingungen für das Vorliegen von literarischer Phantastik zwar allesamt notwendig, zusammen aber nicht hinreichend sind. Noch konkreter gesprochen: Es kann sein, dass sich literarische Werke finden lassen, die allen Bedingungen der gegebenen Bestimmung gerecht werden, bei denen es aber wenig einleuchtend erscheint, sie als

<sup>30</sup> Vgl. 10.1, 323–365.

<sup>31</sup> 15.1, 652.

‚phantastisch‘ einzustufen. In der Phantastikforschung wird recht einmütig von der Existenz entsprechender Werke und also von der Erweiterungsbedürftigkeit einer Formel wie der vorgeschlagenen ausgegangen. Bei Todorov zeigt sich diese Einschätzung etwa in seinen Hinweisen zur Unverträglichkeit von phantastischen und allegorischen Darstellungsformen, in denen es kurz gesagt um die folgende Beobachtung geht: Wenn die Präsentation des Aufeinandertreffens zweier Welten in einem Werk als Allegorie angelegt ist, wenn sie also wesentlich auf andere Dinge verweisen soll als auf die buchstäblich dargestellten, dann scheint es unangemessen, das betreffende Werk der Phantastik zuzurechnen.<sup>32</sup> Bei Todorov und insbesondere Wünsch zeigt sich die Intuition, dass das bloße Aufeinandertreffen von Welten nicht ausreicht, um gerechtfertigt von Phantastik zu sprechen, aber auch in der Beschäftigung mit den Textinstanzen, aus deren Sicht das Nebeneinander der Ontologien dargestellt und als Konflikt erkennbar wird, also mit den Instanzen, die Wünsch als ‚Klassifikatoren‘ der Realitätsinkompatibilität bestimmter Weltbestandteile bezeichnet.<sup>33</sup>

Es kann im vorliegenden Zusammenhang darauf verzichtet werden, die Debatte über die erforderlichen Ergänzungen des Grundverständnisses von literarischer Phantastik im Einzelnen darzustellen oder gar weiterzuführen. Zu einer vorläufigen Abrundung der angestrebten Begriffsexplikation reicht es nämlich bereits aus, sich klar zu machen, dass den erwähnten und vergleichbaren Vorschlägen zur Ergänzung der Phantastikbestimmung im Wesentlichen eine Idee zugrunde liegt – die Idee, dass in phantastischen Texten oder Textpassagen das Aufeinandertreffen zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Seinsordnung nicht allein dargestellt, sondern darüber hinaus zentral zum Thema gemacht wird.<sup>34</sup> Was mit dieser Unterscheidung gemeint ist, lässt sich am Beispiel von Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer*<sup>35</sup> aus dem Jahr 1930 veranschaulichen: Hier berichtet ein Erzähler über ein Reiseerlebnis in einer realistisch gezeichneten Welt, dessen Verlauf ihn gleich in doppelter Weise zur Annahme des Wirkens übernatürlicher Mächte veranlasst. Zum einen deutet er den Eindruck an, die präsentierten Geschehnisse seien insgesamt vorbestimmt gewesen – so spricht er etwa schon am Beginn seines Berichts vom „vorgezeichneten und im Wesen der Dinge liegenden Ende“<sup>36</sup> der beschriebenen Vorfälle.

<sup>32</sup> Vgl. Todorov: Einführung (zit. Anm. 6), S. 55–68.

<sup>33</sup> Vgl. Wünsch: Die Fantastische Literatur (zit. Anm. 7), S. 36f. und Todorov: Einführung (zit. Anm. 6), S. 31.

<sup>34</sup> Zum Begriff des Themas bzw. der Thematisierung vgl. etwa Klaus Brinker: Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden, 4. durchg. u. erg. Aufl., Berlin: Erich Schmidt 1997, S. 54f.

<sup>35</sup> Vgl. VIII, 658–711. – Vgl. zum Zusammenhang auch den Beitrag von Friedhelm Marx im vorliegenden Jahrbuch (S. 133), der freilich zu einer anderen Deutung der Erzählung gelangt.

<sup>36</sup> VIII, 658.

Zum anderen führt er einzelne Ereignisse auf okkulte oder dämonische Kräfte zurück – so geht er ungeachtet seiner vielen Vorbehalte gegenüber dem Zauberer Cipolla davon aus, dass sich dessen Kunststücke nicht allein auf ‚natürliche Weise‘ erklären lassen, sondern auch auf „über- und unvernünftigen Fähigkeiten der menschlichen Natur“<sup>37</sup> beruhen; er glaubt in Cipollas Auftritt neben „Humbug und nachhelfender Mogelei“ auch „die Echtheit anderer Bestandteile des bedenklichen Amalgams“<sup>38</sup> zu erkennen. Man mag nun schon nach dieser Skizze verlockt sein, den Einwand vorzutragen, dass man es hier allein mit Spekulationen des Erzählers, nicht aber mit Fakten in der erzählten Welt zu tun hat, dass sich also nur im Erzählerbericht, nicht aber in der Erzählung zwei miteinander kollidierende Seinsordnungen ausmachen lassen. Das mag so sein, kann hier aber vernachlässigt werden; entscheidend ist im vorliegenden Zusammenhang etwas anderes – nämlich, dass man die Erzählung selbst dann, wenn man den Interpretationen des Erzählers folgt, nicht einleuchtend als phantastischen Text einstufen wird. Das Werk mag vom Neben- und Durcheinander zweier Seinsordnungen *berichten*, es *behandelt* aber offenkundig etwas anderes. Was in *Mario und der Zauberer* zum Thema wird, das ist nicht das konfliktreiche Aufeinandertreffen zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen, sondern die problematische Verbindung von Handlungsträgheit und Auslegungsleidenschaft, die den Erzähler kennzeichnet.<sup>39</sup>

Als letzte Annäherung an einen Klärungsvorschlag für den Begriff der literarischen Phantastik ergibt sich aus den vorangegangenen Betrachtungen die folgende Bestimmung:

Als ‚phantastisch‘ ist ein literarisches Werk (oder ein Abschnitt eines literarischen Werks) gerechtfertigt genau dann zu bezeichnen, wenn in ihm das Aufeinandertreffen einer natürlichen und einer übernatürlichen Welt zum Thema gemacht wird, wobei das Ergebnis dieses Aufeinandertreffens sowohl in der Behauptung der natürlichen oder der Durchsetzung der übernatürlichen Seinsordnung bestehen kann als auch in der Unschlüssigkeit darüber, welche der beiden Seinsordnungen in Geltung ist.

#### 4. Schlussbemerkung

Damit bin ich am Ende meiner Betrachtungen angelangt. Was durch meine Diskussion der Bestimmung des Phantastikkonzepts *gewonnen* ist, habe ich nicht zu befinden – ich hoffe: eine Heuristik für den Umgang mit literarischen

<sup>37</sup> Ebd., 690.

<sup>38</sup> Ebd., 691.

<sup>39</sup> Vgl. etwa ebd., 669f.

Texten und so: ein Anlass für weitere Diskussionen.<sup>40</sup> Was durch sie *nicht gewonnen* ist, das dürfte klar sein: eine Grundlage für die Beilegung der meisten Kontroversen über die Zurechnung einzelner Werke oder Werkabschnitte zur Phantastik. Hintergrund entsprechender Kontroversen nämlich sind in der Regel nicht konfligierende Bestimmungen, sondern divergierende Verwendungen des Phantastikbegriffs – und das heißt mindestens verschiedene interpretative Befunde darüber, was in einer fiktiven Welt der Fall ist, wenn nicht sogar unterschiedliche interpretationstheoretische Vorstellungen darüber, wie festgestellt wird, was in einer fiktiven Welt der Fall ist.<sup>41</sup> Eine Beschäftigung mit den Zusammenhängen zwischen Genrezurechnung und Textdeutung und das heißt vor allem mit der im angelsächsischen Raum seit Jahrzehnten laufenden ‚truth in fiction‘-Debatte ist ein dringendes Desiderat der literaturwissenschaftlichen Phantastikforschung.

<sup>40</sup> Vgl. zur zugrunde liegenden Idee der Interpretationsheuristik Tom Kindt/Hans-Harald Müller: Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation, in: Dies. (Hrsg.): What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 205–219.

<sup>41</sup> Vgl. zu diesen Fragen grundlegend Kendall L. Walton: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1990, Kap. 4 (S. 138–188) und zuletzt Jan Stühling: Unreliability, Deception, and Fictional Facts, in: JLT – Journal of Literary Theory 5:1 (2011), S. 95–108.

## Andreas Blödorn

### „Wer den Tod angeschaut mit Augen“

#### Phantastisches im *Tod in Venedig*?

Die „Ritter der Schönheit“, so befand Thomas Mann mit Blick auf August von Platen Gedicht *Tristan*, „sind Todesritter“ (IX, 271). In diesem Sinne bildeten die Anfangszeilen des Gedichts, „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben“, die „Ur- und Grundformel“ einer Welt, wie Mann in seinem *Platen-Vortrag* von 1930 ausführt, „die den Adepten lehrt, daß das Prinzip der Schönheit und Form nicht der Sphäre des Lebens entstammt“ (IX, 270f.). Für den Adepten Thomas Mann, so gesteht dieser damit zugleich, bedeuten die Platen-Verse eine Einweihung in ein ‚geheimes Wissen‘ um den Zusammenhang von Schönheit, Sehnsucht und Tod. Und auch der Schriftsteller Gustav von Aschenbach in Thomas Manns *Tod in Venedig* wird mit Platen diesen Zusammenhang entdecken: schon auf der Schiffsreise und bei seiner Ankunft, seinem Eintritt in Venedig, liest und rezitiert er dessen Werke.<sup>1</sup> In der Folge wird dann auch für Aschenbach, metaphorisch gesprochen, jener „Pfeil des Schönen“ aus Platens Gedicht zu einem ‚Todespfeil‘ – in Gestalt des schönen Knaben Tadzio. Denn mit der von Tadzio ausgelösten Sehnsucht ‚entstellt‘ sich Aschenbach die von ihm wahrgenommene Welt, wie es in der Novelle heißt, zunehmend „ins Sonderbare“ (2.1, 519), bis sie ihn schließlich ganz vernichtet. Dem Phantastikforscher Roger Callois zu Folge ist ein solcher „Riß“ in der Realitätswahrnehmung, ein „befremdende[r], fast unerträglich[er] Einbruch in die wirkliche Welt“<sup>2</sup>, das Hauptmerkmal des Phantastischen. Ausgehend von einer solch allgemeinen ersten Definition wird im Folgenden der Frage nachgegangen, ob sich *Der Tod in Venedig* – wie es einige Interpreten vorschlagen – als ein phantastischer Text klassifizieren lässt.<sup>3</sup> Fokussiert wird

<sup>1</sup> Vgl. dazu ausführlich: Seán Henry: August Graf von Platen und „Der Tod in Venedig“, in: Frank Baron/Gert Sautermeister (Hrsg.): Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos, Lübeck: Schmidt-Römhild 2003, S. 27–50.

<sup>2</sup> Roger Callois: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction, in: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur, Frankfurt/Main: Insel 1974, S. 45.

<sup>3</sup> Als einen solchen haben ihn u. a. klassifiziert: Dorrit Cohn: The Second Author of „Der Tod in Venedig“, in: Benjamin Bennett u. a. (Hrsg.): Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel, Tübingen: Niemeyer 1983, S. 223–245; Rolf Günter Renner: Thomas Mann als phantastischer Realist. Eine Überlegung anläß-

dabei insbesondere, inwieweit ein abgleichender Blick auf Merkmale und Strukturelemente literarischer Phantastik dazu beitragen kann, Thomas Manns Erzählverfahren in dessen nach Manfred Dierks „dichteste[r] Prosaarbeit“<sup>4</sup> näher zu bestimmen, mit der sich zugleich der Beginn des Mythos in seinem Werk verbindet.<sup>5</sup> In diesem Sinne erlaubt die Abgrenzung von der Phantastik, so meine These, vor allem eine präzisere Lokalisierung von Manns Novelle im Kontext frühmoderner Erzählverfahren. Hinter der Frage nach dem Phantastischen im Werk Thomas Manns verbirgt sich somit in verschobener Form die Frage nach der spezifischen Modernität der Texte Manns, verbindet sich doch nicht zuletzt mit den Definitionsproblemen der Phantastik dieselbe Frage, die auch für die Epochenabgrenzung der Literatur zwischen Poetischem Realismus und Früher Moderne relevant ist: Wie halten es die Texte mit der Wahrnehmung und Darstellung von Realität? Und wie verhalten sich äußere Realität und innere ‚Wirklichkeit‘ der Figuren in Thomas Manns Novelle zueinander?

Am eingehendsten hat sich der Frage nach dem Phantastischen in Thomas Manns Erzählverfahren bislang Rolf Günter Renner gewidmet, der Mann als einen „phantastischen Realisten“ kennzeichnet, dessen Erzählen „die Grenze des Phantastischen und Unheimlichen“ berühre und das Realistische und das Phantastische verknüpfe.<sup>6</sup> Renners Beobachtungen beruhen dabei auf der Differenz von innerem vs. äußerem Erleben, von innerer, erzählter Wirklichkeit einer Figur vs. ihrer äußeren Wirklichkeit (aus der Sicht einer darstellenden und beobachtenden Erzählinstanz). Vielfach, so Renner, „schaffen Störungen und Einbrüche im vorgeblich realistischen Erzählen auch eine ‚berichtigende Unordnung‘ innerhalb einer ‚wohl-determinierten, beobachteten und abgegrenzten Welt“<sup>7</sup>. Die äußeren Spannungen verwiesen auf innere, unbewusste, wodurch sich „die Erfahrungswirklichkeit als eine ‚verstellte Realität“<sup>8</sup> zeige. Im handelnden Subjekt dringe dabei „ein Vergessenes“ hervor; ein Prozess, der in Thomas Manns Erzählen häufig „durch das Zurücktreten von Sprache manifest“ werde.<sup>9</sup> Gerade im *Tod in Venedig* sei „ein zunehmendes Schwin-

lich der „Vertauschten Köpfe“, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck (= TMS VII), Bern: Francke 1987, S. 73–91; Matías Martínez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.

<sup>4</sup> Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie, Bern/München: Francke 1972, S. 13.

<sup>5</sup> Manfred Dierks: Traumzeit und Verdichtung. Der Einfluß der Psychoanalyse auf Thomas Manns Erzählweise, in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, hrsg. von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main: Klostermann 1991, S. 111–137.

<sup>6</sup> Rolf Günter Renner: Thomas Mann als phantastischer Realist (zit. Anm. 3), 74 f.

<sup>7</sup> Ebda., S. 74.

<sup>8</sup> Ebda.

<sup>9</sup> Ebda.

den der scharfen Grenzlinie zwischen vermeintlich realistischem und phantastischem Erzählen“ auffällig, das nicht aus dem Inhalt der Novelle resultiere, sondern aus „einer erzählten Perspektive der Ambivalenz“.<sup>10</sup> Was dies in wahrnehmungsbezogener und erzähltechnischer Hinsicht für den *Tod in Venedig* bedeutet, soll anhand der Definitionskriterien des Phantastischen nun genauer betrachtet werden.

## 1. Kriterien des Phantastischen

Der grundlegenden Definition Marianne Wünschs folgend, lässt sich Phantastische Literatur als ‚eine Erzählform nicht-mimetischer Literatur‘ bezeichnen, „die in eine ‚real mögliche Welt‘ eine andere, z. B. ‚mythische Welt‘ einbrechen lässt, die dem dominierenden kulturellen Wissen des jeweiligen Publikums als unmöglich gilt“<sup>11</sup>. Als „unmöglich“ erscheint dabei eine Textwelt, „wenn sie die (logischen, physikalischen, biologischen, weltanschaulichen) Basispostulate der jeweils dominierenden Realitätskonzeption verletzt“, welche wiederum abhängig ist „vom Realitätsbegriff einer Kultur bzw. einer bestimmten Epoche“.<sup>12</sup>

Michael Scheffel knüpft hier an, wenn er von einer grundlegenden „Heterogenität der erzählten Welt“ in phantastischer Literatur spricht.<sup>13</sup> Denn die fraglichen erzählten Ereignisse bezögen sich, so fasst Scheffel die Übereinstimmungen der neueren Phantastik-Theorien zusammen, auf „zwei, eigentlich nicht miteinander kompatible Realitätssysteme“<sup>14</sup>, „die in einen unmittelbaren Konflikt geraten“<sup>15</sup>. Dabei entstehe „das Phantastische in der Literatur [...] als die Folge eines besonderen Verhältnisses von Ereignis und Erklärungsmuster im fiktionsinternen Rahmen einer erzählten Welt“<sup>16</sup>, und zwar derart, dass phantastische Texte verschiedene, ambivalente Deutungs- und Sinnangebote bereitstellen, um das Erzählte einzuordnen, zu erklären und zu verste-

<sup>10</sup> Ebda., S. 76.

<sup>11</sup> Marianne Wünsch: Phantastische Literatur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a., Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 71.

<sup>12</sup> Ebda., S. 71. Als weitere Grundbedingungen für das Vorliegen ‚phantastischer Strukturen‘ nennt Wünsch: 1. Der Text weist eine narrative Struktur auf; 2. die „dargestellte Textwelt [...] besteht aus zwei oppositionellen Teilwelten, deren erste als in der Realität mögliche und deren zweite als nicht-mögliche erscheint.“ (ebda.)

<sup>13</sup> Michael Scheffel: Was ist Phantastik? Überlegungen zur Bestimmung eines literarischen Genres, in: Nicola Hömke/Manuel Baumbach (Hrsg.): Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur, Heidelberg: Winter 2006, S. 3.

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Ebda., S. 8.

<sup>16</sup> Ebda., S. 9.

hen. Basierend auf den Definitionen von Krah und Wünsch definiert Scheffel daher als „notwendig und hinreichend für das Phantastische in der Literatur“: „1. Mindestens ein Ereignis in der erzählten Welt, das die [...] implizit oder explizit thematisierten Basisannahmen über das zu verletzen scheint, was in dieser Welt als möglich und unmöglich gilt.“<sup>17</sup> und „2. Mindestens zwei Erklärungsmuster, die in e. mehr oder minder deutlich auf der Figuren- und/oder Erzählerebene artikulierten ambivalenten Verhältnis zueinander stehen und die [...] eine konsistente Zuordnung des ontologischen Status' dieses Ereignisses verhindern, indem sie es erlauben, das Erzählte wahlweise als möglich oder unmöglich zu klassifizieren.“<sup>18</sup>

Damit definiert sich das Phantastische strukturell durch eine „Unbestimmtheitsstelle“<sup>19</sup> bzw. eine „Deutungsoffenheit“<sup>20</sup>, die einen „Erklärungsbedarf“<sup>21</sup> erzeugt. Hierfür lassen sich nach Wünsch prinzipiell zwei verschiedene Lösungsmodelle beobachten, mit denen das Phantastische entweder ‚weg-erklärt‘ und neu (etwa als Traum oder Wahnsinn) eingeordnet und somit als ‚Phantastisches‘ aus der dargestellten Welt ‚getilgt‘ wird. Oder aber das Phantastische wird als ‚real‘ bestätigt – innerhalb eines erweiterten neuen Realitätsbegriffs, in dem dann neben einer ‚normalen Realität‘ eine darin bislang „nicht vorgesehene ‚andere‘ Wirklichkeit“<sup>22</sup> konstatiert wird.

## 2. Realitätskonzeption und ‚phantastische Struktur‘ im *Tod in Venedig*

Anders als das Zwei-Welten-Theorem der Phantastik dies voraussetzt, existiert nun im *Tod in Venedig* scheinbar nur *eine* dominante Welt, innerhalb derer auch kein Ereignis vorzuliegen scheint, das nach Scheffel als „unmöglich“ einzustufen wäre: Gustav von Aschenbach begegnet am Münchener Nordfriedhof einem Fremden, und in der Folge verspürt er Reiselust und macht sich über Zwischenstationen auf den Weg nach Venedig. Unterwegs begegnet er mehreren extravaganten, auf ihn abstoßend wirkenden älteren Männern. Im Hotel

<sup>17</sup> Ebda.

<sup>18</sup> Ebda., S. 10.

<sup>19</sup> Ebda.

<sup>20</sup> Hans Krah: Phantastisch, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 68.

<sup>21</sup> Marianne Wünsch: (zit. Anm. 11), S. 71.

<sup>22</sup> Wünsch nennt dies dann den Entwurf einer „okkultistischen ‚Mythologie‘“; vgl. Marianne Wünsch: (zit. Anm. 11), S. 71. Zur Kritik daran vgl. u. a. Uwe Dürst: Theorie der phantastischen Literatur, 2. Aufl. Berlin: LIT 2010, S. 70f. (Anm. 287).

schließlich trifft er dem gegenüber auf einen schönen polnischen Knaben, zu dem er sich leidenschaftlich hingezogen fühlt. Warnungen vor dem Ausbruch der Cholera ignoriert er; am Ende, so legt der Text nahe, stirbt er, am Strand sitzend, am Genuss verseuchter Erdbeeren. Sein letzter Blick gilt Tadzio, der vor ihm im Wasser des Meeres spaziert. Manns Novelle schildert mit dieser Ereignisfolge eine kausalreale, mögliche Realität, die mit empirischen, kulturellen Wirklichkeitsannahmen der Zeit um 1900 vollkommen vereinbar ist. So werden in der geschilderten Ereignisfolge keine logischen, physikalischen, biologischen oder weltanschaulichen Basispostulate der dominanten Realitätskonzeption verletzt, die Grundvoraussetzungen für das Vorliegen phantastischer Literatur scheinen demnach also zunächst nicht erfüllt.

Nun lassen sich in Manns Novelle aber dennoch ‚Unbestimmtheitsstellen‘ und in deren Folge zuletzt doch zwei miteinander nicht kompatible ‚Realitätssysteme‘ im Text feststellen; diese betreffen jedoch nicht ein einzelnes oder mehrere Ereignisse, sondern die gesamte dargestellte Welt als Ganzes, für die zwei divergierende ‚Erklärungsmuster‘ angeboten werden. Auch in dieser Hinsicht lässt sich das Erzählte allerdings nicht „wahlweise als möglich oder unmöglich“<sup>23</sup> klassifizieren – es werden vielmehr zwei parallele Erklärungs- und Deutungsmuster des Erzählten angeboten, die beide gleichermaßen als möglich erscheinen und die somit die dargestellte Realität als eine ambivalent *wahrnehmbare* auszeichnen. Denn die erzählerische Vermittlung und Wahrnehmung der dargestellten Welt und mit ihr die komplexe Verweisungs- und Motivstruktur des Textes lenkt die Aufmerksamkeit immer wieder darauf, dass es sich bei Aschenbachs Verfalls- und Sterbe-geschichte keinesfalls nur um eine zufällige Verkettung unglücklicher Umstände handele, sondern dass diese explizit dargestellte und auf der Figurenebene auch sprachlich artikuliert Geschehensfolge um die Cholera-Epidemie in Venedig auch als eine ‚unheimliche‘, auf der Figurenebene unausgesprochene Präsenz einer anderen Sphäre *deutbar* ist. Damit wiederum bekommt dasjenige herausragende Bedeutung und Funktion für Manns Text, was Hans Krah im Zusammenhang mit der Definition des Phantastischen hervorhebt: dass „insbesondere Fragen der Wahrnehmung und des *Point of view* (Perspektive) sowie die Realitätsmodi des Dargestellten“<sup>24</sup> in besonderer Weise für phantastische Texte relevant sind. Dies zeigt sich, wie sich mit Wünsch genauer ausführen lässt, in der Regel darin, dass „[e]ine oder mehrere Figuren der kulturell akzeptablen Teilwelt [...] darin das Auftreten von Phänomenen, Ereignissen, Wesenheiten, die der ‚anderen Welt‘ angehören, aber dennoch als real wahrgenommen werden“<sup>25</sup>, erleben.

<sup>23</sup> Michael Scheffel: (zit. Anm. 13), S. 10.

<sup>24</sup> Hans Krah: (zit. Anm. 20), S. 69.

<sup>25</sup> Marianne Wünsch: (zit. Anm. 11), S. 71.

Betrachtet man den Zusammenhang von Ereignisfolge und ambivalenten Erklärungsmustern im *Tod in Venedig* aus dieser Perspektive, so erlebt Aschenbach in Manns Novelle in der Tat das Auftreten von Wesenheiten, die einer ‚anderen Welt‘ angehören, die von ihm aber als real wahrgenommen werden: Jene Figurationen des Todes, die ‚Todesboten‘, stellen einerseits reale Figuren der dargestellten und von Aschenbach wahrgenommenen Welt dar und werden doch andererseits – und zwar durch die implizite Deutung und Bewertung der Erzählinstanz – ganz offensichtlich einer höheren, unheimlichen Sphäre zugeordnet.

Matías Martínez weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Wahrnehmung und Deutung des Geschehens durch den Erzähler dafür verantwortlich ist, dass die Abfolge der Todesboten und der mit ihnen verknüpften Situationen als eine Art ‚Heimsuchung‘ durch numinose Mächte erscheint, die jenseits von Zeit und Raum angesiedelt sind.<sup>26</sup> Aschenbachs Fahrt nach Venedig gestaltet sich dabei auf einer mythischen Ebene als Übergangsfahrt in den Tod, gekennzeichnet durch eine zunehmende Raum- und Zeitauflösung, die dem Mythischen gegen Ende eine immer stärkere Präsenz zukommen lässt. Nach Martínez zeichnet sich Thomas Manns Novelle daher – dessen Konzept einer ‚doppelten Optik‘ entsprechend – durch eine doppelte Motivierung des Geschehens aus, die für die Novelle insgesamt zu einem ambivalenten Sinn und somit zu zwei nebeneinander stehenden Lesarten führt: einer realistischen, kausalen Motivierung des Krankheits- und Verfallsgeschehens tritt ein mythisches Erklärungsmuster an die Seite, das von seinem tödlichen Ende her, vom Textausgang und also (mit Clemens Lugowskis Begriff) „von hinten“ motiviert ist. Diese finale Motivierung und das dadurch bedingte mythische Erklärungsmuster des Geschehens wird vom Text jedoch nicht explizit thematisiert, sondern ergibt sich vielmehr nur implizit, und zwar aus der „konnotativen Verweisungstechnik“<sup>27</sup> des Textes, die sich symbolischer, metaphorischer und metonymischer Bezüge bedient. Folgt die Ebene einer kausal-realen Ereignisfolge von Aschenbachs Münchener Spaziergang bis hin zu seinem Tod am

<sup>26</sup> Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 151 f.

<sup>27</sup> Matías Martínez: (zit. Anm. 26), S. 166. In ihrer Gesamtheit bezeichnet diese ‚konnotative Verweisungstechnik‘ somit ein Verfahren, das Gunter Reiss vergleichbar als „allegorische Syntax“ im Erzählverfahren Thomas Manns bestimmt, vgl. Gunter Reiss: ‚Allegorisierung‘ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns, München: Fink 1970, S. 226f. Auch Hermann Kurzke spricht für Manns Novelle von einem „Verfahren mythisierenden Allegorisierens“, einer „allegorisierende[n] Methode, die jedes auf den ersten Blick realistische Detail durchscheinend macht auf eine ideelle Komposition“, vgl. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*, 3., überarb. Aufl. München: Beck 1997, S. 122. Und Manfred Dierks kennzeichnet die Zweideutigkeit des Erzählgeschehens als ein individuelles „Realgeschehen in Raum und Zeit der Gegenwart“, das „beziehbar [wird] auf seinen überzeitlichen ‚mythischen‘ Typus“, vgl. Manfred Dierks: (zit. Anm. 5), S. 111.

Lido Venedigs einem linear-konsekutiven, vorwärtsgerichteten und wirklichkeitsorientierten Erzählen, das auf empirischen Raum- und Zeit-Koordinaten basiert, so wird nun ein mythisch-übernatürliches Verständnis des Geschehens dadurch suggeriert, dass die Oberflächenebene der auktorial erzählten Verfallsgeschichte durch eine semantische Tiefenstruktur des Textes unterlaufen wird, ohne erstere als falsch zu erweisen. Thomas Manns Erzählinstanz erfährt mithin keine Destabilisierung,<sup>28</sup> doch ergibt sich auf der mythischen Ebene aus der Abfolge der Todesfigurationen eine Physiognomie des Todes, welche u. a. die Attribute ‚schwarz‘ (für Tod) und ‚rot‘ (für Sinnlichkeit) sowie das Merkmal der Fremdartigkeit korreliert. Somit wird jede Erscheinung einer solchen Figur paradigmatisch – als wiederholende Variation der immer selben Grundfigur des Todes – lesbar. Dabei werden Figurenmerkmale insofern als Teil einer auch außenräumlichen Gesamtrealität ausgewiesen, als dass diese Merkmale auch im Außenraum Entsprechungen finden. Inneres und Äußeres verweisen folglich darauf, dass sich mit dem Handlungsverlauf die gesamte wahrgenommene Realität an sich verändert. So taucht etwa das Paradigma des erotisch aufgeladenen Roten in zunehmender Häufung nicht nur als „Erröten“ (2.1, 568), als Haarfarbe oder Kleidungsattribut der Figuren auf, sondern ‚färbt‘ gewissermaßen auch metonymisch auf deren äußere Umgebung ab – zum Beispiel in Form „purpurn[er]“ Blütendolden (2.1, 567), „rubinrot[en]“ Granatapfelsafts (2.1, 571), als „rostrot gefärbte[r] Sand“ (2.1, 577) und schließlich als Rot der Erdbeeren (2.1, 587). Dabei gilt nach Martínez auch hier – und dies verweist auf die damit verbundene Zeitlosigkeit einer mythischen Bedeutungsebene –, dass „[.] ede Manifestation des Roten [...] jede andere Manifestation des Roten [konnotiert]“<sup>29</sup>. Dasselbe gilt in noch weit stärkerem Maße für den ‚Verdunkelungsprozess‘, den der Text beschreibt, indem er dem Schwarzen gegen Textende nahezu Omnipräsenz verleiht. Ein solcher Einbruch mythischer Zeitlosigkeit in die lineare Zeitlichkeit der kausalrealen Verfallsgeschichte wird im *Tod in Venedig* zudem noch durch die vielfachen mythologisch-antiken Bezüge (wie die bekannten Allusionen auf Hermes, Charon, Eros, Dionysos, Aides, Zephyr, Helios, Okeanos, Hyakinthos) unterstützt.

So scharfsinnig eine solche ‚phantastische‘ Lektüre der Novelle zweifelsohne ist, so lässt sie doch zwei wichtige Aspekte außer Acht: (1) den Status des

<sup>28</sup> Ein Kriterium, das Uwe Durst m. E. unzutreffend für „die Basis phantastischer Literatur“ hält, vgl. Uwe Durst: (zit. Anm. 22), S. 198. Martínez zu Folge werde Thomas Manns Novelle jedoch durch die skizzierte Ambiguisierung der Wahrnehmung „zu einem phantastischen Text“, mithin dadurch, dass „die Lektüre zwischen einem realitätskompatiblen Unheimlichen [...] und einem realitätsinkompatiblen Wunderbaren [...] balanciert“, vgl. Matías Martínez: (zit. Anm. 26), S. 166.

<sup>29</sup> Matías Martínez: (zit. Anm. 26), S. 172.

auktorialen Erzählens im Text gegenüber (2) der Wahrnehmungsperspektive der Figuren. Beide Aspekte sollen daher zur phantastischen Lesart ins Verhältnis gesetzt werden.

### 3. Relativierende Parameter des Phantastischen im *Tod in Venedig*

#### 3.1 *Überordnung eines auktorialen Erzählrahmens und Verstehenshorizonts*

Die von Martínez dargelegte doppelte Motivation der Novelle und ihr daraus abgeleiteter Status als ‚phantastischer‘, ambivalent lesbarer Text basiert auf dem Anspruch, als Erklärungsmuster für den Text als Ganzes zu fungieren. Tatsächlich gilt die doppelte Motivation jedoch nur für den (freilich weit überwiegen- den) Binnenteil der Novelle: nämlich genau ab dem Zeitpunkt der Schilderung von Aschenbachs Münchener Spaziergang (2.1, 501) bis zu dem Zeitpunkt seines Todes (2.1, 592). Davor und danach geschaltet sind jedoch zwei kurze auktoriale Passagen, welche den langen Binnenteil der Novelle gleichsam ‚rahmen‘ und das Geschehen einleitend und ausleitend aus der Übersicht bewerten und in die kausalreale Deutungsebene des Textes einordnen. So beginnt die Novelle mit der Präsenz eines auktorialen ‚Wir‘-Erzählers, der die Geschichte empirisch präzise in Raum („unser Kontinent“, „Prinzregentenstraße zu München“; 2.1, 501) und Zeit situiert („an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19...“; 2.1, 501) sowie den Protagonisten vorstellt („Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete“, 2.1, 501). Kein Wort oder Element, das der mythisch-finalen Ebene zugehört, erscheint in diesem ersten Absatz des Textes. Mit dem folgenden zweiten Absatz jedoch setzt der Text neu ein: Der nun folgende Binnenteil beginnt mit der wiederholten, doppelten Situierung desselben, eingangs bereits berichteten Geschehens, das nunmehr mit der Einführung einer ambivalenten Deutungsebene in Raum und Zeit verbunden wird. Der Text verbindet mit diesem nahezu märchenhaften Neueinsatz des wiederholten „Es war“ die Einführung fast aller jener sogenannten Leitmotive und Leitthemen der folgenden Verfallsgeschichte: „ein falscher Hochsommer“ war „eingefallen“ (2.1, 501), „bei sinkender Sonne“ sucht Aschenbach „stillere und stillere Wege“, von wo aus er den „belebten Wirtsgarten überblickt“ (2.1, 501), er fühlt sich „müde“ (2.1, 501), nimmt den Weg „außerhalb“ des Parks „über die offene Flur“ (2.1, 501) und landet am Friedhof, wo ihn „im Abglanz des scheidenden Tages“ ‚Leere‘, ‚Einsamkeit‘, ‚Stille‘ und Inschriften, „das jenseitige Leben betreffend[ ]“ erwarten (2.1, 502). Dort taucht der erste Todesbote, der rothaarige Wanderer auf, dessen Fremdheit in Aschen-

bach schließlich die „Reiselust“ (2.1, 504) bzw. seine „Sehnsucht ins Ferne und Neue“ (2.1, 506) und seinen „Fluchtdrang“ (2.1, 505) auslöst.

Noch kürzer fällt am Ende der Novelle der abschließende auktoriale Erzählrahmen aus: Nach Aschenbachs Tod, als er sich aufmacht, seinem zum ‚Psychagogen‘ gewandelten Tadzio zu folgen, fügt der Erzähler einen letzten Absatz hinzu:

Minuten vergingen, bis man dem seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. – (2.1, 592).

Alle Elemente der final-mythischen Deutungsebene sind in diesem Schluss getilgt: der Sterbende und Tote wird nur noch aus der Außensicht in den Blick genommen. Mit dieser Rückstufung des zuvor ambivalenten Geschehens auf ein nunmehr eindimensionales Geschehen ist das ‚Phantastische‘ somit zur Binnenstruktur geworden.

### *3.2 Tod als Entgrenzung: Perspektivierung durch Blickwechsel*

Der Über- und Außensicht von Einleitungs- und Schlusspassage ist kontrastiert, was zugleich das zentrale Kennzeichen der mittleren, der ‚phantastischen Binnenstruktur‘ der Novelle darstellt, ist diese doch an die Innenwahrnehmung Aschenbachs gekoppelt. Daraus folgt, dass das Phantastische im Text an die Ebene der Figurenwahrnehmung gebunden ist. Von entscheidender Bedeutung ist zudem, dass der auktoriale Erzähler im Binnenteil einzig Einsicht in das Innere Aschenbachs nimmt und ausschließlich dessen Gedanken, Wissen, Bewusstsein und Traumwelt schildert, etwa wenn es heißt, dass Aschenbach während seiner Überfahrt nach Venedig das Gefühl hat, „als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen“ (2.1, 519).<sup>30</sup> Zu trennen davon ist jedoch, was Gérard Genettes Kategorie der Fokalisierung neben der Innensicht und dem Wissensstand irreführend zugleich umfasst: die perspektivische Blickrichtung der Figurenstandpunkte.<sup>31</sup> Diese Blicke aber – und hier kommt Thomas Manns auf Platen bezogenes

<sup>30</sup> Wengleich nicht an jeder Stelle klar zu entscheiden ist, ob Aschenbach als Figur auch das Wissen des auktorialen Erzählers teilt, so nimmt Aschenbach doch unmissverständlich eine Veränderung seiner Realität wahr, worauf seiner Wahrnehmung zugeschriebene Verfremdungssignale wie die Lexeme und Phrasen „seltsam“ (2.1, 504) „sonderbar“ (2.1, 519f.), „nicht ganz gewöhnlich“ (2.1, 502 und 519), „fremdartig“ (2.1, 516), „eigentümlich“ (2.1, 523) rekurrent hinweisen.

<sup>31</sup> Zur Kritik an Genettes Kategorie der Fokalisierung vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, 2. Aufl. Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 119f.

Motiv des ‚Anschauens mit Augen‘ ins Spiel – steuern nun gerade Aschenbachs ‚Heimsuchung‘, seinen Verfall und die psychische Wiederkehr der verdrängten und sublimierten Triebwelt; sie haben in Manns Novelle, wie Angelika Schaller gezeigt hat, „textstrukturierende Funktion“<sup>32</sup>. Denn Aschenbachs gewandelte Realitätswahrnehmung stellt sich, pointiert formuliert, beinahe als eine Hypnotisierung durch die Boten des Todes dar. Mit der ersten Begegnung von Aschenbach und Tadzio, den der Erzähler fortan immer wieder „den Schönen“ nennt, wird Aschenbach im Text zu „dem Schauenden“ – zu demjenigen, der im Platenschen Sinne ‚die Schönheit angeschaut mit Augen‘.

Das Anschauen wird jedoch bereits mit dem fremden Wanderer am Münchener Nordfriedhof eingeführt:<sup>33</sup> Aschenbach inspiziert den Fremden eindringlich und bemerkt, wie dieser „scharf spähend ins Weite“ blickt (2.1, 503) – was bereits auf Tadzios letzten Blick auf die Weite des offenen Meers vorausweist. Zu Beginn der Novelle heißt es zunächst:

Wohl möglich, daß Aschenbach es bei seiner halb zerstreuten, halb inquisitiven Mustertung des Fremden an Rücksicht hatte fehlen lassen, denn plötzlich ward er gewahr, daß jener seinen Blick erwiderte und zwar so kriegerisch, so gerade ins Auge hinein, so offenkundig gesonnen, die Sache aufs Äußerste zu treiben und den Blick des andern zum Abzug zu zwingen, daß Aschenbach, peinlich berührt, sich abwandte [...]. (2.1, 503)

Aschenbach sieht hier dem Tod ins Auge – und jener ihm, und der Tod wird es sprichwörtlich mit Aschenbach am Ende ‚aufs Äußerste treiben‘. Die Beobachtung dieses ersten Todesboten initialisiert Aschenbachs veränderte Innenwahrnehmung: „eine seltsame Ausweitung seines Innern“, „eine Art schweifender Unruhe“ wird dem Künstler noch im Münchener Norden „ganz überraschend bewußt“ (2.1, 504). Alle folgenden Begegnungen mit den Todesfigurationen sind ebenfalls durch signifikante Blickkontakte (resp. durch explizites Wegschauen) gekennzeichnet; sei es beim greisen Geck, jenem ‚falschen Jüngling‘, den Aschenbach „ein wenig genauer ins Auge“ fasst (2.1, 518f.) und der ihn selbst „[v]erblödeten Blicks“ ansieht (2.1, 521); sei es beim Gondolier, zu dem Aschenbach „emporblickt[ ]“ (2.1, 524) und dessen „ungefällige[ ], ja brutale[ ] Physiognomie“ (2.1, 524) sowie dessen entblößte Zähne wahrnimmt, während der Gondolier nur „über den Gast hinweg“ blickt (2.1, 525). In erlebter Rede wird Aschenbach hier erstmals explizit „unheimlich“ (2.1, 525) zumute. Wäh-

<sup>32</sup> Angelika Schaller: „Und seine Begierde ward sehend“. Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns, Würzburg: Ergon 1997, S. 225 f.

<sup>33</sup> Wobei bereits hier signifikanter Weise der Realitätsgrad des Wahrgenommenen problematisiert wird: Es bleibt im Text „ungewiß“, „[o]b er nun aus dem Innern der Halle [...] hervorgetreten oder von außen unversehens heran und hinauf gelangt war“ (2.1, 502).

rend dabei die Blicke *Anderer* auf Aschenbach sämtlich kennzeichnet, dass sie lediglich berichtet werden als Wahrnehmung Aschenbachs, der bemerkt, wie er angeblickt wird, steigern sich im Textverlauf die Blickwechsel jedoch und entgrenzen sich zugleich, indem die Erzählinstanz zunehmend auch die Position und den Standpunkt (und damit die Blickrichtung) dieser Figuren einnimmt und Aschenbach mit ihnen *von außen* mustert. So beobachtet Aschenbach zunächst in aller Ruhe den Bänkelsänger im Hotelgarten und dessen zweideutige „Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen“ (2.1, 573); und dieser aufdringlichen, übelriechenden Figuration des Todes schließlich „winkte“ Aschenbach, wie der Erzähler notiert, „mit den Augen, zu gehen“ (2.1, 575). „Der Tod“ aber geht nicht: Stattdessen beendet er seinen Auftritt mit einem „Hohngelächter“ (2.1, 575) – und damit, dass der Erzähler *seinen*, des Sängers, Blick auf die Hotelgästeschar einnimmt. Denn aus dem Garten heraus, so heißt es im Text, „wies [er] mit dem Finger hinauf, als gäbe es nichts Komischeres als die lachende Gesellschaft dort oben“ (2.1, 576).

Mit dieser deiktischen Referenz etabliert sich im Text sprachlich eine ontologische Grenze von hier vs. dort, die eine Beobachtung des Lebens vom Standpunkt des Todes aus imaginiert – eben so, wie der Bänkelsänger als Todesbote die noch lachenden Lebenden „dort oben“ beobachtet. Eben diese Perspektive des Bänkelsängers nimmt auch der Clerk im englischen Reisebureau auf Aschenbachs Äußeres ein: „Aber seine [= des Briten, A. B.] blauen Augen aufschlagend, begegnete er dem Blicke des Fremden [= dies ist nunmehr Aschenbach, A. B.], einem müden und etwas traurigen Blick“ (2.1, 577). Der Text steigert diese perspektivische Fremdbeobachtung noch zu einer Selbstbeobachtung, wenn Aschenbach den Coiffeur aufsucht und „gequälten Blickes sein Spiegelbild“, den „Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge“ und seines „alternde[n] Leib[es]“ betrachtet (2.1, 585). Nach seiner kosmetischen Auffrischung mit Färbemitteln, Creme und Maskerade „erblickte“ er hingegen „mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling“ (2.1, 586) – und so wird auch Aschenbach schließlich zu einem jener narzisstischen Todesboten, wenn er geschminkt und mit roter Krawatte, Basthut und dunkel gefärbtem Haar zur letzten Begegnung mit Tadzio aufbricht. Der Höhe- und Schlusspunkt in der zunehmenden Entgrenzung gegenseitiger Blicke wird an diesen beiden ‚Liebenden‘ – einem filmischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren analog – exerziert. Beide sind dabei grundsätzlich, wie der Text schon zuvor verdeutlicht, als „Standbild und Spiegel“ (2.1, 553) aufeinander bezogen.<sup>34</sup> Entlang der semantischen Oppositionen,

<sup>34</sup> Vgl. dazu auch Angelika Schaller: (zit. Anm. 32), S. 221 f.

die die Novelle und die (am Ende aufgehobene) Kontrastierung von Aschenbach vs. Todesboten durchziehen (falsch vs. echt, hässlich vs. schön, alt vs. jung), mustern sich beide von Beginn an gegenseitig (u. a. 2.1, 560 und 562). Von der ersten Begegnung, mit der Aschenbach zum „Schauenden“ wird (2.1, 530), als er die polnische Familie beim Verlassen des Raumes beobachtet, heißt es, dass sich Tadzio „[a]us irgendeinem Grunde“ umwandte, „bevor er die Schwelle überschritt, und da niemand sonst mehr in der Halle sich aufhielt, begegneten seine eigentümlich dämmergrauen Augen denen Aschenbachs“ (2.1, 532). Von diesem das Jenseitige der Begegnung schon andeutenden ‚Schwellenereignis‘ an legt Aschenbach sich auf die Lauer, „um Tadzio zuzuschauen“ (2.1, 560), und ihr beider „seltsame[s], heikle[s]“ (2.1, 560) Verhältnis, das nur aus dem gegenseitigen Anschauen besteht, ist, wie der Erzähler kommentiert, ein

Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen, – die täglich, ja stündlich einander begegnen, beobachten und dabei den Schein gleichgültiger Fremdheit großlos und wortlos aufrecht zu halten [...] genötigt sind (2.1, 560).

Für das Angeblicktwerden durch Tadzio gilt dabei die gesamte Novelle über, dass dieses aus den Augen Aschenbachs – aus seiner Position heraus – beobachtet und vom Erzähler berichtet, nicht aber perspektivisch nachvollzogen wird. So sieht Aschenbach, während er den Knaben durch die Gassen Venedigs verfolgt, „wie der Schöne dort vorn den Kopf wandte, ihn suchte und ihn erblickte“ (2.1, 565) – und der Leser beobachtet dies aus der Perspektive Aschenbachs, also von ‚hier hinten‘. Dies ändert sich erst in der Schlusssequenz, dem Höhepunkt der Novelle. Aschenbach, am Strand sitzend, beobachtet Tadzio, wie er vom Rande des Meeres aus in die See geht: Er

gelangte zur Sandbank. Dort stand er einen Augenblick, das Gesicht der Weite zugekehrt [...]. Vom Festlande geschieden durch breite Wasser [...], wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen. (2.1, 591 f.)

Von dieser Entrückung in ein sprachliches Jenseits aus kommt es in der Novelle zur finalen Entgrenzung der erzählperspektivischen Beobachtungsposition, wenn es von Tadzio in interner Fokalisierung heißt:

Und plötzlich [...] wandte er den Oberkörper [...] und blickte über die Schulter zum Ufer. Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. (2.1, 592)

In der Verschränkung von Tadzios („dieser“) Blickrichtung (nach „dort“, zu Aschenbach) mit dem Wissensstand und Sprachgebrauch des Erzählers („Der Schauende“) wird hier Aschenbach selbst als ein Jenseitiger wahrgenommen, dessen Sterben der Erzähler nunmehr von außen beobachtet:

Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gefolgt; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. (2.1, 592)

Der Tod Aschenbachs wird dann wiederum aus dessen Innensicht erzählt – und an dieser Stelle nicht mehr kausalreal motiviert, sondern ausschließlich final-mythisch:

Ihm [Aschenbach, A. B.] war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen. (2.1, 592)

In einem doppelten Jenseits positioniert, sieht der Leser nicht nur Aschenbach, sondern nun wiederum Tadzio „dort draußen“. Im somit verdoppelten Anschauen perspektiviert der Erzähler ihre Blickrichtungen und entgrenzt die subjektive Beobachtersposition Aschenbachs. Der Text markiert diese gegenseitige Entgrenzung der Blicke ineinander durch das untergründig mitschwingende und von Schaller nachgewiesene Wissen um die „hellenistische Augenliebe“<sup>35</sup> latent als einen ‚Liebestod‘, den Aschenbach zu sterben hier imaginiert: Nicht im Leben, sondern erst im Tod, der finalen Entgrenzung des auf Maß, Form, Haltung und Würde bedachten Lebens Aschenbachs, finden die Liebenden seiner finalen Traumsicht nach zusammen. Und mit dem zeichenhaften Nebeneinander von ‚roten‘ und ‚schwarzen‘ Attributen an ihnen beiden, der Korrelation von Eros und Thanatos, deutet der Text auf diese von Aschenbach ersehnte Vereinigung der Liebenden – als *einer* Deutungsmöglichkeit der Realität – von Beginn an untermauernd hin.

In doppelter Motivierung jener narzisstischen Spiegelfigur<sup>36</sup> erscheint damit das Geschehen erklärbar mit Hilfe des rekurrenten Platen-Bezugs: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen“ mag als implizite Losung über der mythisch-finalen Deutungsebene stehen: Alte, als abstoßend wahrgenommene Männer versuchen, wie am Paradigma der greisen Gecken und der Todesboten rückbli-

<sup>35</sup> Angelika Schaller: (zit. Anm. 32), S. 215 f.

<sup>36</sup> Vgl. zur narzisstischen Funktion des Spiegelblicks ebda., S. 224 f.: „An der Schwelle des Todes holt Aschenbach das Wissen ein, daß im Bild des Begehrten er nur sein eigenes Begehren spiegelt.“

ckend als ein *Memento mori* erklärbar wird, dem verlorenen Spiegelbild jugendlicher Schönheit durch unwürdige ‚Verfälschung‘ wieder nahe zu kommen und sich zum begehrten Liebesobjekt zu machen – eine vergebliche Illusion, sind sie doch „dem Tode schon anheimgegeben“. An Aschenbachs Verfallsgeschichte wird *ex negativo* erklärbar, wie seine Vorgänger in der Reihe der Entfremdeten zu Todesboten geworden sind. Aber auch umgekehrt gilt – und zwar in kausal-realer Ausrichtung der linear erzählten Verfallsgeschichte Aschenbachs: ‚Wer den Tod angeschaut mit Augen, ist der Schönheit schon anheimgegeben‘: Wie Aschenbach nämlich, der dem Schönen erst dann begegnet, *nachdem* ihn die Todesboten schon auf seine letzte Reise gelockt haben. Beide Deutungsebenen aber laufen in ihrer Ambivalenz doch auf dasselbe hinaus, wie die Novelle anhand des Gegensatzes von Schönheit vs. Erkenntnis ausführt: Denn beide, Schönheit (als „Weg des Künstlers zum Geiste“) und Erkenntnis, führen in ihrem neidischen Schielen auf Sinnlichkeit, wie Aschenbach reflektiert, „zum Abgrund“ (2.1, 589). Es ist dieselbe Formel des *Tonio Kröger*, die der *Tod in Venedig* daher in Aschenbachs Phaidros-Monolog wieder aufgreift, um die problematische Selbstbestimmung des Künstlers angesichts fundamentaler Fremdbestimmung seiner Person zu charakterisieren: „[W]ir Dichter“, so philosophiert Aschenbach in „seltsamer Traumlogik“ (2.1, 588), „[können] nicht weise noch würdig sein“, sondern „[gehen] notwendig in die Irre“ (2.1, 589).

#### 4. Zur ‚Modernität‘ von Thomas Manns Erzählen

Thomas Manns *Tod in Venedig* stellt einen Grenzfall der Phantastik dar.<sup>37</sup> Eingebunden in einen ‚realistischen‘, auktorialen Erzählrahmen und Verständnis-horizont, wird – gebunden an eine figurale Innensicht – der Sterbeprozess des Protagonisten als eine ‚phantastische‘ „Entstellung der Welt ins Sonderbare“ dargestellt – im Sinne einer doppelten, ambivalent bleibenden Geschehens-motivation: als äußerlich beobachtbare, kausal-reale und erotisch aufgeladene Verfallsgeschichte und zugleich als mythisch-finale Heimsuchung durch die numinose Macht des Todes. Innerhalb der Binnenhandlung – und nur hier – gilt damit, was Wünsch als eine der möglichen Formen textuellen Umgangs mit phantastischen Elementen verzeichnet:

<sup>37</sup> Mit Renate Lachmanns Begriffen ließe sich das wahrnehmungsbezogene Spannungsverhältnis im *Tod in Venedig* als „Rhetorik“ und „Gegenrhetorik des Phantastischen“ beschreiben, ist doch die Ebene des Phantastischen in der Novelle auf paradoxe Weise zugleich wahrnehmbar und nicht wahrnehmbar, wie zu zeigen versucht wurde. Vgl. Renate Lachmann: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 99 f.

Der Status der phantastischen Elemente bleibt ambivalent [...]; der Text bietet sowohl eine ‚realistische‘ (= a) als auch eine ‚okkultistische‘ (= b) [im Sinne einer nicht-realitätskompatiblen, allgemein ‚übersinnlichen‘] Erklärung an und delegiert somit den Realitätsanspruch des Phantastischen an den Leser.<sup>38</sup>

Gleichwohl aber bleiben die Heimsuchung und der innerpsychische Verfall Aschenbachs, seine Wandlung und die ‚unheimliche‘ Inbesitznahme durch den Tod, nur dem auktorialen Erzähler in seiner figurativen Innenschau zugänglich. Andere Figuren vermögen, wie der Text gegen Ende vorführt, Aschenbach nur von außen zu betrachten.<sup>39</sup> Mit Aschenbachs Tod aber endet diese ‚Entstellung‘ der Welt ebenso abrupt, wie sie am Münchener Friedhof eingesetzt hatte und verschwindet aus der dargestellten Textwelt.

*Der Tod in Venedig* lässt sich somit insgesamt als ein nicht-phantastischer Text lesen, der jedoch eine ‚phantastische Struktur‘ im Sinne eines doppelten Erklärungsmusters enthält. Der ‚phantastischen‘ Ent-Realisierung der erzählten Welt durch die Ambiguierung des Erzählens und die perspektivische Verunsicherung der Wahrnehmung zwischen Figur und Erzähler, zwischen Innen- und Außensicht und zwischen Wissensschau und Blickrichtung in der Binnenhandlung steht dabei am Ende eine ‚realistische‘ Re-Realisierung im abschließenden ‚Rahmenteil‘ gegenüber, mit welchem der auktoriale Erzähler den Realitätsanspruch des erzählten Phantastischen auf die Ebene der Figurenwahrnehmung zurückstufte. Funktional wird die Ambiguierung der Realitätswahrnehmung im Mittelteil der Novelle folglich für eine figurativ gebundene *Perspektivierung* der Wahrnehmung eines näherrückenden Todes. „Die innere Wirklichkeit“, so hat dies auch Ulrich Dittmann formuliert, „wird zum eigentlichen Problem für den Schriftsteller“<sup>40</sup>. So steht im heimlichen Zentrum des Textes der kognitive Erkenntnisprozess des Sterben-Müssens – als einer ‚Heimsuchung‘ des noch Lebenden, dem sich in der Folge seines Niedergangs die Welt auf ambivalente Weise verdoppelt, wenn zunehmend die ‚normalreale‘ Sicht auf das Leben und die Wahrnehmung einer unheimlichen, raumgreifenden und personalisierten Präsenz des Todes auseinandertreten. Das Phantastische im *Tod in Venedig* ist somit ein Wahrnehmungsphänomen – bzw. die

<sup>38</sup> Marianne Wünsch: (zit. Anm. 11), S. 71.

<sup>39</sup> In diesem Sinne liegt Manns Novelle genau auf jener Traditionslinie, die Renate Lachmann für das 18. und 19. Jahrhundert verwirklicht sieht: „Die Phantastik aber befragt die Erkenntnisfähigkeit der Sinne, deren Täuschbarkeit sie einkalkuliert. D. h., sie geht von der Möglichkeit einer irrtümlichen Interpretation des Wahrgenommenen oder der irrtümlichen Annahme von etwas aus, das, weil es nicht vorhanden ist, nicht wahrgenommen werden kann.“ Vgl. Renate Lachmann: (zit. Anm. 37), S. 108.

<sup>40</sup> Ulrich Dittmann: Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns. Untersuchungen zum Verhältnis des Schriftstellers zur Sprachkrise, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1969, S. 87.

narrative Ausdrucksform dieser Wahrnehmungsveränderung, die sich in der Innensicht des Sterbenden vollzieht und die an diese gekoppelt bleibt. In der ‚normalrealen‘ Welt der Lebenden aber, so postuliert der Erzähler im Textrahmen, gibt es die phantastische Dopplung der Welt nicht.

So kann Thomas Manns *Tod in Venedig* zwar nicht als Werk der phantastischen Literatur gelten, doch ermöglicht ein Blick auf das Werk aus der Perspektive der Phantastik seine Positionierung an der Grenze dort genauer zu schärfen, wo es um die Realität des zum Diffus-Numinosen degradierten Metaphysischen, um das Jenseitsreich des Todes, geht. Damit lässt sich insbesondere die Modernität Thomas Manns als eine auf der Grenze reformulieren: Unter Wahrung eines auktorialen Erzählrahmens (im Sinne einer übergeordneten Betrachterposition, die sich jenseits der erzählten Problematik von Leben und Tod verortet), wird eine Ambiguisierung von Realitätswahrnehmung möglich, die der Letztgültigkeit einer individuell-subjektiven Figuresicht am Ende doch nicht vertraut. Denn nicht zuletzt gilt für Thomas Mann mit Schopenhauer und Platen hier, dass das *principium individuationis* auf höherer Ebene als Schein durchschaut zu werden verlangt.

Manfred Dierks

## Spukhaft, was?

Über Traum und Hypnose im *Zauberberg*

In Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* träumt Hans Castorp vier Träume, die ihm Auskunft geben über seine eigene Person und über die Menschheit im Allgemeinen. Er träumt auch ganz modern, und zwar anfangs in der Manier der Freudschen Psychoanalyse: die verdrängte Jugendliebe Pribislav Hippe kommt herauf, und Hans entdeckt dessen erstaunliche Ähnlichkeit mit Clavdia Chauchat. Den grossen Menschheitstraum im Schnee träumt Hans dann wohl mit C. G. Jung: Eine Landschaft aus der griechischen Antike schwebt zu ihm hoch, eine blaue Bucht, Jünglinge tummeln Pferde, Mädchen tanzen ... Was Hans Castorp träumend so erfährt, steigt aus dem Unbewussten auf, wo es aufbewahrt war. Genauso verhält es sich später mit den okkulten Phänomenen, die Dr. Krokowski, der abgeirrte Psychoanalytiker, dem Medium Ellen Brand entlockt. Ellen, die kleine dänische Mitpatientin, nämlich kann *materialisieren*, das heisst, sie produziert aus feinstem Seelenstoff materielle Gegenstände. Sie wird in Hypnose versetzt, und dann geschieht es: ein Taschentuch wird von verborgener Hand empor getragen, die Tischglocke läutet sich selbst, Holger taucht auf, ein Geist mit braunen Locken – und schliesslich des toten Joachim ernste Erscheinung. Sie alle haben ihren Ursprung im Unbewussten des kleinen, blonden Mediums, das in der Hypnose besondere Talente beweist. Das Unbewusste ist nicht nur ein Archiv der Erinnerungen, sondern es ist auch schöpferisch.

Traum und Hypnose gehören in die Geschichte des europäischen Unbewussten, sie sind seine Erscheinungsformen, in ihnen manifestiert es sich eine zeitlang auf bestimmte Weise. *Eine zeitlang* – das soll heissen: Von 1880 bis etwa 1910 bildete die Hypnosetherapie in der europäischen Medizin ein eigenständiges Paradigma. Auch der Wiener Neurologe Sigmund Freud arbeitete ab 1886 mit der Hypnosetechnik, bis er sich in den 90er Jahren allmählich wieder davon löste und ganz zur Methode der freien Assoziation überging. Das hat ihm dann 1899 seine Traumtheorie eingetragen – und das heisst: ein umfassendes Modell vom menschlichen Unbewussten. Hans Castorp hält sich auch erst einmal an Freuds *Traumdeutung*, wenn er von seiner Jugendliebe Hippe träumt. Und das Okkulte, das Übersinnliche, zu dem der Psychoanalytiker Dr.

Krokowski schliesslich überläuft? Es gehört ebenfalls in die Geschichte des europäischen Unbewussten, ist freilich ein Sonderweg, der sich aus einer Art von Überdehnung der Hypnose ergibt. Bei dieser Herkunft aus der Hypnose-therapie kann auch das Okkulte mit einigem Recht beanspruchen, Objekt der Naturwissenschaften zu sein. Thomas Mann begegnet diesem wissenschaftlichen Anspruch im Jahre 1922/23 auf den okkultistischen Sitzungen des Münchener Nervenarztes Albert von Schrenck-Notzing<sup>1</sup> – und er hat ihn akzeptiert. In einem Sitzungsbericht vom 23. Januar 1923 schreibt er an Schrenck, „daß an der Realität, der okkulten Echtheit der Phänomene für mich nicht mehr der Schatten eines Zweifels besteht“ (15.1, 602). Er hat das im Aussagekern auch niemals zurückgenommen. Der Fall liegt kompliziert.

*Der Zauberberg* verletzt bei zwei Gelegenheiten in seiner fiktiven Welt die Naturgesetze – in Hans Castorps Schneetraum und bei der Produktion okkultur Phänomene. Zweimal überschreitet der Roman kalkuliert die Grenze zum Phantastischen und widerspricht damit naturwissenschaftlichen Grundannahmen seiner Zeit, also der Jahre um 1920, nach dem großen Krieg. Um das besser zu verstehen, brauchen wir einigen kulturhistorischen Kontext und insbesondere ein Stück Geschichte der Moderne.<sup>2</sup> Ich möchte aber diese eigentlich notwendige Konstruktion ersetzen durch eine biographische Erzählung. Im Folgenden berichte ich über einige Züge im wissenschaftlichen Leben jenes Münchener Hypnosearztes, Sexualtherapeuten und Okkultisten, des Freiherrn Dr. Albert von Schrenck-Notzing, in dessen Renaissance-Palais Max Joseph-Strasse 3 Thomas Mann seine okkulten Erlebnisse hatte.

Albert von Schrenck-Notzing wurde 1862 in Oldenburg geboren als Sohn eines preussischen Dragoneroffiziers. Sein Grossvater Philibert war ein renommierter Vertreter der exakten Wissenschaften, als Schüler von Carl Friedrich Gauss hat er das Oldenburger Land vermessen und wurde dort Obergeometer. Albert von Schrenck nahm 1882 in München ein Medizinstudium auf. Sein wichtigster Lehrer wurde der Internist Hugo von Ziemssen, Kehlkopfspezialist<sup>3</sup>, Elektrotherapeut, Vertreter einer positivistischen Apparatedizin, der aber auch eine kulturkritische Arbeit über die Neurasthenie verfasst hat. Ziemssen proklamierte die zentrale Rolle des Experiments in der medizini-

<sup>1</sup> Vgl. zum Folgenden den Beitrag von Wünsch, S. 85–103.

<sup>2</sup> Auf der Linie der Arbeiten von Zygmunt Bauman, Richard Sennett und Hartmut Rosa.

<sup>3</sup> Thomas Mann hat sich bei der Darstellung von Joachims Kehlkopfkrebs vermutlich an Hugo Ziemssens Handbuchabschnitt über die Krankheiten des Kehlkopfes gehalten (= Handbuch der speziellen Pathologie und Therapie in 17 Bänden, Leipzig: Vogel 1876, Bd. 4/1, S.171–214). Thomas Mann hatte übrigens seinen Anschauungsunterricht im Röntgen-Verfahren letztlich auch Ziemssen zu verdanken, da auf diesen auch das Strahlen-Labor im Krankenhaus links der Isar zurückgeht. Daher versteht sich die Namensnennung im *Zauberberg* auch als Hommage.

schen Forschung und befasste schon die Studenten damit.<sup>4</sup> In die ersten Studiensemester Schrencks fällt dann eine ganz andere Erfahrung, die erst einmal mit der Medizin nichts zu tun hat: Er entdeckt, dass er hypnotisieren kann. Die Hypnose war damals von den Jahrmarktbühnen ins bürgerliche Wohnzimmer vorgedrungen und wurde vielfach als Gesellschaftsspiel betrieben. Gut vorstellbar, wie sich der 20Jährige erfolgreich an einem Amateurmedium versucht hat. Das Erlebnis war allerdings nachhaltig. Vermutlich ging es mit so beeindruckenden Kunststücken wie Gedankenlesen oder telepathischem Befehlsempfang einher, für die es keine konventionelle Erklärung gab.

Aber es gab manche andere. München beherbergte damals schon eine Reihe hochspekulativer Köpfe, und es hatte eine theosophische Szene. Ich nenne hier stellvertretend nur den Namen des philosophischen Schriftstellers Carl du Prel. Er wird eine zeitlang zum Mentor des jungen Medizinstudenten. Du Prel hat zwei Eigentümlichkeiten. Einmal: Er ist empirischer Metaphysiker wie Schopenhauer und findet in der realen Lebenswelt das transzendente Selbst des Individuums vor.<sup>5</sup> Man muss sich das transzendente Selbst als ein ins Metaphysische verlängertes Unbewusstes vorstellen. Danach hat der Mensch in sich selber einen Zugang zur Transzendenz – konstitutionell sozusagen. Zweitens: Dieser Sachverhalt ist nach du Prel im Experiment rekonstruierbar und, wie er glaubt, damit beweisbar – die Pforte ins Transzendente öffnet ganz konkret die Hypnose. Schrenck stellt zusammen mit du Prel dann auch eine Reihe telepathischer Experimente an, exakt kontrolliert und protokolliert. Ihr hypnotisiertes Medium Lina, eine junge Frau, findet versteckte Gegenstände und empfängt Anweisungen durch reine Gedankenübertragung.<sup>6</sup> Es handelt sich bei diesen Experimenten also um eine Mischstruktur: Das Verfahren positivistischer Naturwissenschaft und transzendente Spekulation treten zusammen. Vermutlich hat das auch einen hohen Erlebniswert gehabt – den scharfen Reiz der *Anomie*, den Thomas Mann mit *Seekrankheit*<sup>7</sup> bezeichnet oder aber auch den narzisstischer Größenphantasien auf seiten des Hypnotiseurs, der seine Macht über andere Menschen genoss. Jedenfalls hat Schrenck zeit seines Lebens von diesem Reiz nicht lassen können.

1887 promoviert er beim Positivisten Ziemssen, dem die Hypnose eigentlich sehr verdächtig ist – und zwar schreibt Schrenck über Hypnosetherapie,

<sup>4</sup> Siehe Ziemssens berühmte Rede „Über die Aufgaben des klinischen Unterrichts und der klinischen Institute“, Leipzig: Vogel 1878.

<sup>5</sup> Carl du Prel: Es giebt ein transcendentales Subjekt, Leipzig: Mutze 1888.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Albert v. Notzing: Hypnotische Experimente. Comité-Bericht der Psychologischen Gesellschaft in München, in: Psychische Studien, Jg. 15, H. 1, 1888, Leipzig: Mutze, S. 1–10.

<sup>7</sup> Eine gute Schilderung dieses Anomie-Zustands gibt Fanny Moser bei der Schilderung ihrer Reaktion auf eine Tisch-Levitation („nirgends ein Halt: selbst der Boden schwankt“), in: Fanny Moser: Das grosse Buch des Okkultismus, Olten/Freiburg: Walter 1874, S.41.

und durchaus affirmativ.<sup>8</sup> *Placet experiri*, Professor Ziemssen steht in der Tat zur Freiheit des Experiments. Aber später schickt er seinem Schüler doch eine antihypnotische Schmähchrift hinterher.<sup>9</sup> Da ist dieser allerdings schon fest verankert im neuen erkenntnis- und karriereträchtigen Wissenschaftsparadigma des europäischen Hypnotismus – der exakten Vorstufe zur Tiefenpsychologie. (Die faszinierende Geschichte dieser Neugründung kann hier nicht erzählt werden, der Name Jean-Martin Charcots wird nicht genannt werden und die zugehörige Leib-Seele-Krankheit wird nicht vorgestellt, die Hysterie.) Als Zentrum des Hypnotismus gilt seit 1889 die lothringische Universitätsstadt Nancy, das Mutterhaus der Bewegung ist dort das zum Spital ausgebaute Gartenhaus des Landarztes Auguste Ambroise Liébeault, der der Hypnose-therapie eine spezifische Wendung zur Suggestion gegeben hatte. Kopf und Propagandist der Lehre ist der medizinische Physiologe Hippolyte Bernheim. Man kommt aus aller Welt nach Nancy, 1889 trifft Schrenck hier auf Sigmund Freud, und die beiden bleiben noch lange in Kontakt.

Wie funktioniert die Hypnose-therapie nach der Lehre von Nancy? In der Grundform so: Der Patient wird durch Hypnose in einen bewusstseinsreduzierten Zustand versetzt, der ihn für Einflussnahme von aussen besonders empfänglich macht. In diesen hypnotischen Zustand hinein platziert der Arzt dann bestimmte Aufforderungen oder Befehle, auf die der Patient, wenn er wieder erwacht ist, reagiert. Diese Prozedur geht von einer einzigen unerklärlichen Erfahrungstatsache aus: körperliche Zustände können mit geistigen Mitteln beeinflusst werden. Eine solche Beeinflussung, das ist der gängigste Weg, kann durch sprachliche Einrede geschehen, durch intensive verbale *Suggestion*, möglichst von einer Autorität, dem Arzt. Der alte Liébeault hatte sein berühmtes Paradedstück mit jungen Bettnässern, die er anwies: „Du wirst durchschlafen und erst morgen früh um sieben den Abort aufsuchen!“ Und so geschah es, und es blieb auch so. Das klassische Demonstrationsbeispiel aber war die Brandblase: Der Versuchsperson wird ein Geldstück auf die Haut gelegt, ihr dann suggeriert, sie habe sich verbrannt, und es erscheinen dermatologisch einwandfreie Läsionen der Haut in Form des Geldstücks. Eine zureichende Erklärung für diesen Vorgang gibt es nicht – bis heute. Man hat ihn sich damals jedenfalls illustriert mit dem Konzept der wirksamen Imagination: Die Suggestion produziere im Kopf der Versuchsperson eine intensive *Vorstellung* – beispielsweise die, sich verbrannt zu haben – und der Körper reagiere auf die Vorstel-

<sup>8</sup> Albert von Schrenck-Notzing: Ein Beitrag zur therapeutischen Verwerthung des Hypnotismus, Leipzig: Vogel 1888.

<sup>9</sup> Hugo von Ziemssen: Die Gefahren des Hypnotismus. Vortrag, gehalten auf dem II. Oberbayerischen Ärztetag am 20. Juli 1889, in: Münchener Medicinische Wochenschrift, 1889, H. 31, München: Lehmann, S. 531–532.

lung einer Tatsache wie auf die Tatsache selbst: er produziere eine Brandblase.<sup>10</sup> Diese einfache Struktur nun – ideelle Erzeugung einer physischen Veränderung – steht später hinter Schrencks Materialisationen und damit auch hinter Ellen Brands Produktionen bei Dr. Krokowski.

Der wesentliche Vorgang im Hypnotismus ist also die Suggestion, nicht die Hypnose. Die Hypnose, so verstand man in Nancy bald, hatte lediglich Türöffnerfunktion – aber wohin? Unmöglich, es genau zu sagen – zu jenen Kräften jedenfalls, die eine geistige Vorstellung in etwas Körperliches umwandelten. Der hypnotische Zustand – in den Abstufungen von leichter Somnolenz bis zu tiefem Somnambulismus – baute offenbar Barrieren aus Tagesbewusstsein ab und machte einen Weg frei – aber den Weg wohin? Eine häufige Antwort war: ins Unbewusste. Wir denken heute dabei an das psychoanalytische Unbewusste, da die Stiftungslegende der Psychoanalyse später Freud die alleinige Entdeckung dieser Seelenregion zugeschrieben hat – jedoch fälschlich. Tatsächlich liegen in den 90er Jahren mehrere psychologische Konstruktionen des Unbewussten vor, von Frederic Myers, von Max Dessoir und insbesondere dem Pariser Experimentalpsychologen Pierre Janet, von dem nachweislich Freud erheblich profitierte – , und 1896 auf dem III. Internationalen Psychologiekongress in München hält Theodor Lipps ein Grundsatzreferat über den *Begriff des Unbewussten in der Psychologie*.<sup>11</sup> Der Generalsekretär des Kongresses ist übrigens Dr. Albert von Schrenck-Notzing.

Er ist mittlerweile ein renommierter Hypnosearzt und spezialisiert auf männliche Homosexualität. Sein Lehrbuch über (so der Titel) *Die Suggestionstherapie bei krankhaften Erscheinungen des Geschlechtssinnes mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung* (1892) steht in einer Reihe mit der berühmten *Psychopathia Sexualis* (1886) des Wiener Psychiaters Richard von Krafft-Ebing. Beide haben auch denselben – durchaus humanitären – Beweggrund, die bedrängte juristische Situation der Homosexuellen zu verbessern – allerdings durch Pathologisierung. Schrencks Ausgangsthese lautet: Homosexualität ist eine Krankheit, eine Entwicklungsstörung, meist verursacht durch ein Trauma. Aus dieser Annahme entwickelt er eine sehr rigide Therapie: Der homosexuelle Patient habe eine falsche *Vorstellung* des Geschlechtsobjektes, die sein Begehren in die Irre leite. Schrenck setzt dem, meist hypnotisierten, Patienten deshalb gezielt Suggestionen mit der richtigen *Vorstellung*, also der eines *weiblichen* Sexualobjektes. Tatsächlich funktioniert bei vielen dann der vom Strafgesetz vorgesehene ordentliche Geschlechtsver-

<sup>10</sup> Zu diesem ganzen Komplex einschliesslich der Epidermisblase August Forel: Der Hypnotismus, 3. Aufl., Stuttgart: Enke 1895, S.65–67.

<sup>11</sup> Dritter Internationaler Congress für Psychologie in München vom 4.–7. August 1896, München: Lehmann 1897, S. 146–164.

kehr, und sie sind *erheblich gebessert* oder sogar *geheilt*. Das Verfahren ist damals durchaus anerkannt. Dass die dabei hergestellte Geschlechtsorientierung den psychischen Wert einer künstlichen Brandblase hat, bleibt erstaunlich lange unbeachtet.

Bemerkenswert ist hier das Extrem. Diese Suggestionstherapie hebt nicht irgendeine Lähmung auf oder einen Rheumatismus – sondern sie verwandelt den Geschlechtssinn eines Menschen von einem sexuellen Pol zum andern! Die ideelle Erzeugung einer physischen Veränderung ist hier in eine ausserordentliche Höhe getrieben und wird dennoch *experimentell* bestätigt, im, wie man meint, kontrollierten therapeutischen Erfolg. Über das weitere Schicksal der Patienten wird aber selten etwas ausgesagt, vor allem: es gibt keine Langzeitstudien dazu. Dem von Schrenck wirksam propagierten Therapieerfolg folgt die soziale Anerkennung durch die großen Kollegen im gemeinsamen Paradigma des Hypnotismus – darunter berühmte Kapazitäten wie Krafft-Ebing, Moll, Forel, Bernheim, Liébeault. Schrencks späterer Glaube an die – ideell erzeugten – okkulten Materialisationsphänomene ist keine nur persönliche und unversehens auftretende Marotte, sondern er ist nach damals gängigem Wissenschaftsverständnis und sozial akzeptiert herangewachsen. Wir haben hier in etwa seine Bahn skizziert.

\*

Nun zu den beiden phantastischen Regelverstößen des *Zauberberg* in Traum und Hypnose – 1. *Hans Castorps Träume*.

Schon in den ersten Tagen seines Aufenthaltes im Sanatorium verspürt Hans Castorp „ein ganz absonderlich ausschweifendes Gefühl der Freude und Hoffnung“ (5.1, 137), und allmählich verstärkt sich die Ahnung, dass hier oben etwas auf ihn wartet. Frau Chauchat tritt auf, und sie hat etwas von einem Schulmädchen. Überhaupt lädt sich die Atmosphäre mit dem Thema *Schule* auf, denn Hans Castorp stösst jetzt die *Wiederkehr des Verdrängten* zu – und das hat mit *Schule* zu tun.<sup>12</sup> Mit mehreren psychoanalytisch korrekten Träumen tastet er sich an die Lösung des Rätsels heran: Was da heraufkommen will aus scheinbar abgelebten Schulzeiten, ist seine erste grosse Liebe – die zu Pribislav Hippe, einem Schulkameraden. Merkwürdigerweise aber ist Frau Chauchat ihm nicht nur ähnlich, sondern eigentlich sind sie dieselben – jedenfalls für Hansens Wahrnehmung:

<sup>12</sup> Hierzu Manfred Dierks: ‚Ein schöner Unsinn‘. Hans Castorps Träume im *Zauberberg*, in: Hanne Castein/Rüdiger Görner: *Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture*, München: iudicium 2002, S. 112–115.

... daß der längst vergessene Pribislav ihm hier oben als Frau Chauchat wieder begegnete [...] war wie ein Eingesperrtsein mit Unumgänglichem oder Unentrinnbarem, – in beglückendem und ängstlichem Sinn Unentrinnbarem“ (5.1, 224).

Man sollte nun meinen, die frühe Liebe zu Hippe sei das erotische Grundmuster, nach dem Hans dann Claudia liebt, *unentrinnbar*, sozusagen in zweiter Auflage. Doch die Verhältnisse liegen anders. Auch die erste Schülerliebe war schon „von langer Hand her“ (5.1, 184) vorbereitet gewesen, und wie lang diese tatsächlich ist, steht im Schlußsatz von Hans Castorps Augenöffnungstraum, in dem ihm Hippe erscheint:

Es war ganz Pribislav, wie er lebte und lebte. [...] Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah, – dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie? Oder vielleicht auch: habe ich mich darum so für *ihn* interessiert?“ (5.1, 189)

Wie aber kann Hans sich für jemanden interessiert haben, weil der jemandem ähnlich sieht, dem er erst Jahrzehnte später begegnen wird? Das geht nur, wenn Raum und Zeit nicht greifen, wenn metaphysische Verhältnisse herrschen. Tatsächlich spielt der Roman hier mit dem platonischen Gedanken der Wiedererinnerung, der *Anamnesis*. Es gibt ein metaphysisches Urbild der Liebe, das existiert vor jeder Ausprägung im Geschlecht – *vor* Mann und Frau, *vor* Claudia und Hippe. Soviel ernst gemeinte Metaphysik steckt allerdings in Hans Castorps Liebeschwur in der Walpurgisnacht: „Je t’aime [...] je t’ai aimée de tout temps [...] mon éternel désir ...“ (5.1, 518)<sup>13</sup> Thomas Mann hat sich selbst hier mitgemeint. „Merkwürdig“, schreibt er an den Jugendfreund Grautoff über den Wechsel von der Jugendliebe Williram Timpe zu Katia Pringsheim, „merkwürdig, wie es immer das Selbe bleibt“.<sup>14</sup>

Dieses metaphysische Spiel mit einem den Geschlechtern übergeordneten Liebesmuster bleibt aber noch im Rahmen der fiktiven Wirklichkeit des *Zauberberg*-Romans. Man kann es auch als reine Metaphorik lesen, als libidinösen Überschuss – *mon éternel désir*... Doch der nächste Schritt führt in den Abgrund. Der Abgrund, das ist der Zeit-Hades, der sich im Schneetraum öffnet – hinab in die griechische Antike und zu ihren Musterbildern vom Menschen: die blaue Bucht, die rossetummelnden Jünglinge, der Tanz der Mädchen. Doch, wo hat Hans Castorp diese Bilder denn her? „Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. [...] Dennoch *erinnerte* er sich. Ja, das war eigentümlicherweise ein Wiedererkennen, das er feierte.“ (5.1, 740) So, als hätte

<sup>13</sup> „Ich liebe dich [...] ich habe dich immer schon geliebt [...] meine ewige Sehnsucht ...“ Der Akzent liegt hier auf der metaphysischen Zeitlosigkeit/Prädestination (des *intelligiblen Charakters*).

<sup>14</sup> An Otto Grautoff, Briefentwurf vom 29.8.1903, in Notb II, 89.

er diese Bilder „von je im Herzen getragen: Und dieses ‚je‘ war weit, unendlich weit, so wie das offene Meer zur Linken [...]“ (5.1, 740) Hier wiederholt sich die *Anamnesis* aus dem Hippe-Traum – der Vorgang der Wiedererinnerung von Musterbildern –, die *von langer Hand her*, will sagen: *von je* existieren.

An diesem Punkt wird *Der Zauberberg* phantastisch, er verstösst nachdrücklich gegen die Erkenntnisgesetze: „Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. [...] Dennoch *erinnerte* er sich.“ (5.1, 740) Wenn man so will, ist dies der Schritt von Freud zu Jung, vom individuellen Unbewussten zum Kollektiven Unbewussten und seinen Archetypen. Das bis heute nicht gelöste Erkenntnisproblem mit dem Jungschen Kollektiven Unbewussten ist ja die Frage: Wie ist es einst an seine Urbilder, die Archetypen, gelangt und wie gibt es sie weiter? „Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. [...] Dennoch *erinnerte* er sich.“ Trotz allen biologischen und sonstigen Nachweisversuchen haftet dem Konzept eines Kollektiven Unbewussten Unerklärtes an, ein Stück Metaphysik – etwas Phantastisches. Doch das genügt uns hier auch. Wir stellen fest: Im Schneetraum des *Zauberberg* setzt sich das individuelle Unbewusste in einen Bereich des Unbewussten fort, dessen Begründung metaphysisch ist. Sie lautet im Roman:

Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möchte ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, auf deine Art [...] (5.1, 746)

Die Nähe dieses Gedankens zum Konzept der *Allseele* von Gustav Theodor Fechner (1801–1887) ist signifikant, sie führt zur Lebensphilosophie. Fechner, Naturphilosoph und Psychologe, hatte versucht, das Organische mit dem Psychischen zusammenzudenken, und zwar exakt, empirisch, im Experiment – und, kein Wunder, er überschritt dabei die Grenze zum Okkulten.<sup>15</sup>

\*

Zum Abschluss der 2. phantastische Regelverstoß des *Zauberberg*: *die Materialisation des toten Joachim durch das Medium Ellen Brand*.

Es ist folgende Voraussetzung zu erinnern: Thomas Mann hat um die Jahreswende 1922/23 an drei okkultistischen Sitzungen bei Schrenck-Notzing

<sup>15</sup> Zu Fechners Bedeutung für den psychophysischen Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende siehe Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*, Tübingen: Niemeyer 1993, S. 37–48 und pass. Fick macht auch auf die Nähe von Hans Castorps Lebens-Forschungen zum Monismus aufmerksam (S. 357). – Siehe auch W. G. Bringmann, N. J. Bringmann & E. Bauer: *Fechner und die Parapsychologie*, in: *Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie*, Jg. 32, H.1, 1990, Freiburg i. B.: Institut für Grenzgebiete, S. 19–43.

teilgenommen und wurde von ihm um protokollarische Berichte gebeten. Zur Einführung ins Problemfeld der sogenannten mediumistischen Teleplastie überliess ihm Schrenck die soeben erschienene zweite Auflage seiner *Materialisations-Phänomene*.<sup>16</sup> Hieraus – und nur von hier – hat Thomas Mann seine Informationen über die okkulten Vorgänge, die er erlebt hat und die er dann im Kapitel *Fragwürdigstes* nachstellt.

Das Medium Ellen Brand kann *materialisieren*. Was das heisst? Sie kann, beispielsweise, eine lose Hand im Raum erscheinen lassen. Würde man diese Hand befühlen, hätte man eine kühle, etwas feuchte Reptilhaut angefasst. Was also hat sich da materialisiert, was hat sich hier von einem irgendwie geistig Gearteten ins Stoffliche umgesetzt? Ein Spiritist würde sagen, man habe es hier mit dem Eingreifen Verstorbener zu tun – deren Geister tauchten noch einmal, wenn auch unzulänglich, in die Materie ein und brächten es immerhin zu einer ausgeformten, leicht schuppigen, Hand. Schrenck, in seinem zitierten Buch, weist diese Geisterhypothese jedoch nachdrücklich ab, wenn auch dabei zu ihr hinüberschielend. Sie ist einfach nicht naturwissenschaftlich. Und woher also kommt die Hand? Es gibt keine andere Möglichkeit: sie entsteht aus dem Unbewussten des Mediums.

Bei unseren Einblicken in den Hypnotismus ist wohl deutlich geworden, dass sich der Umsetzungsvorgang von der Suggestion zur realen physischen Tatsache – von der rein geistigen Vorstellung: *ich habe mich verbrannt* hin zur körperlichen Brandblase –, dass sich diese Verwandlung in einer Dunkelzone vollzieht, über die keiner etwas weiss. Man hat diese *Black Box* dann mit dem Unbewussten identifiziert, und da man über das Unbewusste per Definition auch nichts Direktes weiss, hat man ihm ganz unterschiedliche Qualitäten und Ausdehnungen zusprechen können. Man kennt das Freudsche Unbewusste und das nach C. G. Jung, aber auch das telepathiefähige von Frederic Myers, und eben hatten wir noch zu tun mit dem ins Metaphysische ausgeweiteten Unbewussten Hans Castorps.

Das Unbewusste, wie es Schrenck-Notzing behauptet, und damit das des Mediums Ellen Brand zeichnet sich vor allem durch Kreativität aus: es kann aus geistigen Vorstellungsbildern feste Glieder produzieren und zuweilen sogar Bilder ganzer Menschen, also, wenn Sie mir die Drastik nachsehen: Brandblasen herstellen. Das geschieht im kontrollierten Experiment, drei Fotokameras bannen es auf die Platte, und es ist insofern empirisch-wissenschaftlich. Fragwürdig allerdings bleibt der Punkt, in dem das ursprünglich psychische Bild sich umsetzt in Materie – denn das erkennen wir erst, wenn es passiert ist, wenn

<sup>16</sup> Albert von Schrenck-Notzing: *Materialisations-Phänomene*. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, 2., stark vermehrte Aufl., München: Reinhardt 1923.

etwas *Feinstoffliches* plötzlich vorhanden ist, zum Beispiel: eine weisse, schwebende, unbestimmt leuchtende Kugel, aus der sich langsam ein Menschenbild entwickelt.<sup>17</sup> Und wie ist der Feinstoff beschaffen, aus dem die Kugel ist? Schrenck gibt immer wieder Fetzen solcher Substanzen an Universitätslabore, die dann enttäuschend profane Analysen liefern. Die Bezeichnung *Teleplasma* für diesen Grundstoff der Materialisationen weist schon auf die gedankliche Anlehnung an die Evolution, auf den Begriff des Protoplasmas, der primitiven Ursubstanz allen Lebens. Wir haben es hier mit dem ungeklärten Primärprozess der Entstehung von Leben zu tun, den beispielsweise das Medium Ellen Brand imaginativ in Gang setzen kann. Auf dunkle Weise wiederholt sie den Schöpfungsvorgang der Evolution. Ihre Anstrengung ähnelt deshalb einer Niederkunft – einer Art *rebirthing*. Und so wird der tote Joachim Ziemssen zurückgeboren. Am Ende sitzt dann einer mehr im Zimmer als vordem – reglos, sprachlos, ein Bild. Aber, von drüben, aus dem Jenseits ist er eben nicht gekommen.

Thomas Mann hat sich für diese Totengeburt an Schrencks Buch über die Materialisations-Phänomene gehalten.<sup>18</sup> In mehreren Abschnitten wird dort protokolliert, wie im Paris des Jahres 1912 das Medium Eva C. den toten Schriftsteller Georges Thurner *teleplastisch* wiedererstehen lässt. Auf der Abbildung 96 kann man ihn betrachten – in der litewkaähnlichen Jacke, mit seiner sonderbaren Kopfbedeckung, steile Falten in seinem Gesicht ...Dieses Bild wird ergänzt durch Abbildung 34, die Thomas Mann zweifellos zu Joachims „sonderbarer Kopfbedeckung“ inspiriert hat: „Sie sah aus, als hätte Joachim sich ein Feldgeschirr, einen Kochtopf aufs Haupt gestülpt und ihn durch ein Sturmband unter dem Kinn befestigt.“ (5.1, 1033) Man betrachtet hier die Vorlagen für das Erscheinungsbild des toten Joachim Ziemssen.<sup>19</sup>

Aber, hat Thomas Mann das denn alles geglaubt? Wohl kaum. Man kann es sich nicht vorstellen. Seine Kommentare aber machen etwas anderes klar: Er hat im Mediumismus Schrencks einen möglichen Zugang zum „Problem des Lebens“ (15.1, 648) überhaupt gesehen – die fragwürdigen Einzelheiten einmal hingenommen. Insofern hat Thomas Mann teil am damaligen lebensphilosophischen Protest gegen den „Materialismus“ der Naturwissenschaften, wie ihn der Philosoph Hans Driesch anführte, auch er wissenschaftlicher Okkultist

<sup>17</sup> So beschreibt Charles Richet den Vorgang in seinem Bericht über Materialisationssitzungen in Algier, nach Schrenck-Notzing, *Materialisations-Phänomene*, S. 9.

<sup>18</sup> Hierzu Schrenck-Notzing, *Materialisations-Phänomene*, S. 209–212 und Abb. 96; 124 und Abb. 34 (in dieser Reihenfolge).

<sup>19</sup> Es wäre ein reizvoller Beitrag zum Verhältnis von *Bild und Text bei Thomas Mann*, zu rekonstruieren, wie er sich von Schrenck-Notzings aberwitzigem Szenario ungeniert anregen lässt – bis in manches Filigran (Falten, angelehnt, Litewka, spähende Augen, tiefsitzendes Kreuz usw.).

und ein Parteigänger Schrencks. Ich hoffe, meine kleine Skizze macht das alles etwas verständlicher. In der *Pariser Rechenschaft* (1926) und vor allem in der ersten Freud-Rede (1929) distanziert er sich dann von diesen Tendenzen, weil er sie politisch werden sieht.

Eusapia Palladino, eine kleine, energische, manchmal recht ordinäre Italienerin war in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende ein berühmtes Medium, dem so verblüffende wie zweifelhafte Materialisationen gelangen. 1905 waren Pierre und Marie Curie, die Erforscher der radioaktiven Strahlung, Beobachter ihrer Experimente, und jedenfalls Pierre bestätigte schliesslich sogar die Echtheit der Phänomene.<sup>20</sup> Man hielt die beiden Strahlenforscher für zuständig, weil es um neue, unbekannte Erscheinungen der Materie ging. Es war das Unsichtbare, das extrem Feinstoffliche, an den neuen Strahlen, was den Materie-Begriff erschüttert hatte und diffus als Einbruch des Irrationalen in die Wissenschaft wahrgenommen wurde. So geht es auch Hans Castorp in Hofrat Behrens' fortschrittlichem Röntgen-Labor. Er wird durchleuchtet, und im Nu vertilgen ihm die Strahlen das lebendige Fleisch und zeigen ihm sein Skelett: Er sieht in sein eigenes Grab. Darf der Mensch das wirklich sehen? Erschüttert macht Hans Castorp sein Ewigkeits-Gesicht – „ziemlich dumm, schläfrig und fromm“ (5.1, 333). Und auch der Hofrat kennt den Effekt, den seine moderne Strahlenmaschine da bewirkt: „Spukhaft, was? Ja, ein Einschlag von Spukhaftigkeit ist nicht zu verkennen.“ (5.1, 333)

<sup>20</sup> Susan Quinn: Marie Curie. A Life, London: Simon & Schuster 1995, S. 226. – Das Ehepaar Curie sass jahrelang in einer Kommission des renommierten *Pariser Institut Général Psychologique*, die über Eusapias Produktionen 1908 schließlich einen reservierten, aber nicht ablehnenden Bericht vorlegte – der dann von Freund und Feind gleichermaßen zitiert wurde. Hierzu Priska Pytlík: Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900, Tübingen/Basel: Francke 2006, S. 377, Anm. 16.



