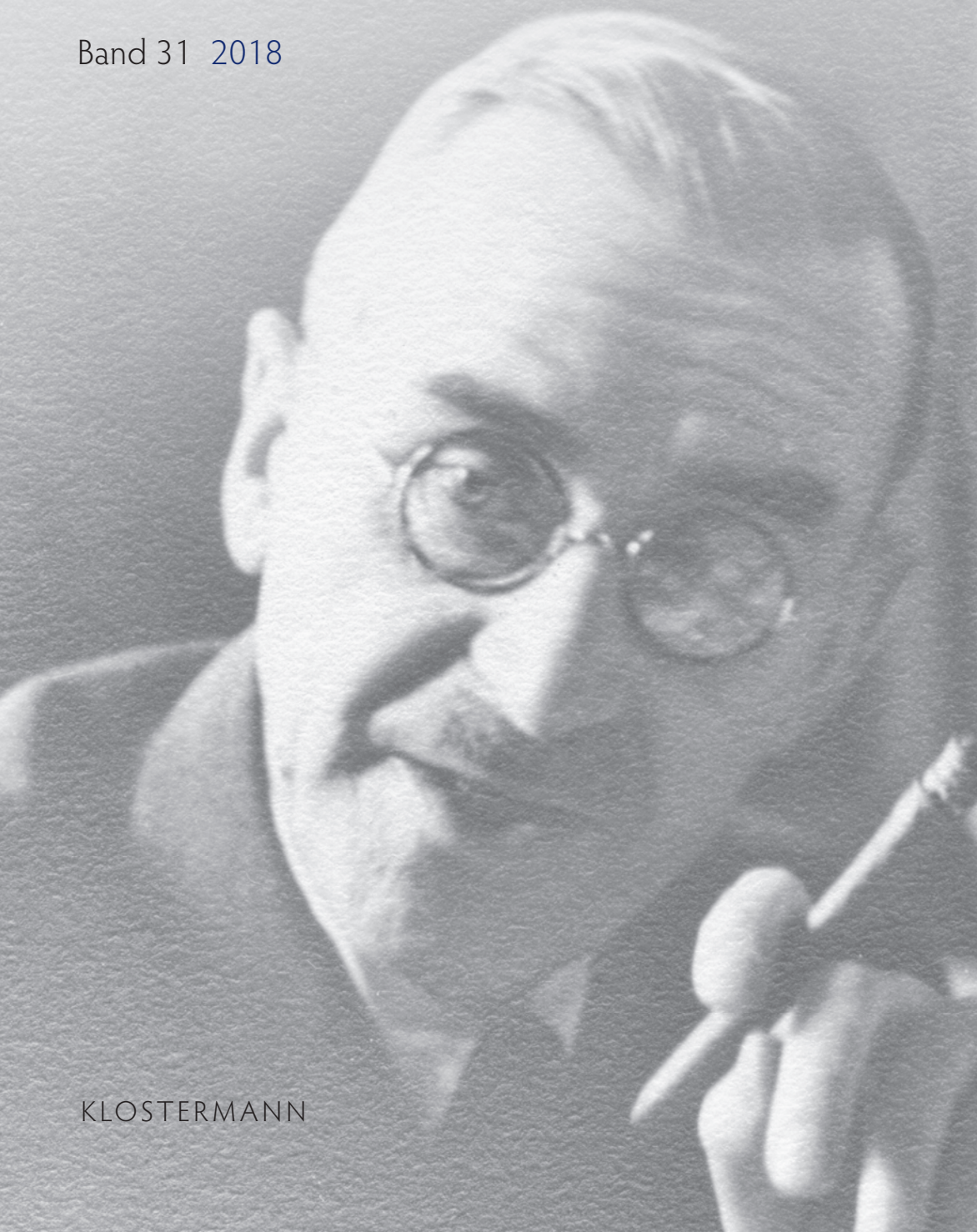


Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

# THOMAS MANN

## Jahrbuch

Band 31 2018



KLOSTERMANN

Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

Thomas Mann Jahrbuch Band 31

Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

# THOMAS MANN Jahrbuch

Band 31 2018

Begründet von  
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von  
Katrin Bedenig und Hans Wißkirchen

KLOSTERMANN





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

Redaktion und Register: Catalina Gajardo und Marco Neuhaus

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2018

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 Ver-  
wendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf EOS Werkdruck von Salzer,  
alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert 

Satz: post scriptum, [www.post-scriptum.biz](http://www.post-scriptum.biz)

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISSN 0935-6983

ISBN 978-3-465-00549-0

## Inhalt

Vorwort . . . . .	7
60 Jahre Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Vorträge der Jubiläumstagung vom 1. September 2016 an der ETH Zürich	
Andreas Kilcher: Humanismus <i>in extremis</i> . Max Brod und Thomas Mann . . . . .	9
Jutta Linder: »Religiöser Humorist«. Thomas Mann über Kafka . . .	25
Hans Wißkirchen: Thomas Mann und Jakob Wassermann . . . . .	33
Gunilla Eschenbach: Thomas Mann, Samuel Fischer und der S. Fischer Verlag . . . . .	49
Vorträge des Internationalen Thomas Mann-Kolloquiums der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft 2017 in Bad Tölz	
Hans Rudolf Vaget: Die Vision auf dem Odeonsplatz. Zur Problematik des Ästhetizismus bei Thomas Mann . . . . .	65
Friederike Reents: Von deutscher Qualität. Modernität und Selbsthistorisierung beim frühen Thomas Mann . . . . .	77
Sven Glawion: Bewegung und Stillstand. Geschlechterverhältnisse im narrativen Raum: <i>Der Wille zum Glück</i> von Thomas Mann . . .	93
Elisabeth Galvan: Anfänge des Erzählens im Drama. Von <i>Fiorenza</i> zu <i>Der Erwählte</i> . . . . .	107
Sebastian Zilles: »Mir ist jede Mahlzeit ein kleines Fest.« Kulinarische Lektüren zu Thomas Manns früher Novellistik . . . .	123
Claudio Steiger: »Die Luftstimmung ist das Ganze!« Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk . . . . .	139
Ruprecht Wimmer: Das Tölzhaus in »zwiefacher Gestalt«. Zu Texten Klaus Manns . . . . .	153

6 *Inhalt*

Hermann Hesse und Thomas Mann. Zwei Vorträge der  
Jahrestagung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich im Rahmen  
der 18. Silser Hesse-Tage 2017

Katrin Bedenig: »Und der Funke kommt und zündet«. Hermann  
Hesse, Thomas Mann und der belgische Grafiker Frans Masereel . . . 171

Ursula Amrein: Was heißt »deutsche Literatur« nach 1933?  
Kontroversen um Thomas Mann und Hermann Hesse . . . . . 185

Erste Thomas Mann Lecture der ETH Zürich  
vom 13. Dezember 2017

Russell A. Berman: Thomas Mann. Literatur und Freiheit . . . . . 199

Laudatio

Verleihung der Thomas Mann-Medaille der Deutschen  
Thomas Mann-Gesellschaft 2017

Friedhelm Marx: Ein Philologe, ein Literaturvermittler, ein Zauberer.  
Laudatio auf Luca Crescenzi . . . . . 211

Luca Crescenzi: Dankeswort zur Verleihung der  
Thomas Mann-Medaille . . . . . 217

Anhang

Abbildungsverzeichnis . . . . . 225

Siglenverzeichnis . . . . . 226

Thomas Mann Werkregister . . . . . 228

Personenregister . . . . . 230

Die Autorinnen und Autoren . . . . . 240

Auswahlbibliographie 2016–2017 . . . . . 242

Mitteilungen der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft,  
Sitz Lübeck e.V. für 2017 . . . . . 252

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich für 2018 . . . . . 254

## Vorwort

Dieses Jahrbuch bietet Ihnen Vorträge aus drei Thomas-Mann-Tagungen an: Neben den Jahrestagungen der Deutschen und der Schweizer Thomas Mann Gesellschaften von 2017 ist auch die Tagung *60 Jahre Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich* von 2016 vertreten. Im Zentrum dieser Jubiläumstagung in der historischen Semper-Aula der ETH Zürich stand die Beziehung Thomas Manns zu prominenten jüdischen Kollegen: Max Brod, Franz Kafka, Jakob Wassermann, Samuel Fischer und – über ein von Vittorio Klostermann moderiertes Podiumsgespräch zum neu edierten Briefwechsel – auch Stefan Zweig.

2017 jährte sich ein Mann-Jubiläum in Bad Tölz, denn Thomas Mann hatte dort bekanntlich von 1909 bis 1917 ein Landhaus besessen. Die Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft führte deshalb ihre Jahrestagung zum Thema »Erzählte Welten – Erzählte Räume: Thomas Manns literarisches Frühwerk« vom 15. bis 17. September im Kurhaus in Bad Tölz durch. Sämtliche bei dieser Tagung gehaltenen Vorträge werden hier wiedergegeben.

Die Thomas Mann Gesellschaft Zürich wählte 2017 ebenfalls einen Originalschauplatz als Veranstaltungsort und führte ihre Jahrestagung vom 15. bis 18. Juni gemeinsam mit den Silser Hesse-Tagen im Waldhaus Sils durch. Die 18. Silser Hesse-Tage befassten sich mit dem Thema »Hermann Hesse und Thomas Mann« und boten 8 intertextuelle Vorträge zu beiden Autoren von Hermann-Hesse- und Thomas-Mann-Forschenden. Weil diese umfangreiche Tagung den für die Zürcher Gesellschaft vorgesehenen Rahmen im Thomas Mann Jahrbuch bei Weitem überschritten hätte, werden an dieser Stelle die beiden Vorträge wiedergegeben, die von Seiten der Zürcher Gesellschaft gehalten wurden.

Ein weiteres Novum spiegelt sich in diesem Band: 2017 lancierte die ETH Zürich die neue Reihe der Thomas Mann Lectures mit dem Ziel, von Thomas Mann ausgehende grundlegende Fragestellungen für die heutige Zeit vermehrt international und dabei gern auch interkontinental auszuweiten. Die Erste Thomas Mann Lecture wurde denn auch von einem Vertreter der Stanford University gehalten und wird exklusiv im Thomas Mann Jahrbuch zugänglich gemacht.

2017 kürte die Deutsche Thomas Mann Gesellschaft einen neuen Träger der Thomas Mann-Medaille: Die Auszeichnung wurde Luca Crescenzi verliehen. Die Laudatio von Friedhelm Marx und das Dankeswort des Preisträgers finden sich ebenfalls in diesem Band.



8 *Vorwort*

Als Abrundung folgen wie immer die Auswahlbibliographie sowie die Mitteilungen der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft und der Thomas Mann Gesellschaft Zürich.

Die Herausgeber

*Andreas Kilcher*

Humanismus *in extremis*

Max Brod und Thomas Mann

Das Verhältnis des Prager deutsch-jüdischen Schriftstellers Max Brod und des neun Jahre älteren Münchner Nobelpreisträgers von 1929 Thomas Mann muss nur schon deshalb von besonderem Interesse erscheinen, weil es sich hierbei um zwei äußerst produktive Autoren handelt, die beide im Licht internationaler Aufmerksamkeit zahlreiche literarische, politische wie feuilletonistische Texte verfasst und sich dabei mit großem Engagement als öffentliche Intellektuelle für allgemeine künstlerische wie gesellschaftliche Belange eingesetzt haben.