Marianne Wünsch

## Okkultismus im Kontext von Thomas Manns *Zauberberg*

Gegen Ende von Thomas Manns *Zauberberg* (1924) findet sich bekanntlich das Kapitel *Fragwürdigstes*, in dem eindeutig okkulte Phänomene als real gesetzt werden, somit folglich auf der ideologischen Ebene eine okkultistische Passage, auf der literarischen eine fantastische Passage vorliegt. Diese Episode in Castorps jugendlichem Leben funktioniert zum einen im Kontext des kulturellen Wissens der Epoche, zu dem eben auch das Wissen über die okkultistischen Tendenzen des Zeitraums gehört; sie funktioniert zum anderen im Kontext der – weiß Gott! – komplexen Semantik des Gesamttextes des *Zauberberg*, in welchem Zusammenhang allein sie adäquat interpretiert werden kann.

Zunächst zum Kontext des Romans. In der Epoche der Frühen Moderne gibt es bekanntlich umfängliche soziale Teilgruppen, die okkultistische Positionen vertreten; und dem entspricht in dieser Periode eine bedeutende fantastische Literatur.<sup>1</sup> Eine Teilmenge dieser Okkultismen bildet der Spiritismus, wie er sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. Konstante und Zentrum dieses Spiritismus ist ein – überproportional weibliches – „Medium“, das in „Trance“ versetzt wird und durch dessen scheinbar nur passive Mitwirkung angeblich „Über-“ beziehungsweise „Nicht-natürliche“ Phänomene hervorgebracht werden. Wo ursprünglich diese im wesentlichen aus zeichenhaft übermittelten Botschaften von „Geistern“ / „Verstorbenen“ aus dem „Jenseits“ bestanden, hat sich das Inventar dieser Produktionen im Zeitraum um 1900 bedeutend erweitert, insofern Phänomene der „Telekinese“, also der Bewegung von Körpern durch angebliche Fernwirkung des Mediums, der „Levitation“ des Mediums selbst, also scheinbar übernatürliches Abheben vom Boden, des „Apports“, also der Herbeibringung von Objekten aus anderen Räumen, der „Materialisation“, also unter anderem des Auftretens von mehr oder minder anthropomorphen Gestalten, hinzugekommen sind. Diese spiritistischen Phänomene wurden schon früh immer wieder als Betrug erwiesen; die Techniken, deren sich die „Medien“ bedienten, hat zum Beispiel Max Dessoir 1910 in *Vom Jenseits der Seele. Eine Kritik der Geheimwissenschaften* präzise beschrieben. Bemerkenswert ist, daß die Autoren der fantastischen Literatur der Epoche

<sup>1</sup> Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen, München: Fink 1991. Michael Titzmann: „Das Unsichtbare“ und die Phantasie der „Macht“, in: *Recherches Germaniques*. Numéro hors série no. 1, Strasbourg: Université Marc Bloch, S. 173–202.

fast ausnahmslos den Spiritismus ablehnen und sich eher aus dem Inventar jener Okkultismen bedienen, das z. B. Frau Blavatsky liefert.<sup>2</sup>

Max Dessoir hat zum Beispiel gezeigt, daß in einer solchen spiritistischen Séance zwar scheinbar eine rationale Kontrolle gegen Betrug stattfinden kann, etwa, indem die Extremitäten des Mediums festgehalten werden, daß dieses aber entweder scheinbare Materialisationen durch das Ausblasen von Gaze aus dem Mund oder Phänomene der Telekinese mithilfe künstlicher Glieder, gewissermaßen Prothesen, hervorbringen konnte. Hier ist nun der Ort, wo ein gewisser Dr. Albert Schrenck-Notzing dem Spiritismus zu Hilfe eilt und die spiritistischen Phänomene gegenüber solchen Entlarvungen in zwei Büchern – 1914 *Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*, 1921 *Physikalische Phänomene des Mediumismus. Studien zur Erforschung der telekinetischen Vorgänge* – zu immunisieren sucht.<sup>3</sup> Schrenck-Notzing nimmt eine quasi pseudo-naturwissenschaftliche Position ein; Botschaften aus dem „Jenseits“ und Beschwörungen von Toten spielen bei ihm keine Rolle, er interessiert sich primär für die angeblichen physischen Fernwirkungen, also die „Telekinese“ und Verwandtes. Den laut Dessoir mehrfach belegten Verdacht, daß Medien trotz scheinbarer Kontrolle ihrer Gliedmaßen trotzdem mithilfe von Prothesen physikalische Phänomene erzeugt haben, versucht er mit einer – auf ihre Weise grandiosen – Hypothese aus der Welt zu schaffen. Nicht künstliche Gliedmaßen, also kein Betrug, sondern sogenannte „Pseudopodien“ wären es, dank derer die Medien physische Erscheinungen hervorbrächten. Diese Theorie behauptet also, daß es sich um ein natürliches Phänomen handle, bei dem gewissermaßen die psychische Energie des Mediums organische Wirkungen am Körper des Mediums hervorbringe, infolge derer am Körper des Mediums zeitweilig zusätzliche Gliedmaßen, eben die „Pseudopodien“, hervorzüchten.

Thomas Mann seinerseits hat nun an solchen von Schrenck-Notzing veranstalteten spiritistischen Sitzungen teilgenommen und äußert sich erstens in 3 Briefen an Schrenck-Notzing von 1922/23 und zweitens in dem Essay *Okkulte Erlebnisse* von 1923 über seine Erfahrungen.<sup>4</sup> In den drei Briefen scheint es ihm zunächst darum zu gehen, sich zu vergewissern, ob er richtig wahrgenommen und richtig verstanden habe. Er beschreibt die „Versuchsordnung“, bei der

<sup>2</sup> Helena Petrowna Blavatsky: *Isis entschleiert. Ein Meisterschlüssel zu den Geheimnissen alter und neuer Wissenschaft und Theologie*. Aus der 6. Englischen Auflage ins Deutsche übertragen von A. K. und R. W., 2 Bde., Den Haag: J. J. Couvreur 1907. Dies.: *Die Geheimlehre. Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie*, übers. von R. Froebe 1898–1907, 4 Bde., Reprint Den Haag: J. J. Couvreur 1971.

<sup>3</sup> Vgl. auch den Beitrag von Dierks, S. 73–83.

<sup>4</sup> Vgl. 15.1, 587–602 und 15.1, 611–652.

ihm auch die Aufgabe der Kontrolle des Mediums namens Willi übertragen wurde – eine Rolle, der er in keiner Weise gerecht wird; die Kontrollbedingungen, die Dessoir formuliert hatte, erfüllt er jedenfalls nicht. Bei dunkelrotem Licht vollzieht sich, was Thomas Mann als einen „Gebärakt“ des Mediums Willi beschreibt, aus dem interessanterweise eine männliche Person namens Erwin und eine weibliche Person namens Minna, sprechen, die unterschiedliche Rollen einnehmen. Laut Thomas Mann ereignen sich dann Phänomene der Telekinese, bei denen er auch ein mehr oder minder anthropomorphes „Greiforgan“ wahrzunehmen vermeint, das in der Theorie Schrenck-Notzings als ein „Pseudopodium“ gedeutet werden kann. Thomas Mann erweist sich gewissermaßen als idealer Rezipient, der brav die Realität der okkulten Phänomene bestätigt. Er findet sich damit vor der Aufgabe, eine Interpretation dieser Sachverhalte zu liefern, wobei er sich einer dunklen tropischen Redeweise befleißigt und quasi eine Skizze einer antiphysikalischen Metaphysik entwirft. Er spricht etwa von einer „okkulten Gaukelei des organischen Lebens“ (15.1, 594), womit er das Phänomen einerseits Taschenspielerkunststücken annähert, aber andererseits als real biologisches Phänomen klassifiziert. Wenn er von „untermenschlich-tief verworrenen Komplexen“ (15.1, 594) spricht, setzt er zum einen eine Undurchschaubarkeit, die es unmöglich macht, über die Phänomene in klaren Begriffen zu sprechen, zum anderen, daß es sich gewissermaßen bei diesen Phänomenen um eine Art Rückgriff auf vormenschliche Stufen der Evolution handle. Für diese quasi Wissenschaftlichkeit beanspruchende Mannsche Theorie kann eine Stelle als repräsentativ gelten:

Heute, wo die Materie als eine Form der Energie, gewissermaßen als ein anderer Aggregatzustand von ihr, begriffen ist, hat die Vorstellung einer ephemeren Organisation von Energie ausserhalb des medialen Organismus, von psychophysischer Fernwirkung und Selbst-Gestaltbildung kaum noch etwas Phantastisches. (15.1, 594)

Jene Äquivalenz von Masse und Energie, deren Theorie man Einstein verdankt, wird hier 1. mißverstanden oder uminterpretiert in eine Priorität der Energie; die physisch-reale Energie wird 2. gleichgesetzt mit einer rein metaphorischen psychischen Energie (daher denn die Rede von „psychophysischer Fernwirkung“); und diesem nunmehr gänzlich antiphysikalischem Energiekonstrukt wird 3. offenkundig die Fähigkeit zugeschrieben, sich in kompletten Gliedmaßen, eben den „Pseudopodien“ außerhalb des Körpers zu „materialisieren“. Derlei angesichts des damals erreichten Wissenschaftsstandes für „kaum noch [...] phantastisch“ zu halten, ist in der Tat fantastisch.

Im Essay *Okkulte Erlebnisse* von 1923, einem wiederholt verschiedenorts gehaltenen Vortrag, berichtet Mann im 2. Teil noch einmal seine Erfahrungen

aus den Séancen bei Schrenck-Notzing, die hier nicht wiederholt werden müssen. Zwei Punkte aus diesem Bericht sind freilich hervorzuheben. Zum ersten die metaphorische Beschreibung der Produktivität des Mediums, die unseren Autor „an den Gebärt erinnert“ (15.1, 631), die Rede ist von „wehenartigen“ „Anfällen“ (15.1, 631), von seiner „zeugerisch-kreisenden Arbeit“ (15.1, 631), von einer „männlichen Wochenstube im Rotdunkel“ (15.1, 631). Der spiritistische Akt wird also sexualisiert, das männliche Medium erscheint einerseits in der weiblichen Rolle einer Gebärenden, andererseits als hermaphroditisches Wesen, das an sich selbst eine Zeugung vornimmt und deren Produkt gebiert.<sup>5</sup> Die Betonung, das Ganze finde im „Rotdunkel“ statt, evoziert eine Bordellatmosphäre, was durch eine Formulierung andernorts unterstützt wird, wenn es heißt, unser Autor habe sich auf dem Wege zur Séance gefühlt wie junge Männer, die „sich zu ihrem ersten Besuch bei Mädchen [nicht: „einem Mädchen“] anschicken“ (15.1, 620). Zum zweiten scheint mir wichtig, daß unser Autor bei der Séance eine „leichte Seekrankheit“ (15.1, 639) empfindet: das heißt offenkundig eine Desorientierung, eine Unsicherheit und Verunsicherung der gewohnten Ordnung der Welt.

Im dritten Teil des Essays liefert Mann etwas, was er für eine Bestätigung der Realität jener von ihm wahrgenommenen Phänomene hält. Ihm zufolge hätte etwas, was der Theorie nach nur ein Pseudopodium des Mediums sein könnte, Fingerspuren in einem Gefäß mit Tonerde hinterlassen. In nun schon rührender Naivität berichtet Mann ferner, Spuren von Tonerde habe man nach der Séance an den Fingern des Mediums gefunden. Wo nun Dessoir vernünftigerweise auf Betrug schlosse und folgern würde, es sei dem Medium gelungen, seine Hand der Kontrolle zu entziehen, da gilt der Sachverhalt für Thomas Mann offenbar als bestätigendes Datum; die Frage, wie denn jene Tonerde vom fiktiven „Pseudopodium“ auf die reale Hand gekommen sei, stellt er sich folglich nicht.

Am interessantesten am Essay ist nun freilich nicht die Menge der interpretierenden Aussagen, die nicht wesentlich von denen der Briefe unterschieden sind, sondern die Menge der evaluativen Aussagen, vor allem im ersten Teil, die es in den Briefen noch nicht gegeben hat.

Interpretatorisch wiederholt er den Mißbrauch Einsteins. Für ihn belegen diese okkultistischen Phänomene eine fließende, also unscharfe Grenze zwischen Physik und Metaphysik, und er schließt aus den Phänomenen, die er für real hält, daß eine Begegnung der exakten Naturwissenschaft mit der Metaphysik unvermeidlich sei (15.1, 615). Thomas Mann versteigt sich zu der For-

<sup>5</sup> Franz Markus Schneider: Hermaphroditismus. Zur Auflösung der Geschlechtergrenzen in Wissenschaft, Okkultismus und Fantastischer Literatur der Frühen Moderne (1890–1930), in: *Recherches Germaniques* (zit. Anm. 1), S. 147–172.

mulierung, die okkulten Phänomene seien „magisch objektivierte Traumvorstellungen des Mediums“ (15.1, 650), was immer das heißen mag. Er behauptet,

daß bei den Experimenten, denen ich beiwohnte, jede Möglichkeit eines mechanischen Betrugs, taschenspielerischer Illusionierung nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen war. Möge man eine solche Erklärung waghalsig finden: die Vernunft verpflichtet und zwingt dazu, – indem sie selbst freilich sofort danach trachtet, einen Mittelweg zu erspähen und der Alternative von Betrug und Wirklichkeit, sei es auch nur durch ein Wort, zu entkommen. „Gaukelei“ ist ein solches Wort, dessen Tiefe durch Trübheit undeutlich gemacht wird. (15.1, 647)

In dem Zusammenhang wiederholt er die schon aus den Briefen bekannte Formulierung, es handle sich um „eine okkulte Gaukelei des organischen Lebens, um untermenschlich-tief verworrene Komplexe“ (15.1, 647). Angesichts der Alternative zwischen Realität der Phänomene und Nicht-Realität, die eigentlich logisch erschöpfend ist, konstruiert er sich dennoch einen dritten Wert, nämlich „jene Gaukelei des organischen Lebens“. Diese Gaukelei wird nicht dem Medium zugeschrieben, sondern als biologisches Phänomen behandelt.

Zwei Dinge sind also an Thomas Manns interpretatorischen Bemühungen festzuhalten: zum einen die Umfunktionierung naturwissenschaftlicher Wissensmengen, hier: der Relativitätstheorie, zum anderen die Konstruktion logisch unmöglicher dritter Zustände, in denen rational geltende Grenzziehungen verwischt oder aufgehoben werden: auf beide Aspekte wird in der Interpretation des *Zauberberg* zurückzukommen sein.

Wirklich neu gegenüber den Briefen ist nun aber die evaluative Komponente. Schon eingangs klassifiziert der Autor sein Thema als „ehrlos“ und „verdorben“. In der Folge ist die Rede davon, daß der Bereich des Okkulten „boshaft“, „dämonisch-zweideutig“, eine „trübe Mischung“, ein „geistiger Pfuhl“ sei: es gäbe eine „Verderbnis, die von dieser Welt ausgeht“ (15.1, 611), sie stehe in Opposition zur „Gesittung“, in der Beschäftigung mit ihr gehe man der „sittlichen Oberwelt“ verloren (15.1, 612) und er selbst habe einige „Flocken Höllenfeuers gesehen“ (15.1, 651). In geradezu penetranter Häufung wird also der Bereich des Okkulten einer moralischen Negativwertung unterzogen und zudem mit einer psychischen Gefährdung des Subjekts korreliert. Einerseits wird also die Realität der okkulten Phänomene massiv bestätigt, andererseits erfahren diese eine fast schon an christliche Ängste vor teuflischer Magie erinnernde Bewertung. In der Sprache Thomas Manns erscheinen die Phänomene als etwas, das er dem Bereich des „Zweideutigen“ zuordnet; und zweideutig ist aber auch die Sprache, mittels derer er über diese Phänomene redet. „Zweideutig“ bedeutet hier nicht primär Mehrdeutigkeit im linguistischen Sinne. „Zweideutig“ meint hier vor allem, daß etwas sich eindeutiger

Kategorisierung entzieht und daß eine Grenze zwischen einander ausschließenden Klassifikationen unscharf oder aufgehoben wird. Auch das wird im übrigen zentral zur Semantik des *Zauberberg* gehören.

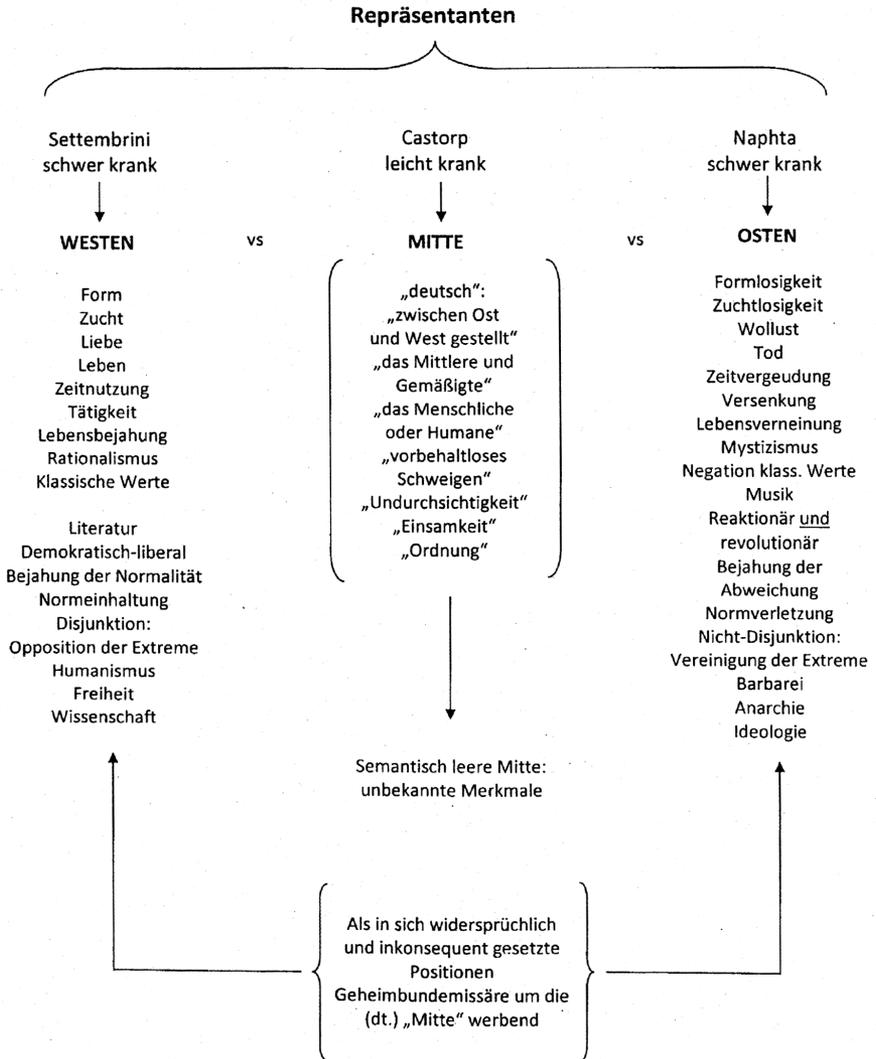
Jene Erlebnisse Thomas Manns bei Schrenck-Notzing und die Interpretationen und Bewertungen, die er ihnen angedeihen läßt, bilden nun das Material, das transformiert in das Kapitel *Fragwürdigstes des Zauberberg* eingehen wird. Dieses Kapitel kann nun aber nur im textinternen Kontext des Romans adäquat interpretiert werden, weshalb ich mich zunächst mit einigen Aspekten der Textsemantik des Romans beschäftigen muß.

Der Roman baut ein komplexes semantisches System auf; die Teilsysteme, die gewissermaßen die Rahmenstruktur der dargestellten Welt bilden, sind an topographische Räume gebunden. In der ideologischen Geographie des Textes werden zwei oppositionelle semantische Räume konstruiert, Westen versus Osten, die durch die beiden Chefideologen, des italienischen Settembrini und des slavisch-jüdischen Naphta, repräsentiert werden, welche zugleich auch geographisch diesen Räumen entstammen. Obwohl diese beiden semantischen Räume so konstruiert sind, daß sie in ihren zentralen Merkmalen Negationen voneinander darstellen, es also eigentlich keine dritte Alternative, kein System zwischen ihnen geben kann, wird dennoch ein dritter Raum, die „Mitte“, zwischen sie eingeschoben, für die eigentlich kaum Merkmale verfügbar sind, die ihr zugeschrieben werden könnten. Diese semantisch leere „Mitte“ wird vom deutschen Protagonisten Castorp vertreten. Nur am Rande sei angemerkt, daß diese politische Geographie natürlich auch fortsetzt, was Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) entworfen hatte. Aus den Auseinandersetzungen zwischen Settembrini und Naphta, bei denen Castorp als Zeuge fungiert, der bald dem einen, bald dem anderen zuneigt, läßt sich abstrahieren, was laut Text das westliche und das östliche Wertesystem wären.

Grob gesprochen kann man sagen, daß das westliche Wertesystem eines ist, das an zentrale Positionen der intellektuellen Eliten der Renaissance und der Aufklärung anschließt, während dem östlichen System die Negation dieser Positionen zugeschrieben wird. Ein zentrales Merkmal, das die beiden Systeme differenziert, ist dabei, daß dem Westen eine Logik des Denkens unterstellt wird, bei der oppositionelle Größen als disjunkte Klassen erscheinen, so daß also nur jeweils eine der unterschiedenen oppositionellen Größen wahr sein und zutreffen kann. Dem gegenüber würde das östliche Denken durch Nicht-Disjunktheit seiner Kategorien charakterisiert sein, das heißt sich logisch Ausschließendes kann in ihm dennoch gleichzeitig existieren und zutreffen. So kann denn Naphta zum Beispiel quasi gleichzeitig reaktionär-totalitäre und revolutionäre Positionen vertreten. Die „Mitte“ muß demnach eine irgendwie geartete Kompromißbildung zwischen den sich ausschließenden Systemen

„Westen“ versus „Osten“ sein, wobei im Text offen bleibt, welche Form diese Kompromißbildung annehmen könnte; dem entspricht auch der noch offene Entwicklungsstand des Protagonisten Castorp, der von den beiden Ideologen umworben wird. Ich verdeutliche dies in einem Schema:

**Semantische Räume: ideologische Geographie**



Eine zweite zentrale raumsemantische Opposition ist im Text natürlich nun die von „Unten“ versus „Oben“, wobei der Raum „Unten“ der einer im wesentlichen nicht befragten „Normalität“ ist, zu der unter anderem wiederum eine Organisation der Welt in disjunkten Kategorien gehört, zum Beispiel eben „Leben“ versus „Tod“; der Raum „Oben“ hingegen stellt demgegenüber die Abweichung dar und ist durch Aufhebung von Disjunktionen, durch Grenzverwischungen zwischen Oppositionen charakterisiert, so zum Beispiel eben durch „Krankheit“, die im Text als ein Durchschnitt von „Leben“ und „Tod“ erscheint.

Halten wir zunächst fest, daß sowohl im semantischen System „Westen“ versus „Mitte“ versus „Osten“ als auch im semantischen System „Unten“ versus „Oben“ beide male als eine zentrale Opposition die einer Weltstrukturierung in disjunkten Klassen versus einer Weltstrukturierung nicht-disjunkter Art auftritt, bei der Grenzen zwischen sich logisch ausschließenden Klassen aufgelöst werden. Der Text bildet diese Opposition sprachlich gern als eine von „Klarheit“ beziehungsweise „Eindeutigkeit“ auf der einen Seite, von „Undeutlichkeit“ beziehungsweise „Zweideutigkeit“ auf der anderen Seite ab.

Aber auch im topographisch-semantischen Raum „Oben“ gibt es noch eine doppelte ternäre Opposition. In der Geographie des „Oben“ wird ihrerseits wiederum ein Raum „Oben“, das Hochgebirge, versus ein mittlerer Raum, das Sanatorium, versus ein Raum „Unten“, die Stadt Davos, unterschieden. Aber auch die Topographie des Sanatoriums selbst ist in sich dreigeteilt: „Oben“ befinden sich die individuellen Zimmer der Kranken oder Sterbenden, in der Mitte die sozialen Räume, in denen man sich begegnet und in denen eine Art Scheinleben stattfindet, „Unten“ schließlich die Untersuchungsräume, in denen eine reale „Durchleuchtung“, die physisch-medizinische Untersuchung durch den Arzt Behrens sowie die psychische „Durchleuchtung“ durch den Psychoanalytiker Krokowski stattfindet; letzterer ist schon durch seinen Namen dem ideologischen System „Osten“ zugeordnet. Diese beiden oppositionellen Teilräume der physischen beziehungsweise psychischen „Durchleuchtung“ befinden sich offenkundig im Keller, einer „Unterwelt“, deren beider Chefs als „Höllengerichte“ apostrophiert werden. Wenn sie dieses sind, folgt daraus logisch, daß hier „Urteile“ über die Kranken gefällt werden, und das wiederum impliziert, daß „Krankheit“ in irgendeiner Hinsicht einer „Schuld“ äquivalent sein muß; der Text ruft hier also auch das bekanntlich in der Literatur der Frühen Moderne äußerst verbreitete metaphorische Modell von „Gericht“ und „Urteil“ ab, mit Hilfe dessen so oft existenzielle Situationen sprachlich repräsentiert werden. Wenn das Urteil auf „Krankheit“ lautet, dann resultiert daraus eine Raumbindung der Figuren an den semantischen Raum „Oben“, der dann nicht mehr verlassen werden darf. Über diese Regel setzt

sich allenfalls hinweg, wer dem ideologischen Raum „Osten“ zugeordnet ist, so also natürlich Clawdia Chauchat. Innerhalb des Raumes Sanatorium gibt es unterschiedliche Grade der Raumbindung: Schwerkranke oder „Moribunde“ sind an ihre Zimmer gebunden; alle die Kranken hingegen, die noch Leben simulieren können, können sich in die sozialen Räume bewegen und dort interagieren. Gesunde reisen ab, Tote werden abtransportiert: Was einer disjunkten Klassifizierung angehört, hier „lebend“ oder „tot“, gehört nicht in diesen Raum, der ein Raum der „undeutlichen“, „zweideutigen“ Zustände ist, also ein Raum der Nicht-Disjunktheit. Auch die beiden oppositionellen Mediziner beziehungsweise ihre Räume unterscheiden sich in dieser Hinsicht, insofern die medizinische Diagnose eher der Kategorie Disjunktheit, die psychoanalytische eher der Kategorie Nicht-Disjunktheit zugeordnet ist, wie zu zeigen bleibt.

Für die nicht raumgebundenen Kranken veranstaltet Krokowski regelmäßige Vorträge über quasi psychoanalytische Themen, von denen einer im Kapitel *Analyse* aus der Perspektive Castorps dargestellt wird. Was Krokowski in den Mund gelegt wird, ist eine Abwandlung der Libidotheorie Freuds, die als kulturelles Wissen vorausgesetzt werden muß, um zu verstehen, was die Transformationen bedeuten, denen der Text beziehungsweise der Rezipient Castorp sie unterwirft. Diese Transformationen setzen zumindest in Castorps Rezeption schon bei der bloßen Benennung des Themas ein:

Es handelte sich um eine Macht ... jene Macht ... kurzum, es war die Macht der Liebe, um die es sich handelte. (5.1, 192)

In Sonderheit gebrauchte der Redner das Wort „Liebe“ beständig in einem leise schwankenden Sinn, sodaß man niemals nicht recht wußte, woran man damit war und ob es Frommes oder Fleischlich-Leidenschaftliches bedeute, – was ein leichtes Gefühl von Seekrankheit erzeugte. (5.1, 193)

Wo Freud von Libido oder Sexualtrieb reden würde, wird hier also von „Liebe“ gesprochen und damit wird von vornherein sprachliche Ambiguität eingeführt und der Gegenstand zugleich verschleiert. Krokowski spricht also einerseits über seinen Gegenstand, aber er tut dies andererseits in einer verschleiernden, atheoretischen unangemessenen Sprache. Nachdem er, durchaus korrekt, ausgeführt hat, daß „Liebe“ ein Phänomen aller Altersstufen sei,

handelte Dr. Krokowski von erschreckenden Formen der Liebe, wunderlichen, leidvollen und unheimlichen Abwandlungen ihrer Erscheinung und Allgewalt. Unter allen Naturtrieben, sagte er, sei sie der schwankendste und gefährdendste, von Grund aus zur Verirrung und heillosen Verkehrtheit geneigt [...], zusammengesetzt sei er aus lauter Verkehrtheiten. (5.1, 194)

Was hier in metaphorischer Sprache periphrastisch umschrieben wird, ist zum einen das freudianische Konzept der „Partialtriebe“, aus denen die normale Libido zusammengesetzt wäre, zum anderen eine euphemistische Umschreibung für das, was man kulturell für „Perversionen“ hielt. Sexualität erscheint in dieser Sprache als etwas Bedrohliches: „unheimlich“ nicht nur in den Herausforderungen, vor die sie das Subjekt stellt, sondern als etwas, was das kulturelle Kategoriensystem zur Realitätsklassifikation gefährdet. Er verdeutlicht das in der Folge, indem er eine Opposition zwischen „Liebe“ und „anständigen und ordnenden Instinkten von – fast hätte er sagen mögen bürgerlicher Art“ (5.1, 194) einführt. Dezidiert antifreudianisch ist natürlich schon, daß er das System der kulturellen Sexualnormen als „Instinkte“, somit als quasi biologische Größe klassifiziert. Dieses Normensystem setzt sich nicht in jedem Falle gegenüber den diversen Partialtrieben durch: „und wer, so fragte Dr. Krokowski, vermöge zu sagen, ob dies nicht vielleicht den edleren, seelisch-kostbareren Fall bedeute?“ (5.1, 195) Hier wird also mit einer Aufwertung der Abweichung gegenüber der „Normalität“ gespielt, die sich so wiederum nicht bei Freud findet. Umgekehrt gilt laut Krokowski, daß der „Widerstreit zwischen den Mächten der Keuschheit und der Liebe“ (5.1, 195) – beides dezidiert unfreudianische Konzepte, nicht zuletzt in der gesetzten Gleichrangigkeit zwischen kultureller Norm und biologischem Antrieb – im Falle des „Sieges der Keuschheit“ (5.1, 195) keineswegs erledigt sei: denn die unterdrückte „Liebe“ manifestiere sich dann in Gestalt der Krankheit: „Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe.“ (5.1, 196) Hier wird postuliert, was Freud nie behauptet hat: daß jede somatische Erkrankung psychisch, genauer: libidinös, bedingt sei.

Wenn Sexualität also das disjunkte Kategoriensystem der Kultur gefährdet, dann gehört sie dem ideologischen Raum „Osten“ an, was in der histoire auch dadurch bestätigt wird, daß die Lustobjekte Castorps und Ziemßens, Clawdia Chauchat und Marusja, dem slavischen Osten entstammen. Wenn zudem jede Erkrankung, hier also die Tuberkulose, die Folge unterdrückter Sexualtriebe ist, die die westliche kulturelle Ordnung infrage stellt, dann ist das Sanatorium der Ort einer Bedrohung des „Westens“ durch den „Osten“. Castorp und Ziemßen lehnen denn auch bewußt eine Beschäftigung mit dem Inhalt des Vortrags ab, während sie, was dessen Gegenstand anlangt, ganz offensichtlich anfällig sind. Insoweit die Sprache Krokowskis als „zweideutig“ erscheint, verweigert sowohl das Thema Sexualität als auch das Reden über sie Eindeutigkeit und Klarheit, also Disjunktheit. Diese zweideutige, unfreudianische Sprache führt zugleich auch dazu, daß der Sexualität ein moralisches Raster auferlegt wird. Der typisch freudianische Diskurs wird durch einen gänzlich unfreudianischen substituiert; während scheinbar eine Wissensmenge reproduziert wird, findet

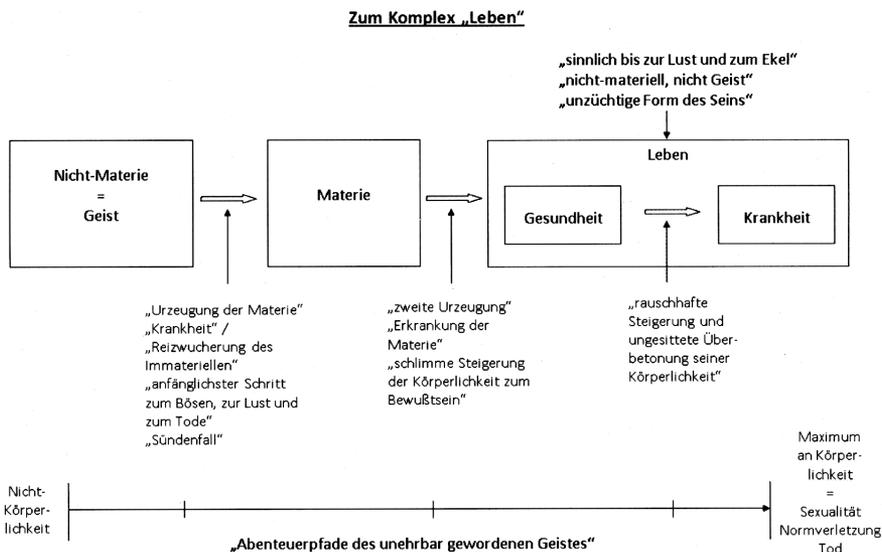
auf der und durch die discours-Ebene eine Umfunktionierung dieses Wissens statt, die aus einem nüchtern sachlich beschreibbaren, wissenschaftlichen Sachverhalt ein psychisch bedrohliches und moralisch-ambivalentes Phänomen macht. Auch wenn Krokowski explizit eine Aufwertung der Abweichung vornimmt, wird diese doch zugleich durch seine Sprache, die einem bürgerlich-moralisierenden Normensystem entstammt, auch wiederum unterlaufen. Der Vortrag erscheint auf der sprachlichen Ebene ambig, auf der evaluativen Ebene ambivalent. Der Behauptung der Erzählinstanz zufolge präsentiert sich Krokowski als Erlöser und Christus-Äquivalent:

Kommt her zu mir, sagte er mit anderen Worten, die ihr mühselig und beladen seid! [...] Er sprach von verborgenem Leide, von Scham und Gram, von der erlösenden Wirkung der Analyse [...]. (5.1, 198)

Andererseits aber – und es spricht wiederum die Erzählinstanz – heißt es vom Gedränge nach Krokowskis Vortrag, es sei „wie das Gewimmel hinter dem Rattenfänger“ (5.1, 199). Krokowski – und mit ihm das Versprechen der Psychoanalyse – wird hier seinerseits in den ambivalenten Status zwischen Rattenfänger und Erlöser gedrängt. Freilich mit einer Asymmetrie, da die Erlöserrolle seine Selbstklassifikation ist, während die Klassifikation als Rattenfänger eine solche der Erzählinstanz ist: Zweifellos eine extrem unfreundliche Bewertung der Psychoanalyse. Bemerkenswert ist freilich, daß Krokowskis „zweideutiger“ Umgang mit seinem angeblich „zweideutigen“ Gegenstand, der Sexualität, ziemlich genau dem Umgang der Erzählinstanz mit Sexualität entspricht, so daß Krokowskis Vortrag diesbezüglich quasi als eine „mise en abyme“ gelten kann. Um es noch einmal zu sagen: sowohl Sexualität als auch die Rede über Sexualität gehören hier dem Bereich des „Ostens“ an, einem Bereich, in dem logisch-semantische Grenzziehungen verwischt und unscharf oder aufgehoben werden.

Im Kapitel *Forschungen* befaßt sich Castorp qua Lektüre medizinisch-biologischer Publikationen mit fundamentalen Fragen: es geht um die Entstehung der Materie aus dem „Geist“, um die Entstehung des „Lebens“ aus der Materie, um die Entstehung von „Krankheit“ aus der „Gesundheit“. Das Kapitel behandelt somit die im gesamten Roman abstraktesten und ranghöchsten Fragestellungen. Jener Prozeß, der vom „Geist“ bis zur „Krankheit“ führt, wird benannt als „Abenteurpfade des unehrbar gewordenen Geistes“ (5.1, 433). In dieser seltsamen metaphysischen Konstruktion, bei der – wie früher im Kapitel *Analyse* die Psychoanalyse – wieder eine radikale Umfunktionierung von Wissensmengen, diesmal biologisch-medizinischen, vollzogen wird, erscheint der skizzierte Entwicklungsprozeß quasi als eine Verfallsgeschichte des „Geistes“:

eine Geschichte des zunehmenden Grades an Körperlichkeit, dessen Extremform die „Krankheit“ wäre, eine Geschichte von drei „Sündenfällen“, die die Übergänge zwischen den unterschiedenen Stufen markieren:



In dieser seltsamen an gnostische und neuplatonische Modelle erinnernden Metaphysik werden die Übergänge denn auch lexikalisch mit einem Vokabular beschrieben, dem zufolge die angeblich zunehmende Körperlichkeit und Sinnlichkeit sprachlich als zunehmender Grad moralischer Verwerflichkeit erscheint. Castorps Lektüre von Texten mit naturwissenschaftlichem Anspruch wird transformiert zu einer gänzlich außerwissenschaftlichen moralisierenden Metaphysik: entworfen wird eine Kosmologie, bei der jede sukzessive Entwicklungsstufe als fortschreitender Verfall erscheint, dessen Höhepunkt die Krankheit ist. Dasselbe Verfahren fand sich schon im Umgang mit der Psychoanalyse und es wird sich im Umgang mit dem Okkultismus wiederholen. Die Metaphysik des Kapitels *Forschungen* stellt sozusagen den ideologischen Überbau sowohl für das Kapitel *Analyse* als auch für das Kapitel *Fragwürdigstes* dar, wie zu zeigen sein wird.

Das Kapitel *Fragwürdigstes* trägt nun einen von vornherein ambigen Titel: wovon erzählt wird, ist „fragwürdig“ sowohl in dem Sinne, daß es um erforschenswerte Phänomene geht, als auch in dem Sinne, daß es um als moralisch problematisch gesetzte Phänomene geht, Phänomene also, deren Bewertung einmal mehr moralisch ambivalent ist. Eingangs wird postuliert, der angebliche Psychoanalytiker Krokowski sei gewissermaßen logisch zu okkultisti-

schen Interessen geführt worden – erneut wird, wenn man so will, kulturelles Wissen mißbraucht, insofern ja nun bekanntlich wahrlich kein Weg von Freud zum Okkultismus führt; nur vom abtrünnigen Schüler C. G. Jung gelangt man in die Nähe solcher Phänomene. Der Entwicklung Krokowskis wird explizit „Folgerechtigkeit“ und „Notwendigkeit“ (5.1, 991) zugeschrieben. Er spricht nun nicht mehr über „Liebe“, sondern über das

Verhältnis der Materie zum Psychischen, ja dasjenige des Lebens selbst, welchem beizukommen auf unheimlichstem, auf krankhaftem Wege, wie es scheinen mochte, mehr Hoffnung war, als auf dem der Gesundheit ... (5.1, 991).

Wenn von Krokowskis jetzigen Vorträgen berichtet wird, verschwimmt dabei die Differenz zwischen der Krokowski zugeschriebenen Rede und der Rede der Erzählinstanz. Sein Studiengebiet, heißt es, sei, was man

als Unterbewußtsein bezeichnet, obgleich man möglicherweise besser täte, von einem Überbewußtsein zu reden, da aus diesen Sphären zuweilen ein Wissen emporgeistert, das das Bewußtseinswissen des Individuums bei weitem übersteigt und den Gedanken nahelegt, es möchten Verbindungen und Zusammenhänge zwischen den untersten und lichtlosen Gegenden der Einzelseele und einer durchaus wissenden Allseele bestehen. Der Bereich des Unterbewußtseins, „okkult“ dem eigentlichen Wortsinne nach, erweist sich sehr bald auch als okkult im engeren Sinne des Wortes und bildet eine der Quellen, woraus die Erscheinungen fließen, die man aushilfsweise so benennt. (5.1, 991 f.)

Das „Okkulte“ wird jedenfalls mit einem „Unbewußten“ korreliert, aber dieses selbst ist nicht ein freudianisches, sondern eine höchst merkwürdige metaphysische Konstruktion. Denn konfrontiert werden eben die „lichtlosen Gegenden der Einzelseele“ und eine „durchaus allwissende Allseele“; es wird postuliert, daß es nicht nur Gemeinsamkeiten zwischen den unbewußten Inhalten verschiedener Individuen gäbe, wie dies ja auch, zwar niemals Freud, aber C. G. Jungs Phantasmen kollektiver psychischer Inhalte taten: es wird darüber hinaus postuliert, daß es eine „Allseele“ gäbe, in deren Rahmen die Individualpsychen interagierten, und dieser wird ein Wissen, also gewissermaßen ein überindividueller Subjektstatus, zugeschrieben. Dieses rein metaphysische Konstrukt taucht im übrigen schon in den seltsamen Gedankengängen Castorps im Kapitel *Schnee* auf:

Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möcht ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich [...] (5.1, 746).

Selbst der ohnedies schon Okkultismus-nahe C. G. Jung wird im Konstrukt der „Allseele“ noch einmal umfunktioniert und ins Metaphysische extra-

poliert. Soweit ich sehe, wird im übrigen im ganzen Roman nicht geklärt, was genau der „Geist“ aus dem Kapitel *Forschungen* und die „Allseele“ aus dem Kapitel *Fragwürdigstes* sind und in welcher Relation sie zueinander stehen. Gewiß ist nur, daß beiden ein Primat gegenüber der Materie eingeräumt wird, welche sie transformieren können: und auf dieser Basis werden in der Folge die okkulten Phänomene erklärt. In der Folge findet sich unter den *Zauberberg*-Patienten ein 19-jähriges dänisches Mädchen, Ellen Brand, die sich als geeignetes Medium für spiritistische Sitzungen erweist. Zwei solche Sitzungen, an denen Castorp partizipiert, werden dargestellt: die erste noch ohne Krokowski, die zweite unter dessen Anleitung. Beide dieser „Séancen“ verwenden bis hin zu wörtlichen Übereinstimmungen das Material, das Thomas Mann in seinen Erfahrungen mit Schrenck-Notzing in *Okkulte Erlebnisse* beschrieben hat. Zu den signifikanten Abweichungen von Thomas Manns *Okkulten Erlebnissen* gehört die Substitution des männlich-erwachsenen Mediums Willi durch das weiblich-jugendliche, fast noch kindliche Medium Ellen, das im übrigen wiederholt als jungfräulich ausgewiesen wird. Die erste Séance überschreitet den klassisch-spiritistischen Rahmen kaum. Mit Hilfe eines Alphabets und eines sich scheinbar von selbst entlanghangelnden Glases manifestiert sich qua Ellen angeblich ein jugendlicher „Spirit“ namens Holger; ungewöhnlich ist freilich schon, daß dieser zunächst eine endlos lange „Dichtung“ absondert. In der Folge kommt es zu weiteren spiritistischen Phänomenen, Schlägen an Tür und Tisch, Erlöschen des Lichtes und jenem „Apport“, dank welchem Castorp plötzlich das Röntgenbild Clawdia Chauchats auf seinen Knien vorfindet. Wie in den *Okkulten Erlebnissen* Thomas Manns, so erfährt im *Zauberberg* Castorp einen Zustand ähnlich einer Seekrankheit (5.1, 1010) und spricht von „diesen wenigen Flocken Höllenfeuers“ (5.1, 1010), die ihn berührt hätten. Im Gespräch mit Settembrini über diese Séance erklärt dieser Ellen erwartbarerweise „für eine abgefeymte Betrügerin“ (5.1, 1010), während Castorp meint:

Das Geheimnis des Lebens sei buchstäblich bodenlos und was Wunder denn, wenn gelegentlich Gaukeleien daraus aufsteigen [...]. (5.1, 1011)

Wie Thomas Mann selbst konstruiert Castorp also einen Zwischenzustand zwischen Phänomenen, denen Realität zugeschrieben wird, und solchen, denen sie bestritten wird, und er nennt ihn „Gaukelei“. Wieder wird also die Grenze zwischen zwei logisch disjunkten, einander ausschließenden Klassen verwischt und ein dritter Zustand zwischen ihnen, der sowohl-als-auch wie auch weder-noch ist, postuliert, also eine rationale Kategorisierung der Welt infrage gestellt. Castorp erfährt, daß Krokowski mit dem Medium Ellen und interessierten Patienten weitere Sitzungen veranstaltet und dabei zugleich eine

Pseudotheorie der Phänomene offeriert, in der etwa von „Telekinese“ und „Materialisation“ die Rede ist:

In seiner Sprache handelte es sich da um biopsychische Projektionen unterbewußter Komplexe ins Objektive, um Vorgänge, als deren Quelle man die mediale Konstitution, den somnambulen Zustand zu betrachten hatte, und die man insofern als objektivierete Traumvorstellungen ansprechen mochte, als sich darin ein ideoplastisches Vermögen der Natur bewährte, eine unter gewissen Bedingungen dem Gedanken zukommende Fähigkeit, Materie an sich zu ziehen und sich zu ephemerer Wirklichkeit darin auszuprägen. Diese Materie entströmte dem Körper des Mediums, um sich außerhalb seiner zu biologisch-lebendigen Endorganen, Greifgliedern, Händen, vorübergehend auszugestalten. (5.1, 1013)

Was Krokowski hier vertritt, ist im übrigen natürlich nichts anderes als die absonderliche Theoriebildung Schrenck-Notzings. Die Erzählinstanz distanziert sich erst dann deutlich von Krokowski, wenn dieser über Schrenck-Notzings Theorie hinausgeht. Denn Krokowski räumt nicht nur ein, daß sich auch individuelle Gesichter in diesem Kontext zu materialisieren vermöchten, sondern läßt auch die Möglichkeit zu, „wenigstens halb und halb, wenigstens allenfalls“ (5.1, 1014), es kämen

Ichheiten von außen und jenseits in das Spiel; es handelte sich – möglicherweise, nicht ganz eingeständenermaßen – um Nichtvitales, um Wesen, die die verzwickte und geheime Gunst des Augenblicks benutzten, um in die Materie zurückzukehren und sich den Rufenden kundzugeben, – kurz, um die spiritistische Beschwörung Verstorbener. (5.1, 1014)

Hier, heißt es, beginne Krokowskis Theorie

zu schielen und einen ähnlich schwankenden und doppeldeutigen Charakter anzunehmen, wie seine Expektorationen über die „Liebe“ geeignet hatte. (5.1, 1013)

Der okkultistischen Theorie Krokowskis wird also derselbe „zweideutige Charakter“ zugeschrieben wie seiner quasi-psychoanalytischen Sexualtheorie: und das hat zur Folge, daß eine Korrelation zwischen dieser Form von Okkultismus und Sexualität hergestellt wird, die sich in der Folge massiv bestätigen wird. Die Grenzziehung, die die Erzählinstanz hier zwischen der anscheinend unproblematischen okkultistischen Theoriebildung im Sinne Schrenck-Notzings und einer darüber hinausgehenden problematisierten okkulten Theoriebildung, die die Erscheinung nicht-menschlicher, eventuell verstorbener Wesenheiten zuläßt, ist zunächst überraschend, und das umso mehr, als ja in der Folge bei der nächsten Sitzung unter Krokowskis Leitung, auf Castorps

Wunsch sein toter Cousin Ziemßen qua Ellen Brand beschworen wird und freundlicherweise erscheint. Die „Realität“ dieser Erscheinung wird nun vom Text nicht infrage gestellt; Castorp und mehrere andere glauben, Ziemßen zu sehen. Bei dieser Grenzziehung geht es also offenkundig nicht darum, die tatsächliche Möglichkeit eines solchen Phänomens zu bestreiten. Stellen wir die Frage einstweilen zurück.

Die nächste Sitzung, an der Castorp teilnimmt, beginnt wie bei Schrenck-Notzing mit einem scheinbaren „Akt wissenschaftlicher Strenge“ (5.1, 1018), bei dem zunächst eine „Leibeskontrolle des Mediums“ (5.1, 1018), freilich im „Nebengelaß“ (5.1, 1018), stattfindet. Castorp ist von vornherein zumute wie damals, „als er sich [...] zum ersten Mal angeschickt hatte, ein Mädchenhaus in Sankt Pauli zu besuchen“ (5.1, 1018): also wie bei seinem ersten Bordellbesuch – wiederum sei auf Thomas Manns *Okkulte Erlebnisse* verwiesen. Mit solchen sexuellen Assoziationen geht es denn auch weiter, wenn Ellen in einer Art Schlafgewand erscheint:

da ihre jungfräuliche Brust sich so weich und ungefesselt darunter abzeichnete, schien es, daß sie unter diesem Gewande wenig trage. (5.1, 1019)

Wie Schrenck-Notzing Thomas Mann betraut Krokowski Castorp „mit der Kontrolle unseres Mediums“ (5.1, 1020). Castorp hat ihre Hände zu halten und ihre Knie zwischen den seinen einzuklemmen. Ellen wird in „Trance“ versetzt, das Publikum bildet eine „Kette“, bei der sich alle brav festhalten, und der sich durch Ellen manifestierende Holger wird zitiert. Die Lebensäußerungen Ellens werden als solche Holgers interpretiert, so daß, was Ellen gegenüber Castorp tut, sexuell ambivalent wird, insofern es angeblich Holgers Tun ist:

Dann flüsterte sie dicht an Hans Castorps Ohr ein heißes „Ja“! [...] „Er hat Ja gesagt“, rapportierte er und schämte sich. (5.1, 1023/24)

Die Sexualisierung von Ellens „Ja“ erhält einen Charakter zwischen Hetero- und Homosexualität, da ja angeblich aus Ellen Holger spricht. Man will nun die Manifestation eines Verstorbenen erzeugen, aber zunächst zögern alle, einen Namen zu nennen:

Der einzelne hatte sich wohl in den letzten Tagen geprüft, wohin, zu wem seine Gedanken gingen; doch bleibt die Rückkehr Verstorbener, das heißt, die Wünschbarkeit solcher Wiederkehr immer ein verwickeltes und heikles Ding. Im Grunde und gerade heraus gesprochen besteht sie nicht, diese Wünschbarkeit; sie ist ein Irrtum; sie ist, bei Lichte besehen, genau so unmöglich, wie die Sache selbst, was sich erweisen würde, höbe die Natur die Unmöglichkeit dieser nur einmal auf; und was wir Trauer nennen,

ist vielleicht nicht sowohl der Schmerz über die Unmöglichkeit, unsere Toten ins Leben kehren zu sehen, als darüber, dies gar nicht wünschen zu können. (5.1, 1024)

Gesetzt wird also zum einen, die Wiederkehr Toter sei unmöglich; gesetzt wird zum anderen, sie sei nicht einmal wünschenswert. Wieder übt sich unser Autor in der Kunst der Unbestimmtheit und der Nicht-Festlegung: daß die „Wünschbarkeit“ „unmöglich“ sei, daß wir diese „Wiederkehr“ „gar nicht wünschen [...] können“, bleibt letztlich ambig – es kann heißen, daß dieser Wunsch quasi logisch unmöglich ist; es kann heißen, daß er psychologisch unmöglich ist, „wir“ es also gar nicht wollen. Nun ist den Partizipanten freilich bewußt, daß es bei dieser Beschwörung nicht um eine tatsächliche „Rückkehr ins Leben“ geht (5.1, 1024), sondern nur um ein flüchtiges Wiedersehen des Verstorbenen; und so entschließt sich Castorp, Ziemßen sehen zu wollen. Was nun stattfindet wird des langen und breiten als „skandalöse Niederkunft“ beschrieben, als „animierte Wochenstube im Rotlicht“ (5.1, 1026), womit dieser Akt des Gebärens auch mit dem Bordellthema korreliert wird. In diesem „Akt der Geburt, dem Ellys Ringen tatsächlich so unzweideutig und unverwechselbar glich“ (5.1, 1026), fungiert Castorp als „Vater“ und Ellen als „jungfräuliche Mutter“, die Erscheinung Ziemßens wäre folglich das Kind. Hier bestätigt sich zunächst die Korrelation von Sexualität und Okkultismus, die der Text schon durch die Korrelierung der Vorträge Krokowskis zu beiden Themen vollzogen hatte. Indem die metaphorische Äquivalenz zwischen der Totenbeschwörung und dem Akt des Zeugens und Gebärens hergestellt wird, wird das Thema „Okkultismus“ zugleich rückgebunden an die seltsamen kosmologisch-biologischen Theorien Castorps beziehungsweise der Erzählinstanz. Der Geburtsakt wird vom Text als „Akt voll organischer Mystik“ (5.1, 1026) benannt und um solche ging es auch in den eigenartigen biologischen Spekulationen in dem Kapitel *Forschungen*. Mit der Totenbeschwörung überschreitet der Text den Rahmen der „Theorien“ des Schrenck-Notzing: aber sie wird ebenso als real gesetzt wie die aus Schrenck-Notzing bekannten Phänomene. In der Darstellung spiritistisch-okkultistischer Phänomene hat der *Zauberberg* nun eindeutig eine Episode, die die Merkmale des Fantastischen erfüllt.<sup>6</sup> Die Tendenz zum Theoretisch-Okkultistischen beziehungsweise zum Literarisch-Fantastischen war freilich im *Zauberberg* schon lange vor dem Kapitel *Fragwürdigstes* angelegt. Sehr deutlich eben schon im Kapitel *Forschungen*, wie etwa auch im Kapitel *Schnee*; in ersterem, was die nun weiß Gott nicht wissenschaftliche Theoriebildung anlangt, in letzterem, was die visionär-traumhaften Wahrnehmungen Castorps betrifft.

<sup>6</sup> Vgl. Wunsch, *Fantastische Literatur* (zit. Anm. 1).

Unser Text nimmt durchaus an, daß es etwa im Rahmen des Konstrukts einer „Allseele“ so etwas geben könne wie eine unbewußte Kooperation mehrerer Psychen, aus der dann, im „geheimen Einverständnis lichtloser Seelenschichten der Allgemeinheit“ (5.1, 992), angeblich okkulte Phänomene hervorgebracht werden können; er nimmt durchaus an, daß unbekannte psychische Kräfte materiell-organische Veränderungen hervorbringen können. Aber er zieht eine Grenze, wo es um das Postulat nicht-menschlicher Wesenheiten und um deren Beschwörung, insbesondere der Toten, geht. Der letztere Akt erhält die Konnotation des moralisch Bedenklichen; so bittet denn auch Castorp die Erscheinung Ziemßens um Verzeihung, was impliziert, daß er dem toten Cousin durch dessen Beschwörung etwas angetan hat; freilich ist nicht erschließbar um welche Art von Vergehen es sich handelt.

Das Kapitel *Fragwürdigstes* hat nun eine bemerkenswerte Stellung im Gesamtroman. Es ist das letzte Kapitel, in dem konzentriert ideologische Auseinandersetzungen geführt werden. Ihm folgen nur noch die Kapitel *Die große Gereiztheit*, wo es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen den *Zauberberg*-Insassen, darunter dem Duell Settembrini-Naphta, kommt und das Schlußkapitel *Der Donnerschlag*, in dem der 1. Weltkrieg ausbricht. *Fragwürdigstes* markiert also einen letzten Höhepunkt und Extrempunkt in den Konfrontationen mit ideologischen Positionen, denen der Protagonist Castorp ausgesetzt wird.

In den ideologischen Konfrontationen des *Zauberberg* liefert *Fragwürdigstes* tatsächlich noch einmal eine Überbietung von zentralen Oppositionen unseres Textes. Wir haben gesehen, daß es im Roman immer wieder – angefangen von der Zwischen-Mittelposition Castorps selbst – um eine Infragestellung klassisch-rationaler Weltkategorisierung in disjunkten, oppositionellen Klassen geht: immer wieder werden die Grenzen zwischen logisch einander ausschließenden Klassen infragegestellt oder verwischt oder getilgt<sup>7</sup> und ein – im Extremfall logisch unmöglicher – dritter, mittlerer Wert, konstruiert. In *Fragwürdigstes* ist dies eben jene Größe, die als „Gaukelei“ benannt und der Größe „Natur“ als eine ihrer möglichen Erscheinungsformen zugeordnet wird. In diesen Konstruktionen eines solchen dritten Wertes werden immer wieder wissenschaftliche Wissensmengen, zum Beispiel solche medizinischer, biologischer, psychoanalytischer Art, durch Uminterpretation, durch Interpretation gegen ihre eigenen Intentionen, gewissermaßen mißbraucht und zudem kulturell nicht mehrheitsfähige Wissensbehauptungen okkultistischen Typs legitimiert (zum Beispiel Schrenck-Notzing). Wenn sich denn überhaupt

<sup>7</sup> Michael Titzmann: „Grenzziehung“ vs „Grenztilgung“. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme „Realismus“ und „Frühe Moderne“, in: *Weltentwürfe in Literatur und Medien*, hrsg. von Hans Krahl und Claus-Michael Ort, Kiel: Ludwig: 2002, S. 181–210.

so etwas wie ein gemeinsamer Theoried Hintergrund des Textes abzeichnet, so läuft dieser auf eine vage „gnostizistisch-neuplatonisch“-„spiritualistisch“-„mystische“ Metaphysik hinaus, in die die kulturell akzeptierten Wissensmengen des Okkultismus eingebettet werden. Schon diese seltsame Synthese des Heterogenen erfordert, daß kategoriale, disjunkte Grenzziehungen aufgehoben werden müssen: daß also logisch unmögliche Zwischenzustände postuliert werden müssen. Diese gesetzten Werte des Sowohl-Als-Auch beziehungsweise des Weder-Noch werden auch von der Erzählinstanz als existent akzeptiert. In diesem System der Grenzvermischungen und Grenztilgungen wird gleichwohl eine Grenze nicht kognitiver, sondern moralischer Art gezogen: bestimmte dieser Zwischenzustände, dieser unscharfen, unbestimmten Räume zwischen rational abgegrenzten Klassen werden als zwar real gegeben, aber als moralisch nicht wünschenswert behandelt: auch wenn sie nicht existieren, sollte man sich nicht auf sie einlassen. Es sind jene Zustände, die als „zweideutig“, sowohl im Sinne der Ambiguität als auch im Sinne der Ambivalenz klassifiziert werden.



Luca Crescenzi

## Traummystik und Romantik.

Eine Vision im *Zauberberg*

1. Es kann nunmehr als eine allgemein anerkannte Tatsache gelten, dass die phantastische Literatur der Moderne aus einer anthropologischen Wurzel entstanden ist. Träume, Visionen, Halluzinationen, Fata Morganas wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Material, aus dem man eine Literatur schöpfte, die nichts mehr mit den alten Formen des märchenhaften und des metaphysischen Wunderbaren zu tun hatte. Zu all dem stand natürlich Miguel de Cervantes' *Don Quixote* Pate. Doch fanden die Theoretiker und Weltweisen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht wenige Schwierigkeiten bei der Erklärung des besonderen Genusses, welchen diese dubiose Literaturform verschaffte. Dies dauerte mindestens bis zu der Zeit, als Mark Akenside in seiner erfolgreichen Dichtung *The Pleasures of Imagination* von 1744 eine schöne Formulierung fand, welche auch in Deutschland ein bedeutendes Echo in einer Rezension von Moses Mendelssohn hinterließ: der mit dem Phantastisch-Wunderbaren verbundene Genuss sei die Emotion des Neuen und Unerwarteten. Das Gefühl, das die phantastische Literatur inspirierte, sei mit dem erwartungsvollen Zittern zu vergleichen, mit dem sich der junge Mensch „aus den Armen der weinenden Mutter“ reiße, um „den Wachstum seiner Vollkommenheit“ zu befördern.<sup>1</sup>

Erst die romantische Generation konnte sich von dieser Auffassung des Phantastisch-Wunderbaren lösen, indem sie sich auf die Ich-Philosophie Fichtes berief. Für ihre Vertreter bekam die phantastische Literatur einen anderen Wert: sie lieferte den Beweis dafür, dass die ganze Welt tatsächlich die Schöpfung eines Ichs sein konnte, der keine objektive Realität entsprach. Der Traum stellte nun das perfekte Beispiel für eine völlig subjektive Realität dar, welche eine scheinbare Objektivität besitzt, denn im Traum ist die Differenz zwischen der vom Subjekt geschaffenen und der äußeren Realität nicht zu unterscheiden. Meisterwerke der deutschen Literatur sind aus diesem Bewusstsein entstan-

<sup>1</sup> Mark Akenside: *The Pleasures of Imagination*, London 1744, S. 17–18, vv. 222–270. Zitate aus Moses Mendelssohn: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe, hrsg. von F. Bamberger, H. Borodianski u. a., Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1929f. Bd. 4, Rezensionsartikel in *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756–1759)*, hrsg. von Eva J. Engel, S. 100–101.

den. Die Schöpfungen einer kranken oder erhöhten Einbildungskraft wurden in diesen zum Material für eine Dichtung, in der die Unterscheidung zwischen realem und eingebildetem Charakter des Dargestellten unmöglich geworden ist: man denke nur an Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert*. Nicht von ungefähr notierte Thomas Mann in seinem Tagebuch am 31. August 1919 in Hinsicht auf die Revision des vierten Kapitels des *Zauberberg*: „Ich will Tieck'sche Novellen und Russisches lesen. Tieck ist sehr geistreich, vereinigt Keckheit der Phantasie und geistige Mäßigung.“ (Tb, 31.8.1919) Ist etwas von dieser „Keckheit der Phantasie“ in den *Zauberberg* eingeflossen? Möglicherweise.

Sicher ist dies: die Vision, um die es im Folgenden geht, besitzt den Charakter einer romantischen Träumerei. Sie ist eine Erscheinung, die vom Leser nicht unmittelbar als subjektive Phantasie erkannt, sondern als eine realistische, wenn auch symbolisch und mythisch aufgeladene Situation begriffen wird: gemeint ist Hans Castorps Gespräch mit Clawdia Chauchat am Ende des fünften Kapitels des *Zauberberg* – die berühmte Konversation in der „Walpurgisnacht“ des Romans, nach deren Ende Hans Castorp ein erotisches Abenteuer mit der schönen Russin hat bzw. nicht hat.

2. Die Szene liest man tatsächlich anders – nicht mehr als „wirkliches“ Ereignis im Leben Castorps –, wenn man sie mit einer wichtigen Lektüre Thomas Manns in Zusammenhang bringt, nämlich mit Carl du Prels *Philosophie der Mystik*.<sup>2</sup> Die Bedeutung dieses Werks hatte schon Sigmund Freud erkannt, der ihm in der dritten Ausgabe der *Traumdeutung* folgende Fußnote widmete: „Der geistreiche Mystiker Du Prel, einer der wenigen Autoren, denen ich die Vernachlässigung in früheren Auflagen dieses Buches abbitten möchte, äußert, nicht das Wachen, sondern der Traum sei die Pforte zur Metaphysik, soweit sie den Menschen betrifft“<sup>3</sup> – eine synthetische Zusammenfassung von du Prels Philosophie, die sich eindeutig auf die *Philosophie der Mystik* beruft (von der sich übrigens ein Exemplar in Freuds Bibliothek befindet). Aber was hat die *Philosophie der Mystik* mit dem *Zauberberg* zu tun?

Im München der Jahrhundertwende war Baron Carl du Prel keineswegs ein Unbekannter. Als Feuilletonist, als äußerst produktiver Autor von Aufsätzen und Büchern und (zusammen mit Albert von Schrenck-Notzing) Mitstifter der Psychologischen Gesellschaft im Jahr 1886 hatte du Prel auch bei mehreren Autoren und Hauptvertretern der zeitgenössischen Münchner Kultur Aufsehen erregt. Zum Beispiel bei Hans Ludwig Held, der später zusammen mit

<sup>2</sup> Carl du Prel: *Die Philosophie der Mystik*, Leipzig: Max Altmann 2. Aufl. 1910, im Folgenden PHM.

<sup>3</sup> Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer u. a., London: Imago Publishing 1942, Bd. 2/3, S. 66.

Thomas Mann und Frank Wedekind zum Vorstand des Schutzverbands deutscher Schriftsteller gehörte; oder bei Maximilian Harden, der ab 1893 mit der Zeitschrift „Die Zukunft“ den Ideen du Prels eine außerordentliche Resonanz verschaffte. Ricarda Huch – und damit fällt hier zum ersten Mal ein Name, der uns später noch beschäftigen wird – schrieb 1897 ihrem Vetter und späterem Ehemann Richard Huch aus Bremen:

Lieber Richard, Du musst mir einen Gefallen thun, sonst hast Du mich nicht lieb. Du musst Dir kaufen: Die Philosophie der Mystik von Karl du Prel, Leipzig 1885 und es lesen, ganz ohne Vorurtheil, nur mit dem Wunsche, die Wahrheit zu erkennen. [...] Ich habe zuerst gelesen: Das Räthsel des Menschen von du Prel, das ist bei Reclam zu haben, ich fürchte nur, Du stößt Dich da an ein paar kleinen Nebendingen sonst ist das auch wundervoll.<sup>4</sup>

Thomas Mann kann also schon früh von du Prel gehört haben. Jedenfalls findet sich 1919 im Tagebuch folgende Notiz:

Las nach dem Abendessen in Du Prels Philosophie der Mystik; auf Grund der schopenhauerisch-kantischen Ideen über die transcendente und sinnliche, intelligible und empirische Natur des Menschen neue Aufregung zur Behauptung eines ethischen Individualismus gegen die Tugendpachtung der Aktivisten und eudämonistischen Revolutionäre (Tb, 28.4.1919).

Aufgrund dieser Aufzeichnung ist du Prels *Philosophie der Mystik* als Quelle zum *Zauberberg* erkannt worden. Nach einer ersten, in der „Zeitschrift für Kulturwissenschaften“ erschienenen Studie von Peter Braun hat Michael Neumann in seinem Kommentar zum Roman alle wörtlichen Übernahmen aus dem Werk präzise nachgewiesen. Doch gibt es ein Aber. Keines der identifizierten Zitate erklärt Thomas Manns Tagebuch-Notiz. Was verbindet einige aus du Prels Werk stammende kuriose Anekdoten, etwa über den erhöhten Zeitsinn des Opiumrauchers (5.1, 817), oder über ein zwölfjähriges Mädchen, das dreizehn Jahre lang schlief, um als reife Frau wiederaufzuwachen (5.1, 821), mit den „schopenhauerisch-kantischen Ideen“, mit der transzendentalen und sinnlichen Natur des Menschen, für die sich Thomas Mann bei der Lektüre der *Philosophie der Mystik* offenbar interessiert hat?

Geht man dieser Frage nach, so erweist sich du Prels Buch nicht einfach als ‚Quelle‘ zum *Zauberberg*, sondern als eine äußerst anregende Lektüre, mit der sich Thomas Mann bei der Konzeption des Romans produktiv auseinandergesetzt hat. Schon hier sei betont, dass Carl du Prel in seiner Schrift ein metaphy-

<sup>4</sup> Ricarda Huch: „Du, mein Dämon, meine Schlange...“ Briefe an Richard Huch 1887–1897, hrsg. von A. Gabrisch, Göttingen: Wallstein 1998, S. 606.

sisches Denken entwickelt hat, das eine gewisse Kontinuität zur romantischen Spekulation auf dem Gebiet des inneren Seelenlebens darstellt; diese war ihm im Zusammenhang seines Interesses für das okkultistische Werk Justinus Kerners bekannt geworden.

Das Hauptanliegen du Prels ist es nun, zu zeigen, dass der Mensch „ein Doppelwesen ist“,<sup>5</sup> das zwei simultan existierende Naturen besitzt, eine empirische und eine transzendente; diese zweite Natur bleibt aber dem wachenden Bewusstsein verborgen und gibt sich nur im Traum zu erkennen. „Wenn die eigentliche Traumwelt [...] heraufsteigt, wenn das Gehirnleben zum Schweigen gebracht ist“,<sup>6</sup> so geschieht nach du Prel „ein innerliches Erwachen“,<sup>7</sup> und eine zweite, in uns verborgene Natur kommt zur Erscheinung. Diese besitzt u. a. ein gesteigertes Erinnerungsvermögen und ein eigenes Erkennen und Wollen, die sich unter „Modifikationen des Zeit- und Raummasses“ manifestieren.<sup>8</sup> Das mag vielleicht sehr abstrakt klingen. Du Prel geht es aber um nichts anderes als um eine individualistische Bestimmung des Unbewussten, und dies lässt die Linie, die ihn mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds verbindet, klar erkennen: schon für du Prel ist das Unbewusste keine Weltseele (wie etwa bei Eduard von Hartmann), sondern etwas, was im einzelnen Menschen und im individuellen Traum zu entdecken ist.

3. Du Prels eigentliches Ziel ist es, „die subjektive Grundlage aller Mystik“ zu bestimmen;<sup>9</sup> im siebten und letzten Teil seines Buches kommt er zu einer Darstellung seines Systems, die für manche Aspekte des *Zauberberg* von großer Bedeutung ist. In ihren ersten sechs, fast 400 Seiten umfassenden Teilen entwickelt aber die *Philosophie der Mystik* eine Analyse des Traums und des Somnambulismus, die auf die hier zu interpretierende „Walpurgisnacht“ neues Licht wirft. Bekanntlich beginnt das Faschingsfest im Berghof mit einem Auftritt Settembrinis, der Verse aus Goethes *Faust* rezitiert und später seinen Schüler vor Clawdia Chauchat warnt. Im weiteren Verlauf des Abends kommt es zur Dankesrede und dem „Abschied“ Hans Castorps von Settembrini nach einem kleinen Disput über das Duzen; die Walpurgisnacht endet – nach dem gemeinsamen Zeichnungsspiel und der Wiederholung der Szene im Schulhof, bei der Hans Castorp von seinem geliebten Freund Hippe den Bleistift erhält – mit dem Gespräch zwischen Hans und Clawdia. Das Ganze scheint einer durchsichtigen Logik zu folgen. Die Befreiung von Settembrini ermöglicht die

<sup>5</sup> PHM, S. 62.

<sup>6</sup> PHM, S. 62.

<sup>7</sup> PHM, S. 100.

<sup>8</sup> PHM, S. 72.

<sup>9</sup> PHM, *Vorrede*, S. VII.

Begegnung mit Clawdia und das Klima des Faschingsfestes legitimiert manche kuriosen Aspekte von Hans Castorps Verhalten. Doch nicht alles ist klar.

Im Laufe des Abends duzt Hans Castorp zweimal Settembrini und Clawdia Chauchat; trotz heftiger Proteste seiner Gesprächspartner besteht er auf dieser Faschingsregel. Warum? Und wieso verabschiedet sich Hans Castorp so theatralisch von Settembrini, wenn seine Danksagung und die Abschiedsrede nicht so ernst zu nehmen sind und wenig später zurückgenommen werden? Wie ist es möglich, dass sich kurz danach die Schulhof-Szene mit Hippe so perfekt mit Clawdia Chauchat wiederholt? Und schließlich bleibt die Frage offen: Wie kann sich Hans Castorp mit Clawdia Chauchat so gut auf Französisch unterhalten, wenn er im Unterkapitel „Er versucht sich in französischer Konversation“, bei seinem rudimentären Gespräch mit *Tous-les-deux* so unsicher erschienen war? Damit sind sicher nicht alle rätselhaften Aspekte des Faschingsabends bezeichnet, doch immerhin eine repräsentative Auswahl.

Nicht alles in der Walpurgisnacht findet eine rationale Erklärung bzw. nicht alles folgt hier einer rationalen Logik. Gerade deshalb ist die Frage legitim, ob beim Abenteuer des Faschingsabends Träume, Visionen und Halluzinationen im Spiel sind. Man kann noch einen Schritt weiter gehen und sich fragen, ob nicht etwa die Prels Ausführungen zu Traum und Somnambulismus die Erzählung der entscheidenden Ereignisse des Karnevals inspiriert haben.

Ein winziges Detail erlaubt es, diese Hypothese als nicht unbegründet zu betrachten. Hans Castorp beginnt, sich kurios zu benehmen, nachdem er auf Impuls von Rechtsanwalt Einhuß ein Gemisch aus Sekt und Burgunder getrunken hat (5.1, 499). Es wäre nun naheliegend, sein Benehmen als Folge seiner Betrunkenheit aufzufassen. Bei du Prel findet sich aber eine ganz andere Erklärung: ein dem Somnambulismus ganz und gar zu vergleichender Zustand entsteht „unter dem Einflusse verschiedener chemischer Substanzen, z. B. im Hexenwesen“. Hat etwa die alkoholische Mischung aus Sekt und Burgunder bei Hans Castorp nicht Betrunkenheit, sondern eine Art von somnambulem Zustand hervorgerufen? Und was das bei du Prel erwähnte „Hexenwesen“ betrifft: immerhin befinden wir uns in einer „Walpurgisnacht“.

Dass Hans Castorp gegenüber Settembrini unbedingt auf dem Duzen besteht, verweist übrigens auf eine andere typische Erscheinung des Somnambulismus, welche in der *Philosophie der Mystik* ihre Auslegung findet. Im wichtigen Kapitel „Der Traum ein Dramatiker“ versucht du Prel zu beweisen, dass im Einzelnen zwei Personen simultan präsent sind und dass diese „Zweieinigkeit“ des Menschen sich im Traum manifestiert. Denn wenn wir im Traum Gespräche führen, führen wir in Wahrheit innerliche Monologe: es sind die zwei Naturen in uns, welche zu einer dialogischen Konfrontation kommen. „Alle Träume“ – so du Prel weiter – „in welchen wir selbst eine Frage stel-

len, die ein anderer beantwortet“ gehören in die Kategorie der dramatischen Träume: „nur daran, dass diese Antwort aus dem Unbewussten auftaucht, kann es liegen, dass sie uns oft befremdet und immer wie ein Aufschluss über etwas, das wir nicht wussten, aufgenommen wird“.<sup>10</sup>

Die Zweieinigkeit des Ichs erhält aber im gesteigerten Schlaf des Somnambulismus ihre größte Evidenz. In diesem Zustand formulieren die Somnambulen selbst Fragen und Antworten, auch wenn sie davon überzeugt sind, eine andere Person vor sich zu sehen. Dabei reden sie sich, so du Prel, mit „du“ an, „als handle es sich um eine andere Person ihres Subjekts“.<sup>11</sup> Dies unterstützt die Vermutung, dass Hans Castorp während der Walpurgisnacht in eine Art Somnambulismus verfällt, in dem er Erscheinungen duzt, die nur Projektionen seines Ichs sind. Das könnte z. B. auch eine wichtige Stelle im Gespräch mit Settembrini erklären, das sonst m. E. unverständlich bleiben würde. Es handelt sich um die Szene, in der Hans Castorp seinem pädagogischen Freund darlegt, warum er ihn duzen will: „Da sitztest du, und ich sage einfach ‚Du‘ zu dir, das genügt. Du bist nicht irgend ein Mensch mit einem Namen, du bist ein Vertreter, Herr Settembrini, ein Vertreter hierorts und an meiner Seite, – das bist du“ (5.1, 499).

Wen oder was vertritt Settembrini? Im Lichte von du Prels Ausführungen kann er nur ein Vertreter von Hans Castorp selbst sein.

Dasselbe wie für Settembrini gilt auch für Clawdia Chauchat. Ist Hans Castorp durch die alkoholische Mischung in eine Art Somnambulismus versetzt worden, so ist das ganze Abenteuer der Walpurgisnacht eine Halluzination. Das würde logisch erklären, warum sich die Schulhof-Szene zwischen Hans Castorp und Hippe so perfekt mit Clawdia Chauchat wiederholt. Die ganze Szene ist eine Vision, eine Erscheinung, die aus Hans Castorps Unbewusstem kommt und die sich immer wieder gleich in seinen Träumen ereignet. Natürlich kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass die ganze Szene auch in der Realität so spielt wie das erste Mal im Schulhof. Wahrscheinlicher aber ist es, dass sie eine Schöpfung von Hans Castorps Einbildungskraft ist. Und schon die Tatsache, dass man hier nicht ohne weiteres zwischen Traum und Realität unterscheiden kann, ist ein Hinweis darauf, dass wir hier mit dem Phantastischen in Berührung gekommen sind.

An dieser Stelle ist aber eine Präzisierung notwendig. Im Somnambulismus ereignet sich nach du Prel die Spaltung des Ich anders als im normalen Traum. Wird in diesem letzten das wache Bewusstsein völlig ausgeschaltet, so bleibt es im Somnambulismus aktiv und wird auf eine andere, ganz konkrete Figur projiziert, die man vor sich zu sehen glaubt: aus dem Selbstbewusstsein

<sup>10</sup> PHM, S. 112.

<sup>11</sup> PHM, S. 113.

des Somnambulen ist das Ich des Tagesbewusstseins verschwunden. Zwar umfasst derselbe den Inhalt dieses Tagesbewusstseins [...]; aber dieser ganze Inhalt wird nicht auf das innerlich erwachende Ich bezogen, sondern auf ein anderes fremdes Ich. Das identische Subjekt spaltet sich demnach in zwei Personen. [...] Der Somnambulismus beweist also, dass, was im gewöhnlichen Traum nur phantastisch eintritt, nämlich die dramatische Spaltung des Ich, sein Gegenstück auch in der realen Natur des Menschen hat, dass nur die eine Person unseres Subjekts vom Tagesbewusstsein umschrieben wird und diese der im Somnambulismus auftretenden anderen Person als Nicht-Ich erscheint.<sup>12</sup>

Anders gesagt: Das Tagesbewusstsein des Somnambulen erscheint vor dem Somnambulen selbst als eine andere Person, die aber nur eine Projektion des im Schlaf abgeschalteten Tagesbewusstseins ist. Nun: Diese Beschreibung passt perfekt zu Clawdia Chauchat. Sie erzählt Hans Castorp fast ausschließlich Dinge, die er schon weiß. Hans erhält lediglich einige wenige neue Informationen von ihr: z. B. dass Joachim todkrank ist und dass sie am folgenden Tag abreisen wird. Dies scheint die Interpretation von Clawdia als Projektionsfigur von Hans Castorps Tagesbewusstsein auszuschließen. Aber du Prel widmet ein ganzes Kapitel den besonderen Fähigkeiten des Somnambulen, unter denen er die Fähigkeit hervorhebt, „die Krankheit der Personen, mit welchen er sich in Rapport setzt“, zu durchschauen.<sup>13</sup> Als Kommentar dazu erwähnt er unter anderem die Geschichte „von einer jungen Dame, die in Somnambulismus versetzt wurde, um die Krankheit ihrer Mutter zu erkennen“ und die blass und unter Tränen mitteilte, dass sie „schon am nächsten Tage sterben würde“.<sup>14</sup> Eine somnambule Leistung, die mit der von Hans Castorp/Clawdia Chauchat absolut vergleichbar ist.

Außerdem betont du Prel die hellseherischen Fähigkeiten der Somnambulen:

Das merkwürdigste Merkmal des Hellsehens ist, dass Zeit und Raum darin überwunden werden, dass es also als Fernsehen im Raume und Voraussehen in der Zeit auftritt. Der Rationalist hält das für unmöglich. Nun ist aber doch klar, dass wir, die wir nicht wissen, was Zeit und Raum sind, gar kein Recht besitzen, ihre Überwindung in gewissen abnormen Erkenntnisprozessen für unmöglich zu erklären.<sup>15</sup>

Da für den Somnambulen also nur die transzendentalen Zeit- und Raummasse gelten, so kann er in die Zukunft sehen. Auch die Information von Clawdia

<sup>12</sup> PHM, S. 40.

<sup>13</sup> PHM, S. 205.

<sup>14</sup> PHM, S. 220.

<sup>15</sup> PHM, S. 138–139.

Chauchats bevorstehender Abreise könnte also dem hellseherischen Bewusstsein des Somnambulen entspringen und beweist nicht unbedingt, dass die schöne Frau, mit der Hans Castorp redet, eine andere Person als Hans Castorp selbst ist.

Bedenkt man, mit welcher Genauigkeit Thomas Mann bei seinen Lektüren vorging, wie viele Exzerpte er sich anlegte und wie raffiniert er sie in seinen Werken wiederbenützte, so kann eine so präzise Rezeption und Verwendung von du Prels Ausführungen über den Somnambulismus bei der Konzeption der Walpurgisnacht nicht verwundern. Auch das große Rätsel um die perfekte Beherrschung der französischen Sprache seitens Hans Castorps kann im Lichte du Prels gelöst werden. Seine Erklärung findet sich im Kapitel über das besondere Erinnerungsvermögen des Schlafenden, in dem übrigens eine direkte Kritik an Schopenhauers Idee enthalten ist, dass der Wille den Inhalt des Gedächtnisses bestimme.<sup>16</sup> Du Prels Hauptthese hat sicherlich Sigmund Freud gefallen und lautet in ihrer synthetischsten Formulierung wie folgt: „Wir besitzen [...] im Wachen ein latentes Gedächtnis, dessen Inhalt sich im Traume teilweise hervorkehrt, oft mit, oft ohne Erinnerung“.<sup>17</sup> Der Schlaf als solcher kann aber „das Gedächtnis nicht steigern“;<sup>18</sup> er ist nur „die Gelegenheitsursache“, welche die Gedächtnissteigerung bedingt. Sehr gesteigert z. B. „zeigt sich das Gedächtnis oft in Fieberdelirien“.<sup>19</sup> Hier listet du Prel Fälle auf, die in unserem Kontext erhellend sind:

Coleridge erwähnt ein Dienstmädchen, das im Fieberdelirium lange Stellen in hebräischer Sprache rezitierte, die es nicht verstand, in gesunden Tagen nicht wiederholen konnte, und die es früher, als es bei einem Geistlichen wohnte, von diesem laut vortragen gehört hatte. [...] Ein Rostocker Bauer rezitierte im Fieber plötzlich die vor 60 Jahren zufällig vernommenen griechischen Worte des Johannesevangeliums, und Beneke erwähnt eine Bäuerin, welche im Fieber syrische, chaldäische und hebräische Worte aussprach, die sie als kleines Mädchen in der Wohnung eines Gelehrten zufällig gehört hatte.<sup>20</sup>

Dies wirft vielleicht ein wenig Licht auf Hans Castorps plötzliche französische Sprachkompetenz. In der Walpurgisnacht des Faschings am Berghof schläft er den Schlaf des Somnambulen. Plötzlich steht vor ihm Clawdia Chauchat. Hans Castorp ist sicherlich durch die Liebe gereizt, und von Krokowski ist der Leser inzwischen darüber informiert worden, dass die Krankheit eine Erscheinung der verdrängten Liebe ist. Hans fällt demnach in ein Fieber- und

<sup>16</sup> PHM, S. 299f.

<sup>17</sup> PHM, S. 305.

<sup>18</sup> PHM, S. 308.

<sup>19</sup> PHM, S. 308.

<sup>20</sup> PHM, S. 308–309.

d. h. Liebesdelirium, das durch die Anwesenheit der Russin verursacht wird. Sein Gedächtnis, durch den Reiz gesteigert, lässt ihn eine Sprache neu beherrschen, die er in gesunden Momenten kaum kann und fast vergessen zu haben scheint. Wenn man hinzufügt, dass du Prel den Schlaf mit dem Fieberdelirium assoziiert, weil beiden Zuständen das Schwinden des normalen Bewusstseins und das Auftreten des „transcendentalen Bewusstseins“ (mit seinen abnormen Zeit- und Raummassen) gemein sind, so versteht man auch die Logik, nach der Thomas Mann sein französisches Gespräch in den Roman eingefügt hat: in seinem somnambulen Zustand muss Hans Castorp französisch sprechen, weil dies das Zeichen für sein im Schlaf sich ereignendes Fieberdelirium ist.

Der berühmte „dialogue au bord du lit“ (Tb, 8.5.1921) mit Clawdia Chauchat wäre also nur ein Traum? So scheint es zu sein. Hans Castorp betont das bekanntlich mehrmals im Laufe des Gesprächs. Zum Beispiel am Anfang:

Das ist für mich wie ein Traum, mußt du wissen, dass wir so sitzen, – *comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela ... Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité...* (5.1, 510).

Dass es sich nicht nur für Hans Castorp, sondern auch für uns um einen Traum handelt, verwundert nicht, denn: Einer Walpurgisnacht folgt fast notwendigerweise – wie in Goethes *Faust* – ein Walpurgisnachtstraum. Zweifelt man aber noch daran, dass Clawdia Chauchat eine Projektion von Hans Castorps Selbst ist, so kann man sich dem zweiten Gespräch zwischen den beiden zuwenden. Es handelt sich um eine merkwürdige Konversation. Hans hat auf Clawdia jahrelang gewartet. Jetzt steht sie neben ihm, aber er wendet nicht einmal den Kopf, um ihr ins Gesicht zu sehen. Clawdia spricht ihn an und er reagiert wie folgt:

Er ließ seine Zeitung langsam sinken und schob das Gesicht etwas höher, so daß sein Kopf weiter oben, nur mit dem Haarwirbel an der steilen Stuhllehne lag. Er schloß sogar die Augen ein wenig, tat sie aber gleich wieder auf, um sie schräg aufwärts, in der Richtung, die seinem Blick durch die Haltung seines Kopfes gewiesen war, irgendwohin ins Leere zu richten. Der Gute, man hätte sagen mögen, sein Ausdruck habe fast etwas Seherisches und Somnambules. (5.1, 842)

Und als schließlich Peeperkorn erscheint, ist Hans Castorp – so heißt es wörtlich – „durch seinen Somnambulismus nicht an der Einsicht gehindert, dass es nun aufzustehen und höflich zu sein gelte“ (5.1, 845).

Nicht nur das Walpurgisnachtgespräch, sondern das ganze Abenteuer mit Clawdia Chauchat ist eindeutig als eine somnambule Träumerei dargestellt.

4. Wenn es aber so schwierig ist, zu entscheiden, was im *Zauberberg* wahr und was geträumt ist, so könnte man auch zur Auffassung gelangen, dass der ganze Roman ein Traum Hans Castorps sei. Dies ist natürlich eine gewagte Hypothese. An Indizien dafür fehlt es aber nicht, weder an großen, noch an kleinen: so erklingt etwa im Roman ab und zu Felix Mendelssohns Hochzeitsmarsch aus dem *Sommernachtstraum* (5.1, 130, 170, 318); einmal versucht Hans Castorp Settembrini gegenüber, den eigenen Zustand mit einer Frage zu beschreiben: „Kennen Sie das, wenn man träumt und weiß, daß man träumt und zu erwachen sucht und nicht aufwachen kann?“ (5.1, 132). Alles oder fast alles im Roman kann im Lichte eines präzisen Traumsymbolismus interpretiert werden: Treppen, Thermometer, Rauch, Zigarren usw. Und zu Recht hat Manfred Dierks bereits vor ein paar Jahren darauf hingewiesen, dass die Aufhebung der Zeit im Roman der psychoanalytischen Auffassung der Zeitlosigkeit des Unbewussten entspricht.<sup>21</sup> Die These, dass der ganze *Zauberberg* ein einziger Traum von Hans Castorp ist, braucht aber einschlägigere Beweise.

Lassen sich diese wirklich finden? Fest steht, dass am Ende des Romans ein Erwachen geschieht. Wovon aber erwacht Hans Castorp? Hier ist der Roman überaus zweideutig und bleibt eine Erklärung schuldig. Das Erwachen will zunächst metaphorisch verstanden werden: als das Erwachen eines Bewusstseins aus seiner Betäubung und politischen Indifferenz. Nicht zufällig scheint das Erwachen keine Veränderung zu zeitigen. Hans Castorp erwacht und ist immer noch da, wo wir ihn wissen: in Davos. Und Settembrini ist dabei:

Es waren jene Sekunden, wo der Siebenschläfer im Grase, nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb ... Wir wollen aber das Bild zu Ende führen, um seiner Gemütsbewegung gerecht zu werden. Er zog die Beine unter sich, stand auf, blickte um sich. Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, – nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mitunter lief. Aber wenn auch sein kleines Schicksal vor dem allgemeinen verschwand, – drückte nicht dennoch etwas von persönlich gemeinter und also von göttlicher Güte und Gerechtigkeit sich darin aus? Nahm das Leben sein sündiges Sorgenkind noch einmal an, – nicht auf wohlfeile Art, sondern eben nur so, auf diese ernste und strenge Art, im Sinn einer Heimsuchung, die vielleicht nicht Leben, aber gerade in diesem Falle drei Ehrensalven für ihn, den Sünder, bedeutete, konnte es geschehen. Und so sank er denn auf seine Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war.

In dieser Haltung traf ihn Herr Settembrini [...] (5.1, 1078–1079)

<sup>21</sup> Manfred Dierks: Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie in Thomas Manns „Zauberberg“, in: TMS XI, 188.

Liest man diese Szene ohne den letzten Satz, so hat man den Eindruck, dass man schon weit von Davos entfernt sei. Wieso sollte sonst Hans Castorp im Grase eingeschlafen sein? Aus welcher Verzauberung sollte er befreit worden sein? Und warum soll der Himmel über ihm «schweflig dunkel» sein? Im Nachhinein könnte man denken, wir würden uns schon auf dem Schlachtfeld befinden. Nur dass am Ende Herr Settembrini wieder da ist. Wie ist das möglich?

Um das zu verstehen, muss man sich an die anderen Erwachungsszenen im *Zauberberg* erinnern. Nie beschreiben sie einen entschiedenen Übergang vom Traum- in den Wachzustand. Immer wird da von Träumen erzählt, denen andere Träume oder „Gedankenträume“ folgen, wie nach dem „Schneetraum“. Dass uns hier, am Ende des Romans, von einem ähnlichen, unsicheren Erwachen erzählt wird, scheint dadurch bestätigt, dass das eigentliche Erwachen schon einige Seiten vorher angefangen hatte, da, wo zum ersten Mal vom historischen Donner des Ersten Weltkriegs gesprochen wird. Hier noch ein berühmtes Zitat:

Da erdröhnte –

Aber Scham und Scheu halten uns ab, erzählerisch den Mund vollzunehmen von dem, was da erscholl und geschah. Nur hier keine Prahlerei, kein Jägerlatein! Die Stimme gemäßigt zu der Aussage, dass also der Donnerschlag erdröhnte, von dem wir alle wissen, diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit, – ein historischer Donnerschlag, mit gedämpftem Respekt zu sagen, der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt. Verdutzt sitzt er im Grase und reibt sich die Augen, wie ein Mann, der es trotz mancher Ermahnung versäumt hat, die Presse zu lesen. (5.1, 1075)

Auch dieser Erwachungsszene folgt die Erscheinung Settembrinis. Und erst jetzt beginnt man, zu verstehen, was hier eigentlich geschieht. Hans Castorp erwacht langsam aus einem Traum, der aber nur momentan unterbrochen wird. Die Szene um ihn wechselt. Dann aber schläft er wieder kurz ein und der Traum geht weiter, scheinbar ohne Diskontinuität. Da aber der Traum, der fortgesetzt wird, der Abschluß von Hans Castorps Abenteuer in Davos ist, erhebt sich der Eindruck, dass das Abenteuer selbst der Traum von Hans Castorp war.

Es handelt sich eben, das will ich nicht leugnen, um einen Eindruck, der aber jetzt und gerade durch diese letzte, lange Erwachungsszene an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Um den ganzen *Zauberberg* als Traum zu lesen, braucht man aber, wie gesagt, einschlägigere Beweise, und diese sind im Text selbst kaum zu finden. An ganz anderer Stelle kann aber ein solcher dennoch gefunden werden, nämlich in Nietzsches *Götzen-Dämmerung*. Es handelt sich um den vier-

ten Paragraphen („Irrtum der imaginären Ursachen“) aus dem Kapitel „Die vier grossen Irrthümer“. Hier heißt es:

Vom Traume auszugehn: einer bestimmten Empfindung, zum Beispiel infolge eines fernen Kanonenschusses, wird nachträglich eine Ursache untergeschoben (oft ein ganzer kleiner Roman, in dem gerade der Träumende die Hauptperson ist). Die Empfindung dauert inzwischen fort, in einer Art von Resonanz: sie wartet gleichsam, bis der Ursachentrieb ihr erlaubt, in den Vordergrund zu treten – nunmehr nicht mehr als Zufall, sondern als »Sinn«. Der Kanonenschuß tritt in einer *kausalen* Weise auf, in einer anscheinenden Umkehrung der Zeit. Das Spätere, die Motivierung, wird zuerst erlebt, oft mit hundert Einzelheiten, die wie im Blitz vorübergehn, der Schuß *folgt...* Was ist geschehen? Die Vorstellungen, welche ein gewisses Befinden *erzeugte*, wurden als Ursache desselben mißverstanden.<sup>22</sup>

Die Übereinstimmungen zwischen dieser Stelle aus der *Götzen-Dämmerung* und dem Schluss des *Zauberberg* scheinen mir schwerlich zufällig zu sein. Der Kanonenschuss – oder der Donnerschlag, mit dem der *Zauberberg* endet – als Ursache eines Traums, der zum Roman wird, in dem der Träumende die Hauptfigur ist; die hundert Einzelheiten, in denen der Traum geträumt wird (und die eine offensichtliche Korrespondenz im Versprechen einer ausführlichen, genauen und gründlichen Erzählung finden, die der „Vorsatz“ des *Zauberberg* programmatisch ankündigt); die Differenz zwischen der erlebten und der geträumten – bzw. der erzählten – Zeit, die im Exkurs über den Zeitsinn thematisiert wird. Auch die Verwechslung der Ursachen mit den Folgen ist für unsere These wichtig, denn sie kann erklären, warum Thomas Mann so oft auf der Notwendigkeit einer zweimaligen Lektüre des *Zauberberg* bestanden hat: ist es tatsächlich so, dass die ganze Geschichte ein Traum des Soldaten Hans Castorp ist, so wird sich der Leser erst im Nachhinein bewusst, dass das Erlebte eigentlich ein Geträumtes war, und dass der Krieg die Ursache, nicht die Folge des Traums war.

Auch bei du Prel findet sich etwas Ähnliches. Es geht bei ihm um den Traum eines Mannes, „der durch einen in der Nähe abgefeuerten Schuss erweckt wurde. Er träumte [in einer Sekundenfraktion], er sei Soldat geworden, habe unerhörte Drangsale erlitten, sei desertiert, ergriffen, verhört, verurteilt und endlich erschossen worden“.<sup>23</sup> Auch in der *Philosophie der Mystik* findet sich übrigens eine Reflexion über die „Erregungsursachen des Traumes“ die zugleich die Erweckungsursachen sind;<sup>24</sup> und sogar eine Überlegung über

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York: de Gruyter 1980, Bd. 6, S. 92.

<sup>23</sup> PHM, S. 87.

<sup>24</sup> PHM, S. 90.

die daraus entstehende Verwechslung der Ursache mit der Wirkung.<sup>25</sup> Das alles ist aber noch kein Beweis dafür, dass der *Zauberberg* als ein Traum zu lesen ist.

Der eigentliche Beweis findet sich an einer berühmten Stelle aus Thomas Manns Joseph-Konferenz von 1942, in der eindeutig auf Nietzsches oben zitierte Gedanken über Traum und falsche Ursachen rekurriert wird. Hier heißt es:

Die Traum-Psychologie kennt die Erscheinung, daß der äußere Anlaß, der den Traum auslöst, ein fallender Schuß etwa, den der Schläfer hört, in Umkehrung der Kausalität begründet wird durch einen langen und komplizierten Traum, der mit dem Schusse – und mit dem Erwachen – endet, während in Wirklichkeit der Choc am Anfang der ganzen Traummotivierung stand. So steht, der dichterischen Chronologie nach, der Donnerschlag des Kriegsausbruchs von 1914 am Ende des *Zauberberg*-Romans, in Wahrheit aber hatte er an seinem Anfang gestanden und alle seine Träume hervorgerufen.<sup>26</sup>

Thomas Mann selbst hat also, natürlich auf seine Weise, indirekt und mit einem schwer zu erschließenden Wink, auf die Beziehung zwischen der zitierten Stelle aus der *Götzen-Dämmerung* und der Konzeption des *Zauberberg* hingewiesen. Wenn dem aber so ist, dann hat dieser Wink keinen anderen Sinn als die Bestimmung der Geschichte von Hans Castorp als Traum und des *Zauberberg* als Traum-Roman. Was aber bedeutet dies für sein Verständnis?

Da gäbe es natürlich viel zu sagen. Nur flüchtig sei darauf hingewiesen, dass diese Konzeption das Geistige an Hans Castorps Abenteuer emphatisiert und dazu führt, vieles anders zu sehen. Ob das erotische Abenteuer zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat zu seinem glücklichen Ende kommt oder nicht, wird z. B. zu einer überflüssigen Frage. Denn wenn sich alles nur im Inneren Hans Castorps abspielt, so ist das physische Geschehen für die Realität des Abenteurers völlig unbedeutend.

Abschließend lohnt es sich aber, noch einmal zur Romantik zurückzukehren und daran zu erinnern, dass eine der wichtigsten Lektüren Thomas Manns auf diesem Gebiet das großartige Buch von Ricarda Huch über ihre Blütezeit gewesen war.<sup>27</sup> Im *Zauberberg* finden sich verschiedene, mehr oder weniger explizite intertextuelle Bezüge zu diesem Werk. Die möglicherweise wichtigsten Anregungen, die Thomas Mann Ricarda Huch verdankt, gehen aber über die Intertextualität hinaus und reichen bis in die Grundkonzeption des Romans. Ich muss mich hier auf ein einziges Beispiel beschränken. Das wichtige Kapitel *Apollo und Dionysos* enthält ein Zitat von Novalis, das Thomas Mann sicherlich nicht entgangen ist. Es betrifft die Menschheit der Zukunft

<sup>25</sup> PHM, S. 95.

<sup>26</sup> Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, GW XI, 657.

<sup>27</sup> Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik, Leipzig: Haessel 3. Aufl. 1905.

und damit genau jenes Problem, das, wie wir aus einer sehr bekannten Tagebuch-Notiz vom 17. April 1919 wissen, Thomas Mann in seinem *Zauberberg* zu behandeln gedachte: „Das Neue“ – heißt es hier – „besteht im Wesentlichen in einer neuen Konzeption des Menschen als einer Geist-Leiblichkeit [...]. Die Entlassung Hans Castorps in den Krieg also bedeutet eine Entlassung in den Beginn der Kämpfe um das Neue [...]“. Dieses Neue, diese neue Menschheit kann aber für Ricarda Huch erst dann entstehen, wenn die Trennungslinie zwischen Bewusstem und Unbewusstem aufgehoben wird: „dann“ – so Ricarda Huch – „leben die Zukunftsmenschen, von denen Novalis sagt, daß sie immer zugleich wachen und schlafen werden“.<sup>28</sup> Als ein solcher „Zukunftsmensch“, für den die Träume zur Realität werden (und die Realität zum Traum), ist Hans Castorp konzipiert.

Man versteht nun vielleicht besser, was die gesamte romantische Phantastik mit ihrem psychologisch-anthropologischen Hintergrund und ihrer prinzipiellen und programmatischen Ambiguität beanspruchte: die poetische Synthese von Bewusstem und Unbewusstem, von wachem Bewusstsein und Schlaf, von Physis und Psychè, von Körper und Geist, von Leben und Traum. Eine Frage, die auch für die Jahrhundertwende, ja selbst für die Experimente der surrealistischen Avantgarde entscheidend bleibt: man denke nur an die Bedeutung, die Novalis für Breton und die Surrealisten hatte. Von diesem Anspruch der phantastischen Literatur der Romantik ausgehend, hat Thomas Mann seinen *Zauberberg* konzipiert und einen Roman geschrieben, der auf psychologisch-psychoanalytischer Basis die Logik der alltäglichen Welt umwirft, sie mit der Logik des Traums und des Unbewussten sprengt und eine Revolution im Sinne des Neuen hervorrufen will. Ein Roman – wenn diese Beschreibung nicht falsch ist –, der die früheren und gleichzeitigen neuromantischen und symbolistischen Traum-Experimente weit hinter sich lässt und dem vielleicht nicht unverdient der Rang des ersten, größten und tiefsten „surrealistischen“ Romans der deutschen Literatur zugestanden werden könnte.

<sup>28</sup> Ebd., S. 103.

Elisabeth Galvan

## *Der Kleiderschrank* und seine Folgen

Die Erzählung *Der Kleiderschrank*, geschrieben vom 23. bis zum 29. November 1898 – also mitten in der Arbeit an den *Buddenbrooks* – hatte nicht nur Folgen, sondern auch Vorläufer. Wie Thomas Mann viele Jahre später in *[On myself]* berichtet hat, reagierte der Redakteur der ‚Lübecker Eisenbahn-Zeitung‘, an die der damals 18jährige Autor einen dieser Vorläufer, die kurze Skizze *Vision*, in der Hoffnung auf eine Publizierung geschickt hatte, folgendermaßen: „Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun“ (XIII, 133). Zur Verständnislosigkeit seitens des Redakteurs dürften die beiden entscheidenden Aspekte des ersten uns überlieferten literarischen Textes Thomas Manns – nämlich der Traum und der Blick – wesentlich beigetragen haben. Das negative Verdikt entmutigte den Autor jedoch nicht, im Gegenteil: gerade diese beiden Elemente durchziehen, immer neu variiert, zahlreiche seiner Texte und tragen wesentlich zu deren ästhetischem Gehalt bei. In diesem Sinn kann *Vision* als eine Art Vorstudie gelten, in der die Unmöglichkeit der Entscheidung darüber, ob sich das erzählende Ich in einem Wach- oder in einem Traumzustand befinde, gleich eingangs explizit thematisiert wird:

Wie ich mir mechanisch eine neue Cigarette drehe und die braunen Stäubchen mit feinem Prickeln auf das weißgelbe Löschpapier der Schreibmappe niedertaumeln, will es mir unwahrscheinlich werden, daß ich noch wache. Und wie die feuchtwarme Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht, die Rauchwölkchen so seltsam formt [...], steht es mir fest, daß ich schon träume. (2.1, 11)

Im *Kleiderschrank* stellt der Erzähler die entscheidende Frage erst ganz am Ende:

Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage wirklich erwachte und sich in die unbekannte Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb und von dem Schnellzuge Berlin-Rom [...] über alle Berge getragen ward? (2.1, 203)

Und in einer weiteren Erzählung, die sowohl mit *Vision* als auch mit dem *Kleiderschrank* engstens verbunden ist, wird sie überhaupt nicht gestellt: und doch dürfen wir uns fragen, ob Gustav von Aschenbach jemals aus seinem Schlaf auf dem Deck des Dampfers, der ihn nach Venedig bringen soll, erwacht. Denn es heißt hier nur:

[...] und er schlief ein.

Um Mittag nötigte man ihn zur Kollation in den korridorartigen Speisesaal hinab [...]. (2.1, 520)

Das Thema ‚Blick‘ wird bereits im Titel *Vision* evoziert. Und um eine solche handelt es sich auch, um die minutiöse, bis ins Detail genaue Beschreibung einer mit Blättern und Blüten durchwirkten Tischdecke aus Damast, auf der ein halb mit Champagner gefüllter Kristallkelch steht. Der Fuß des Kelches wird leicht von einer rubingeschmückten weiblichen Hand umfasst und vom Grund des Kelches steigt eine Perle auf, die vom Rubin blutrot gefärbt wird und sich an der Oberfläche jäh auflöst. Soweit die Beschreibung der übrigens stark dem Jugendstil verpflichteten Objekte. Das ihnen zugeordnete Subjekt ist nicht das erzählende Ich, sondern vielmehr sein Blick.

Wie interessiert ich es bemerke, daß mein Blick sich gierig erweitert, als er die Stelle im Dunkel umfaßt! Jene Stelle, aus der sich die lichte Plastik stets deutlicher hervorhebt. Wie er es einsaugt; eigentlich nur wähnt, aber doch selig. Und er empfängt immer mehr. Das heißt giebt sich immer mehr; macht sich immer mehr; zaubert sich immer mehr [...]. (2.1, 11)

Der Blick wird zum Protagonisten, er ist es, der sich „gierig erweitert“, das Dunkel „einsaugt“, immer mehr „empfängt“. Er schafft sich „das Bild“, „das Kunstwerk des Zufalls“ – „ein All“, „eine Welt“ (2.1, 11 f.). Eine andere Welt, eine Gegenwelt. Diese ‚Bilder des Blicks‘ können Dinge ebenso gut zum Gegenstand haben wie Personen – das entscheidende Merkmal ist, dass das Gesehene innerhalb der Erzählung keinerlei Bestätigung durch eine andere Figur erfährt. Was sieht der „Alleinreisende“ (2.1, 193) Albrecht van der Qualen, als er abends den Kleiderschrank öffnet? Und was der Alleinreisende Gustav von Aschenbach, während er am ersten Abend am Lido in Erwartung des Diners in der Hotelhalle sitzt? Niemand hat an ihren epiphanischen Erlebnissen teil.

Van der Qualen, dem die Ärzte „nicht mehr viele Monate gegeben“ haben (2.1, 194), befindet sich auf einer Zugreise von Deutschland nach Italien, genauer: er hat in Berlin den Schnellzug Berlin-Rom bestiegen. Seine Reise hat aber nicht in Berlin begonnen, sondern in einer Stadt in Norddeutschland, die ungenannt bleibt. Reiseziel ist Florenz. Der Zug hält in einer „mittelgroßen Bahnhofshalle“ und der Reisende erwacht aus seinem „dumpfen Reiseschlaf“ (2.1, 193). Mit einem „freudigen Entsetzen“ (2.1, 195), ähnlich jenem Gefühl, das auch Aschenbach immer wieder empfindet – anlässlich der Dschungel-Vision etwa oder der Erscheinungen Tadzios – stellt er fest, dass er weder örtlich noch zeitlich sich zu orientieren in der Lage ist. Er besitzt keine Uhr, führt keinen Kalender und kennt auch nicht den Namen des Bahnhofs, in dem sein Zug

hält. Es ist aber weniger die Aufhebung von Raum und Zeit, als die Erwähnung Norddeutschlands, die den Leser überrascht:

War er noch in Deutschland? Zweifelsohne. In Norddeutschland? Das stand dahin. [...] In noch trunkenem Zustande hatte er die Schaffner zwei oder drei Mal den Namen rufen hören ... nicht einen Laut davon hatte er verstanden. Dort aber, [...] in einer Dämmerung, von der er nicht wußte, ob sie Morgen oder Abend bedeutete, lag ein fremder Ort, eine unbekannte Stadt ... (2.1, 195)

Wie sollte der Schnellzug Berlin-Rom durch Norddeutschland fahren? Und doch entpuppt sich die unbekannte Stadt, in der van der Qualen aussteigt, aufgrund eines alten Tors „mit zwei massiven Türmen“ und einer Brücke, „an deren Geländern Statuen“ stehen (2.1, 196), als der wahrscheinliche Ausgangsort seiner Reise, nämlich Lübeck. Auffallend ist dabei, dass der von van der Qualen zurückgelegte Weg ihn nicht in die Stadt hinein, sondern vielmehr aus ihr heraus führt: er passiert zunächst das Holstentor und dann die Puppenbrücke. Der Fluß erweist sich als Unterweltsfluß, möglicherweise als der Lethe, an dessen ‚wirklichen‘ Namen sich van der Qualen nicht erinnert: „Sieh da, dachte er, ein Fluß; der Fluß. Angenehm, daß ich seinen ordinären Namen nicht weiß ...“ (ebd.). Und den Mann im morschen Kahn – ein Vorläufer des *gondoliere*, der Aschenbach zum Lido befördert – hat die Forschung schon früh als eine Charon-Figur erkannt.<sup>1</sup>

Die Topographie, die keiner herkömmlichen Logik entspricht, und die Aufhebung der Zeit verweisen auf eine Traumlogik: der Zugreisende van der Qualen träumt und die Beschreibung seiner Zimmerwirtin, einer alten Dame mit einem Ausschlag auf der Stirn, der aussieht wie ein „moosartiges Gewächs“ und „einer schönen, weißen, langen Hand“, gibt uns zwei wichtige Hinweise in diese Richtung. Sie erscheint ihm zunächst „wie ein Alb“ – der Bezug zum Traum ist offensichtlich – und dann „wie eine Figur von Hoffmann“ (2.1, 198): dies ist nicht nur der erste Hinweis im Werk Thomas Manns auf den Autor der *Serapionsbrüder*, der *Kreisleriana* und des Märchens *Der goldene Topf*, die zu Tony Buddenbrooks Lieblingslektüren zählen werden, sondern ein Verweis auf den Meister der romantischen Phantastik, der mit dem *Kleiderschrank* – und mit ‚seinen Folgen‘ – in einem tieferen Zusammenhang steht.

Thomas Mann erwähnt den romantischen Autor erstmals in einem Brief, den er im Juli 1897, also kurz vor Beginn der Niederschrift der *Buddenbrooks*, aus Rom an den Freund Grautoff schreibt:

<sup>1</sup> Vgl. Henry Hatfield: Charon und der Kleiderschrank, in: *Modern Language Notes* 65 (1950), Baltimore Md.: Johns Hopkins Press, S. 100–102.

Augenblicklich bewundere ich Eckermanns ‚Gespräche mit Goethe‘ [...]. Ich werde garnicht satt davon [...]. Ähnlich erging es mir vor Kurzem mit einem sehr anderen, uns Verfallsmenschen verwandteren Geiste, E. T. A. Hoffmann nämlich, diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes, von dem ich Alles mir Erreichbare gelesen habe. (21, 95)<sup>2</sup>

Dieser in unserem Zusammenhang wichtigen Aussage korrespondiert 11 Jahre später im Oktober 1908 eine weitere Briefstelle, in der sich Thomas Mann programmatisch auf Hoffmanns literarisches Werk beruft und aus der dessen spezifische Bedeutung für das eigene Werk deutlich wird: „Von E. T. A. Hoffmann“, heißt es hier im Zusammenhang mit Manns künstlerischen Vorbildern, „habe ich die Möglichkeit einer bürgerlichen Phantastik erfahren, wie etwa von Ibsen die einer bürgerlichen Symbolik.“ (21, 395)

Der in der E. T. A. Hoffmann-Forschung sehr verbreitete Begriff der ‚bürgerlichen Phantastik‘ meint, ganz allgemein, das Auftauchen des Phantastischen in einer real-bürgerlichen Alltagswelt, wie es etwa im *Goldenen Topf* gestaltet wird, wo dem Studenten Anselmus, der übrigens gern gelegentlich dem Likör, Rheinwein, Bier und Punsch zuspricht, mitten im bürgerlichen Dresden die phantastischsten Dinge passieren und die Erfahrungswirklichkeit mit einer phantastischen Gegenwelt vermischt wird. Die Tatsache, dass dabei ‚reale‘ Welt und Märchenwelt häufig nahtlos ineinander übergehen, ja gar nicht voneinander zu unterscheiden sind, hat dazu geführt, seine Schöpfungen u. a. als ‚Wirklichkeitsmärchen‘ zu bezeichnen.<sup>3</sup> Am Ende der höchst komplex konstruierten Handlung findet Anselmus die Erfüllung seines Glücks im utopischen Atlantis. Aus dem bisher leeren goldenen Topf, der im Lauf der Erzählung immer wieder als Symbol höchsten Glücks aufgetaucht war, sprießt nun eine herrliche Feuerlilie; diese bedeutet „die Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen“ – und für Anselmus wiederum bedeutet diese Erkenntnis die „höchste Seligkeit“. Wie bereits wiederholt im Verlauf der Erzählung schaltet sich hier noch ein letztes Mal der Ich-Erzähler ein, um diesmal explizit den Schreib- bzw. Erzählprozess zu thematisieren: nun wird nicht nur klar, dass die gesamte Geschichte des Anselmus ein Werk des Ich-Erzählers ist, sondern auch, dass die sich auf letzte Erkenntnis gründende Seligkeit des Anselmus der Seligkeit des Erzählers entspricht, der diese dichterische „Vision“ geschaffen hat. Lindhorsts an den Ich-Erzähler gerichtete Frage: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“ macht

<sup>2</sup> Vgl. dazu den Kommentar von Eckhard Heftrich in 1.2, 17, 27f., 264, 269, 276.

<sup>3</sup> Vgl. Wulf Segebrecht: *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Stuttgart: Metzler 1967.

deutlich, dass die poetische Existenzform gleichzeitig jene der Erkenntnis ist. Auch der Ich-Erzähler habe, so der Archivarius, in Atlantis „einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum“. Atlantis ist demnach die Utopie des höchsten Glücks, d. h. der poetischen Erkenntnis.

Wenn also der goldene Topf die Erkenntnis enthält, so ist er zugleich das Gefäß der Poesie. Und wenn der Titel des Märchens *Der goldene Topf* lautet, so ist er auch der Behälter des Märchens selbst.

Ein ähnlich gearteter Behälter ist möglicherweise van der Qualens Kleiderschrank, der wie der goldene Topf zunächst leer ist, dessen Rückwand jedoch, wie der Alleinreisende feststellt, aus einem „grauen Rupfenzeug“ (2.1, 202), also aus Stoff, besteht.<sup>4</sup> Dieses kuriose Detail ist bekanntlich keine literarische Fiktion, sondern entspricht, wie wir dank Viktor Mann wissen, ebenso wie die erdbeerrot lackierten Stühle der Einrichtung im damaligen Domizil Thomas Manns in der Schwabinger Marktstraße.<sup>5</sup> Der Schrank steht in einer Türnische, die zu anderen Räumlichkeiten führt. Van der Qualen erfrischt sich kurz und will soeben seine beiden gemieteten Zimmer verlassen, um in der Stadt zu Abend zu essen, als er aus diesen Nebenräumen ein Geräusch zu hören vermeint: einen hellen, metallischen Ton, „wie wenn ein goldener Ring in ein silbernes Becken fällt“ (2.1, 200). Zu Recht hat Christian Mischke in diesem Zusammenhang auf das Grimmsche Märchen *Die drei Raben* hingewiesen.<sup>6</sup> Van der Qualen diniert, kehrt nach Hause zurück, trinkt ein Gläschen Cognac – und öffnet erneut den Kleiderschrank, um Hut und Paletot unterzubringen. Was er nun sieht, kann durchaus, wie Mischke annimmt, eine Bildbeschreibung von Max Klingers *Die blaue Stunde* sein.<sup>7</sup> In ähnlicher Weise könnte auch der Dschungel-Vision Aschenbachs eine Ekphrasis von Henri Rousseaus Urwaldbildern zugrundeliegen.<sup>8</sup> Das Entscheidende dieser Visionen ist jedoch weniger ihre ikonographische Quelle, als die Betonung des Blicks, des Sehens, das eben auch ein inneres Sehen sein kann: „Albrecht van der Qualen strich sich mit der Hand über seine Augen und sah ... er sah auch [...]“. (2.1, 202) Und

<sup>4</sup> Claudia Lieb und Arno Meteling untersuchen in ihrem aufschlussreichen Aufsatz ‚E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*‘ (E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), Berlin: Erich Schmidt. S. 34–59) den Zusammenhang zwischen Manns früher Erzählung und Hoffmanns *Don Juan*. Zum Einfluss Hoffmanns auf Mann siehe auch Clayton Koelb: Mann, Hoffmann and ‚Callots Manner‘, in: *The Germanic Review* 52 (1977), S. 260–273, zum *Kleiderschrank* insbesondere S. 260–265.

<sup>5</sup> Viktor Mann: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Konstanz: Südverlag 1949, S. 155 f.

<sup>6</sup> Christian Mischke: *Die im Kleiderschrank. Gedanken zu einer Novelle von Thomas Mann*, in: *TMS* 33, 2005, S. 263–271, hier S. 264.

<sup>7</sup> Ebd., S. 265 f.

<sup>8</sup> Auf diesen Aspekt bin ich anderer Stelle näher eingegangen (E. G.: *Aschenbachs letztes Werk. Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und Gabriele d’Annunzios *Il Fuoco**, in: *TM Jb* 20, 2007, S. 261–285, hier S. 275 f.).

Aschenbachs Einbildungskraft „schuf sich“ – fast wörtlich übereinstimmend mit *Vision* – „ein Beispiel für alle Wunder und Schrecken der [...] Erde [...]: er sah, sah eine Landschaft [...].“ (2.1, 504)

Das nackte Mädchen, das im Kleiderschrank gewissermaßen als ein ihr männliches Gegenüber bezauberndes, gerahmtes Bild erscheint, hat aber noch eine weitere, über das Visuelle hinausgehende, entscheidende Charakteristik: sie erzählt Geschichten, „von nun an [...] allabendlich“ (2.1, 203), wie Scheherazade, die tausendundeine Nacht lang dem König Schahrayar Geschichten erzählt, um am Leben zu bleiben. Bekanntlich ist die morgenländische Märchensammlung in typologischer Perspektive eine Rahmenerzählung, in die ganz unterschiedliche Binnen- bzw. Schachtelerzählungen eingebaut sind. Die Rahmenerzählung ist eine Form des mehrschichtigen Erzählens, die eine Potenzierung der Fiktion zur Folge hat. Die Zweischichtigkeit der Rahmenerzählung kann, etwa durch einen doppelten Rahmen, zu einer Dreischichtigkeit ausgebaut werden; der Ausbau der Mehrschichtigkeit ist theoretisch unbegrenzt, da beliebig viele Geschichten ineinander verschachtelt werden können. Demnach ist der Kleiderschrank van der Qualens nicht nur visueller Rahmen für das Bild des Mädchens, sondern narrativer Rahmen für die in ihm erzählten Geschichten. Die Erzählung *Der Kleiderschrank* hingegen ist eine doppelte Rahmenerzählung, wenn wir die Traumschwelle als Rahmen gelten lassen: demnach wäre van der Qualens Zugreise der erste Rahmen, sein Traum der zweite und die im Kleiderschrank erzählten Geschichten die Schachtelerzählungen.

Im Text selbst findet sich übrigens ein versteckter Hinweis auf *Tausendund-eine Nacht*: „Von nun an fand er sie allabendlich in seinem Kleiderschranke und hörte ihr zu ... wie viele Abende? [...] Niemandem würde es nützen, wenn hier die Zahl stünde.“ (2.1, 203) Wenn auch die Zahl unbestimmt bleibt, beschränkt sich der Bezug zur morgenländischen Märchensammlung doch nicht auf das Typologische. Scheherazades Geschichten sind ein Erzählen gegen den Tod und damit eine grandiose Metapher für die Macht der Poesie: solange sie erzählt, bleibt sie am Leben. Auch Albrecht van der Qualen lebt, solange ihm erzählt wird. Anders aber als in *Tausendundeiner Nacht* ist die sich im Kleiderschrank offenbarende Poesie mit der Erotik unvereinbar:

Oftmals vergaß er sich ... Sein Blut wallte auf in ihm, er streckte die Hände nach ihr aus, und sie wehrte ihm nicht. Aber er fand sie dann mehrere Abende lang nicht im Schranke, und wenn sie wiederkehrte, so erzählte sie doch noch mehrere Abende nichts und begann dann langsam wieder, bis er sich abermals vergaß. (2.1, 203)

Die Erotik verdrängt die Poesie, den Geist, der sich seinerseits wiederum dem Tod widersetzt. Man könnte auch sagen: die Poesie ersetzt die Erotik,

umso mehr, als es sich offenbar um erzählte Erotik handelt, um Liebe und Tod zumindest, auch wenn über den Inhalt der Geschichten kaum etwas mitgeteilt wird. Ein formales Detail allerdings wird erwähnt: „oftmals waren es Verse, die sich [...] reimten“ (2.1, 202). Das Einbauen der Lyrik in die Prosa ist u. a. bekanntlich gerade für das romantische Märchen typisch. Und dies führt uns noch einmal zu Hoffmann zurück. Der erste Band der *Serapionsbrüder* wird vom Märchen *Nußknacker und Mausekönig* beschlossen. Hier heißt es:

[Der Nußknacker] schritt voran, Marie ihm nach, bis er vor dem alten mächtigen Kleiderschrank auf dem Hausflur stehen blieb. Marie wurde zu ihrem Staunen gewahr, daß die Türen dieses sonst wohl verschlossenen Schanks offen standen, so daß sie deutlich des Vaters Reisefuchspelz erblickte [...].

Nachdem Marie durch den Pelzármel nach oben geklettert ist, befindet sie sich auf einer herrlichen Wiese, in deren Mitte ein schönes Tor („Mandeln- und Rosinentor“) steht; durch dieses gelangen sie und Nußknacker in ein Wunderreich, den „Weihnachtswald“.<sup>9</sup>

Nicht dieses Tor aber ist das ‚eigentliche‘ Portal zum Wunderbaren, sondern der Kleiderschrank, in dem der Pelzmantel von Mariens Vater hängt. Er enthält das Wunderbare, so wie der *Goldene Topf* die Poesie – und damit wiederum das Wunderbare: ganz wie van der Qualens, oder besser Thomas Manns, *Kleiderschrank*.

Der Raum des Phantastischen und der Zugang zu ihm hängen mit einem weiteren typischen Motiv zusammen, dessen Bedeutung bereits früh sowohl von der Hoffmann-Forschung als auch von jener zur phantastischen Literatur im allgemeinen erkannt wurde, nämlich mit dem des Blicks, der Augen und der ihm zugeordneten, die ‚normale‘ optische Wahrnehmung verändernden Instrumente wie Brillen, Lorgnetten, Perspektive, Ferngläser, Vergrößerungsgläser u. ä. (die z. B. in *Prinzessin Brambilla*, *Der Sandmann*, *Des Vetters Eckfenster* eine wichtige Rolle spielen). Bekanntlich haben diese optischen Instrumente ganz allgemein die Funktion, den Zugang zu einer anderen Realität zu ermöglichen bzw. zu signalisieren (dasselbe gilt übrigens auch für Spiegel). Im Werk Thomas Manns scheinen sie erst im *Zauberberg* aufzutauchen, wo sie als „optische Gegenstände“ (5.1, 129), auch „optische Scherzapparate“ (5.1, 439) – ein stereoskopischer Guckkasten (mit einem venezianischen Gondolier), ein

<sup>9</sup> E. T. A. Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig, in ders.: Die Serapionsbrüder, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (= E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold und Ursula Segebrecht), S. 291 f.

Kaleidoskop, eine kinematographische Trommel – ausdrücklich thematisiert werden.<sup>10</sup> Dieser Schein trägt möglicherweise.

Auf einige wichtige Parallelen zwischen dem *Kleiderschrank* und dem *Tod in Venedig* wurde bereits hingewiesen. Wenn wir wie für den Vorläufertext ebenso für die spätere venezianische Erzählung die Traumschwelle, die Aschenbach während der Dampferfahrt übertritt, als Rahmen annehmen, so stellt sich auch *Der Tod in Venedig* als Rahmenerzählung dar; die Binnenerzählung – also der Traum – fällt demnach mit Aschenbachs Aufenthalt am Lido zusammen und hat im wesentlichen ein einziges Thema zum Gegenstand, nämlich das Erscheinen – oder die Erscheinungen – Tadzios. Und die Hauptbeschäftigung Aschenbachs besteht im Sehen, Schauen, Beobachten, Betrachten dieses Gegenstandes. Tazio erscheint dem Leser ausschließlich aus der Perspektive Aschenbachs, der unmerklich zum Erzähler wird. Der eigentliche Erzähler beschränkt sich ab dem III. Kapitel zunehmend auf den Kommentar von Aschenbachs psychischem und physischem Zustand, der sehr häufig durch substantivierte Verben ausgedrückt wird: der „Verwirrte“ (2.1, 567), „Betörte“ (2.1, 566, 569), „Heimgesuchte“ (2.1, 555, 584), „Abenteuernde“ (2.1, 567) usw. Eines der häufigsten Epitheta ist „der Einsame“, und das Allein-, das Einsamsein Aschenbachs wird immer wieder betont.<sup>11</sup> Nur er bürgt gewissermaßen für Tadzios Existenz, der eigentliche Erzähler bleibt uns jegliche Auskunft darüber schuldig. Kein einziges Wort wird gewechselt, nicht die kleinste Berührung findet statt zwischen Aschenbach und dem jungen Polen. Tadzios Auftritte haben eindeutig den Charakter einer Vision, einer Vision im Traum – womit sich eine dritte Erzählebene auftut. Der Traum im Traum hingegen ist das Bacchanal.

Thomas Mann hat alles getan, um die Übergänge in diesem mehrschichtigen Erzählen zu verwischen und sie damit nahezu unkenntlich zu machen. Denn welchem Leser würde es wohl zunächst einfallen, an Aschenbachs ‚realer‘ Lido-Aufenthalt, an Tadzios ‚realer‘ Existenz zu zweifeln? Gleichzeitig ist dieses mehrschichtige Erzählen dem ‚allwissenden Erzählen‘, das einem Gemeinplatz zufolge für diesen Autor so typisch wäre, geradezu entgegengesetzt. Je mehr Erzählebenen aufgefächert werden, umso verschwommener werden die Grenzen zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen, umso unübersichtlicher wird die Erzählsituation für den ‚allwissenden Erzähler‘, der sich ganz im Gegenteil in diesen mehrfach ineinander verschachtelten Erzählebenen zu verlieren droht.

Trotz des meisterhaften Verwischens gibt es aber im *Tod in Venedig* eine bisher kaum beachtete Stelle, deren Entschlüsselung uns möglicherweise hin-

<sup>10</sup> Zur Funktion der Photographie im *Zauberberg* vgl. Friedhelm Marx: ‚Durchleuchtung der Probleme‘. Film und Photographie in Thomas Manns *Zauberberg*, in: TM Jb 22 (2009), S. 71–81.

<sup>11</sup> Vgl. Anm. 8, S. 276f.

ter die Kulissen der erzählten Tragödie führt: ein letztes Mal geht Aschenbach hinunter zum Strand, dem „nun fast verlassenem Lustort“, und sieht „Tadzio, mit drei oder vier Gespielen, die ihm geblieben waren“ zu (2.1, 590). Niemand sonst scheint am Strand zu sein – außer einem Objekt, zur selben Typologie gehörend wie die „optischen Gegenstände“ im *Zauberberg*: „Ein photographischer Apparat, scheinbar herrenlos, stand auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See, und ein schwarzes Tuch, darüber gebreitet, flatterte klatschend im kälteren Winde.“ (ebd.)<sup>12</sup> Der Photoapparat ist also nicht wirklich herrenlos, sondern nur scheinbar. Jemand muß ihn bis jetzt benutzt, Bilder durch ihn wahrgenommen und verewigt haben. Bilder, die in einem Ausschnitt, einem Rahmen, vielleicht auch als Bildsequenzen erscheinen: das Bild Tadzio, die griechische Skulptur, – von Aschenbach wahrgenommen durch eine moderne Variante jener optischen Instrumente, die in der ‚bürgerlichen Phantastik‘ Hoffmanns den Zugang zu einer anderen Welt, einer anderen Realität ermöglichen. Dass Tadzio einem mentalen, vom Inneren Aschenbachs hervorgebrachten Vorstellungsbild entspricht, demnach also keine ‚objektive‘ Realität besitzt, zeigt nicht nur die Tatsache, dass der eigentliche Erzähler sich kein einziges Mal zu Tadzio äußert – also alles eher als ‚allwissend‘ ist – sondern auch eine erst vor wenigen Jahren bekanntgewordene Stellungnahme Thomas Manns selbst: „Tadzio stirbt nicht“, schreibt er 1913 in einem kurzen Briefbillet, „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 [...]“.<sup>13</sup>

Das neue Medium Photographie als Technik des besonderen, gewissermaßen vertieften Sehens findet nicht erst mit Aschenbach, dem Photographen Tadzios, Eingang in Thomas Manns Werk. Bereits Hans Hansen weiß, dass die Photographie Dinge sichtbar macht, die der ‚normalen‘ optischen Wahrnehmung verborgen bleiben: „Es sind Augenblicks-Photographien, und man sieht die Gäule im Trab und im Galopp und im Sprunge, in allen Stellungen, die man in Wirklichkeit gar nicht zu sehen bekommt, weil es zu schnell geht ...“ (2.1, 250), erklärt er Tonio Kröger.<sup>14</sup> Mann registriert hier das hoch innovative Potential des modernen Mediums, den der normalen Perzeption nicht

<sup>12</sup> Vgl. John Margetts: Die ‚scheinbar herrenlose Kamera‘. Thomas Manns *Tod in Venedig* und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 70 (1989), Heidelberg: Winter. S. 326–337. Margetts interpretiert den Photoapparat als „symbolisches Requisite“, welches das Ende Aschenbachs vorwegnehme (S. 330). Weiters Matías Martínez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 168f., wo der Apparat als Ausdruck der mythisch-numinösen Macht, die Aschenbach heimgesucht habe, interpretiert wird.

<sup>13</sup> Thomas-Mann-Schriftenreihe 2 (2004), S. 4 (an eine unbekannte Dame, 10.11.1913).

<sup>14</sup> Siehe dazu die Ausführungen von Luca Crescenzi: *Melancolia occidentale*. La ‚Montagna magica‘ di Thomas Mann, Roma: Carocci 2011, S. 121f.

wahrnehmbaren Augenblick festzuhalten und damit zu verewigen. Sowohl das Medium der Photographie als auch jenes des Erzählens erfüllt einen universalen Kunstanspruch, nämlich den der Verewigung des Vergänglichen. Aschenbach ist nicht nur der Photograph Tadzio, sondern auch sein Erzähler. Der Photoapparat kann demnach als eine Metapher des Erzählprozesses gelesen werden, der den Augenblick festhält und dem freien Auge nicht wahrnehmbare Aspekte und Dimensionen ans Licht bringt. In diesem Sinn ‚fixiert‘ die Kamera Tadzio und ‚enthält‘ ihn gleichzeitig, so, wie der Kleiderschrank das erzählende Mädchen und der goldene Topf die Feuerlilie enthalten – alle drei Behälter des Imaginär-Wunderbaren und Gefäße der Poesie.

Eine Distanzierung von dieser Form phantastischen Erzählens unternimmt Thomas Mann in einer Erzählung, die den Bezug zum Phantastischen bereits im Titel signalisiert: *Mario und der Zauberer*, geschrieben im Sommer 1929 mitten in der Arbeit am *Joseph*, bezeichnet eine wichtige Wende in der Darstellung des Phantastischen – eine Wende, die mit den politischen Ereignissen, welche die Entstehung der Erzählung begleiten, eng zusammenhängt. Die Möglichkeit, Phantastik und Politik literarisch zu verbinden und damit den Schwerpunkt von einer ‚bürgerlichen‘ zu einer ‚politischen Phantastik‘ zu verlagern, zeigt sich meisterhaft anhand eines Textes, mit dem *Mario* in einem verblüffend engen intertextuellen Zusammenhang steht, nämlich Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit*. Ihre Niederschrift erstreckte sich auf die Zeit von Mai bis August 1813, also genau von Napoleons Einmarsch in Dresden bis zur Schlacht bei Dresden (26./27. August 1813). In diesen Monaten wandelte sich Hoffmann, so Michael Rohrwasser, „vom politisch desinteressierten Zeitgenossen [...] zum aufmerksamen Parteigänger.“<sup>15</sup> Der schreckliche Anblick des Schlachtfeldes und eine Begegnung mit Napoleon selbst, „dem Kaiser [...] mit einem furchtbaren Tyrannenblick“<sup>16</sup> werden wenige Monate später (Dezember 1813) im kurzen Prosatext *Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden*, in dessen Zentrum eine phantastisch-apokalyptische Vision Napoleons steht, literarisch verarbeitet.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Michael Rohrwasser: Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E. T. A. Hoffmanns. Ein Essay, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 1991, S. 33f. Siehe auch ders.: Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E. T. A. Hoffmann, in: E. T. A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: edition text + kritik 1992, S. 32–44. Weiteres Rüdiger Safranski: E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie, Reinbek: Rowohlt 1992, S. 294–310.

<sup>16</sup> E. T. A. Hoffmann: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen herausgegeben von Friedrich Schnapp, München: Winkler 1971, S. 222.

<sup>17</sup> Vgl. Barbara Bëlich: Apokalypse 1813. E. T. A. Hoffmanns *Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden*, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 11 (2003), Berlin: Erich Schmidt. S. 60–72. Zum Zusammenhang zwischen *Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* und *Der Magnetiseur* siehe Matteo Galli: L'officina segreta delle idee. E. T. A. Hoffmann e il suo tempo, Firenze: Le Lettere 1999, S. 60–71.

Die Erzählung *Der Magnetiseur* ist also unmittelbar mit den großen politisch-geschichtlichen Ereignissen, die ihre Entstehung begleitet haben, verbunden. An dieser Stelle kann weder auf ihre überaus komplexe Struktur (nacheinander öffnen sich acht Erzählebenen) eingegangen werden, noch etwa darauf, dass die Erzählung mit einer regelrechten ‚Phänomenologie des Traums‘ (‚Träume sind Schäume‘) beginnt, in der verschiedene Auffassungen des Traums erzählend dargelegt werden. Der Aspekt, der hier im Zusammenhang mit Thomas Manns Erzählung interessiert, ist die Möglichkeit einer politischen Funktionalisierung des Phantastischen bzw. die Verwandtschaft des Zauberers Cipolla mit Hoffmanns *Magnetiseur*, dem Arzt Alban, der übrigens durch die Figur des dänischen Majors (ähnlich wie Coppelius – Coppola im *Sandmann*), ‚verdoppelt‘ bzw. präfiguriert wird. Der Magnetismus, den Cipollas deutscher Vorläufer praktiziert, zielt nicht auf Therapie und Heilung, sondern vielmehr auf Kontrolle, Herrschaft und Ausschaltung des freien Willens.

Opfer der skrupellosen ‚Kunst‘ Albans ist die junge Baronesse Marie, die mit dem gegen Napoleon kämpfenden Hypolit verlobt ist und während seiner Abwesenheit an einem ihr selbst unbegreiflichen psychischen Leiden erkrankt. Alban unterzieht sie einer psychologischen Behandlung, die man heute als höchst ‚invasiv‘ bezeichnen würde und welche nicht Marias Heilung, sondern die Entfremdung von ihrem Verlobten zum Ziel hat. Dieser Entfremdungsprozess vollzieht sich schrittweise, wobei Marie sich dessen weder bewußt ist, noch sich dagegen zur Wehr setzen kann. Ihre von Alban bewirkte psychische Kontrolle ist so effizient, dass sie selbst nach und nach seinen Befehl zur Unterwerfung verinnerlicht und in ihm ihren „Herrn und Meister“ erkennt.<sup>18</sup> Schließlich stellt sich heraus, dass Marias Nervenkrankheit von Alban selbst willentlich induziert worden war, um sein Opfer völlig unter seine Herrschaft zu bringen. Dabei handelt er keineswegs aus Liebe zu Marie, sondern aus Willen zur Herrschaft über sie.

In *Mario und der Zauberer* – auch diese Erzählung weist übrigens mit dem für „Cinema-Vorführungen“ benutzten „Saalbau“ (VIII, 671) dem Phantastischen einen ganz bestimmten, in sich geschlossenen Raum zu – gibt es eine Episode, die diese Hoffmannsche Konstellation bis ins sprachliche Detail reflektiert. Unter Cipollas Opfern befindet sich Frau Angiolieri, Wirtin des Ich-Erzählers und Besitzerin der Pension Eleonora. Die Umstände ihrer ‚Verzauberung‘ bzw. ihrer Hypnose erinnern stark an die Dynamik von Marias psychischer Kontrolle durch Alban. Einer der evidentesten Aspekte von Albans

<sup>18</sup> E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*. Eine Familienbegebenheit, in ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, a. a. O., S. 209; siehe auch S. 211 („der herrliche Meister“) und 217 („ihr Meister“, „des Meisters“). Ganz ähnlich spricht der Baron im Zusammenhang mit dem dänischen Major von seinem „Freund und Gebieter“ bzw. „Meister und Herrn“ (ebd., S. 184).

Skrupellosigkeit ist sein Eindringen in die Privatsphäre der beiden Verlobten und die Verletzung der Intimität der Paarbeziehung. Das Ehepaar Angiolieri wird, wenn auch für eine begrenzte Zeitspanne, zum Opfer eines ganz ähnlichen Übergriffs. Vergeblich ruft Herr Angiolieri wiederholt seine Frau beim Namen, während diese, von Cipolla verhext, ihren Sitzplatz verlässt, um dem Zauberer, hier definiert wie Maries Magnetiseur, „nachzuschweben“ (699)<sup>19</sup>: „Der Eindruck war zwingend [...], daß sie ihrem Meister, wenn dieser gewollt hätte, so bis ans Ende der Welt gefolgt wäre.“ (VIII, 700)

Vielleicht zeigt kein anderes Beispiel so klar wie dieses die Tragweite der von Cipolla praktizierten Manipulation: es geht nicht nur darum, den Einzelnen seines Willens zu berauben; vielmehr zielt der Trieb zur Herrschaft auf die Vernichtung der Privatsphäre und deren Intimität, da diese für die totale Kontrolle ein potentiell Hindernis darstellt.

Maries „Herr und Meister“ taucht im *Mario* wiederholt als „Meister“ (VIII, 701, 703) oder als „Gebierter“ (VIII, 694) auf. Das beiden Erzählungen gemeinsame semantische Netz ist jedoch weiter und besteht aus Begriffen wie ‚Herrschaft‘,<sup>20</sup> ‚Magnetismus‘,<sup>21</sup> ‚Somnambulismus‘,<sup>22</sup> ‚Taschenspieler‘<sup>23</sup>. Und Cipollas „Reitpeitsche“ (VIII, 675) dürfte in Albans „Zucht-Rute“<sup>24</sup> eine frühe Vorläuferin haben.

Der politische Hintergrund der ‚italienischen‘ Erzählung *Mario und der Zauberer* ist von jeher bekannt. Weniger bekannt ist vielleicht, in welchem Zusammenhang sie mit dem ihre Entstehung begleitenden literarischen Kontext steht, d. h. mit dem *Joseph*-Roman und der Essayistik, z. B. mit den beiden Lessing-Aufsätzen vom Januar 1929 (*Rede über Lessing* und *Zu Lessings Gedächtnis*), der Rede *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* vom Mai desselben Jahres und der *Deutschen Ansprache. Ein Appell an die Vernunft* vom Oktober 1930. Der rote Faden, der all diese Texte – und auch den *Joseph*-Roman – durchzieht, ist die Vorstellung der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung als einer Abfolge von Progression und Regression, wobei die Gefahr eines Rückfalls auf eine niederere Evolutionsstufe stets latent vor-

<sup>19</sup> In fast wörtlicher Übereinstimmung schreibt Alban über sein Opfer Marie: „Es war *mein* Geist, der [...] ihr die Schwingen gab, dem Kerker, mit dem sie die Menschen überbaut hatten, zu entschweben“ (ebd., S. 217). Vgl. dazu auch VIII, 700: „[...] und in mondsüchtigem Gleiten, berückt und taub, schwebte Frau Angiolieri dahin [...]“.

<sup>20</sup> VIII, 697, 700, 702 und E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, a. a. O., S. 213, 214, 217 („beherrschenden Macht“).

<sup>21</sup> VIII, 690 („magnetische‘ Übertragung“) und E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, a. a. O., S. 195, 203, 208, 213.

<sup>22</sup> VIII, 701 („Zustand von militärischem Somnambulismus“) und E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, a. a. O., S. 217 („somnambulen Zustand“).

<sup>23</sup> VIII, 670, 673, 678, 687 und E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, a. a. O., S. 203.

<sup>24</sup> Ebd., S. 215.

handen ist und ein Anschreiben gegen das als Regression perzipierte Überhandnehmen des Irrationalen und Triebhaften, wie es sich für Thomas Mann im Aufkommen des Faschismus manifestierte. In diesem Sinne waren die beiden Lessing-Essays genau zu dem Zeitpunkt an den großen Vertreter der Aufklärung gerichtet, an dem Mann fürchten musste, die irrationalen Kräfte würden die Oberhand gewinnen.<sup>25</sup> Die in Deutschland nach den Septemberwahlen 1930 heraufziehende Politik, andernorts bereits an der Macht, wird in der *Deutschen Ansprache* als eine Art kollektiver Neurose beschrieben, wie sie Cipolla im Kleinen bereits vorexerziert hatte.<sup>26</sup>

Im Gegensatz zum *Magnetiseur*, dessen Macht ungebrochen bleibt, schließt *Mario und der Zauberer* mit einem für Cipolla tödlichen Pistolenschuss, wobei im letzten Absatz durch das fünfmalige Wiederholen des Wortes „Ende“ dieses emphatisiert und gewissermaßen beglaubigt wird. Das Syntagma „Ein Ende mit Schrecken“ suggeriert zudem, ohne Marios Eingreifen hätte die Herrschaft des Zauberers eben auch zu einem ‚Schrecken ohne Ende‘ werden können, wie es in der sprichwörtlichen Ergänzung heißt.<sup>27</sup> Cipollas Ende wird aber auch und gerade vom Ich-Erzähler als „ein befreiendes“ definiert – „ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden“ (VIII, 711). Bekanntlich besteht zwischen dem Ich-Erzähler – nur nebenbei sei hier daran erinnert, daß Thomas Mann in der Familie ‚Zauberer‘ genannt wurde – und Cipolla eine nähere Beziehung als es auf den ersten Blick scheinen würde.<sup>28</sup> Ersterer kennt die Mittel, mit denen der Hypnotiseur seine Wirkungen erzielt und kann sie notfalls auch selbst praktizieren: „[...] ich erinnere mich, daß ich unwillkürlich mit

<sup>25</sup> „Wir haben es zur inferioren Lust aller Feinde des männlichen Lichts, aller Priester des dynamistischen Organismus im Irrationalen schon so weit gebracht, daß der natürliche Rückschlag böseartig-lebensgefährlich auszusehen beginnt und nachgerade ein Rückschlag gegen den Rückschlag nötig scheint, um das chthonische Gelichter, das allzuviel Wasser auf seine Mühlen bekommen hat, in sein mutterrechtliches Dunkel zurückzuscheuchen“ (IX, 244f.). Auf die hier und in *Mario und der Zauberer* vorhandenen intertextuellen Bezüge zu J. J. Bachofen bin ich an anderer Stelle eingegangen (Mario e i maghi. Arte e politica in un racconto di Thomas Mann, Vortrag gehalten auf der Tagung „Thomas Mann tra etica e politica“, Universität Neapel Federico II, Mai 2009; die Akten der Tagung erscheinen demnächst bei Il Mulino: Bologna).

<sup>26</sup> „Der exzentrischen Seelenlage einer der Idee entlaufenen Menschheit entspricht eine Politik im Groteskstil mit Heilsarmee-Allüren, Massenkrampf, Budengeläut, Halleluja und derwischmäßige Wiederholen monotoner Schlagworte, bis alles Schaum vor dem Munde hat. Fanatismus wird Heilsprinzip, Begeisterung epileptische Ekstase, Politik wird zum Massenopiat des Dritten Reiches oder einer proletarischen Eschatologie, und die Vernunft verhüllt ihr Antlitz“ (XI, 880).

<sup>27</sup> Die im Zusammenhang mit den Befreiungskriegen gegen Napoleon aufgekommene Redensart „Lieber ein Ende mit Schrecken als ein Schrecken ohne Ende“ weist übrigens noch einmal auf einen spezifischen historisch-politischen Kontext, vgl. Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Das große Buch der Zitate und Redewendungen. Über 15 000 klassische und moderne Zitate und feste Wendungen. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 2002. S. 462.

<sup>28</sup> Zum ersten Mal ausgeführt von Hans Rudolf Vaegt: Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München: Winkler 1984, S. 228.

den Lippen leise das Geräusch nachahmte, mit dem Cipolla seine Reitpeitsche hatte durch die Luft fahren lassen“ (VIII, 677 f.). Wenn aber zwischen den beiden ‚Zauberern‘ ein geheimes Spiegelungsverhältnis besteht, so bezeichnet die Befreiung, die der Ich-Erzähler empfindet, auch eine ästhetische Wende und den Abschied von der ‚bürgerlichen‘ Phantastik hoffmannscher Provenienz. Der für diese konstitutive nahtlose Übergang zwischen Erfahrungswirklichkeit und phantastischer Gegenwelt als Resultat eines Erzählens, in dem verschiedene Perspektiven unmerklich ineinander übergehen bzw. die innere Perspektive einer Figur als ‚objektive‘ Erzählhaltung wiedergegeben wird – hier aufgezeigt anhand der Erzählungen *Der Kleiderschrank* und *Der Tod in Venedig* –, dieses den Leser desorientierende und ‚verzaubernde‘ Erzählen also wurde für Thomas Mann unter dem Eindruck der politischen Ereignisse suspekt: „politisch verdächtig“, würde Herr Settembrini sagen (5.1, 175).

Friedhelm Marx

„Bürgerliche Phantastik“?

Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*

In einem Brief an den französischen Germanistik-Professor Joseph-Emile Dresch, der ihm eine Reihe von Fragen gestellt hatte, schreibt Thomas Mann am 21.10.1908: „Von E. T. A. Hoffmann habe ich die Möglichkeit einer bürgerlichen Phantastik erfahren, wie etwa von Ibsen die einer bürgerlichen Symbolik.“ (21, 395) Der Begriff „bürgerliche Phantastik“ dient ihm offenbar (wie der der bürgerlichen Symbolik) zu diesem Zeitpunkt zur Bestimmung des eigenen poetischen Verfahrens. Dabei handelt es sich um eine erklärungsbedürftige Kombination. Das Beiwort „bürgerlich“ ist dazu angetan, das dezidiert antibürgerliche Element des Phantastischen zu moderieren, ja zu dämpfen, wie die „bürgerliche“ Symbolik Ibsens als eine Art Abwehrzauber gegen das symbolisch aufgeladene Tempeltheater des „Zauberers“ Wagner erscheint.<sup>1</sup> Mit dieser Formel markiert Thomas Mann im Rückblick auf sein Frühwerk einerseits seine Nähe zur phantastischen Literatur, andererseits den Abstand zu den phantastischen Entgrenzungsexperimenten der Literatur seiner Zeit, die sich anschickt, im Kontext von Neuromantik und aufkommendem Expressionismus den Rausch der Imagination zu feiern. Eben diese bürgerliche Phantastik will Thomas Mann dem in ganz Europa rezipierten phantastischen Schriftsteller E. T. A. Hoffmann verdanken, der bis zu diesem Zeitpunkt keine große Rolle unter seinen literarischen Orientierungsgrößen spielte.

In Thomas Manns *Buddenbrooks* ist die Hoffmann-Lektüre einzig Tony, der Tochter des Konsuls Buddenbrook, zugeordnet. Ihr geschmeidiger Verhehrer Grünlich erkundigt sich nach Tonys Lektüre und weiß nur zu sagen: „In der That! Dieser Schriftsteller hat Hervorragendes geleistet“ (1.1, 105), wie er für jeden ein liebenswürdiges Wort bereithält. Als Tony ein weiteres Mal von Morten Schwarzkopf nach ihrer Lektüre befragt wird und Hoffmann nennt, antwortet dieser: „Den mit dem Kapellmeister und dem goldenen Topf? Ja, das ist sehr hübsch ... Aber, wissen Sie, es ist doch wohl mehr für Damen.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Thomas Manns Notizen im Umfeld seines Essayprojektes *Geist und Kunst* (1909): „Aber mir scheint das Werk des späteren Ibsen, eine Sublimierung des bürgerlichen Dramas seinem Wesen nach, mit seinen symbolischen Zaubermitteln, seiner ethischen Hochspannung, noch immer das Höchste und Feierlichste zu sein, was unsere Zeit auf dem Gebiete des Schauspiels zu erreichen vermochte.“ (14.1, 211)

Männer müssen heute etwas anderes lesen.““ (1.1, 140) Diese Bemerkung spiegelt den Stand der Bewertung Hoffmanns zum Zeitpunkt der Romanhandlung, zur Zeit des Vormärz. Die Ablehnung des Romantikers Hoffmann in diesen politisch bewegten Zeiten hat eben auch die Romanfigur Morten Schwarzkopf ergriffen.

Dass Thomas Mann ganz anders votiert, zeigt sich nicht nur an Hoffmannesken Figuren aus den *Buddenbrooks* wie Makler Gosch und Bankier Kesselmeier oder an der Vision des reisenden Enthusiasten van der Qualen, der an E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*-Novelle erinnert.<sup>2</sup> Noch während der Konzeption der *Buddenbrooks* schreibt Thomas Mann am 21. Juli 1897 an seinen Freund Otto Grautoff:

Augenblicklich bewundere ich Eckermanns »Gespräche mit Goethe« – welch ein beschämender Genuß, diesen großen, königlichen, sicheren und klaren Menschen beständig vor sich zu haben, ihn sprechen zu hören, seine Bewegungen zu sehen –! Ich werde garnicht satt davon, und ich werde traurig sein, wenn ich zu Ende bin. Ähnlich erging es mir vor Kurzem mit einem sehr anderen, uns Verfallsmenschen verwandteren Geiste, E. T. A. Hoffmann nämlich, diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes, von dem ich Alles mir Erreichbare gelesen habe. (21, 95)

Hier zeichnet sich exemplarisch die Disposition der Autoren des *Fin de siècle* für das Werk E. T. A. Hoffmanns ab, das mit den künstlerisch nobilitierenden Krankheitsbildern der Jahrhundertwende in Verbindung gebracht wird.

Thomas Mann verschreibt sich dem so genannten Gespenster-Hoffmann zwar deutlich, aber durchweg mit Vorbehalten. Im Brief an Grautoff ist es das Gegenmittel des großen, königlichen, sicheren und klaren Goethe, elf Jahre später ist es im Brief an Dresch die Rede von der „bürgerlichen Phantastik“ Hoffmanns, die das Phantastische so moderiert, dass eine Verwechslung mit radikal phantastischen Programmen im Kontext der Moderne sogleich ausgeschlossen wird.

Ganz offenkundig entdeckt Thomas Mann den mit E. T. A. Hoffmann verbundenen Komplex Phantastik, Zauberei und Verzauberung in den 1920er Jahren noch einmal neu. Dafür gibt es mehrere Indizien: Da ist 1. sein Interesse für alle Spielarten des Okkulten.<sup>3</sup> Wenn es vom Erzähler der Novelle *Mario und der Zauberer* heißt, dass er an „Gesellschaftsspielen [...], die auf über-

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Claudia Lieb/Arno Meteling: E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*, in: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), Berlin: Erich Schmidt, S. 34–59, zuvor bereits Hans Vaget: Die Erzählungen. In: TM Hb, 588 f.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die Beiträge von Manfred Dierks und Marianne Wünsch in diesem Band S. 73–83, 85–103.

oder untervernünftige Fähigkeiten der menschlichen Natur, auf Intuition und ‚magnetischer‘ Übertragung, kurzum auf einer niedrigen Form der Offenbarung beruhen“ (VIII, 690), teilgenommen habe, so gilt das auch für den Autor: Thomas Mann besuchte 1922/23 mehrere okkultistische Sitzungen des Parapsychologen Albert Freiherr von Schrenck-Notzing und berichtete mehrfach darüber. Allein die außerordentliche Vortragswirkung seines Essays *Okkulte Erlebnisse* belegt, dass es sich um einen Trend der Zeit handelte.<sup>4</sup> Der dementsprechend erfahrene Erzähler der *Mario*-Novelle hält denn auch fest, dass jeder diese Versuche kenne:

Jeder hat auch dabei seine kleinen, neugierig-verächtlichen und kopfschüttelnden Einblicke in den zweideutig-unsauberen und unentwirrbaren Charakter des Okkulten getan, das in der Menschlichkeit seiner Träger immer dazu neigt, sich mit Humbug und nachhelfender Mogelei vexatorisch zu vermischen, ohne daß dieser Einschlag etwas gegen die Echtheit anderer Bestandteile des bedenklichen Amalgams bewiese. (VIII, 690f.)

Da ist 2. der *Zauberberg* selbst, der von der Verzauberung des schlichten Hans Castorp erzählt und dabei die Aspekte und Erlebnisse des Okkulten aufnimmt. Die phantastischen Momente des *Tod in Venedig*, die schon Aschenbachs Reise weg prägen, werden hier noch einmal aufgegriffen, verstärkt und großzügig instrumentiert. Da ist 3. die Selbstwahrnehmung Thomas Manns als Zauberer, wie die Briefe an die erwachsenen Kinder erkennen lassen. Innerhalb der Familie lässt sich Thomas Mann in den 1920er Jahren die Bezeichnung „Zauberer“ gefallen, welchem Anlass auch immer sie sich verdankt. Und da ist 4. das „tragische Reiseerlebnis“ *Mario und der Zauberer* von 1930, das die Zauberei schon im Titel führt. Das Sujet der Novelle wird vorbereitet durch Thomas Manns essayistische Bemerkungen zum Phantastischen in den 1920er und frühen 1930er Jahren, die den Charakter des Beiläufigen mehr und mehr verlieren. Seine Wahrnehmung der Phantastik, der Spielarten des Okkulten gerät in diesen Jahren offenbar in ein ganz neues Kraftfeld.

Das zeigt sich bereits an der poetischen Raumordnung, die Thomas Mann anführt, um seine (und nicht nur seine) Disposition für das Phantastische zu begründen. Der Norden, genauer: Lübeck figuriert für ihn als Herkunftsmilieu des Spuks. In der Geburtstagsansprache an den Bruder Heinrich von 1931 heißt es, diese Stadt verberge hinter ihrem mittlerweile „schlecht und recht“ modernen, bürgerlich gesunden, durchaus normalen Erscheinungsbild eine ganz andere Seite, die auf das Werk der Brüder eingewirkt habe:

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Helmut Koopmann: Der Künstler als Scharlatan. Bruder Cipolla und seine Vorgänger, in: Thomas Manns *Mario und der Zauberer*, hrsg. von Holger Pils und Christina Ulrich. Lübeck: Kulturstiftung Hansestadt Lübeck 2010, S. 37–51 sowie die Beiträge von Manfred Dierks und Marianne Wünsch in diesem Band (wie Anm. 3).

... wenn ich sie mir so ansehe, diese Herkunft – und aus einem gewissen aristokratischen Interesse habe ich sie mir oft angesehen –, so scheint es mir um ihre bürgerliche Gesundheit eigentümlich suspekt zu stehen, nicht ganz geheuer, nicht ganz uninteressant. Es hockt in ihren gotischen Winkeln und schleicht durch ihre Giebelgassen etwas Spukhaftes, allzu Altes, Erblasthaftes – hysterisches Mittelalter, verjährte Nervenexzentrizität, etwas wie religiöse Seelenkrankheit –, man würde sich nicht übermäßig wundern, wenn dort dem marxistischen Bürgermeister zum Trotz, noch heutigen Tages plötzlich der Sankt Veitstanz oder ein Kinderkreuzzug ausbräche – es wäre nicht stilwidrig, unser Künstlertum, daß es ist und auch wie es ist – ich habe nie umhingekannt, es auf irgendeine Weise mit diesem heimlich umgehenden und nicht ganz geheuren Stadtpuk in kausalen Zusammenhang zu bringen [...] (X,309)

Thomas Mann entwirft hier eine Verschränkung von Gegenwart und seelischem Altertum, von Moderne und Mittelalter, von Gesundheit und Krankheit, von bürgerlicher Normalität und Phantastik, die sich als literarisches Programm lesen lässt. Eine derartige Herkunftsprägung muss sich, der Logik des Geburtstagsessays zufolge, auch auf den Bruder erstrecken. Und so entdeckt Thomas Mann denn auch den Lübecker Stadtpuk bei seinem Bruder Heinrich, in diesem Essay beiläufig, zuvor bereits ganz explizit. In seiner *Anmerkung* zu Heinrichs Roman *Die große Sache*, die am 12.12.1930, also ein Vierteljahr vor der Geburtstagsansprache, in der „Literarischen Welt“ erschien, weist er auf dessen Spuk eigens hin. Dieser Roman, der in allen Hinsichten der Beschleunigung der Gegenwart Rechnung trägt (sein erster, tiefster Gegenstand sei die Bewegung, so Heinrich Mann<sup>5</sup>), weist, so Thomas Mann in seiner Rezension, einen „magisch-okkulten Einschlag“ auf (X, 743), der zu denken gibt.

Jener Oberingenieur Birk [die Vaterfigur des Romans], krank infolge eines Unglücksfalles, aber man weiß nicht recht, wie, wie sehr und ob überhaupt, bringt es dahin, aus sich herauszugehen und mit mühsamer Geisterhand in die Geschehnisse einzugreifen, wo sie am turbulentesten sind, während sein Körper im Krankenhaus liegt. Seine Tochter [...] wird am Telephon kraft eines technisch-parapsychologischen Vorgangs auf hellseherische Weise an den großen Sportpalast angeschlossen, wo eben in Gegenwart wichtiger Personen ein sensationeller Boxmatch vonstatten geht – eine Massenszene von grotesker Kraft und Komik übrigens, wohl die lebensvollste des Buches, an der also Margo mit Augen und Ohren teilnimmt, als sei sie nicht ganz woanders. Wie vertragen sich solche Wunder mit dem rational-humanitären Ruf des Autors? Müßte er nicht fürchten, durch Zulassung des Außervernünftigen dem Bösen, wie er es versteht, Tür und Tor zu öffnen? Handelt es sich um einfallenden Altersmystizismus? Um Konvenienz gegen den Modehaß der Zeit auf alles, was ratio heißt – einen Haß, von dem er doch wohl weiß, daß er seine politische Seite hat? Wir müssen Unzuverlässigkeit feststellen. Dichter-Unzuverlässigkeit in Dingen der humanitas, eine skeptische Waghalsig-

<sup>5</sup> So in Heinrich Manns Einführung in den Roman, die am 10.10.1930 unter dem Titel *Mein Roman* in der „Vossischen Zeitung“ erschien. Vgl. Heinrich Mann: *Mutter Marie; Die große Sache*. Zwei Romane, Düsseldorf: Classen 1986, S. 471.

keit, die auf der gediegen anti-humanen Gegenseite – und das ist ihre Stärke – durchaus unbekannt ist.“ (X, 743f.)

Wenn Thomas Mann diesem Zeit-Roman etwas abgewinnen kann, der sich das Tempo Berlins, der „schnellsten Stadt der Welt“<sup>6</sup>, zu eigen zu machen sucht und die Medienkonkurrenz durch das Kino offensiv aufnimmt, dann ist es diese Zulassung des Außervernünftigen, dieser Einschlag des Anderen, Okkulten, Magischen, Spukhaften. In diesem Einschlag sieht er eine substantielle Verbindung zum eigenen Werk, nicht zuletzt zur gerade publizierten Novelle *Mario und der Zauberer*.

Zugleich kommt die Politik, die politische Gesamtlage ins Spiel: Auch unter den Bedingungen der Gegenwart, bei einem politischen „Modehaß der Zeit auf alles, was ratio heißt“, ist es Thomas Mann zufolge nicht Sache der Literatur, das Irrationale auszusparen und sich ausschließlich der politisch korrekten Vernunft zu verschreiben. Dass selbst sein politisch engagierter Bruder sich nicht dazu versteht, dass also auch Heinrich es in seinem Roman spuken lässt, wird nicht ohne Grund so deutlich (und ein wenig spöttisch) hervorgehoben. Für Thomas Mann gehört es jedenfalls ins Zentrum seines Literaturbegriffs.

So weist er denn auch in seinem Storm-Essay von 1930 auf dessen Neigung zum Gespensterwesen hin, die Gottfried Kellers Einspruch hervorgerufen habe: etwa „im bewunderungswürdigen Fall des ‚Schimmelreiters‘, die zweideutige und unter dem Gesichtspunkt vernünftiger Selbstbeherrschung unzuverlässige Stellung des Dichters zu den spukhaften Elementen der Geschichte – dies stimmungsvolle Versteckspiel im Nebel, das Keller als geistig und künstlerisch unerlaubt empfand.“ (IX, 262) Auch in Theodor Storms Gedichten sei ein „Zug des Geisterhaften, das eine Verfeinerungsform des Abergläubischen darstellt und sich dem Spiritistischen nähert.“<sup>7</sup>

Diese Beobachtungen Thomas Manns lassen ein elementares Interesse an literarischen Gestaltungen des Phantastischen erkennen. Sie konvergieren in drei Punkten: 1. Der literarische Spuk wird dem Norden, der nördlichen Herkunft zugeschlagen. Das gilt für den Bruder Heinrich, für Theodor Storm<sup>8</sup>,

<sup>6</sup> Vgl. Bodo-Michael Baumunk: „Die schnellste Stadt der Welt“, in: Gottfried Korff/Reinhard Rürup (Hrsg.): Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1987, S. 459.

<sup>7</sup> IX, 262f. Das Storm-Gedicht „O bleibe treu den Toten“ nennt Thomas Mann als Beispiel: „O bleibe treu den Toten“ ist solch ein Gedicht, bewundernswert durch die suggestive Zartheit, mit der es das tonlose Lallen der Abgeschiedenen erhört und für ihr banges Mühen, über die ‚zerfallene Brücke‘ ein Liebeswort herüberdringen zu lassen, ein zärtlich-schauriges Mitleid weckt.“ (IX, 263)

<sup>8</sup> Auch im Storm-Essay figuriert die nördliche Herkunft als Erklärungsmuster: „Da ist der Norden, ist gemüthafte Nachgiebigkeit gegen heidnischen Volksglauben, die dem aufgeklärt-ungläubigen Sohn des 19. Jahrhunderts freilich widerspruchsvoll genug zu Gesicht steht.“ (IX, 262)

nicht zuletzt für Thomas Mann selbst. Der Spuk wird nun 2. aus humanistischen Erwägungen als problematisch bewertet, insofern er eine substantielle Unzuverlässigkeit des Verfassers erkennen lässt. Dementsprechend gibt es Einspruch von Seiten der Vernunft, wie ihn Gottfried Keller im Falle Storms, Thomas Mann selbst ironischerweise bei seinem politisch so korrekten Bruder übernimmt. Ungeachtet seiner politischen Bedenklichkeit erscheint das Phantastische 3. als poetisch notwendig und unverzichtbar.

Diese Bewertung deutet sich bereits in Thomas Manns Rezension der *Politischen Novelle* seines Schriftsteller-Kollegen und Freundes Bruno Frank an, die 1928 in der Zeitschrift „Das Tagebuch“ erschien.<sup>9</sup> Wiederum nimmt Thomas Mann das Gespenstische, Dämonische in dieser Novelle besonders genau wahr, das in Franks Darstellung der Stadt Marseille gipfelt:

Wirklich ist die lärmvolle Hafenstadt, nach den Bedürfnissen des Dichters, der Verhängnis braut, ganz ins Dämonisch-Gespenstische stilisiert, zu einem Alptraum, beängstigend, gefährlich-verlockend, die gesittete Seele sich selbst entfremdend, unsittliche Verzauberung ganz und gar, aber ohne der Wirklichkeit Gewalt anzutun, es ist Marseille auch wieder ganz echt und gegenständlich, halbexotische Großstadt, Mischkessel der Rassen und Einbruchsstelle der dunklen Welt.

[...]

Auf jeden Fall ist dieser Schluß erzählt, wie er nicht besser erzählt werden könnte. Die faszinierende Verdächtigkeit des Lasterquartiers, der scheußliche Lemuren-Ansturm der Bordellstraße, die Verirrung in jene Sackgasse und Falle, wo der Mann, der bewußt und willentlich den »verständigen Weg« hat liegenlassen, auf das dunkel-tod-süße Frauenbild aus äußerster Fremde stößt, das sein Blut zu untergänglicher Liebe ruft: man darf das unübertrefflich nennen. Schreckhaft wirklich, als Schilderung eines tödlichen individuellen Abenteuers ist es gegeben und doch getaucht in die erhöhende Symbolik der Verführung und des Unterganges, der tiefen Gefährdung des Edlen selbst, des Deutschtums, des Europäertums. (X,699)

Thomas Mann gibt hier eine freundliche Bewertung des recht verquastenen Novellenschlusses – und zugleich eine Formel für die eigene literarische Produktion. Was er hervorhebt, ist die ihm literarisch vertraute Erzählfigur des Untergangs, des erotisch kodierten Todes, ist vor allem die Verbindung von „schreckhaft wirklich“ und „erhöhend symbolisch“, von „gegenständlich-echt“ und dämonisch-gespenstisch. Diese Verbindung hat Thomas Mann längst literarisch erprobt, in den 1920er Jahren aber steht das Dämonisch-Gespenstische für ihn unter dem Eindruck „politischer Verdächtigkeit“ und einer allzu großen Nähe zur Reaktion. Wenn er es um 1900 noch am Beispiel E. T. A.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz von Bernd Hammacher: Die Utopie der Mitte. Zum politischen Kontext und zur kulturellen Topographie von *Mario und der Zauberer*, in: Thomas Manns „Mario und der Zauberer“ (zit. Anm. 4), S. 16–35.

Hoffmanns, „diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes“, der Dekadenz zuschlug, so hat es jetzt, angereichert durch die Spielarten des Okkulten, unversehens eine politische Seite.

Damit ist der poetologische Kontext der Novelle *Mario und der Zauberer* konturiert. Sie stellt sich dem Problem, dass der Einschlag des Gespenstischen, Dämonischen neuerdings in Gefahr steht, dem Modehass der Vernunft, der grassierenden Antivernunft zuzuspielen. Wenn man ihre Konzeption mit einer literarischen (was immer heißt: versuchsweisen) Lösung eines Problems vergleichen will, das auf den Nägeln brennt, besteht die Aufgabe dieser Novelle wohl eben darin, eine Rechtfertigung der *literarischen* Zauberei mit einer Kritik der *politischen* Zauberei zu verbinden.

Die Novelle stellt einen Zauberer in den Mittelpunkt, wie ihn Thomas Mann selbst im Sommer 1926 in Forte dei Marmi erlebt haben will. „Der Zauberkünstler war da und benahm sich genau, wie ich es geschildert habe. Erfunden ist nur der letale Ausgang [...], schreibt er am 12.6.1930 an Otto Hoerth (Reg I 30/98).<sup>10</sup> Thomas Mann weist rückblickend wohl auch deshalb auf den biographischen Hintergrund hin, um das Echte, Gegenständliche, mithin den Aspekt des wirklich Erlebten herauszustellen. Und tatsächlich bietet die Novelle zunächst ganz echt und gegenständlich eine anschauliche, individuell gefärbte Beschreibung des sommerlichen Italien-Tourismus der 1920er Jahre. Sie beginnt mit Reisebeobachtungen des Erzählers, die dem Urlaubsort Torre di Venere selbst gelten und denen durchaus nichts Bedrohliches innewohnt. Der Erzähler verbindet sie mit Ratschlägen, wann bestenfalls in diese Region zu reisen sei, und Vermutungen, warum die Idylle sich auf dem Rückzug befinde und wo sie allenfalls noch zu finden sei. Das kommt einem genauen, feuilletonistischen Reisebericht recht nahe, es wirkt lebensecht, erfahrunggetränkt und so anschaulich, dass es sich an Reiseerfahrungen des zeitgenössischen Lesers problemlos anschließen lässt. Überdies erzählt ein Bürger und Familienvater, mithin eine für das bürgerliche Lesepublikum auf den ersten Blick vertrauenswürdige Person. Der Eindruck des beglaubigt Tatsächlichen, des Realistischen könnte sich auch auf den Verdruss im Grand Hotel und am Strand erstrecken, wäre da nicht die Einleitung des Erzählers, die die andere, verhängnishafte Seite des Geschehens ankündigt:

<sup>10</sup> Selbst von der gereizten, nationalistisch aufgeladenen Stimmung am Urlaubsort, deren Veranschaulichung den ersten Teil der Novelle ausmacht, ist bereits in einem Brief aus Forte dei Marmi die Rede: Am 7.9.1926 schreibt Thomas Mann an Hugo von Hofmannsthal über kleine Widerwärtigkeiten, die mit dem „derzeitigen unerfreulichen überspannten und fremdenfeindlichen nationalen Gemütszustand“ zusammenhängen: „Natürlich hat das eigentliche Volk seine Liebenswürdigkeit bewahrt und steht geistig nicht unter dem blähenden Einfluß des Duce.“ (Reg I 26/144).

Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft, und zum Schluß kam dann der Choc mit diesem schrecklichen Cipolla, in dessen Person sich das eigentümlich Böartige der Stimmung auf verhängnishafte und übrigens menschlich sehr eindrucksvolle Weise zu verkörpern und bedrohlich zusammenzuziehen schien. (VIII, 658)

Dabei ist signifikant, wie der Zauberer Cipolla als Verkörperung des Böartigen ins Bild gesetzt wird: „Er trug einen weiten schwarzen und ärmellosen Radmantel mit Samtkragen und atlasgefütterter Pelerine, den er mit weiß behandschuhten Händen bei behinderter Lage der Arme vorn zusammenhielt, einen weißen Schal um den Hals und einen geschweiften, schief in die Stirne gerückten Zylinderhut.“ (VIII, 674) Die äußerliche Erscheinung Cipollas könnte noch als schrille Besonderheit durchgehen, würde nicht der Erzähler gleich darauf verweisen, dass es so scheine, als sei dieser Zauberer eigentlich aus einer ganz anderen Zeit in die Gegenwart gesprungen:

Vielleicht mehr als irgendwo ist in Italien das achtzehnte Jahrhundert noch lebendig und mit ihm der Typus des Scharlatans, des marktschreierischen Possenreißers der für diese Epoche so charakteristisch war, und dem man nur in Italien noch in ziemlich wohl erhaltenen Beispielen begegnen kann. Cipolla hatte in seinem Gesamthabitus viel von diesem historischen Schlage, [...]. (VIII, 674)

Der Zauberer kommt zeitlich offenbar von weit her, und sein Auftritt setzt das auch gleich ins Bild. Cipolla stürzt förmlich auf die Bühne und provoziert dadurch wie durch seinen merkwürdigen Anzug „die Fiktion des Von-außen-her Eintreffens“. (VIII, 674) Spätestens an dieser Stelle ist das Geschehen in der Sphäre des Ungeheuren angekommen, die den ersten Eindruck „reklamehafter und phantastischer Narretei, die zum Bilde gehört“ (VIII, 674), deutlich überbietet. Ob es wirklich eine Fiktion ist, dass Cipolla von außen her eingetroffen ist, wird zunehmend zweifelhaft.

Mit dem Erzähler gemeinsam erblickt der Leser einen Zauberer, wie er im Buche steht, in den Büchern E. T. A. Hoffmanns etwa, auf die Thomas Mann sich mit dieser Novelle ein weiteres Mal, allerdings ganz anders als noch im Frühwerk bezieht. Bei Hoffmann lassen sich dunkle und helle Zauberer unterscheiden<sup>11</sup>, einerseits alte und weise Gegenspieler der Philister, menschenfreundliche, mit Elementargeistern kommunizierende Zauberer wie der Archivar Lindhorst aus dem *Goldenen Topf*, andererseits eine modernere Spielart, deren Zauberei zerstörerisch, oftmals tödlich wirkt. Diese laborieren weniger

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Michael Rohrwasser: Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E. T. A. Hoffmann, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, München: edition text + kritik 1992, S. 32–44.

mithilfe von Elementargeistern, als mit modernen Apparaten und Techniken der „zeitgenössischen“ Wissenschaften: Dazu gehört der Zauberer Alban aus dem *Magnetiseur*<sup>12</sup>, dazu gehört geradezu paradigmatisch jener Coppola oder Coppelius aus dem *Sandmann*, dessen bedrohliches Wirken bereits im Namen von Manns Cipolla nachklingt.

Wie Hoffmanns Zauberer von der dunklen Seite gibt sich Cipolla noch vor seinen eigentlichen Kunststücken durch einen stechenden Blick zu erkennen. Mit „stechenden Augen“ (VIII, 677) sieht er den jungen Burschen an, der ihn herausfordernd begrüßt hat, und zwingt ihn, dem Publikum die Zunge herauszustrecken. Der Bursche weiß nicht, wie ihm geschieht, gibt aber seinen Widerstand (wenn es denn Widerstand ist) nicht auf. Bei seinem zweiten Protestversuch geschieht, wie der Erzähler festhält, „etwas sehr Merkwürdiges“, das die Überlegenheit des Zauberers „in ein unheimliches Licht“ setzt (VIII, 684): „Cipolla näherte sich dem Burschen noch mehr, wobei er ihm eigentümlich in die Augen sah.“ Ja, Cipollas Augen schienen „in die des jungen Mannes getaucht, über ihren Tränensäcken zugleich welk und brennend zu werden, – es waren sehr sonderbare Augen, und man verstand, daß sein Partner nicht nur aus Mannesstolz die seinen nicht von ihnen zu lösen mochte.“ (VIII, 684 f.) Die hier beschriebene unheimliche Wirkung der Augen, der Blicke nimmt das Leitmotiv der Augen aus E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* auf. Das setzt sich fort bis zur Schlusskatastrophe, wo Cipolla Mario zu sich auf die Bühne winkt: „recht wie es im Buche steht, indem er die Hand vor die Nase hielt und abwechselnd den Zeigefinger lang aufrichtete und zum Haken krümmte.“ (VIII, 704) Dieser Wink führt dazu, dass der durch Cipolla korrumpierte Blick Marios die Geliebte wahrzunehmen glaubt, wo keine Olimpia, kein Automat wie bei Hoffmann, aber eben nur, für alle anderen sogleich erkennbar, der häßliche Zauberer selbst sich befindet.

In Thomas Manns Zaubererfigur überlagern sich eine Vielzahl von Spuren. Da sind die Hypnotiseure der 1920er Jahre erkennbar, ebenso aber, und das scheint zum Signum des Phantastischen bei Thomas Mann zu gehören, literarische Vorläufer: Wir sehen in Cipolla ein wenig von Hoffmanns Coppelius und Alban, eine Spur vom „bucklicht Männlein“ wohl auch<sup>13</sup>, aber auch filmische Vorbilder wie Dr. Caligari.<sup>14</sup> Erst die Kombination von zeitgenössischer Pseu-

<sup>12</sup> Vgl. den Beitrag von Elisabeth Galvan in diesem Band. S. 119–132.

<sup>13</sup> Auf dessen Präsenz in den *Buddenbrooks* hat Heinrich Detering in seinem Beitrag zu diesem Band (S. 25–41) hingewiesen.

<sup>14</sup> Darauf deutet nicht nur der Name und die äußere Erscheinung des Zauberers hin, sondern auch der Saal der Vorstellung, „der während der Hochsaison zu wöchentlich wechselnden Cinema-Vorführungen gedient hatte“ (VIII, 671). Vgl. hierzu bereits Jeffrey Meyers: *Caligari and Cipolla: Mann's Mario and the Magician*, in: *Modern Fiction Studies*. Vol. 32.2 (1986), Baltimore: Johns Hopkins University Press, S. 235–239.

dowissenschaft mit Zauberei, wie sie im Buche steht (oder seit Robert Wienes *Cabinet des Dr. Caligari* auf der Leinwand zu sehen ist), provoziert den Eindruck des Unheimlichen.

Blickt man zurück auf die Spielarten des Unheimlichen im Werk Thomas Manns, so erscheint es hier erstmals als Verkörperung einer prekären politischen Bewegung, der grassierenden Anti-Vernunft, mit der Sprache der Essays zu reden.<sup>15</sup> Das Fragwürdigste aus dem *Zauberberg* ist zu diesem Zeitpunkt in einem ganz anderen Sinne fragwürdig geworden. In der Novelle werden nicht nur die Mitspieler auf der Bühne, sondern das ganze Publikum in den Sog hineingezogen. Das gilt auch für den Erzähler, der während der Vorstellung unausgesetzt, aber erfolglos Distanz zu gewinnen sucht. Er gehört damit zu den zahlreichen Figuren im Werk Thomas Manns, die, von der Wahrnehmung des Fremden angezogen, nicht abzureisen vermögen. Zwar überlebt der Erzähler seine Berührung mit der Sphäre des Unheimlichen, Fremden, aber auch im Rückblick, im Akt des Berichtens, will ihm Distanznahme nicht gelingen. Hinter dem Rücken der Erzählfigur führt die Novelle vor, dass auch ein reflektierter Berichterstatter, der die Anzeichen des aufkommenden italienischen Nationalismus genau beobachtet, seine eigenen persönlichen Nationalstereotypen pflegt. Dass die Veranstaltung Cipollas auch das internationale Publikum des Badeorts in Bann zieht, vermittelt keine große Hoffnung in die politische Widerstandskraft des Bürgertums, dem der Erzähler angehört.

Die Novelle *Mario und der Zauberer* unternimmt den Versuch, die Faszination des Unheimlichen zu beschreiben, zugleich aber die bedrohliche Nähe zwischen Anti-Vernunft und politischem Wahn herauszustellen, die den späten 1920er Jahren nicht nur in Italien zukommt. Angesichts dieses prekären politischen Umfelds ist die Zauberei für Thomas Mann durchaus nicht erledigt. Auch wenn sie in der *Mario*-Novelle erstmals politisch diskreditiert wird, erscheint sie immer noch als Residuum der Literatur, wie auch der bössartige Zauberer immer noch als verhunzte Künstlerfigur erkennbar bleibt. Das bedeutet wohl auch, dass dieser Sphäre nicht so rasch beizukommen ist, wie es innerhalb der Novelle zuletzt Mario gelingt, indem er den Zauberer mit einer Schusswaffe erledigt. Im Medium einer durch E. T. A. Hoffmann inspirierten bürgerlichen Phantastik macht die Novelle die Gefahren politischer Phantastik und Zauberei erkennbar. Diese Problemkonstellation bleibt im Spätwerk Thomas Manns virulent: im *Faustus*-Roman findet sie ihre radikalisierte Fortsetzung.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu u. a. Klaus Müller-Salget: Der Tod in Torre di Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*, in: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 17 (1982), Berlin: De Gruyter, S. 50–65, zuletzt Regine Zeller: „Die beherrschende Kraft eines stärkeren Wollens“ – der Cavaliere Cipolla und die Verführung der Masse, in: Thomas Manns *Mario und der Zauberer* (wie Anm. 4), S. 52–71.

Yvonne Nilges

## „Humor und Größe haben viel mit einander zu tun“: Thomas Mann und Laurence Sterne

Sympathie ist eine Begegnung von Tod und Leben: die echte entsteht nur, wo der Sinn für das eine dem Sinn für das andre die Waage hält. Sinn für den Tod allein schafft Starre und Düsternis; Sinn für das Leben allein schafft platte Gewöhnlichkeit, die auch keinen Witz hat. Witz eben und Sympathie entstehen nur da, wo Frömmigkeit zum Tode getönt und durchwärmt ist von Freundlichkeit zum Leben, diese aber vertieft und aufgewertet von jener. (V, 1504)

Dass Sympathie eine Begegnung von Tod und Leben sei, ist eine Grundüberzeugung des späten Thomas Mann, in deren Zuge die einstige Prädilektion des Frühwerks, die „Sympathie mit dem Tode“, allgemach auch auf das Leben ausgeweitet wird: auf dass eine innige Lebensfreundlichkeit entstehe, die gleichwohl „vom Tode weiß“. Das eingangs angeführte Zitat stammt denn auch aus einem Werk von Thomas Mann, das – mit aller Nachhaltigkeit – auf Ausgleich und Versöhnung ausgerichtet ist: derjenigen von Tod und Leben, derjenigen von Geist und Stoff – wie überhaupt sämtlicher Gegensätze, die in der konzilianten Doppel-Sympathie, ja einem veritablen Doppel-*Segen* mythisch aufgehoben sind. *Joseph und seine Brüder*, genauer: der letzte Teil von Manns Romantetralogie, *Joseph, der Ernährer*, ist dabei zugleich das Werk, das uns im Zusammenhang mit Laurence Sterne interessieren soll, wobei zum *Tertium comparationis* eben jene umfassende „Sympathie“ gereicht – oder, kurzum: das Dispositiv für den Humor.