Allerdings war das persönliche Verhältnis der beiden – zunächst *quantitativ* betrachtet – auf vergleichsweise schmale Basis gebaut, die Bekanntschaft auf vereinzelte konkrete Berührungen beschränkt. Tatsächlich begegneten sich Max Brod und Thomas Mann nur wenige Male, zuerst im März 1932 in Prag sowie noch einige Male in den frühen fünfziger Jahren in Zürich und Kilchberg. Auch die Korrespondenz war nicht sehr ausgiebig: Erhalten sind rund 30 Briefe und Postkarten, wobei sich diese bei zwischenzeitlich jahrelanger Kontaktlosigkeit auf gut 50 Jahre verteilen, beginnend mit einer Anschrift Brods aus Prag an Thomas Mann in München Ende Dezember 1904, endend mit dem Glückwunsch Brods aus Tel Aviv zu Manns achtzigstem Geburtstag Anfang Juni 1955 kurz vor dessen Tod.

Mit Blick auf diese Daten muss dieses Verhältnis vorerst als eher distanziert und formell erscheinen. Allerdings können solche quantitativen Parameter wenig über die Qualität und Intensität, über die persönliche und historische *Bedeutung* dieses Verhältnisses aussagen. Tatsächlich erhält die persönliche Verbindung der beiden Autoren ihre besondere Relevanz vor allem im Horizont der historisch-politischen Bedingungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu denen wesentlich das kontrovers debattierte und in sozialer Realität höchst ungleiche Verhältnis von Juden und Deutschen gehörte. Brod und Mann begegneten sich nicht nur als Individuen, sondern wirkten als Protagonisten in einem gesellschaftlichen und kulturellen diskursiven Raum, der von der Debatte des deutsch-jüdischen Verhältnisses von der Jahrhundertwende bis in die Nachkriegszeit grundlegend geprägt ist.

Nicht zufällig spielt diese historische, deutsch-jüdische Konstellation eine entscheidende Rolle in den bislang wenigen Analysen des Verhältnisses von Mann und Brod. Abgesehen von der Edition einzelner Briefe 1975 in den USA

beschränkt sich die diesbezügliche Forschung auf ein kurzes editorisches Vorwort des Schweizer Germanisten Hans Wysling zur Mann-Brod-Korrespondenz von 1988, sowie auf einen Aufsatz des amerikanisch-israelischen Germanisten Mark Gelber von 1991. Ein Blick auf diese beiden Beiträge ist ebenso unumgänglich wie erhellend, zeigt er doch die Problematik apriorisch-reduktiver Lektüren des persönlichen Verhältnisses im allgemeineren Horizont des deutsch-jüdischen Verhältnisses. Demgegenüber ist allerdings eine differenzierte Analyse nötig.

Es war gewiss verdienstvoll, dass Hans Wysling, von 1962 bis 1993 Leiter des Thomas-Mann-Archiv an der ETH Zürich, in seine Edition von Thomas Manns *Briefwechsel mit Autoren* (1988) auch die Korrespondenz mit Max Brod aufgenommen hatte. In einer Einleitung dazu zeichnet Wysling jedoch das Bild eines sehr einseitigen Verhältnisses, in dem Brod den etwas älteren Mann »ein Leben lang« in höchstem Maß verehrte, zahlreiche seiner Bücher rezensierte und ihm zu großen Geburtstagen wiederholt öffentlich huldvoll gratulierte, während Mann eine deutliche Zurückhaltung gegenüber Brod gezeigt hätte: »Wieviel hat Thomas Mann von all dem aufgenommen? Seine Äußerungen zu Brods Werk sind meist nur kurz«, mehr noch: Selbst diese knappen »Hinweise zeugen nicht von einer tiefen Berührtheit«, so beurteilte Wysling Manns Haltung gegenüber Brod, die er sich folgendermaßen erklärt: »Er [Thomas Mann] zählte Brod wohl eher zu den Literaten als zu den Schriftstellern« (BrAu, 80f.). Problematischer noch als diese angebliche Pejorisation Brods durch Mann ist die negative, latent antisemitische Assoziation des Begriffs des »Literaten«, die im Anschluss explizit gemacht wird: Der »Literat« Brod erweist sich bei Wysling als der »vielgeschäftige« jüdische Schreiberling, der sein Judentum allzu »aufdringlich« in den Vordergrund stellte und von Mann daher zu Recht auf Distanz gehalten wurde: »War ihm [so Wysling in Manns Namen] seine [Brods] Vielgeschäftigkeit, seine Weltgewandtheit zu viel? War er ihm – das ist bei Thomas Mann möglich – zu jüdisch? War ihm Brods Zionismus zu aufdringlich, zu einseitig? All das mag mitspielen« (BrAu, 81). Diese suggestiven Fragen sind offenkundig höchst problematisch. Zwar lässt sich nicht abstreiten, dass bei Thomas Mann durchaus Ansätze eines »literarischen Antisemitismus« bestanden, insbesondere in seinen frühen Erzählungen wie *Tristan* (entstanden 1901), *Gladius Dei* (1902) oder *Wälsungenblut* (entstanden 1906), in denen, wie in der jüngeren Forschung kritisch herausgearbeitet wurde, Manns Erzähler jüdisch konnotierte Figuren vermittels kursierender antijüdischer Stereotypen klar negativ porträtiert.<sup>1</sup> Jedoch ist Wyslings Erklärung des angeblich zurück-

<sup>1</sup> Vgl. Ariane Totzke: Die Utopie der Assimilation. Zur Stigmatisierung des Jüdischen in Thomas Manns »Wälsungenblut«, in: *Wirkendes Wort*, 61 (2011), Nr. 1, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, S. 45–61.

haltenden Verhältnisses Manns zu Brod mit dessen angeblich »aufdringlichen« Judentum doppelt suggestiv, indem sie nicht nur Brod, sondern auch Mann etwas unterstellt, was sich durch keine Äußerung belegen lässt. Problematischer noch: Sie ist nicht etwa kritisch gegenüber Manns scheinbarem Vorbehalt zu Brods Judentum, sondern vielmehr affirmativ: als Legitimation der verständlichen Reserve des vielbewunderten deutschen »Schriftstellers« Thomas Mann gegenüber dem »vielgeschäftigen« jüdischen »Literaten« Brod.

Diese suggestiv-negative Einschätzung des Verhältnisses Manns zu Brod aus der Feder des Zürcher Mann-Spezialisten fand kurz darauf, 1991, ein Gegenstück – wenn auch ohne Bezug zu Wysling – in dem bisher einzigen Aufsatz zu Mann und Max Brod durch den an der Ben Gurion University lehrenden Germanisten Mark Gelber.<sup>2</sup> Es mag überraschen, dass Gelber zu seiner nunmehr positiven Einschätzung des Verhältnisses Mann–Brod seinerseits durch den Bezug auf das Judentum gelangt. Dabei argumentiert er differenziert: Zunächst beobachtet er bei Mann wie Brod zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen anfänglichen, von Schopenhauer und Nietzsche her begründeten moralkritischen Ästhetizismus, der bei Brod eine Ignoranz des Judentums, bei Mann aber eben jenen literarischen Antisemitismus der frühen Erzählungen bedingte. Entscheidend bei beiden war jedoch, so Gelber, eine nachfolgende Wende hin zu einem kosmopolitischen ethischen Humanismus, der wesentlich auch mit einer Affirmation des Judentums einherging: bei Brod mit einer Wende hin zum Zionismus um 1910 unter dem Eindruck Martin Bubers, bei Mann nach dem Ersten Weltkrieg, manifest in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Als Beleg für diese aus Manns neuem Humanismus resultierende Offenheit gegenüber dem Judentum führt Gelber u. a. dessen Engagement in dem zuerst 1918 gegründeten *Deutschen Komitee Pro Palästina* an, das jüdische wie nichtjüdische Mitglieder vereinte; zu ersteren gehörte etwa Albert Einstein, zu letzteren neben Mann u. a. auch Konrad Adenauer.<sup>3</sup> Manns Engagement in diesem Komitee zeigt sich darin, dass er für seine Neubegründung im Dezember 1926 im Berliner Hotel Kaiserhof ein von dem Vorsitzenden Kurt Blumenfeld verlesenes Grußwort verfasste, in dem er größte Sympathie für den zionistischen »Plan« bekundete, den er als »groß und schön und rührend und förderungswürdig« begrüßte.<sup>4</sup> Auch vor diesem Hintergrund kommt Gelber zu einer derjenigen Wyslings entgegengesetzten Einschätzung: Während dieser

<sup>2</sup> Vgl. Mark Gelber: Indifferentism, Anti-Semitism, the Holocaust, and Zionism: Thomas Mann and Max Brod, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Jg. 20, Tel Aviv: Bleicher 1991, S. 327–337.

<sup>3</sup> Vgl. Josef Walk: Das »Deutsche Komitee Pro Palästina« 1926–1933, in: Bulletin des LBI 15 (1976) Nr. 52, Tel-Aviv, Bitáon, S. 162–193.

<sup>4</sup> Zitiert nach: Ludger Heid: Oskar Cohn: ein Sozialist und Zionist im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Frankfurt/Main: Campus 2002, S. 371.

Manns angebliche Antipathie gegenüber Brod in einem vermeintlichen Vorbehalt gegenüber Judentum und Zionismus erblickt, erklärt Gelber gerade umgekehrt Manns Sympathie zu Brod mit dessen zunehmender Aufgeschlossenheit auch gegenüber dem Zionismus. Gelbers Lesart des Verhältnisses Mann – Brod ist dabei durchaus differenzierter, indem sie nicht angenommene Affekte suggeriert, sondern auf nachvollziehbaren Quellen beruht. Nichtsdestoweniger lässt sich in deren Auswertung auch bei Gelber eine – gut gemeinte, doch ihrerseits problematische – Absicht erkennen: Gelber versucht zu begründen, dass beide Schriftsteller, der deutsche und der jüdische, letztlich in einem universalistischen Humanismus harmonierten und sich über kulturelle Grenzen hinweg begegneten: Brod in seiner Liebe zur deutschen Kultur, Mann in seiner zunehmenden Offenheit gegenüber dem Judentum und dem Zionismus. Ihr Verhältnis erscheint bei Gelber damit geradezu als Muster deutsch-jüdischer Symbiose auf der Basis eines gemeinsamen kosmopolitischen Humanismus.

Die konträren Lesarten Wyslings und Gelbers deuten das Verhältnis von Mann und Brod strukturell aus dem deutsch-jüdischen Verhältnis: einmal negativ (bei Wysling suggestiv behauptet) für dessen Scheitern aufgrund einer angeblich notwendigen Differenz, das andere Mal positiv (bei Gelber mit Quellen begründet) für dessen Gelingen aufgrund einer ideellen Verbindung. Beide reduzieren so das konkrete, individuelle, historische Beispiel symptomatisch auf die kulturelle und ideologische Deutbarkeit des deutsch-jüdischen Verhältnisses in seinen allgemeinen Strukturen und Mustern. Das ist zwar sehr aufschlussreich für die Herausbildung von kulturellen Interpretationsmustern in den Geisteswissenschaften, für Sichtweisen auf das deutsch-jüdische Verhältnis nach 1945 insbesondere. Über die tatsächliche, historisch-biographische, persönliche wie intellektuelle Beziehung zwischen Brod und Mann aber sagt dies wenig aus. Genau hier will die vorliegende Analyse ansetzen. Das allgemeine und große Narrativ des Verhältnisses von Juden und Deutschen soll damit nicht als primäres Interpretationsmuster des persönlichen vorausgesetzt werden, sei es pessimistisch oder optimistisch gedeutet, sondern erst in zweiter Linie insoweit eingebracht werden, wie es die Quellen und der historische Kontext nahelegen.