In seiner Studie *Der große Humor*, die Thomas Mann bekannt war, beschreibt der dänische Philosoph Harald Høffding die Dialektik des Humors, in der These und Antithese synthetisch überhöht werden, mit ebendiesem Worte: Sympathie. Humor ist demnach, soll er das Attribut „groß“ verdienen, immer humoristische Totalität, und „[d]er Ernst, der hinter dem Scherz steckt“, gründet in „Sympathie oder [...] Verständnis“.<sup>1</sup> Wenn Thomas Mann zu Beginn des Jahres 1942 anmerkt: „Humor und Größe haben viel mit einander zu tun“ (BrAM, 363), ist also eine zweifache Größe gemeint: zum einen die Größe des Fassungsvermögens, d. h. die Fähigkeit zur souveränen und auch zur subtilen Kontrastierung; zum anderen derweilen auch die Größe der Gesinnung, die

<sup>1</sup> Harald Høffding: *Humor als Lebensgefühl* (Der große Humor). Eine psychologische Studie, Leipzig: Teubner 1918, S. 47.

sich kraft Sympathie in toleranter, vollständiger Auflösung dieser Kontraste zeigt, indem sie anhaltend versöhnend und befreiend wirkt. Letzteres ist es, was den Humor im Unterschied zur Ironie ausmacht; und Thomas Mann, der von Humor und Größe spricht, als er gerade selbst an *Joseph, der Ernährer* arbeitet, bezieht sich hier ausdrücklich auf den *Tristram Shandy* Laurence Sternes, dessen „humoristische Grossartigkeit“ ihn „sehr verwandtschaftlich“ anheimelt (ebd.).<sup>2</sup>

Als „sehr verwandtschaftlich“ verbunden – mithin als wahlverwandt – sind die beiden Romanciers bis heute freilich nie recht wahrgenommen worden. Zwar existieren drei Aufsätze zu Thomas Mann und Sterne, doch handelt keiner dieser Aufsätze von Thomas Manns Bekenntnis zu einem gemeinsamen Humor. Stattdessen wird gar auf Distanz und eine „Ironische Brüderschaft“ verwiesen,<sup>3</sup> in einem zweiten Beitrag avanciert die narrative Abschweifung gleichsam zur ‚Rettung‘ für den ‚monotonen‘ Schaffensprozess Thomas Manns,<sup>4</sup> und der dritte und letzte Aufsatz, der den Titel „Poetologischer Exhibitionismus bei Thomas Mann und Laurence Sterne“ trägt, führt auf eine phallische Fährte.<sup>5</sup> Was Thomas Mann unter „Humor“ verstand – und worin er sich in Sterne wiedererkannte –, ist etwas anderes gewesen. Wir können nur induzieren, weil das *Definieren* im Gesamtwerk fehlt. Tatsächlich expliziert Mann nirgends, was genau „Humor“ für ihn bedeute, aber er gibt Fallbeispiele. Aus dieser Kasuistik des Humors erhellt, was wir schon eingangs anmerkten: dass der Humor von „Sympathie“ und von Philanthropie getragen und seinem Wesen nach vermittelnd, ausgleichend und nachdrücklich versöhnend ist. In dieser „Mondfunktion“, mit Manns *Joseph* zu reden, befördert er Humanität: Humor, so Thomas Mann – und nur Humor – verbürgt wahrhafte Frei-

<sup>2</sup> Während die ältere Thomas Mann-Forschung ausschließlich die Ironie im Œuvre Manns gewürdigt hat (und der Versuch, diesen Begriff zu konturieren, subsumtiv nicht unternommen wurde), hat seit Käte Hamburger eine Differenzierung eingesetzt, die zumal zwischen den Termini der „Ironie“ und des „Humors“ zu unterscheiden sucht. Bezeichnend, dass Hamburger Humor zumal im *Joseph* Thomas Manns gewahrt: *Der Humor bei Thomas Mann*. Zum „Joseph“-Roman, München: Nymphenburger Verlags-Handlung 1965. Vgl. zur Thematik allgemein auch den vorzüglichen Beitrag Helmut Koopmanns über Humor und Ironie, in: TM Hb, 836–853, sowie neuerdings Sibylle Schulze-Berge: *Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. Auffällig ist indessen, dass weder Hamburger noch Koopmann noch Schulze-Berge im Kontext des Humors bei Thomas Mann auf Laurence Sterne eingehen.

<sup>3</sup> Oskar Seidlin: *Ironische Brüderschaft. Thomas Manns „Joseph der Ernährer“ und Laurence Sternes „Tristram Shandy“*, in: *Orbis litterarum*, Jg. 13, Oxford: John Wiley & Sons 1958, S. 44–63.

<sup>4</sup> Steven Cerf: „Joseph der Ernährer“. *Digressive Modes and The Narrator's Role*, in: *Comparative Literature*, Jg. 34, Durham, NC: Duke University Press 1982, S. 47–64.

<sup>5</sup> Stefan Börnchen: „Montrer le plus possible de phallus“. *Poetologischer Exhibitionismus bei Thomas Mann und Laurence Sterne*, in: *Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Jg. 25, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 187–219.

heit, indem er das Große und das Kleine, oben und unten, Eigentliches und Uneigentliches nivelliert, „weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist“. Diese letztere Definition, die nun *doch* eine ist, stammt (wie diejenige von Höffding) von einem großen Laurence Sterne-Verehrer: von Jean Paul, und wir wollen noch auf ihn zurückkommen, denn auch für Thomas Mann vernichtet der Humor „das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“.<sup>6</sup>

In seinem Vortrag „Joseph und seine Brüder“ von 1942 bekennt sich Thomas Mann zu der Geburt des *Joseph*-Humors aus dem Geiste Laurence Sternes:

Es gibt ein Kennzeichen für den eingeborenen Charakter eines Werkes, die Kategorie, zu der es hinstrebt, die Meinung, die es im stillen von sich selber hat: das ist die Lektüre, die der Autor während der Arbeit daran bevorzugt und die er als hilfreich empfindet [... Was innerhalb eines Buches, subjektiv empfunden, als Anregung] nicht paßt, [...] wird hygienischerweise ausgeschlossen [...]. Eine solche Stärkungslektüre während der Joseph-Jahre bildeten zwei Bücher: Lawrence [sic] Sterne's *Tristram Shandy* und Goethe's *Faust*. [...] Jedes der beiden heterogenen Werke hatte seine besondere Funktion als Stimulans, und es war mir dabei ein Vergnügen, zu wissen, daß Goethe Sterne sehr hoch geschätzt und ihn einen der „schönsten Geister“ genannt hat, die je gewirkt haben [in den *Maximen und Reflexionen*]. Natürlich war es die humoristische Seite des *Joseph*, der diese Lektüre zugute kam. Sterne's Reichtum an humoristischen Wendungen und Erfindungen, sein Besitz einer echten komischen Technik war es, was mich zu ihm zog (XI, 664f.)

– und diese komische Technik ist es, der wir bei Sterne und Mann im Folgenden genauer nachzugehen unternehmen. Der letzte Teil der Josephsromane, *Joseph, der Ernährer*, soll dabei den Fokus bilden, weil hier die meisten Parallelen aufzufinden sind – dem Umstand entsprechend, dass Thomas Mann, als er an diesem letzten Teile schrieb, beinahe täglich in Sternes *Tristram Shandy* las, wie seine Tagebücher zu der Zeit bekunden. Er besaß den *Tristram Shandy* (1759–1767) sowohl im englischen Original als auch in der Übersetzung von Johann Joachim Bode (1774), wobei nur die deutsche Übertragung auffallende Lesespuren in Form von extensiven Unterstreichungen aufweist.<sup>7</sup> Thomas Mann kannte Sternes *Shandy* bereits seit 1934 (Tb, 1./4.7.1934), doch erst im Dezember 1941 begann er sämtliche neun Teile des *Shandy* als „Stärkungslektüre“ für *Joseph, der Ernährer* regelmäßig und genauestens zu konsultieren. Hinzu kam später, als sich die Niederschrift von *Joseph, der Ernährer* ihrem Ende näherte, unter dem Einfluss des *Shandy* auch noch sein Studium der *Sentimental Journey* (1768/1769), die Thomas Mann wahrscheinlich gleichfalls in

<sup>6</sup> Jean Paul: Werke, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, München: Hanser 1959–1963, 1. Abt., Bd. 5, S. 125 (*Vorschule der Ästhetik*).

<sup>7</sup> Vgl. Steven Cerf: „Joseph der Ernährer“. Digressive Modes and the Narrator's Role, a. a. O., passim. Das Buch befindet sich im TMA.

der Übersetzung Bodes (1768) las, weil er seinen Englischkenntnissen misstraute (Tb, 10./18.10.1942 und Br II, 286). Die *Empfindsame Reise* also findet erst in den Schlusskapiteln von *Joseph, der Ernährer* einen Nachklang; auch sie wurde von Thomas Mann indessen unter dem Aspekt des Humoristischen gelesen und komplettiert die Rezeption durch zunehmend ‚empfindsame‘ Analogien am Ende der Josephsromane.

Wie Thomas Mann zunächst und zumal auf *Tristram Shandy* aufmerksam geworden ist, lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen. Zwar wäre hier an seine allgemeine Affinität zur englischen Literatur und seine Vorliebe für England allgemein zu denken, doch mag v. a. Goethe, der insbesondere im Alter die Heiterkeit des *Shandy* rühmte – auch er sprach vom „Humor“ des Werkes<sup>8</sup> –, nicht zuletzt im Hinblick auf Manns Goethe-*Imitatio* zum Vorbild dienen. Nahe liegend ist auch Høffdings Abhandlung über den *Großen Humor*, wo der Verfasser des *Shandy* als Humorist *par excellence* gewürdigt wird.<sup>9</sup> Auch Schopenhauer und Nietzsche freilich schätzten *Tristram Shandy* dergestalt, dass Ersterer seinem Verleger Brockhaus anbot, das Werk eigenhändig zu übersetzen, während der Letztere in Sterne den „freieste[n] Schriftsteller aller Zeiten“ sah;<sup>10</sup> von „Humor“ sprechen die beiden unterdessen nicht, und tatsächlich gibt es bei Nietzsche ja nur den Begriff der doppelten Optik, der seinem Selbstverständnis nach mehr der – Thomas Mannschen – Ironie statt dem Humor zuneigt. Und Schopenhauers Definition des Lachens in der *Welt als Wille und Vorstellung* verfügt zwar über die Kontrast-Idee, die plötzlich wahrgenommene „Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten“,<sup>11</sup> nicht aber über das für den Humor so zentrale Versöhnungselement, das eben nur durch subjektives Zugeständnis und persönliche Bescheidung glaublich wird (und nicht durch ironische Objektivität, abstrakte geistige Brillanz und intellektuelle Überlegenheit und auch nicht – darauf rekurriert nun Schopenhauer – durch das Lächerliche<sup>12</sup>). Dass Humor aber nun in der Tat

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bden, hrsg. von Erich Trunz, München: C. H. Beck 1981, Bd. 12, S. 500.

<sup>9</sup> Harald Høffding: Humor als Lebensgefühl (Der große Humor). Eine psychologische Studie, a. a. O., S. 185.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Duncan Large: „Sterne-Bilder“. Sterne in the German-Speaking World, in: Peter de Voogd und John Neubauer (Hrsg.): The Reception of Laurence Sterne in Europe, London/New York: Continuum 2004, S. 68–84, S. 80f. Der Aufsatz skizziert die Wirkungsgeschichte Sternes im deutschsprachigen Raum bis in die Gegenwart hinein. Zur deutschen Sterne-Rezeption zumal im 18. Jahrhundert s. die bis heute unersetzte Studie von Peter Michelsen: Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1962.

<sup>11</sup> Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, 5 Bde., hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, Bd. 1, S. 105.

<sup>12</sup> Dies in kritischer Replik auf Kant, der das Lächerliche als die plötzliche Auflösung einer Erwartung in ein Nichts bestimmt hatte.

ganz *subjektiv, konkret und auf eine geradezu entspannende Art allem überlegen* sei, hat erneut Jean Paul bemerkt, der sich in seiner *Vorschule der Ästhetik* beständig auf den *Tristram Shandy* Sternes beruft. Es ist erstaunlich, dass Thomas Mann dies nie gelesen hat – oder auch nicht erstaunlich, denn, wie er bekannte: „Zu Jean Paul bin ich eigentlich *nie* gekommen [...]. Sein Platz ist bei mir von L. Sterne besetzt.“<sup>13</sup>

„Ich freue mich immer“, bekräftigt Thomas Mann zwei Jahre vor seinem Tod in einer Rundfunkdiskussion, „wenn man in mir weniger einen Ironiker als einen Humoristen sieht“, denn „das herzaufquellende Lachen“ sei das, was er als „Wirkung der Kunst“ persönlich am höchsten schätze (XI, 803 und 802). Um einen „herzlich lachenden“ Kunst- und Lebensstandpunkt, um Humor als geistige Lebensform wirbt nun der *Tristram Shandy* allenthalben: „Das wahre Shandysieren“, so lesen wir dort den Ich-Erzähler über die Produktions- und Wirkungsbedingungen der eigenen Erzählung reflektieren, „öffnet Herz und Lunge und zwingt [...] das Blut [...], frischer und munterer durch seine Kanäle zu fließen, und läßt das Rad des Lebens williger und länger rundlaufen“.<sup>14</sup> Dass das, was *nach* Sterne mit dem *Terminus technicus* der *romantischen* Ironie bezeichnet wurde – die Meta-Reflexion über die Kunst im Kunstwerk selber – mithin auch und in der Tat besonders humoristisch ist, ergibt sich aus dem transzendentalen Standpunkt steter Wechselwirkung, den Friedrich Schlegel von Fichte übernommen hat, so dass der Begriff der *romantischen* Ironie wiederum triadisch ist, d. h. aus These, Antithese und – das ist entscheidend – abermals auch einer *Synthese*: aus einer Versöhnung der Gegensätze auf höherer Ebene besteht. Durch den beständigen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung kreiert der Erzähler, der sich der

<sup>13</sup> Bislang unveröffentlichter Brief an Anna Jacobson vom 21. September 1945, zit. nach Steven Cerf, „Joseph der Ernährer“. *Digressive Modes and the Narrator's Role*, a. a. O., S. 48. Hier wäre freilich zwischen Jean Pauls Theorie und seiner narrativen Praxis zu differenzieren. Es sei an das Verdikt von Goethe erinnert, dass Jean Pauls Humor *erzählerisch* in Trübsinn und in üble Laune umschlage – eine Kritik, der etwa auch der Sterne-Bewunderer Heine zustimmte: „[D]ie Sentimentalität überwindet [... Jean Paul] immer und sein Lachen verwandelt sich jählings in Weinen. [...] Wie Lorenz Sterne hat auch Jean Paul in seinen Schriften seine Persönlichkeit Preis gegeben, er hat sich ebenfalls in menschlichster Blöße gezeigt, aber [...] mit Unrecht glauben einige Kritiker [v. a. Friedrich Schlegel], Jean Paul habe mehr wahres Gefühl besessen als Sterne, weil dieser, sobald der Gegenstand den er behandelt, eine tragische Höhe erreicht, plötzlich in den scherzhaftesten, lachendsten Ton überspringt; statt daß Jean Paul, wenn der Spaß nur im mindesten ernsthaft wird, allmählig [sic] zu flennen beginnt und ruhig seine Tränendrüsen austräufen läßt.“ Jean Paul ermannele es also, mit einem Schillerschen Begriff zu reden, in der Ausführung natürlicher *Anmut*, d. h. hier der nötigen, ‚schönen‘ *Balance* des Humors. – Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, 7 in 6 Bden, hrsg. von Klaus Briegleb, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, Bd. 3, S. 470f. (*Die Romantische Schule*).

<sup>14</sup> Laurence Sterne: *Tristram Shandys Leben und Meinungen*, übers. von Johann Joachim Bode, Zürich: Manesse Verlag 1948, S. 483.

so genannten *romantischen* Ironie als ästhetisches Mittel bedient, im Grunde ja nichts anderes als einen zyklischen Schwebезustand – der seinerseits dem mythischen Erzählen Thomas Manns ganz außerordentlich entgegenkommt. Deshalb verwundert es nicht allzu sehr, wenn nicht nur der *Tristram Shandy*, sondern auch *Joseph, der Ernährer* – und bezeichnenderweise auch nur dieser letzte Teil der Josephsromane – mit dem Lesepublikum direkt kommuniziert. Die humoristische Totalität, die hierbei zu Grunde liegt und die wir als wesentlich für Thomas Manns Humorverständnis nannten, ist dabei trotz zeitweiliger gelehrter Renommée sowohl beim Ich-Erzähler Sternes als auch bei dem Erzähler Manns gerade das, was Schlegel im Kontext romantischer Ironie die „Selbstbeschränkung“ nennt: die dem Humor eignende Bescheidenheit und Bescheidenheit also, denn im „großen Humor“, der inklusiv, nicht exklusiv ist und sich demgemäß auch selbst aufs Korn nimmt, lösen alle Kontrastspannungen sich auf. Und so heißt es im *Tristram Shandy*: „BÜCHER-SCHREIBEN, wenn’s am rechten Ende angegriffen wird (Sie können sich darauf verlassen, daß ich denke, das meinige sei es), ist nur eine andere Benennung für Konversation.“<sup>15</sup>

Bedeutsam ist, dass der Erzähler in *Joseph, der Ernährer* alles aus der Perspektive des doppelten „Einst“, d. h. im Zusammenhange gewaltiger mythischer Dimensionen schildert, so dass der Humor, den wir hier vorfinden, tatsächlich als „großer Humor“ im ureigensten Wortsinne bezeichnet werden kann. Das unterscheidet ihn von *Tristram Shandy*, dessen romantische Ironie *avant la lettre* ansonsten aber ein genaues Vorbild für diejenige bei Thomas Mann war. Denn auch in *Joseph, der Ernährer* gibt es das Shandysieren ja in Fülle: hier wird aus der „Konversation“ mit dem Leser über den Nutzen und Nachteil der Erzählung für das Leben das große Fest der mythischen Erzählung, in welcher auch die Gegensätze von *Vergangenheit und Zukunft* humoristisch nivelliert werden. Auf diese Weise entsteht jenes „Neben- und Ineinander von Epik und Untersuchung, Szene und verspielter Wissenschaftlichkeit“ (XI, 625), das für den *Shandy* so charakteristisch ist – denn, wie Thomas Mann dort las: zur Erleichterung und gleichsam zur Durchheiterung des Lebens sei es notwendig, „das rechte Ebenmaß von Weisheit und Torheit beizubehalten, ohne welches kein Buch ein einziges Jahr zusammenhängen würde.“<sup>16</sup> Aus diesem Grunde hegt auch Sternes *Alter Ego*, Pfarrer Yorick, eine Antipathie gegen allzu getragene Ernsthaftigkeit – nicht gegen die Ernsthaftigkeit als solche,

<sup>15</sup> Ebd., S. 159.

<sup>16</sup> Ebd., S. 893.

denn er konnte, wenn's darauf ankam, [...] der ernsthafteste Sterbliche von der Welt sein [...], sondern der nachgeäfft war er herzlich feind [... und nannte sie] *eine geheimnisvolle Haltung des Körpers, um die Gebrechen des Gemüts zu verbergen*.<sup>17</sup>

Der ausschließliche Sinn nur für das Ernste, für das Hochfeierliche und das Schwere (der auch ein unaufrichtiger und affektierter sein kann) ist mithin v. a. auf sich selbst zentriert, indem er sich selbst zu wichtig nimmt – und verkennt so die Gewissenhaftigkeit vor Gott und vor den Menschen. „Denn die Heiterkeit“, so die Hauptfigur in *Joseph, der Ernährer*,

und der verschlagene Scherz sind das Beste, was Gott uns gab, und sind die innigste Auskunft vor dem verwickelten, fragwürdigen Leben. Gott gab sie unserem Geist, daß wir selbst dieses, das strenge Leben, mögen damit zum Lächeln bringen. Daß mich die Brüder zerrissen und mich in die Grube warfen und daß sie nun sollen vor mir stehen, das ist Leben; und Leben ist auch die Frage, ob man die Tat beurteilen soll nach dem Ergebnis und soll gut heißen die böse, weil sie notwendig war fürs gute Ergebnis. Das sind so Fragen, wie sie das Leben stellt. Man kann sie im Ernst nicht beantworten. Nur in Heiterkeit kann sich der Menscheng Geist aufheben über sie, daß er vielleicht mit innigem Spaß über das Antwortlose Gott selbst, den gewaltig Antwortlosen, zum Lächeln bringe. (V, 1593)

So, wie wir in *Joseph, der Ernährer* eines „heiligen Spiels“ gewärtig werden, das Gott zum höchsten Wohle mit den Menschen, Joseph gutgesinnt mit seinen Brüdern und der Erzähler mit dem Leser treibt, so spüren auch die Leser des *Shandy*, was Manns Hauptfigur wie folgt erklärt: „daß da einer ist, der's freundlich mit ihnen meint und der sie foppt.“ (V, 1619) Nun ist der *Tristram Shandy* freilich weniger als *Joseph* eine gleichsam göttliche Komödie, doch waltet dort: in Shandy Hall im Kleinen eben jene „Sympathie“, die hier: bei Thomas Mann in *große* Ausmaße gewendet wird. Auf diese Weise ist das fünfte Hauptstück in *Joseph, der Ernährer* zu verstehen, das eine ausgedehnte Digression darstellt und überdies auch chronologisch nicht korrekt in die Geschichte eingebettet ist: die „Thamar“-Episode, die Thomas Mann auf Grund ihrer Autonomie auch eigenständig als Novelle publizierte. Es sei dies eine merkwürdige „Randhandlung unserer Geschichte, die wir hier einschalten“, so der Erzähler,

nicht ohne uns dabei an die Tatsache gemahnt zu fühlen, daß diese Geschichte, die man wohl verführerisch nennen kann, da sie uns zu so genauer Ausführlichkeit verführt, die Geschichte Josephs und seiner Brüder, selbst nur eine anmutige Einschaltung ist in ein Epos ungleich gewaltigerer Maße. (V, 1535)

<sup>17</sup> Ebd., S. 42f.

Die Tatsache, an die *wir* uns zumal erinnert fühlen, ist in unserem Zusammenhang nun freilich die von „digressive[r] Geschicklichkeit“ im *Shandy*, die der Ich-Erzähler humoristisch als „digressiv und progressiv dabei“ dem Leser seines Werkes anempfiehlt.<sup>18</sup> Denn wirklich reiht sich ja bei Sterne, um *Joseph, der Ernährer* zu zitieren, „Randhandlung“ an „Randhandlung“ – bis schließlich das Konglomerat der Nebenhandlungen die Haupthandlung weit überwiegt. So weit geht Thomas Mann natürlich nicht, doch ist auch seine „Thamar“-Episode „progressiv“ insofern, als sie – wie die Abschweifungen im *Shandy* – Hintergrundinformationen liefert und auf diese Weise funktionale Relevanz hat. In einer „echten komischen Technik“, wie Thomas Mann es nannte, wird also, noch einmal: Eigentliches mit vermeintlich Uneigentlichem kontrastiert, die Diskrepanz zwischen Bedeutungsvollem und scheinbar Belanglosem derweil synthetisch aufgehoben. Im „Thamar“-Hauptstück finden wir wie auch bei Sterne gehäufte Apostrophen an die Leserschaft, vorgeblichen Tadel derselben, humorvolle, auch reimende Wortspiele und eine zum Prinzip erhobene Übergehung alles chronologischen Geschehens. Im neunten Teil des *Shandy* etwa folgt das 18. auf das 25. Kapitel; ähnlich das Hauptstück über „Thamar“, das seinen präzisen Platz am Ende von *Der junge Joseph* gehabt hätte, nun aber anderthalb Bände und rund 900 Seiten später in *Joseph, der Ernährer* steht – „weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist“. Eine Zusammenführung der Gegensätze, weil der Humor ebenso weit als weitherzig tatsächlich allem, auch sich selbst, ein nachsichtiges Lächeln abgewinnt. So auch, wenn der Erzähler bei Thomas Mann versichert, sämtliche Namen von Pharaos sechs Töchtern memoriert zu haben; da aber alle einförmig auf „-atôn“ endeten, verspüre er eine überdrüssige „Verstimmung“ und „keine“ rechte „Lust, sie herzusagen“ (V, 1528). Auch der Ich-Erzähler im *Tristram Shandy* „mag“ nach eigenem Bekunden bisweilen schlichtweg „nicht“ erzählen,<sup>19</sup> erzählt dann freilich umso detaillierter – ein weiteres Beispiel, das Thomas Mann bewusst von Sterne in *Joseph, der Ernährer* übernimmt. Dies anlässlich des Wiedersehens von Benjamin mit seinem Bruder Joseph, der in Ägypten zu Pharaos „Oberstem Mund“, zu dessen „Schattenspender“ und maßgebendem „Herrn des Brotes“ wurde – ein glänzender, mächtiger Mann, in dem nun Benjamin den lange tot geglaubten, ihm einst so vertrauten großen Bruder ängstlich-hoffnungsvoll erahnt. Joseph gibt sich noch nicht zu erkennen, und Thomas Mann schreibt über diese sehr emotionale Stelle in einem Brief vom 5. Mai des Jahres 1942 unter dem direkten Einfluss Sternes:

<sup>18</sup> Ebd., S. 105f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 293.

Ich erzähle von Joseph und Benjamin: Joseph fächelt beim Essen mit der Hand des Kleinen, wie er es früher getan, wenn sie Hand in Hand herumstrichen. Dem Benjamin stockt natürlich das Herz. Es ist eine merkwürdige Sache: Er sieht einen Mann, in dem der Bruder ist. Das ist wohl Wiedererkennen, aber noch nicht Identifikation. Es ist eine große mentale Leistung, die erst durch das „Ich bin’s“ erzwungen wird, die beiden weit aus einander stehenden Gestalten als ein und dieselbe zu sehen. Da immer ein Scherz bei der Sache sein muß, erkläre ich Benjamins Seelenzustand für ganz unbeschreiblich, beschreibe ihn aber dabei. (Br II, 254)

Dies wiederholt, sogar dreimal (V, 1652f., 1658f. 1661), und nun, da sich die Niederschrift von *Joseph, der Ernährer* ihrem Ende zuneigt, ist nicht nur der Einfluss *Tristram Shandys*, sondern auch der zwischen Heiterkeit und Bewegtheit geschmeidig oszillierende, *empfindsame* Ton deutlich zu spüren, den Sterne zumal in seiner *Sentimental Journey* anschlägt. Zu den großen humoristischen Verdiensten Sternes gehört es ja, dass Rührung bei ihm nie in Larmoyanz ausartet, dass eine Leichtigkeit und Äquilibristik, ja eine Grazie den Ausgleich auch von *diesen* Gegensätzen prägt. Und so weiß man wie bei Sterne auch zum Ende von *Joseph, der Ernährer* hin nie wirklich, ob man lachen oder weinen soll, doch ist bei Thomas Mann, wie auch bei Sterne, tatsächlich *beides* – und *zugleich* – die künstlerische Absicht: das befreiende, „heraufquelnde Lachen“, das durch den „Scherz“ Ausdruck der Rührung, nicht aber der Rührseligkeit ist.

„Allzu selig“ gibt sich bei Thomas Mann hingegen Pharaon, dessen einseitige „bloße Zärtlichkeit“ (V, 1451) auf *übertriebener Empfindsamkeit* beruht und ihn als „gemütvolle Blumen- und Piepvogel-Gottheit“ wirken lässt (ebd., 1763). Echnaton, wie er sich zu Ehren seines Vaters im Himmel genannt (und eben auch allen seinen Töchtern Namen mit der Endung „-atôn“ gegeben) hat, weint gerne und ausdauernd, ja er kultiviert geradezu „das Rosenöl einer zärtlich verschwärmten Liebesreligion“ (ebd., 1751). In dieser schwachen, wiewohl liebenswerten dekadenten Lebensuntüchtigkeit verkennt er, mit Bachofen zu reden, die Einheit von mütterlicher Tiefe (der dunklen Materie) und väterlicher, lichter Geisteshöhe: „Er hatte kein Verhältnis zur unteren Schwärze, sondern liebte einzig das obere Licht.“ (V, 1381) „Du kannst vom Heiligen und Geweihten nicht das Untere trennen“, weist Joseph ihn deshalb schonend auf seinen Mangel an Totalität hin, indem Thomas Mann hier die Dialektik des Dionysischen und Apollinischen ins Theologische wendet (V, 1447); gegenüber Echnatons Mutter heißt es später: „Es ist eine Schicksalsgründung, daß einer recht sein kann auf dem Weg, aber der Rechte nicht für den Weg.“ (Ebd., 1468) Damit ist v. a. Echnatons Selbstverständnis als Religionsstifter gemeint, doch was uns vor dem Hintergrund unseres Themas zumal interessiert, ist die Entsprechung, die Echnatons liebenswürdige Obsession bei Sterne findet: die

Rede ist vom „Steckenpferd“. Tatsächlich ist ja Pharaos ganzes Sinnen und Trachten ein – wiederum ins Große, Mythische gewendetes – „hobby horse“, ein „Steckenpferd“ im großen Stil, so, wie es uns im Kleinen aus den zahlreichen Verkauzungen im *Shandy* wohlvertraut ist. Der Fortifikations-Tick Onkel Tobys stellt wohl den berühmtesten von allen dar, und wir sprechen hier noch einmal von „Humor“, weil ja auch hier die Gegensätze, die sich in diesem Fall aus einseitigen Fixierungen ergeben, in humoristischer Synthese versöhnlich und verständnisvoll zusammengeführt werden. Was Jean Paul über Onkel Tobys Festungsbau in dessen Gemüsegarten schreibt, wo Onkel Toby die Kriegszüge der Briten steckenpferdisch nachspielt, beschreibt daher auch den Humor im Hinblick auf Pharaos gefühlsselligen Atôn-Spleen: „Onkel Tobys Feldzüge machen nicht etwa den Onkel lächerlich [...], sondern sie sind die Allegorie aller menschlichen Liebhaberei und des in jedem Menschenkopfe wie in einem Hutfutteral aufbewahrten Kindkopfes“.<sup>20</sup>

„Beruht nicht alle *Liebe* zum Menschen“, fragt Thomas Mann bereits in *Goethe und Tolstoi*,

auf der sympathievollen, brüderlich-mitbeteiligten Erkenntnis dieser seiner fast hoffnungslos schwierigen Situation? Ja, es gibt einen Menschheitspatriotismus auf dieser Basis: man liebt den Menschen, weil er es schwer hat – und weil man selbst einer ist. (15.1, 835)

Sympathie und Menschlichkeit sind die Voraussetzung für den Humor, und in ihrer Sphäre, mit Rücksicht auf die *Conditio humana*, ist es auch, dass dieser sich offenbart: „He! sagt‘ ich, sind wir denn nicht alle Verwandte?“ So noch einmal pointiert-erfrischend Pfarrer Yorick,<sup>21</sup> und wenn Sterne sich gegen die zeitgenössische, materialistische Philosophie von La Mettrie wendet, nach dessen Perfektibilitätsdenken der Mensch eine Maschine sei, so stellt sich auch Thomas Mann humoristisch der Forderung des Tages, indem *Joseph, der Ernährer* sich zu einem wehrhaften Frieden, zu einer Anti-Appeasement-Politik im Sinne Roosevelts bekennt. Was die Thomas Mannsche Ironie von dem Humor trennt, ist ja dies, dass Erstere sich immer als Standpunkt der Standpunktlosigkeit verstand, auch und nicht zuletzt, um politischem Radikalismus vorzubeugen; nicht so nun bei dem Humor, der durchaus einen genauen Standpunkt hat und diesen souverän vertritt – obgleich auf eine milde Weise, die deshalb nicht weniger entschieden ist. Humor ist zeitgemäß, und er ist langmütig, so dass denn auch das Nicht-enden-wollen *Tristram Shandy* und *Joseph, der*

<sup>20</sup> Jean Paul: Werke, a. a. O., 1. Abt., Bd. 5, S. 125.

<sup>21</sup> Laurence Sterne: Yoricks empfindsame Reise, übers. von Johann Joachim Bode, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S. 108.

*Ernährer* gleichermaßen eigen ist. Sich als Leser zu gedulden ist eine Forderung, die beide Werke ausdrücklich und augenzwinkernd über Hunderte von Seiten stellen; doch weil dies ja keine humoristische Erzählung, sondern nur ein Aufsatz ist, wird dieser immerhin nun allmählich zum Schluss kommen.

Das „Herz“ als Kardinalbegriff für die Empfindsamkeit verdeutlicht, worauf es Sterne – und Thomas Mann in seiner Sterne-Nachfolge – bei dem Humor vornehmlich ankam: auf die *Herzensgüte*, die sich in ihm ausspricht, auf eine Heiterkeit auf dunklem Grund, die, so der Erzähler in *Joseph, der Ernährer*, der „Wehleidigkeit ganz entbehrte“ (V, 1756). Entsprechend heißt es in der *Sentimental Journey*: „und wenn ein Paar [humorvolle] Worte ein Elend lindern können, so hasse ich den Mann, der damit knickern kann“<sup>22</sup> – wie denn auch Joseph in Ägypten zusehends lernt, seinen jugendlichen, selbstbezogenen Witz kraft der ihm innewohnenden Sympathie zu einem sozialen, hilfreichen zu überhöhen. In der Joseph-Gestalt, so Thomas Mann, münde „das Ich aus übermütiger Absolutheit“ reifend „zurück ins Kollektive, Gemeinsame“ (XI, 667). Als „Wohltäter und Ernährer fremden Volkes und seiner Nächsten“ (ebd., 666) wird Joseph zur Hermes-Figur, deren schalkhafte Rolle im Kontext mythischer Rollenwiederholung die humorvolle *Vermittlung* ist; von seinen Schelmereien profitieren alle,<sup>23</sup> und in diesem Sinne sind auch der Ich-Erzähler im *Tristram Shandy* und der Erzähler in *Joseph, der Ernährer* als „Schelme“ zu bezeichnen. Der Humor – als „großer“ Humor verstanden – hat also auch eine *pädagogische* Funktion insofern, als man aus ihm auch etwas lernen kann: Humanität und Toleranz, und diese wiederum, so Sterne, lehre uns „Liebe“.<sup>24</sup> Liebe ohne Rührseligkeit freilich; deshalb das Antidot des Scherzes, der alles verganzheitlicht und „das menschlich Mehrschichtige“ stets aus dem Blickwinkel der *Einheit* sieht (IX, 435). „Humoristisch endlich im tiefsten Sinn“ ist auch das „lebensvoll Ambivalente der [...] Hauptcharaktere“, wie Thomas Mann es nannte (ebd.) und wobei wir an die endlosen Dispute Onkel Tobys und des Vaters Shandy denken, aber auch an Joseph und Pharaon, Joseph und seinen Vater Jaakob und an Joseph im aufgehobenen Kontrast mit seinen Brüdern. „Humor und Größe haben“ nach Thomas Manns Auffassung „viel mit einander zu tun“, weil beide über den Widrigkeiten und Kalamitäten dieses komplizierten Lebens stehen, dem Leben aber dennoch zugewandt, versöhnungswillig und im „Herzen“ – um Empfindsamkeit in Maßen zu gebrauchen – von

<sup>22</sup> Ebd., S. 35.

<sup>23</sup> Vgl. Burghard Dedner: Mitleidsethik und Lachritual. Über die Ambivalenz des Komischen in den Josephs-Romanen, in: TM Jb 1, 1988, S. 27–45 und Gregor Eisenhauer: „Ein Taschendieb der Herzen“. Zur Kunstform der witzigen Rede in Thomas Manns Josephsromanen, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge, Jg. 32, Berlin: Duncker & Humblot 1991, S. 217–250.

<sup>24</sup> Laurence Sterne: Yoricks empfindsame Reise, a. a. O., S. 103.

sympathievoller Güte und Bescheidenheit durchdrungen sind. Am Schluss der Josephsromane, als die angsterfüllten Brüder Joseph um Vergebung bitten, reagiert dieser wie folgt:

„Aber Brüder, ihr alten Brüder! [...] Bin ich denn wie Gott? [...S]oll ich Pharaos Macht, nur weil sie mein ist, brauchen, um mich zu rächen an euch für drei Tage Brunnenzucht, und wieder böse machen, was Gott gut gemacht? Daß ich nicht lache! Denn ein Mann, der die Macht braucht, nur weil er sie hat, gegen Recht und Verstand, der ist zum Lachen. Ist er's aber heute noch nicht, so soll er's in Zukunft sein, und wir halten's mit dieser.“ [...]

So sprach er zu ihnen, und sie lachten und weinten zusammen, und alle reckten die Hände nach ihm, der unter ihnen stand, und rührten ihn an, und er streichelte sie auch [,Empfindsamkeit!]. Und so endigt die schöne Geschichte und Gotteserfindung von *Joseph und seinen Brüdern* (V, 1817f.) [.]

und so endigt auch der vorliegende Beitrag.

Zwischen serapiontischem und grünlichem Prinzip:  
E. T. A. Hoffmanns Bedeutung für Tony Buddenbrooks  
erste Eheschließung

1. Tonys Lektüre

Warum hat Tony Buddenbrook den ihr von Beginn an unsympathischen Verehrer Bendix Grünlich am Ende doch noch erhört? Oder, anders gefragt: Warum hat der schmierige Kaufmann aus Hamburg die Lübecker Bürgers-tochter „doch noch erwischt“ (1.1, 176)? Schon bei seinem ersten Besuch an einem Juni-Nachmittag im Garten des Buddenbrookschen Hauses zu Beginn des dritten Teils hatte sich Grünlich mit seinem anbietenden Gerede in Tonys Augen lächerlich gemacht, sie fand ihn, anders als ihre Eltern, schlicht „albern“ (1.1, 107). Vor seinem Auftauchen hatte die Familie „vor dem ‚Portale‘“ (1.1, 100) gemütlich im Halbkreis um den runden gedeckten Tisch beieinander gesessen, Kaffee getrunken und war nun zu Lektüre und anderen Zeitvertreibungen übergegangen. In diesem friedlichen Moment scheint dem Familienglück nichts und niemand etwas anhaben zu können: Ida Jungmann sucht mit der kleinen Clara Veilchen, was die Konsulin lächelnd beobachtet und dabei ihre Seidenstickerei sinken lässt; der Konsul liest Zeitung, Christian liest Reden von Cicero und die alte Jungfer Klothilde eine Erzählung mit dem allerdings so gar nicht verheißungsvollen Titel „Blind, taub, stumm und dennoch glücklich“ (ebd.). Das harmonische Beisammensein, so kann man bereits ahnen, ist nur zum Preis der Abstumpfung der Sinne zu haben, mit der Folge des Verlusts von Sehschärfe, Gehör und Ausdrucksfähigkeit.

Einzig der für Stimmungen empfängliche, feinfühlige Bruder Thomas versucht die Sinne seiner Schwester Tony zu reizen, indem er sie mit einem Grashalm im Nacken kitzelt, „was sie aus Klugheit aber durchaus nicht bemerkte“ (ebd.). Ob ihre Klugheit darin besteht, sich nicht provozieren und von der bildenden Lektüre ablenken zu lassen, oder ob der Erzähler Tonys Handeln gegen ihre natürlichen Reflexe in veralbernder Absicht als solche bezeichnet, bleibt in der Schwebe; auf Grund der tendenziell ironischen Erzählhaltung in Bezug auf Tonys Naivität ist letzteres nahe liegend. Die Tochter des Hauses zieht es jedenfalls vor, „den Kopf in beide Hände gestützt“ (ebd.), die in ihre Lektüre Versunkene zu geben, was die Konsulin immerhin zur Vergabe einer

Haltungsnote provoziert: „Tony, deine Haltung ist nicht comme il faut“ (1.1, 101).

Was liest Tony Buddenbrook? Bei der Schilderung der Gartenszene hätte man spontan meinen können, sie läse zum Beispiel in der im neunzehnten Jahrhundert populären Familien-Illustrierten *Die Gartenlaube*. Dann aber hätte sie zum einen wohl keine derart angestrengte Ernsthaftigkeit zur Schau stellen müssen, sondern hätte, dem Medium entsprechend, darin entspannt blättern können; zum anderen aber spielt die Roman-Episode deutlich vor dem Ersterscheinungsjahr der *Gartenlaube*, dem Jahr 1853, den Datierungen des Romans zu Folge im Sommer 1845, also gegen Ende der restaurativen, biedermeierlichen Epoche, noch vor Ausbruch der bürgerlichen Revolution.<sup>1</sup> Dass aber Tony auch kein anderes vergleichbares Blättchen in Händen hielt, sondern ein veritables Buch, darüber lässt der Autor den Leser nicht im Unklaren: Denn Tony „las [...] in Hoffmanns ‚Serapionsbrüdern‘“ (1.1, 100). Die 1819 bis 1821 veröffentlichte Sammlung von Erzählungen und Aufsätzen des Romantikers ist nicht nur sehr umfangreich, sondern auch alles andere als leichte Kost. Die Diskrepanz zwischen der nur ironisch als klug bezeichneten Leserin und ihrer anspruchsvollen Lektüre liegt zu Tage.

Als nun Bendix Grünlich in den Familienkreis eindringt, kommentiert dieser nolens volens recht zutreffend das Bild: „Man hat gute Bücher zur Hand genommen, man plaudert“ (1.1, 102) und lobt daraufhin alles, was ihm in den Sinn kommt, den „farbige[n] Blumenflor“, die „ungemein“ „putzen[den]“ „Klatschrosen“, „[d]ie vornehme Anlage des Hauses, [...] die ganze Stadt überhaupt, [...] auch die Cigarre des Konsuls“ (1.1, 105). Beim Versuch, Tony in seine Schmeicheleien mit einzubinden, indem er sie nach ihrer Lektüre fragt, beißt er zunächst auf Granit, denn sie zieht die Brauen zusammen, blickt ihn nicht an und nennt, möglicherweise auch in ihrem bildungsbürgerlichen Leseifer ertappt, schroff Autor und Titel. Grünlich reagiert übertrieben begeistert und gibt offenbar in Unkenntnis vor, Hoffmanns Werk zu schätzen, indem er floskelhaft ausruft: „In der That! Dieser Schriftsteller hat Hervorragendes geleistet[...]“ (ebd.), um in einem Atemzug davon sofort wieder abzulenken und den Fokus auf etwas zu richten, wo er meint, mitreden zu können: die Bedeutung von Namen.

<sup>1</sup> In den Materialien findet sich die Chronologie des Romangeschehens, wo Tonys erste Hochzeit erst auf das Jahr 1847, dann 1848 und schließlich 1849 datiert wird, vgl. 1.2, 426. Aus dem Romangeschehen ergibt sich, dass es sich um Juni 1845 gehandelt haben muss, denn „zu Beginn des Jahres sechsundvierzig ward Hochzeit gemacht“ und schon Ende April 1846 berichtet Tony im Schreiben an ihre Mutter von ihrer Schwangerschaft; vgl. 1.1, 177, 187.

## 2. Namenskunde: Elfeld, Conradi, Grünlich

So lassen auch wir uns auf Grünlichs Ablenkungsmanöver ein, bevor wir uns der genaueren Bedeutung von E. T. A. Hoffmanns *Serapions-Brüdern* für die *Buddenbrooks* widmen. Auch die Namensgebung „Grünlich“ steht, wie noch zu zeigen sein wird, in einem gewissen Zusammenhang mit Hoffmann.<sup>2</sup> Grünlich erklärt, ohne danach gefragt worden zu sein, seinen Vornamen als „eine mundartliche Zusammenziehung von Benedikt“ (1.1, 105); woher jedoch der Name Grünlich kommt, erfährt man nicht.

In der Forschung hat man die Nachnamensgebung bislang mit dem Verweis auf den Titelhelden Grüner aus Jonas Lies Roman *En Malstrøm* (1884, dt. *Ein Mahlstrom* 1888) begründet.<sup>3</sup> Noch bevor die Familie und der Leser Grünlich zu Gesicht bekommen, liest der Konsul dessen im Text kursiv hervorgehobenen Namen auf der Visitenkarte vor: „*Grünlich*, Agent“, [...] „Aus Hamburg.“ (1.1, 102). Noch dazu trägt Grünlich, wie zur Betonung seines Namens, beim Betreten des Grundstücks einen „grüngelben“ (ebd.) Anzug. Die durchaus populäre, für Dekorationszwecke verwendete Farbe Grün wurde zu jener Zeit noch in Unkenntnis der hochgiftigen, arsenhaltigen Verbindungen etwa im so genannten „Mitis Grün“ oder auch „Schweinfurter Grün“ verwendet.<sup>4</sup> Viel mehr als das Goldgelb seiner Favoris ist die Farbe Grün mit ihren Konnotationen Bendix Grünlichs eigentliches Markenzeichen. So wie viele ihrer Zeitgenossen den gesundheitsschädlichen Anteil des Giftgrüns noch nicht wahrnehmen konnten oder wollten,<sup>5</sup> spürte Tony offenbar zwar eine unwillkürliche Abneigung gegenüber dem personifizierten Grün, ihrem späteren Ehemann Bendix Grünlich, vermochte diese jedoch nicht auf das metaphorisch zu verstehende Grünliche des Kaufmanns zurückzuführen. Wie Thomas Manns Notizen zu entnehmen ist, hätte sie gleich zu Beginn über Grünlich sagen sollen, er käme ihr „eher weißlich vor“.<sup>6</sup> Durch Weglassen dieses Details wollte der Autor möglicherweise die Fährte zur Farbe Grün ein wenig verwischen.

<sup>2</sup> Vgl. unten, „7. Abwehr des Grünlichen“. S. 167–172.

<sup>3</sup> Paul Scherrer: Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den *Buddenbrooks*, in: *BlTGM* 2, 21; Uwe Ebel: *Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns Buddenbrooks*, Neumünster: Wachholtz 1974 (= *Skandinavische Studien*, Bd. 2), S. 154; vgl. auch 1.2, 269 f.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Holger Andreas: *Schweinfurter Grün – das brillante Gift. Der lange Weg zum Verbot einer gesundheitsgefährdenden Substanz*, in: *Chemie in unserer Zeit*, 30. Jg. 1996, Nr. 1, Weinheim: Wiley-VCH, S. 23–31.

<sup>5</sup> Die erste Warnung vor Gesundheitsschäden, ausgesprochen durch den Heidelberger Professor für Medizin und Chemie Leopold Gmelin, war im November 1839 in der *Karlsruher Zeitung* nachzulesen; zu einem gesetzlichen Verbot kam es erst im Mai 1879, Holger Andreas: *Schweinfurter Grün*, S. 26, S. 29.

<sup>6</sup> Vgl. Scherrer: *Vorarbeiten zu den Buddenbrooks*, in: *TMS I*, 10 (= *Quellenkritische Studien*, hrsg. von Paul Scherrer u. Hans Wysling).

Reales Vorbild der Figur war der Hamburger Kaufmann Ernst Elfeld, der Thomas Manns Tante Elisabeth (die Vorbild für die Figur der Tony war) um ihre Mitgift betrogen hat. Manns Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass Bendix anfangs „Conradi aus Glücksburg“ hätte heißen sollen.<sup>7</sup> Warum erst Conradi und dann aber Grünlich? Der Name Conradi lässt zunächst an den naturalistischen Autor Hermann Conradi denken, der 1889 seinen umstrittenen Roman *Adam Mensch* veröffentlicht hatte und ein Jahr darauf an Lungenentzündung gestorben war.

Denkbar ist auch eine Reminiszenz des Autors an eine Begebenheit aus einem Urlaub in der Kindheit im Strandbad Glücksburg: Dass Thomas Mann den Kaufmann Grünlich aus Hamburg ursprünglich Conradi aus Glücksburg nennen wollte, führt zunächst nach Glücksburg an der Ostsee, in die Nähe von Flensburg, wo Thomas Mann nicht erst im Sommer 1919 mit der Verlegerfamilie Fischer Urlaub machte, sondern offenbar schon als Kind. Im Tagebuch von 1919 beschreibt er das Wiedersehen mit dem Hotelbesitzer Satz nach 35 Jahren; er erkundigt sich nach einem gewissen „Hanni“, der, „Kaufmann aus Hamburg“, damals einen Tag in Glücksburg verbracht und den jungen Thomas offenbar beeindruckt hatte (Tb, 24.7.1919). Zudem gab es im 17. Jahrhundert in der Glücksburger Gemeinde einen Hofprediger mit dem Namen Johannes Conradi, der nach sieben Jahren seinen Dienst quittierte, im kirchenrechtlichen Sinne also resignierte. Möglicherweise hat der junge Thomas bei seinem Aufenthalt etwas von der Geschichte des unsteten Glücksburger Conradi mitbekommen, und der Name hat sich ihm eingepägt.

Aber auch der früh verstorbene Schriftsteller Hermann Conradi könnte bei der ursprünglichen Namenswahl eine Rolle gespielt haben. Conradi war mit Sicherheit dem Bruder Heinrich, wohl aber auch Thomas aufgrund seiner Darstellung der psychologischen Abgründe des modernen, zerrissenen, einem Nervenbündel gleichenden und dilettantischen Menschen bekannt und auch Vorbild für die eigene dichterische Produktion.<sup>8</sup> Die Figur des Grünlich scheint indes nur bedingt nervenschwach, allerdings durchaus reizbar sowie äußerst dilettantisch – ob in Fragen der Literatur, des Benehmens und schließlich auch als Kaufmann.

Conradis Schilderungen eines psychisch instabilen Charakters in *Adam Mensch*, der sich an einer Stelle ausgerechnet in eine grüne Tapete verrennt,

<sup>7</sup> Scherrer hat darauf hingewiesen, dass der Name zeitweise für die Frankfurter Verwandtschaft um Gotthold vorgesehen war, später aber wieder fallengelassen wurde, er zitiert ein Notizblatt von 1897, auf dem vermerkt ist: „Statt Conradis immer ‚Die Frankfurter‘“, vgl. Scherrer: Vorarbeiten zu den Buddenbrooks, in: TMS I, 8 sowie 325, Anm. 5.

<sup>8</sup> Michael Wieler: Dilettantismus. Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 9, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 137f.

sind, auf Grund der Fixierung auf die Farbe Grün zitierenswert. Der psychopathologisch auffällige Protagonist Adam kommt eines Abends zufällig an einem abgerissenen Haus vorbei. Inmitten des Schutts entdeckt er eine „schwarzgrüne Tapete“.<sup>9</sup> Unbedingt will er den grünen Tapetenrest „betasten“ (ebd.), was ihm auf Grund der Unzugänglichkeit des zerstörten Hauses nicht gelingt. Der unerfüllt gebliebene Wunsch nach Berührung der Überreste vergangener Zeiten erinnert ihn plötzlich an die Tapete in seinem Arbeitszimmer, deren Farbe er sich aber auf einmal nicht mehr entsinnen kann. Zwanghaft setzt sich diese „einfältige Frage“ in seinem Kopf fest, er eilt gepeinigt nach Hause und fragt sich „nur immer und immer wieder nach der Tapete in seinem Arbeitszimmer ... wie sie aussähe ... wie sie aussähe ... wie sie aussähe – diese Tapete ... diese Tapete ... diese Tapete ...?“ (ebd.) Nach Hause hastend, verstärkt sich der zwangsneurotische Druck, und er richtet alle ihm verbliebenen Verstandeskräfte auf die Farbe, die er nicht mehr abrufen kann: „[W]ie aufgesogen [ist er] von der Frage, die immer wiederk[o]m[m]t und ihn ganz ausfüllt[.] – von der Frage nach der Farbe seiner Tapete...“ (C AM, 416f.) Er stürzt in sein Zimmer und droht der zur „Bestie“ animalisierten Wandverkleidung, sie müsse nun „Farbe bekennen“ (C AM, 422), kratzt und reißt Fetzen von ihr herunter und verliert dabei vollständig den Verstand:

Ha! Also diese dummen, lehmgelben Fratzen hast du, Bestie – und drunter ein so blödes, schauerhaftes Grau – ha! wie diese schönen gelben Blätter und Ranken – und – und die kleinen niedlichen Figürchen – – na ja! – na ja! – – hahaha – ach! – diese Mätzchen – hähähä – diese Mätzchen – und – und ... d– d– d– da – b ... b ... (C AM 422 f.)

Abgesehen von dem Irrwitz der immer schneller und verrückter werdenden Weltwahrnehmung, die sich in einem den Lesefluss bestimmenden Rhythmus und in der Wortwahl niederschlägt, ist in unserem Kontext erneut die Farbgebung interessant: Adams Faszination für die unerreichbare grüne Tapete hat die Zwangsneurose erst in Gang gesetzt. Die Enttäuschung über die „dumme[n], lehmgelbe[n] Fratzen“ und das heiter-gelbe Blätter-, Ranken- und Figurenwerk seiner eigenen Tapete, das er abwertend als „Mätzchen“ (C AM, 422) verurteilt, lässt sogleich an Grünlichs goldgelben Backenbart und dessen aufgesetzt heitere, über die Maßen geschmückte Rede denken, die Tony durchschaut. Zu einem psychopathologischem Ausbruch ist Grünlich selbst im Moment des existentiellen Bankrotts nicht fähig, aber er vermag lange Zeit sein wahres Wesen hinter allerlei Redefiguren und gestelztem Getue zu verbergen.

<sup>9</sup> Hermann Conradi: *Adam Mensch*, Leipzig: Wilhelm Friedrich 1889, S. 416. Abgekürzt im Folgenden als C AM, 416.

Über diesen nicht ganz unkonstruierten Umweg des ursprünglich geplanten Namens Conradi scheint jedoch die farbliche Konnotation des späteren Bendix Grünlich schon durchzuschimmern. Zwingender ist indes, wie noch zu zeigen sein wird, die Anleihe des Grünlichen bei E. T. A. Hoffmann. Bis zu einem gewissen Grad sind jedenfalls auch manche phantastischen Ausbrüche, die E. T. A. Hoffmann in seinen Werken geschildert hat, mit Conrads psychopathologischem Wahnsinn vergleichbar. Und eines von Hoffmanns Hauptwerken hält Tony Buddenbrook in den Händen, als Grünlich die Bühne betritt.

### 3. Infektion im Landschaftszimmer

Die entscheidende Wendung im Verhältnis zwischen Tony und Grünlich vollzieht sich im Landschaftszimmer, wo Tony wiederum in Hoffmanns *Serapions-Brüdern* liest, als Grünlich sie mit dem erneut hervorgebrachten Antrag überrumpelt, den er trotz mehrfacher Zurückweisung nun auf Knien vor ihr flehend wiederholt. Die pathetische Pose erinnert sie plötzlich an ihre Romanwelten und stimmt sie um: „War es möglich, dass *sie* dies erlebte? In Romanen las man dergleichen, und lag im gewöhnlichen Leben ein Herr im Gehrock auf den Knien und flehte!...“ (1.1, 121) Die ursprüngliche, intuitive und, wie sich herausstellen soll, richtige Einschätzung von Grünlich verklärt sie nun auf Grund literarischer Erfahrungen, die allerdings ganz offensichtlich auf einer oberflächlich gefühligen und identifikatorischen Lesart beruhen.

Tony verkörpert einen Fall falsch verstandener ästhetischer Erziehung. Über die Kunst, so war es Schillers idealistische Idee gewesen, sollte der moderne, dissoziierte Mensch in seine ursprüngliche Ganzheit zurückgeführt werden. Die ästhetische Erziehung führt diesen zunächst in eine „mittlere“ oder „freie Stimmung“, von der aus der Mensch erst zur Selbstbestimmung wieder in der Lage sein könnte.<sup>10</sup> Tony hat sich zwar ein allgemeinen Kunstmaßstäben entsprechendes Werk zur Lektüre ausgewählt, jedoch fällt es nicht auf fruchtbaren Boden. Die Literatur vermag bei ihr keine ästhetische und damit freie Stimmung zu bewirken, um ihrem von Antipathie getragenen Gefühl entsprechend die Lage richtig einzuschätzen. Im Gegenteil: Der falsch verstandene Kunstgenuss führt keineswegs zur Selbstbestimmung und damit in die Freiheit, sondern vernebelt die intuitiv verspürte Antipathie und die wahrgenommene Unstimmigkeit zwischen ihr und Grünlich.

<sup>10</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Ders. Werke, hrsg. von Benno von Wiese, Bd. 20, Philosophische Schriften, Weimar: Böhlau 1962, S. 375, S. 398.

Dass Sympathie und Antipathie durchaus „ambivalente[...] Phänomene“<sup>11</sup> sind, hat Caroline Welsh anhand von Hufelands Schrift *Ueber Sympathie* expliziert, der die heute durchwegs positiv konnotierte Sympathie in enger Nachbarschaft zur Ansteckung, Infizierung und Affizierung gesehen hat.<sup>12</sup> Tony hat zunächst ein gesundes, auf Antipathie gegründetes Abwehrverhalten gegenüber Grünlich entwickelt, ist jedoch von einer offenbar falsch verstandenen literarischen Wirkung derart affiziert, die sie über ihre gesunde Einschätzung hinwegzutäuschen vermag. Ihre Menschenkenntnis, die sie im Grunde davor hätte bewahren können, falschen Sympathien aufzusitzen und damit ungute Bindungen einzugehen, wird nicht nur durch ihre gefallsüchtige, theatralische Folgsamkeit gegenüber der väterlichen Autorität und der Familientradition, sondern indirekt und auf fatale Weise durch ihre Oberflächenlektüre konterkariert.

Noch deutlicher wird der am Ende aussichtslose Kampf gegen die Infizierung bei folgender Begebenheit, die sich zwischen der Garten- und der Landschaftszimmerszene zugetragen hat. Bei einer Begegnung auf offener Straße vermochte Tony, noch ganz ihren, sich nachträglich als richtig erweisenden Vorurteilen verhaftet, entsprechend abgegrenzt und gewappnet aufzutreten: Mit knappen Worten, erneut ohne dem Verehrer dabei in die Augen zu sehen, hoffte sie ihn „ein für alle Mal zurück[zu]schleuder[n] und [zu] vernichte[n] [...] ‚Das ist nicht gegenseitig!‘ sagte sie, immer den Blick auf Herrn Grünlichs Brust geheftet.“ (1.1, 109). Tony wehrt hier also mit allen Mitteln das Entstehen eines irgendwie gearteten Miteinanders ab, da ihr offenbar unbewusst klar war, dass ihre labile, für bestimmte Reize bereits empfängliche Seelenstimmung eine dauerhafte Abwehr nicht würde gewährleisten können, wenn sie Grünlichs ambivalent sympathetischem Werben einmal nachgibt. Aber solch „fein vergiftete[r] Pfeil“ (ebd.) vermochte das dicke Fell des Werbenden gar nicht erst zu durchstoßen, vielmehr werden seine Vereinnahmungsversuche immer aggressiver, seine Werbung so penetrant, dass eine schlichte Maßnahme wie verweigerter Blickkontakt die Infizierung auf Dauer nicht verhindern kann. Als Grünlich bei nächster Gelegenheit nicht nur in Tonys familiär geschützten Raum, ins Landschaftszimmer, eindringt, sondern auch in ihre literarische Welt, erwischt er sie schutzlos: Von da an gibt Tony ihrem ungeliebten Verehrer sukzessive nach.

<sup>11</sup> Caroline Welsh: Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung, in: Arne Höcker, Jeannie Moser, Philippe Weber (Hrsg.): Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften, Bielefeld: transcript 2006, S. 53–64 (53).

<sup>12</sup> Friedrich Hufeland: *Ueber Sympathie*, Weimar: Landes-Industrie-Comptoir 1811, S. 38.

## 4. Thomas Manns Hoffmann-Lektüre

Die Lektüre, aus der Grünlich sie zum zweiten Mal aufschreckt, besteht keineswegs zufällig in Hoffmanns *Serapions-Brüdern*, auch wenn die Forschung die Mannsche Verbindung zu Hoffmann bislang eher als Randphänomen wahrgenommen<sup>13</sup> und in Bezug auf die *Buddenbrooks* nur erwähnt hat. Dass trotz des immerhin zugestandenen „unverleugneten Interesses“ eine „Distanz zu E. T. A. Hoffmann [...] spürbar“ und es daher „folgerichtig“ sei, dass „nicht der deutsche Spätromantiker, sondern E. A. Poe zum Lieblingsdichter von Kai gewählt“ wurde, wie der *Buddenbrooks*-Kommentar behauptet (1.2, 27), scheint jedoch fragwürdig.

In einem frühen Notizbuch hatte Thomas Mann vermerkt, dass er Hoffmanns Literatur „Antonie“ zuweisen wollte (Notb I, 62; 1.2, 264). Dass die ursprünglich ungekürzte Nennung von Tonys Vornamen in frühen Roman-Skizzen durchaus eine Bedeutung hat, klärt der spätere Blick in Hoffmanns Werk. In einem Brief an Grautoff aus dem Jahr 1897 schreibt Thomas Mann jedenfalls von den „bedeutsamen Büchern“, die er gelesen hat, namentlich Eckermans Gespräche mit Goethe und Werke von E. T. A. Hoffmann, den er als „einen sehr anderen, uns Verfallsmenschen verwandteren Geist“ beschreibt, „diesem sonderbaren und kranken Menschen mit der Phantasie eines hysterischen Kindes, von dem ich Alles mir Erreichbare gelesen habe.“ (BrGr 21.7.1897; 1.2, 27) Eine „Distanz“ zu Hoffmann ist also keineswegs so spürbar, wie der Kommentar zur Entstehungsgeschichte der *Buddenbrooks* nahe legt. Auch dass nicht der Spätromantiker, sondern Poe „Kais Lieblingsdichter“ wird und Hoffmann stattdessen „früh für Tony reserviert“ war (1.2, 27f.), spricht keineswegs für einen geringeren Einfluss Hoffmanns auf die *Buddenbrooks*. Immerhin ist Tony, anders als Kai, eine tragende Figur des Romans.<sup>14</sup> Und schließlich ist auch Mortens Bemerkung gegenüber Tony, Hoffmann sei „doch wohl mehr für Damen“ (1.1, 140) – während Grünlich, um Tony zu gefallen,

<sup>13</sup> Eine deutliche Verbindung hat Dagmar von Gersdorff zwischen dem *Kater Murr* und dem *Zauberberg* gesehen, v. Gersdorff: Thomas Mann und E. T. A. Hoffmann. Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen „Doktor Faustus“ und „Lebensansichten des Katers Murr“, Frankfurt/Main, Bern, Cirencester: Lang 1979; vgl. auch Claudia Lieb/Arno Meteling: E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des „Don Juan“, in: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch, 2003, Bd. 11 (= Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft e. V. Heft 49), S. 34–59.

<sup>14</sup> Bereits in den Vorarbeiten der *Buddenbrooks* erkennt Paul Scherrer die zentrale Rolle der Tony: „Sie dominiert auf diesem [ersten Entwurfs-, Anm. F. R.] Blatte so stark, dass man sich fragt, ob nicht in dieser Anfangsperiode zeitweise sie – und nicht Thomas, Hanno oder Christian – zur eigentlichen Zentralfigur des Romans geworden sei, eine Beobachtung, die auch für die Verteilung der Schwerpunkte noch im vollendeten Roman aufschlussreich ist“, Scherrer: Vorarbeiten zu den *Buddenbrooks*, in: TMS I, 10.

Hoffmann gelobt hatte – kein Anlass, Hoffmanns Einfluss herunter zu spielen. Der naturwissenschaftlich denkende Morten hat genauso wenig Sinn für Literatur wie Grünlich; letzterer liest immerhin, wenn auch nur, um erneut zu gefallen, der Konsulin historische Romane vor (1.1, 110f.). Morten aber liest nur medizinische Lehrbücher und revolutionäre Schriften und lässt sich von Grünlich kurzerhand bei der Brautwerbung ausbooten, indem er sich ganz der patriarchalischen Ordnung seines Elternhauses fügt (1.1, 161 f.).

## 5. Das Serapiontische Prinzip

Der musikalisch und literarisch gleichermaßen ambitionierte Hoffmann hatte im Berlin der achtzehnhundertzehner Jahre als Schriftsteller reüssiert, wo er sich mit Dichterfreunden zu regelmäßig stattfindenden „Seraphinen-Abenden“ einfand, die offenbar Vorbild für die hermetischen Treffen der fiktiven „Serapions-Brüder“ waren.<sup>15</sup> Anders als bei Giovanni Boccaccios *Decamerone* und Ludwig Tiecks *Phantastus* trifft man sich nicht auf dem Land, sondern in der Stadt: *Die Romantiker entdecken die Stadt* lautet der treffende Titel von Marianne Thalmann, Berlin wird zum „Umschlagplatz des Inkommensurablen“.<sup>16</sup> Hoffmann selbst hat in seinem Vorwort die Nähe zu Tiecks *Phantastus* hergestellt, wenn auch mit der dringenden Bitte an den Leser, den „nachteiligen Vergleich *nicht* anzustellen, sondern ohne weitere Ansprüche gemächlich das hinzunehmen, was ihm anspruchslos aus treuem Gemüt dargeboten wird“ (H S-B, 11, Vorwort). Hoffmann beschwört also die Unvoreingenommenheit des Lesers, der anspruchslos und entspannt das Vorgebrachte auf sich wirken lassen soll, ohne vom Verstand betriebene Vergleiche zu ziehen und Parallelen zu suchen, also ohne Tiecksche Voreinstimmung seinem Werk zu begegnen.

Von Beginn an war Tiecks dreibändiger *Phantastus*, der wenige Jahre zuvor im selben Verlag, bei Reimer, erschienen war, Vorbild, von dem sich Hoffmann als einem „unerreichbare[n] Muster“ zu distanzieren suchte (H S-B, 1129, Komm.) Um sich von der Tradition abzugrenzen, wählt Hoffmann den Weg einer, man könnte sagen, negativ werkpolitischen „Einstimmung“<sup>17</sup> – und

<sup>15</sup> Kommentar zu E. T. A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder, hrsg. von Wulf Segebrecht, in: Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hrsg. von Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Bd. 4, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2001, S. 1204 (im Folgenden zitiert als Sigle H S-B, 1204). Als ursprünglicher Titel war „DieSeraphinenBrüder“ geplant, H S-B, 1230.

<sup>16</sup> Marianne Thalmann: *Die Romantiker entdecken die Stadt*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1965, S. 110.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Friederike Reents: Der moderne Dichter als Stimmungsmacher, in: *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*, hrsg. von Georg v. Arburg und Sergej Rickenbacher, Paderborn: Schöningh 2011, im Druck. Steffen Martus:

zwar nicht nur in unvoreingenommen rezeptionsästhetischer, sondern auch in produktionsästhetischer Hinsicht: Der Zweck des Erzählens in den *Serapions-Brüdern* ist die Überprüfung des zu Grunde gelegten poetologischen „Serapiontischen Prinzips“, also der Selbstprüfung und Selbstkritik im Hinblick auf eine Poetik des „wirklichen Schauens“:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut hat, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Inneren aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen. (H S-B, 69)

Vor diesem Hintergrund ist auch Hoffmanns Abgrenzung zum *Phantasmus* zu verstehen. Keinesfalls möchte Hoffmann den Eindruck erwecken, das, was er in seiner Sammlung erzählt, auf Grund der dem *Phantasmus* so ähnlichen Form nicht wirklich geschaut, sondern, vereinfacht gesagt, nur bei Tieck abgeschaut zu haben.

Bei Thomas Mann sitzen nun im literarisierten Lübeck bei Kaffee und Kuchen die Buddenbrook-Brüder samt Schwester, Nichte Klothilde und Eltern beisammen. Man hat, wie gesagt, „gute Bücher zur Hand genommen, man plaudert...“ (1.1, 102). Wenn nun also bei dieser Gelegenheit der erwachsen gewordenen Tony Hoffmanns *Serapions-Brüder* als Lektüre in die Hände gelegt werden, so hat dies signalhaften, einstimmenden Charakter. Tony hatte „eine glückliche Jugendzeit“ (1.1, 99) verlebt. Der Hinweis auf ihre Hoffmann-Lektüre bringt nun einen ganz anderen, verstörenden Farbton in das heiter gezeichnete Bild, der mit Tonys Jugend kaum in Einklang zu bringen ist.

Ludwig Börne hatte die *Serapions-Brüder* als „abwärts gekehrte Romantik“ bezeichnet, als Ausdruck einer „Sehnsucht nach einem tieferen, nach einem unterirdischen Leben, die den Leser anfröstelt und verdrießlich macht.“<sup>18</sup> Er attestiert dem Autor eine „zersetzende Phantasie“, kritisiert das Überspannte und bemängelt den fehlenden „regelnden Verstand“ (B LK, 560). Es spricht einiges dafür, dass Thomas Mann nicht nur Hoffmann selbst, sondern auch die Börne-Kritik gelesen hatte. Diese lässt sich gewissermaßen als Folie für den weiteren Verlauf lesen, der von Niedergang, Krankheit und Tod gekennzeichnet wird: „Man hört in dieser öden, herbstlichen, welken Natur keinen Ton eines frischen, gesunden, lebenskräftigen Wesens, man hört nur das Gewinsel

Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 410–422.

<sup>18</sup> Ludwig Börne: Literaturkritiken, in: Ders., *Sämtliche Schriften*. Neu bearbeitet und hrsg. von Inge und Peter Rippmann, Band 1–3, Düsseldorf: Melzer-Verlag 1964, Bd. 2, S. 560f. (im Folgenden zitiert als Sigle B LK, 560).

der Kranken und Sterbenden“ (B LK, 561), schreibt Börne über Hoffmann. Das menschliche Elend wird (ganz wie im weiteren Verlauf der *Buddenbrooks* mit dem Auftreten Gerdas) kontrastiert mit der Musik. Es ist Börne zuzustimmen, dass diese (mit Abstrichen) bei Hoffmann, aber auch bei Thomas Mann dazu dient,

den Himmel, dessen Dolmetscherin sie ist, auf die Erde herabzuziehen und ihr verständlich zu machen, sie wird nur gebraucht, um höhnend den unermeßlichen Abstand zwischen Himmel und Erde zu beweisen, zu zeigen, daß jene Höhe von sehnsuchtsvollen Menschen nie erreicht werden könne, und ihnen »das Mißverhältnis des innern Gemüts mit dem äußern Leben« genau vorzurechnen, damit sie ja nicht der Verzweiflung entgehen (B LK, 561).

So, wie später Gerda Thomas den Sinn für musikalischen Wert abspricht, so spricht Börne Hoffmann „den Wert eines poetischen Werkes“ (B LK 562) ab. Wenn es über Thomas heißt, er könne die „Leidenschaft der Musik“ verstehen, ihr jedoch „mit dem Gefühl nicht [...] folgen“ (1.1, 560), so ließe sich das auch in Bezug auf Börnes Kritik an Hoffmann verstehen. Ob Börne damit nun recht hat oder nicht, sei hier dahin gestellt. Entscheidend ist, dass gerade das von Börne kritisierte „*Missverhältnis des inneren Gemüts mit dem äußeren Leben*“ (B LK, 561) die Verfallsgeschichte der *Buddenbrooks* prägt, ja prägen soll, die beim Auftreten des Hamburger Kaufmanns Grünlich längst ihren Lauf genommen hat. Grünlich wirkt gewissermaßen als Brandbeschleuniger des giftigen Keims, der in der Familie bereits angelegt ist.

## 6. Umstrittene Quellensuche und Tonys Griff zur Feder

Thomas Mann aber lässt Tony die *Serapions-Brüder* nicht nur wegen des regelmäßigen Beisammenseins im Familienkreis lesen, bei dem es ohnehin kaum zu Austausch im Sinne eines Dichterkreises kommt, auch nicht alleine wegen der Verfallstendenz des Spätromantikers, die ihn selbst fasziniert hat, sondern auch wegen einer bestimmten Erzählung, die Lothar, einer der „Serapions-Brüder“ und *Alter Ego* Hoffmanns, seinen Freunden vorliest: die im dritten Band präsentierte Geschichte *Die Brautwahl* (H S-B, 639–719).

Hoffmanns Erzählung von einer verworrenen, unglückseligen Eheanbahnung, „in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen“ (H S-B 639), diente Thomas Mann – so die Vermutung – zur Inspiration und findet in der Ausstaffierung von Tonys Eheschließungen ihren Niederschlag. Dass Tonys Ehedramen zu weiten Teilen auf der wahren Geschichte von Thomas Manns Tante Elisabeth beruhen, der er viele Details der erbetenen Schil-

derung seiner Schwester Julia entnommen hatte (Br 8.9.1897, 1.2, 642–662), ändert natürlich nichts daran, dass er bei der dichterischen Anverwandlung eben nicht nur aus dem Schatz der Familiengeschichte, sondern auch aus dem der Geistes- respektive Literaturgeschichte schöpfte. Wie er dies in poetologischer, aber auch inhaltlicher Weise bewerkstelligt, sollen die folgenden Ausführungen zeigen:

Im erneut werkpolitisch einstimmenden Rahmendialog echauffiert sich Hoffmanns Lothar über manche „gewöhnlichen Rezensenten [...], deren ganz eigene Praxis es erfordert gleich nachzuspüren, wo etwa der Grundstoff zu diesem und jenem poetischen Werk liegen könne“ (H S-B, 638). Hoffmann scheint hier über die Rede des Lothar dem philologischen Spürsinn erneut den Wind aus den Segeln nehmen zu wollen, den Rezensenten respektive den Philologen in gewisse Schranken zu verweisen:

Den Fund verkünden sie dann mit vielem Pomp, stolz auf den armen Dichter hinabsehend, der nichts tat, als die Figur kneten aus einem Teig, der schon vorhanden war. Als ob es darauf ankommen könnte, daß der Dichter den Keim, den er irgendwo fand, in sein Inneres aufnahm, als ob die Gestaltung des Stoffs nicht eben den wahren Dichter bewähren müsse. (H S-B, 638).

Die Warnung, bei der Quellensuche den Dichter nicht auf den „Grundstoff“ zu reduzieren, gilt aber dem „gewöhnlichen“ Leser, um den es sich bei dem erlesenen Kreis der Brüder nicht handelt. Wer nämlich das „wirkliche Schauen“ beherrscht, wie dies für Lothar anzunehmen ist, der darf sich auch auf die Suche nach der Quelle machen, wenngleich er es wohl kaum als Suche, sondern als „wirkliches Erschauen“ beschreiben würde. So weist Lothar direkt im Anschluss an seine grundsätzliche Ermahnung auf den intertextuellen Bezug zwischen Kleists *Michael Kohlhaas* und der *Nachricht des Hans Kohlhaser [...] [a]us Petri Hafftitii geschriebener Märckischen Chronik* (H S-B, 1466, Komm.). Was auf den ersten Blick als Widerspruch zu seiner eigenen Rede erscheinen könnte, offenbart jedoch noch einmal das „Serapiontische Prinzip“ des „wirklichen Schauens“, das in einer zwischen Gefühl und Verstand vermittelnden Herangehensweise besteht und Voraussetzung dichterisch produktiver Stimmung ist. Im Fall der Niederschrift der *Brautwahl* war dies, so Lothar, ein mehrere Tage anhaltender „Anfall einer durchaus bizarren Laune“, die „manche Grundzüge aus dem *Microchronicon*“ enthielt (H S-B, 639).

Aus der Entstehungsgeschichte der *Serapions-Brüder*, der nachträglichen Einbettung der Geschichten in das dafür geflochtene Rahmengespräch, erklärt sich so nun auch die etwas plötzliche, forciert wirkende Nennung des Kleistschen *Kohlhaas*. Der im Kreis hoch gelobte Kleist bildet die Brücke zu Haff-

titz. Weil Lothar durch diesen Vergleich eben dieses Chronisten gedenkt, fällt ihm wie zufällig seine Geschichte *Die Brautwahl* ein, die er in besagter bizarrer Laune in Anlehnung an Haffnitz geschrieben hatte und die er als Manuskript auch noch gerade bei sich trägt. Dieses sich der Nachträglichkeit der Zusammenstellung verdankende, doch etwas hölzern wirkende Verfahren ist bei Thomas Mann nicht zu finden, seine *Buddenbrooks* sind aus einem Guss. Mit der Bücherbeigabe an Tony allerdings verführt er den Leser zur Spurensuche. Tony ist dabei ein Beispiel einer dilettantisch wirkenden Leserin, bei der klar ist, dass ihr Interesse an Hoffmann weder ein philologisches noch ein künstlerisches ist, welches sie, entsprechend inspiriert, zur Feder greifen ließe. Bei ihr reicht die Faszination auf eine fatale Weise viel weiter, die Kunst diktiert ihr bis zu einem gewissen Grad das Leben, indem sie sich, wie oben beschrieben, durch das Romanhafte an Grünlichs pathetischem Auftritt entgegen ihrer Intuition umstimmen lässt.

Und zu guter Letzt greift sie dann doch noch zur Feder: Ihrerseits pathetisch von „wachsender Hingebung, [...] Stolz und Ernst“ angesichts der familiären Historie bewegt, notiert sie hinter ihrem Namen in der Familienchronik „plötzlich, mit einem Ruck, mit einem nervösen und eifrigen Mienenspiel [...] und tief auf die Schulter geneigtem hitzigen Kopf, in ihrer ungelenken und schräg von links nach rechts emporfliegenden Schrift“ ihre Verlobung mit „Herrn Bendix Grünlich, Kaufmann zu Hamburg“ (1.1, 172–174).

## 7. Abwehr des Grünlichen: *Die Brautwahl*

Ob Tony bei der ersten Begegnung mit Grünlich im Familienkreis oder auch in Travemünde ausgerechnet Hoffmanns *Brautwahl* gelesen hat, ist ungewiss. Dass jedoch Thomas Mann diese skurrile Geschichte vielleicht zwar nicht mehr buchstäblich vor Augen, sehr wohl aber vor nicht allzu langer Zeit vor dem inneren Auge hatte, er also, in Hoffmanns Worten, aus diesem Teig seine Figuren geknetet hat, zeigt abschließend ein genauerer Blick auf Hoffmanns Binnenerzählung aus den *Serapions-Brüdern*: *Die Brautwahl* erzählt die Geschichte der „Demoiselle Albertine“ (H S-B, 676), deren Hand ihr Vater, ohne ihr Wissen, dem Geheimen Kanzlei-Sekretär Tumann versprochen hat. Dass Tumann nicht der Richtige sein kann, wird früh deutlich, als diesem der wunderliche Goldschmied, Strippenzieher und geheimes Zentrum der Geschichte, zornig vorhält: „Sie sollen die schöne blutjunge Albertine Voßwinkel heiraten? Sie alter abgelebter armseliger Pedant? Sie, der Sie mit all ihrer Schulgelehrsamkeit [...] nicht drei Schritte über ihre eigene Nase wegsehen können?“ (H S-B, 652 f.) Die Kennzeichnung der füreinander Bestimmten – er

als abstoßender Pedant, sie als junges, hübsches Mädchen – lässt sich auf die Beziehung zwischen Bendix Grünlich und Tony (Antonie) Buddenbrook problemlos übertragen. Als Tusmann Albertine in Liebesbeteuerung mit dem Maler Edmund Lehsen ertappt und sie oberlehrerhaft zurechtweist – „aber Demoiselle Albertine Voßwinkel!“ (H S-B, 684) –, klärt er sie über die mit ihrem Vater längst vereinbarten Heiratsabsichten auf. Albertine weist ihn, ganz Tony, aufgebracht zurück: „Gehen Sie – es wird mir bange in Ihrer Gegenwart – gehen Sie, sag’ ich, verlassen Sie mich!“ (H S-B, 686) Tusmann reagiert wie Grünlich im Landschaftszimmer emotional, aber zugleich bestimmt; schluchzend bemitleidet er sich und beschwört sie zur Umkehr: „[S]olche schnöde Behandlung von der verehrtesten Demoiselle Braut! – Nein, ich gehe nicht, ich bleibe so lange, bis Sie werteste Demoiselle Voßwinkel, was meine geringe Person betrifft, zu besserer Überzeugung gekommen sind.“ (ebd.) Die Mischung aus hündischem Betteln und dem Berufen auf die längst versprochene Hand macht sich auch Grünlich zu Nutze, als er Tony erst zurechtweist („Antonie – !“, 1.1, 120), sie dann buchstäblich bekniet und schließlich, ein paar Wochen später, den Konkurrenten Morten durch freche Tatsachenbehauptungen aus dem Rennen wirft. Auch wenn Tusmann von wahrer Liebe zu Albertine erfüllt zu sein scheint und die Vereinbarung mit ihrem Vater tatsächlich getroffen ist, ihm also die hinterlistigen Absichten des Bendix Grünlich abgehen, so ist die Konstellation eine vergleichbare, geht es doch bei der Brautwahl um die väterlich bestimmte, bestmögliche Verheiratung der Tochter.

Gleichwohl ist die Art und Weise, wie Tusmann im weiteren Verlauf stigmatisiert wird, eine bemerkenswerte Volte, die mit der Namensgebung Grünlichs auf absurde Weise zusammenzuhängen scheint: Als Tusmann sich von Albertine nicht hinauswerfen lassen möchte, sie buchstäblich in die Enge treibt, schaltet sich der vor Wut kochende Edmund, der während der Auseinandersetzungen „an dem dunkelgrünen Hintergrunde des Gemäldes hin und her gestrichen hatte“, plötzlich ein, schreit „ganz außer sich“, springt auf Tusmann zu und fährt ihm „mit dem dicken, in jene dunkelgrüne Farbe getunkten Pinsel drei, viermal übers Gesicht“ (H S-B, 686) und wirft den grün Bemalten hinaus. Der Kommissionsrat Voßwinkel, Albertines Vater, stellt indes seine Tochter kurzerhand zur Rede und bestätigt ihr die geschmiedeten Heiratspläne, die diese, „in der heftigsten Bewegung“, weinend abwehrt: „Nein, [...], nein, ich kann ihn nicht leiden, er ist mir unausstehlich, ich hasse, ich verabscheue ihn!“ (H S-B, 687) Auch dies erinnert an die Gespräche zwischen Tony und ihren Eltern über Grünlich, bei denen sie, auch ihm selbst gegenüber, wiederholt betont, ihn albern zu finden, nicht ausstehen zu können und nicht begreift, wie er nach ihren Verhöhnungen, sie „noch ausstehen mag!“ (1.1, 116)

Tusmann jedenfalls ist, wie berichtet wird, mit seinem grünen Gesicht „bestraft genug für [seine] [..] alberne Heiratslust“ (H S-B, 688). Er ruft aus:

„O Gott [...] o Gott, ein grünes Gesicht immerdar! – Was werden die Leute [...] sagen? Werden [sie] [...] nicht glauben, ich hätte mir aus purer, schnöder Eitelkeit das Gesicht grün gefärbt? – Ich bin ein geschlagener Mann, ich komme um meinen Dienst, denn nicht dulden kann der Staat Geheime Kanzlei-Sekretärs mit grünen Gesichtern [...]“ (H S-B, 689).

Abgesehen von einem weiteren Bewerber um Albertines Hand, dem plump und unangenehm auftretenden, geldgierigen Baron Benjamin Dümmerlich, kurz Baron Bensch aus Wien, bei dem man gewisse Züge der verschiedenen Bewerber um Tonys Hand erahnen kann, ist Tusmann mit seinem grünen Gesicht die interessanteste Anleihe bei Hoffmann – nicht nur wegen der Namensgebung, sondern auch wegen der merkwürdigen, offenbar chemischen Konsistenz des Grüns, das nicht nur die Hautoberfläche bedeckt, sondern offenbar einen durchsetzenden und für ihren Träger auch giftigen Charakter hat. Trotz aller Bemühungen, die Tusmann und ein „in der Chemie wohl erfahren[er]“ Freund unternommen hatten, lässt sich die grüne Farbe nicht entfernen (H S-B, 696).

„Je mehr ich mich mit Wasser wasche, das er mir angeraten, desto grüner werde ich, wie-wohl das Grün sich in den verschiedensten Nuancen und Schattierungen ändert, so daß es bereits Frühling, Sommer und Herbst in meinem Anlitz gewesen!“ (ebd.).

In der Tat ist es „arg mit der grünen Farbe [...], die gar nicht gewöhnliche Ölfarbe, sondern irgendeine künstlich zusammengesetzte Tinktur zu sein schien, die in die Haut eingedrungen“, sich nicht beseitigen lässt. Vor lauter Verzweiflung über das Grün, das ihn „ins Verderben stürzt“, möchte sich Tusmann in einem Teich ertränken: „[Ich] stürze mich hier in den schnöden Froschlaich und sterbe einen grünen Tod!“ (ebd.) Der Goldschmied, der über obskure Schwarzkünstler-Fähigkeiten verfügt, befreit schließlich den grünen Tusmann von der Farbe und arrangiert die nun sorgfältig eingefädelte „Brautwahl“, die als Kabinettstückchen nur noch wenig mit Tonys Heiratskapriolen zu tun hat.

Allerdings finden sich auch bei der Charakterisierung von Albertines Vater, dem stadtbekanntem Kommissionsrat, gewisse Parallelen zur Kaufmannsfamilie Buddenbrook, bei der die Vermehrung oder zumindest Wahrung von Ansehen und Vermögen eine tragende Rolle spielt. Sogar die Höhe der angeblich „traditionelle[n] Bar-Mitgift“ (1.1, 174f.), die Tonys Vater dem feilschenden Schwiegersohn Grünlich überlässt, entspricht exakt der Summe, die – allerdings spiegelverkehrt – der Maler Edmund mit in die Ehe bringen

würde, nämlich „achtzig tausend Taler“ (H S-B, 703) (die ihm seine Großtante aus der „breiten Straße“ vermacht hat), durch die er finanziell wie auch geistig unabhängig und unbestechlich bleibt. Die ökonomische Komponente im Werk Thomas Manns ist verschiedentlich herausgestellt worden;<sup>19</sup> schon in seinen Notizbüchern zeigt sich, wie genau er die Berechnungen der Vermögensverteilung anstellte (1.2, 486).<sup>20</sup> Insofern wäre es nicht überraschend, wenn die 80.000 Mark, die Tony in die Ehe mit dem geldgierigen Kaufmann mitbringt, von den in Aussicht gestellten 80.000 Talern, über die der Künstler ohne sein Zutun verfügen kann, herrührten.

Vollständig unromantisch, aber im Sinne der Kunst ist das offen gehaltene Ende von Hoffmanns *Brautwahl*: Als dem Glück von Albertine und Edmund nichts mehr im Wege zu stehen scheint, sie „einige Wochen des Entzückens und der Freude“ verlebt hatten, folgt der junge Maler dem „dringenden Trieb zu wallfahrten nach dem Land der Kunst“, geht nach Rom und löst damit ein Versprechen ein, das er dem drahtziehenden Goldschmied gegeben hatte. Nach kurzem „schreckliche[m] Herzeleid“ findet jedoch Albertine die Idee sogar sehr reizvoll, „Briefe, die sie aus Rom erhalten, aus dem Strickkörbchen hervorzuziehen“ (H S-B, 718). Auch Tony überkommt bereits auf der Rückfahrt von Travemünde, wissend, dass die kurze, intensive Liebesgeschichte mit Morten beendet ist, eine ruhige Heiterkeit, als sie sich vorstellt, dass sie die Erlebnisse und Gespräche, „die ehrwürdigen und tröstlichen Wahrheiten“, die sie wie einen geheimen Schatz hüten würde, bei jeder Gelegenheit „würde betrachten können“. Auch ihr Schmerz ist nicht von Dauer, wie ihr Bruder Thomas ihr zum Trost prophezeit: „Das giebt sich. Man vergisst...“ (1.1, 168 f.). So wie der Briefwechsel zwischen Albertine und Edmund bald „immer seltener und kälter“ (H S-B, 718) wird, so denkt auch Tony nicht mehr viel an die Travemünder Episode. Tony heiratet zweimal, und auch Albertine wird, wie Hoffmanns Erzähler weiß, „auf keinen Fall“ ledig bleiben, denn „dazu ist sie viel zu hübsch, viel zu reich“ (H S-B, 718). Ein ansehnliches Äußeres „bewahrt“ Tony nach dem Scheitern ihrer ersten Ehe davor, eine Stelle als Gesellschafterin in Liverpool antreten zu können (oder zu müssen), sie erhält von dort die Absage mit der Begründung, sie sei „zu hübsch“ (1.1, 331). Stattdessen fährt sie nach München und heiratet Alois Permaneder, auf den sie, wie ihr Bruder Tho-

<sup>19</sup> Franziska Schößler: Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Emile Zola, Bielefeld: Aisthesis 2009 (Figuration des Anderen; 1). Zu Thomas Manns Verhältnis zur Ökonomie fand im Herbst 2009 in Mannheim eine Tagung der Jungen Thomas-Mann-Forscher statt, deren Ergebnisse jedoch bislang offenbar noch nicht publiziert sind.

<sup>20</sup> Auflistung der Vermögensverhältnisse, Mitgiften und der geplanten Erbverteilung, wo von Beginn an Tonys Mitgift mit „80,000“ beziffert ist.

mas bemerkt, „entschiedenen Eindruck gemacht hat“ (1.1, 366). Die Parallelen zwischen Albertine und Antonie, dem grünen Geheimrat Tusmann und dem Kaufmann Grünlich und sogar in Ansätzen zwischen dem Maler Lehsen und dem Doktor Morten können aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Thomas Mann aus dem Hoffmannschen Grundstoff etwas völlig anderes, eigenes gemacht hat.

Im Kreis der Serapions-Brüder ist man aber noch nicht fertig mit der von Lothar vorgetragenen Geschichte. Das sei ja ein „wunderlich tolles Ding“, das er da aufgeschrieben habe, jedoch vermag es „keine bestimmte Figur zu erfassen“, denn die *Brautwahl* sei „wie eine aus allerlei bunten Steinen willkürlich zusammengefügte Mosaik, die das Auge verwirrt“ (H S-B, 719). Trotz der Abstriche findet man die Erzählung „ergötzlich“ und hält es für möglich, „dass das Ganze hätte ziemlich gut geraten können, wenn Lothar nicht unvorsichtigerweise den Hafftitz“ (ebd.) gelesen hätte. Bestimmte Charaktere, wie etwa der Goldschmidt, erschienen als „fremdartige Prinzipie, die mit ihren Zauberkraften nur auf gezwungene Weise einwirken in die Handlung“, weshalb der Text „vor dem strengen Richterstuhl der Kritik“ keine guten Chancen haben würde (ebd.). Hoffmann lässt nun also Lothar stellvertretend für sich überlegen, ob man nicht „einige celebre Namen hinzufügen“ könne, um die „Lokalität [Berlin] noch lokaler zu machen“ (H S-B, 720). So war Hoffmann bei der separaten Erstpublikation der *Brautwahl* tatsächlich verfahren, was aber nicht viel half, man hatte den Autor gebeten, „sich künftig doch im Gebiet der Möglichkeit zu halten“ (H S-B, 1470, Komm.).

Thomas Mann hat also bei der Lektüre der *Serapions-Brüder*, die er im Roman Tony aufbürdet, ein paar der bunten, zumal der grünen Steine übernommen und unter Verzicht auf störende Fremdkörper mit ausgewähltem Material ein stimmiges Mosaik geschaffen, ohne dabei das Auge oder den Verstand zu verwirren. Unpassende Figuren wie Hoffmanns Figur des Goldschmidts hat er weggelassen, obwohl auch er offenbar die Überlegung hatte, eine entsprechende Episode zu integrieren, wie aus einem Fragenkatalog hervorgeht, in dem er sich, wie er in *Lübeck als geistige Lebensform* berichtet, bei dem „liebenswürdigen Konsul Wilhelm Marty“ (XI, 380) unter anderem nach den „Goldschmidt-buden“ erkundigt hatte (1.2, 463).<sup>21</sup> Den Plan hat er offensichtlich, vielleicht eingedenk der Warnung der *Serapions-Brüder* vor dem „fremdartigen Prinzip“, fallengelassen; eine Reminiszenz an Hoffmanns Goldschmied findet sich indes in der Erwähnung der „graubärtigen Meister in den kleinen hölzernen Goldschmiedbuden“, die Tony als Kind „kannte“ (1.1,

<sup>21</sup> Auf die „Goldschmidt-buden“ verweist auch Paul Scherrer in einer Anmerkung, allerdings ohne Bezug auf Hoffmanns *Brautwahl*, vgl. Scherrer: Vorarbeiten zu den Buddenbrooks, in: TMS I, 325, Anm. 12.

70). Das Lokalkolorit der Stadt Lübeck muss nicht durch zusätzliche Details nachträglich erst lokaler und damit gefälliger gemacht werden, die spezifische Färbung der norddeutschen Hansestadt durchweht von der ersten Seite an den Roman. Und das hat seinen Grund nicht zuletzt in Thomas Manns Sensorium für Stimmungen. So gilt denn auch die erste zum Roman notierte Frage in den Materialien der „Stimmung in Lübeck vor 70/71“ (1.2, 463), womit wohl nicht nur die allgemein herrschende, national eingefärbte Zeitstimmung angesichts des Deutsch-Französischen Kriegs und der bevorstehenden Reichsgründung gemeint ist, sondern auch sämtliche atmosphärischen Details, die dem Roman seine spezifische und unverwechselbare Färbung geben.

## Romantische Beziehungen

Kai Graf Mölln, Hanno Buddenbrook und die Erlösung  
in der Universalpoesie

Kai Graf Mölln, dieser „kleine, verwarhloste Gesell“ und Freund Hanno Buddenbrooks, schafft etwas, was nicht vielen Figuren in Thomas Manns *Buddenbrooks* gelingt: Er zieht die Sympathie des Erzählers auf seine Seite. Erst gegen Ende des Romans tritt Kai in die Geschichte ein, dann aber umso heftiger und leidenschaftlicher: Er hatte „mit einem Feuer, einer stürmisch aggressiven Männlichkeit um die Gunst des stillen, elegant gekleideten Hanno geworben, der gar nicht zu widerstehen gewesen war“ (1.1, 569). Der kleine Graf erlangt dessen Gunst – und im selben Zuge auch die der Erzählinstanz. Im Falle Kais erhält der Leser den Eindruck, auch der sonst so kritische Erzähler habe Kais Feuer ‚nicht zu widerstehen‘ gewusst.

Kai ist nur ein sehr kleiner Teil des Romans gewidmet: Trotz der wenigen Seiten, die ihn zum Thema haben, wird er jedoch auf ganz besondere Weise geschildert und fügt der Familien- und Verfallsgeschichte eine Bedeutungsebene hinzu. Der kleine Poet Kai Graf Mölln ist, wenn Thomas Mann seinen Protagonisten Tonio Kröger in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* als „Spätling der Romantik“ (13.1, 101) bezeichnet, in Analogie dazu ein ‚Spätling der Frühromantik‘.<sup>1</sup>

### 1. Wie man die Zuneigung des Erzählers erringt

Solch kritiklose Schilderung einer Figur wie im Falle Kais sucht man in *Buddenbrooks* lange. Gemessen an den wenigen Auftritten im Roman müsste man Kai Graf Mölln wohl als Nebenfigur der Handlung bezeichnen; solche werden in *Buddenbrooks* oft mit besonderer Ironie geschildert. Sie werden zur komischen Figur wie Bendix Grünlich und Alois Permaneder oder zum Typus wie der Arbeiter Grobleben, der Arzt Dr. Grabow oder der Lebemann Peter

<sup>1</sup> Thomas Mann sieht Tonio Kröger allerdings als romantische Figur und vergleicht ihn unter anderem mit Chamisso's Peter Schlemihl. Kai Graf Mölln hingegen wäre nicht romantische Figur, sondern romantischer Dichter.

Döhlmann. Die große Forschungsdiskussion zur Ironie Thomas Manns soll hier nicht wiederholt werden. Doch dass Thomas Mann in Werken zu Stil und Ironie schnell zum beliebten Beispiel – quasi zum ‚Vorzeige-Ironiker‘ – avanciert, zeigt an, wie stark dessen Werk über seine Ironie definiert wird.<sup>2</sup> Das Stilmittel der Ironie wird dabei sehr häufig mit einer distanzierteren, analytischen und emotionslosen Betrachtung der Figuren in Verbindung gebracht<sup>3</sup> und verknüpft sich so mit dem Topos vom ‚kalten Künstler‘ Thomas Mann.<sup>4</sup>

Doch in *Buddenbrooks* gibt es Passagen, in denen die oft beschriebene, distanzbildende Ironie ausbleibt. Sie sollen im Folgenden besonders betrachtet werden. Bezeichnenderweise sind es gerade Kai und Hanno, die vom Erzähler mit mehr Ernst und weniger Distanz behandelt werden. In verständnisvoller und geradezu einfühlsamer Manier gewährt dieser dem Leser Einblick in Hannos Werden und Schaffen, seine Ängste und seine Erfüllung im Musizieren. Weniger interne Fokalisierung, dafür aber eine insgesamt weit positivere Zeichnung erfährt Kai Graf Mölln, der ausnahmslos sympathisch und geradezu mit Zuneigung geschildert wird. Obwohl der Erzähler niemals direkten Einblick in sein Inneres gibt, wird er doch über die Beschreibung seines Äußeren und über sein Handeln als gefühlvoll und emotional dargestellt und dabei sehr positiv gewertet. Die Beschreibung von Kais äußerer Erscheinung offenbart eine

<sup>2</sup> Nur ein Beispiel unter vielen (dafür ein recht frühes) stellt Beda Allemanns Monographie zur Ironie dar. Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*. 2. Aufl., Pfullingen: Günther Neske 1969 (1. Aufl. 1956). Hier S. 137–175.

<sup>3</sup> Ludwig Reiners verbindet Thomas Manns Ironie mit einer distanzierteren Erzählhaltung, indem er erklärt: „Das Pathos der Distanz ist es, das sich in diesen ironischen Leitmotiven niederschlägt [...]“. Ludwig Reiners: *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, ungekürzte Sonderausgabe, München: C. H. Beck 1976, S. 674. (Die Erstauflage von 1943 enthält erwartungsgemäß noch keinen Abschnitt zu Thomas Mann.) Auch in Gesamtdarstellungen zum *Buddenbrooks*-Roman fehlt nie der Hinweis auf die Ironie der Erzählinstanz. Beispielhaft soll hier Eberhard Lämmert angeführt werden, der die Ironie eines auktorialen Erzählers als distanzbildende Objektivierungsmaßnahme beschreibt. Eberhard Lämmert: *Thomas Mann. „Buddenbrooks“*, in: *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*, Bd. II: *Vom Realismus bis zur Gegenwart*, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf: August Bagel 1963, S. 190–233, vgl. hier S. 213. Genauer differenziert Ulrich Karthaus zwischen verschiedenen Arten der Ironie in Manns Werken und beschreibt sie als „die poetische Form der philosophischen Skepsis“, als Erkenntnisweise und Analysewerkzeug: „Thomas Manns Ironie sieht – das zeigen viele Beispiele – genauer als affektbesetzte Sehweisen wie Liebe oder Haß, denen man redensartlich nachzusagen pflegt, sie machten blind.“ Ulrich Karthaus: *Zu Thomas Manns Ironie*, in: *TM Jb 1*, 1988, S. 80–98, hier S. 96. und S. 97. Ironie als „angewandte doppelte Optik“ sieht auch Helmut Koopmann als Mittel, um einen distanzierteren Standpunkt zu erwirken. Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des ‚intellektualen Romans‘ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“*, 3. erweiterte Auflage, Bonn: Bouvier 1980 (= *Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur*, Bd. 5), S. 36.

<sup>4</sup> Diesen Aspekt der Rezeptionsgeschichte verfolgt ausführlich Wolfgang Schneider: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1999 (TMS XIX), vgl. insbesondere das Einleitungskapitel S. 9–36.

Differenz zwischen ungepflegter Kleidung und mangelnder Körperhygiene einerseits und Gestalt, Wuchs und Gesichtszügen andererseits. Die physischen Merkmale werden besonders positiv hervorgehoben:

Es war ein Junge von Hannos Statur, aber nicht wie dieser, mit einem dänischen Matrosenhabit, sondern mit einem ärmlichen Anzug von unbestimmter Farbe bekleidet, an dem hie und da ein Knopf fehlte, und der am Gesäß einen großen Flicker zeigte. Seine Hände, die aus den zu kurzen Ärmeln hervorsahen, erschienen imprägniert mit Staub und Erde und von unveränderlich hellgrauer Farbe, aber sie waren schmal und außerordentlich fein gebildet, mit langen Fingern und langen, spitz zulaufenden Nägeln. Und diesen Händen entsprach der Kopf, welcher, vernachlässigt, ungekämmt und nicht sehr reinlich, von Natur mit allen Merkmalen einer reinen und edlen Race ausgestattet war. Das flüchtig in der Mitte gescheitelte, rötlich gelbe Haar war von einer alabasterweißen Stirn zurückgestrichen, unter welcher, tief und scharf zugleich, hellblaue Augen blitzten. Die Wangenknochen traten ein wenig hervor, und die Nase, mit zarten Nüstern und schmalem, ganz leicht gebogenem Rücken, war, wie der Mund mit etwas geschürzter Oberlippe, schon jetzt von charakteristischem Gepräge. (1.1, 567)

Kai Graf Mölln entspricht, obwohl Sprössling einer niedergegangenen Familie, nicht dem degenerierten Hanno, wie es Hermann Kurzke suggeriert: „Er [Hanno; Anm. B. L.] verkehrt nicht mit den Gesunden und Gewöhnlichen, sondern mit dem halb asozialen Adelsproß Kai Graf Mölln, der selbst einer verfallenen Familie angehört.“<sup>5</sup> Im Gegenteil ist Kai Graf Mölln trotz verfallener Familie ‚gesund‘ geblieben und trotz (oder wegen) seiner Isolation von der Gesellschaft gerade nicht ‚asozial‘, sondern ‚rein und edel‘. Der Hinweis, er sei dies ‚von Natur aus‘, lässt darauf schließen, dass gesellschaftliche Einbindung oder gar gesellschaftlicher Zwang das Wesen des Menschen eher deformiere als forme. Die Verweise auf Hände und Kopf entsprechen dabei nicht nur den Leitmotiven in *Buddenbrooks*,<sup>6</sup> sondern beziehen sich auch auf Körperteile, die für die Physiognomie von besonderem Interesse sind. Wie die faulen Zähne und verschatteten Augen der Buddenbrook’schen Familienmitglieder zu Zeichen ihrer Degeneration werden, werden auch die durchweg positiven körperlichen Merkmale Kais im physiognomischen Sinne zu Zeichen seines edlen Wesens, seines guten Charakters, der also im Kindesalter schon ausgeprägt scheint.

Dieser Charakter offenbart sich auf den wenigen Seiten, auf denen Kai eine

<sup>5</sup> Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: C. H. Beck 1985 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 73.

<sup>6</sup> Ausführlicher vergleicht Barbara Schmied die körperlichen Merkmale Hannos und Kais und setzt sie in Bezug zur Leitmotivik in *Buddenbrooks*. Sie stellt dabei die Kontrastfunktion Kais für die Darstellung Hannos heraus. Barbara Schmied: Hanno und Kai – Zwei Künstler im Konflikt mit der Gesellschaft. Eine vergleichende Studie der beiden Figuren aus „Buddenbrooks“ von Thomas Mann, in: Runa Jg. 1992, H.17–18, Lissabon: Ed. Gráfica Portuguesa, S. 179–192, vgl. insbesondere S. 183–185.

zentrale Rolle spielt, in seinen Taten: Sie zeigen ihn als stürmisch emotionalen Kavalier und als Retter in der Not. Gegen die Hagenström-Jungen, die seinen Freund Hanno im Schwimmbad drangsalieren, etabliert er sich als Held:

Neben ihm [Hanno; Anm. der Verf.] aber kam Kai Graf Mölln zum Vorschein, welcher sich auf irgend eine Weise das Eintrittsgeld verschafft hatte, unversehens unter Wasser herbeigeschwommen war und den jungen Hagenström gebissen – mit allen Zähnen ins Bein gebissen hatte, wie ein kleiner wütender Hund. Seine blauen Augen blitzten durch das rötlich-blonde Haar, das naß darüber hing ... (1.1, 689)<sup>7</sup>

Für diese Tat muss er an Stelle Hannos Prügel einstecken und nimmt auch das in Kauf. Denn Kai ist emotional, liebend, leidenschaftlich und ein guter Freund. Durch die Aufgabe der ironischen Haltung in Bezug auf seine Person nimmt die Distanz und die kommentierend wertende Haltung der Erzählinstanz ab; dies wiederum hebt ihn als besondere Figur hervor. Der Vorwurf an Thomas Mann, ein ‚kalter Künstler‘ zu sein, der sich gerade an der Figurenzeichnung in *Buddenbrooks* entzündete, scheint hier nicht zu greifen.

Von der veränderten Darstellungsweise zeigen sich allerdings die meisten größeren Forschungsarbeiten zu *Buddenbrooks* unbeeindruckt. Zwar erklärt der Thomas-Mann-Biograph Peter de Mendelssohn Kai Graf Mölln zu einer „der bezauberndsten und liebenswertesten Gestalten, die Thomas Mann geschaffen hat“<sup>8</sup>, doch in den meisten Arbeiten anderer Autoren wird er nur in einem Nebensatz erwähnt. Auf die Verfasser des *Buddenbrooks-Handbuchs* wirkte Kai offenbar nicht unwiderstehlich, wird er doch in der Figurenanalyse nur mit einem einzigen Satz als letzte der Nebenfiguren erwähnt.<sup>9</sup> Nur in Bezug auf die realen Vorbilder der Figuren wird Kai genannt: Das Muster für die Figur des Kai Graf Mölln gab ein Schulkamerad Thomas Manns ab. Ken Moulden spricht von Eberhard Graf Schwerin als „[wirklichem] Vorbild“<sup>10</sup>; ein

<sup>7</sup> Wie sich hier Leit motive der Physis mit Charakter und Tat verbinden, zeigt sich im Motiv des Beißens. Der mutige und charakterstarke Junge nutzt seine Zähne, die so kräftig sind, dass vom Bein des Hagenström-Sohnes „das Blut in großen Tropfen rann“ (1.1, 688 f.).

<sup>8</sup> Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Bd. 1, Erster Teil. 1875–1918, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe der 1975 erschienenen Originalausgabe, Frankfurt/Main: S. Fischer 1996, S. 468.

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Keller: Die Figuren und ihre Stellung im ‚Verfall‘, in: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart: Alfred Kröner 1988, S. 173–200, hier S. 200.

<sup>10</sup> Ken Moulden: Die Figuren und ihre Vorbilder, in: *Buddenbrooks-Handbuch* (zit. Anm. 9), S. 11–25, hier S. 24. Doch trotz des Hinweises in Thomas Manns Notizbuch könnte für Kai auch Graf Rantzau Pate gestanden haben, wie Peter de Mendelssohn vermutet; vgl. de Mendelssohn: Der Zauberer (zit. Anm. 8), S. 469. Er argumentiert, Thomas Mann habe Namen aus der literarischen Fiktion und Personen aus seinem Umfeld kombiniert. Bei so wenig Eindeutigkeit scheint die Identifikation eines Vorbilds also mindestens im Fall Kai Graf Möllns fragwürdig.

Hinweis darauf findet sich in Thomas Manns zweitem Notizbuch (vgl. Notb I, 80). Bekanntermaßen können für viele Figuren aus *Buddenbrooks* Vorbilder aus Thomas Manns Umfeld gefunden werden. Doch für die Interpretation des Romans sind diese Erkenntnisse, abgesehen vom eigenen Reiz des ‚Entschlüsselns‘, im Falle Kais nicht ergiebig, wurde doch das interessanteste Charakteristikum der Figur dem Vorbild offenbar hinzugefügt: die Entwicklung zum Dichter – eine selbstreflexive Wendung am Ende des Romans, die über diesen hinausweist. Diese poetologische Lesart betont Eckard Heftrich, der schließlich Kai und Hanno psychologisch als zwei Seiten Thomas Manns deutet, wobei die eine sterbend der dichterisch ambitionierten Seite den Weg freimache.<sup>11</sup> Eine solche biographisch-psychologisch fundierte Identifikation von Autor und Figur ist nun schwer zu belegen, während das Metapoetische nicht von der Hand zu weisen ist. Dass sich, wie die Analyse zeigen wird, Thomas Manns Vorstellungen von Dichtung durchaus in der Figur Kai Graf Möllns nachweisen lassen, sollte nicht zu einer Gleichsetzung beider (ver-)führen.

Man könnte mutmaßen, dass sich die Zuneigung der Erzählinstanz zu Kai aus einer kollegialen Solidarität ergibt: Der Erzähler von *Buddenbrooks* zeichnet den Dichter innerhalb seiner Fiktion entsprechend positiv. Doch Schriftsteller zu sein, reicht allein nicht aus, um den Erzähler auf seine Seite zu ziehen. Das wird an Jean Jacques Hoffstede deutlich: Hoffstede, „der Poet der Stadt“ (1.1, 17) verliert zur Einweihung des neuen Hauses ein Gelegenheitsgedicht. Doch er sinkt trotz Beifall für seine Dichtung, trotz Goethe’scher Dichtmanier, Bildungszitaten und Galanterie im Vortrag zur komischen Figur herab. Er begeistert sich für äußerlichen Kitsch, wenn er das prachtvolle „Tintenfaß aus Sèvres-Porzellan in Gestalt eines schwarz gefleckten Jagdhundes“ bewundert (1.1, 19), und wie dieses wird er selbst vor allem als Dekoration wahrgenommen. So kann sein Vortrag über seine ganz persönliche „italienische Reise“ (1.1, 33), über Goethe, die Villa Borghese und italienische Alleen, zugunsten einer Diskussion über den Buddenbrook’schen verwilderten Garten abgebrochen werden. Als Künstler zählt er hier nicht, er hat nur „ein paar Reime in der Tasche“ (1.1, 17) – Gelegenheits- und Unterhaltungskunst mit Anspruch auf ein bildungsbürgerliches Niveau, orientiert an der Weimarer Klassik. Was unterscheidet also Kai von Hoffstede? Es sind Form und Inhalte seiner Kunst sowie eine besondere Art der Empathie, des hellsichtigen Gefühls im Schreiben. Das Schreiben als Seelenkunde, die Haltung des Poeten und – daraus resultierend – ein utopisches Moment seiner Kunst lassen Kai Graf Mölln als Idealbild des Dichters aus dem Roman hervorgehen.

<sup>11</sup> Vgl. Eckhard Heftrich: Über Thomas Mann, Bd. II, Vom Verfall zur Apokalypse, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 1982, S. 102b und d.

## 2. Kais Nachvollzug einer romantischen Gattungsentwicklung

Der Roman gibt nur wenige Hinweise auf Kais Erzählen und Schreiben. Doch die Beschreibung seiner Werke zeigt deutlich, dass Kais Entwicklung als Dichter sich gleichsam parallel zur Genese einer Gattung vollzieht, nämlich der des romantischen Kunstmärchens. Schon Kais erste Geschichte, die der Erzähler von *Buddenbrooks* nur zusammenfassend wiedergibt, orientiert sich deutlich an Märchenmotiven. Sie erzählt vom Prinzen Josephus, der in Gestalt eines bunten Vogels von einem bösen Zauberer festgehalten wird. Doch die Rettung naht in Gestalt Kais, denn dieser setzt sich selbstbewusst als Protagonist seines ersten Märchens ein:

Schon aber wachse in der Ferne der Auserwählte heran, welcher dereinst, an der Spitze einer unwiderstehlichen Armee von Hunden, Hühnern und Meerschweinchen, gegen den Zauberer furchtlos zu Felde ziehen und den Prinzen, sowie die ganze Welt, besonders aber Hanno Buddenbrook vermittelt eines Schwertstreiches von ihm erlösen werde. Dann werde, befreit und entzaubert, Josephus in sein Reich zurückkehren, König werden und Hanno sowohl, wie Kai zu sehr hohen Würden emporsteigen lassen ... ( 1.1, 572)

Die Geschichte scheint dem Leser nicht unbekannt: Sie ähnelt Motiven des Grimmschen Märchens *Die treuen Tiere*, besonders aber demjenigen *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen*, denn auch hier geht es ja um einen Furchtlosen, der ein verzaubertes Schloss befreit. Ida Jungmann liest den Jungen Grimms Märchen vor (vgl. 1.1, 571) – und offenbar findet Kai Anregungen für sein eigenes Erzählen darin. Es ist jedoch kaum möglich, einen einzelnen Prätext für Kais Märchen auszumachen,<sup>12</sup> tatsächlich handelt es sich um eine Orientierung des kleinen Kai an häufig auftauchenden Motiven und Strukturen des Volksmärchens sowie romantischer Zaubermärchen. Dies zeigt auch das zweite Märchen, das Kai in *Buddenbrooks* erzählt:

<sup>12</sup> Michael Maar untersucht in seiner anregenden Studie zu Märchenstrukturen im *Zauberberg* auch die Spuren der Märchen in *Buddenbrooks*. Er sieht im Papageien einen intertextuellen Verweis auf Hans Christian Andersens *Die Galoschen des Glücks*. Vgl. Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg, München/Wien: Hanser 1995, S. 47. Der Verweis ist überzeugend, doch hier muss mehr als eine Einzeltextreferenz aufgemacht werden, wie ich im Folgenden aufzeigen werde. Denn in den *Galoschen des Glücks* kommt zwar ein Papagei vor, der allerdings weder verzaubert ist, noch von einem Zauberer festgehalten wird. Entscheidend hingegen ist Maars Hinweis, dass sich Kai hier die Berichte Hannos aneignet, der dem Papagei Josephus regelmäßig beim Zahnarzt Brecht begegnet und ihn selbst als „entwischt aus einem Zauberwalde, aus einem der Grimmschen Märchen, die Ida zu Hause vorlas“, (1.1, 564) charakterisiert. Der Aspekt der Verknüpfung von Fiktion und Lebenswirklichkeit wird gleich noch relevant werden.

Durfte man ihm glauben, so war er vor langer Zeit bei schwüler Nacht und in fremder, unkenntlicher Gegend einen schlüpfrigen und unermeßlich tiefen Abhang hinabgeglitten, 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. Eine aber davon [...] hatte die Form eines Ringes gehabt, und diese hatte er nach langen, gefährvollen Bemühungen mit der Hand zu erhaschen verstanden, worauf sie nicht mehr zerplatzt war, sondern sich als glatter und fester Reif hatte an den Finger stecken lassen. Er aber, der mit Recht diesem Ringe ungewöhnliche Eigenschaften zugetraut hatte, war mit seiner Hilfe den steilen und schlüpfrigen Abhang wieder emporgeklommen und hatte unweit davon in rötlichem Nebel ein schwarzes, totenstilles und ungeheuerlich bewachtes Schloß gefunden, in das er eingedrungen war, und in dem er, immer mit Hülfe des Ringes, die dankenswertesten Entzauberungen und Erlösungen vorgenommen hatte ... (1.1, 687)

Die Erzählinstanz spart sich die genauere Beschreibung dieser ‚Entzauberungen‘ – denn auch diese Geschichte sollte dem Leser bereits bekannt sein. Da werden verzauberte Schlösser erlöst wie in *Dornröschen* oder in der Geschichte *Die zwölf Brüder*. Da werden Ringe aus dem Wasser geholt oder entpuppen sich als magisch – wie der Wunschring in den (je nach Fassung) *Drei* oder *Sieben Raben*. Doch nicht nur Grimms *Kinder- und Hausmärchen* bieten derartige Motivkomplexe. In Giambattista Basiles *Pentamerone* handelt die Geschichte *Der Hahnenstein* von Mäusen, die dem Protagonisten helfen, sich gegen böse Zauberer zur Wehr zu setzen, einen Zauberring und ein Schloss zurückzugewinnen. Bei Richard von Volkmann-Leander erhebt sich im Märchen *Heino im Sumpf* um den verzauberten Heino ein Schloss aus dem Sumpf; ein Mädchen kann ihn durch seine Liebe retten – auch ein Ring spielt dabei eine Rolle, wenn auch als Zeichen der Liebe und nicht als Zauberring. Diese Sammlung ließe sich noch lange fortführen. Betrachtet man Kais erzählerische Werke motivgeschichtlich, so kann man leicht von Intertextualität, aber kaum noch von klaren Einzeltextreferenzen sprechen. Die Vielzahl der Verweise und Anlehnungen lassen aber den Gattungsbezug als Systemreferenz überdeutlich zutage treten. Im Sinne von Leví-Strauss' *Wildem Denken* stellen die Texte eine Art ‚Märchen-bricolage‘ dar.

Vor der Folie der Grimm'schen Vorbilder wird deutlich, dass die Geschichten zunehmend an Ausführlichkeit und Komplexität gewinnen; und die Erzählinstanz von *Buddenbrooks* liefert mit der Beschreibung der Genese von Kais Erzählungen eine Definition der Textsorte gleichsam mit:

Kais Geschichten waren anfangs kurz und einfach, wurden dann aber kühner und komplizierter und gewannen an Interesse dadurch, daß sie nicht gänzlich in der Luft standen, sondern von der Wirklichkeit ausgingen und diese in ein seltsames und geheimnisvolles Licht rückten ... (1.1, 572)

Schon der vom bösen Zauberer in einen bunten Vogel verzauberte Prinz Josephus entspricht dem Papagei bei Zahnarzt Brecht, von welchem Hanno berichtet hat. Die Versatzstücke der Märchenlektüren vermengen sich mit lebensweltlichen Erfahrungen. Der zwischen Tieren aufgewachsene Junge imaginiert sich im ersten genannten Text an der ‚Spitze einer unwiderstehlichen Armee von Hunden, Hühnern und Meerschweinchen‘, unter denen er auf dem elterlichen Hof aufgewachsen ist (vgl. 1.1, 568f.), und schließt damit seine Lebenserfahrung direkt an bekannte Märchenmotive an. Das zweite Märchen wirkt – soweit dies aus der kurzen Wiedergabe durch den Erzähler von *Buddenbrooks* ablesbar sein kann – komplex in der Spannungserzeugung, der Darstellung der umgebenden Landschaft und des Unheimlichen der Situation. Kai erzählt Kunstmärchen, die sich durch eben diese Komplexität und durch ihr spezielles Verhältnis von lebensweltlicher Erfahrung des Rezipienten und Phantastik auszeichnen.

In Kais Anregung durch die Grimm’schen Volksmärchen und den Übergang zu komplexeren Formen, später auch von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit, wird wiederum fast eine Definition des Kunstmärchens im Entstehungsprozess nachgezeichnet: Volker Klotz nennt die Kunstmärchen „eine Ableitung“, „ein Derivat“ des Volksmärchens.<sup>13</sup> Dieser intertextuelle Bezug wird laut Klotz zum Gattungsspezifikum; das definitionsrelevante Merkmal liegt also außerhalb des eigentlichen Textes. Die Parallele zu Kais Erzählen liegt auf der Hand, wird aber durch weitere Merkmale gestützt: Kai Graf Mölln authentifiziert seine Geschichten, indem er sich selbst als Ich-Erzähler und Protagonisten einsetzt, und er gibt ihnen so Anschluss an die Wirklichkeit. Mit der internen Fokalisierung und der Einsetzung des Ichs eignet er sich Verfahren an, die für das romantische Kunstmärchen von besonderer Bedeutung sind und für die sich ohne Mühe berühmte Vorbilder finden lassen: Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* nutzt diese Erzählform, genauso wie Adelbert von Chamisso’s *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, die Thomas Mann in seinem Essay so rühmt, oder Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia*.<sup>14</sup>

Das Grimm’sche Volksmärchen als Ausgangspunkt dieser Genese des jungen Dichters suggeriert einen ‚natürlichen Urzustand‘, welcher am Anfang des

<sup>13</sup> Volker Klotz: Das Europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, München: Fink 2002 (= UTB, Bd. 2367), S. 8.

<sup>14</sup> Den Ringzauberspruch aus Brentanos Kunstmärchen memoriert Thomas Mann in seinem *Notizbuch 2*, vgl. Notb I, 64f. Er ist dort nur als „ziemlich durcheinander geratene ‚Kurzfassung‘“, wie Peter de Mendelssohn die Notiz bezeichnet, vermerkt; de Mendelssohn: Der Zauberer (zit. Anm. 8), S. 471. Doch er war dem Autor folglich zur Entstehungszeit der letzten Teile von *Buddenbrooks* präsent neben dem Lied *Das bucklige Männlein* als Hannos im Notizbuch geplante Brentano-Lektüre vorgesehen. Vgl. Notb I, 56.

Prozesses steht.<sup>15</sup> Da innerfiktional kaum von einer bewussten Orientierung des Kindes an den literarischen Vorbildern oder gar an der Gattungsentwicklung gesprochen werden kann, wird eine quasi organische, natürliche Genese nahegelegt. Erst dem Leser von *Buddenbrooks* offenbart sich in der Gleichsetzung von Literaturentwicklung und dichterischer Reifung, dass der kleine Graf selbst Literatur wird. Er vermittelt dabei ein Bild von Dichtung, das auf Intertextualität und phantastischer (Um-)Formung der Wirklichkeit basiert. Dass gerade das Märchen hier die Grundlage bildet, ist, wie der Inhalt der Geschichten Kai Graf Möllns, eine *romantische* Idee. Denn bei Novalis wird das Märchen zum Urbild der Poesie: „Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poësie* – alles poetische muß märchenhaft seyn.“<sup>16</sup> Die selbstreflexive Wendung im Erzählen am Ende von *Buddenbrooks*, die im romantischen Kunstmärchen mit der Poetisierung der Welt einhergeht, soll nun jedoch noch etwas zurückgestellt werden. Zunächst wird der romantischen Dimension in Kais Erzählen sowie der Frage nach der Rolle des Gefühls des Dichters nachgegangen.

### 3. Kai Graf Mölln und die Ironie: Zeichen eines ‚kalten Künstlers‘?

Dass Kai der Vertreter des Kunstmärchens wird, ist bereits an seinem Namen abzulesen. Michael Maar findet in Kai eine Entsprechung zum gleichnamigen Protagonisten aus Hans Christian Andersens *Die Schneekönigin*: „Kai selbst nämlich, der fiktiv wirkliche Kai, ist aus einem Märchen, das rückt ihn und den Roman in ein geheimnisvolles Licht.“<sup>17</sup> Bei näherem Hinsehen offenbaren sich jedoch Unterschiede zwischen Kai Graf Mölln und seinem Namensvetter. Andersens Kay treffen Splitter des bösen Zauberspiegels in Herz und Augen.

<sup>15</sup> Eine Abgrenzung zwischen Volks- und Kunstmärchen ist tatsächlich kaum möglich; gerade die Grimm'sche Sammlung stellt mindestens Märchenbearbeitungen, wenn nicht Kunstmärchen zusammen. Dennoch wurden die Grimm'schen Hausmärchen lange als Prototypen einer ursprünglichen, volkstümlichen Narration gesehen, und um 1900 wurden die Texte in diesem Sinne verstanden.

<sup>16</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3, Das philosophische Werk II, hrsg. von Richard Samuel unter Mitarbeit von Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1968, S. 449. Dasselbe Zitat findet sich an prominenter Stelle in Ricarda Huchs *Blütezeit der Romantik*, das Thomas Manns Vorstellung von der Romantik wesentlich beeinflusst hat. Es steht dort als Motto über dem Kapitel zum Märchen. Ricarda Huch: *Blütezeit der Romantik*, Leipzig: H. Haessel 1899, S. 322. Auf derselben und der folgenden Seite verbindet sie das Märchenhafte genuin mit dem Erzählen des Kindes.

<sup>17</sup> Maar: *Geister und Kunst* (zit. Anm. 12), S. 47, s. auch S. 48. Vgl. auch de Mendelssohn: *Der Zauberer* (zit. Anm. 8), S. 469. Bei Andersen differiert die Schreibweise: Der Protagonist heißt dort ‚Kay‘. Vgl. Hans Christian Andersen: *Die Schneekönigin*, in: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden*, aus dem Dänischen von Thyra Dohrenburg, mit Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel hrsg. von Heinrich Detering, Bd. 1., 6. Aufl., München: Artemis & Winkler 1996, S. 313–350.

Er wird dadurch kalt und kritisch gegenüber der Umwelt, verspottet seine Freunde und wird schließlich von der Schneekönigin ins ewige Eis entführt.<sup>18</sup> Maar beschreibt Thomas Manns Kai als eine Figur, die ebenso ironisch, spöttisch und distanziert auf die Welt sehe. Er zitiert dazu die Schulszene. Doch die Adjektive, die Maar Kai als Person zuschreibt<sup>19</sup>, beziehen sich eigentlich auf dessen Sprache. Nicht Kai kennzeichnet „ablehnende und ironische Kälte“ (hier und im Folgenden 1.1, 797), sondern seine Wortwahl, sein distanziertes Sprechen von den Lehrern: Der Erzähler charakterisiert so die Nennung der Lehrer mit Hilfe ihres „richtigen bürgerlichen Namens unter Hinzufügung des Wortes ‚Herr‘“, also „Herr Mantelsack“, sowie sein Reden vom „Lehrkörper“ als ein „wirklich vorhandenes Geschöpf, eine Art Ungeheuer von widerlicher und phantastischer Gestaltung“ (1.1, 797). Kai parodiert die hierarchische Ordnung im Schulbetrieb gern. Im Gegensatz zu ihren Kameraden erfreuen sich Kai und Hanno, so macht es der Erzähler explizit, gerade nicht an „Opposition und Rache“ (1.1, 797), wie sie die Mitschüler gebrauchen. Kai ist skeptisch, aber nicht herzlos; seine Äußerungen sind oft ironisch und bissig, aber er ist ganz sicher nicht kalt. Er verweist zwar mit seinem Namen auf das Kunstmärchen *Die Schneekönigin*, aber entspricht in seinem Handeln nicht dessen gefühllosen Protagonisten, zumal auffällt, dass er seine bissigen Kommentare auf Personen mit größerer Macht beschränkt.<sup>20</sup>

Kai Graf Mölln wird als ein besonders gefühvolles und leidenschaftliches Kind geschildert, auch weil er – gemäß einem Ideal der Empfindsamkeit – als ‚Naturkind‘ aufwächst. (Das ‚Natürliche‘ ist hier wie schon das ‚Ursprüngliche‘ des Volksmärchens mit großer Vorsicht und lediglich als Konzept zu verstehen. Indem sich diese Konzepte aber in der Figur treffen, bestätigen sie wechselseitig den Mythos einer organischen Entwicklung des Dichters.) Er lebt scheinbar ohne Erziehung auf dem verwilderten Gut der Familie:

Mutterlos, – denn die Gräfin war an seiner Geburt gestorben, und irgend ein älteres Frauenzimmer führte das Hauswesen, – war der kleine Kai hier wild wie ein Tier unter

<sup>18</sup> Bei Andersen wird geschildert, wie der Spiegel des Bösen zerspringt und so besonders gefährlich wird, „denn manche Splitter waren nicht einmal so groß wie ein Sandkorn, und diese flogen in der weiten Welt herum; und wo sie den Leuten in die Augen kamen, da blieben sie sitzen, und da sahen die Menschen alles verkehrt oder hatten nur einen Blick dafür, was an einer Sache schlecht war, denn jedes kleine Spiegelkörnchen hatte dieselben Kräfte behalten, wie sie der ganze Spiegel besessen hatte. Manche Menschen bekamen sogar eine große Spiegelscherbe ins Herz, und dann war es ganz schauerlich, das Herz wurde wie ein Eisklumpen.“ Andersen: Sämtliche Märchen (zit. Anm. 17), S. 314.

<sup>19</sup> Vgl. Maar: Geister und Kunst (zit. Anm. 12), S. 50.

<sup>20</sup> Wenn Kai also gegen Ende des Romans wie Andersens Kay im Schneegestöber verschwindet, so repräsentiert dies nicht *seine* Kälte, sondern vielmehr die Kälte, die ohne ihn zurückbleibt. Kai kehrt sogar noch einmal zurück, um seinen Freund Hanno zu umarmen (1.1, 823).

den Hühnern und Hunden herangewachsen, und hier hatte – von fern und mit großer Scheu – Hanno Buddenbrook ihn gesehen, wie er gleich einem Kaninchen im Kohle umhersprang, sich mit jungen Hunden balgte und mit seinen Purzelbäumen die Hühner erschreckte. (1.1, 568 f.)

Der kleine Graf lernt also mit den Tieren, wird Teil des Rudels, entwickelt so eine quasi ‚natürliche‘ Stärke und erfährt seine Freiheit, wie man es sich als Illustration der Rousseauschen Erziehungsideale vorstellen könnte – wenn gleich hier niemand darauf achtet, Kai zum gesellschaftsfähigen *zoon politikon* auszubilden.

Diese ‚Naturnähe‘ macht ihn zum empfindsam-authentischen Wesen. Kai erkennt Hannos Probleme und versteht seinen Freund ohne viele Worte, auch und gerade in dessen Kunst. Er bestätigt: „Ich weiß, wovon du spielst“ (vgl. 1.1, 820). Denn Kai ist empathisch. Ein geradezu paradigmatisches Bild der empfindsamen Freundschaft bietet sich zum Ende des Romans. Die übriggebliebenen Buddenbrook’schen Damen haben sich nach dem Tod Hannos versammelt:

Und dann rief man sich jene letzte Episode ins Gedächtnis zurück... den Besuch dieses kleinen, abgerissenen Grafen, der sich beinahe mit Gewalt den Weg zum Krankenzimmer gebahnt hatte... Hanno hatte gelächelt, als er seine Stimme vernahm, obgleich er sonst niemanden mehr erkannte, und Kai hatte ihm unaufhörlich beide Hände geküßt. (1.1, 836)

„Er hat ihm die Hände geküßt?“, fragen die Damen Buddenbrook darauf so umgehend, als reagierten sie im direkten Anschluss auf die Erzählinstanz ihrer eigenen Geschichte. Über soviel seelische wie körperliche Nähe müssen sie eine Weile nachdenken; und tatsächlich lassen sich aus dieser nur referierten Sequenz um Kai Graf Mölln mehrere Gedankengänge weiterführen. Ob man aber das Verhältnis der beiden Jungen vorrangig als homoerotisches deutet, als Seelenverwandtschaft und empfindsame Freundschaft oder als Gegenmodell zum erkalteten Umgang der Familienmitglieder der Buddenbrooks untereinander: Alle Deutungen basieren auf einer Gefühlstiefe des kleinen Kai, der sicher keine Scherbe von Andersens Zauberspiegel im Auge oder gar im Herzen trägt. Selbst wo die Sprache des Künstlers als ‚kalt‘ bezeichnet werden kann, wird seine Person als emotional und warm dargestellt.

## 4. Gefühlstiefe und Ironie: Ein romantisches Erkenntnismodell

Steht nun aber die Ironie in seinem Sprechen in der Schulszene dazu im Widerspruch? Ein Blick auf die dritte in *Buddenbrooks* erwähnte Erzählung Kais lässt erkennen, wie sich Einfühlsamkeit und Ironie vereinbaren lassen und wie dies wiederum auf Bestimmungen der Literatur und des Dichters in der Romantik verweist. Denn Gefühlstiefe lässt sich schließlich auch in Kais Schreibstil erkennen. Sein literarisches Debüt ist „geschrieben in einer innerlichen, deutsamen, ein wenig überschwenglichen und sehnsüchtigen Sprache von zarter Leidenschaftlichkeit...“ (1.1, 795). Beschrieben wird wiederum ein Märchen – der werdende Dichter ist seinem Lieblingsgenre treu geblieben. Die Erzählinstanz ver-rät wenig über den Inhalt dieses ersten niedergeschriebenen Märchens, in dem

... Alles in einem dunklen Schein erglühte, das unter Metallen und geheimnisvollen Gluten in den tiefsten und heiligsten Werkstätten der Erde und zugleich in denen der menschlichen Seele spielte, und in dem die Urgewalten der Natur und der Seele auf eine sonderbare Art vermischt, gewandt, gewandelt und geläutert wurden [...] .... ( 1.1, 794f.)

Der Erzähler fasst zusammen und interpretiert den Text. Trotz der indirekten Wiedergabe und der Abstraktion werden aber auch hier Vorbilder erkennbar: Das in der Romantik beliebte Motiv des Bergbaus, wie es sich bei Ludwig Tieck oder E. T. A. Hoffmann findet, wird aufgenommen. Besonderes Vorbild aber – weil mit der Entwicklung eines Dichters verknüpft – ist Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*.<sup>21</sup> Auch Heinrich erfährt seine dichterische Berufung in den ‚tiefsten und heiligsten Werkstätten der Erde‘ und sein Dichtervater Klingsohr erzählt ein Märchen von den Metallen, das bei Kai deutlich wieder anklingt.<sup>22</sup> Wie in Kais literarischem Debüt mischen sich bei Novalis unter der Erde Natur und Seele. Hier findet sich auch die Schwelle zur Erkenntnis und damit der Zugang zur utopischen anderen Welt. Das Seelische wird in die Motivebene aufgenommen, wird zum Handlungsort und zum Ort der Genese des Schriftstellers. Das Hinabsehen in die Abgründe des menschlichen Innern ist beiden Werken gemein.<sup>23</sup> Hier verbinden sich Reflexion und Gefühl, denn

<sup>21</sup> Der Kommentar zu *Buddenbrooks* erwähnt die Parallele zum *Ofterdingen* ebenfalls. 1.2, 403 f.

<sup>22</sup> Vgl. Novalis: Schriften, Bd. 1, Das dichterische Werk, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1960, S. 290–315. Parallelen finden sich nicht nur im Märchen von den Metallen, sondern gehen auch in anderen Teilen des Romans bis in die Wortfelder hinein, so zum Beispiel im Lied des Bergmanns, vgl. S. 247 f.

<sup>23</sup> Das Psychologisieren wird auch dem *Buddenbrooks*-Roman nachgesagt: „Wie sehr aber auch der neue Roman [jenseits des 19. Jh.s; Anm. der Verfasserin] vom Psychologisieren erfaßt wor-

philosophischen Erkenntnissen liegt nach frühromantischer Konzeption das Gefühl immer zugrunde. Gefühl und Reflexion sind in den philosophischen wie poetologischen Schriften der Frühromantik keine Gegensätze, sondern nur in Verbindung denkbar, wie Novalis in den *Fichte-Studien* betont: „Wir müssen überall auf die Synthese des Gefühls und der Reflexion stoßen, der nichts mehr entgegengesetzt wird und werden kann.“<sup>24</sup> Das gilt insbesondere für den Schriftsteller. Noch einmal sei hier an Novalis' *Ofterdingen* erinnert. Dort vereint Poet Klingsohr beide Seiten, indem er nicht nur Heinrichs Dichtervater wird, sondern gleichzeitig auch Vater von Heinrichs geliebter Mathilde und damit der „Vater der Liebe“<sup>25</sup> ist.

Wie prägend Novalis für Thomas Manns Werk wird, wurde bereits mehrfach aufgezeigt: Georg Wenzel<sup>26</sup> verfolgt Novalis-Bezüge in Thomas Manns Werk von einer ersten bibliographischen Notiz 1899 bis zum *Felix Krull*. Wenzel und Klaus Peter<sup>27</sup> heben übereinstimmend Thomas Manns politische Rede von 1922 mit dem Titel *Von deutscher Republik* hervor, die Novalis' Utopie einer neuen Monarchie auf die Weimarer Republik anwendet. Neben den Bezügen auf Novalis in Essays und Reden werden auch diejenigen in den literarischen Werken Thomas Manns offengelegt. Die *Buddenbrooks* werden an dieser Stelle nicht genannt; dabei findet sich die erste bibliographische Notiz zu Novalis' Werken in Thomas Manns Notizbuch direkt vor einer Notiz zu *Buddenbrooks* (Notb I, 155), wenig später wiederholt sich der Vermerk zu Novalis' Werken (Notb I, 161). Ob sich Thomas Mann die Angaben zur Werkausgabe zur Anschaffung notierte, ist unklar. Die Beschäftigung mit romantischer Literatur zeigt sich aber im ganzen Notizbuch, das die Zeit der Entstehung von *Buddenbrooks* begleitet. Denn die Ideen zu diesem Roman wechseln sich im Notizbuch 3 ab mit Notizen zur Werkausgabe von Clemens Brentano (Notb I, 156), Anschaffungshinweisen zu Friedrich Schlegels *Lucinde* (Notb I, 162) und den musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns (Notb I, 176)<sup>28</sup>, außerdem Vermerken zu Zacharias Werner

den war, zeigen die ‚Buddenbrooks‘; im Drama läßt sich dieses Phänomen im Gefolge Ibsens, Strindbergs und Tschechows mindestens ebenso deutlich beobachten.“ Helmut Koopmann: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Alfred Döblin – Hermann Broch, Stuttgart/Berlin/Köln: W. Kohlhammer 1983 (= Sprache und Literatur, Bd. 113), S. 79f.

<sup>24</sup> Novalis: Schriften, Bd. 2, Das philosophische Werk I, hrsg. von Richard Samuel unter Mitarbeit von Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1965, S. 118.

<sup>25</sup> Novalis: Schriften, Bd. 1 (zit. Anm. 22), S. 287.

<sup>26</sup> Vgl. Georg Wenzel: Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse, Halle an der Saale: Janos Stekovic 1997 (= Texte aus dem Novalis-Schloss, Bd. 2).

<sup>27</sup> Vgl. Klaus Peter: Problemfeld Romantik. Aufsätze zu einer spezifisch deutschen Vergangenheit, Heidelberg: Winter 2007. Hier das Kapitel „Politische Romantik 1922. Thomas Mann, Novalis und der neue deutsche Staat“, S. 227–241.

<sup>28</sup> Diesen beschreibt Thomas Mann in einem Brief an Grautoff 1897 als Verfallsmenschen, von

(Notb I, 162) und August von Platen (Notb I, 153 und 163f.) sowie Richard Wagners *Gesammelten Schriften* (Notb I, 177). Im selben Abschnitt findet sich auch der Hinweis darauf, dass Ida Hanno und Kai Grimms Märchen erzählt (Notb I, 104 und 159), sowie ein Vermerk zum Kaufpreis von Georg Brandes' *Hauptströmungen der Literatur des 19ten Jahrhunderts* (Notb I, 154), das sich in wesentlichen Teilen mit der literarischen Romantik befasst. Aus Band zwei dieser Buchreihe, *Die romantische Schule in Frankreich*, hatte Thomas Mann schon 1893/94 das erste Zitat entnommen, das nachweisbar in *Buddenbrooks* eingeht: „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod“ (Notb I, 49).<sup>29</sup> Wie sehr Inhalte und Ideen romantischer Texte in Thomas Manns Werk eingegangen sind, haben Forschungsarbeiten immer wieder aufgezeigt. Innerhalb der Liste der Aufsatztitel zeigt sich eine ebenfalls beeindruckende Liste deutscher Romantiker.<sup>30</sup> Auch Thomas Manns Essay zu *Peter Schlemihls wundersamer Reise* spricht von der Begeisterung für die literarische Romantik.

Ab wann genau aber die Auseinandersetzung mit Novalis in Thomas Manns Werk eingeht, wird unterschiedlich angegeben. Hinrich Siefken fasst in seinem Aufsatz *Thomas Mann: Novalis und die Folgen* die verschiedenen Datierungen zusammen und kommt zu dem Schluss, dass Thomas Mann die nötigen Texte zur Erschließung von Novalis' Schriften 1899 kannte oder besaß, findet aber den ersten direkten Verweis, das erste Zitat, erst 1920.<sup>31</sup> Siefken fragt nach einer möglichen früheren Beschäftigung mit Novalis und geht bis 1908 zurück.<sup>32</sup> Doch Kais drittes Märchen zeigt deutlich, dass eine Anlehnung an frühroman-

dessen Schriften er alle ihm erreichbaren gelesen habe. Vgl. dazu auch den Kommentar zur Entstehung von *Buddenbrooks*, 1.2, 27.

<sup>29</sup> Die Herkunft aus Brandes' *Romantischer Schule* rekonstruiert dort Herausgeber Hans Wysling.

<sup>30</sup> Hier seien exemplarisch einige zentrale Arbeiten in alphabetischer Reihenfolge genannt. Renate Böschstein-Schäfer: Eichendorff im Werk Thomas Manns, in: *Aurora* 47, 1987, S. 31–52. – Anika Davidson: „Ein ‚Taugenichts‘ ins Moderne übersetzt ...“. Zu Spuren Eichendorffs in Thomas Manns „Zauberberg“, in: *Aurora* 56, 1996, S. 17–46. – Hans Eichner: Thomas Mann und die deutsche Romantik, in: ders.: *Against the grain* 2003, S. 315–339. – Claudia Lieb und Arno Meteling: E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des Don Juan, in: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 11, 2003, S. 34–59. – Andreas Lorenczuk: Die Geschichte von den drei Liebschaften. Zu einem Motiv bei Adelbert von Chamisso und Thomas Mann, in: *Aurora* 58, 1998, S. 125–132. – Reinhard Mayer: Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen *Doktor Faustus* und *Der Erwählte* von Thomas Mann, New York [u. a.]: Lang 1996. – Hinrich Siefken: Thomas Mann. Novalis und die Folgen, in: *Deutsche Romantik und das zwanzigste Jahrhundert*, hrsg. von Hanne Castein u. Alexander Stillmark, Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1986 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 177), S. 121–40. – Joëlle Stoupy: „Dichter, die sich selbst geben, wollen im Grunde, daß man sie erkenne“. Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso, in: *TM Jb* 12, 1999, S. 99–112. – Hideo Tateno: Thomas Mann und Novalis, in: *Goethe-Jahrbuch* 45, 2003, S. 197–204.

<sup>31</sup> Siefken: *Novalis und die Folgen* (zit. Anm. 31), vgl. S. 125.

<sup>32</sup> Siefken: *Novalis und die Folgen* (zit. Anm. 30), S. 126.

tische Poetik im Allgemeinen und speziell an *Heinrich von Ofterdingen* sowie an philosophische Gedanken von Novalis schon in der Entstehungszeit von *Buddenbrooks* stattfindet. Einiges davon ist wohl über die Lektüre von Ricarda Huch *Blütezeit der Romantik* vermittelt. Sie lobt nicht nur den *Heinrich von Ofterdingen* in ihrem Kapitel über „Romantische Bücher“ geradezu überschwänglich,<sup>33</sup> sondern betont auch mehrfach die Seelenkunde in Roman und Märchen am Beispiel von Novalis' Werk als „Abdruck des Gemüthes“.<sup>34</sup> Das Bergbaumotiv, das Huch mit dem Geheimnis und der Seelenkunde verbindet, wird dabei besonders hervorgehoben.<sup>35</sup>

Die Bedeutung des Fühlens für die Erkenntnis und für das Schreiben wird bei Fichte und bei Novalis ausführlich und komplex abgehandelt. Im Konzept eines unbedingten Zusammenspiels von Gefühl und Reflexion und der besonderen Bedeutung der Literatur für eine Erkenntnis in diesem Sinne treffen sich durchaus frühromantische Poetik und Thomas Manns Idee von Dichtung. Das lässt sich in seiner Gleichsetzung von Interesse des Schriftstellers und Liebe erkennen, wie er sie in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* formuliert: „Erkennende Hingabe, helllichtige Liebe, – das ist Passion“ (13.1, 82). Gefühl und Erkenntnis gehören auch für Thomas Mann zusammen. Und darauf basiert wiederum das schriftstellerische Interesse, wie es Thomas Mann weiter ausführt:

Der intellektuelle Name für ‚Liebe‘ lautet ‚Interesse‘, und der ist kein Psycholog, der nicht weiß, daß Interesse einen nichts weniger als matten Affekt bedeutet, – vielmehr einen, der zum Beispiel den der ‚Bewunderung‘ an Heftigkeit weit übertrifft. Es ist der eigentliche Schriftsteller-Affekt, und Analyse vernichtet ihn nicht nur nicht, sondern er saugt, sehr anti-spinozistisch, beständig Nahrung aus ihr. (13.1, 82 f.)

Das Erkennen des Poeten findet seine Bedingung also *per se* im Gefühl; Kritik und Skepsis dürfen sich nur aus der Leidenschaft entwickeln und verstärken diese sogar weiter. Thomas Mann erklärt die Erkenntnis zur dichterischen Form der Liebe. Damit bleibt das Modell von Dichtung bei diesem angeblich so ‚kalten Künstler‘ das einer affektbesetzten, ‚warmen Kunst‘ – und es ist gleichzeitig zutiefst romantisch. Mit dem geschilderten „[angespannten]

<sup>33</sup> Huch: *Blütezeit* (zit. Anm. 17), S. 314: „Noch eine Erscheinung, die vornehmste von allen, sei beschworen!“, so leitet Huch ihr Lob auf Novalis' Werk ein, das sie im letzten Teil des Kapitels über die romantischen Romane als Höhepunkt präsentiert.

<sup>34</sup> Huch: *Blütezeit* (zit. Anm. 17), S. 316 und 329 f.

<sup>35</sup> Unter anderem in der folgenden Passage: „Das Erdinnere, wo ungesehen die allerkostbarsten Kleinodien, todt und doch lebendig, wachsen, die Erstlinge der Natur, der Reichtum der Oberwelt, das leuchtendste, farbigste Licht in Krystalle gebunden, in der schwarzen Nacht, wohin die Sonne nicht dringt, heimisch; das Erdinnere, das zuweilen gewaltsam aufreißt und die inneren Kräfte furchtbar schön offenbart, sich im flüssigen Feuer ergießend, ist gleichsam das Unbewußte der Erde.“ Huch: *Blütezeit* (zit. Anm. 17), S. 327.

Interesse“ (1.1, 820) befragt Kai seinen Freund Hanno. Denn auch er weiß, dass die Leidenschaft des Künstlers helllichtig sein muss. Das Interesse geht also mit Zuneigung zu seinem Freund und mit großer Aufmerksamkeit für die Psychologie einher, wie Kais erstes schriftliches Werk zeigt, dessen Handlung sich in den ‚heiligsten Werkstätten der menschlichen Seele‘ abspielt. Auch in dieser Hinsicht entspricht Kais Poetik der seines Schöpfers: In seinen Notizen verrät Thomas Mann, der Schriftsteller sei „von Geburt und Bildung ein ausschließlicher und fanatischer Psychologe“ (Notb I, 75). Ein solches Erforschen des menschlichen Gefühls, die Psychologisierung der Kunst, als poetologische Grundkonstante bringt Novalis auf die bekannte Formel: „Poësie ist *Darstellung des Gemüths – der innern Welt in ihrer Gesamtheit*.“<sup>36</sup> Von den Romantikern trennt Thomas Mann sein Ideal, seine Gegenwart zu Zeit und Raum seiner Werke zu machen; doch die Menschen bleiben im Mittelpunkt, denn der Dichter „wird Menschen hineinstellen, so sonderbar, so fremdartig, so compliciert, so romantisch, so psychologisch reizvoll wie nur immer möglich“ (Notb I, 76). Die Kombination der Begriffe erlaubt es, den Terminus ‚romantisch‘ hier tatsächlich im Sinne einer Bezeichnung der Epoche beziehungsweise deren Spezifika zu lesen.

Dieses Ideal der romantischen Figurenzeichnung in den Notizen und die so positive Darstellung des romantisierenden Dichters in *Buddenbrooks* mag verwundern, bedenkt man, dass Thomas Mann die Wendung ‚romantisch‘ später häufig mit negativer Konnotation gebraucht. Hermann Kurzke stellt eine Wandlung in Thomas Manns Urteil über das Romantische fest: „Im Frühwerk ist es in der Regel positiv, durch Identifikation geprägt.“<sup>37</sup> Später wandle sich diese Wertschätzung in Ablehnung. Allerdings handelt es sich kaum um eine komplette Ersetzung des Romantikbildes. Vielmehr scheint es, als verwende Thomas Mann den Begriff lange für zwei Phänomene. Der zweite Begriff des Romantischen verknüpft sich mit dem ‚Kranken‘ und dem Verfall, entspricht also in Teilen dem Begriff der ‚Dekadenz‘. Kurzke und Hans Wißkirchen erkennen diese auffallende Neudeutung übereinstimmend seit dem Ersten Weltkrieg und insbesondere im *Zauberberg*. Wißkirchen erläutert, wie sich die Poetik Thomas Manns dort als „Selbstüberwindung der Romantik im Roman“<sup>38</sup> offenbart; Thomas Mann strebe eine Synthese

<sup>36</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3 (zit. Anm. 16), S. 650. Ausgeführt wird dieses Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit bei Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, vgl. insbesondere S. 79–89.

<sup>37</sup> Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung (zit. Anm. 5), S. 180.

<sup>38</sup> Hans Wißkirchen: Thomas Manns *Zauberberg*. Die Selbstüberwindung der Romantik im Roman, in: Thomas Mann. Ein Klassiker der Moderne, hrsg. von Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. Halle an der Saale: Janos Stekovic 2001, vgl. vor allem S. 62–64.

von inzwischen (historisch) als problematisch entlarvtem romantischen Gedanken und Moderne an, beschwöre die Romantik hier noch einmal herauf, um sie als Vergangenheit ins Neue zu integrieren. Letztlich aber fordere Thomas Mann in seinem Roman die Überwindung der romantischen Haltung. Dass Thomas Manns Begriff sich nicht in einer stetigen, linearen Entwicklung verändert, ist daran zu erkennen, dass er – auch als er schon lange einen Begriff vom Romantischen als dekadent und todessehnsüchtig verwendet<sup>39</sup> – in seiner Geburtstagsrede für Ricarda Huch noch einmal das Intellektuelle und Progressive romantischer Konzepte hervorhebt.<sup>40</sup> Cristina Parau zeichnet überzeugend nach, wie Thomas Mann in diesem Text noch 1924 die frühromantische Kunst als Poesie des Bewussten, des Intellektuellen, als Stütze seiner Poetik der Humanität nutzt.<sup>41</sup> In der Geburtstagsrede für die Schriftstellerin und Romantikforscherin betont er das Romantische als Verbindung der Gegensätze, um sich von einer Kunst des Unbewussten zu distanzieren:

In Wahrheit ist man befugt, die deutsche Romantik als eine ausgemacht intellektualistische Kunst- und Geistesschule anzusprechen; denn erst dort, wo Trieb und Absicht, Natur und Geist, Plastik und Kritik, Dichtertum und Schriftstellertum sich wechselseitig durchdringen, ist romantische Sphäre. (15.1, 773)<sup>42</sup>

Während Kai eben dieses Romantikbild vertritt, negiert Hanno die intellektuell geistige Seite in seiner Kunst. Wenn er tatsächlich Todessehnsucht formuliert: „Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai!“ (1.1, 819), verkörpert er eine Art von weltabgewandter Verfalls-Romantik, wie sie Hans Castorp im *Zauberberg* überwinden muss. Er steht damit in der Tradition der Deutung romantischer Werke als todessehnsüchtig. Die Todessehnsucht Hannos scheint romantisch, ist aber eher ein Derivat einer romantischen Idee und entspricht damit einem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus populären Verständnis des Begriffs. Als Grund für seine Schlaf- und Todessehnsucht gibt Hanno an, „nichts mehr wissen“ zu

<sup>39</sup> Vgl. Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung (zit. Anm. 5), S. 181.

<sup>40</sup> Es muss also spätestens ab dem Ersten Weltkrieg von zwei parallel existenten Vorstellungen oder einem streng geteilten Bild ausgegangen werden.

<sup>41</sup> Vgl. Cristina Parau: Thomas Mann und Josef Ponten. Zur Struktur eines ästhetischen Feldes nach dem 1. Weltkrieg (1918–1924), in: Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft, hrsg. von Tim Lörke und Christian Müller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 45–58. Thomas Mann positioniere sich so im literarischen Feld seiner Zeit in Opposition zu Josef Ponten und Carl Schmitt.

<sup>42</sup> Der Kommentar zeigt auf, wie Thomas Mann der Interpretation Huchs folgend den Begriff des Romantischen hier „auf die intellektualistische Frühphase der Romantik beschränkt“. 15.2, 473.

wollen. Die Frühromantiker hingegen entwerfen Schlaf und Tod als Gegenwelten mit Erkenntnispotential.<sup>43</sup>

Hanno jedoch nimmt die Allegorie der Todessehnsucht wörtlich und entfernt sich damit vom kritischen, aber lebensbejahenden Kai. In dieser Hinsicht stehen sich die beiden Jungen polar gegenüber. Denn Kais romantische Haltung erweist sich als erkenntnisorientiert. Zudem richtet er seine Seelenkunde wieder nach außen: Er kann das Unfassbare im literarischen Werk produktiv werden lassen und an seine Hörer oder Leser weitergeben. Als weltorientierter Dichter bringt er seine Geschichten schon als Kind einem (kleinen) Publikum zu Gehör oder schreibt sie später nieder, während Hanno als Künstler introvertiert seine Kunst genießt, aber für seine Umwelt unverständlich bleibt.<sup>44</sup> Er löst sich im Kunstgenuss geradezu auf, wie die Beschreibungen seines Körpers beim Musizieren zeigen; gerade deshalb aber kann er keine Distanz zum Werk oder gar zu sich selbst erreichen. Seine Musik bleibt immer auf seine Person bezogen.<sup>45</sup> Während diese tatsächlich naiven, unreflektierten Gefühle, die ‚Gefühligkeit‘ und der rein gefühlsmäßige Genuss Hanno dem Tode näherbringen, kann Kais Kunst geradezu heilsam werden: Der Poet gilt Novalis noch als der

transscendentale Arzt. Die Poësie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Kranckheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der *Erhebung des Menschen über sich selbst*.<sup>46</sup>

Gerade so scheint es sich im Falle Kais zu verhalten. Deshalb wird Kai Graf Mölln, der sich in seiner Kunst nach innen, dann aber diese wieder aus

<sup>43</sup> Todessehnsucht wäre demnach ein Denkmodell, das eine neue Dimension von Hellsichtigkeit in der Transzendenz anstrebt. Novalis' 6. *Hymne an die Nacht* mit dem Titel *Sehnsucht nach dem Tode*, die in diesem Kontext gern zitiert wird, bezeugt vorrangig Sehnsucht nach dem Erschauen der Geliebten und Sehnsucht nach Offenbarung. Vgl. Novalis: Schriften. Bd. 1 (zit. Anm. 23), S. 153–157. Vgl. dazu Gerhard Schulz: *Romantik. Geschichte und Begriff*, München: Beck 1996, S. 120. Die Nacht, der Tod, der Schlaf, der Traum sind Mittel der Erschließung der Welt durch ein ‚Hinabtauchen‘ in die eigene Seele, das Gemüt. Sie sind in Novalis' *Hymnen* zudem wiederholt mit dem Bild der Mutter, also der Neuschöpfung des Lebens, verknüpft.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu die Reaktionen auf Hannos Klavierspiel, das der Erzähler ausführlich in interner Fokalisierung aus Hannos Sicht beschreibt, um dann – aus dieser Gegenüberstellung spricht wiederum deutliche Ironie – die Perspektive abrupt zu wechseln: „Es war unmöglich, daß die Wirkung, die dieses Spiel auf Hanno selbst ausübte, sich auch auf die Zuschauer erstreckte. Frau Permaneder zum Beispiel hatte von dem ganzen Aufwand nicht das Allermindeste verstanden.“ 1.1, 557f.

<sup>45</sup> Vgl. auch Jochen Vogt: *Thomas Mann. „Buddenbrooks“*, München: Fink 1983 (= Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur, Bd. 10), S. 102. Sowie Katrin Max: *Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in „Buddenbrooks“*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 2008 (= TMS XL), S. 216, Anm. 474. Beide weisen auf diese reine Innerlichkeit hin, um Hannos Tod zu erklären.

<sup>46</sup> Novalis: Schriften, Bd. 2 (zit. Anm. 24), S. 535.

sich heraus an andere richtet, seinen Freund Hanno Buddenbrook überleben.<sup>47</sup>

Ironische Distanz darf hier also nicht als Widerspruch zum Erzählen mit Gefühl (und von Gefühlen) gedacht werden; das Verhältnis zwischen beidem wird von Thomas Mann ähnlich beschrieben wie in den Konzeptionen der Ironie in der Frühromantik, wie sie vor allem Friedrich Schlegel skizziert. Sie verbinden sich im oben genannten Aspekt der Erkenntnis und stehen Thomas Manns Idee einer ‚doppelten Optik‘ sehr nahe. Die Parallelen sind offensichtlich: Dirk von Petersdorff rekonstruiert in seiner Studie *Nietzsche und die romantische Ironie* eine Traditionsreihe ironischen Erzählens, die von den Romantikern über Nietzsche zu Thomas Mann (und weiter zu Hans Magnus Enzensberger) läuft.<sup>48</sup> Allen sei gemein, dass sie die Ironie als Mittel wählen, um eine komplexer werdende Wirklichkeit darzustellen und Zweifel an einer einzigen Wahrheit sowie Zweifel an der menschlichen Wahrnehmung literarisch umzusetzen.<sup>49</sup> Der vielfach gezogenen Parallele zwischen Ironie und der ‚Kälte‘ des Künstlers allerdings widerspricht Thomas Mann vehement. In einem Brief an Ida Boy-Ed im August 1904 erklärt er sich für unverstanden:

Was Ironie ist, und daß sie nicht nothwendig aus einer vereisten Psyche hervorzugehen braucht, das wissen in Deutschland fünf, sechs Leute, mehr nicht. Und wenn Einer zu pointieren und mit seinen Mitteln zu wirtschaften versteht, so stimmen alle guten Leute und schlechten Musikanten das Gewinsel vom herzlosen Charlatan an. (21, 297)

In einem Zuge mit dieser Klage schildert er nicht nur sich selbst als gefühlvoll, sondern betont zudem den Zusammenhang zwischen schriftstellerischer „Erkenntnis“ und dem „Ethos persönlicher Hingabe (die mit Liebe sehr verwandt ist)“ (21, 296).

Doch die Ironie der Romantiker kennt auch die Aufgabe der ironischen Haltung, der Distanz. Mit dem Begriff „Ironie der Ironie“ bezeichnet Schlegel

<sup>47</sup> Die Gegenbilder von Poesie als bewusster Kunst der Klarheit und Musik als Kunst des Unbewussten und als naturhaft dumpfes Geheimnis finden sich, so führt Parau aus, ebenfalls im Streit mit Josef Ponten wieder. Vgl. Parau: Thomas Mann und Josef Ponten (zit. Anm. 42), S. 51 f. Die für Thomas Mann konträren Ausdrucksformen scheinen hier schon viel früher in den Figuren Hannos und Kais aufeinanderzutreffen.

<sup>48</sup> Vgl. Dirk von Petersdorff: Nietzsche und die romantische Ironie, in: Nietzscheforschung – Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 11, 2004. S. 29–43, hier S. 42.

<sup>49</sup> In diesem Sinne stellt auch Helmut Koopmann eine Traditionslinie fest: „Der Roman Thomas Manns stellt also ein [sic] Antwort auf Forderungen der Romantik dar“, führe „Tendenzen des gesamten 19. Jahrhunderts weiter“, indem er die Skepsis in der Weltwahrnehmung, die Unmöglichkeit der objektiven Wahrnehmung durch das Stilmittel der doppelten Optik betone. Koopmann: Entwicklung des ‚intellektualen Romans‘ (zit. Anm. 3), S. 26 f.

in *Über die Unverständlichkeit*<sup>50</sup> diese Wendung. Sie ist in der Konsequenz des Ironiebegriffs zu verstehen: Wo verschiedene Sichtweisen Recht erhalten, da kann die Ironie nicht allein den künstlerischen Umgang mit der Welt bestimmen. Das distanzierende Lachen, die Skepsis in der Erkenntnis muss wiederum gebrochen werden oder ironisiert sich durch zeitweilige Ernsthaftigkeit selbst.<sup>51</sup> Durch diese Wendung wird wiederum eine Art der doppelten Optik erzeugt. Ähnlich scheint es sich mit dem Blick auf Kai zu verhalten, wenn die Erzählinstanz in der Darstellung des jungen Romantikers die ironische Haltung aufgibt. Die doppelte Optik wird hier indirekt und auf einer anderen Ebene ausgetragen: im Kontrast zu Hanno einerseits, in der metapoetischen Wende andererseits. So schafft Kai in seiner Verzauberung der Welt einen Ausweg aus der Abwärtsbewegung des Verfalls auf gleich drei Ebenen; nämlich in den Rettungsphantasien seiner eigenen Märchen, durch seine Kunst als Moment des zeitweisen Ausstiegs aus dem Verfall (insbesondere für Hanno) und schließlich auf der Metaebene von *Buddenbrooks* durch die Eröffnung einer Perspektive über den Roman hinaus. Diesen Ver- und Entzauberungen wird der letzte Abschnitt der vorliegenden Untersuchung nachgehen.

## 5. Eine romantische Universalpoesie: Die metapoetische Ver- und Entzauberung

Kais Kunst entwickelt sich ganz im Sinne einer romantischen Universalpoesie prozesshaft und gattungsüberwindend, sogar in intermedialem Zusammenwirken mit Hannos Klavierspiel: „nun erzählst du mir ein bißchen von deinem Klavierspiel. Ich will nämlich jetzt etwas Wunderbares schreiben, etwas Wunderbares ...“ ( 1.1, 820, vgl. auch 687). Friedrich Schlegels Konzept einer Universalpoesie scheint hier gleich in mehrfacher Hinsicht zu tragen; er entwirft sie im bekannten *Athenaeums-Fragment 116*:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...].<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I, Paderborn: Ferdinand Schöningh 1967, S. 369.

<sup>51</sup> Diesen Aspekt stellt von Petersdorff auch im Vergleich zu Nietzsche dar. Vgl. von Petersdorff: Nietzsche und die romantische Ironie (zit. Anm. 49), S. 38f.

<sup>52</sup> Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2 (zit. Anm. 50), S. 182.

Das Prozesshafte, die Vereinigung der Gattungen, die Auflösung des Gegensatzes von Kunst und Natur, das Kritische der Kunst, besonders aber die Poetisierung der Welt scheinen in Kais Schaffen fast prototypisch abgebildet. Kai betont gerade das ‚Wunderbare‘ in der gemeinsamen Kunstproduktion: In Kais Erzählungen werden nicht nur in der Fiktion der Märchen „die dankenswertesten Entzauberungen und Erlösungen vorgenommen“ (1.1, 687), sondern das Werk selbst wird prophetisch und damit für Dichter und Leser zur Voraussetzung von ‚Erlösung‘. Novalis formuliert: „Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“<sup>53</sup> In diesem Sinne überbaut Kai die mangelhafte Wirklichkeit mit seiner literarischen Märchenwelt, erdenkt in der Fiktion einen Ausweg. Der Ring verschafft Kai in seiner Erzählung einen Zugang zur Welt des Wunderbaren. Innerhalb von Thomas Manns Erzählung von der Familie Buddenbrook schafft dasselbe die Poesie: Sie wird dort zu Kais Zauberring. Kai vollbringt es, durch sein Erzählen sich selbst und Hanno eine Überwindung des Alltags zu bieten. Darin besteht neben der fehlenden Fundierung durch das Gefühl denn auch der zweite große Unterschied zu Verseschmied Hoffstede. Denn der passt seine literarischen Produkte klar der gesellschaftlichen Wirklichkeit an, bestätigt diese. Kais Märchen hingegen spiegeln die bessere Welt in ihrem guten Ende: in Befreiung von bösem Zauber und Unterdrückung. Der Gedanke einer möglichen Erlösung durch Poesie ist dem romantischen Denken inhärent und findet sich durch die Erzählungen Kais auch in *Buddenbrooks* wieder.

Doch auch außerhalb der Fiktion erwägt Thomas Mann diese Funktion der Poesie: Heinrich Detering verfolgte in seinem Vortrag *Das Werk und die Gnade – Religiöse Emotionen und Konzepte in Thomas Manns Poetik*<sup>54</sup> den kunstreligiösen Impetus in Thomas Manns poetologischen Äußerungen. Die Idee einer Erlösung der Welt, einer Heilung durch Dichtung, sei insbesondere beim frühen Thomas Mann sehr präsent. In seiner Grabrede für Friedrich Huch verweist schon die Wortwahl auf die Romantik – wie auch auf inhaltlicher Ebene das skizzierte Bild des Schriftstellers: „Denn die Seele des Dichters ist Sehnsucht, und die letzte, die tiefste Sehnsucht ist die nach Erlösung“ (14.1, 381). Diese Erlösung sei auch durch die Literatur selbst zu erlangen. Den Glauben an die Erlösung durch das Wort hebt Thomas Mann in seiner poetologischen ‚Bekanntnisschrift‘ *Bilse und ich* hervor, in der er erklärt, „daß böse und stumme Dinge erlöst und gut gemacht werden, wenn man sie ausspricht“ (14.1, 104).<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Novalis: Schriften, Bd. 3 (zit. Anm. 17), S. 281.

<sup>54</sup> Abendvortrag vom 05.03.2010 im Rahmen der Tagung der Jungen Thomas-Mann-Forscher in Göttingen.

<sup>55</sup> Die Idee einer Erlösung durch Sprache in den früheren Schriften Thomas Manns kontras-

Diese kunstreligiösen Ideen erklären, warum Kai die einzige Figur ist, die den Verfall tatsächlich durchbricht, die „bereit und fähig ist zum Aufflug ins Reich der ästhetischen Freiheit, in die Welt der Kunst“.<sup>56</sup> Er überwindet den Verfall aber eben nicht nur innerfiktional, sondern auch und gerade durch die ihm und seinem Schreiben inhärente metapoetische Funktion. Die im Kunstmärchen so gern hergestellte selbstreflexive Wendung erfolgt in *Buddenbrooks* nicht in Kais eigenen literarischen Schriften, sondern erst auf der Metaebene. Als sein Vorbild benennt Kai Graf Mölln Edgar Allen Poes *Der Untergang des Hauses Usher*. Ihm entfährt der Stoßseufzer: „Wenn ich jemals eine so gute Geschichte schreiben könnte!“ (1.1, 794). Über die Thematik des Untergangs verknüpfen sich seine Lektüre und der Roman *Buddenbrooks, Verfall einer Familie* zu einer besonderen Art der metapoetischen Wende. Kai werde später einmal die Geschichte der Buddenbrooks schreiben, erwägt Heftrich.<sup>57</sup> Mit dieser Andeutung der romantischen Erzählform der ‚mise en abyme‘ (und damit der romantischen Ironie) stellt sich zuletzt die Erzählinstanz auch in der narrativen Strukturierung des eigenen Romans auf die Seite des Frühromantikers Kai Graf Mölln und schafft, um es mit Friedrich Schlegels *Athenaeums-Fragment 238* zu sagen, „zugleich Poesie und Poesie der Poesie“.<sup>58</sup>

tierte Detering mit Äußerungen im Spätwerk. Diese lassen darauf schließen, dass das (neo-)romantische Konzept durch ein stärker christlich-jüdisch tradiertes Denken vom Menschen als gnadenbedürftigem weil schuldhaftem Wesen abgelöst wird. Das dichterische Wort nimmt damit Züge der Selbstrechtfertigung an.

<sup>56</sup> So Heftrich: Über Thomas Mann, Bd. II (zit. Anm. 11), S. 46.

<sup>57</sup> Vgl. Heftrich: Über Thomas Mann, Bd. II (zit. Anm. 11), S. 102c.

<sup>58</sup> Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2 (zit. Anm. 50), 204.

*Brigitte Hohmann*

## Thomas Mann für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft nicht tragbar

Im Jahr 1929 standen Zuwahlen für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft in Weimar an. Thomas Mann wurde hierfür vorgeschlagen, seine Kandidatur jedoch scheiterte.

Um dieses Scheitern verständlich darzulegen und um die Atmosphäre zu beschreiben, in welcher der gesamte Vorgang ablief, wird zunächst ein skizzenhaft kurzer Überblick über die konkurrierenden kulturellen und ideologischen Positionen in Deutschland (mit Fokus auf Thüringen und Weimar) und innerhalb der Goethe-Gesellschaft in den Jahren von 1900 bis zur Hauptversammlung 1929 den eigentlichen Ausführungen vorangestellt. Ohne diese historischen Hintergründe stellt sich das Geschehen als schwer denk- und erklärbar dar.

### 1. Politische und kulturelle Entwicklungen zwischen 1900 und 1929

Das Erlebnis des Ersten Weltkrieges, die Niederlage Deutschlands und der krisenreiche Übergang vom Kaiserreich zur Republik schufen ein gespanntes politisches Klima. Die Suche nach neuen Sinnkonstrukten und der schon während des Kaiserreiches beginnende Prozess der extremen Nationalisierung des kulturellen Wissens- und Traditionsgutes spaltete Politik und Gesellschaft in demokratische, konservative und völkische Strömungen. Diese politischen Auseinandersetzungen verflochten sich mit den künstlerischen Konzepten, auch hier kämpften Avantgarde und Tradition um die jeweilige Vorherrschaft.

Im Zuge der politischen Entwicklung nach 1918 gründete sich am 1. Mai 1920 das Land Thüringen mit Weimar als Hauptstadt. Wegen politischer Unruhen in Berlin erarbeitete die Deutsche Nationalversammlung hier ihre Verfassung und Weimar wird Namensgeber für die erste in Deutschland konzipierte Republik. Mit der Wahl eben dieser Stadt sollte auch der „Geist von Weimar“ für die junge Staatsform reklamiert werden, die sich somit als Kulturnation darstellte. Aber gerade hier, an diesem kulturhistorisch geprägten Tagungsort, war die Gesellschaft extrem gespalten. Zwar bekannten sich die demokratischen Parteien zu diesem humanistisch geprägten, weltoffenen „Geist von Weimar“

und die 1921 eingesetzte Landesregierung aus SPD und USPD hatte auch mit der Modernisierung des Landes begonnen, überforderte in ihrer Radikalität jedoch die thüringische Bevölkerung.

So konnte Adolf Hitler, zu dieser Zeit noch in vielen deutschen Staaten mit Redeverbot belegt, hier in den 20er-Jahren ungehindert Kundgebungen abhalten. Parteiversammlungen veranstalteten die Nationalsozialisten mit Unterstützung von konservativen Teilen der Landesregierung seit 1924 in Weimar. Im gleichen Jahr kam es dann endgültig zum politischen Umschwung. Der rechtskonservative „Thüringer Ordnungsbund“ ging als Sieger aus den Landtagswahlen hervor. Gleichzeitig zog eine nationalsozialistisch-völkische Gruppierung als „Vereinigte Völkische Liste“ in den Thüringer Landtag ein. Auf diesen Block stützte sich der Ministerpräsident und die Reformperiode war beendet. Künstlerische Experimente wurden abgebrochen, das Bauhaus nach Dessau vertrieben, eine rechtskonservative Kulturpolitik setzte sich durch, deutsch-völkische Gruppierungen und Nationalsozialisten erhielten stetig wachsenden Zulauf. So fand schon 1926 im Nationaltheater von Weimar der erste Parteitag der NSDAP statt. Auf Landesebene entwickelte sich diese rasch zu einer politischen Macht und bereits im Januar 1930 etablierte sich in Thüringen die erste Landesregierung in Deutschland unter Beteiligung von zwei NSDAP-Mitgliedern mit der Folge, dass schon vor der Machtergreifung 1933 die NSDAP bei der Landtagswahl 1932 mit 42,5 % der Stimmen legal eine rein nationalsozialistische Regierung stellte, deren Ministerpräsident Fritz Sauckel sich in seiner Antrittsrede „auf ‚Rasse‘ und ‚Volkstum‘ als ideologische Grundpfeiler seiner künftigen Regierungspolitik“<sup>1</sup> berief.

Ähnlich, nur deutlich früher, scheiterte der Aufbruch der Kunst: Auch die international orientierte Moderne traf in Weimar auf das National-Völkische. Das um 1900 von Harry Graf Kessler und Henry van de Velde in Kunst und Kunstgewerbe mit kosmopolitischen Akzenten initiierte „Neue Weimar“, wie die Künstler des 1919 gegründeten Bauhauses, sahen sich in Weimar konfrontiert mit Schriftstellern wie Friedrich Lienhard und Adolf Bartels, beide unterschiedene Verfechter der Heimatkunstabewegung. Diese Heimatkunstabewegung, völkisch, antidemokratisch und antisemitisch, wandte sich gegen all jene Strömungen der Moderne, die von einer Internationalisierung der deutschen Kultur geprägt waren. Friedrich Lienhard war gemeinsam mit Adolf Bartels Herausgeber der 1900 gegründeten Zeitschrift „Deutsche Heimat“ und seine Veröffentlichungen „Los von Berlin“ dienten ebenso der angeblichen Rückbesinnung auf das klassische Erbe Weimars wie die 1905 gegründete Schriftenreihe „Wege nach Weimar.“ Ab 1916 mit Wohnsitz in Weimar wurde Lien-

<sup>1</sup> Arisierung in Thüringen. Selecta 10. Sparkassen-Kulturstiftung, Hessen-Thüringen. O. J. S. 8.

hard nach kurzer Zeit in den Vorstand der Goethe-Gesellschaft berufen. Seine Romane erreichten hohe Auflagen und die auch in seinen Werken propagierte Heimatkunstabewegung gehört zu den Wurzeln nationalsozialistischer Blut- und Boden-Literatur.

Der Literaturhistoriker Adolf Bartels war jedoch nicht nur Vertreter dieser Heimatkunstabewegung, sondern bekennender Antisemit. 1896 als freier Schriftsteller nach Weimar gekommen, führte er den Kampf gegen Dekadenzliteratur und jüdisches Literatentum mit unbestreitbar völkisch-rassistischer Einstellung. In seinem 1901/02 erschienenen Standardwerk, der zweibändigen *Geschichte der deutschen Literatur* führt er zu Beginn aus:

So treten sie [die Germanen] den Mittelmeervölkern, die, mochten sie zunächst auch arischer Herkunft sein, unter dem Einfluß eines milderen Himmels längst das Ideal einer harmonisch ausgeglichenen Kultur geschaffen und zum Teil verwirklicht hatten, nun aber auch schon an der Entartung oder an zu starker Mischung mit weniger edlem Blut zugrunde zu gehen drohen, entgegen als die Bringer neuer Natur und Lebenskraft und weiterhin einer neuen Kultur, die männlicher, freier und dabei seelischer und sittlicher war als die alte.<sup>2</sup>

Jahrelang versuchte Bartels vehement Thomas Mann als jüdischen Autor zu diskreditieren. „Juden sind wohl auch die Gebrüder Mann aus Lübeck“ heißt es in seiner Literaturgeschichte. Obwohl Thomas Mann diesen Irrtum öffentlich richtig stellte und etwas launig auf seine und des Bruders „lateinische (portugiesische) Blutmischung“ verwies und vorschlug, „so möge er uns ‚romantische Artisten‘ nennen,“<sup>3</sup> schrieb Bartels 1910 in seinem Organ „Deutsches Schrifttum“:

[...] Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß mein Urteil über den Schriftsteller Thomas Mann, der in seinen Buddenbrocks [sic!] die halb-jüdischen Hageströms über die deutschen Kaufmannsfamilien siegen läßt [...], durch sein Juden- oder Nicht-Judentum nicht beeinflußt wird. Literarisch gehört er auf alle Fälle zu den Juden.<sup>4</sup>

[...] Im übrigen ist auch portugiesische Blutmischung ziemlich bedenklich, da das portugiesische Volk von allen europäischen das rassenhaft schlechteste ist: man vergleiche Meyers Konversationslexikon, wo die Mischung mit Arabern, J u d e n, Indern und Negern hervorgehoben wird.<sup>5</sup>

1913 bereits erklärte er in einer Berliner Rede vor deutschvölkischen Studen-

<sup>2</sup> Adolf Bartels: *Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig: Avenarius 1901/1902, S. 9.

<sup>3</sup> Ebd. S. 542.

<sup>4</sup> Klaus Schröter: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 2000, S. 92.

<sup>5</sup> Adolf Bartels: *Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen von Adolf Bartels*. Bogen 17. Weimar: Fink Januar 1913, S. 80.

ten: „Wer in unserer Zeit nicht Antisemit ist, der ist auch kein guter Deutscher“ und legte 1924 die Broschüre *Der Nationalsozialismus Deutschlands Rettung* vor. 1925 zum Ehrenmitglied der NSDAP-Ortsgruppe Weimar ernannt, hielt er Adolf Hitlers *Mein Kampf* 1927 in einer Rezension für „die bedeutendste politische Veröffentlichung seit Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen* und trat 1928 öffentlich als Förderer der „Nationalsozialistischen Gesellschaft für Deutsche Kultur“<sup>6</sup> auf. Nach der Machtergreifung 1933 als „völkischer Vorkämpfer“ hochgeehrt wurde Adolf Bartels 1937 nicht nur Ehrenbürger der Stadt Weimar, sondern auch Ehrenmitglied der Goethe-Gesellschaft und gilt als wichtiger Ideologe der NS-Germanistik.

Mit diesen wenigen Vertretern diametraler Positionen wird die gespannte Atmosphäre im damaligen Weimar verkürzt, aber schlaglichtartig beleuchtet und dient wie der folgende kurze Abriss zur Goethe-Gesellschaft als Folie für das eigentliche Geschehen.

### *Die Goethe-Gesellschaft*

Drei Wochen nach dem Tod Johann Wolfgang von Goethes im März 1832 legt man der Großherzogin Maria Pawlowna den Plan zur Gründung einer Goethe-Akademie vor, mit der Idee, den Mitgliederkreis nicht auf Weimar allein zu beschränken, jedoch die Leitung Weimarer Herren aus Goethes Umgebung anzuvertrauen. Dieser Vorschlag wurde ebenso wenig realisiert, wie eine später von Franz Liszt vorgeschlagene Goethe-Stiftung. Erst durch den Tod und das Testament Walther Wolfgang von Goethes, des letzten Goethe-Enkels, wurde 1885 das materielle Erbe des Großvaters für die Öffentlichkeit zugänglich.

Ich erenne das Großherzogtum Sachsen (den Staat) zum Erben des aus dem Nachlaß meines seligen Großvaters, des Geheimrats Johann Wolfgang von Goethe, herrührenden, in der Stadt Weimar gelegenen Immobilienbesitzes, einschließlich der, im Goethehaus verwahrten Sammlungen von Bildern, Medaillen, Mineralien, Kunstwerken aller Art und [...] Ich erenne zur Erbin des von Goethischen Familien-Archivs, wie solches bei meinem Tode sich vorfindet, Ihre königliche Hoheit Frau Großherzogin Sophie von Sachsen. [...]’

<sup>6</sup> Ernst Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt/Main: S. Fischer 2007, S. 29.

<sup>7</sup> Karl-Heinz Hahn: *Die Goethe-Gesellschaft in Weimar. Geschichte und Gegenwart*. Weimarer Schriften. Heft 34. Weimar: Rat der Stadt Weimar 1989, S. 13.

Hiermit waren die Voraussetzungen für das nun zu gründende Goethe-Nationalmuseum und für ein Goethe-Archiv (seit 1889 Goethe- und Schiller-Archiv) gegeben. In diesem Zusammenhang konstituierte sich

[...] im gleichen Jahr unter der Schirmherrschaft des Weimarer Großherzogpaars die Goethe-Gesellschaft als eine Vereinigung zur Bewahrung und Erschließung der Weimarer Schätze und zur Förderung Goethes allgemein und weltweit.<sup>8</sup>

Somit ist sie die älteste, einem deutschsprachigen Autor gewidmete literarische Gesellschaft in Deutschland. Sie versteht sich als literarisch-wissenschaftliche und kulturelle Vereinigung von Freunden „Goethescher Poesie und Gedankenwelt“,<sup>9</sup> ihre Mitglieder setzen sich aus Forschern und Gelehrten, Institutionen und interessierten Goethekennern zusammen. „Zu vertiefter Kenntnis Goethes beitragen, seine Bedeutung für die moderne Welt aufzeigen und der ihm gewidmeten Forschung Anregungen geben“,<sup>10</sup> sieht die Gesellschaft als die in ihrer Satzung verankerten Hauptziele an. Doch trifft bei Goethe wie bei allen Dichtern zu, dass sich Rezeption und Forschung nie unabhängig vom politischen und kulturellen Klima der jeweiligen Zeit entwickeln, sondern stets in deren Spannungsfelder eingebunden sind.

[...] Im kulturellen Leben Weimars und weit darüber hinaus hat sie [die G.-G.] stets eine besondere Rolle gespielt. Für ihren Umgang mit Goethe trifft zu, was sich im Hinblick auf das Verhältnis zum geistigen Erbe allgemein sagen lässt: Er erweist sich als facettenreiche Widerspiegelung allgemeinesgeschichtlicher Entwicklungen, gibt darum weniger Aufschluß über Leben und Werk des Dichters, sondern lässt eher Rückschlüsse zu auf die Situation derer, die sich Goethe verehrend genähert haben.<sup>11</sup>

Da die Goethe-Rezeption in Deutschland integraler Bestandteil von Kultur- und Gesellschaftsgeschichte ist, stets von Öffentlichkeit und Medien beachtet und kommentiert,

[...] liegt es im Wesen der Goetheschen Universalität, dass sie von ganz unterschiedlichen Voraussetzungen her aufgenommen und eigenen Zielen anverwandelt worden ist.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Jochen Golz/Justus H. Ulbricht (Hrsg.): *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. IX.

<sup>9</sup> Karl-Heinz Hahn: *Die Goethe-Gesellschaft in Weimar. Geschichte und Gegenwart*. Weimarer Schriften. Heft 34. Weimar: Rat der Stadt Weimar 1989, S. 15.

<sup>10</sup> Jochen Golz/Justus H. Ulbricht (Hrsg.): *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. IX.