\*

Die gut fünfzig Jahre, in denen Mann und Brod im Austausch standen, lassen Entwicklungen des persönlichen Verhältnisses wie auch Verschiebungen der intellektuellen Themen erkennen. Die ersten Kontakte zeigen, dass es Brod war, der sich an den 9 Jahre älteren Thomas Mann wandte und sich dabei mit ihm maß und verglich. 1904 schickte er ihm das Manuskript einer Erzählung, wohl *Die That*, in dem er eine Ähnlichkeit mit Manns 1903 erschienener Novelle

*Tonio Kröger* zu erkennen glaubte, was Mann in seiner Antwort Ende 1904 freundlich bestätigte und zugleich erklärte: »Es handelt sich um ein seelisches Erlebnis, das, wie mir scheint, nicht nur an Ihnen und mir, sondern unserer ganzen Künstlergeneration gemeinsam ist« (BrAu, 81). Im Herbst 1909 war es dann Manns soeben in der *Neuen Rundschau* erschienener Roman *Königliche Hoheit*, auf den Brod in einem Artikel hinwies. Die Verwandtschaft, die Brod mit Mann in diesen Jahren suchte und die Mann mit dem Hinweis auf die gegenwärtige »Künstlergeneration« bestätigte, lässt sich aus dem programmatischen Untertitel des 1908 erschienenen Erfolgsromans *Schloss Nornepygge* erschließen: *Der Roman des Indifferenten*. Damit verweist Brod auf seine damals bekenntnishafte Programmatik des »Indifferentismus«, die er philosophisch primär auf Arthur Schopenhauer gründete, wie er auch rückblickend in seiner Autobiographie ausführte:

Ich [...] hatte damals [...] fast nur Schopenhauer und die von ihm empfohlenen Autoren (Kant, Platon, Goethe, Calderon, Shakespeare etc.) gelesen. Dazu Nietzsche mit steigender Abneigung, als Feind des verehrten Großen. [...] War ich mit dem sechsten Band der Grisebachschen Schopenhauer-Edition in den hübschen, dunkelbraun gebundenen Reclam-Bänden fertig, so begann ich gleich wieder mit dem ersten. Vieles lernte ich auswendig. Ich war in jener Zeit ein Schopenhauer-Fanatiker. Auf mich passte das Wort jenes Kirchenvaters: »Timeo lectorem unius libri«, »Ich fürchte den, der nur ein einziges Buch gelesen hat.«<sup>5</sup>

Unter dem Begriff des »Indifferentismus« formulierte Brod ein weltanschauliches Schopenhauer-Programm, das im Kontext der *Décadence* der Jahrhundertwende sowie der Prager *Bohème* im Kreis von Gustav Meyrink und Paul Leppin den Konflikt zwischen Freiheit und Determinismus, oder analog, in Schopenhauers neo-buddhistischer Terminologie, zwischen »Weltbejahung« und »Weltverneinung« auslotete. Der Begriff mündete bei Brod – mit dem von ihm ebenfalls gelesenen Søren Kierkegaard gesprochen – in einem betont amoralischen Ästhetizismus, der die Idee absoluter, unerlösbarer Gleichgültigkeit zelebrierte und dem Prinzip der Individualität eine geradezu kosmische Wandelbarkeit und »Charakterlosigkeit« entgegenhielt – in den Worten des Protagonisten Walder Nornepygge: »Mein Charakter ist Charakterlosigkeit.«<sup>6</sup> Was dieser radikale Indifferentismus dagegen positiv behauptete, war die Zelebrierung einer an sich lebensunfähigen Kunst bzw. des entsprechenden Künstlertypus, der, wie Walder Nornepygge, im Selbstmord endet. Es war eben dieses radikal antibürgerliche, ästhetizistische Programm, das Brod in Manns *Tonio*

<sup>5</sup> Max Brod: *Streitbares Leben: 1884–1968*, München: Herbig 1969. S. 160. Nachfolgend zitiert als BS.

<sup>6</sup> Max Brod: *Schloss Nornepygge: Der Roman des Indifferenten*. Berlin: Juncker 1908, S. 463 f.

*Kröger*, dem Künstler als Intellektuellem und Außenseiter, wiedererkannte. Entsprechend erblickte Brod die eigentümliche Positivität des Indifferentismus auch in Manns Ironie-Konzeption. So heißt es in einem unveröffentlichten Essay mit dem Titel »Thomas Manns Ironie«:

[...] Thomas Mann lässt es nicht bei der Ironie bewenden. Die Ironie ist nur ein Stachel, um den Menschen vorwärtszutreiben, damit letzten Endes die furchtbaren Gegensätze (so im *Josef-Roman* der Gegensatz zwischen Mythos und logisch-wissenschaftlicher Weltanschauung) dennoch überwunden werden. Jede allzu »billige« Überwindung der dialektischen Gegensätze wird durch die Ironie aufgedeckt. Sie ist das Gegengift gegen jede allzu sichere vorzeitig sichere Festlegung.<sup>7</sup>

In seinen späteren autobiographischen Selbstdarstellungen wurde Brod nicht müde zu betonen, dass er den weltanschaulichen Indifferentismus mit der Hinwendung zum Judentum um 1910 überwunden hatte. Als Mann und Brod nach einem langjährigen Unterbruch im Herbst 1925 wieder in Kontakt traten, nachdem ihm Brod gemeinsam mit zahlreichen Autoren Anfang Juni 1925 im *Berliner Tagblatt* zum 50. Geburtstag gratuliert hatte, war diese Verschiebung thematisch unmittelbar präsent: Brod, der 1924 seine Arbeit in der Postdirektion Prags aufgeben konnte und fortan als Kunstkritiker arbeitete, hatte Mann seinen 1925 in München erschienenen Roman *Reubeni, Fürst der Juden* zugeschickt, ein historischer Roman über die Messiasgestalt der Renaissance, an dem Brod die Idee eines aktiv handelnden, dadurch auch fehlbaren Judentums durchspielte. Dies wurde der Anlass eines langfristigen Austauschs zum Joseph-Komplex, an dem für beide zugleich die historische wie aktuelle Auseinandersetzung mit dem Judentum in literarischer Form Gestalt gewann. In seinem Brief vom 4. November 1925 zollte Mann Brods historisch-jüdischem Roman nicht nur Respekt, sondern kündigte auch ein eigenes, analoges Vorhaben an:

Seien Sie versichert, daß die Kühnheit und Kunst, womit Sie das Historische ergreifen und beseelen, mir größte Bewunderung einflößt, – die zu kultivieren ich allen Grund habe, denn Bewunderung ist die beste Lehrmeisterin, und ich bin selbst im Begriff, mich an Historisches und Halbhistorisches, Jüdisch-Ägyptisches nämlich, heranzutrauen. Gott weiß, ob etwas und was daraus wird. Jedenfalls ist Ihre Art, Atmosphäre zu geben, nicht durch artistische Mittelchen, sondern durch eine ernste und – man möchte fast sagen – erhabene Selbstentrückung ins tief Vergangene, vorbildlich und meisterhaft. (BrAu, 82 f.)

Von da an blieb das »jüdisch-ägyptische« Projekt ein wesentliches Ferment der Beziehung zwischen Brod und Mann. Wenn die These eines wechselseitigen

<sup>7</sup> Das Manuskript befindet sich im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, TML bq. 61.

Austauschs zwischen den beiden zutrifft, dann gilt sie am ehesten in Bezug auf dieses Projekt. Brod machte es öffentlich, lange bevor der erste Band im Herbst 1933 erschien: Einen Artikel zum *Zauberberg* vom August 1930 im *Prager Tagblatt*, in dessen Feuilleton Brod inzwischen arbeitete, ließ Brod mit einer Ankündigung des Joseph-Romans enden, aus dem Mann kurz zuvor einen Versuch zur *Jaakobsgeschichte* publiziert hatte: »Den Fragmenten nach zu schließen, die man in der Zeitschrift »Corona« las, läßt das neue Buch an den biblischen Figuren mit einer Zartheit [...] das Geheimnis des rechten Weges walten.«<sup>8</sup> Mann bedankte sich am 1. September mit einem ausführlichen Brief für Brods »hoch-kameradschaftlichen Aufsatz« (BrAu, 85), wobei er nicht nur die Lektüre des inzwischen sechs Jahre zurückliegenden *Zauberbergs* meinte, sondern vor allem das ihn aktuell beschäftigende Joseph-Projekt. Dabei hatte ihn neben Brods jüdischen Romanen auch sein religionsphilosophischer Großessay *Heidentum, Christentum und Judentum* (1921) inspiriert, welcher mit zu der, so Mann, »orientalischen Handbibliothek« gehörte, die dieses enzyklopädische historisch-biblische Romanprojekt wesentlich speiste, ein Hinweis auch auf die unmittelbaren poetologischen Früchte des Austauschs mit Brod:

Welche Stärkung und Aneiferung muß da die Teilnahme eines Geistes wie Sie mir bedeuten, wenn sie heute auch nicht viel mehr sein kann, als ein Kredit, den ich Älterem verdanke! Ein ansehnliches Stück, schwierig genug, habe ich hergestellt. [...] Eine kleine orientalische Handbibliothek habe ich bei mir, die mir bei der humoristischen Realisierung des Mythischen helfen muß. Auf höhere Weise aber helfen mir zwei Bände, die sich darunter befinden, und in denen ich oft blättere: die beiden Bände Ihres religionspsychologischen Werks. (BrAu, 86)

Zwei Jahre später, im September 1932, machte Brod Mann auf zwei weitere Bände aufmerksam, die für das Großprojekt wichtig werden sollten: Elias Auerbachs *Wüste und Gelobtes Land*, dessen erster Band 1932 im Berliner Schocken-Verlag erschienen war. An Brod schrieb Mann: »Ich hatte keine Ahnung von der Existenz des Buches von Auerbach und bin Ihnen für den Hinweis sehr dankbar. Ich werde mich gleich danach umtun« (BrAu, 91) – was er auch tat, die Bände finden sich in Manns Nachlassbibliothek. Die Integration von Auerbachs monumentaler Darstellung der altjüdischen Geschichte ließ Mann zugleich vor der zunehmenden Unüberschaubarkeit jener wachsenden »orientalischen Handbibliothek« für sein enzyklopädisches Großprojekt zurückschrecken, das Gefahr lief, den »Charakter eines archäologischen Brokats« (BrAu, 92) zu erhalten. Auch dies verdeutlicht freilich den wissenspoetologi-

<sup>8</sup> Max Brod: Ein Buch, zu dem man zurückkehrt (Thomas Manns »Zauberberg«), in: *Prager Tagblatt* vom 24. 8. 1930, S. 2–3, hier: S. 3.





Max Brod, Thomas Mann und Katia Mann, Prag 1932

schen Charakter von Manns Monumentalprojekt, zu dessen transtextueller Genese und Gestalt Brod offenkundig beträchtlich beitrug.

Zeitgleich vertiefte sich die Beziehung zwischen Mann und Brod auch auf einer persönlichen Ebene: Manns Besuch in Prag Mitte März 1932, auf den sich Brod, wie er in der Autobiographie schreibt, »wochenlang im vorhinein freute« (BS, 254), ermöglichte die erste Begegnung. Auch wenn der Anlass – ein Goethe-Vortrag auf der Goethe-Gedenkfeier des PEN-Clubs – mit Brod nicht direkt zu tun hatte, haben sich die beiden bei dieser Gelegenheit das erste Mal leibhaftig getroffen; am Tag nach dem Vortrag, am 15. März, machte Mann eine Stadtrundfahrt durch Prag, geführt von Brod.<sup>9</sup> Bei diesem Besuch kam auch ein Foto zustande, das Brod mit Thomas und Katja Mann zeigt.

Die große Bedeutung des Joseph-Romans für Brod wird zuletzt in seinem Beitrag zu Manns 80. Geburtstag deutlich, der am 3. Juni 1955 in der israelischen Zeitung *Maariv* in hebräischer Sprache erschienen war. Brod informierte Mann über diesen Artikel zusammen mit seiner Gratulation, auf die Mann allerdings nicht mehr antworten konnte; es war damit der letzte Kontakt zwischen den beiden. Die Bedeutung, die Brod gut zwanzig Jahre später – nach

<sup>9</sup> Vgl. Gert Heine, Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 233.

der Katastrophe des Holocaust – in der inzwischen abgeschlossenen Joseph-Tetralogie sah, war nicht mehr nur eine literarische und ästhetische, sondern erreichte eine historisch-politische Dimension. Sie ergab sich im Rückblick aus der jüngsten deutsch-jüdischen Geschichte. Daher sprach Brod auch im Namen der Juden in Israel überhaupt:

Für uns in Israel hat Thomas Mann außer seiner die internationalen Gipfel stürmenden Weltbedeutung noch einen ganz besonderen Anspruch auf Liebe. Er hat uns verteidigt, er hat sich in seiner besonderen Art unser angenommen. Gerade 1933 erschien der erste Band seines Romans »Joseph und seine Brüder«, genau in dem Jahre, indem in Deutschland die Hitler-Barbarei ausbrach. Thomas Mann hätte nun dieses ungeheure Werk, für das er bereits in Palästina und Ägypten Vorstudien gemacht hatte, zur Seite legen und die Weiterführung einem geeigneteren Zeitpunkt überlassen können [...]. Aber Thomas Mann legte den Joseph-Roman nicht zur Seite, er versenkte sich wie aus Trotz gegen den damals fashionablen Antisemitismus immer eifriger und freundschaftlicher in unsere Midraschim, in alle unsere ältesten und neueren Josephs-Quellen, – das Werk wuchs, es wurde zu einer Auseinandersetzung zwischen Religion und Wissenschaft, auf deren *gemeinsame* Wurzel der überlegen lächelnde Erzähler stieß. Das Werk wuchs und schwoll zu einer selbst für Mannsche Dimensionen erstaunlichen Mammoth-Größe von 4 Bänden an, es sprengte alle vom Autor vorgesehenen Schranken und blieb doch ein in sich geschlossenes Kunstwerk. Ein Wunder unserer Zeit. Daß Thomas Mann das Hohelied jüdischer Schönheit und Weisheit gerade in der Geschichtsperiode angestimmt, weitergeführt und vollendet hat, in der wir Juden die verfolgte und einflussloseste aller Nationen waren: dafür gebührt ihm unser unauslöschlicher Dank. (BrAu, 594f.)

\*

Ein Blick auf die Korrespondenz von Mitte der zwanziger Jahre offenbart einen weiteren wichtigen Gegenstand derselben. Im Jahr 1925 trat zwischen Mann und Brod neben »Joseph« noch ein anderer Name, nun nicht mehr einer mythischen, sondern einer historischen Gestalt: Franz Kafka. Am 7. Juni 1925 publizierte das *Berliner Tageblatt*, worauf schon hingewiesen wurde, eine Reihe von Gratulationen zu Manns 50. Geburtstag. Dieses Datum nun war für Brod doppelt bedeutungsvoll, denn es verband Manns Geburtstag mit Kafkas Todestag, der just ein Jahr zuvor verstorben war. Es verlangte damit geradezu nach einer symbolischen Verbindung der beiden. Brod tat dies, indem er Mann förmlich mit Kafkas Augen las und dadurch gleichsam die langen Jahre füllte, in denen zwischen beiden kein direkter Kontakt bestanden hat:

Immer sah ich Thomas Mann durch das unendlich liebevolle, in Liebe bedachtsame Medium meines Freundes, der wenige der heutigen Autoren mit solcher Hingabe schätzte, wie Thomas Mann. Jedes seiner Werke las er mit Spannung. Es wurde für ihn zu einer

wahren Lebensangelegenheit. Es gab mehr als eine Verbindungslinie. Ich glaube, etwas sehr Feines und etwas Geziertes und etwas Edles und etwas diebisch Schlaues in Kafka erfreute sich an feinen, gezierten, edlen, schlaunen Wendungen in Th. Manns Gestaltungswelt.<sup>10</sup>

Mit Kafka trat zwischen Brod und Mann gewissermaßen ein Dritter, der die Wahlverwandtschaft verschob: Während bis 1924 Thomas Mann der Gegenstand des Austausches zwischen Brod und Kafka war, wurde nach dessen Tod Kafka zum Gegenstand des Austauschs zwischen Brod und Mann. Ermöglicht wurde das konkret durch Brods nach Kafkas Tod einsetzende Editionstätigkeit, die den bis dahin kaum bekannten Autor mit dem schmalen Œuvre neu promovieren sollte, zunächst insbesondere mit der Edition der drei nachgelassenen Romane *Der Prozess* (1925), *Das Schloss* (1926) und *Amerika* (1927). Bei Mann blieb das nicht ohne Wirkung. Im März 1927 informierte er Brod, er habe »einen längeren Artikel für die Frankfurter Zeitung geschrieben, worin ich von Büchern spreche, die mir in jüngerer Zeit Eindruck gemacht und worin ich auf Franz Kafka, auf Ihre Verdienste um ihn und auch auf Ihre Werke zu sprechen komme« (BrAu, 84). In dem im April erschienenen Artikel *Verjüngende Bücher* zeigte sich Mann von Kafkas *Prozess* und *Schloss* zugleich irritiert und angezogen (Kafkas *Schloss* findet sich übrigens mit Lesespuren in Manns Nachlass-Bibliothek): Sie schienen ihm allerdings, mit einer schon von Zeitgenossen zitierten ambivalenten Wendung, »beängstigend, traumkomisch, treumeisterlich und krankhaft« zugleich, als »die sonderbar eindringlichste Unterhaltung, die man sich denken kann.«<sup>11</sup> Dagegen fiel sein Dank und Lob an Brod geradezu überschwänglich aus, nicht nur für seine Verdienste um Kafka, sondern auch für sein eigenes Werk, insbesondere »die bedeutenden geschichtlichen Romane«. Nichtsdestoweniger verfolgte, begleitete und unterstützte Mann Brods Bemühen um Kafka von da an stetig: Im Sommer 1931 bestätigte er aus Nidden den Erhalt des Bandes *Beim Bau der chinesischen Mauer*, den Brod 1931 aus Kafkas Nachlass edierte und fügte hinzu: »Ich bin interessiert, wie nur irgend jemand es sein kann, an einer repräsentativen Gesamtausgabe der Werke Kafkas und will dafür eintreten, wie und wo ich kann«. (BrAu, 87) Tatsächlich hatte dies Mann – worauf er sich hier bezog – kurz zuvor getan, und zwar mit seiner Unterstützung einer im Mai 1931 im *Börsenblatt* erschienenen Ankündigung, die auch auf dem von Georg Salter entworfenen Buchumschlag abgedruckt wurde. In seiner Autobiographie berichtete Brod, wie es dazu kam:

<sup>10</sup> Wiederabgedruckt in: Klaus Schröter: Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955, Hamburg: Wegner 1969, S. 127.

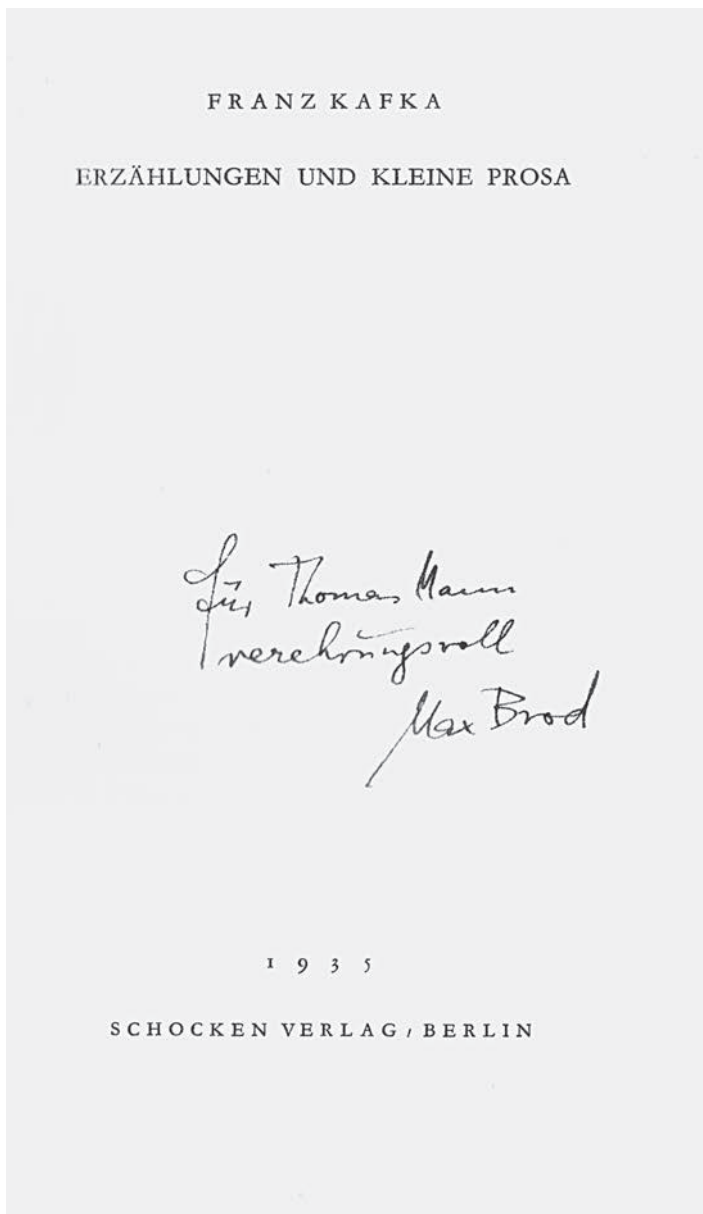
<sup>11</sup> Franz Kafka: Kritik und Rezeption, 1924–1938, hrsg. v. Jürgen Born, Frankfurt/Main: S. Fischer 1979, S. 169.