<sup>11</sup> Ebd., S. VIII.

<sup>12</sup> Ebd., S. VIII.

Gerade dieses „den eigenen Zielen Anverwandeln“ wird ab 1900 und im Besonderen in dem betrachteten Zeitraum von 1928/29 überdeutlich und zeigt, wie sehr sowohl geistig-kulturelle Positionen als auch politische Entwicklungen in die Goethe-Gesellschaft hineinwirkten und sowohl interne Entscheidungen wie nach außen vertretene Tendenzen abhängig waren von der Zusammensetzung des Vorstandes, des Arbeitsausschusses und natürlich von der Person des jeweiligen Präsidenten. Der Riss, der durch das gesamte deutsche Volk ging und es grob in Nationalkonservative und Vertreter der Demokratisierung teilte, wurde auch im Inneren der Goethe-Gesellschaft deutlich, zumal sich während des Ersten Weltkrieges und kurz danach die ersten Ortsvereinigungen außerhalb Weimars gegründet hatten, deren Mitglieder längst nicht so einheitlich konservativ strukturiert waren wie die Ortsgruppe in Weimar. Die letztgenannte jedoch beherrschte die Politik der Goethe-Gesellschaft. Wie vehement man gegen die Republik eingestellt war und wie sehr man in Goethe eine Art Führergestalt aus der nationalen Misere kreieren wollte, zeigen die Schlusssätze der Festrede des damaligen Präsidenten Gustav Roethe von 1924:

[...] Wenn die Goethe-Gesellschaft den 200. Geburtstag unseres größten Dichters und Weisen begehen darf, möge es dann anders aussehen in Deutschland, ein hellerer Himmel unserem Volke leuchten! [...] Die Bahn, die uns Goethe weist, das ist deutsche Bahn. Goethe, wir grüßen Dich, wir danken Dir, Du unser Freund, unser Held, unser Führer!<sup>13</sup>

So wurde von Seiten des Vorstandes stets gezielt versucht, Reformwünsche möglichst zu unterdrücken. Die Ortsgruppen dagegen, in ihren Städten oft erfolgreich und mitgliederstark, strebten nach Mitspracherecht in der Muttergesellschaft und forderten zumindest einen Vertreter im Vorstand. Vorreiterrolle hierbei kam der Berliner Ortsvereinigung zu, die als erste eine stärkere Demokratisierung der Gesellschaft anstrebte. Nicht nur deren Vorsitzender Flodoard Freiherr von Biedermann sympathisierte mit der Sozialdemokratischen Partei, sondern viele der dortigen Mitglieder waren entschiedene Demokraten wie

[...] Wolfgang Heine, [...] häufig Anwalt des Reichspräsidenten Friedrich Ebert in Beleidigungsprozessen, langjähriges Vorstandsmitglied der SPD und vorübergehend auch Innenminister der Republik, weiter Fritz Engel, Theaterkritiker und Mitarbeiter am ‚Berliner Tageblatt‘ [...]<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Bd. 11. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Max Hecker. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1925, S. 29.

<sup>14</sup> Karl-Heinz Hahn: Versäumte Gelegenheit. In: Ders.: „Dann ist Vergangenheit beständig“. Goethe-Studien. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 68. Weimar: Böhlau 2001, S. 202.

und Schriftsteller, Kritiker und Journalisten, deren Stimmen in der Hauptstadt große Beachtung fanden. Sowohl im Geschäftsführenden Ausschuss als auch im Vorstand waren

[...] die Aktionen der ‚Berliner‘ während der Hauptversammlungen [...] gefürchtet, nicht zuletzt deshalb, weil sie weithin Unterstützung durch die demokratische Presse fanden.<sup>15</sup>

Man befürchtete in Weimar eine gegen die Muttergesellschaft gerichtete Vereinigung der Ortsgruppen als Flodoard von Biedermann 1926 eine gemeinsame Beratung der Ortsgruppen vorschlug – sichtlich das denkbar Schlimmste für die Muttergesellschaft:

[...] Sehr missfällt mir endlich die Idee v. B.s, die Angelegenheit der von ihm angeregten ‚Statutenänderung‘ erst einmal ‚im Kreise der Ortsgruppenvertreter‘ zu besprechen! [...] nun will er die ahnungslosen Ortsgruppenvertreter zunächst einwickeln und womöglich als Vorspann benutzen. [...] in der Hand eines ehrgeizigen und intriganten Vorsitzenden bzw. Ortsgruppen-Verbandsleiters können sie uns noch recht unangenehm werden!<sup>16</sup>

Die Antwort des Präsidenten lässt nicht auf sich warten:

Das sind ja angenehme Dinge! Wir dürfen also mit Sicherheit darauf rechnen, dass uns auch künftig jede Tagung durch die Herren Berliner versäuert werden wird. [...] Sehr viel gewichtiger ist aber das Weitere, was Biedermanns Schreiben ankündigt. Es würde natürlich zu ganz unhaltbaren Zuständen führen, wenn sich ein ‚Ortsgruppenausschuss‘ bildete, der durch einen geschickten Mann bearbeitet, dann als geschlossener Sturm- und Sprengtrupp gegen den Vorstand losgelassen würde – einen solchen Verband der Ortsgruppen können wir unmöglich anerkennen [...]<sup>17</sup>

Trotz dieser Spannungen zwischen Weimar und Berlin kam Flodoard von Biedermann nach einigen Jahren als Vertreter der Ortsgruppen in den Vorstand und wie man aus weiteren Protokollen ersehen kann, verging keine Hauptversammlung, in welcher diese Ortsgruppe nicht Anträge auf Satzungsänderungen vor allem in Bezug auf ein demokratisch geregeltes Verfahren zur Vorstandswahl einbrachte.

Diese Vorstandswahlen waren in den Jahren zuvor ein nicht nennenswertes Ereignis, das man intern und einvernehmlich löste: Präsident und Geschäftsfüh-

<sup>15</sup> Karl-Heinz Hahn: Die Goethe-Gesellschaft in Weimar. Geschichte und Gegenwart. Weimarer Schriften. Heft 34. Weimar: Rat der Stadt Weimar 1989, S. 39.

<sup>16</sup> Goethe-Schiller-Archiv Weimar, ab hier GSA/149/259. Bl. 34. Brief des Oberbürgermeisters a. D. Donndorf. 17.4.1926.

<sup>17</sup> GSA/149/259. Bl. 35. Brief des Präsidenten Roethe vom 18. April 1926.

render Ausschuss in Weimar schlugen geeignet erscheinende Kandidaten vor, was bedeutete, mit Goethe durch Forschung und Lehre verbundene Gelehrte oder Repräsentanten aus Politik, Wissenschaft und kulturellem Leben, die bereit waren, sich für die Ziele der Gesellschaft einzusetzen. Diese Vorschläge wurden durch öffentliche Akklamation in der Hauptversammlung bestätigt und der Vorstand war wieder komplett und arbeitsfähig. Dass ein solcher Vorstand stets die eigenen Präferenzen bevorzugte, der nationalkonservative Weimarer Ortsausschuss hierbei eine dominante Rolle spielte, die Vorstellungen der übrigen Mitglieder der Gesellschaft dagegen unberücksichtigt blieben, und dass „dieses Verfahren bedenkliche Folgen haben musste,“<sup>18</sup> wurde im Laufe der Jahre überdeutlich.

Nach Gustav Roethes Tod wählte man Professor Julius Petersen intern zum Präsidenten. Petersen, einer der wichtigsten Germanisten der 20er und 30er Jahre, Lehrstuhlinhaber des angesehensten Ordinariats, das der Universität Berlin, und ausgewiesener Goethe-Forscher, gab sich jedoch im Gegensatz zu Roethe weltoffen und gesellschaftlich gewandt.

## 2. Vorbereitungen zur Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft 1929

Unter diesem neu gewählten Präsidenten, gelang es 1928 – endlich – eine Satzungsänderung für das Wahlrecht auszuhandeln, die die Vorstellungen der gegenläufigen Pole innerhalb der Gesellschaft berücksichtigte und nach welcher

... künftig mehrere, von jeweils mindestens fünfzig Mitgliedern gebilligte Wahlvorschläge für den Vorstand insgesamt eingereicht werden sollten, über deren Annahme in geheimer Abstimmung zu entscheiden war. Die Wahl des Präsidenten sollte, wie bisher, dem Vorstand vorbehalten bleiben.<sup>19</sup>

Somit keine intern verabredete Zuwahl mehr, dagegen Wahlvorschläge aus den Reihen aller Mitglieder und geheime Abstimmung – eine Bewegung in Richtung mehr Demokratie.

Während der Hauptversammlung in Weimar im Mai 1929 sollte diese Änderung zum ersten Mal in Kraft treten. Die Wahl neuer Mitglieder in den

<sup>18</sup> Karl-Heinz Hahn: Versäumte Gelegenheit. In: Ders. „Dann ist Vergangenheit beständig.“ Goethe-Studien. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 68. Weimar: Böhlau 2001, S. 202.

<sup>19</sup> Karl-Heinz Hahn: Die Goethe-Gesellschaft in Weimar. Geschichte und Gegenwart. Weimarer Schriften. Heft 34. Weimar: Rat der Stadt Weimar 1989, S. 44.

Vorstand stand an, denn es galt, fünf durch Alter und Tod vakant gewordene Positionen neu zu besetzen. Dass sich nun die unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Gesellschaft deutlich formulieren und mehr Öffentlichkeit erreichen würden, war anzunehmen. Im Zuge der Vorbereitungen zur Wahl forderte Julius Petersen in seiner Funktion als Präsident die Mitglieder in Berlin und Weimar im Oktober 1928 auf, eine Vorschlagsliste auszuarbeiten, wobei er empfahl:

[...] einen Vertreter der Ortsvereinigungen, einen jüngeren Geisteswissenschaftler bzw. Germanisten, einen Naturwissenschaftler, einen Musiker oder Dichter sowie einen Regierungsmann in die engere Wahl zu ziehen.<sup>20</sup>

Wie sehr diese Satzungsänderung und primär diese Vorschlagslisten im Vorfeld der Hauptversammlung die Gemüter vor allem in Weimar erhitzten, wird das Folgende zeigen.

Entsprechend den Vorgaben des Präsidenten wurden zunächst einmal Namen genannt wie:

[...] Ernst Bertram, Freund Thomas Manns und Ordinarius in Bonn, Wilhelm Pinder, Kunsthistoriker in Leipzig, Wilhelm Schäfer, Schriftsteller, August Hermann Korff, Leipzig, Max Planck, Nobelpreisträger und Nestor der modernen Naturwissenschaften, sowie schließlich Gustav Stresemann, ehemals Reichskanzler und nunmehriger Außenminister der Republik, der sich seit Kriegsende nachdrücklich für die Sicherung und Förderung der Weimarer Klassiker-Stätten eingesetzt hatte.<sup>21</sup>

Nach Bekanntwerden dieser Vorschläge erregte die Nennung August Wilhelm Korffs in Berlin sofort Widerstand und wurde durch die Namen Walter von Molo und/oder Thomas Mann ersetzt. Kaum war die Aufstellung Thomas Manns im Weimarer Ortsverein angekommen, formierte sich eine Gegenpartei, die sich zunehmend heftiger erregte und es ist von Interesse, den Vorgang an Hand entsprechender Dokumente zu verfolgen.

### *Sitzungsprotokolle und Korrespondenzen aus Weimar*

In der Sitzung des Ortsausschusses Weimar am 6. März 1929 beschäftigt man sich mit dem vom Vorstand erwarteten Wahlvorschlag. Hierzu berichtet Oberbürgermeister a. D. Donndorf, Vorstandsmitglied und Vorsitzender sowohl

<sup>20</sup> Ebd. S. 44.

<sup>21</sup> Karl-Heinz Hahn: Versäumte Gelegenheit. In: Ders. „Dann ist Vergangenheit beständig“. Goethe-Studien. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 68. Weimar: Böhlau 2001, S. 203.

des Geschäftsführenden Ausschusses als auch der Weimarer Ortsgruppe, von zwei Briefen aus Berlin:

[...] einen vom 26. Februar an den Vorstand, des Inhalts, die Berliner Ortsgruppe verzichte auf Aufstellung einer eigenen Wahlliste, empfehle aber dem Vorstande, in seiner Liste die Namen Walter v. Molo und Thomas Mann aufzunehmen, einen zweiten vom 27. Februar [...] mit der Anregung einer Verständigung zwischen den Ortsgruppen Berlin und Weimar wegen der Aufstellung einer gemeinsamen Liste. Der Ortsausschuss begrüßt diese Anregung [...] <sup>22</sup>

Nach längerer Beratung sieht man davon ab, dem Vorstand eine formelle Wahlliste vorzulegen, sondern nennt stattdessen

[...] die Namen von 7 Persönlichkeiten die nach Meinung des Ortsausschusses sich zu Vorstandsmitgliedern eignen würden: Es sind die Namen: Kleinschmidt (für Hamburg), Korff, Planck, v. Molo, Beutler, Scheidemantel oder Deetjen. <sup>23</sup>

und überlässt es dem Vorstand, eine Auswahl hieraus zu treffen. Thomas Mann wird in Weimar somit schon in der ersten Beratung eliminiert. Am 11. März 1929 verschickt Donndorf folgendes Rundschreiben:

An die Herren Mitglieder des Weimarer Ortsausschusses Vertraulich!  
 Betr: Vorstandswahlliste:

Nach unserer letzten Sitzung (vom 6. ds) kam noch ein Schreiben von Herrn v. Biedermann, in dem zu unseren Vorschlägen Stellung genommen und bemerkt wurde, dass der Name Korff auf Widerstand eines gewichtigen Teils der Berliner Gruppe stossen und mit ihm eine gemeinschaftliche Liste wohl nicht möglich sein würde.

Der Gegenvorschlag v. Biedermanns lautete

1. die Weimaraner
2. Kleinschmidt
3. Planck
4. v. Molo oder Mann
5. Beutler

Persönlich war Hr. v. Bie. dann noch mehr für Mann, zumal da dieser in München lebend, auch Bayern mit vertreten würde. Der Arbeitsausschuss hat am 9. ds. unter Würdigung des ganzen vorliegenden Materials folgende Liste nach eingehender Besprechung aufgestellt:

1. Bertram, oder wenn dieser [...], ablehnen sollte, Korff;
2. Kleinschmidt

<sup>22</sup> Goethe-Schiller-Archiv Weimar. Archiv-Bestand der Goethe-Gesellschaft ab hier: GSA 149. GSA/149/184. Sitzungsprotokoll vom 6.3.1929.

<sup>23</sup> GSA/149/184. Sitzungsprotokoll vom 6.3.1929.

3. Th. Mann (1. sei er doch dichterisch eine andere Potenz als v. Molo und 2. vertrete er Bayern quasi als v. Pechmanns Nachfolger;)
4. Planck;
5. Scheidemantel. [...]

Bitte um Meinungsäußerung hierzu, [...] ich glaube persönlich, dass man sich mit den Vorschlägen des Arbeitsausschusses befreunden kann, zumal Hr. Thomas Mann, gegen dessen neueres Auftreten wohl mancherlei Bedenken in unserem Kreise beständen, sich persönlich kaum im Vorstand sehen lassen, geschweige denn hervortun wird. [...]

Gez. Donndorf <sup>24</sup>

In der Hoffnung auf dessen Nicht-Erscheinen und Nicht-Einmischung wird Thomas Mann so zunächst wieder in die Vorschlagsliste aufgenommen. Doch noch am gleichen Tag formiert sich entschiedener Widerstand zunächst in Briefform:

[...] 11. März 1929 Brief von Herrn Kommerzienrat Moritz, Weimar, an die Geschäftsstelle. Vertraulich!

Infolge Aufforderung des Herrn Vorsitzenden vom 11. d.M. bringe ich meine Ansicht auf dessen Vorlage in folgendem zum Ausdruck: Ich würde es nicht für wünschenswert halten, dass die Wahl des Herrn Th. M. von Weimar aus irgend eine Unterstützung fände, weil ich ihn seiner Persönlichkeit nach für die ihm zuge dachte Ehre nicht für geeignet halte.

1. Herr M. ist Herausgeber einer Serie ausländischer Romane; soviel ich weiss, nur ausländischer, meistens wohl französischer, Romane zu billigen Preisen. Man braucht nur die Titelbilder auf den Umschlägen anzusehen, um die Speculation auf die Sensationslust des Publikums zu erkennen. Er soll für die Hergabe seines Namens ein außergewöhnlich hohes Honorar beziehen. Die Sache hat für mich den Eindruck eines Geschäftsbetriebs nicht höherer Ordnung.

Dieser Punkt müsste zunächst von sachverständiger Seite nachgeprüft werden.

2. eine Unterstützung der Wahl in dem Augenblick, in welchem Herr M. – leichtfertig ohne Nachprüfung des wirklichen Sachverhaltes – öffentlich die Weimarer Richter in der Presse beleidigt und beschimpft hat, durch die Weimarer des Ortsausschusses würde geeignet sein, den Eindruck der Charakterlosigkeit zu machen. [...] gez. Moritz<sup>25</sup>

In der folgenden Sitzung des Ortsausschusses am 18. März 1929 geht es ausschließlich um die Erstellung einer Vorschlagsliste von Seiten der Weimarer Ortsgruppe:

[...] Donndorf [...] erstattet Bericht über die einschlägige Beratung des Arbeitsausschusses; in dieser ist eine Liste von Persönlichkeiten aufgestellt und dem Ortsausschuss

<sup>24</sup> GSA/149/177.

<sup>25</sup> GSA/149/177.

zur Annahme empfohlen worden. Sie enthält die Namen: Bertram, Kleinschmidt, Th. Mann, Planck, Scheidemantel. Drei Herren des Ortsausschusses haben dagegen Einspruch erhoben, dass Thomas Mann in den Vorstand gewählt werden soll. Es sind die Herren Moritz, von Gross, Kriesche.

Zunächst verweist er auf den Brief von Kommerzienrat Moritz, dann:

[...] v. Gross entwickelt in längerer Darlegung dieselben Einwände gegen die Aufstellung Manns, betont aber ausdrücklich, dass er weitere Bedenken vorerst zurückhalte; indessen werde er, wenn wirklich in der Hauptversammlung die Wahl Manns erwogen werde, rückhaltlos und in schärfster Form von den heute noch verschwiegenen Gegenständen Gebrauch machen. [...]

Deetjen teilt die Bedenken gegen Thomas Mann. Er hält es für ausgeschlossen, dass nach der Beschimpfung der Weimarer Richter, die sich Mann hat zu schulden kommen lassen, er einer in Weimar beheimateten Gesellschaft als Vorstandmitglied angehören könne, und erinnere daran, wie sich Mann durch schnöde Verunglimpfung der von der ganzen Welt gefeierten deutschen Flieger Köhl und v. Hünefeld zu dem deutschen Volke in Gegensatz gebracht habe. [...]

Donndorf verliest als dritten Protest gegen die Aufstellung Mann den Brief Kriesches, der hervorhebt, dass Mann garnicht Mitglied der Gesellschaft sei. Das Ergebnis der langen Aussprache fasst zum Schlusse Donndorf in der Feststellung zusammen: der Ortsausschuss spreche sich mit überwiegender Mehrheit dahin aus, dass er der Weimarer Ortsgruppe nicht empfehlen könne, Thomas Mann in die Liste der neuen Vorstandsmitglieder aufzunehmen, dass er aber bereit sei, auf Walter v. Molo zurückzukommen, wenn dadurch die Möglichkeit gegeben werde, zu einer Vereinbarung mit der Ortsgruppe Berlin zu gelangen. [...] <sup>26</sup>

Wie sich Äußerungen und Einwände noch zusätzlich durch die Niederschrift des Protokollanten verschärfen, zeigt ein Brief von Kommerzienrat Moritz an den Protokoll führenden Professor Hecker vom 23. März 1929 mit der Bitte um Richtigstellung seiner Ausführungen gegen Thomas Mann in dem den Teilnehmern zugesandten Sitzungsprotokoll:

[...] An den Schriftführer der Goethe-Gesellschaft

Sehr geehrter Herr Professor!

„... sondern auch ein Geschäftsunternehmen übler Art sei ...“

Das habe ich nicht gesagt.

In meiner Eingabe vom 11.3.29 an die Geschäftsstelle heisst es: „... Die Sache hat für mich den Eindruck eines Geschäftsbetriebs nicht höherer Ordnung.“

Und weiter und das ist das Wesentliche:

„Dieser Punkt müsste zunächst von sachverständiger Seite nachgeprüft werden“

[...] Ich bitte sie, diese Berichtigung dem Protokoll beizufügen.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> GSA/149/184.

<sup>27</sup> GSA/149/125.

Am 28. März 1929 schickt Oberbürgermeister Donndorf allen Mitgliedern des Vorstandes einen Bericht über die verschiedenen Sitzungen in Weimar, legt die entsprechenden Protokolle bei und vermerkt, es liege ihm lediglich das Antwortschreiben von Präsident Petersen vor, in welchem es zu den Vorwürfen gegen Thomas Mann lautet:

[...] Wenn die Aeusserung gegen die Thüringer Richter zurückgenommen wurde, weil sie auf falscher Information hin erfolgt war, so bleibt, glaube ich, nicht viel Gravierenden übrig. Die Aeusserung über das Verhalten der Münchener bei dem Fliegerempfang stammt aus einem Privatbrief, der überhaupt nur durch Indiskretion in die Fehde Kossmann-Th.Mann hineingezogen wurde; die Hergabe des Namens zu dem Schaffenerschen Unternehmen der Weltbibliothek hat, wenn man vielleicht auch findet, dass er es nicht nötig hatte, nichts Ehrenrühiges.[...]

Donndorf fährt fort:

[...] Die Situation ist augenblicklich die: Trotz der beachtlichen Ausführungen des Herrn Präsidenten ist nicht anzunehmen, dass der Weimarer Ortsausschuss sich entschliessen werde, der hiesigen Ortsgruppe eine Kandidatur Thomas Manns vorzuschlagen. Rechnet man also mit einer Mitwirkung der Ortsgruppe Weimar bei Aufstellung einer Vorschlagsliste, dann müsste die Kandidatur des Herrn Mann schon fallen gelassen werden.

Andererseits hat Berlin zwar Thomas Mann und Walter v. Molo für die Liste vorgeschlagen, doch scheint mir die Berücksichtigung beider Dichter keine *conditio sine qua non* für Berlin zu sein. [...]

Da Berlin Herrn Bertram zweifellos den Vorzug vor Herrn Korff geben würde und Weimar, wenn Berlin auf Herrn Thomas Mann verzichtet, seinerseits für Herrn v. Molo eintreten und z. Zt. auf Herrn Korff verzichten würde, so wäre die Möglichkeit folgender Kompromissliste gegeben: Bertram, Kleinschmidt, v. Molo, Planck, Scheidemantel. [...]

Oeffentliche Debatten über die grössere oder geringere Eignung einzelner Vorstandskandidaten in der kommenden Hauptversammlung würden ausserordentlich peinlich wirken und dem Ansehen unserer Gesellschaft nur schaden können. Deshalb wäre die Aufstellung und Vorlegung nur einer von den Gruppen Berlin und Weimar (und ev. Hamburg?) gemeinschaftlich vertretenen Vorschlagsliste, die eine eigentliche Wahlhandlung nach § 9 letzter Absatz der neuen Satzung überhaupt überflüssig macht, ausserordentlich wünschenswert!

Nachrichtlich geg. Donndorf<sup>28</sup>

Doch je stärker der Widerstand Weimars gegen Thomas Mann umso vehementer tritt Berlin für dessen Kandidatur ein. So trifft folgerichtig am 5. April die endgültige Absage einer gemeinsamen Wahlliste beim Vorsitzenden der Weimarer Ortsgruppe ein:

<sup>28</sup> GSA/149/761 Bl. 77 und 78.

[...] Verehrtester Herr Oberbürgermeister!

Ich habe gestern in einer Vorstandssitzung der Ortsgruppe die Wahlangelegenheit besprochen und muss danach leider mitteilen, dass bei der Stellung zu Thomas Mann der Versuch, eine Einheitsliste aufzustellen, wohl als gescheitert zu betrachten ist.

Die ausschlaggebende Stimme in unserem Kreise hält es für unmöglich, dass wir eine Liste unterschreiben, auf der die beiden von uns vorgeschlagenen Namen nicht enthalten sind, nachdem es vieler Ueberredung bedurfte, diese Herren zur Annahme der Kandidatur zu bewegen. [...] so [...] aber wird Berlin nicht umhin können, eine eigene Liste einzureichen, und wenn es darüber zur Aussprache kommt wird es anscheinend nicht ganz friedlich zugehen.

Mit einem gewissen Recht wird man dann allerdings darauf hinweisen, dass sich die G. G. gegen das Schrifttum der Zeit, gegen die lebenden Dichter abschliesst, denn, man mag über Thomas Mann sonst denken wie man will, so ist er doch eine international bekannte Persönlichkeit von Prominenz, der als einer der ersten Vertreter des deutschen Schrifttums seine Bedeutung hat, und es kann nicht zweifelhaft sein, dass seine Ablehnung einen üblen Eindruck in weiten Kreisen machen wird [...].<sup>29</sup>

Drei Tage später schreibt Donndorf zurück:

[...] Hochverehrter Herr v. Biedermann!

Ihr Brief vom 5. ds. den ich erst gestern erhielt, war ein arger Donnerschlag für mich, der ich in der Hoffnung, dass alles glatt werde, wenn wir auf Korff verzichten und dafür H. v. Molo akzeptieren, hierher aufs Dorf gegangen bin. [...] Ebensowenig verstehe ich den Vorwurf, die G. G. wolle sich gegen das Schrifttum der Zeit, gegen die lebenden Dichter abschließen. Unser Vorschlag weist drei lebende Dichter auf: v. Molo, Lienhard und Bertram und das ist doch wirklich genug! Es liegt doch nach dem Ihnen bekannten Material auf der Hand, dass die G. G. oder vielmehr die Ortsgruppe Weimar (und Hamburg) sich nicht gegen den Dichter Th. Mann absperren, sondern gegen den Menschen, aus den in den Verhandlungen des Weimarer Ortsausschusses breit behandelten Gründen!<sup>30</sup>

In Unkenntnis dieses Briefwechsels glaubt Präsident Julius Petersen noch am 6. April 1929 in einem Brief an Dr. Donndorf die leidige Angelegenheit geschickt aus der Welt geschafft:

[...] Die Vorstandsfrage scheint sich zu klären. Vor einigen Wochen fragte mich Prof. Borcherdt-München an, ob Widerstände gegen Thomas Mann bestünden. Dieser habe ihn vertraulich angefragt, ob er den Berlinern eine Zusage geben solle. Danach ist also diese Zusage noch gar nicht erteilt. Ich schrieb darauf, dass allerdings Widerstände bestünden und ich nahm danach an, dass Thomas Mann die Berliner bitten wird, von seiner Nennung abzusehen.[...]<sup>31</sup>

<sup>29</sup> GSA/149/761 Bl. 70. Brief Flodoard von Biedermanns.

<sup>30</sup> GSA/149/761 Bl. 68.

<sup>31</sup> GSA/149/761.

9. April 1929

Donndorf an den Vorstand:

[...] Nichtthüringer können gar nicht beurteilen, wie tief der rein politische Fall Frieders die Gemüter in Thüringen aufgewühlt hat und wie kränkend die Einmischung des völlig uninformierten Dichters Th. Mann, den doch die ganze Sache garnichts anging, in weiten Kreisen empfunden wurde. Noch einen weiteren Grund gegen ihn, führt ein Mitglied unseres Vorstandes an, in dem es schreibt: ‚Den Vorschlag Th. Mann halte auch ich für unmöglich und zwar von anderem abgesehen, was schon berührt worden ist, insbesondere deshalb, weil Hr. Professor Mann eine ältere Schrift neu herausgegeben und dabei verschwiegen hat, dass sie bei dieser Angelegenheit wesentlich verändert worden ist. Das Talent, sich umzudenken, ist ja im heutigen Deutschland ausserordentlich weit verbreitet ... Das gibt jedoch niemandem, auch Herrn Mann nicht, das Recht, die öffentliche Meinung darüber so irre zu führen, wie Hr. Mann es getan hat.‘ Unter diesen Umständen bedeutet es für die Gegner Manns, besonders in der Weimarer Ortsgruppe, doch einen unerträglichen Gewissenszwang, wenn Berlin plötzlich erklärt, dass ohne Thomas Mann die ganze Liste wertlos wird.

Wie unerfreulich und für unsern Ruf schädigend die Verhandlung solcher Differenzen in öffentlicher Hauptversammlung wirken muss, liegt auf der Hand. Da mag doch Berlin in Gottes Namen, wenn es wirklich so viele Dichter im Vorstand für nötig hält, anstelle von Mann noch einen andern vorschlagen, von dem es nach Lage der Dinge annehmen kann, dass eine Einigung über ihn sich vor Ablauf der Listeneinreichungsfrist erzielen lassen werde. [...] Denn auch Berlin wird es doch zweifellos auf die Sache unendlich mehr ankommen, als gerade auf die Person Thomas Mann oder die Perspektive höchst unerfreulicher Zwietracht innerhalb unserer Gesellschaft!

Ob Hr. Thomas Mann selbst die öffentliche Diskutierung seiner Eignung oder Nichteignung angenehm sein werde, lasse ich dahingestellt. Hoffentlich kommen wir doch noch zusammen.<sup>32</sup>

Inzwischen trifft die Ablehnung Thomas Manns auch aus Hamburg ein mit der Bitte des Vorsitzenden, jegliche Diskussion, sei es von Berlin oder Weimar, zu unterlassen.

[...] Völlig ausreichend erscheint mir, dass [...] nur erklärt wird, der Eintritt von Mann in den Vorstand der Goethe-Gesellschaft schiene im Hinblick auf die literarische Entwicklung von Mann nicht wünschenswert, weil sie sich mit den durch die Satzungen der Goethegesellschaft zugewiesenen Aufgaben voraussichtlich nicht in Übereinstimmung befinden werde. Gez. Kleinschmidt<sup>33</sup>

<sup>32</sup> GSA/149/761 Bl. 67 und 69.

<sup>33</sup> GSA/149/177.

### 3. Zu den Bedenken gegen Thomas Mann als Vorstandsmitglied

Nun sind die wichtigsten Bedenken gegen Thomas Mann benannt, die in weiteren Sitzungen immer wieder mehr oder weniger modifiziert wiederholt werden: Seine Nichtmitgliedschaft in der Goethe-Gesellschaft, der sogenannte Fall Frieders und der damit verbundene Affront gegen Weimarer Richter, die Funktion als Herausgeber der Reihe „Romane der Welt“, die Verunglimpfung deutscher Flieger und – als sehr schwer wiegend – die veränderte Ausgabe der *Betrachtungen eines Unpolitischen* mit dem damit verbundenen Bekenntnis zur Weimarer Republik. Diese Ablehnungsgründe bedürfen der näheren Betrachtung:

#### *Der Fall Frieders*

Kurt Frieders (1887–1979) entstammte einer großbürgerlich jüdischen Familie, studierte Jura und wurde im I. Weltkrieg als Freiwilliger an der Front mit dem Eisernen Kreuz 1. Klasse ausgezeichnet. 1919 zum Staatsanwalt ernannt, trat er im gleichen Jahr der SPD bei und bewarb sich 1922 um eine Stelle in Weimar, wo er nach antisemitischen Angriffen und parteipolitischen Schwierigkeiten erfolgreich als Oberstaatsanwalt arbeitete. Sehr verkürzt dargestellt kam es, nachdem 1924 der rechtsgerichtete Ordnungsbund die Mehrheit im Thüringer Landtag errungen und die Abdankung des Präsidenten der thüringischen Staatsbank erzwungen hatte, auch zu einem Gerichtsverfahren gegen den Oberstaatsanwalt. Frieders „war wegen fahrlässigen Falscheids am 13.10.1926 zu fünf Monaten Gefängnis verurteilt worden und hatte sich im August 1928 der Strafvollstreckung durch Flucht nach Österreich entzogen.“<sup>34</sup> Auf Bitten von dessen Wiener Rechtsanwalt nimmt Thomas Mann am 18. Dezember 1928 gegen dieses Urteil in einem Brief Stellung, und bezeichnet

[...] das Urteil als Beispiel dafür, dass das Recht in Deutschland zum politischen Mittel herabgewürdigt wird. Unter dem Titel ‚Der gedrehte Strick‘ wird der Brief am 19.12.1928 im ‚Berliner Tageblatt‘ veröffentlicht.[...]<sup>35</sup>

Er muss dieses Schreiben jedoch im Januar unter dem Titel „Zum Fall Frieders“ widerrufen. Schon 1930 untersucht Ignaz Jastrow, Professor für Staatswissenschaften in Berlin, in seinem Buch *Der angeklagte Staatsanwalt* die Beschuldigungen gegen Frieders und kommt zu dem Urteil, dass diesem keine

<sup>34</sup> Gert Heine/Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 198.

<sup>35</sup> Ebd., S. 198.

Verfehlungen nachzuweisen seien,<sup>36</sup> was auch spätere Untersuchungen bestätigen. Für die Weimarer Gesellschaft aber bedeutete dies eine Einmischung in thüringische Interna, die als unverzeihlich im öffentlichen Gedächtnis haftete.

### *Die Reihe Romane der Welt*

Der zweite Vorwurf gegen Thomas Mann als Herausgeber der Billig-Reihe *Romane der Welt* beinhaltet zunächst die generelle Unterstellung eines gewinnbringenden Geschäfts verbunden mit minderer Ware, sprich keine Hochliteratur, sondern Reise- und Abenteuerromane sowie Erzählungen aus der Alltagswelt, zum anderen die Tatsache, dass innerhalb des ersten Jahres ausschließlich Übersetzungen erschienen sind.

Zu den Fakten: 1927, im gleichen Jahr wie der Ullstein Verlag das erste Eine-Mark-Buch herausgebracht hatte, war der Verlag Th. Knauer Nachfolger diesem Beispiel gefolgt und beabsichtigte mit seiner Reihe *Romane der Welt* einem breiten Publikum Zugang zu gehobener Unterhaltungsliteratur bei moderaten Preisen zu öffnen. Als Herausgeber dieser Reihe konnten der deutschamerikanische Schriftsteller und Übersetzer Hermann Georg Scheffauer sowie Thomas Mann gewonnen werden. Beide waren seit geraumer Zeit durch ein beinahe freundschaftlich zu nennendes Verhältnis verbunden, hatte doch Scheffauer frühe Erzählungen und Novellen Thomas Manns ins Englische übertragen und wäre auch Manns Wunschkandidat für eine Übersetzung des Zauberbergs gewesen.<sup>37</sup>

Nachdem Thomas Mann von Beginn an mit heftiger Kritik an diesem Unternehmen rechnete, hatte er dem ersten Band der Reihe ein ausführliches Geleitwort vorangestellt, in welchem er auf das durch die Demokratisierung des Lebens notwendige „auf vorzügliche Art Massengerechte, das Gutgemacht-Mittlere“ ebenso verweist wie auf die der derzeitigen Wirtschaftslage angemessene Arbeitsbeschaffung für Lektoren und Übersetzer; er fährt fort:

[...] Räumen wir aber ein, dass seelische Ausdehnung das Wesentliche der Idee ausmache! Ein derzeit armes, ein derzeit eingeengtes und auf sich selbst zurückgeworfenes Volk und ein von Natur grenzenloses und weltliebendes Volk: Da gab es gestaute Wünsche zu befreien [...] die Sehnsucht nach Welt und Weite, [...] nach Abenteuern in fremden Ländern und Zeiten. [...]<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Ignaz Jastrow: Der angeklagte Staatsanwalt. Berlin-Grunewald: Rothschild 1930.

<sup>37</sup> Siehe: Heinz Armbrust/Gert Heine: Wer ist wer im Leben von Thomas Mann? Frankfurt/Main: Klostermann 2008, S. 247.

<sup>38</sup> Thomas Mann: Romane der Welt. Geleitwort. In: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Frankfurt/Main: S. Fischer 1986, S. 192.

Damit war der zweite Vorwurf, dass die Romanreihe „das Deutschtum in ungebührlicher Weise gegen das Ausländertum zurücksetze“ zwar faktisch bestätigt, erstaunt jedoch bei Mitgliedern der Goethe-Gesellschaft, da gerade Goethe den Begriff „Weltliteratur“ wirksam in die Geschichte einführte und die Wichtigkeit des Austausches der Literaturen betonte.

Ich sehe jetzt immer mehr [...], daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, [...] Ich sehe mich daher gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel besagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit.<sup>39</sup>

Auch war Goethe nicht nur selbst als Übersetzer tätig, sondern hielt Übersetzungen und die Kenntnis fremder Sprachen sowohl für förderlich für das gegenseitige Verständnis der Nationen als auch für ein wesentliches Zeichen der anbrechenden Moderne.

#### *Veränderte Ausgabe der Betrachtungen eines Unpolitischen*

Wie bekannt hatte Thomas Mann *Die Betrachtungen eines Unpolitischen* im Rahmen einer Aufnahme in die *Gesammelten Werke* 1922 um etwas mehr als 30 Seiten gekürzt. Bei den entfallenen Stellen handelte es sich um Polemiken gegen den Bruder und Romain Rolland, „ferner wurden einige Seiten über den Konservatismus Deutschlands und einige besonders krasse Passagen über die Humanität des Krieges gestrichen.“<sup>40</sup> Das Bekenntnis zur Republik wurde deutlich. Diese Veränderungen wurden erst nach einiger Zeit in der Öffentlichkeit wahrgenommen, in erster Linie durch die Angriffe Arthur Hübschers in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 23. August 1927 unter dem Titel *Metamorphosen ... Die Betrachtungen eines Unpolitischen einst und jetzt*. Hübscher kritisierte, die vorgenommenen Änderungen seien weder im Titel noch in einem Vorwort angemerkt und begründet worden und:

[...] dass man einem Leser, der das undemokratische Buch Thomas Manns zu kaufen willens ist, nicht stillschweigend eine demokratische Bearbeitung zuschieben sollte.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Johann P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hrsg. von Heinz Schläpfer. Bd. 19. München: Hanser 1986 (= Münchener Ausgabe), S. 206 .

<sup>40</sup> Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Beck 2001, S. 360.

<sup>41</sup> Süddeutsche Monatshefte. 25. Jg. Oktober 1927–September 1928. Leipzig, München S. 770.

Zum Höhepunkt kam die Kontroverse 1928, als Thomas Mann Paul Nikolaus Cossmann die Mitarbeit an dessen Süddeutschen Monatsheften wegen unterschieden politischer Meinungsverschiedenheiten verweigerte. Erneut agierte Arthur Hübscher, Schriftführer des Organs, gegen Thomas Mann, und um den rasch entstandenen Vorwurf, das Vorgehen sei lediglich ein Racheakt wegen der Absage Manns, abzuwehren, veröffentlichten Hübscher und Cossmann ihre gesamte Korrespondenz mit Thomas Mann. Im Zusammenhang hiermit erschienen unautorisiert auch fünf Privatbriefe Manns. Dies führt zum vierten der geäußerten Vorwürfe, der Verunglimpfung nationaler Helden.

### *Die Fliegertröpfe*

Einer dieser Privatbriefe Thomas Manns an Arthur Hübscher endete mit dem Satz:

[...] Und da ich Ihnen gerade an dem Tage schreibe, wo unsere gute, aber missleitete Stadt zu Ehren der beiden ‚Flieger-Tröpfe‘ den nationalistischen Kopfstand vollführt, so will ich auch gleich zugeben, dass mir dies Wesen noch schlimmer scheint, als ‚Jonny spielt auf‘.<sup>42</sup>

– eine Anspielung auf die deutschen Flieger von Hünefeld und Köhl, die gemeinsam mit einem irischen Piloten nach der erstmaligen Überquerung des Atlantiks von Ost nach West 1928 als Nationalhelden deutschlandweit gefeiert wurden.

Bei genauer Betrachtung dieser vier Hauptvorwürfe gegen die Kandidatur Thomas Manns gründen diese letztendlich alle in politisch rechter, völkisch deutsch-nationaler Einstellung.

## IV. Die Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft 1929

Schon am 23. Mai 1929, dem Tag vor der eigentlichen Hauptversammlung, sind die Vorstandsmitglieder zu einer internen Sitzung angereist und man sucht noch im letzten Augenblick nach einer angemessenen Lösung der leidigen Wahldifferenzen:

[...] Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft 1929 1. Sitzung des Vorstandes am 23. Mai 1929. [...] Eine längere Aussprache beschäftigt sich mit der Angelegenheit der

<sup>42</sup> Ein Racheakt? In: Süddeutsche Monatshefte. Jahrgang 25. August 1928. Leipzig/München. S. 838–843.

Vorstandswahl. Es liegen 2 Wahlvorschläge vor; man ist allgemein der Meinung, dass es dringend geboten sei, eine Diskussion über die strittigen Persönlichkeiten innerhalb der Mitgliederversammlung zu vermeiden. Man beschließt, aus den beiden vorliegenden Listen eine dritte Kompromißliste zusammenzustellen, die aus der Berliner Liste den Namen Thomas Mann, aus der Weimar-Hamburger den Namen Bertram übernimmt. Die drei Wahllisten werden auf einen gemeinsamen Zettel gedruckt werden. [...] <sup>43</sup>

### *Die Vorstandswahl*

Der tatsächliche Ablauf der Hauptversammlung stellt sich dann wie folgt dar:

Haupt-Versammlung der Goethe-Gesellschaft vom 24. und 25. Mai 1929.

Anwesend waren bei der Hauptversammlung ungefähr 700 Teilnehmer. [...]

Der Präsident der Goethe-Gesellschaft, Prof. Julius Petersen, heißt die Erschienenen willkommen und begrüßt die Vertreter des Staates Thüringen und der Stadt Weimar. Mit besonderer Herzlichkeit wendet er sich an die aus dem Auslande, aus Österreich, aus der Schweiz, aus Dänemark stammenden Mitglieder und weist mit Worten freudigen Dankes auf die Anwesenheit einer stattlichen Anzahl Studierenden hin, [...] die Gewähr lebendigen Weiterwirkens.. [...] <sup>44</sup>

Auf diesen Passus wird ausdrücklich hingewiesen, zeigt er doch den Kontrast zu den Vorwürfen wegen geringer Berücksichtigung des „Deutschen“. Die Goethe-Gesellschaft verstand sich seit ihrer Gründung als international und besaß auch zu dieser Zeit schon Ortsgruppen sowohl in Europa als auch in Amerika, insbesondere in New York.

[...] Nach weiteren üblichen Berichten und Anträgen geht man zur Vornahme der Vorstandswahl über. Es sind drei Wahlvorschläge eingegangen, die auf einem Blatte zusammengedruckt vorliegen: ein Wahlvorschlag der Ortsgruppe Berlin, ein solcher der Ortsgruppenvorstände Weimar und Hamburg, ein solcher des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft. Allen dreien gemeinsam sind die Namen der folgenden zwölf bisherigen Vorstandsmitglieder:

1. Frhr. V. Biedermann, Berlin (Ortsgruppenvertreter),
2. Bodmer, Zürich,
3. Donndorf, Weimar,
4. v. Güntter, Stuttgart,
5. Kippenberg, Leipzig,
6. v. Oettingen, Reichenberg,
7. Petersen, Berlin,
8. Spranger, Berlin,

<sup>43</sup> GSA/149/761. Bl. 20.

<sup>44</sup> Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 1928/29. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Max Hecker. 15. Bd. Weimar: Böhlau 1929, S. 325–329.

9. Strunk, Danzig,
10. Wahl, Weimar,
11. Wahle, Weimar,
12. Frhr. v. Weckbecker, Wien.

Als neue Mitglieder werden vorgeschlagen: von der Ortsgruppe Berlin:

13. Rechtsanwalt Dr. Kleinschmidt, Hamburg, (Ortsgruppenvertreter)
14. Prof. Dr. Mann, München,
15. Walter v. Molo, Berlin,
16. Univ.-Prof. Geh. Rat Dr. Planck, Berlin,
17. Ob.-Reg.-Rat a. D. Prof. Dr. Ed. Scheidemantel, Weimar;

Von den Ortsgruppen Weimar-Hamburg:

13. Univ.-Prof. Dr. Ernst Bertram, Köln,
14. Rechtsanwalt Dr. Kleinschmidt, Hamburg, (Ortsgruppenvertreter)
15. Walter v. Molo, Berlin,
16. Univ.-Prof. Geh. Rat Dr. Planck, Berlin,
17. Ob.-Reg.-Rat a. D. Prof. Dr. Ed. Scheidemantel, Weimar;

Von dem Vorstände der Gesellschaft:

13. Rechtsanwalt Dr. Kleinschmidt, Hamburg, (Ortsgruppenvertreter)
14. Prof. Dr. Mann, München,
15. Walter v. Molo, Berlin,
16. Univ.-Prof. Geh. Rat Dr. Planck, Berlin,
17. Ob.-Reg.-Rat a. D. Prof. Dr. Ed. Scheidemantel, Weimar;
18. Univ.-Prof. Dr. Ernst Bertram, Köln,

Auf den Vorschlag des Präsidenten Petersen hin wird von einer Diskussion über die vorgeschlagenen Persönlichkeiten abgesehen. [...] Es werden abgegeben: 188 Stimmen; davon erweisen sich fünf als ungültig. Auf die Berliner Liste entfallen zwei Stimmen, auf die Vorstandsliste 90, auf die Weimar-Hamburger Liste 91. Diese letzte ist also gewählt. Es treten als neue Mitglieder in den Vorstand ein die Herren: Univ.-Prof. Dr. Ernst Bertram, Köln, Rechtsanwalt Dr. Kleinschmidt, Hamburg, (Ortsgruppenvertreter), Walter v. Molo, Berlin, Univ.-Prof. Geh. Rat Dr. Planck, Berlin, Ob.-Reg.-Rat a. D. Prof. Dr. Ed. Scheidemantel, Weimar, [...] <sup>45</sup>

Damit ist Thomas Mann als Vorstandsmitglied gescheitert, obwohl Präsident Petersen und Vizepräsident Anton Kippenberg, Leiter des Insel-Verlages, Thomas Mann befürworteten. Schon im April schreibt Petersen an Kippenberg „Goethe werde unter Weimarer Gegebenheiten selbst Mühe haben, in den Vorstand der nach ihm benannten Gesellschaft gekürt zu werden.“ <sup>46</sup>

<sup>45</sup> Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Max Hecker. 15. Bd. Weimar: Böhlau 1929, S. 325–329.

<sup>46</sup> Julius Petersen an Anton Kippenberg o. D. (ca. 10. April 1929) zit. nach Hahn Karl-Heinz: Versäumte Gelegenheit. In: „Dann ist Vergangenheit beständig“. Goethe-Studien. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 68. Weimar: Böhlau 2001, S. 210.

Sichtlich waren nur einige der Kandidaten bei der Tagung in Weimar anwesend, da dem Briefwechsel Petersen/Donndorf zu entnehmen ist, dass das Wahlergebnis den Herren von Molo und Bertram mitzuteilen sei und dass diese erst zum dringend notwendigen Eintritt in die Goethe-Gesellschaft aufgefordert werden müssten. Auch die Nicht-Mitgliedschaft Thomas Manns wäre also keineswegs ein Hinderungsgrund für dessen Wahl gewesen.

## 5. Berichte und Reaktionen der Presse

Von großem Interesse sind die anschließenden Reaktionen der Öffentlichkeit bzw. der Presse. Während zahlreiche Zeitungen die Schwierigkeiten im Vorfeld der Wahl und die dazugehörigen Probleme stillschweigend übergehen, und nur mehr oder minder begeistert von den zwei Tagen des jährlichen Treffens der Goethe-Gesellschaft, den Festaufführungen und Reden berichten, wird bei diesen das Ergebnis der Vorstandwahl ausschließlich als Fakt und völlig unkommentiert wiedergegeben. Dies sind in erster Linie die Zeitungen aus Weimar und der thüringischen Umgebung. Jedoch auch die „Münchener Neuesten Nachrichten“ erwähnen in ihrem Bericht über die Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft vom 28.5.1929 die Vorstandwahl und die damit verbundenen Geschehnisse mit keinem Wort. In anderen Organen dagegen erhebt sich ein wahrer Proteststurm gegen Wahlvor- und -ausgang. So allen voran schon am Folgetag in den Berliner Zeitungen:

Die Berliner Morgenpost titelt am 25.5.1929:

Weimar gegen Thomas Mann

Der Dichter der Buddenbrocks vom Goethe-Vorstand ferngehalten  
Die erzreaktionäre Goethe-Gesellschaft, die jetzt im erzreaktionären Weimar – einst Paradies des deutschen Fortschrittsgeistes – ihre Jahrestagung abhält, hat sich wieder einmal ein Glanzstück geleistet. Bei der Vorstandwahl wurde insbesondere auf Betreiben eines dabei zweifellos von politischen Beweggründen bestimmten Weimarer Mitgliederkreises der Dichter *T h o m a s M a n n* nur mit einer Stimme Mehrheit vom Vorstand der Goethe-Gesellschaft ferngehalten.

Von der Ortsgruppe Berlin war Thomas Mann vorgeschlagen worden, der jedoch ganz offensichtlich auf verschiedene, auch heute noch ‚großherzoglich‘ eingestellte Weimarer Notabeln wie ein rotes Tuch wirkte. Er ist – man denke – Republikaner! Man schlug dafür von Weimar aus gemeinsam mit dem Hamburger Ortsgruppenvorstand den Kölner Universitätsprofessor Dr. Ernst Bertram vor. Wie sehr den Weimarer Herren daran lag, die Wahl Thomas Manns in den Vorstand um jeden Preis zu verhindern, zeugt der Umstand, dass man schon vor einiger Zeit, als die Wahlvorschläge den Mitgliedern der Gesellschaft schriftlich zugeleitet waren, an die in Weimar ansässigen Mit-

glieder gedruckte Karten verschickte mit der Aufforderung, sich ja zu der öffentlichen Sitzung einzufinden und für den Weimarer Wahlvorschlag zu stimmen. [...] Es ist jetzt wohl an der Zeit, dass alle Mitglieder der Goethe-Gesellschaft, die nicht reaktionär, staatsfeindlich, antirepublikanisch eingestellt sind, aus der Gesellschaft austreten.<sup>47</sup>

Berliner Tageblatt vom 25.5.1929:

[...] Zurückkehrend aus dem Bezirke reinen Geistes [...], muß man sich noch einmal mit der schmerzlichen Komödie befassen, die unter höchst mangelhafter Regie in der ‚geschäftlichen Sitzung‘ des Freitags vor sich ging [...] die Weimaraner, von den Hamburgern unterstützt, [...] waren vorher darin aufgeputzt worden, unter keinen Umständen Thomas Mann zu wählen. Das sei ein gefährlicher und unwürdiger Mensch. Man wisse ja, dass er im Falle Frieders (s. 18. 12. 1928) sich nicht ganz so verhalten habe, wie der Weimarer Klüngel es wollte [...]

Nach der Schilderung des Wahlvorganges fährt das Blatt fort:

[...] Das ist der Effekt einer Tagung, in der [...] immerfort davon gesprochen wurde, dass man den freien und grossen Geist Goethes hinauspflanzen müsse in die Welt, vor allem in die Herzen der Jugend. Man redet von dem allumfassenden Geiste des Dichters, von seinem Werte für Gegenwart und Zukunft, und man schnürt einen der stärksten Köpfe der Gegenwart, dessen Name weit über Deutschland hinaus klingt, von der Mitarbeit aus. Das Gefühl der Scham darüber ist noch grösser als das des Ärgers.<sup>48</sup>

Zeitungsname nicht eruierbar vom 25. Mai 1929 unter dem Titel:

Goethe-Gesellschaft

[...] Die Weimarer Reaktion, in der Hauptsache bestehend aus alten ehemaligen Hofantenn weiblichen und männlichen Geschlechts, hatte jedoch gegen diesen Dichter von europäischem Ruf gewisse politische Bedenken, die offen ausgetragen wurden. [...] Der Präsident der Gesellschaft, Professor Petersen – Berlin, empfahl auch den Vorschlag des Vorstandes, allerdings sehr schwach. Trotzdem wurde die Weimarer Liste mit einer Stimme Mehrheit gewählt und damit Thomas Mann abgelehnt. Mit ungeheurer Erregung wurde dieses unerhörte Ergebnis entgegengenommen und mit Pfui-Rufen begleitet. Weimar hat sich nicht gescheut, den Namen der Goethestadt aus politischen Motiven zu besudeln, und trotzdem wagt diese Clique sich als Goetheanhänger einen Glorienschein zu geben.<sup>49</sup>

Der „Berliner Lokal-Anzeiger“ vom 27. Mai 1929 berichtet von der Vorstandswahl als von einer „unerquicklichen, weil ganz ungoethischen Prozedur“ und von einem „länger als eine volle Stunde währenden Wahlgetümmel.“<sup>50</sup>

<sup>47</sup> GSA/149/761.

<sup>48</sup> Gert Heine/Paul Schommer: Thomas Mann Chronik. Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 201.

<sup>49</sup> GSA/149/761.

<sup>50</sup> GSA/149/761.

Wahrscheinlich die „Vossische Zeitung“ schreibt am 27. Mai 1929:

Ehrt eure deutschen Meister!

Die Weimarer Goethe-Gesellschaft, wie kaum eine andere Institution dazu geschaffen, fern vom Parteigetriebe das Panier des deutschen Geistes hochzuhalten, hat bei ihrer diesjährigen Tagung darauf verzichtet, Thomas Mann, der von Berlin aus nominiert war, in ihren Vorstand zu wählen. Die bestellten Hüter von Goethes Erbe wollen den für ihre Begriffe etwas unruhigen Republikaner nicht in ihrer Mitte sehen; er ist „p. v.“, „politisch verdächtig“, wie im alten Österreich die ominöse Bezeichnung für „subversive Elemente“ gelautet hat, und das genügt den andern P. V., dem Professoren-Verein von Weimar, um den repräsentivsten deutschen Schriftsteller der Gegenwart vor aller Welt zu brüskieren. Dem alten Goethe kann man ja ein paar politische Dummheiten zur Not noch durchgehen lassen [...]. Aber wenn einer noch lebt? Freiheit des Geistes ist eine schöne Sache, aber die Goethe-Gesellschaft goutiert sie nur, wenn dieser Geist erst einmal ausgehaucht ist.<sup>51</sup>

Fritz Engel, Chefredakteur des „Berliner Tageblatts“ und Mitglied der Berliner Ortsgruppe, hält seine Eindrücke in der eigenen Zeitung vom 28. Mai 1929 unter *Licht und Schatten von Weimar* fest und vermittelt einen bedrückenden Eindruck der damaligen Atmosphäre:

[...] Also gemischte Gefühle. Und das war die Marke der ganzen Tagung. Beglückt immer von neuem, wandelt man durch diese Stadt [...], durchschwärmt von Gruppen [...] halb-wüchsiger Jugend, [...] pfingstferienfroh, und mittendrin wieder Trommelgepolter und Marschgetrampel von nationalistischen Kriegsspielern mit dem Totenkopf an der Uniformmütze. Dankbar hört und sieht man, wie die Goethe-Stätten gepflegt werden [...] Das alles ist liebstes Weimar. [...] Und dann, nicht von Freiheit beseelt, [...] der trockene, aber noch nicht vertrocknete Geist des letzten grossherzoglichen Weimar, der fest zusammengebackene Haufe derer, die ihre arme Seele vor dem Schnupfen bewahren wollen und auch den leisesten Zug frischer Luft fürchten. Es ist schon davon gesprochen worden, wie der bisherige Vorstand, in seiner Mehrheit [...] ganz im Sinne von uns Gottseidank nörgelnden Berlinern, die immer gerufen haben: ‚Führt neben den Philologen auch lebende Dichter nach Weimar! Schafft die Kontinuität des Schöpferischen! Bringt wenigstens die reifen Poeten Deutschlands in Verbindung mit der großen Tradition!‘ [...] Aber die Verkalkung ist lebendiger als der Wille zu neuem Leben. Die Altweimaraner finden an Thomas Mann ein Härchen, das gefällt ihnen nicht. Sie bearbeiten ihre Anhänger wie vor einer politischen Wahl. Es gibt darüber ein ganz interessantes Dokument. Erfolg bekannt: blamabel für die Goethe-Gesellschaft, blamabel für den Vorstand und seine Autorität.[...].<sup>52</sup>

Die „Neckar-Zeitung“ erwähnt ebenfalls ein Schreiben an die Weimarer Ortsgruppe mit dem Inhalt, geschlossen gegen Thomas Mann zu votieren. Leider war dieses auch in anderen Organen benannte Rundschreiben unter dem Archivmaterial nicht ausfindig zu machen.

<sup>51</sup> GSA/149/761. Bl. 225.

<sup>52</sup> GSA/149/761.

Die „Schlesische Zeitung“ vom 28. Mai 1929 beklagt zum Wahlausgang,

[...] Man kann die Person von Thomas Mann, der schon seine Gegner hat, ganz aus dem Spiele lassen und muß noch sagen, dass dieser Weimarer Einfluß weniger Dutzende von 4600 Mitglieder der Goethe-Gesellschaft auf die Dauer einfach nicht zu ertragen ist. [...] <sup>53</sup>

Noch weitere Berichte aus ganz unterschiedlichen Zeitungen könnten mit ähnlichen Inhalten zitiert werden. Im Gegensatz dazu aber „Der Tag“, Berlin, eine der deutsch-nationalen Volkspartei nahestehende Zeitung am 28. Mai 1929:

Festtage um Goethe

Etwas schrecklich Reaktionäres hat sich ereignet. Und weil es gar so schrecklich reaktionär aussieht, muß es gleich eine Schmach bedeuten. „Eine Schmach für die Goethe-Gesellschaft, eine Schmach für die gebildete Welt!“ [...] Jenes schrecklich Reaktionäre trat [...] in der A b l e h n u n g der Wahl Thomas M a n n s in den V o r s t a n d der Goethesgesellschaft zutage. Eine Berliner Gruppe war auf den Gedanken gekommen, unter die neu zu wählenden Vorstandsmitglieder der Goethe-Gesellschaft [...] jenen Vertreter des deutschen Schrifttums einzureihen, der, auf dem Wege vom Konservatismus zum Fortschritt bewandert, darob nicht zuletzt als erster deutscher Dichter erscheint und somit bis dato der Goethe-Gesellschaft zu wahrer Repräsentation nur noch gefehlt hat. Aber man hatte seine Rechnung nicht ohne den Weimarer Kreis gemacht. Ueber das Auftreten des Herrn Thomas Mann auf der politischen Bühne der letzten Zeit kann man offenbar auch anderer Ansicht sein. [...] Gewiß eine knappe Mehrheit nur hat sich gegen Herrn Thomas Mann entschieden, aber spricht das Ergebnis der Wahl denn nicht dafür, dass schließlich einmal den Wünschen derer Rechnung zu tragen ist, die sich u. a. nicht für das Pathologische interessieren, jenes Pathologische, das – um Herrn Mann zu zitieren – ihn „geistig mächtig anzieht“?![...] <sup>54</sup>

Die „Literarische Welt“ Berlin lässt sich etwas ganz Besonderes einfallen: 7. Juni 1929:

Bitte an Prof. Dr. Ernst Bertram in Köln

Sehr geehrter Herr Professor! Die Ortsgruppe Berlin der Weimarer „Goethe-Gesellschaft“ hatte Thomas Mann für die diesjährige Vorstandswahl vorgeschlagen. Die Weimarer Goethe-Gesellschaft hat Thomas Mann abgelehnt und statt dessen Sie gewählt.

Sie, Herr Professor, sind ein bedeutender Gelehrter, ein außerordentlicher Schriftsteller, ein hochbegabter Dichter. Aber nicht deshalb sind Sie an Stelle von Thomas Mann gewählt worden. Sondern weil Sie politisch rechts gerichtet sind. Die Weimarer Hauptgruppe der Goethe-Gesellschaft will in ihrem Vorstand keinen Mann von ausgesprochen republikanischer Gesinnung sitzen haben.

Man hat uns durch Ihre Wahl sehr geschickt und hinterhältig das Wort abgeschnitten: wir können an und für sich nicht gegen die Ehrung Ihrer hervorragenden wissenschaftlichen und geistigen Qualitäten auftreten; wir sind in einer zwiespältigen Situation.

<sup>53</sup> GSA/149/761.

<sup>54</sup> GSA/149/761.

Wir glauben uns aber in Ihrem Charakter nicht zu täuschen, wenn wir erwarten, dass Sie selbst unser Bundesgenosse werden – indem Sie erklären: dass Sie als Gegenkandidat gegen Thomas Mann niemals in Betracht kamen; dass Sie sich bewusst sind, Ihre Erwählung nicht Ihren Leistungen zuschreiben zu können, sondern nur dem Willen, die Wahl eines Republikaners in den Vorstand zu konterminieren und die republikanisch gerichteten Mitglieder der Goethe-Gesellschaft vor den Kopf zu stoßen; dass sie deshalb diesen Posten dankend ablehnen, und statt Ihrer die Kandidatur Thomas Manns, dessen repräsentative Erscheinung Sie selbst zu ehren wünschen, neuerdings zur Debatte stellen.

In Hochschätzung

Die Redaktion der „L. W.“<sup>55</sup>

Dass Ernst Bertram sehr wohl Bedenken zur Annahme der Wahl hatte, wird aus einem Brief vom 21. Juni, wahrscheinlich Donndorf an Petersen, ersichtlich:

Hochverehrter Herr Professor! [...] Die Skrupel Bertrams verstehe ich wohl nach der eckelhaften Art, wie ihn einige Blätter geradezu beschworen haben, sich nicht gegen Mann vorschieben zu lassen; als ob so etwas je beabsichtigt gewesen wäre! [...]<sup>56</sup>

Der Angriff vom 17. Juni 1929: (Gauzeitung der Berliner NSDAP ab 1927 herausgegeben)

Der durchgefallene Mann

Wie schon vor einigen Tagen durch die Tagespresse ging, ist das nach Ansicht der demokratischen und sozialdemokratischen Blätter Erstaunliche geschehen: Der zur Vorstandwahl zu Weimar von der Ortsgruppe Berlin [...] aufgestellte Thomas Mann ist, wie das Berliner Tageblatt sich ausdrückt, ‚auf Grund einer lauen Wahlleitung‘ des Präsidenten Professor Petersen in offener Wahlschlacht durchgefallen. Die Ablehnung ist aber auch natürlich der national eingestellten Weimarer und Hamburger Ortsgruppe zu danken, für die die in unserer Presse schon oft genug gekennzeichnete Persönlichkeit Thomas Mann als Vorstandsmitglied der *d e u t s c h e n* Goethe-Gesellschaft einfach nicht tragbar war. Die traditionsbewussten Mitglieder dieser Ortsgruppe haben es nicht nötig, nach bestimmten Kreisen des Auslandes zu schielen [...] Aber wie immer die Sache zustande gekommen sei: Thomas Mann ist *n i c h t* Vorstand der Goethegesellschaft geworden und das ist erfreulich.<sup>57</sup>

Jene Einstellung gegen Thomas Mann, die wenige Jahre später seinen Verbleib in Deutschland unmöglich machte, tritt in diesem Geschehen schon 1929 mehr als deutlich zu Tage – nur wenige Monate vor der Verleihung des Nobelpreises!

<sup>55</sup> GSA/149/11.

<sup>56</sup> GSA/149/177.

<sup>57</sup> GSA/149/11.

## 6. Fehlstellen und offene Fragen

Leider muss bei diesem Bericht über die Kandidatur Thomas Manns für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft am Ende auf ganz entscheidende Lücken der Darstellung hingewiesen werden: Die eine betrifft die Berliner Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft und die wichtigste den Kandidaten selbst.

Wie es in Berlin dazu kam, Thomas Mann auf die Vorschlagsliste zu setzen, bleibt völlig ungeklärt. Man kann annehmen, dass dieser Vorschlag sicher dessen Prominenz berücksichtigte, aber auch mit dem politischen Hintergrund zahlreicher Vereinsmitglieder als SPD-Parteigänger oder zumindest mit deren SPD-naher, demokratiefreundlich liberaler Einstellung zusammenhängt. Ebenso werden seine Mitgliedschaft in der Preußischen Dichterakademie sowie persönliche Kontakte eine große Rolle gespielt haben.

Weiter betrifft es die Fragen: Wer schlug Thomas Mann in der Berliner Ortsgruppe vor? Wie wurde darüber gesprochen? Bejahte man einhellig diesen Vorschlag oder wurde auch hier kontrovers diskutiert? Wurde abgestimmt? Wer trug Thomas Mann die Kandidatur an und auf welche Weise? Sichtlich war dieser keineswegs sofort zu einer Kandidatur bereit. Welche Korrespondenzen oder Unterredungen wurden hierzu geführt, von und mit wem?

In der Veröffentlichung *Geschichte der Berliner Goethe-Gesellschaft (1919–2007)* benennen die Verfasser zwar das Ereignis,<sup>58</sup> stützen sich dabei jedoch ausschließlich auf die Veröffentlichung von Karl-Heinz Hahn und können bei Anfrage nur die bedauerliche Auskunft geben, dass keinerlei Unterlagen, weder Sitzungsprotokolle noch Briefe, vorhanden seien, da das Archiv der Ortsvereinigung entweder im Krieg zerstört oder in den Wirren der Nachkriegszeit mit Teilung der Stadt verloren und nicht mehr aufgefunden wurde.

Die Fragen an Thomas Mann bleiben bedauerlicherweise ebenso offen. Bis heute sind keinerlei Äußerungen Manns zu diesem Thema zu finden. Die Tagebücher der entsprechenden Zeit existieren nicht mehr, Briefe, in welchen sich Thomas Mann zu diesem Vorgang geäußert, Kandidatur oder Nichtwahl irgendwie vermerkt oder kommentiert hätte, waren nicht aufzufinden. Dabei muss es sowohl mit der Ortsgruppe Berlin, mit dem Vorstand oder zumindest einzelnen Mitgliedern Unterredungen, Verhandlungen und Briefkontakte gegeben haben. Das genannte Schreiben Flodoard von Biedermanns weist eindeutig darauf hin:

[...] Die ausschlaggebende Stimme in unserem Kreise hält es für unmöglich, dass wir eine Liste unterschreiben, auf der die beiden von uns vorgeschlagenen Namen nicht ent-

<sup>58</sup> Hans-Wolfgang Kendzia in Zusammenarbeit mit Lothar Fröhlich: *Geschichte der Berliner Goethe-Gesellschaft (1919–2007)*. Erschienen als Jahrgabe 2007 im Eigenverlag der Goethe-Gesellschaft Berlin e. V. Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V., S. 17.

halten sind, nachdem es vieler Ueberredung bedurfte, diese Herren zur Annahme der Kandidatur zu bewegen. [...] <sup>59</sup>

Auch die Frage, wer diese „ausschlaggebende Stimme in unserem Kreise“ war, muss unbeantwortet bleiben. Unter Umständen eröffnen sich in der Zukunft in einem völlig anderen Zusammenhang wichtige Hinweise.

Das Einzige, was man gesichert annehmen kann, ist, dass Thomas Mann an den Tagen der Hauptversammlung nicht in Weimar anwesend war, denn die Thomas Mann Chronik verzeichnet für den 25. Mai, also den Tag direkt nach der Hauptversammlung, seine Abfahrt von München aus zu einem Kuraufenthalt nach Bad Gastein, wo er bis zum 20. Juni 1929 verbleibt und in einem Brief berichtet:

[...] Der neugierige Badepöbel auf der Promenade bringt mich um, und das Ganze ist beengend. Aber das Wasser ist entschieden von Wirkung, denn es macht mich auffallend müde und schlafarm, und so ist das Beste zu hoffen. <sup>60</sup>

<sup>59</sup> GSA/149/761 Bl. 70.

<sup>60</sup> Gert Heine/Paul Schommer: Thomas Mann Chronik. Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 201.

## *Hannelore Tute*

### Lorbeer für Thomas Mann

Ein unbekannter Brief Ida Boy-Eds

Anfang Dezember 1904 war Thomas Mann nach 10-jähriger Abwesenheit zum ersten Mal wieder in seiner Geburtsstadt Lübeck und las am 2. Dezember 1904 in der Literarischen Gesellschaft im Alten Kasinosaal an der Beckergrube aus seinen Werken *Fiorenza* und *Das Wunderkind*. In der Pause wurde ihm ein Lorbeerkranz überreicht, und es war bislang nicht bekannt, wer dies veranlasst und wem er dies zu verdanken hatte.

Fast ein Jahr zuvor war diese Veranstaltung in Lübeck schon Thema in den Briefen von Thomas Mann an die Lübecker Schriftstellerin Ida Boy-Ed, die eigentliche Initiatorin der Lesung, bei der Thomas Mann auch vom 1. bis 3. Dezember 1904 in der Parkstraße wohnte.

Für Thomas Mann war die 1852 in Bergedorf Geborene bis zu ihrem Tod 1928 stets eine mütterliche Freundin – wie auch für viele andere junge Künstler, die sie in Lübeck um sich versammelte und förderte. Ihre eigenen Werke sind heute zumeist vergessen und nur antiquarisch zu erwerben. Zwei Romane indes sind jüngst nachgedruckt worden.<sup>1</sup>

1904 ging es darum, Thomas Mann, der nach Beendigung seiner Gymnasialzeit 1894 nach München gezogen war, wo die Familie bereits seit dem Tod des Vaters 1891 lebte, in seiner Heimatstadt Lübeck als Autor persönlich vorzustellen. Manns 1901 erschienener Roman *Buddenbrooks* war in Lübeck bekanntlich nicht gerade auf Begeisterung gestoßen; so war es Ida Boy-Ed ein Anliegen, den Autor in seine Geburtsstadt einladen zu lassen, da sie selbst dieses Werk nicht negativ beurteilte. Thomas Mann war nicht abgeneigt, nach Lübeck zu kommen, blieb jedoch zunächst etwas skeptisch bezüglich der Reaktion in seiner Heimatstadt.

Aber selbst angenommen, man fügt sich Ihrer Autorität, so würde mir dies doch keine genügende Garantie geben, für die Stimmung, die mich erwartet, und so werthvoll Ihre Gegenwart mir wäre, verfüge ich doch nicht über ein hinlänglich naives Selbstvertrauen

<sup>1</sup> Ida Boy-Ed: *Die Glücklichen*, Berlin: Kronen-Verlag 1916; (als Neufassung des 1886 erschienenen Romans *Die Unversuchten*). Nachdruck: *Die Glücklichen*, Bad Schwartau: WFB Verlagsgruppe 2006. Ida Boy-Ed: *Empor*, Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong 1892. Nachdruck, hrsg. von Carsten Dürkob, Hamburg: Igel Verlag 2008.

und ausreichende Nervenstärke, um einer feindseligen und verständnislosen Stimmung die Stirn bieten zu können. [...] Warten wir wenigstens bis nächstes Jahr.<sup>2</sup>

Nach einigem Hin und Her wird als Termin für die Lübecker Lesung der 29. Oktober 1904 verabredet<sup>3</sup> und dann aber noch einmal auf den 2. Dezember 1904 verschoben, weil Mann erst sein dramatisches Gedicht *Fiorenza* fertig stellen wollte.

Im Lübecker General-Anzeiger vom 30. November wird der „Thomas Mann-Abend“ angekündigt und auf das sich anschließende „Abendessen für die Mitglieder und Freunde“ der „Literarischen Gesellschaft, Lübecker Leseabend von 1890“ hingewiesen sowie darauf, „daß nur noch wenig Einlaßkarten zur Verfügung stehen“. Das Interesse an der Lesung des bekannten Autors scheint also groß gewesen zu sein. Am 4. Dezember 1904 liest man entsprechend in einer anonymen Kritik im Lübecker General-Anzeiger:

In weiten Kreisen unserer Bevölkerung hat der Autor denn auch wenig Sympathien gefunden; das hinderte natürlich nicht, ihn sich einmal anzusehen.<sup>4</sup>

Der Roman *Buddenbrooks* hatte in Lübeck sehr viel Unwillen erregt, weil sich manche Personen in den dort beschriebenen Charakteren wiedererkannten, und darauf hebt der Rezensent ab:

Wir finden diese Art des künstlerischen Schaffens wenig geschmackvoll, um nicht einen anderen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen; denn die betreffenden Persönlichkeiten sind einem solchen Unterfangen gegenüber völlig wehrlos und müssen sich, wenn sie mit ihren kleinen und großen Schwächen in dem Roman geschildert werden, verletzt fühlen.<sup>5</sup>

Der anonyme Schreiber wundert sich dann über die wohl unerwartete Pausenhehrung: „In einer Pause wurde ihm ein Lorbeerkrantz überreicht, den ihm offenbar die den Abend veranstaltende Gesellschaft gestiftet hat“, und Thomas Mann „war über die Ovation anscheinend sehr erfreut“. Allerdings überlegt der Rezensent: „Ob sie ihn auch gelangweilt hat, wie die Kränze, die dem von

<sup>2</sup> BrGr, 143 f. (Da im Band 21 der GKFA nicht alle Briefe, die Mendelssohn abdruckt, wiedergegeben sind, werden die Briefe nach BrGr zitiert.)

<sup>3</sup> BrGr, 151 f.

<sup>4</sup> Lübecker General-Anzeiger vom 4.12.1904. Der Redakteur ist auch sonst wenig angetan von der Lesung. Es „vermochte Herr Mann nicht, mit den Szenen aus dem Drama [gemeint ist *Fiorenza*] ein größeres Interesse zu wecken, wenn auch sein Vorlesen die Schuld tragen mag“. Für die Übersendung der Kopien aus dem General-Anzeiger vom 30.11. 1904 und 4.12.1904 danke ich Frau Heide Lore Litty vom Text- und Fotoarchiv der Lübecker Nachrichten.

<sup>5</sup> General-Anzeiger (zit. Anm. 4).

ihm geschilderten Wunderkinde gespendet werden, dieses langweilen?“ und schließt etwas lakonisch ab:

Immerhin war der Abend ganz interessant; wir haben wenigstens den berühmten Thomas Mann gesehen, und das ist doch auch etwas wert, mag mancher denken.<sup>6</sup>

Die genannte Rezension sendet Ida Boy-Ed an Thomas Mann; er bedankt sich und „freut“ sich „noch immer“ über den Kranz. Von der doch eigentlich wenig positiven Kritik hat Mann nur aufgenommen, dass der Redakteur „eine Bemerkung über das ‚überlegene Benehmen, das meine ‚Berühmtheit mir verliehen habe“ macht, und er fügt in Klammern ein: „(Was so einem armen Wurm von Reporter schon als überlegenes Benehmen erscheint!)“.<sup>7</sup> Dass sich die Zweifel an der Stimmung in Lübeck zum Teil – zumindest beim Rezensenten – bestätigt haben, darauf gehen weder Thomas Mann noch seine Gastgeberin Ida Boy-Ed ein. Etwas anders klingt die Einschätzung gegenüber seinem Bruder Heinrich Mann: „Lübeck – ein skurriler und rührender Traum.“<sup>8</sup>

Boy-Ed beurteilt den Lübecker Aufenthalt Thomas Manns auch in einem Brief an Otto Grautoff sehr positiv:

Die klare, tiefe und in sich so sehr abgeschlossene Persönlichkeit von Thomas Mann hat mich sehr beeindruckt. Ich habe auch das freudige Gefühl, daß zwischen ihm und mir sich eine Sympathie angesponnen hat, die auf gemeinsamem Geschmack in ästhetischen und materiellen Dingen beruht. Ich hatte ein merkwürdiges Künstler-Mutter Gefühl; vielleicht identifizirte ich mich mit der Stadt Lübeck, und es kam mir vor, als ob dieses junge Genie mein Sohn wäre.<sup>9</sup>

Der Adressat dieses Briefes, Otto Grautoff (1876–1935), gehörte wie Thomas und ebenso Heinrich Mann zu dem Kreis junger Menschen, die Ida Boy-Ed förderte.

Hatte nun wirklich die den Abend veranstaltende Literarische Gesellschaft die Überreichung des Lorbeerkranzes veranlasst, wie der Rezensent des Lübecker General-Anzeigers vermutet? Aufschluss über den wahren, bislang unbekanntem Initiator gibt ein jetzt aufgetauchter, unmittelbar vor der Lesung verfasster weiterer Brief Ida Boy-Eds an Otto Grautoff, den sie – weil sie nach eigenen Angaben wegen eines Augenleidens im Moment dazu nicht in der Lage war – von fremder Hand schreiben lässt.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> General-Anzeiger (zit. Anm. 4).

<sup>7</sup> BrGr, 155.

<sup>8</sup> 21, 312.

<sup>9</sup> BrGr, 257 f.

<sup>10</sup> Brief von Ida Boy-Ed an Otto Grautoff vom 29.11.1904 (Privatbesitz, frühere Provenienz unbekannt), Abdruck im Anhang (s. u.).

Wie eine Entschuldigung oder Rechtfertigung klingt es, wenn sie Grautoff schreibt, wegen dieses Augenleidens, von dem sie ebenfalls noch in dem bereits erwähnten späteren Brief vom 19. Dezember 1904 berichtet, hätte sie beinahe Thomas Mann absagen müssen und hätte sie Grautoff nicht mit zu der Lesung in Lübeck eingeladen; sie wünsche sich jedoch Grautoffs Besuch im kommenden Frühjahr. Warum betont sie das so ausdrücklich? Im Laufe des Briefes wird klar, wer wirklich Initiator der Pausenehrung war, nämlich Otto Grautoff, und dass Ida Boy-Ed den Kranz in seinem Namen bestellt hat. Der beschenkte Thomas Mann ahnte dies gewiss nicht, sonst hätte er das in seinem Dankesbrief an die Lübecker Gastgeberin sicher erwähnt. Welche Motive mag Grautoff für diese Gabe gehabt haben? Waren es die Erinnerungen an die langjährige gemeinsame Zeit in Lübeck und die Jugendfreundschaft?

Es bleiben demnach Ungereimtheiten. Warum nennt Ida Boy-Ed gegenüber Thomas Mann nicht seinen Jugendfreund als Urheber der Kranzverleihung? Ihr werden vermutlich Details der keineswegs konfliktfreien Freundschaft zwischen Thomas Mann und Grautoff nicht verborgen geblieben sein, die von Seiten Grautoffs geprägt ist durch treue Anhänglichkeit und auch Minderwertigkeitskomplexe, während die Briefe, die Thomas Mann an Grautoff schrieb, zumindest in den Jahren 1900/1901 einen leicht indignierten, sehr herablassenden, überheblichen und teilweise verachtenden Ton haben.<sup>11</sup>

Durch Manns enge Freundschaft mit Paul Ehrenberg ab 1899 war die Beziehung noch komplizierter geworden, so dass Frau Boy-Eds Nichteinladung an Grautoff zu Manns Lesung vielleicht auch als bewusstes Umgehen des Zusammentreffens der Freunde in ihrem Haus und als Vermeiden dadurch eventuell auftretender Probleme und Indiskretionen in Lübeck zu sehen ist. Das so betont hervorgehobene Augenleiden – einschließlich ihrer offenbar gewollt krakeligen, sonst doch stets so schwungvollen Unterschrift – mag ein willkommener Vorwand gewesen sein.

Der hier erstmals abgedruckte Brief löst das Rätsel um die Ehrung Thomas Manns während seiner Autorenlesung in Lübeck am 2. Dezember 1904 insofern, als Otto Grautoff als Initiator genannt wird. Über die Motive Grautoffs kann man spekulieren, in jedem Fall ist das Schreiben ein wichtiges Dokument bei der Beurteilung des Verhältnisses der Jugendfreunde zueinander – zumindest für das Jahr 1904. Der Brief bestätigt zudem die Rolle der Lübecker Schriftstellerin Ida Boy-Ed als Mentorin vieler Künstler ihrer Zeit und deren große Wertschätzung für sie.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Vgl. u. a. die Briefe Manns an Grautoff vom 8.I.1901 und vom 20.II.1901 (BrGr, 131–133).

<sup>12</sup> Vgl.: Hannelore Tute: Ida Boy-Ed. Schriftstellerin, Kritikerin, Briefpartnerin, in: „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001, hrsg. von Lothar Bluhm und Achim Hölter, Trier: WVT 2001.

Anhang

Brief von Ida Boy-Ed an Otto Grautoff vom 29. November 1904<sup>13</sup>

<von fremder Hand>

Lübeck d. 29 Nov 1904.

Hochverehrter Herr Grautoff!

Leider muß ich Ihnen heute durch eine Freundin schreiben lassen. Ich bin recht krank gewesen und habe in den letzten Tagen so sehr an den Augen gelitten, daß ich Arrest im dunkeln Zimmer hatte. Erst gestern hat es sich entschieden, dass ich Herrn Mann nicht abzutelegraphiren brauchte. Diese Tatsachen erklären Ihnen von selbst, warum ich Sie nicht einladen konnte, jetzt auch herzukommen. Aber ich hoffe von Herzen, daß Sie sich noch im Laufe des Winters oder im Frühling einmal einige Tage Urlaub nehmen, um Ihre Heimat zu besuchen, damit auch nach dem Tode Ihrer Mutter Ihr Zusammenhang mit der Vaterstadt nicht aufhöre, und ich bitte Sie im voraus, alsdann in meinem Giebelstübchen<sup>14</sup> Ihr Quartier aufzuschlagen. Ihr Auftrag mit dem Lorbeerkranz wird auf das pünktlichste ausgeführt werden. Die Blumenhändlerin Frau Krause wird Ihnen die Rechnung darüber zustellen. Ich hoffe, daß die Tage in Lübeck recht harmonisch verlaufen werden für Ihren und meinen Freund Mann.

Das Souper im Kasino nach dem Vortrag wird zwar recht gemischt werden wie es bei solchen Gelegenheiten unvermeidlich ist.

Am Tage darnach wird Mann bei mir aber hoffentlich im kleineren Kreise einen gemütlichen Abend erleben.

Zum Schluß möchte ich noch fragen: Haben Sie mein „Heimkehrfieber“<sup>15</sup> bekommen? Mir werden viele Freuden durch dieses Buch.

Mit herzlichem Gruß Ihre

<eigenhändig> Ida Boy-Ed

<sup>13</sup> Kl.-4°. 4 Seiten. Doppelblatt mit Trauerrand (Ida Boy-Eds Ehemann war am 24. Januar 1904 verstorben; sie hatte die Nachricht vom Tode ihres Mannes während einer Schiffsreise im Ärmelkanal erhalten.)

<sup>14</sup> Ida Boy-Ed zog 1903 von der Großen Petersgrube in die Lübecker Parkstraße um.

<sup>15</sup> Ida Boy-Ed: Heimkehrfieber, Stuttgart: Verlag von J. Engelhorn 1904 (= Engelhorns Roman-Bibliothek Jg. 21 Bd. 1 und 2).



Christian Grawe

## Que diable la Duse allait-elle faire dans cette galère?

Eine Marginalie zu *Mario und der Zauberer*

Im *Zauberberg* spukt eine namentlich nicht genannte Gestalt herum, die Thomas Mann erst in *Mario und der Zauberer* nennen wird. Hans Castorp sieht am Morgen nach seiner Ankunft im „Berghof“ von seinem Balkon aus eine Frau im Garten umhergehen,

... eine ältere Dame von düsterem, ja tragischem Aussehen. Vollständig schwarz gekleidet und um das wirre schwarzgraue Haar einen schwarzen Schleier gewunden, wanderte sie ruhelos und gleichmäßig rasch, mit krummen Knien und steif nach vorn hängenden Armen auf den Pfaden dahin und blickte, Querfalten in der Stirn mit kohlschwarzen Augen, unter denen schlaffe Hautsäcke hingen, starr von unten geradeaus. Ihr alternendes, südlich blasses Gesicht mit dem großen, verhärmtten, einseitig abwärtsgezogenen Mund erinnerte Hans Castorp an das Bild einer berühmten Tragödin, das ihm einmal zu Gesichte gekommen, und unheimlich war es zu sehen, wie die schwarz-bleiche Frau, offenbar ohne es zu wissen, ihre langen, gramvollen Tritte dem Takt der herüberklingenden Marschmusik anpaßte.<sup>1</sup>

Hans Castorp erfährt bei seiner Betrachtung der trauernden Dame, die im Begriff ist, ihre beiden Söhne durch Tuberkulose zu verlieren („Tous les deux“), eine Anregung, die sein Autor sich immer wieder zu eigen machte: eine bildliche Vorlage erstellt und deutet ihm die lebendige Wirklichkeit.<sup>2</sup> Das evozierte Bild der Schauspielerin, das Castorp „zu Gesichte gekommen“ ist, bezieht sich, wie die einzelnen Züge der Gestalt unverkennbar verraten, auf Eleonora Duse. Es muss sich dabei um ihre einzige Filmrolle in dem 1916 gedrehten *Cenere* (*Asche*) nach Grazia Deleddas gleichnamiger Erzählung handeln. Die Duse spielt darin die Mutter eines unehelichen Sohnes, den sie aufgibt. Das Schuldgefühl darüber verfolgt sie. Als ihr Sohn sie später als Erwachsener wiederfindet, bittet sie ihn in einer rührenden Stummfilmszene um Verzeihung. Der Film endet mit ihrem Tod und seiner trauernden Gestalt an ihrer Leiche. Geschickt wird die 56jährige Duse in *Cenere* als junge Mutter nur von hinten gefilmt, aber wie dann die grauhaarige ältere Frau bei und nach der Versöhnung

<sup>1</sup> 5.1, 62.

<sup>2</sup> Vgl. Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, hrsg. von Hans Wysling unter der Mitarbeit von Yvonne Schmidlin, Bern/München: Francke 1975.

mit ihrem erwachsenen Sohn trauernd in wallenden schwarzen Gewändern umherwandelt, gleicht völlig dem Bild, das sich Hans Castorp eingepägt hat.

Ob Thomas Mann nur Fotos des Films gesehen hat oder aber den Film selbst kannte, ist bei dem Fehlen seiner Tagebücher von vor 1918 wohl nicht mehr zu ermitteln. Mann bekannte sich ja schon früh dazu, ein begeisterter Kinogänger zu sein – eine Freizeitbeschäftigung, die schon 1928 „den Charakter einer heiteren Passion“<sup>3</sup> angenommen hatte. Auch *Der Zauberberg* enthält ja eine – wie könnte es bei diesem Autor anders sein – höchst aufregende und amüsante Schilderung der damals noch recht primitiven Kinoerlebnisse, als Hans Castorp und Joachim Ziemßen der schwerkranken Karen Karstedt die Zeit vertreiben helfen.

Obwohl die ersten Kapitel des *Zauberbergs* – noch als Novelle konzipiert – in einer ersten Fassung schon 1913 entworfen wurden, wurden sie nach dem ersten Weltkrieg weitgehend umgearbeitet und ausgedehnt. Das Tagebuch von 1919 gibt Auskunft darüber, wie umfangreich und grundlegend die Umgestaltung war. Der Duse-Film – oder möglicherweise nur Bilder davon – gehört also offenbar zu den unmittelbaren Anregungen zur endgültigen Fassung des Romans.

Die Italienerin Eleonora Duse (1859–1924) war die berühmteste Schauspielerinnen ihrer Zeit, mit der allenfalls die 15 Jahre ältere Französin Sarah Bernhardt (1844–1922) es an internationalem Ruhm aufnehmen konnte.<sup>4</sup> Ihre internationalen Tourneen machten sie auch in Europa, Russland und Nord- und Südamerika bekannt. Die Marguerite Gautier in Alexandre Dumas' *La Dame aux Camélias* und die damals revolutionären weiblichen Ibsen-Charaktere gehörten neben weniger bedeutenden zeitgenössischen Bühnenfiguren zu ihren Paraderollen. Als sie *Cenere* drehte, war sie seit sieben Jahren nicht aufgetreten und in Gefahr zu verarmen. Sie starb 1924 in Pittsburgh auf einer amerikanischen Tournee, die sie vor allem aus finanziellen Gründen unternommen hatte.

Im *Zauberberg* ist die Duse bloße eine momentane Assoziation; eine funktionale Rolle bekommt sie als Hintergrundfigur erst in *Mario und der Zauberer*: Mit hypnotischer Kraft zieht der „Zauberer“ Cipolla in dieser Novelle die Pensionsbesitzerin der Familie des Erzählers, Signora Angiolieri, gegen den Widerstand ihres schwachen Ehemanns „durch pure Behexung buchstäblich von ihrem Stuhl empor, aus ihrer Reihe heraus“, zwingt sie, „ihm nachzuschweben“,<sup>5</sup> und errät nach einigen Patzern, dass sie eine Freundin und Helferin der Duse war und diese offenbar anbetet. Nicht zufällig, so versteht man

<sup>3</sup> Über den Film, in: Ess III, 85

<sup>4</sup> Nur ein einziges Mal traten die Duse und die Bernhardt zusammen in einer Veranstaltung auf: bei einer Gala-Benefiz im Juni 1897 in Paris.

<sup>5</sup> VIII, 699.

nun, heißt ihre Pension „Eleonora“. Da die Pension, in der sich die Familie Mann im Sommer 1926 bei ihrem Urlaub in Forte dei Marmi aufhielt, „Regina“ hieß,<sup>6</sup> bildet der veränderte Name des Etablissements mit seinem Bezug auf das Leben seiner Besitzerin ein Deutungselement der Erzählung.

Die namentliche Erwähnung der Duse in der Erzählung ist umso auffälliger, als Mann sonst außer dem Hinweis auf den „Bruder des Duce“<sup>7</sup> Namen bekannter italienischer Zeitgenossen vermeidet – verständlicherweise, weil es sich bei der zeitgenössischen Handlung der Geschichte um lebende Personen gehandelt hätte.

Thomas Mann sah die berühmte Schauspielerin wohl mehrmals bei ihren Gastspielreisen in München.<sup>8</sup> Woher aber kam ihm die Anregung, der Duse in der in Italien spielenden Erzählung eine episodische Hintergrundrolle zuzuweisen? Da Manns Tagebücher der Entstehungszeit von *Mario und Zauberer* nicht überlebt haben, die Briefe für die Beantwortung der Frage nichts enthalten und Eleonora Duse überhaupt, so weit mir erkennbar, in Werk und Briefen Manns kaum namentlich erwähnt wird, kann man nur wahrscheinlich machen, was sicher nicht zu erweisen ist:

1928 erschien – nur wenige Jahre nach dem Tod der Schauspielerin – im S. Fischer Verlag die erste vollständige deutsche Biographie über sie. Da der Verlagsinhaber seinem Autor Thomas Mann, wie aus Briefen und dem Tagebuch des Empfängers hervorgeht,<sup>9</sup> regelmäßig seine Neuerscheinungen zuschickte, empfing dieser das Buch zweifellos unmittelbar nach seinem Erscheinen aus Berlin. Aber wahrscheinlich überreichte oder schickte es ihm der Verfasser auch persönlich, was er nachweislich mit seiner Francis-Jammes-Übersetzung tat,<sup>10</sup> denn es handelte sich um einen Münchner Bekannten Thomas Manns: um Emil Alphons Rheinhardt.