Im Jahre 1931 unternahm ich es, nachdem die Veröffentlichung der drei großen Romane aus dem Nachlass ziemlich wirkungslos verpufft war, das weitere Erbe zu edieren und womöglich eine Gesamtausgabe aufzubauen. Ich gewann den Verlag Gustav Kiepenheuer in Berlin für den Versuch. Ich entwarf einen Aufruf, der von Gerhart Hauptmann, Thomas und Heinrich Mann, Martin Buber, Hermann Hesse und Franz Werfel unterzeichnet werden sollte, um die große Öffentlichkeit auf das Ereignis hinzuweisen. [...] Die unterschriebenen Aufrufe befinden sich noch in meinem Besitz. Besonders freundlich schrieb Hesse: »Lieber Herr Brod! Thomas Mann ist gerade im selben Hotel wie ich, da bat ich ihn gleich mit zu zeichnen. Herzlich Ihr H. Hesse. (BS, 194)

Mann unterstützte Brods Kafka-Projekt stetig weiter, z. B. in seiner öffentlichen Gratulation zu Brods 50. Geburtstag, die unter dem Titel *Festgruss* in der Festschrift zu Brods 50. Geburtstag 1934 erschien. Mann bekennt darin nicht nur »die herzliche Sympathie und Höchstschätzung [...], die ich seit langem für die liebenswürdige Person und das schöne und hilfreiche Werk des Prager Dichters hege.« Er lobt ihn besonders als denjenigen, dem »die Kenntnis von etwas traumhaft Grossem: die Bücher seines verewigten Freundes und Landsmannes Franz Kafka« zu verdanken war.<sup>12</sup> Als dann 1935 der erste Band der im Schocken Verlag gedruckten *Gesammelten Schriften, Erzählungen und kleine Prosa*, erschien, schickte Brod ein Exemplar nach Küsnacht; der Band mit Brods Widmung »für Thomas Mann, verehrungsvoll, Max Brod« befindet sich noch heute in der Nachlassbibliothek an der ETH Zürich. Mann antwortete umgehend: »Der erste Kafka-Band ist gekommen. Ich freue mich *sehr*.« (BrAu, 92)

Auch im weiteren Briefwechsel um 1938 blieb Kafka ein wesentliches Sujet. Der primäre Anlass war zu diesem Zeitpunkt jedoch ein anderer, ein existentieller: die zunehmend bedrohliche Lage für Brod in Prag. Zwar war die Hauptstadt der noch jungen Tschechoslowakei unter ihrem ersten Präsidenten *Tomáš Masaryk* in den ersten Jahren des Exils nach 1933 ein offener Zufluchtsort für viele Flüchtlinge aus Deutschland, auch für die Mann-Familie, der im Gegenzug zur Ausbürgerung aus Deutschland auf Manns Antrag am 19. November 1936 die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft verliehen wurde. Dennoch gingen Thomas und Katja Mann im Februar 1938 nicht in die inzwischen vom nationalsozialistischen Staat schwer bedrängte Tschechoslowakei, sondern in die USA. Von Princeton aus unternahm es Mann sodann, Brod bei seiner zunehmend dringenderen Flucht aus Prag zu helfen. Im Rückblick stellt Brod diesen Umstand in seiner Autobiographie von 1960 so dar, dass Mann ihm die Möglichkeit einer Professur in den USA angetragen, er selbst sie aber abge-

<sup>12</sup> Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag, hrsg. v. Felix Weltsch, Mährisch-Ostrau: Keller u. Co. 1934, S. 8. Auch in: Jüdischer Almanach auf das Jahr 5695, redigiert von Felix Weltsch, Prag: »Selbstwehr« Jüdisches Volksblatt 1934, S. 136.



Widmung von Max Brod an Thomas Mann, 1935

lehnt habe, weil er seine Zukunft nicht in Amerika, sondern in Palästina sehen würde. Offensichtlich war Brod hier darum bemüht, ein zionistisches Motiv in den Vordergrund zu stellen, das durch keine amerikanischen Pläne in Frage gestellt werden sollte:

Als später die Gefahr des Hitlerismus anstieg und ein Verbleiben in Prag Qualen und den Tod bedeutete, hat sich Thomas Mann meiner angenommen, ohne dass ich ihn darum hätte ersuchen müssen. Eine Tat von Noblesse. Durch Manns Intervention war alles so geschickt gefügt, dass eine Professorenstelle für mich an einem amerikanischen College wartete. Ich zog es vor, dem Genius meines Lebens zu folgen und nach Palästina zu gehen. Thomas Mann hatte volles Verständnis für mich, nahm es mir nicht übel, dass ich seine wohlgemeinten Bemühungen durchkreuzte. (BS, 254f.)

Ein Blick auf die Quellen von 1938/39 zeigt jedoch, dass diese nachträgliche Darstellung von 1960 den historischen Tatsachen nicht entspricht. So hatte Mann Brod nicht von sich aus, sondern auf dessen Bitte hin eine Professur zu vermittelt versucht, dies allerdings mit guten Gründen. Nach der Besetzung der sudetendeutschen Gebiete durch die deutsche Wehrmacht und der Aufteilung grosser Teile der Tschechoslowakei Ende September 1938 wurde die Lage in der kleinen Rest-Tschechoslowakei (die tatsächlich nur noch bis März 1939 bestand) und ihrem Zentrum Prag höchst bedrohlich. Am 30. November 1938 wandte sich Brod in einem langen Schreiben an den in Princeton weilenden Mann, mit der dringenden Bitte, ihm aus der drohenden Verfolgung in Prag zu helfen, indem er ihm eine Position an einer amerikanischen Universität verschaffe. Als keine geringe Gegenleistung bot er an, den Kafka-Nachlass mitzubringen und eine Kafka-Forschungsstelle einzurichten.<sup>13</sup> Brod war auch deshalb besonders alarmiert, weil unmittelbar vor diesem Brief an Mann ein Artikel im *Völkischen Beobachter* erschienen war, dessen Titel allein die Bedrohung insbesondere für ihn als jüdischen Schriftsteller zeigt: *Trübe Kapitel jüdischer Moral. Die Untergrabung deutscher Sitte und des Anstandes durch die Juden. Jüdische Schreiber und ihre politische ›Zuverlässigkeit‹*. Darin bestehe der »Landesverrat« jüdischer Autoren – namentlich Brods –, dass sie, wie es in dessen Essay *Im Kampf um das Judentum* heißt, »antinational« und »zugleich jüdisch-national« seien. Somit habe Brod »den jüdischen Landesverrat theoretisch begründet.«<sup>14</sup> Das musste ein deutliches Warnsignal für Brod sein. Anlass zur Sorge hatte er nicht nur vor dem Hintergrund der aktuellen Ereignisse im Herbst 1938; seit dem Mord an Theodor Lessing Ende August

<sup>13</sup> Peter F. Neumeyer: Thomas Mann, Max Brod and the New York Public Library, in: Thomas Mann 1875–1975, hrsg. v. Liselotte Kurth (=MLN, Vol. 90, 1975, No. 3), Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975, S. 418–423.

<sup>14</sup> In: *Völkischer Beobachter* vom 29. 11. 1938, S. 5.

1933 durch sudetendeutsche Nazis in Marienbad war die Bedrohung auch der in der Tschechoslowakei lebenden Juden offenkundig. In dieser höchst bedrohlichen Lage unmittelbar nach Erscheinen dieses Artikels also setzte Brod eben jenes dringende Schreiben an Thomas Mann auf:

Meine Position hier wird von Tag zu Tag unhaltbarer. Ich kann nicht mehr schreiben, was ich denke. [...] Ich fühle mich auch unmittelbar bedroht. So z. B. brachte gestern der Völkische Beobachter einen groß aufgemachten Angriff auf mich, mit Photographie. [...] der Völkische Beobachter gehört jetzt in Prag zu den verbreitetsten Zeitungen und die Reflexe werden nicht ausbleiben. Ich bin entschlossen, nach Amerika auszuwandern, so lange es noch Zeit ist. [...] Im Hinblick auf diese Tatsache wage ich die Bitte an Sie, Sie möchten mir die Einladung einer amerikanischen Universität verschaffen [...]. – Ich könnte dieser Universität etwa folgende Dienste leisten: I. Über tschechische Politik, speziell der letzten Jahrzehnte lesen. II. Über tschechische Musik, speziell über Janáček, den ich entdeckt, übersetzt und dessen erste Biographie ich veröffentlicht habe. [...] III. Ich würde den gesamten, noch unveröffentlichten Nachlaß von Franz Kafka mitbringen, dort edieren und ein Kafka Archiv einrichten. [...] Auf dieser Basis wäre es Ihnen vielleicht möglich zu bewirken, daß eine amerikanische Universität mich einlädt [...] Ich bitte, es den besondern und drängenden Umständen zugute zu halten, dass ich mich mit einer so großen Bitte an Sie wende.<sup>15</sup>

Auf diese Bitte hin setzte sich Thomas Mann bei der New Yorker Public Library wie auch beim Hebrew Union College in Cincinnati für Brod ein. Allerdings leitete er Brods Anfrage erst Ende Februar 1939 an den ihm bekannten Direktor der New Yorker Library Harry Miller Lydenberg, wobei er sich auf den Kafka-Nachlass konzentrierte: »He [Brod] writes that he is willing to give his collection of the books and manuscripts of Franz Kafka to any institution of repute which would accept it and in return offer him a position to act as assistant or curator of the collection, and so make possible his entry into this country.«<sup>16</sup> Auf Manns nachdrückliche Empfehlung, dies zu tun, antwortete Lydenberg umgehend: »it would give me real satisfaction to feel we had here a man like Dr. Brod«, sah sich jedoch wegen Kürzungsforderungen im Budget vorerst zu einer Absage gezwungen.<sup>17</sup> Nicht Brod selber, sondern Lydenberg war es, der Mann wenige Wochen später darüber informierte, dass Brod bereits Mitte März nach Tel Aviv eingewandert war, worauf Mann dankend antwortete, dennoch weitere Bemühungen unternahm, Brod in die USA zu bringen, diesmal am *Hebrew Union College*.

<sup>15</sup> Abgedruckt in: BrAu, 94–96.

<sup>16</sup> Abgedruckt in: BrAu, 589.

<sup>17</sup> Peter F. Neumeyer: Thomas Mann, Max Brod and the New York Public Library, in: Thomas Mann 1875–1975, hrsg. v. Liselotte Kurth (=MLN, Vol. 90, 1975, No. 3), Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975, S. 421–422



Zu einer amerikanischen Anstellung Brods kam es aber ebenso wenig wie zu einem amerikanischen Kafka-Forschungsinstitut; die in seinem Besitz befindlichen Kafka-Handschriften nahm Brod mit nach Palästina, von wo aus sie während der Suezkrise 1956 in einem Banksafe an die Zürcher Bahnhofstrasse überführt wurden, wo Reste davon noch bis vor Kurzem lagen; sie sind nach einem aufsehenerregenden Gerichtsfall inzwischen Besitz der israelischen Nationalbibliothek.<sup>18</sup> Gleichwohl blieb Kafka von anhaltendem gegenseitigem Interesse, bei Brod, neben seiner Edition von Kafkas Werken, auch in Form von Schriften über Kafka wie seinem 1948 in Winterthur erschienenen Essay *Franz Kafkas Glauben und Lehre*. Kafka wurde zudem Anlass einer weiteren Begegnung Brods und Manns: Sie trafen sich am 17. Oktober 1953 während der Uraufführung von Brods Dramatisierung von *Das Schloss* unter Regie von Leopold Lindtberg am Zürcher Schauspielhaus. Brods Schilderung dieser Begegnung in seiner Autobiographie summiert zugleich die weiteren Zusammentreffen der beiden in Zürich in den frühen fünfziger Jahren, wohin Brod regelmäßig reiste:

Viele Jahre [...], nachdem der Graus vorbei war, konnte ich Thomas Mann mehrmals in Zürich und Küsnacht meinen Gegenbesuch abstatten. Von den vielen Gesprächen sind mir drei besonders deutlich im Gedächtnis geblieben: seine Wertschätzung Heines [...] – seine freudige Zustimmung nach der Premiere meiner Dramatisierung von Kafkas ›Schloss‹ im Züricher Schauspielhaus (›Es war ein unvergesslicher Abend‹, so empfing er mich im Logenfoyer, als ich von der Bühne zurückkam) – und ein letzter Besuch bei ihm, als er mich beim Abschied noch in sein Arbeitszimmer bat, das einen Stock höher lag, mir zeigte, was er, auf dem bequemen Sofa sitzend, schreibe, dann aber, das leise klagende Gesicht mir voll zuwendend: ›Ich bin sehr müde‹. (BS, 255)

\*

Wenn hier die wichtigsten persönlichen Berührungspunkte von Mann und Brod im größeren historischen Zusammenhang in den Blick gerückt wurden, so musste manches dennoch unausgeführt bleiben, was auch Aufmerksamkeit verdient hätte. Dazu gehört, dass Brod nicht allein mit Thomas Mann, sondern mit zahlreichen weiteren Mitgliedern der Mann-Familie im Kontakt stand: zuerst mit Heinrich Mann, den Brod zusammen mit seinem in Auschwitz ermordeten Bruder Otto als Protagonisten einer »Generation des Trotzdem«, des »Typus des selbstlosen Priesters der Kunst« (BS, 241) in seiner Jugend noch

<sup>18</sup> Vgl. Andreas Kilcher: Die dritte Rettung. Der Ausgang des Prozesses um Max Bords Nachlass erhebt Franz Kafka in Israel zum nationalen Kulturgut, in: Neue Zürcher Zeitung, 20. 10. 2012, S. 55. Vgl. auch Andreas Kilcher: Ein epischer Streit findet ein Ende, in: Neue Zürcher Zeitung, 13. 8. 2016. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/franz-kafkas-nachlass-epischer-streit-findet-ein-ende-ld.110727>



mehr verehrte als Thomas Mann, wie er ihn auch lange vor ihm, 1906, nach Prag eingeladen hatte, während Heinrich Mann seinerseits vielfache Beziehungen nach Prag hatte; sodann auch mit Klaus und Erika Mann, die v. a. nach 1933 wiederholt in Prag waren; nicht zuletzt aber auch mit Manns Schwager Klaus Pringsheim, dem Zwillingsbruder von Katja Mann, der 1909 als Kapellmeister und Opernregisseur an die Deutsche Oper nach Prag kam und mit dem Musikwissenschaftler, Komponisten und Pianisten Brod seit da bekannt war. Noch im März 1952 wandte sich Thomas Mann an Brod mit der Bitte, den seit langem als Dirigent in Japan arbeitenden Schwager, »mit dem ich auf besonders freundschaftlichem Fuß stehe«, in seinem »Herzenswunsch, Israel als Gastdirigent einmal zu besuchen« (BrAu, 104), zu unterstützen.

Insgesamt aber lässt sich festhalten, dass das Verhältnis von Thomas Mann und Max Brod weder bloss einseitig war, noch sich auf ein allgemeines und einfaches Muster reduzieren lässt. Erkennbar wird vielmehr ein zwar nicht sehr intensives, dennoch aber langjähriges, differenziertes und wechselseitig respektvolles Verhältnis, das reich an intellektueller Substanz war und im zunehmend schwierigen historisch-politischen Kontext nach 1933 an persönlicher Intensität gewann. Nicht zuletzt vor diesem geschichtlichen Hintergrund ist es freilich auch signifikant, dass sich hier ein deutscher und ein jüdischer Autor begegneten, wo lautstark gerade diese Berührung zu verhindern versucht wurde. Von einem »symbiotischen« Verhältnis lässt sich dabei allerdings nicht sprechen; schon ein Blick auf Thomas Manns anfänglichen literarischen Antisemitismus verbietet derlei Idealisierung. Ebenso waren sich Brod und Mann keineswegs stets einig: Brod selber weist – wenn auch etwas unkonkret – auf Differenzen vor allem im Bereich des Politischen hin. Dennoch fanden sie im Kontext zweier Weltkriege eine gemeinsame Basis in Form eines Humanismus, den sie als Flüchtlinge aus dem von der Barbarei des Nationalsozialismus bedrohten Europa nach 1933 besonders prominent formulierten und damit auch viele andere Exilanten inspirierten. Nicht als Revolutionäre, aber doch als Humanisten in ihrem je spezifischen Sinn standen und fochten sie auf der gleichen Seite eines europäischen Universalismus gegen seine reale Bedrohung *in extremis*, eines humanistischen idealen Europa, das dem Anspruch nach die alte jüdische Kultur wie die junge jüdische Literatur, Joseph wie Kafka, nicht exkludieren, sondern vielmehr integrieren sollte.

Jutta Linder

»Religiöser Humorist«

Thomas Mann über Kafka

Schon im Sommer 1921, also zu einer Zeit, als Kafka noch lebte, war Thomas Mann mit ihm in Berührung gekommen. Die Gelegenheit geschaffen hatte dazu Ludwig Hardt, ein in Sachen Literatur hoch versierter Vortragskünstler, der bei einem Besuch im Münchner Haus an der Poschingerstraße Leseproben aus den bis dahin erschienenen Erzählungen des Pragers zum Besten gab. Das Echo bei Mann war denn auch prompt, wie seine Tagebücher zeigen. »Zum Thee L. Hardt«, heißt es in ihnen zunächst unter dem 1. August, »der mir Prosa eines Pragers, Kafka, vorlas, merkwürdig genug«. Und mit einer Eintragung vom 22. September geht es weiter: »Sehr interessiert war ich von den Schriften Franz Kafka's, die der Recitator Hardt mir empfahl«.

So wie beim ersten Kontakt das Interesse sofort geweckt wurde, so steigerte es sich entsprechend in der Folgezeit, als nach dem Tod des »Deutsch-Böhmen«, wie Mann selbst ihn gern nannte,<sup>1</sup> die Publikation seines schriftlichen Nachlasses, des weitaus größten Teils also seiner Produktion, dank des außerordentlichen Einsatzes des Freundes Max Brod allmählich ins Rollen kam, angefangen mit der Herausgabe des *Prozesses* im Jahr 1925. Die »Hinterlassenschaft« Kafkas sei die »genialste deutsche Prosa« (Tb, 4. 4. 1935), die in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden sei, der Roman *Der Prozeß* speziell »wohl das kurioseste Buch der Weltliteratur« (Tb, 6. 2. 1951), für ihn, Mann, gehöre das Werk »dieses böhmischen Juden« zu den »faszinierendsten Erscheinungen auf dem Gebiet künstlerischer Prosa« (an James Laughlin, 4. 11. 1940, Br II, 167), so und ähnlich lauten die Kommentare, die sich an die Lektüre jeweils angeschlossen haben. Ja, bis ins Detail lässt sich verfolgen, mit welchem Engagement sich Thomas Mann dem Schrifttum Kafkas gewidmet hat, wenn man auf diesen Punkt hin die verfügbaren Quellen durchgeht. Also zunächst einmal die Tagebücher, deren Überlieferung nach dem Versiegen zu Jahresende 1921 mit dem März 1933 wieder anhebt, dann die Briefe, in denen er so oft auf den Kollegen von Prag zu sprechen kommt, hauptsächlich dabei in der Korrespondenz mit Max Brod, ferner eine Reihe von Wortmeldungen, wie sie sich verstreut in seiner publizistischen Produktion finden, und nicht zuletzt das Porträt des

<sup>1</sup> Verwiesen sei – um nur zwei Fälle zu nennen – auf die Wortmeldung Manns [*Die Vernachlässigten*] von 1930 (XIII, 424) sowie auf seine Princeton Vorlesung *Die Kunst des Romans* von 1939 (X, 362).

Dichterkollegen, welches er als regelrechte Hommage<sup>2</sup> mit der Einleitung zur zweiten amerikanischen *Schloß*-Ausgabe von 1941 geliefert hat. Und das Bild, das sich aus all den so erreichbaren Informationen erstellen lässt, erweist sich insgesamt als überaus signifikant, und zwar auch im Hinblick auf eine Klärung übergreifender Forschungsfragen, wie ich anhand besagten Materials kürzlich zu zeigen versucht habe.<sup>3</sup>

Gelesen hat Thomas Mann von Kafka – ich fasse nun das Wichtigste zusammen – so gut wie alles, will sagen all das, was Brod, der sich bekanntlich die Herausgabe des Nachlasses zur einer der Hauptaufgaben des eigenen Lebens gemacht hat, nach und nach an die Öffentlichkeit brachte, die Romane als erste sowie die Erzählungen dann ganz, die Aphorismen ferner und die Skizzen, die Tagebücher und schließlich auch die Briefe. Vieles davon hat Mann sogar mehrmals gelesen, von *Amerika* – oder besser dem *Verschollenen* – lässt es sich sagen, vom *Prozeß* und vom *Schloß* ebenfalls, von mancher Erzählung, mit Sicherheit von der *Verwandlung*, und gleichfalls von den Tagebüchern. Auch Sekundärliteratur rückte ab einer gewissen Zeit aufs Lektüreprogramm, Studien über Kafka, so wie sie allmählich auf den Markt kamen, angefangen von der Brod'schen Biographie bis hin zu Aufsätzen von Adorno, Neider, Emrich und anderen.

Wie Mann, der dermaßen gründlich – nach seiner Ausdrucksweise als Tagebuchschreiber – »in« wie schließlich »über« Kafka gelesen hat, sich dann auch für ihn engagierte, zeigen besagte Quellen weiterhin. Erklärungen in Rundfragen, Statements in einschlägigen Artikeln, Passagen in Essays von übergreifender Thematik, Gelegenheiten alles, die er benutzte, um mit daran zu arbeiten, dass der Name Kafka in Umlauf kam, dass ihm der Weltruhm zuteil werden konnte, der ihm als Dichter bekanntlich gebührte. Dass damit definitiv eine der Schelten zu widerlegen ist, wie sie bezüglich Manns etwa Reich-Ranicki vorbrachte, wenn er meinte, ein Desinteresse am Schicksal zeitgenössischer Künstler diagnostizieren zu können,<sup>4</sup> sei im Übrigen vermerkt.

<sup>2</sup> So auch der Titel *Dem Dichter zu Ehren. Franz Kafka und »Das Schloß«*, der dem Porträt von Mann gegeben wurde. Abgedruckt in: X, 771–779. Ohne den Untertitel lautete er entsprechend *Homage* in der dann angefertigten Übersetzung für die amerikanische Edition: Franz Kafka: *The Castle*, with an Introduction by Thomas Mann, translated from the German by Edwin and Wille Muir, New York: Knopf 1941, pp. V–XVI. Mann hat im Übrigen selbst die Übersetzung seiner Einleitung überprüft. Zu dem betreffenden Austausch mit dem Verleger Knopf siehe seine Briefe vom 23. Juni 1940 (TMA: B–I–KNOP–52) und vom 15. August 1940 (TMA: B–I–KNOP–55).

<sup>3</sup> Siehe Jutta Linder: »Was für ein grundsonderbares Gewächs ...!« – Thomas Mann liest Kafka, in: Versprachlichung von Welt. Il mondo in parole. Festschrift zum 60. Geburtstag von Maria Lieber, hrsg. v. Simona Brunetti u. a., Tübingen: Stauffenburg 2016, S. 429–443 [dort die Belege für das oben Nachfolgende].

<sup>4</sup> Mit Ausnahme nur des Falles Hauptmann. Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Thomas Mann als literarischer Kritiker, in: TM Hb (2005), 707–720, bes. 708 f.