Der 1889 geborene Rheinhardt stammte aus Wien und arbeitete von 1920–1924 als Lektor beim Drei Masken Verlag in München. Er war in den zwanziger und dreißiger Jahren vor allem als Biograph (Josephine Beauharnais, Eleonora Duse, König Heinrich IV. von Frankreich) und Übersetzer aus

<sup>6</sup> Vgl. Brief an [?] Hopkins, 27.11.1930, in: DüD II, 369.

<sup>7</sup> VIII, 679; Benito Mussolini (\*1883) hatte einen Bruder Arnaldo (\*1885) und eine Schwester Edvige (\*1888).

<sup>8</sup> Laut Albert Ettingers umfangreicher Studie (*Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk*, Frankfurt/Main, New York: P. Lang 1988) sah Mann die Duse bei ihren Gastspielen in München am Anfang des 20. Jahrhunderts mehrmals auf der Bühne. Ettinger erwähnt das indirekte Auftauchen der Duse in *Mario und der Zauberer*, ohne es weiter zu verfolgen (S. 47f.). Nachweislich sah Mann die Schauspielerin als Hedda Gabler im Oktober 1903. Vgl. BrHM, 79 und Anm. 430.

<sup>9</sup> Vgl. etwa Tb, 10.5. und 15.12.1919.

<sup>10</sup> Tb, 29.4.1920.

dem Italienischen und Französischen (u. a. Honoré de Balzac, Francis Jammes) bekannt. Schon vor 1933 lebte er in Südfrankreich, wo Mann ihn nach seiner Emigration wiedertraf. Rheinhardt schloss sich als Nazigegner der französischen Resistance an, wurde 1943 von der Gestapo verhaftet und nach Lageraufenthalt in Menton und Marseille in das Konzentrationslager Dachau überführt, wo er im Juli 1944 an Flecktyphus starb.

Thomas Mann hat mehrfach betont, wie sein jeweiliges schriftstellerisches Projekt alle Eindrücke magnetisch auf sich zog; und seine legendäre assoziative Begabung, sich Gehörtes, Gesehenes, Gelesenes literarisch anzuverwandeln, prägt seine Werke und hat Forschung und Leserschaft zu aufschlußreichen Einsichten in sein Œuvre verholfen. Da die Cipolla-Novelle im Spätsommer 1929 zu Papier gebracht wurde, waren die Eindrücke von Rheinhardts erst im vorherigen Jahr erschienener Biographie ganz unmittelbar und lebendig. Sie boten sich zur Integration in die Novelle an.

Rheinhardt muss – „von Hofmannsthal-Wassermann empfohlen“ – in München sehr bald die Bekanntschaft Thomas Manns gesucht haben, der ihn nach der ersten Begegnung als „angenehme[n] Mensch[en]“ bezeichnet. Manns *Tagebuch 1918–1921* enthält 1920 und 1921 öfter Einträge über gemeinsame Spaziergänge und auch sonstige Begegnungen mit Rheinhardt,<sup>11</sup> und man kann vermuten, dass beide ihre Bekanntschaft in den folgenden Jahren fortgesetzt haben. Da aber Manns Tagebücher zwischen 1922 und 1933 fehlen, lässt sich das nicht nachweisen.

Mann scheint auch später noch mit Rheinhardt Kontakt gehabt zu haben, denn laut Brief an Ferdinand Lion vom 27. Juli 1938 erwog er als Beitrag für die Exil-Zeitschrift *Maß und Wert* auch Rheinhardts „Kindheitserinnerungen“,<sup>12</sup> die aber nicht veröffentlicht wurden – wenn sie denn überhaupt je mehr als ein bloßes Projekt waren. Dass Mann die Duse-Biographie kannte, ist durch seinen Brief an Felice D’Autbourg Wohlmut vom 10. April 1942 erwiesen, in dem er schreibt, „Rheinhardts Arbeiten in Deutschland, die Bücher über Eleonore Duse, die historische Biographie über Josephine“ habe er „sehr geschätzt“. Laut diesem Brief bemühte sich Rheinhardt um die Einreise in die USA, erhielt aber dazu kein Visum.

Rheinhardts Biographie selbst gibt für die Duse-Gestalt in *Mario und der Zauberer*, so weit ich erkennen kann, nichts her; und es ist auch wohl nicht anzunehmen, dass Thomas Mann 1928 eine Duse-Biographie vollständig gelesen hat, zumal ein besonderes Interesse an der Schauspielerin bei ihm nicht zu erkennen ist. Meine These, dass das Buch Mann trotzdem als Anregung zur

<sup>11</sup> Tb, 18., 20., 21., 24., 25., 29.4. und 17.10.1920 und 26.5., 8.6. und 1.11.1921.

<sup>12</sup> Reg II, 38/147.

Duse-Vignette in *Mario und der Zauberer* gedient hat, stützt sich auf Rheinhardts gut zweiseitiges Nachwort, in dem es unter anderem heißt:

Da dieses Buch nun beendet ist, drängt es seinen Verfasser, den Namen des Menschen zu nennen, der den Anstoß zur Entstehung dieser Arbeit gegeben hat:

Olga Ivanovna Resnevic Signorelli!

Diese außerordentliche Frau, die Jahre hindurch die Freundin und Vertraute Eleonore Duses gewesen ist, hat dem Verfasser aus der reichen Fülle ihrer Erinnerungen an ihre große Freundin so viel und so intensiv erzählt, bis sich ihm, zusammen mit seinem eigenen Erlebnisse des größten Theaters, das zu erleben ihm gewährt gewesen ist, ein erstes lebendiges Bild dieses Lebens Eleonore Duse zu formen begann. [...] Außer ihrem eigenen Wissen vermittelte die Anregerin dem nunmehrigen Biographen hernach auch, was ihr von der Duse-Literatur bekannt war, und machte ihn überdies mit mehreren Persönlichkeiten bekannt, die Eleonore Duse in verschiedenen Lebensabschnitten gekannt hatten. [...] Andere Bekanntschaften hernach, vor allem die des Kunstphilosophen Angelo Conti, gaben endlich dem derweil zum Biographen Gewordenen die Sicherheit, daß sein Bild von Eleonore Duse kein ungetreues sei.

Nun bleibt dem Verfasser vieler Dank abzustatten. Der erste und innigste gehört der, der er die Erschütterung durch die Ahnung dieses großen Daseins zuerst zu verdanken hatte: Olga Resnevic, deren erinnernde Liebe ihm in ihrer Intensität das erste zum Bilde drängende Gefühl dieses heldischen Lebens mitgeteilt hat. Mag nachher auch dem historischen Suchen manches Neue, ja Unerwartete zugewachsen sein: jene Begegnung mit der in der Freundin so unmittelbar weiterlebenden Eleonore Duse war das entscheidende Geschenk – für das dieses Buch eine Gegengabe sein möchte.

Diesem Danksagen folge das an Angelo Conti, den Weisen voll der Gnade lauter weiterleuchtender Jugend, dem dieses Buch Gruß und Verehrung in seine schönheitdurchleuchtete Klösterlichkeit von Capodimonte bringen soll.<sup>13</sup>

Hier waren die verehrungsvolle „Freundin der letzten Jahre“ Eleonora Duses und das anbetende Vokabular vorgegeben, denen man dann in *Mario und der Zauberer* wiederbegegnet. Die „erinnernde Liebe“ der „seit vielen Jahren in Italien lebende[n] russische[n] Ärztin“ an die Duse scheint ihr Leben ähnlich zu prägen wie Signora Angiolieris. Und hier bot sich, so scheint es, womöglich sogar der Vorname der zweiten wesentlichen menschlichen Quelle Rheinhardts, des Kunstphilosophen Angelo Conti, als Inspiration für den Nachnamen der Pensionswirtin an. Sollte dies allerdings der Fall sein, dann müsste sich Signore Conti diese Ehre mit Signora Querci, der Wirtin der Pension „Regina“, und möglicherweise auch mit dem Vornamen von Olga Resnevics Mann Angelo Signorelli teilen, denn Mann selbst hat ja darauf hingewiesen,

<sup>13</sup> E. A. Rheinhardt: *Das Leben der Eleonore Duse*, Berlin: S. Fischer 1928, S. 358f. Die Widmung lautet: „Dieses Buch ist Olga Resnevic Signorelli, die Eleonore Duses Freundin war, in Dankbarkeit und Freundschaft gewidmet.“ Olga Signorelli veröffentlichte nach dem 2. Weltkrieg selbst mehrere Bücher über die Duse.

dass aus ihrem Vornamen Angela ihr novellistischer Nachname geworden ist.<sup>14</sup> Mehrere Quellen für dieselbe literarische Gestalt – man denke an Cipolla – sind bei Thomas Mann nicht ungewöhnlich.

So weit das Faktische. Was das Interpretatorische angeht, die Frage nämlich nach der Funktion der Duse im Motivensemble der Novelle, so hat die Forschung sie weitestgehend übergangen. In den meisten Arbeiten über *Mario und der Zauberer* wird der Hinweis auf das Objekt von Signora Angiolieris Verehrung nicht erwähnt. Soweit ich sehe, haben nur Gert Sautermeister und Friederike Eigler ihm kurze Kommentare gewidmet, die mich nicht durchweg überzeugen.

Sautermeister konstatiert einen „Gegensatz“ zwischen Signora Angiolieris dienender Verehrung der Duse und ihrer „mondsüchtige[n] Hingabe an den [...] arroganten Halbkünstler“ und deutet das als „den heftigsten Kontrast zwischen der Alltagserscheinung einer Person und ihrer hypnotischen Verwandlung“, als die Spannung zwischen „einer in der Erinnerung gepflegte[n] Humanität“ und „der inhumanen Gegenwart“.<sup>15</sup>

Eigler sieht Parallelen zwischen Cipolla und Signora Angiolieri:

Während Signora Angiolieri ihr Selbstwertgefühl und ihren beruflichen Erfolg aus dem nationalistisch verbrämten Starkult um die Duse bezieht, stellt sich Cipolla in den Dienst des Vaterlandes und wirbt um das Publikum, indem er seinen Erfolg beim Bruder des Duce hervorhebt. [...] Die Zuschauer reagieren auf diese Szene, die die Vereinigung von Star- und Führerkult repräsentiert, mit einem Applaus, der einer „nationalen Kundgebung“ [...] gleicht.<sup>16</sup>

Während Sautermeister die zwifache Verehrung der Angiolieri – Duses und Cipollas – nur auf das jeweilige Individuum bezieht, betont Eigler ihren sozialen Kontext – zweifellos zurecht, denn sie ist ein Element der nationalistischen Atmosphäre des faschistischen Italien. „Der Applaus glich einer nationalen Kundgebung“,<sup>17</sup> als Cipolla den Namen der Duse ausspricht. Mit ihrem Leben in der großen Aura des weltberühmten Bühnen-Stars ruft Signora Angiolieri dem Publikum die Würde und Größe des gegenwärtigen Italiens ins Bewusstsein. Da die Duse schon zu ihren Lebzeiten ein nationaler Mythos war, passte sie bestens in dieses Konzept. Mussolini selbst bemühte sich sehr bald nach seiner Machtübernahme, sich das nationale Image der Duse für den Faschis-

<sup>14</sup> Wie Anm. 6.

<sup>15</sup> Gert Sautermeister: Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, München: W. Fink 1981 (= Uni Tb 976), S. 37.

<sup>16</sup> Friederike Eigler: Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle „Mario und der Zauberer“, in: Heinrich Mann-Jahrbuch 2 (1984), S. 172–183; hier S. 175.

<sup>17</sup> VIII, 694.

mus zu Nutze zu machen. Schon als er 1922 noch in seinem provisorischen Regierungssitz im ›Grand Hotel‹ in Rom residierte, stattete er ihr einen Besuch ab und gewann sie nach dem Bericht der oben erwähnten Olga Resnevic Signorelli dadurch für sich, dass er sie fragte, was man für das italienische Theater tun könne, und sie bat, einen Plan dazu zu entwerfen. Dazu kam es nicht mehr, wenn sie es denn überhaupt vorhatte. Ein Jahr später wies sie Mussolinis Angebot einer Staatspension zurück, um die ihn der nationalistische Dichter Gabriele D'Annunzio gebeten hatte, dessen Geliebte sie Jahre lang gewesen war. Als ihre Leiche nach ihrem Tod am 21. April 1924 in Amerika nach Italien überführt wurde – und zwar auf Mussolinis Anweisung auf Staatskosten –, gestaltete sich der Weg des Sarkophags von Neapel über Rom, Florenz, Bologna und Padua zum Bestattungsort Asolo zu einem posthumen Triumphzug, der in jeder Stadt Menschenmassen anzog.<sup>18</sup>

Signora Angiolieri spielt also unwillentlich dem „Unhold im Salonrock“<sup>19</sup> dadurch in die Hände, dass sie ihm Gelegenheit gibt, die bedenkliche nationale Stimmung, die Italien ergriffen hat, mit dem Namen der Duse anzuheizen; und als agiler, jede Situation zu seinen Gunsten ausnutzender Mensch weiß er diese Chance zu schätzen: „Ist es nötig, Ihnen den Namen zu nennen, dessen Ruhm sich längst mit dem des Vaterlandes verbunden hat und mit ihm unsterblich ist? Eleonore Duse“, schloß er leise und feierlich.“

Cipolla, der das autokratische Regime von Mussolinis neuem faschistischen Italien verkörpert, macht sich seine ‚Untertanen‘ von Fall zu Fall mit mehr oder weniger Gewalt gefügig.

Auffälliger als die Verwandtschaft zwischen Signora Angiolieri und Cipolla, die Eigler zu erkennen meint, scheint mir der Gegensatz beider. Er ist ein manipulativer Mann, der *herrschen* will; sie eine manipulierte, *unterwürfige* Frau. Während es ihm gelingt, sogar die *Aufmerksamkeit* des Bruders des Duce zu gewinnen, ist sie bereit *anzuhimmeln* – erst die Duse und dann den Hypnotiseur, ja über die Duse den Hypnotiseur, der ihre Willensschwäche sogleich durchschaut. In ihrer Duse-Verehrung und in ihrer neuen Verfallenheit an Cipolla erweist sie sich als willfähige Frau, die jeder Zeit bereit zu sein scheint, das Objekt ihrer Devotion zu wechseln und ihren Mann für ihre Idole zu verlassen. Jedenfalls entsteht für den Erzähler der zwingende „Eindruck“, „daß sie ihrem Meister, wenn dieser gewollt hätte, so bis ans Ende der Welt gefolgt wäre“.<sup>20</sup> Sie ist anders als Cipolla eine Untertanenseele, wie sie

<sup>18</sup> Vgl. dazu die einschlägigen Duse-Biographien, etwa: Arthur Symons: Eleonore Duse, London: Elkin Mathews 1926; William Weaver: Duse. A Biography, London: Thames & Hudson 1984; Helen Sheehy: Eleonore Duse: a biography, New York: Alfred A. Knopf 2003.

<sup>19</sup> VIII, 697.

<sup>20</sup> VIII, 700.

sich jeder Diktator nur wünschen kann. Sowohl in ihrer Hingabe an die Duse als auch an Cipolla ist sie bereit zur Selbstaufgabe. Die Opfer Cipollas zeigen unterschiedlich starken Widerstand gegen seine allzu erfolgreichen Überwältigungsversuche; die Resistenz „der kleine[n] Frau“<sup>21</sup> ist minimal. Daher scheint mir auch der von Sautermeister proponierte Kontrast zwischen Signora Angiolieris *humaner* Verehrung der Duse und ihrer Verwandlung in der *inhumanen* Gegenwart nicht überzeugend. Das *Prinzip* ihres Handelns ist in beiden Fällen das gleiche: das Bedürfnis zu dienen, durch das sie Wachs in den Händen von Ruhm oder Macht ist. Es ist nicht schwer, sich Signora Angiolieri als eine der bis zur Hysterie begeisterten Frauen vorzustellen, die Hitler bei seinen öffentlichen Auftritten zu belagern pflegten.

Die Wirtin der Pension „Regina“, in der die Manns in Forte dei Marmi abstiegen, „hatte auch schon von der Novelle läuten hören und erkundigte sich angelegentlich danach“. Thomas Mann zog es aber vor, „eine Ausrede zu gebrauchen und ihr das Buch lieber nicht zu schicken“. Hätte er es Eleonora Duse geschickt, wenn sie noch gelebt und es von ihm erbeten hätte?

<sup>21</sup> VIII, 694.

*Peter Gülke*

## Laudatio

Nachdem ich mich im Sommer mit der Zusage zur Laudatio auf fremdes Gelände habe locken lassen, muß ich nach Legitimationen Ausschau halten. Lese-Interesse und Landsmannschaft reichen nicht aus, auch der Treffpunkt Musik nicht, Bezug nehmend auf Frau Wolfs Schubert-Liebe oder die Vertrautheit mit Liedern, die bei ihr massenweise aufscheinen, gesungen mit Kindern, Enkeln, vor allem von ihr selbst, u. a. auf Autofahrten und eine Nacht lang in Santa Monica, nachdem aus dem Faxgerät feuilletonistischer Unflat aus Deutschland gequollen war. Auch die Wut, mit der ich seit den 60er Jahren die Rüffeleien betonköpfiger Kulturbürokraten verfolgt habe, reicht nicht aus, auch nicht die zweite, noch größere Wut darüber, wie man nach 1989 endgültig Bescheid über sie meinte geben zu können. Tribunale sind bei den Deutschen beliebt, besonders bei denen, die auf dem hohen Roß der Unbetroffenen sitzen. „Der Idealismus wächst mit dem Abstand vom Problem“, hat Rosa Luxemburg gesagt.

Klänge es nicht zynisch angesichts dessen, was Frau Wolf durchzustehen hatte, dürfte man sagen: Welche Ehre, von so unterschiedlicher Seite als Ärgernis empfunden zu werden. „Es geht nicht um Christa Wolf“, lautete eine gängige Formel; aber es ging auf ihre Knochen. In dem Staat, zu dem sie als „Staatsdichterin“ passen würde, hätten selbst die gerne leben mögen, die ihr das Etikett anzukleben versuchten.

Jene zweite Wut entsprang nicht nur der Parteinahme für eine Dichterin, deren Wort hüben und drüben viel bedeutet hat und weiter bedeutet, die unbeeirrbar Hoffnungszeichen setzte, indem sie die eigene Glaubwürdigkeit auf die Prämissen eines Staatswesens zu beziehen versuchte, das bald seine Glaubwürdigkeit verspielt hatte. Immerhin hatte es eine solche besessen, u. a. als Gegenründung zu einer Bundesrepublik, in der alte Nazis gut gediehen. Hoffnung wog hier ungeheuer schwer, weil der Normalbürger fast zu lebenslänglicher Einwohnung verurteilt war, und weil die, die zur Fahne stehen wollten, sie der Degeneration eines Staates entgegensetzen mußten, dem die überwiegend hierher gekommenen Emigranten und Überlebende der KZ-Höllen zunächst enorme moralische Autorisation verschafft hatten.

Die zweite Wut entsprang zudem der Enttäuschung, daß Intellektuelle Horizont und Dimension von Fragen aus den Augen verloren, die die Konstellation

von 1989/90 vor Allem stellte – eine Nation, die über 40 Jahre in antagonistisch definierten Verhältnissen gelebt hatte, aufgerufen, deren Divergenz im Blick auf eine neu zu gründende Gemeinsamkeit zu verarbeiten. Stattdessen wurde viel intellektueller Aufwand getrieben, Abgrenzungen zu zementieren und das, was im riskant-beschwingten November 1989 als Möglichkeit aufschien, als Geisterfahrt nach Utopia zu verlästern. Wie gern sitzen wir, wenn es für uns gut ausgegangen ist, der Illusion auf, daß es kommen mußte, wie es gekommen ist.

War auch Neid im Spiel? Wie selten gewährt die Geschichte Sternstunden, in denen „die Idee die Massen ergreift“ (Marx), Hoffnungen und Hochgefühle sich bündeln, und jemand, der vornehmlich einsame Stunden am Schreibtisch verbringt, sich vor einer halben Million Menschen als Volkstribun wiederfindet!

Das wichtigste [...], woran ich mich erinnern will, [...] ist der Zustand, in dem ihr euch befandet. All die Leute, die in Massen durch die Straßen trieben. Wildfremde, die miteinander über Themen redeten, die gestern noch tabu waren, und die sagten und riefen und taten, was ihnen niemand zugetraut hätte [...] Ich wußte [...], daß ich so etwas nicht noch einmal erleben würde. Wir waren alle in einem seelischen Ausnahmezustand.

Arroganz und mangelnder Anstand der Besserwisser verbieten die Einräumung, daß danach Divergenzen der Sozialisation, der Mentalitäten, des Lebensgefühls aufeinanderprallten, mit denen man überfordert war. Intelligenz und Humanität hätten sich auch darin zeigen können, daß man nicht oder kaum Verstehbares einstweilen unverstanden, unbeschwatzt läßt. Wer gut gefrühstückt hat, sollte sich nicht auf die Psychologie Hungernder einlassen.

Mein Legitimierungsbedürfnis hat in eine Richtung getrieben, die ich nicht wollte: Wir feiern eine Dichterin, ein Dichtwerk, welche nicht vorab von äußeren Umständen her gesehen werden sollten. Wenn man die Texte so liest, wie sie es verdienen, möchte man einer Einladung in George Steiners „reale Gegenwart“ folgen, in der wir es nur mit Werken zu tun hätten und alles Sekundärgeschwafel verboten wäre – ein Traum! Christa Wolf selbst hat viel getan, ihn zu erschweren – in Kommentaren, Interviews, vor allem in Büchern, deren besondere Qualität und Eindringlichkeit auch daher rührt, daß sie, immerfort auf der Suche nach Bodenhaftung, die Schweben zwischen Dokumentation und Fiktion halten. Ballonfahrten in der dünnen Luft selbstgenügsamer „höherer Heiterkeit“ finden nicht statt.

Wer bei ihr allerdings Humor vermißt, muß vorbeigelesen haben u. a. an miefigen Kleinbürgerfestivitäten wie der Tauffeier für Jennys mickrigen Cousin Manfred oder an vielen Zeugnissen einer erwärmenden Mütterlichkeit, die

sich in naseweisen Fundamentalismen der Jungen wiedererkennt und zugleich lächelnd distanziert. Erst recht muß er vorbeigelesen haben an jenem wichtigsten Humor, den die Einsicht steuert, daß Worte das Gemeinte nie voll treffen, der sie in wechselnden Dosen in den Formulierungen unterbringt. Dieser Humor ist eine Instanz von Humanität und Gerechtigkeit, er lächelt mehr, als daß er lacht, und er lacht nicht aus.

Ich versuche es also, von meinem Metier herkommend, mit „realer Gegenwart“. Schließlich kann man die Bücher auch als Partituren lesen. Keine leichte Lektüre, hier wie dort! Wer schnell lesen will, liest an den Untertexten vorbei. Lesen ist ohnehin eine zeitraubende Beschäftigung; hier, wo es um latente Polyphonie, mitlaufende Unterstimmen geht, wird Mut zur Langsamkeit verlangt, der Text ist nur „Oberstimme“, er hält den Leser, der sich ernstlich auf ihn einläßt, eisern bei sich fest.

Kommt hinzu, daß Christa Wolf, besonders in der im Normalverständnis belletristischen Prosa, bei Satzzeichen, als verdeutlichenden, gliedernden, abhebenden Lesehilfen, spart, als wolle sie die Texte unvollständig halten, den Ersatzcharakter der Schriftlichkeit betonen. Wo sie auf Anführungszeichen verzichtet, müssen wir raten, ob direkt gesprochen wird und wer spricht. So erhält sie in *Kein Ort. Nirgends* eine Schwebel aufrecht, bleibt weitab von den allemal bei historischen Personen drohenden Peinlichkeiten vorgeblich authentischer Rede. Fragezeichen fehlen oft, wo Deutschlehrer sie ergänzen würden; ähnlich steht es mit Ausrufezeichen, soweit die meist leise- nachdenklich redende Prosa ihrer bedarf; Doppelpunkte sind verdächtig, zuviel Folgerichtigkeit zu signalisieren, Gedankenstriche der Anzeige allzu weicher Übergänge verdächtig, am ehesten vonnöten zur Verdeutlichung atemlosen Sprechens.

Auf diese Weise zwingt sie den Leser, die unter die Textoberfläche hinab gedrängte Rhetorik zu entdecken; in der Struktur dieser Prosa wohnt die Sehnsucht, gesprochen zu werden, wohl auch die Sehnsucht, dem durch Schriftlichkeit beförderten Anschein von Endgültigkeit zu entgehen.

Von der meist bedachtsamen Redeweise als Hintergrund hebt sich eine enorme Vielfalt der Sprechweisen, Sprechtempi, Tonlagen, Tonarten ab. Da begegnen hämmernde Staccati – wenn Troilos geschlachtet wird, wenn im Sommer die Feuerwalze heranrollt, da gibt es den weichen Erzählfluß – in den Höhlen am Idaberg oder in Naturbildern; und es gibt unterschiedliche Tempi, verweilerische in Reflexionen, die ein Bild, eine Idee umkreisen, und überstürzte, wenn die Glieder einer Gedankenkette einander ins Wort fallen und Punkte zwischen Halbsätzen wie Barrieren wirken, die sich dem Katarakt entgegenstellen und damit seine Vehemenz verstärken. Lesetempo und textimmanentes Tempo sind zweierlei.

Hierher gehören auch die Paukenschläge am Beginn der Günderrode-Kleist-Novelle. Wenn wir „Sag bitte, danke“ nicht als vollständigen Satz rechnen, braucht es 13 Punkte, ehe wir bei einem solchen angelangt sind. Die dem Leser zugeworfenen Worte oder Satzfragmente sind wie Bälle, sie wollen aufgefangen werden im Einverständnis damit, daß die Erzählung von ihnen vorderhand mehr weiß als er; Pausen, Denkwischnräume sind einkomponiert, oft erscheint das Geflecht der Prosa so locker gefügt, daß der Leser Übergänge hinzudenken muß. Selten gestattet die Autorin Erzählströme, worin man bequem mitschwimmt, ohne Widerhaken gewärtigen zu müssen. Oft bekommt es der Leser bei isolierten Worten oder Satzfragmenten mit der Vieldeutigkeit möglicher Konnotationen zu tun, weil kein Satzzusammenhang deren assoziatives Umfeld in eine spezielle Richtung zieht. „Kunst der Introdution“ heißt das in der Musik – Gewicht und Pathos der Hauptsache antizipieren, ohne diese schon zu sein, bedeutungsschwanger daherzukommen, die Bedeutungen jedoch nur ahnen zu lassen.

Wie die Introdutionen so die Coden, in der Musik Zubußen über das „offiziell“ Abgehandelte hinaus, Abschiede, „Epiloge im Himmel“, da die Schlachten geschlagen, Konflikte durchlitten sind. Der Schluß der *Wahlverwandschaften* erschien Thomas Mann wie heimlich mit Musik unterlegt. Ähnliches ließe sich vom Geistergespräch in der Kutsche sagen, in der Lotte in Weimar aus dem Theater abgeholt wird. Es gilt ebenso, wenn das Erzählen am Ende von *Christa T.*, obwohl nüchtern fortfahrend, zunehmend uneigentlich wird und einem dunklen Unterstrom Raum gibt, den es von sich aus nicht erreicht; nun wird gestorben, und das Requiem, das die Erzählung ohnehin war, beginnt zu dröhnen.

Daß der Bericht über den „merkwürdigen Sommer“ einer eigenen Dramaturgie unterliegt, steht beim Einstieg nicht zu erwarten – zu den wichtigen Beglaubigungen gehört, daß die Schreibende die Ereignisse in ihrer Zufälligkeit reden lassen will. „Vielleicht ist das Tagebuch“, notiert sie im Dezember 1965, „die einzige Kunstform, in der man noch ehrlich bleiben, in der man die sonst nötig oder unvermeidlich werdenden Kompromisse vermeiden kann“. Christa T. taucht schon im *Kindheitsmuster* auf; angefangen bei Nelly Jordan muten Namen oft wie absichtsvoll durchsichtige Tarnungen an. Daß „wirklich lebende Personen und wirkliche Ereignisse“ den geschilderten „nur zufällig ähnlich“ seien, läßt sich am ehesten verstehen als Abwehr des Verdachts, es handle sich um Schlüsselgeschichten, und als Verteidigung der Rechte auf Abstand, Phantasie, erfundene Wirklichkeit; es wäre vollends als Halbwahrheit verdächtig, stünde nicht als andere Wahrheit dahinter, daß die Dichterin, indem sie schreibt, mit den Figuren auch sich selbst neu erfindet.

Doch auch das ist nicht die ganze Wahrheit: Wie wir in großer Musik dem Mirakel begegnen, daß Prägungen, die wie spontan erzeugte Kinder der Phan-

tasie daherkommen, bei näherem Hinblick sich als Momente wohlüberlegter Formverläufe erweisen, so begegnet der Leser in der scheinbar ungefiltert in den Text gesprungenen Wirklichkeit subtile Dramaturgien.

*Sommerstück* gibt sich zunächst fast als Tagebuch – mit etlichen „Ankünften auf dem Lande“, alltäglichen Verrichtungen, scheinbar zufälligen Begegnungen, mit Nebenpersonen, in deren Schicksalen unversehens Geschichte hereinragt usw. So weitet sich der Landaufenthalt vom Refugium zur Spiegelung auch dessen, was zunächst draußen bleiben sollte, und gerät unter das Kommando einer fast klassischen Dramaturgie; es kommt zu einer Spielverabredung und Rollenverteilung, die die Beteiligten zu offeneren Präsentationen ihrer selbst ermutigt. Schockierend rasch folgt die negative Peripetie der Brandkatastrophe. Der damit brutal hereinschlagende Ernst des Lebens hat das Gleichgewicht der Erzählung gestört, also muß eingeholt, aufgearbeitet werden; und so folgen als retardierendes Moment die Ankunft der älteren Tochter und das imaginäre Gespräch mit der todkranken Freundin.

In der Konvergenz scheinbar gegenläufiger Aspekte liegt das nicht weitab von den Berichten über den 27. September, von „Juninachmittag“, „Störfall“, „Was bleibt“ und „Wüstenfahrt“, welche alle in den Rahmen eines Tages weitgespannte Problem-Panoramen hereinholen. Daß das im *Sommerstück* veranstaltete Spiel „Sommerstück“ heißt und das in *Was bleibt* auftauchende Mädchen „was bleibt“ fragt, erinnert an den Falken der klassischen Novellentheorie; die ins *Nachdenken über Christa T.* verwobenen Zitate muten wie Spolien, diskrete Anschlüsse an große Erzähltraditionen an. Kaum zufällig begegnen im „Nachdenken“ ineinander verschachtelte Spiegelungen – Christa W. sucht und spiegelt sich in Christa T., Christa T. in Theodor Storm. Die „Stimmen“ in *Medea* legen vorab den Vergleich mit Polyphonie nahe; nicht weniger triftig wäre der mit „entwickelnder Variation“, weil fast jede „Stimme“ im Gang der Ereignisse früher ansetzt als dort, wo die vorangehende geendet hat und zugleich neu auf die Hauptfigur zukommt; so daß diese neu gefunden und definiert wird, aber doch ein und dieselbe bleibt. Das Verfahren erlaubt, einerseits gemeinsam mit dem Gang der Ereignisse vorrückend zu berichten, andererseits rückblickend zu erzählen.

Die heraklitische Wahrheit, untergründige Bezüge seien stärker als offenliegende, gilt trotzdem. Zu offenkundig, daß die Autorin im Erzählen alle Register zieht – vom sicheren Strich, der episodisch auftretende Figuren so ins Bild holt, daß sie keine Nebenpersonen mehr sind, bis zur groß ausschwingenden Prosa, in der sie zu Beginn des Günderrode-Essays die Problematik einer hochambitionierten Dichtergeneration in einen geschichtlichen Horizont stellt. Man könnte Angst haben um die Spontaneität poetischer Phantasie, wenn so viel theoretische Selbstverständigung vorangegangen ist wie u. a. bei *Kassandra* und

der Günderrode. Doch ist es wohl umgekehrt – der Weg wird in einer Weise freigeschaufelt, die vermuten läßt, die Phantasie habe von Anfang an hinter der Theorie auf der Lauer gelegen und eigene Funde längst aufgehäuft, bevor sie zur Dichtung zusammenschossen.

Der große Anteil tagebuchartiger Texte ist ebenso dem Umstand zu danken, daß das Formulieren nicht nur wiedergibt, was die Sonden der Erinnerung ihm zuleiten, sondern diese von sich aus sensibilisiert; wer erzählt, erinnert genauer. Zugleich verdanken wir sie einer kreativen Ökonomie, weil sie am ehesten die Vorstellung eines bestimmten Adressaten gestatten, die das mitteilende Schreiben erleichtert; *Kindheitsmuster* erscheint den Töchtern nicht nur gewidmet, sondern im imaginären Dialog mit ihnen erzählt. Darüber hinaus mögen die Texte mit dem Bedürfnis zu tun haben, das poetische Handwerk außerhalb rigoroser Kontrollen zu üben, dem Erzählrang freieren Auslauf zu gewähren – nicht weitab von Valérys morgendlichen Gedankenexerzitionen, Lichtenbergs *Sudelbüchern* oder Leopardis *Zibaldone*. Die Ergebnisse ähneln manchen als literarische Halbfertigprodukte präsentierten Skizzen in Max Frischs Tagebüchern oder Dürrenmatts *Stoffen*. Allerdings setzt die Rede von Halbfertigem eine Unterscheidung voraus, die Christa Wolf unterläuft; keine Rede davon, daß diese Texte sich nur im Vorhof der „eigentlichen“ Dichtung befänden.

Hier wie dort regiert ein Beglaubigungsfuror, der aus Sprachzweifeln ebenso her stammt wie aus der Sorge um eine Authentizität, zu der das Hier und Jetzt der Schreibenden gehört. „Hier war es. Da stand sie. Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt“ – so beginnt die *Kassandra*-Erzählung und bringt mit dem Blick auf die Heldin auch diejenige ins Spiel, die sie vor sich hinzustellen versucht. Nicht weniger anwesend ist sie in den Reflexionen über nicht vergehende Vergangenheit beim Einstieg in *Kindheitsmuster*, in den im Sturz der Substantive untergebrachten Bedenken darob, wie der erdachten Begegnung im Jahre 1806 beizukommen sei, oder in dem auf der ersten Seite exponierten Nach-Denken über Christa T.

Nahezu paradox erscheint, daß Christa Wolf sich einerseits nicht auf gleicher Höhe mit den Großen ihres Faches sieht und oft über den Widerhall ihres Werkes staunt, andererseits aber das Personalpronomen „ich“ bei ihr häufiger auftaucht als bei anderen; die mögen der überpersönlichen Gültigkeit des Geschriebenen sicher sein, sie ist es nicht. Sie kann darunter leiden, sich wichtig nehmen zu müssen, kann nicht sicher sein, wer oder was „ich“ wäre – für sie ein osmotisches Gebilde, ein Kollektivwesen. Um als Verankerung zu taugen, muß es sich der Bodenhaftung in der Befindlichkeit des personalen Ich versichern und das Paradoxon riskieren, daß jenes Ich einerseits beim Schreiben vorausgesetzt wird, andererseits sich dort erst herstellt. Daher der Zwang zu einer Akribie, die das Alltäglichsche einschließt – auch im Wissen, daß die

Lebenslügen bei dessen Scheidung von den „höheren“ Dingen beginnen. So sollten wir uns nicht darüber wundern, wie oft etwa einer Speisefolge die Ehre detaillierter Beschreibung angetan wird oder Träume erinnert werden, ohne daß Deutungsversuche das Deutbare herausfiltern.

Eben da liegt's – bei einer Versessenheit auf ungefilterte Wirklichkeit, in die die Erzählung sich einkrallen möchte – da wir doch meist, schon bevor wir sie erfahren haben, Wichtiges und Unwichtiges meinen unterscheiden zu können. Daran zu erinnern, daß wir uns partielle Wirklichkeiten zurechtschneiden und sie gern für die einzige, ganze halten, ist eine der obersten und schwierigsten Bestimmungen der Kunst. Die griechische Mythologie wußte es, da sie die für Gedächtnis, Bewahrung, Erinnerung zuständige Mnemosyne zur Mutter der Musen ernannte.

Derlei insistierende Selbstvergewisserung ist nicht möglich ohne Selbstpreisgabe, womit Christa Wolf prompt gegnerische Speere aus unterschiedlichsten Richtungen auf sich gezogen hat; kaum ein anderer ihres Ranges hat sich ohne Not und Arg so konsequent denunzierbar gemacht.

Mir scheint, daß vielen Angehörigen meiner Generation [...] von ihren früheren Prägungen her der Zwang zur Ein- und Unterordnung geblieben ist, die Gewohnheit zu funktionieren, Autoritätsgläubigkeit, Übereinstimmungssucht, vor Allem die Angst vor Widerspruch und Widerstand, vor Konflikten mit der Mehrheit und vor dem Ausgeschlossenwerden aus der Gruppe.

Der Ehefrau, Familienmutter und den Nächsten mag es oft schwergefallen sein, die von der Schriftstellerin eingeforderte Selbstpreisgabe zu akzeptieren.

So „bedurfte es eines ausdrücklichen Entschlusses“, die September-Protokolle „zu publizieren, in denen das ‚Ich‘ kein ‚Kunst-Ich‘ ist, sich ungeschützt darstellt und ausliefert – auch jenen Blicken, die nicht von Verständnis und Sympathie geleitet sind“.

Anders aber war jene Glaubwürdigkeit nicht zu haben, die die Leserschaft als Wechsel auf die Zukunft wahrnahm. Frau Wolf blieb jener DDR-typische Zynismus fremd, der mit dem Abstand zwischen Anspruch und Wirklichkeit faulen Frieden schloß und am Ende oft nicht mehr erkennen ließ, wie einer es wirklich meinte, wer er war. Das mag eine damals gängige Faustregel verdeutlichen, das aus den Begriffen „ehrlich“, „intelligent“ und „überzeugt“ (= parteitreu) gebildete Dreieck; nur zwei davon passen zusammen: Wer intelligent und ehrlich ist, kann nicht überzeugt sein, wer intelligent und überzeugt ist, nicht ehrlich, und wer ehrlich und überzeugt ist, nicht intelligent.

Doch gab es Ausnahmen, die einerseits irritierten, andererseits Hoffnung machten: So etwas war also doch möglich! Die prominenteste war Christa

Wolf. Hoffnungszeichen setzte sie auch, weil sich ihr Auftritt beim 11. Plenum schnell herumsprach und ihre Bücher, wenn manchmal auch verspätet, vorwegnehmend mit Fragezeichen versehen, manchmal mit Kürzungen, doch erscheinen konnten – besser so als gar nicht.

Jene auf Bodenhaftung ausgehende Beglaubigung betrifft auch das Medium, die Sprache. Frau Wolf erfüllt getreulich Thomas Manns Bestimmung von Schriftstellern als derer, die es mit der Sprache schwer haben – als ein Teil ihrer Meisterschaft, befördert durch das Wissen, daß Worte und Sätze als Begriffshülsen, Denk-Kanäle wirken, befördert auch durch Erfahrungen mit einem in Leerformeln klappernden Sprach-Byzantinismus, der z. B. bei der Nennung des Staatsratsvorsitzenden drei bis vier Zeilen braucht, bis er beim Vornamen angekommen ist. Dichtersprache, das erhält im Verlauf des 20. Jahrhunderts schlimme Hintergründe, ist auch Vermeidungssprache. Für Christa Wolf gehört zu der hieraus erwachsenden Verantwortung, daß sie zu den Verführungen durch das Medium Abstand hält; wenn es bei dessen Handhabung Meisterschaft ohne Beigeschmack von Virtuosität gibt, dann hier.

Je präventiver die Gegenstände, desto mehr zögert die Sprache und reflektiert die Dialektik von Sagen und Verschweigen, Fest-Stellen und Offenlassen bis an die Grenze der Selbstzurücknahme. Wie Sonden werden die Worte behutsam an die Gegenstände herangeschoben, zuweilen im letzten Augenblick zu redensartlichen Allgemeinheiten hingebogen, als drohe den Gegenständen von der Benennung Gewalt.

Wie sie und was sie sagt, läßt sich nicht trennen: Die Humanität des Nachdenkens über Christa T. besteht auch darin, daß die Erzählerin der Freundin auf vielerlei Weise nahezukommen versucht, nie jedoch sich bescheidwissend aufdrängt. Nur wenn es um schlimme Dinge geht, läßt sie alle Vorsicht fahren und kann schreibend über die Gegenstände wie über Gegner herfallen – nicht anders als die Kämpen in Troja. Sonst aber nimmt sie den Leser dank jener Behutsamkeit an die Frontlinie der Formulierung mit, in die Ungewißheit darüber, wie das nächste Wort, der nächste Satz lauten werden – fast als Einladung, mitzuschreiben.

Derlei Kameradschaft mit dem Leser gehört zu dem Vertrauensraum, den sie voraussetzt, mitgeprägt durch den, der sich unter totalitären Verhältnissen zwischen Gleichgesinnten leichter als anderswo herstellt. Hierfür spricht auch, daß der der Privatperson sich ungezwungen zu dem der Schriftstellerin weitet, zuinnerst Familie und enge Freunde, um ihn herum gelagert Kollegen, außenherum die Leser. Wenn irgendjemand unter den Schriftstellern sich auf Kunst der Freundschaft verstand, sie als Teil des Berufes, auch als Korrektiv zu den Einsamkeiten am Schreibtisch betrachtet hat, dann die Wolfs. In der Wohnstube der besseren DDR-Literatur war ihr Haus der Kachelofen. Nur zu gut

läßt sich denken, daß mancher im Politbüro die Nester in Meteln, später Woserin ausgehoben gewünscht und, wenn die Furcht vor der öffentlichen Blamage nicht so groß gewesen wäre, Stoßgebete gen Himmel gesandt hätte, das Ehepaar möge von einer Westreise nicht zurückkehren, um endlich als Klassenfeind entlarvt werden zu können.

Wer an der DDR-Malaise vorausseilende Resignation und Duckmäuserei beteiligt weiß und den Blick zurück im Zorn schwer bemeistert, kann sich, nachdem er im *Kindheitsmuster* „Arndt. Dieser Heini. Das Vieh“ und in „Kassandra“ von „Achill dem Vieh“ gelesen hat, den Wunsch schwer verkneifen, bei *Was bleibt* „Mielke das Vieh“ zu lesen. Liest er genau, findet er ihn erfüllt, nicht wörtlich, jedoch in giftig-feinen Dosen über die Erzählung verteilt – u. a. in dem als Agenten staatlich verordneten Mißtrauens zum ichlosen Gespenst verkommenen Jürgen M. Er findet ihn noch schlimmer erfüllt in einem für die Schriftstellerin bis in die Formulierungen eingesickerten Verdacht, innere Zensur könne am Werk sein, ohne daß man sie bemerkt.

„Ich – habe – Angst“ – das antwortet Jürgen M., „weiß... wie die Wand“, auf die Frage „warum steigst Du nicht aus?“ Am 27. September 1969 fragt Christa Wolf sich „schon früh im Bett“, ob sie zum Arzt gehen und fragen sollte: „Haben Sie was gegen Angst?“, denn „jedem Auto, das nachts bei uns vorbeifährt, lausche ich nach“. Wie viel Anlaß sie hat, erfährt sie erst später.

Die Kollegen, die Christa Wolf auf dem Plenum im Dezember 1965 beschworen „Du mußt hier reden“, hatten offenbar mehr Angst als sie. Gewiß konnte der literarische Jungstar, zudem eine Frau, am ehesten eine Arglosigkeit glaubhaft machen, die die gemeinsamen Überzeugungen als Garantie begreift, daß man über alles reden könne und Kritik vorab als Vertrauensbeweis verstanden werde. Am Präsidiumstisch hatte man noch mehr Angst, u. a. vor dem Hoffnungsorkan, der schon bei winzigen, als Liberalisierung verstehbaren Veränderungen lostobte.

Es geht nicht um Furcht, die auf ein Objekt fixiert ist und anhand seiner sich halbwegs einfangen läßt, es geht um anonyme, systemimmanente Angst. Den Moskauer Remigranten war sie seit den 30er Jahren eingepflanzt; im oberen, engsten Zirkel wußte man nie, wer welches Dossier in der Hinterhand hatte; die Wagenburg war defensiv organisiert, weil kaum etwas so enge, wenngleich vergiftete Kumpanei stiftet wie das Wissen, daß ich mit gezinkten Karten spiele und der andere auch, jeder vom anderen weiß, daß der es auch weiß. Kam hinzu, daß man ein Volk in Schach halten mußte, das sich ab 20 Uhr auf westlichen Fernsehkanälen tummelte, und das Zick-Zack der Parteibeschlüsse als schnurgeraden Weg zum Kommunismus propagieren sollte.

Eine entschuldigende Psychologie könnte die Angst verstehbar machen als Reaktion darauf, daß der zentrale Glaubensinhalt von einem aus Denkverboten

bestehenden Schutzwall umbaut war und außenherum zynischer Pragmatismus freie Bahn hatte: Wir brauchen kein Gewissen zu haben, wir sind das Gewissen. Ein Minderwertigkeitskomplex kam hinzu, immer neu aufquellend aus dem nur durch Witzeleien überbrückten Abgrund zwischen der aufs irdische Paradies vereidigten Ideologie und Kaufhallen, in denen die Frauen vergeblich nach Obst und Gemüse suchten. Hiernach wollten die Oberen nicht gefragt werden, durften keine Berufungsfälle entstehen lassen, waren also angewiesen auf das angstfördernde Herrschaftsmittel Unberechenbarkeit. Angst war, über Veranlagung, Befindlichkeit o. ä. hinaus, ein Klima; nicht zu vergessen die auf den Beifall von der falschen Seite fixierte Paranoia.

Das u. a. mag erklären, daß sich damals prägende Sachverhalte dem Nachvollzug ex posteriori verweigern. Der sie erlebt hat, sollte nicht zu stolz sein auf die Intensität, mit der er *Christa T.* las, nachdem der Prager Frühling niedergewalzt worden war; und der, der es nicht erlebt hat, sollte die Hoffnungszeichen nicht belächeln, die jener dort herauslas. Auch könnte der Blick auf jene Fundamental-Angst die Enttäuschung darob mindern, daß Anna Seghers im Janka-Prozeß geschwiegen hat, Ernst Bloch vor einem Partei-Gremium in Leipzig zu Kreuze gekrochen ist, daß Galileis Entscheidung für das Huhn im Topf listig verbogen zum kategorischen Imperativ des Überlebens avancierte, Hanns Eisler sich das *Faustus*-Projekt ausreden ließ und in den Bunge-Gesprächen Auskünfte über den inzwischen verfeimten Bloch verweigerte.

Dennoch verkürzt die Rede von „verführtem Denken“ und im Parteisekretariat abgeliefertem Gewissen das Problem. Nach dem größten Verbrechen der Geschichte, einem singulären Nullpunkt schlug die Stunde der radikalen Alternative, und sie schlug für Viele zunächst so laut, daß Bedenken über-tönt, vorschnell als bürgerlich-kleinmütig verfeimt werden konnten und pure Machtpolitik freie Bahn hatte. Das Entsetzen angesichts dessen, was aus der jüngsten Vergangenheit zutage kam, war groß genug, um einsträhnige Erklärungsmodelle zu begünstigen: In summa die Idealkonstellation für ein Junktum zwischen dem Menschheitstraum „alle Menschen werden Brüder“ und einer Staatsgründung, die auf ihn sich berief. Der Bericht über *Christa T.* erinnert „herrliche ausschweifende nächtliche Gespräche über die Beschaffenheit des Paradieses, an dessen Schwelle wir, meistens hungrig und Holzschuhe an den Füßen, mit großer Gewißheit standen“.

Jenes Junktum wurde von Vielen, u. a. der in Westberlin Flugblätter verteilenden *Christa Wolf*, so sehr verinnerlicht, hat ihnen so große Opfer abverlangt, daß Respekt angebracht ist vor Skrupeln und Schmerzen, die seine Auflösung begleiten. Wenn Marquis Posa den Don Carlos mahnen läßt, den Träumen seiner Jugend treu zu bleiben, finden wir das schön und ergreifend;

wenn jemand damit selbstquälerisch ernst macht und das Tischtuch nicht einfach zerschneiden kann, finden wir es ärgerlich. So leicht, wie Außenstehende vermuten, lassen sich ein am Ende würdelos zerbröselndes Staatswesen und der anfangs hinterlegte Traum von einer besseren Welt nicht trennen – nicht zu reden von der Aufforderung, mit den Hoffnungsinhalten auch das Prinzip Hoffnung zu entsorgen.

Wenn wir als Maßstab eine monolithische DDR zugrundelegen, wie sie nicht immer war, die die Betonköpfe im Osten indes gern durchgängig gehabt hätten – und ebenfalls, um die Dichterin inkulpiert zu können, etliche westliche Feuilletons, kommen wir auf vier „Provokationen“ einer Frau, die nicht provozieren, weil nicht von Hoffnungen auf eine Welt lassen wollte, die jederlei Wahrheit und Aufrichtigkeit nicht nur aushalten, sondern einfordern würde:

- Von der Diskussion um das politisch ungefestigte Mädchen im *Geteilten Himmel* abgesehen war die erste Provokation ein „innigst identisch machendes“ Nachdenken über deren Nachfolgerin, das sehr konkret definierte Leben einer stolzen jungen Frau, an der die Trompetenstöße des parteiamtlichen Optimismus unerwidert vorbeiklingen und die in einer Nischenexistenz vorzeitig verlischt – ihre Leukämie zudem lesbar als Chiffre dafür, daß ihr in dieser Welt nicht zu helfen war. Die Erzählung erstattet ihr eine Schwermut zurück, die sie selbst sich nicht gestatten wollte, sie reklamiert die Rechte der Außenseiterin gegen den Terrorismus der Einverstandenen.
- Die zweite Provokation betrifft den Einspruch gegen eine Lebenslüge der DDR, die das Ansehen einstmaliger Widerständler und der Remigranten billig nutzte: Wir sind das bessere Deutschland, wir haben nichts aufzuarbeiten, Nazis waren die anderen. Nun aber kommt in *Kindheitsmuster* eine daher, die das Alibi in Anspruch nehmen könnte, beim Kriegsende erst 16 Jahre alt gewesen zu sein, hiervon jedoch nichts wissen und Kontinuitäten aufspüren will, die von der Hitlerzeit ins Heute und an die Frage heranführen, ob es nicht auch bei uns etwas aufzuarbeiten gäbe.
- Als dritte Provokation versenkt Christa Wolf sich in Biographien und Problematik der nach 1770 Geborenen, einer Generation, die vornehmlich als reaktionär-romantisch, selbstsüchtig melancholisch, unter die Fittiche der Kirche flüchtend gesehen und von Germanisten weitgehend gemieden worden war. Nicht nur das; sie bekräftigt die Identifikation, indem sie von „Selbstverständigung“ spricht, einer „Art von Selbstrettung, als mir der Boden unter den Füßen weggezogen war... in einer Zeit, da ich mich selbst veranlaßt sah, die Voraussetzungen von Scheitern zu untersuchen, den Zusammenhang von gesellschaftlicher Verzweiflung und Scheitern in der Literatur“.

- Womit wir bei der vierten Provokation wären – die, als welche sie feministische Sichtweisen für sich gleich wichtig wie die marxistische Philosophie nennt. Antike Mythologie als auf der Kippe zwischen matriarchalischen und patriarchalischen Ordnungen stehend zu lesen ist keinem Marxisten eingefallen. Ohne diese Anregungen wären auch *Der Schatten eines Traumes* und der *Brief über die Bettine* nicht so geschrieben worden, wie wir sie kennen – zu den bedeutendsten Essays gehörend, die wir in unserer Sprache haben.

Wie Arnold Schönberg, der bei der Musterung im ersten Weltkrieg auf die Frage, ob von ihm jene gräßliche Musik stamme, geantwortet hat: „Einer hat's sein müssen“, muß Christa Wolf als Zeugin Zeugnis ablegen. Sie kann es aber nicht ablegen im Sinne von los-werden, sie bezeugt nicht nur, sondern ist selbst auch Zeugnis – weil sie nicht beim Auskunftgeben stehenbleiben, sondern neben der Frage „wie ist es gewesen?“ immer die zweite stellen muß: „wie und wer bin ich gewesen?“. Sie besteht auf einem Wahrheitsanspruch, der Früheres, was andere als „Irrtum“ flott erledigen, immer neu zu reflektieren zwingt.

So darf sie, den Ort der Kindheit besuchend, kein Sight-seeing in der Welt von gestern absolvieren und sucht in der Frau von heute das Mädchen von damals, in dem Mädchen die Frau. Sie nimmt uns in die Kolchis, ans mykenische Löwentor oder an den Rhein mit, weil sie dort auch sich selbst begegnet; und sie bringt die, denen nicht zu helfen war, am Rheinufer ausführlich zum Reden – auch, weil die Partei ab Herbst 1976 die Folterinstrumente vorzeigte. „Wie müssen Nerven beschaffen sein, die das auf die Dauer durchhalten?“, fragt sich Frau Wolf im folgenden Jahr.

Daß die Schrecknisse und Nöte des letzten Jahrhunderts der Literatur strenge Prüfungen auferlegt und auf dem Umweg über sie mitgeschrieben haben, sollten wir festhalten und, entgegen einer Schmalspur-Parallelisierung von Kolchis mit DDR und Korinth mit alter Bundesrepublik, besser fragen, inwiefern die Nöte der Schreibenden nicht den Blick für Dinge geschärft hätten, die anders nie gesehen worden wären! Es gehört zu Bestimmung, Wesen und Größe dieser Literatur, daß sie sich die Gegenstände nicht aussuchen konnte. „Vielleicht können wir nichts anderes tun, als den nach uns Kommenden unsere Behinderungen zu vermelden“.

Spätere mögen dieses Werk anders, weniger auf die Entstehungsbedingungen bezogen lesen, werden Kunstschöpfung und Dokument in einem anderen Verhältnis zueinander sehen und genauer wissen, weshalb die Literatur durch das Nadelöhr der strengen Beglaubigungen hindurch und als „moralische Anstalt“ neu befestigt werden mußte – auch, damit Jüngeren freie Bahn geschaffen sei. Sie werden, nicht geblendet und bedrängt von unmittelbar

Erlebtem, nicht heimgesucht von Rechtfertigungszwängen, leichter akzeptieren, wenn vielleicht auch nicht genauer ermessen, inwiefern das bei Christa Wolf bezugte Leben ein anderes Leben, ein „Leben der Anderen“, wie viel „richtiges“ Leben im falschen möglich war. Und sie werden anders vielleicht angemessener wahrnehmen, wie Kunst das Zeugnis vertiefen und beglaubigen kann und das Zeugnis die Kunst.

Dem vorstehenden Text liegt, durch ein Mißverständnis verschuldet, eine Fassung zugrunde, die vom Autor als Vorinformation nach Lübeck übermittelt worden war, danach jedoch nochmals redigiert und ergänzt wurde. Deshalb differiert sie geringfügig von der in der Zeitschrift *SINN UND FORM* (63. Jahr, 2011, Heft 2, S. 275–285) veröffentlichten und demnächst im Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Künste (2011) erscheinenden.



*Christa Wolf*

## Orte von Thomas Mann

Dankesrede der Thomas-Mann-Preisträgerin

Die Nachricht, daß Sie mir den Thomas-Mann-Preis zuerkannt haben, für den ich mich herzlich bedanke, hat mir einen Thomas-Mann-Sommer beschert. Aber auch eine ausschweifende Lektüre ließ mir die Aufgabe nicht leichter erscheinen, hier zu Ihnen über ihn zu sprechen. Zu Thomas Mann ist alles gesagt. Ich versuche, mich ihm über Erinnerungen zu nähern.

*Schwere Stunde* hieß die kleine Erzählung, die im Herbst 1950 uns Studenten des dritten Semesters für Germanistik an der Universität Jena im Seminar für Sprecherziehung als Übungstext aufgegeben war. Ihr Autor war Thomas Mann, ihr Gegenstand Friedrich Schiller. Wir saßen, etwa zwanzig Studenten, in einem der kleineren Seminarräume, der auf eine Straße und jenseits davon auf den botanischen Garten hinausblickte. Dort sind, meine Damen und Herren, sagte unsere Sprecherzieherin, vor hundertfünfzig Jahren unsere Klassiker, Goethe und Schiller, spazieren gegangen, und es ist nicht ausgeschlossen, dass sie genau über diesen Text gesprochen haben, um den Schiller sich in dieser Novelle von Thomas Mann bis zur Erschöpfung bemüht: Über sein Drama *Wallenstein*. – Das Haus, in dem Schillers Familie wohnte, war nicht sehr weit entfernt.

Uns allerdings ging es in dieser Übungsreihe nicht um den Inhalt der Novelle; es ging darum, kleinere und größere Sprachfehler an uns Probanden zu korrigieren: Ich erinnere mich an den Kommilitonen, der den ersten Part des Textes zu lesen hatte und nur langsam damit vorankam, weil unsere Lehrerin ihm sein Lispeln nicht durchgehen lassen wollte: „Das war ein besonderer und unheimlicher Schnupfen, der ihn fast nie völlig verließ.“ Allzuviele S-Laute in einem Satz. Bei anderen war die stark thüringische oder sächsische Lautfärbung in ihrer Sprechweise zu beanstanden, die sie als spätere Lehrer doch nicht auf ihre Schüler übertragen wollten. Wieder andere sollten es lernen, das „i“ in „Milch“ nicht Berlinerisch „Mülch“ auszusprechen.

Das hatte ich deutlicher behalten als Einzelheiten der Novelle, die ich lange nicht wieder gelesen hatte. Was mir davon in Erinnerung blieb, war eine Atmosphäre von Qual, die sie ausstrahlte, von quälender Mühe mit der Schreibarbeit. Jetzt, als ich dieses Stück Prosa wieder las, sah ich, daß es in der Nußschale die

wichtigsten Probleme anriß, die ihren Autor über die Jahrzehnte hin begleiten sollten – über ein halbes Jahrhundert hin, in dem ein kolossales Werk entstand.

Und „begleiten“ ist ein schwaches Wort. Die „schwere Stunde“, die er dem Friedrich Schiller auferlegt, – er, der gerade glücklich verheiratete nicht mehr ganz junge Autor, der sich als Fünfundzwanzigjähriger mit den *Buddenbrooks* einen Namen gemacht, danach neben kleineren Arbeiten die Novelle *Tonio Kröger* geschrieben hat, der sich also wohl hätte erfolgreich nennen und Zutrauen zu seinem Talent hätte haben können – diese schwere Stunde durchlebt er selbst immer wieder. Seinem Bruder Heinrich schreibt er von „Depressionen wirklich arger Art mit vollkommen ernst gemeinten Selbstabschaffungsplänen“, und er muß sich eingestehen, daß auch die endlich geglückte Heirat mit der hartnäckig umworbenen Katia Pringsheim ihm nicht jene Art Dauerglück gebracht hat, nach der er sich sehnt.

Schiller jedenfalls ist, so sieht er ihn, nächtlich allein in seinem kalten Arbeitszimmer, heimgesucht von einem „heillosen Gram der Seele“. Der *Wallenstein* scheint gescheitert – „das Werk, an das seine kranke Ungenügsamkeit ihn nicht glauben ließ...“ „Versagen und verzagen – das war’s, was übrigblieb.“

„Ichsüchtig“ habe man ihn genannt, schreibt Thomas Mann. Wen? Friedrich Schiller? Aber: „Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet“. So früh also schon sein Sich-Aufbäumen gegen den häufig gegen ihn erhobenen Vorwurf der Kälte, der Liebeleere, dem er zur Rechtfertigung, als Preis, den das unerbittliche Gesetz der Kunst ihm abfordert, immer wieder den Schmerz entgegenhalten wird, der sein unabweisbarer Begleiter ist. („Das Talent selbst, war es nicht Schmerz?“) Und doch: „Das Gewissen, wie laut sein Gewissen schrie!“ Er spürt wohl – wer? Friedrich Schiller? –, daß er den Menschen, die ihm nahe sind, etwas schuldig bleibt. Er steht am Bett seiner Frau.

Bei Gott, bei Gott, ich liebe dich sehr! Ich kann mein Gefühl nur zuweilen nicht finden, weil ich oft sehr müde vom Leiden bin und vom Ringen mit jener Aufgabe, welche mein Selbst mir stellt. Und ich darf nicht allzu sehr dein, nicht ganz in dir glücklich sein, um dessentwillen, was meine Sendung ist.

Den *Doktor Faustus* von Thomas Mann habe ich zum ersten Mal früh gelesen, ich könnte nicht mehr genau sagen, wann. Aber es gehörte zu den Büchern, die mir halfen, in das Wesen, vielmehr Unwesen des deutschen Faschismus einzudringen und mich, die ich zu der Generation gehörte, die als Kinder und Jugendliche nicht einmal den Namen eines Thomas Mann kennen sollten, gegen dieses Unwesen zu immunisieren. Benennen hätte ich diese Wirkung damals wohl nicht können, aber ich spürte, „welche Unmenschlichkeit dieses Buch des Endes kalt durchweht“. Das nicht! dachte ich. So nicht.

Die Jüngeren mögen es sich nicht vorstellen können, „Gesittung“, „Humanität“ waren Wörter, die wir mit sechzehn, siebzehn Jahren zum ersten Mal im positiven Sinne hörten. Die Geschichte vom Verhängnis dieses deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn hat mich erschüttert. Konnte ich mir verhehlen, Welch anderem Teufelspakt wir beinahe verfallen wären? Ich las das Buch wieder. Es wuchs mit meinen Einsichten. Meine Einsichten wuchsen mit diesem Buch.

Eine merkwürdige Fügung in meinem Leben erlaubte, nein: zwang mir noch einmal eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Autor auf, mit diesem Buch, mit seiner Entstehungsgeschichte, mit dem gefährvollen, turbulenten Zeitgeschehen, in das es gestellt war und mit der innigsten Verquickung all dieser Faktoren, die Gehalt und Gestalt des Werkes bestimmte. 1992/93 lebte ich für ein Dreivierteljahr ganz nah bei dem Ort, an dem der *Doktor Faustus* entstand: „Pacif. Palis.“, das heißt: „Pacific Palisades“ steht über den Tagebucheinträgen Thomas Manns jener Jahre zwischen Mai 1943 und Januar 1947, der Entstehungszeit dieses großen Romans. Meine Adresse war „Santa Monica“, in enger Nachbarschaft also zu dem 1550 San Remo Drive, wo die Manns sich ein Haus hatten bauen lassen, in dem sie seit April 1942 wohnten. Dort bin ich oft gewesen. Vom Haus sieht man nicht viel, hoch gewachsene Hecken verbergen es dem Blick. Keine Tafel erinnert an seinen berühmten ersten Bewohner (das habe ich auch an den anderen Wohnungen und Häusern der damaligen Emigranten festgestellt: Ihrer wird nicht gedacht). Ich habe vor dem Eingang des Grundstücks gestanden und meine Phantasie spielen lassen, bin auch den Weg nachgegangen, den Thomas Mann nach seiner Morgenarbeit oft genommen hat, den Amalfi Drive hinunter in Richtung Küste, bis zum Hotel Miramar an der Pacific Promenade, wo er wohl einen Wermut trank und seine Frau Katia ihn mit dem Auto abholte.

In diesem Hotel habe ich bei einem Frühstück mit einem Freund, der aus Europa herübergekommen war, ausführlich über die Beschaffenheit der deutschen intellektuellen Emigration in Kalifornien gesprochen, auf deren Spuren ich mich fasziniert bewegte. Ich liebe es, die Orte aufzusuchen, an denen Schriftsteller, Künstler gewohnt und gearbeitet haben. In Leningrad hat uns vor vielen Jahren der Urenkel Dostojewskis zu dem Haus geführt, in dem Raskolnikow die Wucherin erschlug. In Moskau waren wir in der Wohnung Majakowskis. In London sind wir durch das Bloomsbury der Virginia Woolf gegangen. In Marseille habe ich das Hotel und das Café gefunden, in dem die Figuren von Anna Seghers' *Transit* sich bewegen. In Prag sahen wir Kafkas Umfeld und die Kneipen, in denen der gute Soldat Schwejk zu Hause war. In Rom standen wir vor dem Haus, in dem die Bachmann ihr Franca-Fragment geschrieben hat.

Und nun also Kalifornien, Los Angeles, in dem in den dreißiger, vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sich große Namen von Literatur, Theater, Film konzentriert haben, die aus Deutschland vertrieben waren, so daß es auch das „Weimar unter Palmen“ genannt wurde. Ein alter Schauspieler, der an der *Galilei*-Aufführung von Brecht mitgewirkt hatte, hat sich während einer Party im Hause Schönberg bei mir bedankt, dass wir ihnen in den dreißiger Jahren „alle diese wunderbaren Menschen“ herübergeschickt hätten. „O Madam, what a seed!“ rief er aus, und zählte Namen auf: Brecht, Thomas und Heinrich Mann, Marta und Lion Feuchtwanger, Hanns Eisler, Bruno Frank, Franz Werfel, Berthold und Salka Viertel, Adorno. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt, einem Wegweiser folgend, die Wohnstätten aller dieser Emigranten schon aufgesucht.

Nach einem original Wiener Essen mit Fleckerlsuppe, Tafelspitz und Sachertorte, das die Schwiegertochter von Arnold Schönberg uns bereitet hatte, brachte ich die Sprache auf Thomas Mann, was ja in diesem Hause nahe lag: Im Anhang zu Manns Tagebüchern hatte ich unter dem 20.4.1952 einen Brief zitiert gefunden, den er an Adorno geschrieben hatte:

Mit Schönberg war es so: Er hatte in einem englischen Blatt noch einmal etwas völlig Insidisches von sich gegeben, und ich schrieb ihm, bevor ich unter seinen Schlägen endgültig zusammenbräche, müsse er mir erlauben, den Brief zu veröffentlichen, worin er mir seine volle Genugtuung über mein bereitwilliges Eingehen auf seine Wünsche ausgedrückt habe. Die Antwort lautete: Ich hätte ihn bezwungen und versöhnt, wir wollten das Kriegsbeil begraben und gute Freunde sein.

Und? fragte ich in die Tischrunde. War es so? Waren sie am Ende „gute Freunde“?

Man schwieg. Die Söhne von Schönberg schwiegen. Zögernd sagte die Schwiegertochter: Sie haben sich ja dann gar nicht mehr gesehen. Schönberg ist ja auch bald gestorben. – Die deutsche und die englische Ausgabe des *Doktor Faustus* wurden herbeigeholt, die jeweiligen Nachbemerkungen verglichen, in denen Thomas Mann feststellt, „daß die ...Zwölfton- oder Reihentechnik ... in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönberg, ist.“

Thomas Mann hatte kein Unrechtsbewußtsein, wenn er Teile aus der Realität, auch aus schon zu Kunst verarbeiteter Realität, in sein Werk hereinholte und sie mit ihm verschmolz. Arnold Schönberg soll bemerkt haben, hätte er – Thomas Mann – ihm etwas von dem Buch gesagt, an dem er schrieb, er hätte ihm extra dafür ein Stück komponiert.

In demselben Brief an Adorno, den ich anfangs zitierte, 1952 also, äußert Thomas Mann sich auch ausführlich zu seinen großen Bedenken über die Rich-

tung, in die die USA sich politisch entwickeln („...dass ein McCarthy nicht zu beseitigen ist...“) und deutet seine Sehnsucht nach Europa an.

Aber so weit bin ich noch nicht, oder schon weiter. Herbst 1992, Ich bin gerade erst angekommen in Santa Monica und ahne noch nicht, wie Zeitschollen aus verschiedenen Schichten der Jahrhundertchronik hier in Bewegung geraten, sich gegen- und übereinander verschieben werden, so daß mir oft schwindlig wird.

Da wäre die Gegenwart, in der ich lebe, Herbst 1992 bis Frühsommer 1993 – die Zeit, in der ich auch die Geschichte des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn wieder lese, die ihrerseits das erste Viertel des Jahrhunderts umfaßt, aber viel später erst, nämlich in den vierziger Jahren, als Deutschland in dem von ihm angezettelten Krieg zugrunde geht, erzählt wird von seinem treuen Freund Serenus Zeitblom, dessen Schilderungen der Katastrophe des Kriegsendes ich bewegt folge, denn diese Katastrophe habe ich, anders als er freilich, miterlebt.

Zugleich aber, vierte Zeitebene, lese ich in den Tagebüchern des Thomas Mann, was ihm die Jahre abverlangen, in denen er sein Faustbuch schreibt – von 1943 bis 1947 also – : Nämlich eine Fülle von Schreibverpflichtungen aus persönlichen und öffentlichen Anlässen, eine kaum vorstellbare Postlawine, die er gewissenhaft beantwortete, seine regelmäßigen Rundfunkreden an die „Deutschen Hörer“, wochenlange Lesereisen in andere Teile der Vereinigten Staaten, eine schwere Operation nach einer Krankheit, deren wirklichen Charakter man ihm klugerweise verbirgt, und ein erstaunlich lebhaftes gesellschaftliches Leben in der Emigrantenkolonie in Kalifornien, dabei beginnende Auseinandersetzungen über die Zukunft Deutschlands nach dem Ende des Krieges. Als er das Buch abschließt, ist der Autor in seinem dreiundsiebzigsten Jahr.

Fehlt die fünfte Zeitebene, auf der wir uns treffen: Die Jetztzeit, heute, der Tag, an dem ich vor Ihnen stehe und, nicht ohne Aufregung, dies alles erörtere. Die Tiefe der Zeit, hier tritt sie uns einmal anschaulich entgegen.

Mit neuer Erregung habe ich mich damals in den *Doktor Faustus* vergraben; ich las natürlich viele Bücher der Emigranten, die in dieser Region gelebt und geschrieben hatten, noch einmal oder zum ersten Mal. Der *Faustus* nahm mich auf besondere Art gefangen. Ich sah in ihm eine der radikalsten Selbstaueinandersetzungen der deutschen Intelligenz vor dem Nationalsozialismus, und ihr Kern war und ist mir des Teufels schauderhaftes Gebot an Adrian Leverkühn: Du sollst nicht lieben. Eine „Aura von Lebensgefühl, eine Lufthülle biographischer Stimmung“ habe von Anfang an „um den dramatischen Kern“ dieses Buches gelegt, sagt Thomas Mann.

Nicht geliebt werden, nicht lieben können ist das Leid des Kleinen Herrn Friedemann, auch des Tonio Kröger, mit seinem traurigen Befund: „...das

Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben“. Dieses Leid wird auch dem Gustav Aschenbach zuteil, und es wird in den großen Romanen bei einigen der Protagonisten als tiefste Seelenregung beschrieben. Das Thema „Liebe“ kann man als eine der wichtigsten, vielleicht die wichtigste Erzählachse in Thomas Manns Werk sehen: Es rührt an die innerste Wesensebene dieses Autors, wo jenes Konfliktmaterial sich gleichzeitig verbirgt und unermüdlich arbeitet, das ihn zum Schreiben zwingt. „Es ist mein persönlichstes Werk“, wird Thomas Mann vom *Faustus* sagen. Diese persönliche Sphäre hat mich bei der neuerlichen Lektüre besonders gereizt, vielleicht weil ich mir, selbst in einer Lebenskrise, von diesem Werk der Krise irgendeine Art von Aufklärung und Beistand erhoffte.

„Herzpochendes Mitteilungsbedürfnis“ habe ihn, Serenus Zeitblom, den schlichteren Lebensfreund des genialen, doch hoch gefährdeten Künstlers bewogen, sich an eine Biographie dieses Freundes zu wagen. Und er könnte dieses Wagnis nicht gültiger rechtfertigen als mit dem Bekenntnis: „Ich habe diesen Mann geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit, mit Erbarmen und hingebender Bewunderung.“

Das habe der andere nicht getan, o nein.

Wen hätte dieser Mann geliebt? Einst eine Frau – vielleicht. Ein Kind zuletzt – es mag sein. ... Wem hätte er sein Herz geöffnet, wen jemals in sein Leben eingelassen? ... Seine Gleichgültigkeit war so groß, dass er kaum jemals gewahr wurde, was um ihn her vorging. ... Ich möchte seine Einsamkeit einem Abgrund vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen. Um ihn war Kälte.

Dies steht nun auf der Seite fünf eines Romans, der sechshundertachtzig Seiten haben wird. Und noch immer in einem frühen Kapitel – Leverkühn hat, wenn er das auch bestreitet, schon Anzeichen für seine Obsession von der Musik gegeben – mokiert er sich über die „Stallwärme“ in der Musik, worauf sein Freund sie ein „Gottesgeschenk“ nennt, und schlichtweg verlangt: „Man soll sie lieben“. Darauf Adrian:

Hältst du die Liebe für den stärksten Affekt? – Weißt du einen stärkeren? – Ja, das Interesse. – Darunter verstehst du wohl eine Liebe, der man die animalische Wärme entzogen hat? – Einigen wir uns auf die Bestimmung!

Nun hat ja Thomas Mann fünf Jahre, ehe er diese Zeilen schrieb, nämlich überraschender und bezeichnenderweise in seinem Beitrag *Bruder Hitler*, schon einmal in einem bedeutsamen Sinn von „Interesse“ gesprochen. Er fühlt, daß es „nicht seine besten Stunden“ sind, in denen er das „arme, wenn auch verhängnisvolle Geschöpf“ haßt. Liebe und Haß seien große Affekte. Aber eben

als Affekt unterschätze man gewöhnlich jenes Verhalten, in dem „beide sich aufs eigentümlichste vereinen, nämlich das Interesse.“ Man unterschätze damit zugleich seine Moralität.

Widerstrebend, doch mit Interesse, verfolgte ich die Fäden, die sich in den Texten von Thomas Mann zwischen diesen beiden scheinbar einander ausschließenden Persönlichkeiten ziehen. Nicht einmal das Genie, in seinem Verständnis eine hoch problematische Anlage, will Thomas Mann diesem Hitler, diesem „duckmäuserischen Sadisten“ absprechen: „Wenn Verrücktheit zusammen mit Besonnenheit Genie ist (und das i s t eine Definition!), so ist der Mann ein Genie.“ Und er ist des Teufels.

Der andere aber, sein äußerster Gegenpart, besessen von seinem Werk, ein einziges Mal in seinem Leben von der Berührung einer Frau, die ihm ins Blut gegangen ist, tief verstört, muß diese Berührung wieder suchen, findet die Frau, Hetaera Esmeralda, der durchsichtige Schmetterling, meidet ihren Körper nicht, vor dem sie ihn warnt, genießt die Lust, die ihn vergiftet.

Das Gespräch mit dem Teufel führt – aber „führt“ ist das falsche Wort – Adrian in Italien, 1913, vor dem ersten großen Krieg. Aufgeschrieben hat Thomas Mann es über die Jahreswende 1944/45 in Pacific Palisades, während die Nachrichten aus Deutschland das nahe Ende des Dritten Reiches signalisieren, dem der brave Serenus Zeitblom in der deutschen Kleinstadt Freising mit Entsetzen und Trauer entgegensieht. Der Autor beendet die Aufzeichnung dieses Gesprächs im Februar '45, drei Monate, ehe Deutschland kapituliert – eine unheimliche Parallelität. Im Tagebuch, das neben dem Teufelsgespräch herläuft, notiert er den Einfluß des Tagesgeschehens auf seine Schreibarbeit:

Im Ohr die hysterischen Deklamationen der deutschen Ansager über den ‚heiligen Freiheitskampf gegen die seelenlose Masse‘ schrieb ich die Seiten über die Hölle, die wohl die eindringlichste Episode des Kapitels sind

und in dem er für die Hölle das Stichwort „Gestapokeller“ im Kopf hat. Und immer dringlicher: „Kriegsmeldungen des Sinnes, dass es mit dem Reich zu ende geht.“ Er kennzeichnet den Abgrund von Schande, in den die Deutschen nun blicken müssen, den Abscheu und das Entsetzen, mit dem die Welt auf Deutschland blickt. Überlegungen über die Zukunft Deutschlands, heftig umstritten unter den verschiedenen Emigrantengruppen. Thomas Mann gehört, schwer kritisiert von Brecht, zu denen, die es für unerlässlich halten, Deutschland zu „züchtigen“. „Ist es krankhafte Zerknirschung,“ schreibt Zeitblom,

die Frage sich vorzulegen, wie überhaupt noch in Zukunft ‚Deutschland‘ in irgendeiner seiner Erscheinungen es sich soll herausnehmen dürfen, in menschlichen Angelegenheiten den Mund aufzutun?

Das Jahr 1945, schreibt Thomas Mann, habe ihm „einen Hagel von Erschütterungen“ gebracht. Und später, schon nach der Katastrophe des Adrian Leverkühn, läßt er dessen Biographen schreiben: „Deutschland selbst, das unselige, ist mir fremd, wildfremd geworden“ ... Thomas Man ist nicht nach Deutschland zurückgegangen.

Die letzten Seiten des Buches lese ich zu Anfang des Jahres 1993, unter Palmen im warmen Kalifornien. Das wüste Untergangsszenarium, das Serenus Zeitblom nun schildert (das sein Autor nicht gesehen haben kann), hat sich mir eingebrannt, Erinnerungsbilder begleiten die Lektüre. Und, als wäre das nicht genug: Wieder einmal ist ein deutscher Teilstaat, derjenige, in dem ich gelebt habe, dabei, unterzugehen, wenn auch unter nicht vergleichbaren Bedingungen; doch kann ich mich der Frage nicht entziehen, inwieweit und inwiefern dieser frühere Untergang mit dem jetzigen zu tun hat, und inwieweit das Trauma jener frühen Jahre das Erleben und Handeln der späteren Lebenszeit meiner Generation mit geprägt hat.

Ein Erinnerungsstrom überschwemmt mich, eine Art Phantomschmerz breitet sich aus. Abstoßende Meldungen in den Zeitungen, die mich erreichen. Und wieder diese prüfenden Blicke: Die Amerikaner, die ich treffe, stellen mir irgendwann die unvermeidliche Frage: What about Germany? Ja: Was ist los mit Deutschland, wo Asylbewerberheime brennen, ein Präsident bei einer Friedenskundgebung mit Eiern beworfen wird? Ich muß plötzlich für das ganze Land sprechen, in dem ich ja nicht gelebt habe, und ich sehe, daß sie mir nicht glauben, wenn ich sage: Nein. Es ist nicht dasselbe wie damals und wird nie dasselbe werden. Wir werden verhindern, daß Demagogen nennenswerte Unterstützung bei der Mehrheit bekommen. – Aber wer ist „wir“?

Zeit, von seinem genialen Werk durchglüht, „illuminierter“ Zeit verspricht der Teufel dem Adrian Leverkühn, volle vierundzwanzig Jahre. Wenn er nur eine Kleinigkeit beachtet, eine nebensächliche Klausel: „Wenn du nur absagst allen, die da leben.“ Leverkühn: „(äußerst kalt angeweht) : Wie? Das ist neu. Was will die Klausel sagen?“ Der Teufel: „Uns bist du feine, erschaffene Creatur, versprochen und verlobt. Du darfst nicht lieben.“ – „Liebe ist dir verboten, insofern sie wärmt. Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben.“

Wir wissen es: Leverkühn in seiner Einsamkeit auf dem Hof der Schweigestills ringt sich geniale, neuartige, nur wenigen eingängige Werke ab. Und, soll man sagen: dafür muß er sein Liebstes sterben sehen, den kleinen elfenhaften Schwestersonn Echo. Der Teufel holt ihn, so ist der Vertrag. Dieses Kind hat es wirklich gegeben, Frido, Thomas Manns Enkel, den er zärtlich und innig liebt. Wie er sein Sterben beschreiben konnte, habe ich nie verstanden. „Mit Leide“ – nun ja, mit Leide. Einen erschütternderen Beweis für die Wirkungsmacht des Teufelspaktes hätte er nicht finden können, das muß man dem Autor

zugestehen. Und doch: Heißt dies nicht, das Werk über das Leben stellen? Es weht mich jedesmal kalt an, wenn ich im Buch an diese Stelle komme, und ich beeile mich, sie zu überschlagen.

Die Zeiten sind härter geworden, seit der andere, Größere, Goethe, den Thomas Mann sein Leben lang schmerzlich verehrt, seinen Faust schuf. Der sollte dem Teufel verfallen sein, wenn er sich „aufs Faulbett“ legte, Genüge fände am Augenblick des leeren Genusses. Dieser Faust aber, der am Ende skrupellos Untaten begeht, der sich, in blinder Selbsttäuschung, das Verdienst zuschreibt, einen riesigen Landgewinn für ein „freies Volk auf freiem Grund“ geschaffen zu haben, während doch in Wirklichkeit die Lemuren im Hintergrund schon sein Grab schaufeln – dieser Faust kann „gerettet“ werden – und zwar, in unserem Zusammenhang ist es wichtig, im Namen der Liebe: Von Liebe singt der Chor der Engel, der „Faustens Unsterbliches entführt“.

Die Zeiten sind schärfer, gnadenloser, hoffnungsloser und liebeleerer geworden. Ein „redlich Hineinpassen“ ist der Kunst nicht mehr gegeben. Leverkühn versucht, das Uralte, Archaische, Nichtzivilisierte zu verknüpfen mit der Moderne: zu einem neuen Humanum. Es kann ihm nicht gelingen. „Humanismus, aus dem Barbarei hervorging“, heißt es schon im *Zauberberg*, und im *Faustus*: „Daß alles zu schwer geworden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit.“ Er aber, Leverkühn, hat „den Teufel zu Gast“ geladen, das Gift der Hetaera Esmeralda kreist in seinem Blut. „Messerschmerzen“ hat er zu leiden wie die kleine Seejungfrau des Christian Andersen bei jedem Schritt, wenn sie auf Menschenbeinen läuft, um der Liebe willen, die er nicht erfahren darf.

Was ihm bleibt, ist die Klage. Und die Zurücknahme: „Es soll nicht sein.“ „Das Gute und Edle, was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. ... Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.“ – „Was willst du zurücknehmen?“ – „Die Neunte Symphonie“. In „Dr. Fausti Weheklag“, diesem „Lied an die Trauer“, ist es zurückgenommen, das Lied an die Freude: „Ach wer auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund...“ Es gibt sie nicht, diese Seele. Für den Künstler Adrian Leverkühn soll es sie nicht geben: „Da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich.“

Manchmal will mir scheinen, das Verdikt: Du sollst nicht lieben! sei nicht über einen einzelnen Menschen, sondern über eine ganze heraufziehende Epoche ausgesprochen, deren Liebesfähigkeit verkümmert, der Liebeserfüllung versagt ist und deren unterdrückte Sehnsucht in Massenexzessen wie der „Love-Parade“ zum Ausbruch kommt.

Wie Sie wissen, verläßt Thomas Mann 1952 die USA, voll tiefer Sorge um die Zukunft ihrer Demokratie, die unter den Folgen des Kalten Krieges schwer angeschlagen ist.

Eine erschütternde Eintragung findet sich am 20. Dezember 1952 in seinem Schweizer Tagebuch: „Mein Abnehmen, das Alter, zeigt sich darin, daß die Liebe von mir gewichen scheint und ich seit langem kein Menschenantlitz mehr sah, um das ich trauern könnte.“ „And my ending is despair!“ Diesen Klageruf des Prospero zitiert er wieder und wieder.

Worum hätten wir tiefer zu trauern als um den Verlust der Liebe? Wo aber Trauer ist, ist Hoffnung. Ich erlaube mir, noch einmal einen Zeitsprung zu machen, zurück diesmal in das Jahr 1924, als der *Zauberberg* endet, mit dem Beginn des Ersten Großen Krieges, in den Hans Castorp, „des Lebens treuherziges Sorgenkind“, sofort auf das Übelste hineingerissen wird. Seine „Aus-sichten sind schlecht“. Sein Autor aber beendet dieses Buch mit einer Frage, die, wie ich glaube, die Zeit, auch unser Atomzeitalter, überdauert: „Wird aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?“

## 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 Hb Thomas-Mann-Handbuch, 2. Aufl., hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 1995.
- 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.
- BlTMG Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft Zürich 1 (1958)–, Zürich.

# Thomas Mann: Werkregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Anmerkung zur „Großen Sache“ 136 f.  
August von Platen 57
- Bei Friedrich Huchs Bestattung 193  
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull 23, 185  
Betrachtungen eines Unpolitischen 20, 90, 173, 187, 210, 212  
Bilse und ich 193  
Briefe 88, 231  
Briefwechsel und Briefadressaten  
– an eine unbekannte Dame 127  
– Boy-Ed, Ida 14, 191, 223  
– D’Autbourg, Felice 232  
– Dresch, Joseph-Emile 122, 133  
– Grautoff, Otto 79, 122, 134, 162, 186, 224 ff.  
– Hoerth, Otto 139  
– Hofmannsthal, Hugo von 139  
– Hopkins, [?] 230  
– Jacobson, Anna 147  
– Lion, Ferdinand 232  
– Mann, Erika 222  
– Mann, Heinrich 231  
– Mann, Julia 166  
– Martens, Kurt 14  
– Meyer, Agnes E. 143  
– Witkop, Philipp 14  
Bruder Hitler 256  
Buddenbrooks 7, 9, 12 f., 17, 19 ff., 25–41, 119, 121, 133 f., 134, 141, 155–172, 173–194, 223 f., 252
- Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft 130 f.  
Doktor Faustus 16, 25, 35, 38, 39, 40, 53, 252 ff.  
Der Doktor Lessing 21  
Fiorenza 223 f.  
Geist und Kunst 133  
Gesammelte Werke 1922 212  
Gladius Dei 13  
Goethe und Tolstoi 18, 152
- Joseph und seine Brüder 58, 117, 128, 130, 143 ff.  
Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag 145, 153
- Der Kleiderschrank 37 f., 119 ff.  
Königliche Hoheit 22 f.
- Lübeck als geistige Lebensform 171
- Mario und der Zauberer 7, 54 f., 128 ff., 134 f., 137, 139 f., 142, 229–236
- Notizbücher 14, 38, 79, 162, 170, 176 f., 180, 185 f., 188
- Okkulte Erlebnisse 43, 53, 86 ff., 98, 100, 135  
On myself 119

Pariser Rechenschaft 83  
 „Politische Novelle“ [Rezension  
 zu Bruno Franks gleichnamiger  
 Erzählung] 138

Rede über Lessing 130  
 Romane der Welt [Hrsg.] 211

Schwere Stunde 251

Die Stellung Freuds in der modernen  
 Geistesgeschichte 83, 130

Stimmung in Lübeck vor 70/71  
 [Materialien zu *Buddenbrooks*] 172

Tagebücher 106 f., 113, 118, 145 f., 158,  
 221, 230 ff., 253, 255, 257, 260

Theodor Storm 137

Der Tod in Venedig 25 f., 35, 38 ff.,  
 57–72, 58, 120, 123, 126 f., 132, 135

Tonio Kröger 9, 12 f., 18 ff., 70, 127,  
 173, 252

Tristan 9, 13, 18

Tristan und Isolde [Filmmanuskript]  
 49

Über den Film 230

Über den Joseph-Roman 148

Unordnung und frühes Leid 49

Die vertauschten Köpfe 47, 58

Vision 119, 124

Vom Beruf des deutschen Schriftstellers  
 in unserer Zeit. Ansprache an den  
 Bruder 135 f.

Von Deutscher Republik 19, 185

Das Wunderkind 223

Der Zauberberg 43, 58, 73–83, 85–103,  
 105–118, 125 ff., 135, 142, 162, 178,  
 188 f., 189, 229 f., 259 f.