Der wichtigste Rückschluss aber, der sich aus dem Beschriebenen ziehen lässt, ist folgender: Am Falle Kafkas zeigt sich deutlich, in welchem Maße Thomas Mann im Stande war, sich einer Dichternatur gegenüber zu öffnen, die von der Grundstimmung her als »Angstdichtung« (X, 362), wie er selbst sagte, der eigenen doch fremd war. »Fremd, aber fesselnd« (Tb, 2. 10. 1951) ist dann auch der Tenor, der seine Aussagen über diesen anderen durchweg bestimmt, wobei die Varianten der Ausdrucksweise bezüglich einzelner Werke bis zu »Curiosum besonderen Ranges« (Tb, 10. 3. 1952) oder »grundeigentümliche Gebilde von sublimer Einfalt« (XIII, 424) reichen. Und so weit ging das Fasziniertsein von dem Fremden, dass Mann, als er von Kafka das Porträt für die amerikanische Ausgabe des *Schlusses* zeichnete, dabei mit ebenso viel Liebe zu Werke ging, wie wir es von den Gemälden her kennen, die er von Dichterkollegen geliefert hat, die ihm selbst verwandt waren. Man erinnere sich an das Fontanebild, mit dem er die Galerie seiner Zeichnungen im Jahr 1910 eröffnete, wo er dazu einlädt, bei dem alten Dichter, einem wichtigen seiner frühen Vorbilder, auf die Physiognomie zu achten und dabei von dem »prachtvollen, fest, gütig und fröhlich dreinschauenden Greisenhaupt« spricht, »um dessen zahnlosen, weiß überbuschten Mund ein Lächeln rationalistischer Heiterkeit liegt, wie man es auf gewissen Altherren-Porträts des achtzehnten Jahrhunderts findet« (14.1, 246). Und in nichts, so sieht man, steht dem an Neigung und Einfühlung das Konterfei nach, das Mann von dem »Deutsch-Böhmen« in der *Schloß*-Einleitung von 1941 liefert, wenn er es im Rückgriff auf ein erhaltenes Lichtbild mit folgenden Worten nahebringt:

Sein letztes, kurz vor seinem Tode angefertigtes Bildnis gleicht eher einem Fünfundzwanzigjährigen als einem Manne von einundvierzig: es zeigt ein schüchtern-tiefsinniges Jünglingsantlitz mit in die Stirn gewachsenem schwarzen Kraushaar, großen, eindringlich-träumerisch blickenden dunklen Augen, einer gerade abfallenden Nase, von der Krankheit verschatteten Wangen und einem außerordentlich fein gezeichneten Mund, in dessen einem Winkel ein halbes Lächeln spielt. (X, 771)

Was war es nun aber, um zum Thema des jetzigen Beitrags zu kommen, was Thomas Mann speziell an Kafka derart fasziniert hat? Immer wieder, so lässt sich zunächst sagen, hebt er auf das Moment des Komischen ab, wenn er als Leser einzelner Schriften von seinen Eindrücken spricht. So hält er beispielsweise bei der Lektüre der Tagebücher, der er sich in späten Jahren erneut, und zwar gemeinsam mit Hesse, gewidmet hat,<sup>5</sup> in den eigenen unter dem 12. September 1951 fest: »Über Kafka [...], dessen grundwunderliche, oft sehr komische Tagebücher, einzigartiges Dokument, wir gleichzeitig lesen«. Eine Beobachtung im

<sup>5</sup> Wie er in Sachen Kafka mit Hesse sozusagen an einem Strick zog, hat Mann selbst mehrfach betont. So z. B. in der [*Einleitung zu einer Demian-Ausgabe*], 19.1, 250.

Übrigen, auf die prompt eine Woche später die Erklärung folgt: »Kafka hält mich andauernd gefesselt«. (Tb, 19.9.1951) Brod gegenüber, um ein weiteres Beispiel anzuführen, macht er nochmals mit dem gleichen Bezug die Eröffnung: »Wie komisch kann dieser Dulder sein! Ich rechne es ihm besonders hoch an«. (17.9.1951, BrAu, 103) Und bei seiner Einleitung zum *Schloß*, dies als letzter zu nennender Fall, hebt er, indem er auf die Neigung Kafkas kommt, seine Dichtungen »oft ganz und gar im Charakter des Traumes« zu gestalten, insbesondere hervor, wie dabei »die alogische und beklommene Narretei der Träume«, nachgeahmt werde, nämlich »zum Lachen genau« (X, 772).

Um zu verdeutlichen, wie sich im Einzelnen für Mann der Eindruck des Fremdartigen mit dem des Komischen bei der Lektüre Kafkas verbunden haben mag, sei von diesem zur Erläuterung eine kleine Textstelle gebracht, und zwar ein Passus aus Aufzeichnungen von 1920, der besagt: »Der Mensch ist eine ungeheure Sumpffläche. Ergreift ihn Begeisterung, so ist es im Gesamtbild so wie wenn irgendwo in einem Winkel dieses Sumpfes ein kleiner Frosch in das grüne Wasser plumpst«. <sup>6</sup> Dass eine Vision wie diese in ihrer Botschaft Mann fern gelegen hat, versteht sich, wenn man bedenkt, wie hoch er selbst – in der Wagnerrede von 1937 etwa sagt er es mit aller Deutlichkeit (vgl. IX, 502 f.) – von den Kräften dachte, die der Fähigkeit zur Begeisterung innewohnen. Eine Form aber, wie Kafka sie wählte, um seine Botschaft einzukleiden, diese ungeheure Sprachpräzision, mit der er das Bild vom plumpsenden Frosch zeichnete, ja solches musste doch den Humoristen in Mann anziehen. In der Tat äußert sich dieser auch entsprechend in seiner *Schloß*-Einleitung, wenn er das oben schon erwähnte »zum Lachen genau« noch erläutert, indem er von den »Kunstarbeiten« Kafkas grundsätzlich sagt, sie seien »mit einer Treue, Geduld, Naturgenauigkeit«, mit einer »Gewissenhaftigkeit, Liebe und Sorgfalt« hergestellt, die »auf geheimnisvolle Weise zum Lachen« (X, 775) reize. Und die Komik, so wurde bereits erwähnt, rechnete er »dem Dulder« ja »besonders hoch« an.

Mit seinem Blick für diese Komik stand Mann nicht allein. Insbesondere die Zeitgenossen, die Kafka noch als Person kannten, haben ihm eine starke Tendenz zum Humoristischen bescheinigt, allen voran Max Brod, der seine diesbezüglichen Ausführungen noch durch das Zeugnis untermauerte, beim Vorlesen aus dem eigenen *Prozeß* sei der Freund aus dem Lachen nicht mehr herausgekommen. <sup>7</sup> Was aber die Studien betrifft, die die Kafka-Forschung in der Folge hervorgebracht hat, so ist erst für die neuere Zeit ein wiedererwachtes

<sup>6</sup> Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, hrsg. v. Jost Schillemeit, in: *Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Born u. a., Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 2002, S. 344.

<sup>7</sup> Vgl. Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt/Main/Hamburg: Fischer 1963 (1937), S. 188.

Interesse an besagter Seite des Prager Dichters zu verzeichnen.<sup>8</sup> Massiv freilich ist es in den letzten Jahren zum Vorschein getreten,<sup>9</sup> weshalb sich von Mann selbst sagen lässt, dass sein Standpunkt heute wieder hochaktuell ist.

Bei der Interpretation des *Schlosses*, die Mann mit der Einführung liefert, schließt er sich der theologisch orientierten Richtung an, die dann aber – so sei im Hinblick auf noch Folgendes hier festgehalten – im Gegensatz zu der am Humor des »Deutsch-Böhmen« interessierten in der Zwischenzeit stark in Misskredit geraten ist.<sup>10</sup> Für den Fall des Romans bedeutet die Wahl im Klartext, dass die Welt des Schlosses, die obige Sphäre im Werk, in die der Protagonist K. so verzweifelt einzudringen versucht, als dichterische Darstellung eines Gottesbereiches zu verstehen sei. Nochmals stimmt Mann dabei mit Brod überein, der bekanntlich die Deutungstendenz als solche maßgeblich eingeleitet hatte, ja stark stützt er sich auch auf ihn, wie besonders klar den Markierungen zu entnehmen ist, mit denen er im eigenen Leseexemplar des *Schlosses* dessen Nachwort versehen hat.<sup>11</sup> Und abermals stützt er sich – wir kommen zum entscheidenden Punkt – auf Brod, wo dieser von »magischem Humor« spricht, von dem auch das »Himmlische« in Kafkas Schilderung begleitet werde.<sup>12</sup> Er selbst, Mann, versenkt sich dann freilich mit Nachdruck in diese Interpretationsvorgabe, und wir sehen förmlich, wie er als Dichter des *Joseph*, auch des *Erwählten* später dann, das parodistische Potential, das sie mitbringt, seinerseits voll ausschöpft. Das Schloss verkörpere die »Gnade in ihrer Rätselhaftigkeit, Unnahbarkeit, Unfaßbarkeit« (X, 776), so setzt er an, die »Andersartigkeit der vollkommenen Welt«, fixiert er dabei in seinen Exzerpten, sei »mit negativem Vorzeichen«<sup>13</sup> ausgestattet, sie werde, so wiederum im Vorwort,

<sup>8</sup> Zu den ersten sporadischen Ansätzen: Michel Dentan: *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka*, Genève: Droz 1961 (= *Histoire des idées et critique littéraire*, XXXI); Peter West Nutting: *Kafka's »Strahlende Heiterkeit«*. *Discursive Humor and Comic Narration in »Das Schloß«*, in: DVjs, LVII, 4, 1983, S. 651–678.

<sup>9</sup> Verwiesen sei auswahlweise auf folgende Arbeiten: Joseph Vogel: *Kafkas Komik*, in: *Kontinent Kafka*. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin, hrsg. von Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 72–87; Peter Rehberg: *Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka*, Bielefeld: Transcript 2007; Susanne Kaul: *Kafkas unzuverlässige Komik*, in: *Kafka*. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft, II, hrsg. v. Nadine A. Chmura, Bonn: Bernstein, S. 83–92; Sophia Könemann: *Die Geste als Gag. Zum Spannungsfeld von Körper und Sprache in den Texten Franz Kafkas*, ebd., S. 123–140; Astrid Dehe/Achim Engstler: *Kafkas komische Seiten*, Göttingen: Steidl 2011.

<sup>10</sup> Als repräsentativ für die betreffenden Distanzierungen: Peter André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München: Beck 2008, S. 599f.

<sup>11</sup> Vgl. TMA: *Thomas Mann 3635* [Franz Kafka: *Das Schloß. Roman*, in: *Gesammelte Schriften*, IV, hrsg. v. Max Brod, Berlin: Schocken 1935], S. 415–424, bes. S. 417f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 422. Zweifach – am Rand und unter der Zeile – hatte Mann die Stelle im Nachwort Brods mit Stift markiert.

<sup>13</sup> *Zur amerikanischen Ausgabe von Kafkas Schloß. 1941*. Aufgenommen in: *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, in: *Gesammelte Werke*, XI, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1965, S. 606–611, S. 608f.

gezeichnet als »österreichisches ›Ärar‹«, nämlich »als eine weitläufig-kleinliche, zähe, unzugängliche und unberechenbare Bürokratie und unabsehbare Akten- und Instanzenwirtschaft mit einer undeutlichen Beamtenhierarchie von unauffindbarer Verantwortlichkeit« (X, 778). Ja, »mit sonderbareren, komisch-kühneren Mitteln, einem unerschöpflicheren Reichtum an fromm-blasphemischer Psychologie«, erklärt er rundweg, sei »das Göttlich-Übermenschliche niemals beobachtet, erlebt, charakterisiert worden als in diesem Buch eines unerschütterlich Gläubigen, um die Gnade Werbenden« (X, 776).