Zu Lessings Gedächtnis 130

Zum sechzigsten Geburtstag Ricarda  
 Huchs 189

# Personenregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Abich, Hans 22  
Adorno, Theodor W. 254  
Andersen, Hans Christian 182, 183, 259  
– Die Galoschen des Glücks 178  
– Die Schneekönigin 36, 181 f.  
Andreas, Holger  
– Schweinfurter Grün – das brillante Gift 157  
Anstett, Jean-Jacques 192  
Ahrens, Gerhard  
– Hermann Fehling (1842–1907) 17  
– Jürgen Fehling (1885–1968) 17  
Akenside, Mark  
– The Pleasures of Imagination 105  
Allemann, Beda  
– Ironie und Dichtung 174  
Allroggen, Gerhard 125  
Arburg, Georg von  
– Concordia discors 163  
Armbrust, Heinz  
– Wer ist wer im Leben von Thomas Mann? 211  
Arnim, Achim von  
– Des Knaben Wunderhorn 32, 40  
Arnold, Heinz Ludwig  
– E. T. A. Hoffmann. Sonderband Text+Kritik 128, 140  
Auernhammer, Raoul 43  
Auhuber, Friedhelm 125  
  
Bachmann, Ingeborg 253  
Bachofen, Johann Jakob 131, 151  
  
Baden, Max von 18  
Balzac, Honoré de 232  
– La comédie humaine 12  
Bamberger, Fritz  
– Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften 105  
Baron, Frank  
– Thomas Mann: Der Tod in Venedig 57  
Bartels, Adolf 196 ff.  
– Deutsches Schrifttum 197  
– Geschichte der deutschen Literatur 197  
– Der Nationalsozialismus Deutschlands Rettung 198  
Basile, Giambattista  
– Der Hahnenstein 179  
– Pentamerone 179  
Bauer, E.  
– Fechner und die Parapsychologie 80  
Bauer, Gerhard 45  
– Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts 45  
Baumann, Zygmunt 74  
Baumbach, Manuel  
– Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur 45, 59  
Baumunk, Bodo-Michael  
– „Die schnellste Stadt der Welt“ 137  
Beauharnais, Josephine 231 f.  
Behler, Ernst

- Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 192, 194
- Beneke, Friedrich Eduard 112
- Benjamin, Walter 32
- Berliner Kindheit um Neunzehnhundert 32
- Bennett, Benjamin
- Probleme der Moderne 57
- Berger, Ludwig 7
- Bernhardt, Sarah 230
- Bernheim, Hippolyte 76, 78
- Bertram, Ernst 203 f., 206 ff., 213, 215 f., 219 f.
- Beßlich, Barbara
- Apokalypse 1813. E. T. A. Hoffmanns *Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* 128
- Beutler, Ernst 204
- Biedermann, Flodoard Freiherr von 200 f., 204, 208, 214, 221
- Bismarck, Otto von
- Gedanken und Erinnerungen 198
- Blavatsky, Helena Petrovna 86
- Die Geheimlehre 86
- Isis entschleiert 86
- Bleumer, Hartmut
- Lyrische Narrationen – narrative Lyrik 45
- Bloch, Ernst 246
- Blödorn, Andreas 41
- „Wer den Tod angeschaut mit Augen“ – Phantastisches im *Tod in Venedig* 25
- Todessemantiken 30
- Bluhm, Lothar
- „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke 226
- Boccaccio, Giovanni
- Decamerone 163
- Bode, Johann Joachim 145, 147, 152
- Bodmer, Martin 214
- Bohnen, Klaus
- Faszination und Verfall des Authentischen. Thomas Manns frühe Erzählungen in komparatistischer Sicht 11
- Bonaparte, Napoleon 128, 131
- Borchardt, Hans Heinrich 208
- Borkowski, Jan
- Wer spricht das Gedicht? 45
- Börnchen, Stefan
- „Montrer le plus possible de phallus“. Poetologischer Exhibitionismus bei Thomas Mann und Laurence Sterne 144
- Börne, Ludwig
- Literaturkritiken 164 f.
- Borodianski, Haim
- Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften 105
- Böschenstein-Schäfer, Renate
- Eichendorff im Werk Thomas Manns 186
- Bourbon, Heinrich von 232
- Bourget, Paul
- Essais de psychologie contemporaine 31
- Boy-Ed, Ida 7, 9, 14, 17 f., 20, 191, 223, 225 ff.
- Brief an Otto Grautoff 225
- Empor, Berlin 223
- Die Glücklichen 223
- Brandes, Georg 31
- Hauptströmungen der Literatur des 19ten Jahrhunderts 186
- Braun, Otto 19
- Braun, Peter 107
- Braunwarth, Peter Michael 43
- Arthur Schnitzler: Briefe 43
- Brecht, Arnold 17 ff.
- Aus nächster Nähe. Lebenserinnerungen 1884–1927 18
- Brief an Jürgen Fehling 18
- Brief an Paul Egon Hübinger 19
- Mit der Kraft des Geistes. Lebenserinnerungen 1927–1967 19
- Brecht, Bertolt 57, 254, 257
- Leben des Galilei 254
- Brentano, Clemens 185
- Gockel, Hinkel und Gackeleia 180
- Des Knaben Wunderhorn 32, 40
- Breton, André 118
- Briegleb, Klaus

- Heinrich Heine: Sämtliche Schriften 147
- Bringmann, W. G.
  - Fechner und die Parapsychologie 80
- Bringmann, N. J.
  - Fechner und die Parapsychologie 80
- Brinker, Klaus
  - Linguistische Textanalyse 54
- Brittnacher, Hans Richard 45
  - Vom Risiko der Phantasie 45
- Broch, Hermann 185
- Brockman, John 44
  - The Third Culture. Beyond the Scientific Revolution 44
- Brockmeier, Alke 41
  - Die Rezeption französischer Literatur bei Thomas Mann 37f.
  - Thomas Mann und die französische Literatur 37
- Bruns, Alken
  - Lübecker Lebensläufe 17
- Busenius, Dr. [?] 17
  
- Caillois, Roger 48, 57
  - Das Bild des Phantastischen 57
- Carnap, Rudolf
  - Logical Foundations of Probability 52
- Castein, Hanne
  - Deutsche Romantik und das zwanzigste Jahrhundert 186
  - Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture 78
- Cerf, Steven
  - „Joseph der Ernährer“. Digressive Modes and the Narrator's Role 144, 147
- Cervantes, Miguel de
  - Don Quixote 105
- Chamisso, Adelbert von
  - Peter Schlemihls wundersame Reise 173, 180, 186
- Charcot, Jean-Martin 76
- Cohn, Dorrit
  - The Second Author of „Der Tod in Venedig“ 57
- Coleridge, [?] 112
  
- Colli, Giorgio
  - Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke 116
- Conradi, Hermann 160
  - Adam Mensch 158f.
- Conradi, Johannes 158
- Conti, Angelo 233
- Cossmann, Paul Nikolaus 207, 213
- Crescenzi, Luca
  - Melancholia occidentale. La „Montagna magica“ di Thomas Mann 127
- Curie, Marie 83
- Curie, Pierre 83
  
- Dahn, Felix
  - Historische Schauerromane 12
- D'Annunzio, Gabriele 235
  - Il Fuoco 123
- D'Autbourg, Felice 232
- Darwin, Charles 28
- Davidson, Anika
  - „Ein ‚Taugenichts‘ ins Moderne übersetzt ...“. Zu Spuren Eichendorffs im Zauberberg 186
- Dedner, Burghard
  - Mitleidsethik und Lachritual. Ambivalenz des Komischen in den Josephs-Romanen 153
- Deetjen, Werner 204, 206
- Deledda, Grazia
  - Cenere 229f.
- Dennett, Daniel 44
  - Intuition Pumps 44
- Dessoir, Max 77, 85f., 88
  - Vom Jenseits der Seele 85
- Detering, Heinrich 194
  - Akteur im Literaturbetrieb. Der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur 9
  - The Fall of the House of Buddenbrook: *Buddenbrooks* und das phantastische Erzählen 141
  - Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden 181
  - Das Werk und die Gnade – Religiöse Emotionen und Konzepte in Thomas Manns Poetik 193

- Dierks, Manfred 58, 62, 114, 134f.  
 – Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie im *Zauberberg* 114  
 – „Ein schöner Unsinn“. Hans Castorps Träume im *Zauberberg* 78  
 – Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann 58  
 – Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im *Zauberberg* 86  
 – Traumzeit und Verdichtung 58, 62  
 Dittmann, Britta  
 – „Sei glücklich, du gutes Kënd!“ Frauenfiguren in *Buddenbrooks* 37  
 Dittmann, Ulrich 71  
 – Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns 71  
 Döblin, Alfred 185  
 Dohrenburg, Thyra 181  
 Donndorf, Martin 201, 203 ff., 214, 216, 220  
 Dostojewski, Fjodor M. 253  
 Dresch, Joseph-Emile 133f.  
 Driesch, Hans 82  
 Dumas, Alexandre  
 – La Dame aux Camélias 230  
 Du Prel, Carl 75, 106  
 – Es giebt ein transcendentales Subjekt 75  
 – Die Philosophie der Mystik 106ff.  
 Dürrenmatt, Friedrich  
 – Stoffe 242  
 Durst, Uwe 50, 52, 63  
 – Theorie der phantastischen Literatur 45, 47, 50, 52, 59, 63  
 Duse, Eleonora 229ff.  
 Eckermann, Johann Peter  
 – Gespräche mit Goethe 122, 134, 162, 212  
 Ebel, Uwe  
 – Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns *Buddenbrooks* 157  
 Ebert, Friedrich 200  
 Ehrenberg, Paul 226  
 Eichendorff, Joseph von  
 – Aus dem Leben eines Taugenichts 180  
 Eichner, Hans 192  
 – Thomas Mann und die deutsche Romantik 186  
 Eickhölter, Manfred 37  
 – „Buddenbrooks“. Neue Blicke in ein altes Buch 37  
 Eigler, Friederike 234f.  
 – Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns ‚Mario und der Zauberer‘ 234  
 Einstein, Albert 87f.  
 Eisenhauer, Gregor  
 – „Ein Taschendieb der Herzen“. Zur witzigen Rede in Thomas Manns *Josephsromanen* 153  
 Eisler, Hanns 246, 254  
 Elfeld, Ernst 158  
 Emmelius, Caroline  
 – Lyrische Narrationen – narrative Lyrik 45  
 Engel, Eva J.  
 – Moses Mendelssohn: Rezensionartikel 105  
 Engel, Fritz 200  
 – Licht und Schatten von Weimar 218  
 Enzensberger, Hans Magnus 191  
 Ettinger, Albert  
 – Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater 231  
 Ewers, Ludwig 9  
 Fechner, Gustav Theodor 80  
 Fehling, Emanuel 9, 17  
 Fehling, Ferdinand 17  
 Fehling, Hermann 17  
 Fehling, Jürgen 17f., 20  
 Feuchtwanger, Lion 254  
 Feuchtwanger, Marta 254  
 Fichte, Johann Gottlieb 105, 147, 187  
 Fick, Monika  
 – Sinnenwelt und Weltseele 80  
 Fischer, Familie S. 158  
 Forel, August 78  
 – Der Hypnotismus 77

- Frank, Bruno 254  
 – Politische Novelle 138
- Freud, Anna  
 – Sigmund Freud. Gesammelte Werke 106
- Freud, Sigmund 73, 76 f., 80, 93 f., 97, 106, 108, 112  
 – Die Traumdeutung 73, 106  
 – Gesammelte Werke 106
- Freytag, Gustav  
 – Die Ahnen 12
- Frieders, Kurt 209 f., 217
- Frisch, Max  
 – Tagebücher 242
- Fröhlich, Lothar  
 – Geschichte der Berliner Goethe-Gesellschaft (1919–2007) 221
- Gabrisch, Anne  
 – Ricarda Huch: „Du, mein Dämon, meine Schlange...“ Briefe an R. Huch 1887–1897 107
- Galilei, Galileo 246
- Galli, Matteo  
 – L'officina segreta delle idee. E. T. A. Hoffmann e il suo tempo 128
- Galvan, Elisabeth  
 – Aschenbachs letztes Werk 123  
 – *Der Kleiderschrank* und seine Folgen 141  
 – Mario e i maghi. Arte e politica in un racconto di Thomas Mann 131
- Gautier, Marguerite 230
- Gautier, Théophile  
 – La Morte amoureuse 37
- Gauss, Carl Friedrich 74
- Geibel, Emanuel 17
- Genette, Gérard 65
- Gersdorff, Dagmar von  
 – Thomas Mann und E. T. A. Hoffmann 162
- Gloeden, Wilhelm von 127
- Gmelin, Leopold 157
- Goch, Marianne  
 – Carla Mann. Eine biographische Skizze 20
- Goebbels, Joseph 19
- Görner, Rüdiger  
 – Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture 78
- Goethe, Johann Wolfgang von 146, 147, 177, 197 ff., 212, 215, 217 f., 219, 251, 259  
 – Faust 108, 113, 145  
 – Maximen und Reflexionen 145  
 – Die Wahlverwandtschaften 240
- Goethe-Gesellschaft 7, 195, 197 ff., 208 ff., 213 f., 216 ff.
- Goethe, Walther Wolfgang von 198
- Golz, Jochen  
 – Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung 199
- Gottschalk, Jörn  
 – Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie 45
- Grautoff, Otto 121, 134, 162, 186, 225 ff.
- Grawe, Christian 7
- Grimm, Jacob und Wilhelm  
 – Dornröschen 179  
 – Die drei Raben 123  
 – Kinder- und Hausmärchen 178, 180 f.  
 – Die treuen Tiere 178  
 – Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen 178  
 – Die zwölf Brüder 179
- Gross, Adolf von 206
- Gülke, Peter 7
- Günderode (Günderode), Karoline von 240 ff.
- Günther, Otto von 214
- Hafftitz, Peter 166 f.
- Hahn, Karl-Heinz 221  
 – „Dann ist Vergangenheit beständig.“ Goethe-Studien 200, 215  
 – Die Goethe-Gesellschaft in Weimar. Geschichte und Gegenwart 198 f., 201 f.  
 – Versäumte Gelegenheit 200, 202 f.
- Hamburger, Käte

- Der Humor bei Thomas Mann. Zum „Joseph“-Roman 144
- Hammacher, Bernd
  - Die Utopie der Mitte 138
- Hapke, Otto 10, 13
- Harden, Maximilian 107
- Hardenberg, Friedrich von (Novalis) 117f., 181, 184, 186ff., 190, 193
  - Das Allgemeine Brouillon 181, 188, 193
  - Fichte-Studien 185
  - Fragmente 190
  - Heinrich von Ofterdingen 184f., 187
  - Hymnen an die Nacht 190
- Hartmann, Eduard von 108
- Hatfield, Henry
  - Charon und der Kleiderschrank 121
- Hecker, Max 206
  - Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 200, 214f.
- Heftrich, Eckhard 27, 41, 122, 177, 194
  - Thomas Mann und seine Quellen 58
  - Über Thomas Mann. Vom Verfall zur Apokalypse 27, 177, 194
- Heine, Gert
  - Thomas Mann Chronik 11, 210, 217, 222
  - Wer ist wer im Leben von Thomas Mann? 211
- Heine, Heinrich
  - Die Romantische Schule 147
- Heine, Wolfgang 200
- Held, Hans Ludwig 106
- Henry, Seán
  - August Graf von Platen und „Der Tod in Venedig“ 57
- Hesse, Hermann 185
- Hitler, Adolf 19, 196, 236, 257
  - Mein Kampf 198
- Höcker, Arne
  - Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften 161
- Hoerth, Otto 139
- Høffding, Harald 145f.
  - Der große Humor 143, 146
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 7, 40f., 121f., 125, 128, 133f., 138f., 140f., 155ff., 160, 162ff., 171, 184, 186
  - Der goldene Topf 121ff., 133, 140
  - Der Magnetiseur 128ff., 140
  - Die Brautwahl 165, 167ff.
  - Kreisleriana 121, 133
  - Lebensansichten des Katers Murr 162
  - Nußknacker und Mausekönig 125
  - Prinzessin Brambilla 125
  - Der Sandmann 125, 128, 140
  - Des Veters Eckfenster 125
  - Die Serapions-Brüder 40, 121, 125, 156f., 160, 162f., 164ff.
  - Don Juan 134
  - Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden 128
- Hofmannsthal, Hugo von 31, 139, 232
- Hohmann, Brigitte 7
- Hölter, Achim
  - „daß gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke 226
- Homer 35
- Hömke, Nicola
  - Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur 45, 59
- Hübinger, Paul Egon
  - Thomas Mann, die Bonner Universität und die Zeitgeschichte 18
- Hübscher, Arthur 213
  - Metamorphosen ... Die Betrachtungen eines Unpolitischen einst und jetzt 212
- Huch, Friedrich 193
- Huch, Ricarda 107, 117f., 185, 189
  - „Du, mein Dämon, meine Schlange...“ Briefe an Richard Huch 1887–1897 107
  - Blütezeit der Romantik 117, 181, 187
- Huch, Richard 107
- Hufeland, Friedrich
  - Ueber Sympathie 161
- Hünefeld, Ehrenfried Günther Freiherr von 206, 213

- Hüventhal, Friedrich 15
- Ibsen, Henrik 122, 133, 185, 230
- Jacobsen, Jens Peter 11
- Jacobson, Anna 147
- Jammes, Francis 231 f.
- Janet, Pierre 77
- Jastrow, Ignaz  
– Der angeklagte Staatsanwalt 210
- Jean Paul, s. unter Richter, Johann Paul Friedrich
- Jung, Carl Gustav 73, 80 f., 97
- Kafka, Franz 253
- Karthus, Ulrich  
– Zu Thomas Manns Ironie 174
- Keller, Ernst  
– Die Figuren und ihre Stellung im ‚Verfall‘ 176
- Keller, Gottfried 137 f.
- Kendzia, Hans-Wolfgang  
– Geschichte der Berliner Goethe-Gesellschaft (1919–2007) 221
- Kessler, Harry Graf 196
- Kerner, Justinus 108
- Kindt, Tom 44  
– The Implied Author. Concept and Controversy 45  
– Moderne Interpretationstheorien 44  
– Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation 56  
– What is Narratology? 56
- Kippenberg, Anton 214 f.
- Klee, Ernst  
– Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945 198
- Kleinschmidt, Hermann 204, 206 f., 209, 215
- Kleist, Heinrich von 14, 240  
– Michael Kohlhaas 166
- Klinger, Max  
– Die blaue Stunde 123
- Klotz, Volker 180  
– Das Europäische Kunstmärchen 180
- Kluckhohn, Paul  
– Novalis: Schriften 184
- Koelb, Clayton  
– Mann, Hoffmann and „Callots Manner“ 123
- Köhl, Hermann 206, 213
- Koopmann, Helmut 144, 191  
– Die Entwicklung des ‚intellektualen Romans‘ bei Thomas Mann 174  
– Der klassisch-moderne Roman in Deutschland 185  
– Der Künstler als Scharlatan. Bruder Cipolla und seine Vorgänger 135  
– Thomas Mann und seine Quellen 58
- Köppe, Tilmann 44  
– Moderne Interpretationstheorien 44  
– Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie 45
- Korff, August Hermann 203 f., 207 f.
- Korff, Gottfried  
– Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt 137
- Krafft-Ebing, Richard von 78  
– Psychopathia Sexualis 77
- Krah, Hans 60 f.  
– Phantastisch 60 f.  
– Weltentwürfe in Literatur und Medien 102
- Kriesche, Ernst 206
- Kurzke, Hermann 175, 188  
– Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk 21, 212  
– Thomas Mann. Leben – Werk – Wirkung 62, 175, 188 f.
- Lachmann, Renate 70 f.  
– Erzählte Phantastik 70 f.
- La Mettrie, Julien Offray de 152
- Lämmert, Eberhard  
– Thomas Mann. „Buddenbrooks“ 174
- Large, Duncan  
– „Sterne-Bilder“. Sterne in the German Speaking World 146
- Leopardi, Giacomo  
– Zibaldone 242

- Lessing, Gotthold Ephraim 130f.  
 – Lessing, Theodor 10, 20f.  
 – Ein Buchhändler 10, 20, 22  
 – Nachtkritiken. Kleine Schriften 1906–1907 20, 21f.  
 – Samuel zieht die Bilanz 21  
 Lévi-Strauss, Claude  
 – Das wilde Denken 179  
 Lichtenberg, Georg Christoph  
 – Sudelbücher 242  
 Lieb, Claudia  
 – E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan* 123, 134, 162, 186  
 Liébeault, Auguste Ambroise 76, 78  
 Liedtke, Harry 20  
 Lienhard, Friedrich 196f., 208  
 Lie, Jonas  
 – En Malstrøm 157  
 Lion, Ferdinand 232  
 Lipinski, Birte 7, 41  
 – Romantische Beziehungen 41  
 Lipps, Theodor  
 – Der Begriff des Unbewußten in der Psychologie 77  
 Liszt, Franz 198  
 Litty, Heide Lore 224  
 Lohmann, Gustav  
 – Jean Paul: Werke 145  
 Löhneysen, Wolfgang Freiherr von  
 – Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke 146  
 Löhr, Josef 14  
 Löhr, Julia 14  
 Lorenczuk, Andreas  
 – Die Geschichte von den drei Liebschaften 186  
 Lörke, Tim  
 – Thomas Manns kulturelle Zeitgenossenschaft 189  
 Lublinski, Samuel 20f.  
 Lugowski, Clemens 37, 62  
 – Die Form der Individualität im Roman 37  
 Luther, Martin 15f.  
 Luxemburg, Rosa 237  
 Maar, Michael 182  
 – Geister und Kunst. Neues aus dem Zauberberg 36, 178, 181f.  
 Mabbot, Thomas Ollive 29  
 – Collected Works of Edgar Allan Poe 29  
 Maeterlinck, Maurice 11ff.  
 – Le Trésor des Humbles 11  
 Mähl, Hans-Joachim 181, 185  
 Majakowski, Wladimir Wladimirowitsch 253  
 Mangold, Hartmut 125  
 Mann, Carla 20f.  
 – Brief an Heinrich Mann 22  
 Mann, Elisabeth 158, 165  
 Mann, Erika 22f.  
 – Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater 22f.  
 Mann, Frido 258  
 Mann, Heinrich 12, 20ff., 135ff., 158, 197, 212, 225, 252, 254  
 – Brief an Julia Mann 22  
 – Flöten und Dolche 18  
 – Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy 12, 18, 22  
 – Die große Sache 136  
 – Die Jagd nach Liebe 22  
 – Mein Roman 136  
 – Mutter Marie 136  
 Mann, Julia 166  
 Mann, Katia 14, 22f., 79, 252f.  
 Mann, Viktor 123  
 – Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann 123  
 Mann da Silva-Bruhns, Julia 14, 22  
 Margetts, John  
 – Die „scheinbar herrenlose Kamera“ 127  
 Martínez, Matías 25, 39, 62ff.  
 – Doppelte Welten 25, 39, 58, 62f., 127  
 Martus, Steffen  
 – Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation 163f.  
 Marwedel, Rainer 10  
 – Theodor Lessing 1872–1933. Eine Biographie 10

- Marx, Friedhelm 54  
 – „Durchleuchtung der Probleme“.  
 Film und Photographie im  
 Zauberberg 126
- Marx, Karl 238
- Marx, Leonie  
 – Thomas Mann und die  
 skandinavischen Literaturen 11
- Maupassant, Guy de 12, 41  
 – Novellen 12, 38  
 – L'Armoire 37  
 – Lui? 38
- Max, Katrin  
 – Niedergangsdagnostik. Zur  
 Funktion von Krankheitsmotiven in  
 „Buddenbrooks“ 190
- Mayer, Reinhard  
 – Fremdlinge im eigenen Haus.  
 Clemens Brentano als Vorbild für  
 Adrian Leverkühn 186
- McCarthy, Joseph 255
- Meier, Gustav  
 – Filmstadt Göttingen 22
- Mendelssohn, Moses 105
- Mendelssohn, Peter de 176, 224  
 – Der Zauberer. Das Leben des  
 deutschen Schriftstellers Thomas  
 Mann 20, 176, 180f.
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix  
 – Ein Sommernachtstraum 114
- Menninghaus, Winfried  
 – Unendliche Verdopplung.  
 Frühromantische Kunsttheorie 188
- Meteling, Arno  
 – E. T. A. Hoffmann und Thomas  
 Mann. Das Vermächtnis des *Don  
 Juan* 123, 134, 162, 186
- Meyer-Benfey, Heinrich 10, 14  
 – Thomas Mann 13  
 – Welt der Dichtung. Dichter der  
 Welt 13
- Meyers, Jeffrey  
 – Caligari and Cipolla: Mann's *Mario  
 and the Magician* 141
- Michelsen, Peter  
 – Laurence Sterne und der deutsche  
 Roman des 18. Jahrhunderts 146
- Mielke, Erich Fritz Emil 245
- Miller, Norbert  
 – Jean Paul: Werke 145
- Mischke, Christian 123  
 – Die im Kleiderschrank. Gedanken  
 zu einer Novelle von Thomas  
 Mann 123
- Molo, Walter von 203 ff., 215 f.
- Montinari, Mazzino  
 – Friedrich Nietzsche: Sämtliche  
 Werke 116
- Moritz, Hermann 205 f.
- Moser, Fanny 75  
 – Das grosse Buch des  
 Okkultismus 75
- Moser, Jeannie  
 – Wissen. Erzählen. Narrative der  
 Humanwissenschaften 161
- Moulden, Ken 176  
 – Buddenbrooks-Handbuch 176  
 – Die Figuren und ihre Vorbilder  
 176
- Müller, Christian  
 – Thomas Manns kulturelle  
 Zeitgenossenschaft 189
- Müller, Hans-Harald 43  
 – The Implied Author. Concept and  
 Controversy 45  
 – Narrative Theory and/or/as Theory  
 of Interpretation 56  
 – What is Narratology? 56
- Müller, Jan-Dirk  
 – Reallexikon der deutschen  
 Literaturwissenschaft 48, 51, 59f.
- Müller-Salget, Klaus  
 – Der Tod in Torre di Venere 142
- Mussolini, Arnaldo 231
- Mussolini, Benito 231, 235
- Mussolini, Edvige 231
- Mütze, Wilhelm 14 ff., 18 ff.  
 – Friedrich Hüventhal. Göttinger Bilder  
 aus der Reformationszeit 15  
 – Otto von Northeim 15, 16  
 – Friedrich Ludwig Jahn 15, 16  
 – Von den fürnehmsten Begebenheiten  
 mit der Stadt Göttingen 15  
 – Die Göttinger Gans 15

- Am Altar 15
- Die volle Kanne 15
- Ein Sachsenheld 15
- Myers, Frederic 77, 81
  
- Neubauer, John
  - The Reception of Laurence Sterne in Europe 146
- Neumann, Michael 7, 107
- Nietzsche, Friedrich 28, 57, 146, 191
  - Götzen-Dämmerung 115 ff.
- Nilges, Yvonne 7
- Novalis, s. unter Hardenberg, Friedrich von
  
- Oettingen, Wolfgang von 214
- Opitz, Wilfried
  - „Literatur ist demokratisch“ 19
- Ort, Claus-Michael
  - Weltentwürfe in Literatur und Medien 102
  
- Papen, Franz von 19
- Palladino, Eusapia 83
- Parau, Cristina 189, 191
  - Thomas Mann und Josef Ponten 189, 191
- Paul, Mirjam Sophie 36f.
- Pawłowki, Tadeusz 44
  - Begriffsbildung und Definition 44
- Pechmann, Wilhelm Freiherr von 205
- Peter, Klaus 185
  - Problemfeld Romantik. Aufsätze zu einer spezifisch deutschen Vergangenheit 185
- Petersen, Julius 202f., 207f., 214 ff.
- Petersdorff, Dirk von 192
  - Nietzsche und die romantische Ironie 191, 192
- Pils, Holger
  - Thomas Manns *Mario und der Zauberer* 135, 138, 142
- Pinder, Wilhelm 203
- Planck, Max 203 ff., 215
- Platen, August Graf von 57, 65 f., 69, 72, 186
  - Tristan 57, 69f.
  
- Platon 35, 79
- Poe, Edgar Allan 29, 36, 40f., 160
  - The Fall of the House of Usher 29, 31, 40, 194
  - Ligeia 36
- Ponten, Josef 189f.
- Preuß, Hugo 18
- Pytlík, Priska
  - Spiritismus und ästhetische Moderne 83
  
- Querci, [?] 233
- Quinn, Susan
  - Marie Curie 83
  
- Reents, Friederike 7, 40
  - Der moderne Dichter als Stimmungsmacher 163
- Reimer, Georg Andreas 163
- Reiners, Ludwig
  - Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa 174
- Reiss, Gunter 62
  - „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst 62
- Renner, Rolf Günter 58
  - Thomas Mann als phantastischer Realist 57ff.
- Resnevic Signorelli, Olga
  - Ivanovna 233 ff.
- Rheinhardt, Emil Alphons 231 ff.
  - Kindheitserinnerungen 232
  - Das Leben der Eleonore Duse 232, 233
- Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul) 145, 147, 152
  - Vorschule der Ästhetik 145
- Richet, Charles 82
- Rickenbacher, Sergej
  - Concordia discors 163
- Riehl, Wilhelm Heinrich 28
- Rippmann, Inge und Peter
  - Ludwig Börne: Sämtliche Schriften 164
- Ritter, Heinz 184
- Rohrwasser, Michael 128
  - Coppelius, Cagliostro und Napoleon 128

- Optik und Politik. Die Figur des Zauberers bei E. T. A. Hoffmann 128, 140
- Rolland, Romain 212
- Rölleke, Heinz 226
- Romanowa, Marija Pawlowna (später Großherzogin von Sachsen-Weimar) 198
- Roethe, Gustav 200, 201, 202
- Rosa, Hartmut 74
- Rousseau, Henri
  - Urwaldbilder 123
- Rousseau, Jean Jacques 183
- Runge, Doris
  - Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann 36
- Rürup, Reinhard
  - Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt 137
  
- Safranski, Rüdiger
  - E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie 128
- Samuel, Richard
  - Novalis: Schriften 181, 184f.
- Sandberg, Hans-Joachim 41
  - Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden 11
  - Das alte Auge mit der grünen Brille. Nachlese zu *Buddenbrooks* 31, 33
- Satz, Siegmund 158
- Sauckel, Fritz 196
- Sautermeister, Gert 234
  - Thomas Manns ‚Mario und der Zauberer‘ 234
  - Thomas Mann: Der Tod in Venedig 57
- Schäfer, Wilhelm 203
- Schaller, Angelika 66, 69
  - „Und seine Begierde ward sehend“ 66f., 69
- Schaukal, Richard 12
- Scheffauer, Hermann Georg 211
- Scheffel, Michael 45, 48, 50, 59f.
  - Was ist Phantastik? 45, 48, 50, 59, 61
- Scheidemantel, Eduard 204ff., 215
  
- Scherrer, Paul
  - Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den *Buddenbrooks* 157f., 162, 171
- Schiller, Friedrich von 16, 199, 251f.
  - Über die ästhetische Erziehung des Menschen 160
  - Wallenstein 251f.
  - Wilhelm Tell 16
- Schlaffer, Heinz 37
  - Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens 212
- Schlegel, Friedrich 147f., 191f.
  - Athenaeums-Fragment 116 192
  - Athenaeums-Fragment 238 194
  - Lucinde 185
  - Über die Unverständlichkeit 192
- Schmid, Wolf
  - Elemente der Narratologie 65
- Schmidlin, Yvonne 229
- Schmied, Barbara
  - Hanno und Kai – Zwei Künstler im Konflikt mit der Gesellschaft 175
- Schmitt, Carl 189
- Schneider, Franz Markus
  - Hermaphroditismus 88
- Schneider, Wolfgang
  - Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung 174
- Schnitzler, Arthur 43
  - Brief an Raoul Auernhammer 43
- Schommer, Paul
  - Thomas Mann Chronik 11, 210, 217, 222
- Schönberg, Arnold 248, 254
- Schopenhauer, Arthur 72, 75, 112, 146
  - Die Welt als Wille und Vorstellung 146
- Schößler, Franziska
  - Börsenfieber und Kaufrausch 170
- Schrenck-Notzing, Albert von 74ff., 86ff., 90, 98ff., 106, 135
  - Ein Beitrag zur therapeutischen Verwerthung des Hypnotismus 76
  - Hypnotische Experimente 75
  - Materialisations-Phänomene 81, 86

- Physikalische Phänomene des Mediumismus 86
- Die Suggestions-Therapie 77
- Schrenck-Notzing, Philibert von 74
- Schröter, Klaus 11
- Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955 11, 197
- Schubert, Franz 237
- Schulz, Gerhard 181, 184f.
- Romantik. Geschichte und Begriff 190
- Schulze-Berge, Sibylle
- Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann 144
- Schwerin, Eberhard Graf 176
- Segebrecht, Ursula 125
- Segebrecht, Wulf
- Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns 122, 163
- E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden 125
- Seghers, Anna 246, 253
- Seidlin, Oskar
- Ironische Bruderschaft. Thomas Mann und Laurence Sterne 144
- Sennett, Richard 74
- Sheehy, Helen
- Eleonore Duse: a biography 235
- Siefken, Hinrich 186
- Thomans Mann. Novalis und die Folgen 186f.
- Signorelli, Angelo 234
- Sokel, Walter 57
- Sophie, Großherzogin von Sachsen-Weimar (s. unter Romanowa)
- Spranger, Eduard 214
- Steinecke, Hartmut
- E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden 125, 163
- Steiner, George 238
- Steinwand, Elke
- „Sei glücklich, du gutes Kendl!“ Frauenfiguren in *Buddenbrooks* 37
- Sterne, Laurence 7, 143 ff.
- A Sentimental Journey 145 f., 151 ff.
- Tristram Shandy 144 ff.
- Stillmark, Alexander
- Deutsche Romantik und das zwanzigste Jahrhundert 186
- Stockhammer, Robert 45
- Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts 45
- Storm, Theodor 137 f., 241
- O bleibe treu den Toten 137
- Stoupy, Joëlle 31
- Zu Thomas Manns Essay über Adelbert von Chamisso 186
- Stout, Jeffrey 44
- Was ist die Bedeutung eines Textes 44
- Stresemann, Gustav 203
- Strindberg, August 185
- Strunk, Hermann 215
- Stühning, Jan
- Unreliability, Deception, and Fictional Facts 56
- Symons, Arthur
- Eleonore Duse 235
- Tateno, Hideo
- Thomas Mann und Novalis 186
- Thalmann, Marianne
- Die Romantiker entdecken die Stadt 163
- Thurner, Georges 82
- Tieck, Ludwig 184
- Der blonde Eckbert 106
- Phantastus 163 f.
- Timpe, Williram 79
- Titzmann, Michael
- „Das Unsichtbare“ und die Phantasie der „Macht“ 85
- „Grenzziehung“ vs. „Grenztilgung“ 102
- Todorov, Tzvetan 25, 39, 45, 48 ff.
- Einführung in die fantastische Literatur 25, 45, 48, 51, 54
- Tolstoi, Leo Nikolajewitsch Graf 13
- Trunz, Erich
- Johann Wolfgang von Goethe: Werke 146
- Tschechow, Anton Pawlowitsch 185

- Tute, Hannelore 7  
 – Ida Boy-Ed. Schriftstellerin, Kritikerin, Briefpartnerin 226
- Ulbricht, Justus H.  
 – Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung 199
- Ulrich, Christina  
 – Thomas Manns *Mario und der Zauberer* 135, 138, 142
- Vaget, Hans Rudolf  
 – Die Erzählungen. Frühe Meisterschaft: Tristan 9, 134  
 – Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen 131
- Valéry, Paul Ambroise 242
- Vax, Louis 48
- Velde, Henry van de 196
- Viertel, Berthold 254
- Viertel, Salka 254
- Vogt, Jochen  
 – Thomas Mann. „Buddenbrooks“ 190
- Volkman-Leander, Richard von  
 – Heino im Sumpf 179
- Voogd, Peter de  
 – The Reception of Laurence Sterne in Europe 146
- Voss, Lieselotte  
 – Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ 16
- Wagner, Richard 133, 186
- Wahl, Hans 215
- Wahle, Julius 215
- Walton, Kendall L.  
 – Mimesis as Make-Believe 56
- Wassermann, Jakob 232
- Weaver, William  
 – Duse. A Biography 235
- Weber, Philippe  
 – Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften 161
- Weckbecker, Wilhelm Freiherr von 215
- Wedekind, Frank 107
- Welsh, Caroline  
 – Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen 161
- Wenzel, Georg 185  
 – Novalis in den Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse 185
- Werfel, Franz 254
- Werner, Zacharias 186
- Widmann, Elisabeth 10ff.
- Widmann, Josef Viktor 11
- Wieler, Michael  
 – Dilettantismus. Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann 158
- Wiene, Robert  
 – Das Cabinet des Dr. Caligari 142
- Wiese, Benno von  
 – Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart 174  
 – Friedrich Schiller: Werke 160
- Wilpert, Gero von  
 – Buddenbrooks-Handbuch 176
- Wimmer, Isabelle 7
- Winko, Simone  
 – Wer spricht das Gedicht? 45
- Wißkirchen, Hans 188f.  
 – „Buddenbrooks“. Neue Blicke in ein altes Buch 37  
 – Thomas Manns Zauberberg. Die Selbstüberwindung der Romantik im Roman 189
- Witkop, Philipp 14
- Wolf, Christa 7, 237–249  
 – Brief über die Bettine 248  
 – Der geteilte Himmel 247  
 – Cassandra 242  
 – Kein Ort. Nirgends 239  
 – Kindheitsmuster 240, 242, 247  
 – Medea 241  
 – Nachdenken über Christa T. 240f., 244, 246  
 – Der Schatten eines Traumes 248  
 – Sommerstück 241  
 – Was bleibt 241
- Woolf, Virginia 253

- Wünsch, Marianne 39, 48 f., 51, 54, 59 ff., 70, 134 f.
- Die fantastische Literatur der frühen Moderne 25, 39, 46, 48, 50 f., 54, 85, 101
  - Okkultismus im Kontext von Thomas Manns *Zauberberg* 74
  - Phantastische Literatur 48, 59 ff., 71
- Wysling, Hans 58, 186
- Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation 229
- Zeller, Regine
- „Die beherrschende Kraft des stärkeren Wollens“ – der Cavaliere Cipolla und die Verführung der Masse 142
- Zgorzelski, Andrzej 48
- Zum Verständnis phantastischer Literatur 48
- Ziemssen, Hugo von 74 ff.
- Die Gefahren des Hypnotismus 76
  - Handbuch der speciellen Pathologie und Therapie 74
  - Über die Aufgaben des klinischen Unterrichts und der klinischen Institute 75
- Zipfel, Frank
- Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität 47
- Zola, Émile
- Les Rougon-Macquart 12
- Zondergeld, Rein A. 52
- Lexikon der phantastischen Literatur 52
  - Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur 57
  - Phaïcon II. Almanach der phantastischen Literatur 48, 52
  - Was ist phantastische Literatur? 52

## Die Autorinnen und Autoren

Karsten Blöcker, Roeckstraße 7, 23568 Lübeck (St. Gertrud).

Prof. Dr. Andreas Blödorn, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster.

Prof. Dr. Luca Crescenzi, Dipartimento di Linguistica ,T. Bolelli', Via S. Maria 36, 56126 Pisa, Italien.

Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen.

Prof. Dr. Manfred Dierks, Asbergstraße 2/3, 79359 Riegel am Kaiserstuhl.

Prof. Dr. Elisabeth Galvan, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell' Europa, Via Duomo 219, 80138 Napoli, Italien.

Prof. em. Dr. Christian Grawe, 36 A Forrester Street, Essendon, 3040, Australien.

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Gülke, Balbronner Straße 4, 14195 Berlin

Brigitte Hohmann, Seerosenstr. 1, 80939 München.

Prof. Dr. Tom Kindt, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft und Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur, Frommansches Anwesen Fürstengraben 18, 07737 Jena.

Birte Lipinski, Universität Oldenburg Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Germanistik, Postfach, 26111 Oldenburg.

Prof. Dr. Friedhelm Marx, An der Universität 5, 96047 Bamberg.

PD Dr. Yvonne Nilges, Schwalbenstr. 25, 47877 Willich.

Dr. Friederike Reents, Germanistisches Seminar Universität Heidelberg, Hauptstr. 207–209, 69117 Heidelberg.

Hannelore Tute, Fahlskamp 75a, 25421 Pinneberg.

Prof. Dr. Marianne Wünsch, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Olshausen Str. 40, 24118 Kiel.

Christa Wolf, Amalienpark 7, 13187 Berlin.



# Auswahlbibliographie 2009–2010

zusammengestellt von Gabi Hollender

## 1. Primärliteratur

- Mann, Thomas: Ein Gutachten von Thomas Mann, in: Askani, Stephan und Wegner, Frank (Hrsg.): Cotta: das gelobte Land der Dichter: Briefe an die Verleger, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 149–153.
- Mann, Thomas: Im Schatten Wagners: Thomas Mann über Richard Wagner: Texte und Zeugnisse 1895–1955, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2010, 367 S.
- Mann, Thomas: Unterwegs mit Thomas Mann, hrsg. von Lisa Bönsel und Philipp Werner, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2010 (= Fischer, Bd. 90271, Fischer Klassik), 215 S.
- Mann, Thomas und Molo, Walter: Walter Molos Briefwechsel mit Thomas Mann, hrsg. von Diether Krywalski, in: Bergmeister, Waldtraud: Walter von Molo: (1880–1958), Murnau: Historischer Verein Murnau am Staffelsee 2009, S. 136–151.

## 2. Sekundärliteratur

- Ackermann, Gregor und Heisserer, Dirk: 8. Nachtrag zur Thomas-Mann-Bibliographie, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 231–240.
- Adolphs, Dieter Wolfgang: Die amerikanische Exilrhetorik Thomas Manns als Zeugnis einer weltanschaulichen Neuorientierung, in: Andress, Reinhard (Hrsg.): Weltanschauliche Orientierungsversuche im Exil, Amsterdam: Rodopi 2010 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 76), S. 265–282.
- Apel, Friedmar: Venedig sehen und lieben: Théophile Gautier, Oscar Wilde und Thomas Mann, in: Apel, Friedmar: Das Auge liest mit: zur Visualität der Literatur, München: Hanser 2010 (= Edition Akzente), S. 125–132.
- Argelès, Daniel: Der Zauberberg und der Erste Weltkrieg: Thomas Manns schwankende Geschichtsauffassung in der ersten Hälfte der Zwanziger Jahre, in: Guilhamon, Die streitbare Klio, S. 71–85.

- Auderset, Juri: Vom Zauber der Macht: zur Intertextualität zwischen Thomas Manns „Mario und der Zauberer“ und E.T.A. Hoffmanns „Der Magnetiseur“ und „Der Sandmann“, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 257–283.
- Bade, James N.: Eine beispiellose Trennung: der Hintergrund zu Thomas Manns Briefen an Peter Pringsheim 1915 bis 1917, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 215–229.
- Barna, Kata: Aussenseitergeschichten von Thomas Mann, Saarbrücken: VDM Müller 2009, 40 S.
- Bastek, Alexander: „... als Illustration nicht alle ganz lieb ...“: „Mario und der Zauberer“ aus Sicht der bildenden Kunst, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 163–185.
- Bedenig, Katrin: Auf dem Zauberberg: Thomas Mann als Kurgast in der Schweiz, in: Graf, Felix (Hrsg.): Zauber Berge: die Schweiz als Krafraum und Sanatorium, Baden: hier + jetzt 2010, S. 53–59.
- Benini, Arnaldo: Die existentielle Grenzsituation des Exils, das Beispiel Thomas Manns: Emigration und Exil, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 133–151.
- Benini, Arnaldo: Thomas Mann, Jakob Wassermann e la questione ebraica: edizione bilingue italiana e tedesca, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2010 (= Letture di pensiero e d'arte, Bd. 99), 134 S.
- Benini, Arnaldo: Der Zauberberg auf Italienisch: Anekdotik einer Übersetzung, in: Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 33, 2008–2009, S. 32–36.
- Bergmann, Christian: Der Wert des Wortes bei Thomas Mann, Norderstedt: Books on Demand 2009, 74 S.
- Blaschke, Katharina: Eine Familie gegen die Diktatur: die Familie Mann und ihr journalistisches Engagement gegen das nationalsozialistische Deutschland, Marburg: Tectum 2010, 184 S.
- Boa, Elizabeth: The trial of curiosity in „Der Zauberberg“, in: Oxford German studies, Jg. 38, H. 2, 2009, S. 175–187.
- Bock, Hans Manfred: Bussgang zu den „Zivilisationsliteraten“?: zu Thomas Manns Paris-Aufenthalt im Januar 1926, in: Bock, Hans Manfred: Topographie deutscher Kulturvertretung im Paris des 20. Jahrhunderts, Tübingen: Narr 2010 (= Edition lendemains, Bd. 18), S. 61–95.
- Boetticher, Dirk von: „Tiefe Zugeständnisse im Inneren“: zur Rezeption der Psychoanalyse bei Thomas Mann, in: Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, Jg. 59, H. 3, 2009, S. 405–423.
- Böttiger, Helmut: „Die ganze Zeit viel Kaviar, der zu hartkörnig“: Thomas Mann, der Deutsche als Emigrant, in: Böttiger, Helmut (Hrsg.): Doppel-

- leben: literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland, Bd. 2: Materialien, Göttingen: Wallstein 2009, S. 219–241.
- Böttiger, Helmut: Thomas Mann in Stuttgart: zu einer Ausstellung im Literaturhaus Stuttgart, Warmbronn: Ulrich Keicher 2010 (= Reihe-Literaturhaus-Stuttgart, Bd. 3), 26 S.
- Boothe, Brigitte: Sie fanden nicht einmal Freunde: Psychoanalyse des Exils, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 71–92.
- Borchmeyer, Dieter: Was ist deutsch?: Variationen eines Themas von Schiller über Wagner zu Thomas Mann, Eichstätt: Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt 2010 (= Eichstätter Universitätsreden, Bd. 118), 24 S.
- Borgards, Roland: Gesetz, Improvisation, Medien: Improvisationsliteratur bei Thomas Mann („Der Bajazzo“) und Hugo Ball („Flametti“, „Cabaret Voltaire“), in: Bormann, Hans-Friedrich (Hrsg.): Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst – Medien – Praxis, Bielefeld: Transcript 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 41–63.
- Brandauer, Klaus Maria: Die Fuhrmänner sind wir: im Gespräch mit Norbert Beilharz (1994), in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 210–221.
- Brockmeier, Alke: „... es ist ihnen alles einerlei“: das Porträt einer Generation in Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“, in: Lauer, Gerhard (Hrsg.): Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung, Göttingen: Wallstein 2010 (= Göttinger Studien zur Generationsforschung, Bd. 3), S. 22–46.
- Buchner, Wiebke: Die Gottesgabe des Wortes und des Gedankens: Kunst und Religion in den frühen Essays Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 709), 371 S.
- Bunners, Christian (Hrsg.): Literatur aus dem Ostseeraum und der Lüneburger Heide, Rostock: Hinstorff 2010 (= Beiträge der Fritz Reuter Gesellschaft, Bd. 20), 160 S.
- Buzzati, Dino: Gabrielli, ein Phantom aus früheren Tagen (1965), in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 204–209.
- Consbruch, Benita von: Der Wille zum Schweren: Künstlerprofile in den frühen Erzählungen Thomas Manns, Marburg: Tectum 2010, 130 S.
- Conte, Domenico: „Spazzare il cuore con la scopa“: crisi dell’ individuo, primitività e fascismo nel „Doktor Faustus“ di Thomas Mann, in: Schafroth, Elmar (Hrsg.): Krise als Chance aus historischer und aktueller Perspektive, Oberhausen: Athena-Verlag 2010 (= Beiträge zur Kulturwissenschaft, Bd. 19), S. 78–111.
- Conte, Domenico: „UR“: origini e politica in Thomas Mann, in: Archivio di storia della cultura, Jg. 23, 2010, S. 155–189.

- Costagli, Simone und Galli, Matteo: Chronotopoi: vom Familienroman zum Generationenroman, in: Costagli, Deutsche Familienromane, S. 7–20.
- Costagli, Simone (Hrsg.): Deutsche Familienromane: literarische Genealogien und internationaler Kontext, Paderborn: Fink 2010, 262 S.
- Crescenzi, Luca: Melancholie im „Zauberberg“: Fundstücke aus Thomas Manns Münchner Bibliothek, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 165–192.
- Crescenzi, Luca: Übergang und Simultanität: Thomas Manns Rede „Von deutscher Republik“ und die Symbolik des „Zauberberg“, in: Guilhamon, Die streitbare Klio, S. 179–193.
- Detering, Heinrich: Akteur im Literaturbetrieb: der junge Thomas Mann als Rezensent, Lektor, Redakteur, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 27–45.
- Detering, Heinrich: „Königliche Hoheit“: Thomas Manns Märchen-Roman, Bonn: Bernstein 2010 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 4), 55 S.
- Detering, Heinrich: Die Spuren des Zauberers: über Daniel Kehlmann und Thomas Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 119–126.
- Dierks, Manfred: Der Zauberer und die Hypnose, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 73–95.
- Dumschat-Rehfeldt, Denise: Extreme Emotionen hinter erzählerischer Kälte: narrative Bewältigung des Entsetzlichen in Thomas Manns „Luischen“ und „Anekdote“: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 7 S.
- Ekelund, Lena: Väterlichkeit als Maskerade: der Erzähler und seine Kinder in Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 121–135.
- Elsaghe, Yahya A.: Exil und Stereotypen: Thomas Manns Schweizer vor und nach der Emigration, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 111–132.
- Elsaghe, Yahya A.: Krankheit und Matriarchat: Thomas Manns „Betrogene“ im Kontext, Berlin: De Gruyter 2010 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 53), 362 S.
- Elsaghe, Yahya A.: „Mutter Manardi“: zur Boccaccio- und Bachofen-Rezeption in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Germanisch-romanische Monatsschrift, N.F., Jg. 60, H. 3, 2010, S. 323–338.
- Eming, Jutta: Chopped up, grilled and shrunk to the size of a hedgehog: the bodies of saints in medieval hagiography and in Thomas Mann's „Der Erwählte“, in: Seminar: a journal of Germanic studies, Jg. 46, H. 2, 2010, S. 146–160.

- Fenner, Anna und Hillebrandt, Claudia: Emotionen und Literatur: Begriffsklärung, Untersuchungsperspektiven und Analyseverfahren: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 7 S.
- Feulner, Gabriele: Mythos Künstler: Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin: E. Schmidt 2010 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 222), 474 S.
- Foerster, Manfred J.: Bildungsbürger, nationaler Mythos und Untertan: Betrachtungen zur Kultur des Bürgertums, Aachen: Shaker Media 2009, 366 S.
- Foerster, Manfred J.: Bildungsbürgertum und Besitzbürgertum: kulturkritische Anmerkungen zu Fontanes „Jenny Treibel“ und Thomas Manns „Buddenbrooks“, in: Foerster, Bildungsbürger, nationaler Mythos und Untertan, S. 43–73.
- Foerster, Manfred J.: Das Faustische Prinzip und der tiefe Fall: Leverkühn und die deutsche Katastrophe, in: Foerster, Bildungsbürger, nationaler Mythos und Untertan, S. 27–41.
- Foerster, Manfred J.: Von der Höhe und dem Profanen: das Bürgerliche und das Genialische, in: Foerster, Bildungsbürger, nationaler Mythos und Untertan, S. 95–108.
- Füllmann, Rolf: Thomas Mann „Mario und der Zauberer“, in: Füllmann, Rolf: Einführung in die Novelle, Darmstadt: WGB 2010 (= Einführungen Germanistik), S. 125–133.
- Galvan, Elisabeth: Eleanor Twentyman – alias Cynthia Sperry – in Florenz, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 159–168.
- Galvan, Elisabeth: Laudatio für Dirk Heisserer, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 135–143.
- Galvan, Elisabeth: Zeitgeist im Renaissance-Gewand: ein Blick hinter die Münchener Kulissen von Thomas Manns „Fiorenza“, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 25–50.
- Gerke, Stefan: Thomas Mann in Luxor, in: Papyrus Magazin: die Zeitschrift für alle Deutschsprachigen in Ägypten, Jg. 31, H. 3, 2010, S. 52–55.
- Goebel, Rolf J.: Medienkonkurrenz und literarische Selbstlegitimierung bei Thomas Mann, in: Degner, Uta (Hrsg.): Der neue Wettstreit der Künste: Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld: Transcript 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 41–56.
- Görner, Rüdiger: Der ironische Weltbürger: Anmerkungen zu Thomas Manns kosmopolitischem Bewusstsein, in: Kunicki, Wojciech (Hrsg.): Breslau und die Welt: Festschrift für Prof. Dr. Irena Swiatlowska-Predota zum 65. Geburtstag, Wrocław: ATUT 2009, S. 203–212.

- Görner, Rüdiger: Der Sehnsucht und der Epik Wellen: zu einem Bewegungsmotiv bei Thomas Mann, in: Schwarz, Hans-Günther (Hrsg.): Die Welle: das Symposium, München: Iudicium 2010 (= Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie, Bd. 10), S. 80–88.
- Gremler, Claudia: „Sympathisch ergriffen“: der Zusammenhang von (queerer) Emotionalität und Intertextualität bei Thomas Mann am Beispiel seiner Rezeption von Herman Bangs Werken: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 7 S.
- Guilhamon, Elizabeth (Hrsg.): Die streitbare Klio: zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik, Bd. 13), 241 S.
- Gyseke, Gernot: Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Gyseke, Gernot: Im Bann des deutschen Mythos: Faust – der Kaiser im Kyffhäuser – die Nibelungen, München: DSZ-Verlag 2010, S. 64–78.
- Haack, Hans-Peter: Zweideutigkeit als System: Thomas Manns Forderung an die Kunst, Leipzig: Haack & Haack 2010, 89 S.
- Hamacher, Bernd: Die Utopie der Mitte: zum politischen Kontext und zur kulturellen Topographie von „Mario und der Zauberer“, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 17–35.
- Happ, Julia S. (Hrsg.): Jahrhundert(w)ende(n): ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900, Berlin: Lit 2010 (= Literatur, Forschung und Wissenschaft, Bd. 19), 210 S.
- Happ, Julia S.: „Nietzsches *décadence* im Lichte unserer Erfahrung“: Thomas Manns literarische Dekadenz im Wandel („Wälsungenblut“), in: Happ, Jahrhundert(w)ende(n), S. 179–208.
- Heisserer, Dirk: „Buddenbrooks“ in München: Schreiborte und Schauplätze, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 193–213.
- Heisserer, Dirk: Dankrede, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 145–149.
- Heisserer, Dirk: Die „dumme Stadt“: zu einem Wort Thomas Manns über München: mit einem wiederentdeckten Brief an Paul Renner, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 214–223.
- Heisserer, Dirk: „Nach Haus?“, die Exil-Orte Thomas Manns, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 153–169.
- Heisserer, Dirk: „Rauchiges Schweben“: Thomas Mann im Literaturbeirat der Stadt München (1927–1931): eine Dokumentation mit acht unbekanntem Briefen, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 224–239.
- Heisserer, Dirk (Hrsg.): Thomas Mann in München V: Vorträge 2007–2009: Dokumentation, München: Peniope 2010 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Bd. 8), 242 S.

- Henkes, Melanie: Remythisierung der Liebe als Aufbruch ins 20. Jahrhundert: über Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 10 S.
- Hennemann Barale, Ingrid: Suggestioni naturaliche e tentazioni estetizzanti nel debutto letterario di Thomas Mann, in: Carmassi, Carlo (Hrsg.): Wo bleibt das „Konzept“?: Festschrift für Enrico De Angelis, München: Iudicium 2009, S. 170–179.
- Hermand, Jost: Thomas Mann und Bertolt Brecht: Repräsentant und Verräter der bürgerlichen Klasse, in: Hermand, Jost: Die Toten schweigen nicht: Brecht-Aufsätze, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 59), S. 146–161.
- Herwig, Henriette: Altersliebe, Krankheit und Tod in Thomas Manns Novellen „Die Betrogene“ und „Der Tod in Venedig“, in: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2008/2009, S. 345–361.
- Hidika, Masahiko: Thomas Manns „Der Tod in Venedig: Entstehungsgeschichte, Hauptmotive und Manns künstlerische Welt, in: Kyushu Doitsu Bungaku, Bd. 23, 2009, S. 43–78.
- Horton, David: „An acceptable job“?: the first English translation of Thomas Mann's „Das Gesetz“, in: The modern language review, Jg. 105, H. 1, S. 149–170.
- Horton, David: Thomas Mann in englischer Übersetzung: Überlegungen zum literarischen Transfer, in: Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, Jg. 60, H. 2, 2010, S. 283–297.
- Hron, Irina: „Grenzwertige Begegnungen“: Spiegelflächen, Hörgrenzen und Sprachwirbel um 1900: Thomas Manns „Wälsungenblut“ und Hofmannsthals „Ein Brief“, in: Happ, Jahrhundert(w)ende(n), S. 143–178.
- Jürgens, Birgit: Fritz Jöde, Thomas Mann und Pfitzners politisches Handeln – öffentliche Bekundungen und die Folgen, in: Jürgens, Birgit: „Deutsche Musik“ – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner, Hildesheim: Olms 2009 (= Historische Texte und Studien, Bd. 24), S. 184–196.
- Kablitz, Andreas: Mittelalterliche allegorische Dichtung und die Struktur der Fiktion (Dante, „Convivio“ – Thomas Mann, „Der Zauberberg“ – Aristoteles, „Poetik“), in: Strohschneider, Peter (Hrsg.): Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit, Berlin: de Gruyter 2009, S. 222–271.
- Kaiser, Joachim: Lassen Töne sich in Worte fassen? Problematik und Chance literarischer Musikbeschreibung, in: Jahrbuch: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Bd. 23, 2009, S. 76–91.

- Kehlmann, Daniel: Dionysos und der Buchhalter, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 127–133.
- Kiefer, Sascha: Thomas Mann (1875–1955), in: Kiefer, Sascha: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert: eine Gattungsgeschichte, S. 157–171.
- Kinder, Anna: „Ich habe ein Recht auf Comfort, zum Donnerwetter“: Thomas Mann und das Geld, in: Kehnel, Annette (Hrsg.): Geist und Geld, Frankfurt/Main: Frankfurter Allgemeine Buch 2009 (= Wirtschaft und Kultur im Gespräch, Bd. 1), S. 233–257.
- Kinzel, Ulrich: Botschaft und Wegweisung: die hermetische Transformation in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“, in: Wergin, Ulrich (Hrsg.): Bilder des Ostens in der deutschen Literatur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 179–187.
- Kirschbaum, Dorothea: Erzählen nach Wagner: Erzählstrategien in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“, Hildesheim: Olms 2010 (= Echo: Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog, Bd. 14), 304 S.
- Koopmann, Helmut: Ein böser Traum, ein böses Erwachen: Nachrede, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 253–256.
- Koopmann, Helmut: Faust reist an den Lido: Goethes Spuren in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, Bonn: Bernstein 2010 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 3), 41 S.
- Koopmann, Helmut: Im Elend: von den Krankheiten des Exils, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 41–70.
- Koopmann, Helmut: Der Künstler als Scharlatan: Bruder Cipolla und seine Vorgänger, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 37–51.
- Koopmann, Helmut: Der Schatten des Anderen: Thomas Manns Selbstinszenierungen – mit Hilfe des Bruders, auf Kosten des Bruders, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 77–90.
- Koopmann, Helmut: Teufelspakt und Höllenfahrt: Thomas Manns „Doktor Faustus“ und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik: Beitrag zur Vortragsreihe „Goethe und die Musik“, zwischen September 2008 und Mai 2009 der Goethe-Gesellschaft München, in: Goetheportal.de, 16 S.
- Kröner, Hans-Peter: Ärztemigration und die Pathologie des Exils, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 195–212.
- Kurzke, Hermann: München als Symbol: die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ in neuer Sicht, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 85–113.
- Kurzke, Hermann: Vom Hervordenken Gottes: Thomas Mann, „Joseph und

- seine Brüder“, in: Kurzke, Hermann: Die kürzeste Geschichte der deutschen Literatur und andere Essays, München: Beck 2010 (= Beck'sche Reihe, Bd. 1829), S. 68–71.
- Kvirikadze, Nino: The phenomenon of German Nation in Thomas Mann's essays „Germany and the Germans“, in: Gejbullajeva, Rähilä (Hrsg.): Stereotypes in literatures and cultures: international reception studies, Frankfurt/Main: Lang 2010, S. 6–12.
- Ladenthin, Volker: Gerechtes Erzählen: Studien zu Thomas Manns Erzählung „Das Gesetz“, zu Theodor Storm und Ernst Toller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 122 S.
- Lämmert, Eberhard: Doppelte Optik: über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann, in: Lämmert, Eberhard: Respekt vor den Poeten: Studien zum Status des freien Schriftstellers, Göttingen: Wallstein 2009 (= Manhattan manuscripts, Bd. 1), S. 50–72.
- Lehnert, Herbert: Beiträge zur Biographie Thomas Manns aus Zürich, Davos und Lübeck, in: Orbis litterarum, Jg. 65, H. 2, 2010, S.150–162.
- Lehnert, Herbert: „Gefallen“: Thomas Manns erste Novelle: ein Experiment des Modernismus, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 1–24.
- Lesnick, Howard: Thomas Mann, „The tables of the law“: note on Thomas Mann and the source and content of the moral law, in: Lesnick, Howard: Religion in legal thought and practice, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 73–87.
- Lipinski, Birte: „Warme Kunst“ und „kalter Künstler“?: Kai Graf Mölln, Hanno Buddenbrook und eine romantische Universalpoesie: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 8 S.
- Lörke, Tim: Bürgerlicher Avantgardismus: Thomas Manns mediale Selbstinzenierung im literarischen Feld, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 62–75.
- Lörke, Tim: Die Verteidigung der Kultur: Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne: Thomas Mann – Ferruccio Busconi – Hans Pfitzner – Hanns Eisler, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 305 S.
- Löwe, Matthias: Narrativer Angstschweiss: zur ästhetischen Funktion erzählerischer Emotionalität im Joseph-Roman: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 7 S.
- Lühe, Irmela von der: „Der grosse Mann ist ein öffentliches Unglück“: Pathos und Komik in Thomas Manns Goethe-Verehrung, in: Brittnacher, Hans Richard (Hrsg.): Vom Erhabenen und vom Komischen: über eine prekäre

- Konstellation: für Rolf-Peter Janz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 143–150.
- Marx, Friedhelm: Gesellschaftsgeist: Thomas Manns Geburtstagsansprache für seinen Bruder „Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit (1931)“, in: Heinrich Mann Jahrbuch, Bd. 28, 2010, S. 47–58.
- Marx, Friedhelm: Kino im Roman der Weimarer Republik: über Thomas Manns „Zauberberg“ und Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“, in: Schmidt, Wolf Gerhard (Hrsg.): Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin: de Gruyter 2009 (= Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 19), S. 139–151.
- Max, Katrin: Unheilbar verliebt: zur Deutung von Krankheit und Liebe in Thomas Manns Erzählung „Die Betrogenen“ und dem Roman „Der Zauberberg“, in: Jahrbuch Literatur und Medizin, Bd. 3, 2009, S. 67–88.
- Mayer, Mathias: Thomas Mann – von der Moral des Unpolitischen zur Ethik des Paradoxen, in: Mayer, Mathias: Der erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven, München: Fink 2010 (= Ethik – Text – Kultur, Bd. 4), S. 181–199.
- Mazzetti, Elisabetta: Thomas Manns „Mario und der Zauberer“ – der italienische Hintergrund und die Rezeption in Italien, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 97–119.
- Mennel, Hans-Dieter: Thomas Manns frühe Novellen und die Lehre von den Psychopathien nach Kurt Schneider, in: Jahrbuch Literatur und Medizin, Bd. 3, 2009, S. 39–65.
- Müller, Tilo: Frömmigkeit ohne Glauben: das Religiöse in den Essays Thomas Manns (1893–1918), Frankfurt/Main: Klostermann 2010 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVII), 304 S.
- Neumann, Gerhard: „Erklär mir, Liebe“: Eros auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert, in: Götze, Karl Heinz (Hrsg.): Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach 1945: Festschrift für Ingrid Haag, Frankfurt/Main: Lang 2010, S. 17–32.
- Neumann, Veit (Hrsg.): Sprich nur ein Wort ...: Katholizismus und Literatur, Würzburg: Echter 2010, 140 S.
- Neumann, Veit: Thomas Manns verfehelter Zugang zum Katholizismus, in: Neumann, Sprich nur ein Wort ..., S. 15–20.
- Neumann, Veit: Vom Découragement zum Dénouement: Mythos und Repräsentation bei Thomas Mann, in: Neumann, Sprich nur ein Wort ..., S. 21–32.
- Nied, Marius: Der Weg zu „Geist und Kunst“: Thomas Mann und sein Frühwerk unter dem Blickwinkel der Feldtheorie Pierre Bourdieus, Darmstadt: BÜCHNER-Verlag 2010, 105 S.
- Nieradka, Magali Laure: Der Mann von Prose – über die Familie Mann und

- Rudolf Fleischmann, in: Brinson, Charmian (Ed.): *Exile in and from Czechoslovakia during the 1930s and 1940s*, Amsterdam: Rodopi 2009 (= *The yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, Bd. 11), S. 7–26.
- Noll, Chaim: „Staub und Stein waren verklärt“: biblische Landschaften in Thomas Manns Josephsromanen, in: *Merkur: deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 63, H. 2, 2009, S. 126–135.
- Nyemb, Bertin: *Interkulturelle Aspekte in Thomas Manns „Königliche Hoheit“*, in: *Else-Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne*, Bd. 4, 2009, S. 115–144.
- Östling, Johan: *Eine grandiose Abschiedsvorstellung: Thomas Mann und die deutsche Kultur in der schwedischen Nachkriegszeit*, in: *KulturPoetik: Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, Jg. 9, H. 2, 2009, S. 200–218.
- Ognibene, Fabio: *Die Sehnsucht nach Italien: Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 244 S.
- Ostermann, Martin: *Analyse eines ausgewählten Beispiels: „Der Zauberberg“ von Thomas Mann*, in: Ostermann, Martin: *Gotteserzählungen: Gottessuche in Literatur und Film*, Marburg: Schüren 2010 (= *Film und Theologie*, Bd. 15), S. 298–325.
- Peres, Anna: *Shakespeare in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ oder die Einheit von Wort und Ton bei Adrian Leverkühn: Bemerkungen zu der intertextuellen Strukturierungsmethode Thomas Manns*, in: Kurdi, Imre (Hrsg.): *Konnte Rilke radfahren?: die Faszination des Biographischen in der deutschen Literatur: Gedenkschrift für Ferenc Szász*, Frankfurt/Main: Lang 2009, S. 139–147.
- Pfister, Wolfgang: *Gemischte Gesellschaft: Figuren in Romanen und Erzählungen bei Theodor Fontane und Thomas Mann*, Dettelbach: Röhl 2010, 310 S.
- Pils, Holger: *Bürger Thomas Mann und Halbproletarier Mario: zur politischen Lesart der Novelle „Mario und der Zauberer“ in der DDR*, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 137–161.
- Pils, Holger und Ulrich, Christina (Hrsg.): *Thomas Manns „Mario und der Zauberer“*, Lübeck: Kulturstiftung Hansestadt Lübeck 2010 (= *Buddenbrookhaus-Kataloge*), 240 S.
- Pottbeckers, Jörg: *„Dein Leben soll kalt sein“: kühle Ästheten als einsame Künstler? Versuch der Neubewertung eines zähen Klischeebildes bei Thomas Mann: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen*, in: *literaturkritik.de*, Nr. 4, April 2010, 7 S.

- Preusser, Heinz-Peter: Vom Roman zu Film und Doku-Fiktion sowie retour: die „Buddenbrooks“ und „Die Manns“, in: Costagli, Deutsche Familienromane, S. 85–96.
- Raff, Thomas: Ironie und Satire: Thomas Mann und Thomas Theodor Heine, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 115–164.
- Ratschko, Katharina: Kunst als Sinnsuche und Sinnbildung: Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“ und Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“ vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung um die Moderne seit der Frühromantik, Hamburg: Kovac 2010 (= Schriftenreihe Studien zur Germanistik, Bd. 35), 477 S.
- Reinacher, Pia: Das Affektpotential der Kleidung: Thomas Mann: Experte der Ganzkörpermaske, in: Reinacher, Pia: Kleider, Körper, Künstlichkeit: wie Schönheit inszeniert wird, Berlin: Berlin University Press 2010, S. 36–42.
- Riemen, Rob: Thomas Mann und seine Zeit, in: Riemen, Rob: Adel des Geistes: ein vergessenes Ideal, München: Siedler 2010, S. 41–69.
- Röwer, Gabriele: Thomas Mann und Robert Mächler, in: Röwer, Gabriele (Hrsg.): „Arme Teufel sind wir alle ...“: Briefe von und an Robert Mächler über Gott und die Welt, Bern: Haupt 2010, S. 47–52.
- Rudloff, Holger und Liche, Helmut: „Von ganzer Seele hasste ich ihn“: Hinweise auf den Bruder Heinrich in Thomas Manns Roman „Der Erwählte“, in: Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre, Jg. 60, H. 2, 2010, S. 213–224.
- Ruehl, Martin A.: A master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the making of a national icon, in: Oxford German studies, Jg. 38, H. 1, 2009, S. 61–106.
- Sandberg, Hans-Joachim: Das alte Auge mit der grünen Brille: Nachlese zu „Buddenbrook(s)“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 185–214.
- Sandberger, Wolfgang: Zur Bedeutung der medial vermittelten Musik in der Erzählung „Unordnung und frühes Leid“ von Thomas Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 9–26.
- Sautermeister, Gert: Der „Tod in Venedig“: Liebe und Politik, in: Götze, Karl-Heinz (Hrsg.): Zur Literaturgeschichte der Liebe, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 299–302.
- Scheffel, Michael: „Glieder in einer Kette“?: Bilder der Familie und Formen des Erzählens in Thomas Manns „Buddenbrooks“ und John von Düffels „Houwelandt“, in: Catani, Stephanie (Hrsg.): Familien Erzählen: das literarische Werk John von Düffels, Göttingen: Wallstein 2010 (= Poiesis: Standpunkte der Gegenwartsliteratur, Bd. 6), S. 129–143.
- Scherler, Kirsten: Das Wertherthema als ein Klassiker der Literatur des 20. Jahrhunderts: das Thomas Mannsche Gestaltungsprinzip in „Lotte in Wei-

- mar“, in: Scherler, Kirsten: „Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“: Werther in der deutschen Literatur, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 2002), S. 61–85.
- Scheuermann, Barbara: „Dat is nu Allens so as dat is.“: Fritz Reuter im Kommentarband zu Thomas Manns „Buddenbrooks“, in: Bunnens, Literatur aus dem Ostseeraum und der Lüneburger Heide, S. 21–33.
- Schick, Karin: Fremde Nähe: Max Beckmann, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner und die Landschaft im Exil, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 231–252.
- Schirnding, Albert von: „Auch ist alles Vergängliche mir nur ein Gleichnis“: Thomas Manns Verhältnis zu Geld und Besitz, in: Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 33, 2008–2009, S. 21–31.
- Schomers, Walter: ergänzende bibliographische Angaben zu französischer Primär- und Sekundärliteratur zu Thomas Mann und zur Familie Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 241–248.
- Schwedt, Georg: „Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ (1954), in: Schwedt, Chemie und Literatur, S. 215–221.
- Schwedt, Georg: Chemie und Literatur: ein ungewöhnlicher Fall, Weinheim: Wiley-VCH 2009 (= Erlebnis Wissenschaft), 274 S.
- Schwedt, Georg: „Doktor Faustus“ (1947), in: Schwedt, Chemie und Literatur, S. 199–205.
- Schwedt, Georg: „Der Zauberberg“ (1924), in: Schwedt, Chemie und Literatur, S. 161–171.
- Sipione, Concetta: Tra medioevo e (post)moderno: la leggenda di Gregorio in „Der Erwählte“ di Thomas Mann, in: Bonifazio, Massimo (Hrsg.): Tra denuncia e utopia: impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna: studi in onore di Giuseppe Dolei, Roma: Artemide 2010 (= Proteo, Bd. 51), S. 95–118.
- Spahr, Roland: Thomas Mann im S. Fischer Verlag, in: Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 33, 2008–2009, S. 7–20.
- Sparenberg, Tim: Der Einbruch der Thermodynamik: Lektüren zu Thomas Manns „Tod in Venedig“, in: Non Fiktion: Arsenal der anderen Gattungen, Jg. 4, H. 2, 2009, S. 71–112.
- Sprecher, Thomas: Laudatio für Inge Jens, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 151–158.
- Sprecher, Thomas: Märtyrertum und Repräsentanz: zu Thomas Manns Resilienz im Exil, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 93–110.
- Sprecher, Thomas (Hrsg.): Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“: (Über-)Lebensformen in der Fremde: die Davoser Literaturtage 2008,

- Frankfurt/Main: Klostermann 2010 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. XVI), 306 S.
- Stephan, Michael: Thomas Mann und der Münchener Zensurbeirat, in: Heisserer, Thomas Mann in München V, S. 51–83.
- Strassner, Frank-Uwe: Gegenwart und Gegenwelten im Deutschlandbild Thomas Manns, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 40), 504 S.
- Strinz, Bastian: Ekel – mit Massen: ästhetische Wahrnehmung in den Erzählungen Thomas Manns zwischen objektivem, gutem Geschmack und subjektivem Empfindungsvermögen: Vortrag an der Tagung „Ein ‚kalter Künstler‘? Emotionen und Aspekte von Emotionalität bei Thomas Mann“ vom 5. und 6. März 2010 in Göttingen, in: literaturkritik.de, Nr. 4, April 2010, 7 S.
- Strobel, Jochen: Der Grossschriftsteller als Fernsehstar: Heinrich Breloers Fernsehproduktion „Die Manns“, in: Joch, Markus (Hrsg.): Mediale Erregungen?: Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, Tübingen: Niemeyer 2009 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 118), S. 269–287.
- Szendi, Zoltán: Zu Thomas Manns Schiller-Bild, in: Balogh, András F. (Hrsg.): Im Schatten eines anderen: Schiller heute, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= Budapest Studies zur Literaturwissenschaft, Bd. 16), S.141–149.
- Tamura, Kazuhiko: Südwärts vom Zauberberg, in: Ogawa, Akio (Hrsg.): Wie alles sich zum Ganzen webt: Festschrift für Yoshito Takahashi zum 65. Geburtstag, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2010 (= Stauffenburg-Festschriften), S. 199–214.
- Tatje, Christian: Der kleine Herr Friedemann und Tobias Mindernickel bei Thomas Mann: gesellschaftsfähig trotz Aussenseiterrolle?, Norderstedt: Grin-Verlag 2010, 14 S.
- Thomas Mann Jahrbuch 2010, hrsg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer, in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V., Frankfurt/Main: Klostermann 2011 (= Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 23), 279 S.
- Tingey, David L.: Seeing Jaakob: the poetics of visibility in Thomas Mann's „Die Geschichten Jaakobs“, Oxford: Peter Lang 2010 (= Studies in modern German literature, Bd. 111), 308 S.
- Tönnesmann, Andreas: Alte Erde, neues Exil?: Thomas Mann, Paul Hindemith, Carl Zuckmayer zurück in der Schweiz, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 171–193.
- Tönnesmann, Andreas: „Diese politische Linie seines Lebens“: Thomas Mann, Karl Schmid und die ETH Zürich 1950–1956, in: Albrecht, Juerg (Hrsg.):

- Expansion der Moderne: Wirtschaftswunder, Kalter Krieg, Avantgarde, Populärkultur, Zürich: GTA Verlag 2010 (= *Outlines*, Bd. 5), S. 263–294.
- Tönnemann, Andreas: Thomas Manns Italien, in: Locher, Alexandra (Hrsg.): *Bilder und Zerrbilder Italiens*, Wien: Lit 2010 (= *Zürcher Italienstudien*, Bd. 1), S. 205–222.
- Tucci, Francesca: Der Künstler, der Literat und die Widersprüchlichkeit des Deutschtums, in: Brambilla, Marina Marzia (Hrsg.): *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920)*, Amsterdam: Rodopi 2010 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 74), S. 175–196.
- Ulrich, Christina: Bibliografie zu Thomas Manns „Mario und der Zauberer“: Rezensionen aus dem deutschen und italienischen Sprachraum, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 223–233.
- Vaget, Hans Rudolf: Der alte Mann und der „homosexuelle Roman“, in: *Merkur: deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 63, H. 4, 2009, 360–365.
- Vaget, Hans Rudolf: Vom „Herzasthma des Exils“: zur Pathographie der amerikanischen Jahre Thomas Manns, in: Sprecher, Thomas Mann und das „Herzasthma des Exils“, S. 17–39.
- Varwig, Olivia: Das Schlaraffenland im (Anti-)Entwicklungsroman: zur Literarisierung des Essens in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, in: Wilk, Nicole (Hrsg.): *Esswelten: über den Funktionswandel der täglichen Kost*, Frankfurt/Main: Lang 2010 (= *Welt – Körper – Sprache*, Bd. 8), S. 91–103.
- Vilas-Boas, Gonçalo: Eine Hotelgeschichte mit Thomas Mann im Hintergrund: Alain Claude Sulzers Roman „Ein perfekter Kellner“, in: Hellström, Martin (Hrsg.): *Alter und Altern*, München: Iudicium 2010 (= *Perspektiven: nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur*, Bd. 7), S. 70–82.
- Vuillet, Hélène: Thomas Mann – „La langue allemande, patrie véritable et indéfectible“, in: *Chroniques allemandes: revue annuelle du Centre d'Etudes et de Recherches Allemandes et Autrichiennes Contemporaines (CERAAC) de l'Université Stendhal-Grenoble 3*, Bd. 13, 2009, S. 323–334.
- Weber, Alexander: Thomas Manns „Zauberberg“ im Lichte einer unbeachteten Venusberg-Novelle, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 129, H. 2, 2010, S. 253–269.
- Wedel, Michael: „Was so einem Filmmann nicht alles einfällt“: Kurt Hoffmanns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, in: Wahl, Chris (Hrsg.): *Der Mann mit der leichten Hand: Kurt Hoffmann und seine Filme*, München: Belleville 2010, S. 81–96.

- Wiele, Jan: Der Tod des Erzählers in Venedig: Thomas Manns meisterhafte Parodie (1912), in: Wiele, Jan: Poetologische Fiktion: die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert, Heidelberg: Winter 2010 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 278), S. 89–103.
- Wimmer, Ruprecht: Medien als ad-hoc-Quellen des „Doktor Faustus“, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 47–59.
- Wisskirchen, Hans: „Buddenbrooks“ – ein pathetischer Roman?, in: Bunnens, Literatur aus dem Ostseeraum und der Lüneburger Heide, S. 10–20.
- Wisskirchen, Hans: Gegen Hitler: Thomas Manns mediale Strategien auf dem Weg zum Repräsentanten des anderen Deutschland, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 91–103.
- Wittmann, Reinhard: Das Institut „Morgenstern“: Jesuitenkollegien als literarisches Thema, in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 169–183.
- Wüstner, Andrea: Ich war immer verärgert, wenn ich ein Mädchen bekam: Thomas und Katia Mann als Eltern, München: Piper 2010, 378 S.
- Zander, Peter: Cipolla: zwischen Hanussen und Berlusconi: zu Klaus Maria Brandauers Verfilmung „Mario und der Zauberer“, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 187–199.
- Zander, Peter: Geschaute Erzählung – Thomas Mann im Kino: von „Buddenbrooks“ (1923) bis „Buddenbrooks“ (2008), in: Thomas Mann Jahrbuch 2010, S. 105–117.
- Zelić, Tomislav: Gustav von Aschenbachs Ausflug an die ostadriatische Küste in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, in: Kabic, Slavija (Hrsg.): Mobilität und Kontakt: deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum, Zadar: Sveuciliste u Zadru 2009, S. 293–302.
- Zeller, Regine: „Die beherrschende Kraft eines stärkeren Wollens“ – der Cavaliere Cipolla und die Verführung der Masse, in: Pils, Thomas Manns „Mario und der Zauberer“, S. 53–71.

# Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Sitz Lübeck e.V., für 2010

*Thomas-Mann-Tagung 2010, Paulinerkirche Göttingen:  
Der Zauberer und die Phantastik*

Vom 3.–5. September 2010 fand die Herbsttagung der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft zum Thema „Der Zauberer und die Phantastik. Thomas Mann und das phantastische Erzählen“ in der Paulinerkirche zu Göttingen in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität statt. Göttingen, dessen Universität 1737 im Geiste der Aufklärung gegründet wurde und um 1800 zu einer Geburtsstätte der Frühromantik avancierte, eignete sich somit hervorragend für das gewählte, bisher erst fragmentarisch erörterte Thema. Obwohl das erzählerische Werk Thomas Manns auf den Spuren des Realismus wandert, wendet es sich immer wieder auch dem „Phantastischen“ zu. Das Oszillieren zwischen diesen zwei Extremen prägt sowohl seine Romane *Buddenbrooks*, *Zauberberg* oder *Doktor Faustus* als auch einen Großteil seiner Novellen, etwa den *Tod in Venedig*. Um die komplexe Thematik systematisch zu analysieren, wurde das Kolloquium in drei aufeinander aufbauende Sektionen gegliedert.

In der ersten Sektion mit dem Titel „Begriff und Theorie des Phantastischen Erzählens“ wurde Grundlegendes zum phantastischen Erzählen Thomas Manns in den Blickpunkt genommen. Heinrich Detering sprach über *Grenzfälle der Phantastik: Zum Beispiel „Buddenbrooks“*, Tom Kindt stellte in seinem Vortrag *Grade der Unerklärlichkeit Überlegungen zum Begriff der phantastischen Literatur am Beispiel von Werken Thomas Manns* an und schließlich referierte Andreas Blödorn über „*Wer den Tod angeschaut mit Augen*“: *Phantastisches in „Der Tod in Venedig“*. Der Nachmittag des 3. September stand im Zeichen der Jungen Thomas-Mann-Forschung. Hier sprach Alke Brockmeier über *Psychologische Phantastik. Thomas Manns Maupassant-Rezeption*, Gesa Singer über die *Unerreichbarkeit des Anderen. Zu einem Sehnsuchtsmotiv in Thomas Manns Erzählungen* und Denise Dum-schat-Rehfeldt widmete ihren Vortrag der „*Zufuhr neuen Blutes*“ und damit den *Vampirischen Strukturen in Erzählungen Thomas Manns*. Im Anschluss fand die Mitgliederversammlung der Jungen Thomas-Mann-Forscher statt. Eine Lesung von Günter Grass aus *Grimms Wörter* und ein anschließendes Gespräch Heinrich Deterings mit Grass über dessen neues Buch rundete den ersten Tag gelungen ab.

Am zweiten Tag wurden „Psychologische und anthropologische Aspekte“ des Phantastischen beleuchtet. Den Einstieg machte Manfred Dierks mit seinem Vortrag „*Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im „Zauberberg“*“. Marianne Wunsch ging dem *Okkultismus im Kontext des „Zauberbergs“* nach und Elisabeth Galvan hielt einen Vortrag über „*Der Kleiderschrank und seine Folgen*“. Nach einer Diskussion mit den Referenten stellte Tilmann Lahme, Biograph und Herausgeber Golo Manns, überraschende Analogien in Bezug auf das Phantastische zwischen Golo Manns Werken und denen seines Vaters heraus. Holger Pils, der Leiter des Buddenbrookhauses, unterhielt sich im Anschluss an diesen Vortrag mit dem Referenten. Als Höhepunkt und Abschluss des zweiten Tages wurde – bereits zum vierten Mal – der Förderpreis der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft an Dorothea Kirschbaum verliehen.

In der letzten Sektion beschäftigten sich Friedhelm Marx und Stephan Stachorski mit den „Literarischen Traditionen und Transformationen“, die Thomas Manns Verhältnis zur phantastischen Literatur kennzeichnen. Während Friedhelm Marx die Erzählung „Mario und der Zauberer“ unter die Lupe nahm und nach der „*Bürgerlichen Phantastik*“ in dieser Erzählung fragte, setzte sich Stephan Stachorski unter dem Titel „*Aus ihren Nasenlöchern ringelten sich manchmal gelbe Würmchen...*“ mit dem Roman *Doktor Faustus* als phantastischem Roman auseinander. Der geplante Beitrag von Evelyn Bukowski zur Phantastik in den Josephromanen musste leider ausfallen. Stattdessen sprach Maren Ermisch über Illustrationen zu Thomas Manns narratologischem Werk und führte anschließend durch die das Herbstkolloquium 2010 begleitende Kabinettausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek, wodurch der Vorsprung der Bildenden Kunst gegenüber der Literaturwissenschaft in Bezug auf die phantastischen Wurzeln im Werk Thomas Manns veranschaulicht wurde.

*Im Schatten des Lindenbaums – Thomas Mann und die Romantik*  
Jena, 6. – 7. Mai 2011

Der Kreis der jungen Thomas-Mann-Forscher kam in Jena auf Einladung des Germanistischen Seminars der Universität zusammen, um Thomas Manns Werk im Kontext verschiedener Aspekte des Romantischen zu diskutieren. Einige Beiträge stellten Manns Rezeption romantischer Texte und Theorien vor, andere beschäftigten sich mit seiner Reflexion der nicht nur literarischen, sondern auch politischen Folgen der Romantik. Im Kern der Überlegungen

stand dabei stets die Frage nach Thomas Manns spezifischer Modernität. Zudem wurden Anregungen der angelsächsischen Literaturwissenschaften aufgegriffen, Romantik auch als eine besondere Schreibweise zu verstehen, die nicht allein auf einen besonderen historischen Kontext fixiert ist, sondern sich eher in besonderen Techniken und formalen Eigenheiten zeigt. Hierbei zeigte sich, dass mit solchen Überlegungen Modelle entwickelt werden können, um Manns Texte in ihrer formalen Eigenheit zu charakterisieren.

### *Archiv der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*

Das Buddenbrookhaus ist als Geschäftsstelle der Gesellschaft darum bemüht, das Archiv der Gesellschaft auszubauen. Ein wichtiger Zuwachs des vergangenen Jahres soll hier genannt werden: Der Lübecker Mediziner Dr. Ulrich Thoemmes war Mitbegründer der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft und von 1974 bis 1985 ihr 1. Vorsitzender. Von seinen Söhnen Peter und Martin Thoemmes erhielt das Buddenbrookhaus umfangreiches Archivmaterial, welches die Geschichte der Gesellschaft, die Rezeption Thomas Manns in Lübeck, aber auch das Engagement Lübecker Bürger um Thomas Mann dokumentiert. Kern des Konvoluts sind 271 Briefe aus den Jahren 1974–1990. Ulrich Thoemmes stand in regem Briefverkehr mit zahlreichen Mann-Forschern, Sammlern und Kennern. Zu den bedeutsamsten Korrespondenzen gehören 11 Briefe von Golo Mann aus den Jahren 1974–1990. Weitere Briefpartner sind Thomas Manns „Archivarin“ Ida Herz, seine Sekretärin Anita Naef, Peter de Mendelssohn, Joachim Kaiser, Ralph Giordano, Dolf Sternberger, Alfred Kantorowicz sowie die Thomas-Mann-Preisträger Marcel Reich-Ranicki und Joachim Fest. Regen Briefkontakt gab es mit den Literaturwissenschaftlern Eckhard Heftrich, Herbert Lehnert und Helmut Koopmann sowie mit dem langjährigen Leiter des Thomas-Mann-Archivs und Thomas-Mann-Preisträger Hans Wysling. Aber auch zu Sammlern wie Hans-Otto Mayer, Ulrich Kocher und Hans Waldmüller pflegte Ulrich Thoemmes gute Kontakte. Die Sammlung enthält außerdem Material (Fotos, Abschriften von unveröffentlichten Ansprachen, Broschüren, Programme, Presse) zur Verleihung der Ehrenbürgerwürde an Thomas Mann 1955 und zur Lübecker Festwoche zum 100. Geburtstag Thomas Manns 1975. Wertvoll für die Dokumentation der Geschichte der Gesellschaft sind die Materialien zu den Kolloquien von 1986 bis 1994 sowie zu den Thomas-Mann-Preisverleihungen: Programme, Presseberichte und Korrespondenz belegen die Aktivitäten der Gesellschaft.

Mitglieder, die über ähnliches Material verfügen und dies zur Verfügung stellen möchten, können sich gern an die Geschäftsstelle der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft im Buddenbrookhaus, Frau Britta Dittmann, wenden.

## Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 2011

Am 28. Mai fand die Jahresversammlung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich im Zürcher Literaturhaus statt. Sie wurde von Manfred Papst geleitet und widmete sich dem Thema „Thomas Mann und die Tradition“.

In der vorgängigen Mitgliederversammlung wurde vor allem die Zusammensetzung des Vorstands behandelt. Martin Vollenwyder und Martin Meyer, die beide auf 16 Jahre Vorstandstätigkeit für die Thomas Mann Gesellschaft Zürich zurückblicken können, erklärten ihren Rücktritt und wurden für ihre langjährige Treue verdankt. An ihrer Stelle wurden der Mitgliederversammlung zwei neue Vorstandsmitglieder vorgeschlagen: Frau Prof. Dr. Ursula Amrein, Titularprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich – sie ist den Mitgliedern der Thomas Mann Gesellschaft Zürich durch ihren fundierten Vortrag über Erika Mann anlässlich der Zürcher Jahrestagung 2007 in bester Erinnerung – und lic. phil. I Marc von Moos, Deutschlehrer am Literargymnasium Rämibühl – er hat sich mit Thomas Mann jahrelang intensiv beschäftigt, nicht zuletzt während seiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich von 2003 bis 2008. Ursula Amrein und Marc von Moos wurden mit Freude willkommen geheissen und einstimmig in den Vorstand gewählt.

Auch das Präsidium erlebte einen Wechsel. Manfred Papst, seit 2003 amtierender Präsident der Zürcher Gesellschaft, gab seinen Wunsch bekannt, vom Präsidium zurückzutreten, aber weiterhin im Vorstand tätig zu sein. Als Nachfolgerin schlug er der Mitgliederversammlung Dr. Katrin Bedenig vor, die seit 1994 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich tätig ist und seit 2000 die Zürcher Redaktion der wissenschaftlichen Reihen Thomas Mann Jahrbuch und Thomas-Mann-Studien leitet. Sie wurde einstimmig zur Präsidentin gewählt.

Gemeinsam mit dem Präsidenten trat auch die Sekretärin, Frau Monica Iseli, zurück. Ihre wertvolle Hilfe wurde herzlich verdankt. Als neuer Sekretär wird stud. phil. I Philipp Ramer die Geschäfte übernehmen.

Die wie der Vorstand ehrenamtlich tätigen Revisoren der Thomas Mann Gesellschaft Zürich, Frau Verena Wilhelm und Herr Werner Wilhelm, bleiben unserer Gesellschaft glücklicherweise weiterhin erhalten. Sie stellten sich zur Wiederwahl und wurden einstimmig bestätigt.

Der Vorstand freut sich, dass er weiterhin auf die bewährten Mitglieder – die Aktuarin Susanne Bernasconi-Aeppli, den Quästor Niklaus Haller und den Beisitzer Arnaldo Benini – zählen darf.

Die Jahrestagung wurde durch einen Vortrag des abtretenden Präsidenten eröffnet: Manfred Papst sprach über *Literatur als Zitat und Parodie. Thomas Mann im Spannungsfeld der Literaturgeschichte*.

Die neue Präsidentin würdigte die Verdienste ihres Vorgängers. Sie dankte ihm für acht reiche Jahre umsichtiger Führung der Gesellschaft. Tatsächlich waren die Jahrestagungen seiner Präsidenschaft immer mit besonderen Glanzlichtern versehen. Manfred Papst hat der Thomas Mann Gesellschaft Zürich nicht nur seine reiche Thomas-Mann-Kenntnis zur Verfügung gestellt, sondern darüber hinaus seine vielfältigen persönlichen Kontakte und Freundschaften mit zeitgenössischen Autoren zum Anlass genommen, für die Jahrestagungen neben Literaturwissenschaftlern auch Künstler als Referenten zu gewinnen.

Anschliessend sprach Katrin Bedenig zum Thema *Thomas Mann und Max Frisch in der Tradition des politischen Schriftstellers*.

Der zweite Teil der Tagung wurde von dem bekannten Ägyptologen Jan Assmann bestritten. Sein Hauptvortrag über *Thomas Manns Verwendung der biblischen Tradition in der Josephs-Tetralogie* beschloss die Jahresversammlung.

Die nächste Jahrestagung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich findet am 2. Juni 2012 statt.