Gipfeln lässt Mann seine betreffenden Ausführungen in einer Formulierung, die in ihrer Synthese nahezu provokatorisch wirkt, wenn er bei all dem sagt: »Der Name, der das Wesen dieses Dichters vielleicht am besten bezeichnet, ist der eines religiösen Humoristen«. (X, 773) Zu dieser »vielleicht befremdenden Wortverbindung« (ebd.), wie er selbst erklärend nachschickt, hat er im Übrigen nicht nur anlässlich der *Schloß*-Ausgabe von 1941 gegriffen, zur generellen Charakterisierung des »Deutsch-Böhmen« hat er sie schon Jahre zuvor benutzt, in der Festschrift nämlich zum fünfzigsten Geburtstag Brods von 1934, in der er wie stets die Gelegenheit wahrnahm, auch des Werkes Kafkas Erwähnung zu tun, und zwar als eines »im allerhöchsten Sinn sonderbaren Schatzes von deutscher Prosa und weltbereichernder religiöser Humoristik«<sup>14</sup>. Wahrscheinlich war es wohl auch die Mann'sche »Wortverbindung«, die der Prager Zionist Felix Weltsch, der der Herausgeber besagter Festschrift war, seinerseits vor Augen hatte, als er später im Jahr 1948 die eigene Kafka-Studie schrieb, da er ihr den Titel gab *Religiöser Humor bei Franz Kafka*.<sup>15</sup> Auch im Text kommt Letztere an die Sprache Manns heran, und zwar an die seines Vorworts von 1941, denn an einer gewissen Stelle fügt Weltsch die Bemerkung ein, »daß das wahre Wesen Kafkas als religiöser Humor bezeichnet werden kann.«<sup>16</sup> Wie es sich mit einer etwaigen Einflussnahme letztlich auch verhalten haben mag, Tatsache auf jeden Fall ist, dass die Definition »religiöser Humorist« als solche ihre interpretative Zündkraft hatte.

Um weiter zu veranschaulichen, was es mit dem Wort vom »religiösen Humoristen« auf sich hat, seien nun zwei Stellen aus dem *Schloß*, dem Leseexemplar Manns, angeführt, die er selbst mit Bleistift markiert hat. In beiden Fällen betrifft es den Kontakt, der in der Romanwelt zum Schloss per Telefon angestrebt wird. Die erste Stelle, versehen mit einer Anstreichung entlang des

<sup>14</sup> *Festgruß*, in: Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag, hrsg. v. Felix Weltsch, Mähr.-Ostrau: Kittls Nachfolger [1934], S. 8. Auch dieser Titel in der Nachlassbibliothek Manns: TMA: Thomas Mann 30134.

<sup>15</sup> In: Max Brod: Franz Kafkas Glauben und Lehre. Kafka und Tolstoi. Eine Studie. Mit einem Anhang »Religiöser Humor bei Franz Kafka« von Felix Weltsch, München: Desch 1948, S. 155–184.

<sup>16</sup> Ebd., S. 180.



Textes außen auf der Druckseite, stammt aus dem zweiten Kapitel, wo K. im Wirtshaus zum Telefon greift:

Aus der Hörmuschel kam ein Summen, wie K. es sonst beim Telefonieren nie gehört hatte. Es war, wie wenn sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen – aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen –, wie wenn sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe, aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug, so, wie wenn sie fordere, tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte so, ohne zu telefonieren, den linken Arm hatte er auf das Telefonpult gestützt und horchte so.<sup>17</sup>

Die zweite Stelle, die durch den Mund des Vorstehers dann Aufschluss über das Funktionieren des Telefonsystems erteilt, ist dem fünften Kapitel entnommen. Zitiert wird der Schluss, der neben dem auslaufenden Längsstrich, der sich gleichfalls außen auf der Druckseite befindet, noch eine Unterstreichung der letzten Zeile aufweist:

Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzig Richtige und Vertrauenswürdige, was uns die hiesigen Telefone übermitteln, alles andere ist trügerisch. Es gibt keine bestimmte telefonische Verbindung mit dem Schloß, keine Zentralstelle, welche unsere Anrufe weiterleitet; wenn man von hier aus im Schloß anruft, läutet es dort bei allen Apparaten der untersten Abteilungen oder vielmehr, es würde bei allen läuten, wenn nicht, wie ich bestimmt weiß, bei fast allen dieses Läutewerk abgestellt wäre. Hier und da aber hat ein übermüdeten Beamter das Bedürfnis, sich ein wenig zu zerstreuen, besonders am Abend oder bei Nacht, und schaltet das Läutewerk ein; dann bekommen wir Antwort, allerdings eine Antwort, die nichts ist als Scherz.<sup>18</sup>

Nimmt man die Welt des Schlosses als Sphäre des Göttlichen, und zwar durchaus auch undogmatisch, vage nur als »Gnade in ihrer Rätselhaftigkeit, Unnahbarkeit, Unfaßbarkeit«, wie Mann es tut, dann kommt ein Potential an Komik zur Wirkung, das seinesgleichen sucht. Man denke nur an die Assoziationen, die sich im Hinblick auf religiöse Töne bei dem »Summen zahlloser kindlicher Stimmen«, dem »Gesang fernster, allerfernster Stimmen«, einstellen können. Schließt der Leser des Romans demgegenüber aber aus, dass mit der Schlosswelt auf ein Metaphysisches angespielt wird, dann wird er zwangsläufig um eine ganze Dimension dichterischer Humoristik gebracht. Und die Forschung, so folgt weiter daraus, die heute ihren Blick mehr auf den Humoristen in Kafka richtet, sähe sich um ein Wesentliches bereichert, wenn sie die Möglichkeit einer theologischen Interpretation, die mittlerweile so an Kredit verloren hat, neu überdächte. Mit dem Bild vom »religiösen Humoristen«, wie Thomas Mann es zeichnet, könnte er selbst wichtige Impulse geben.

<sup>17</sup> TMA: Thomas Mann 3635 [Kafka, *Schloß*], S. 32.

<sup>18</sup> Ebd. S. 89f.



Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

*Hans Wißkirchen*

## Thomas Mann und Jakob Wassermann

Thomas Mann gilt gemeinhin als eine sehr reservierte Person. Freundschaftliche Beziehungen waren in seinem Leben nicht sehr zahlreich. Dies gilt ganz besonders für den Kreis der Schriftstellerkollegen. Hier lassen sich die wirklich engen Bekanntschaften beinahe an einer Hand abzählen. Jakob Wassermann ist einer dieser wenigen gewesen.

Über das Verhältnis Thomas Manns zu Jakob Wassermann gibt es bisher nur einige wenige Arbeiten.<sup>1</sup> Das verwundert, weil die Freundschaft, und als solche kann man es durchaus bezeichnen, zwischen den beiden durchaus intensiv und auch prägend war.

### *I. Ähnlichkeiten und Unterschiede*

Jakob Wassermann war das, was man ein Genie der Freundschaft nennen kann. Jenseits aller künstlerischen und ideologischen Differenzen pflegte er nicht nur mit Thomas Mann freundschaftliche Beziehungen, sondern auch mit Schriftstellern wie Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Alfred Döblin, um nur einige zu nennen. Von Döblin, der sich geistig und ästhetisch sicher am stärksten von Wassermann unterscheidet, gibt es dazu einen eindrücklichen Kommentar. Er schrieb zu Wassermanns 60. Geburtstag:

Sie haben sich den Ansprüchen, die von außen an Sie herantreten, nicht entzogen [...]. Ich selbst habe wie auf alle Menschen wenig oder einen schlechten Eindruck auf Sie gemacht, aber wir sind in Fühlung miteinander geblieben, später habe ich unmittelbar praktische Hilfe von Ihnen gehabt, ich vergesse Ihnen das nicht [...].<sup>2</sup>

Döblin nennt Wassermann »frei, offen, bescheiden und privat geblieben«. Und dank dieser Eigenschaften könne man, »wenn auch auf verschiedenen Geleisen, Weggenossen« bleiben.<sup>3</sup>

Hier ist ein entscheidender Aspekt angesprochen. Wassermann verstand Freundschaft als etwas, das jenseits aller Meinungsverschiedenheiten und ästhetischen Differenzen angesiedelt war. Ja mehr noch: Freundschaft in den

<sup>1</sup> Vergl. vor allem Arnaldo Benini: Thomas Mann, Jakob Wassermann und die Judenfrage, in: BlTMG 32, S. 7–52.

<sup>2</sup> Zitiert nach Thomas Kraft: Jakob Wassermann. Biografie, München: dtv 2008, S. 200.

<sup>3</sup> Ebd.

Augen Wassermanns setzt voraus, dass man sich offen seine auch unterschiedliche Meinung sagen konnte und durfte. So war es auch im Verhältnis zu Thomas Mann.

Thomas Mann lernte Wassermann schon früh kennen. Das ist bedeutsam, weil dieses Kennenlernen bei beiden in die Zeit der künstlerischen Anfänge fällt, also in die Zeit vor dem Ruhm. Schon damals, als man sich in der Redaktion des *Simplicissimus* traf, wo Wassermann Redakteur und Thomas Mann ein Beiträger war, sieht Thomas Mann die künftige Bedeutung Wassermanns klar voraus. Thomas Mann hat dieses Miteinander bei aller Unterschiedlichkeit Ende der Zwanzigerjahre als den gemeinsamen Weg zum schriftstellerischen Erfolg beschrieben, der bei beiden zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Anfang genommen hat:

Zwischen damals und heute liegt seine große Laufbahn und liegt mein Weg, und diese Wege sind sehr verschieden, die Lebensstimmung ist verschieden, und der Rhythmus ist verschieden, aber die Wege laufen doch nebeneinander her, es sind doch verwandte Wege, und man wird versucht sein, sie zu vergleichen – als Wege zweier Zeitgenossen und deutscher Erzähler, die in der ungeheuren Schwierigkeit, ein deutscher Erzähler zu sein, sich auf verschiedene Weise zu helfen wußten. (X, 450)

Was aber macht das Erzählen Wassermanns in den Augen Thomas Manns aus? Es ist nicht der Stoff, da war er sich wohl mit vielen Kritikern einig, die das Kolportagehafte und Konstruierte der Wassermann-Romane immer wieder betonten. Thomas Mann sieht das auch, er beschreibt es zwar mit dem Vokabular Nietzsches, meint es aber nicht anders. Er spricht vom »Äffische[n]«, der »Gaukelei« (X, 451), ohne die es nicht gehe. Aber das sei nicht alles, immer sei etwas »Hoch-Menschliche[s]« (ebd.) miterzählt. Thomas Mann kommt dann auf den Begriff des Erzählers, den er in Wassermann paradigmatisch verwirklicht sieht. Wieder ist interessant, was er dabei ausschließt, weil er es, so müssen wir das wohl interpretieren, eher zu den Schwächen Wassermanns zählt. Nicht gemeint sei »die Gabe und Lust der Erfindung, die Fähigkeit, verwickelte Abenteuer und Lügenmärchen auszudenken« (ebd.). Etwas anderes, weit über den Inhalt der erzählten Geschichten Hinausreichendes sei zentral. Die »Kunst des Erzählens« werde fassbar in der »Gebärde«, dem »Tonfall«, der »Miene« (ebd.), mit der erzählt wird. Es ist diese sehr performative Sicht, die die Stärken Wassermanns deutlich aufscheinen lässt. Und man kann noch weitergehen und konstatieren, dass Thomas Mann, was selten bei ihm ist, hier ganz neidlos eine Überlegenheit Wassermanns anerkennt. Was diesen auszeichne, »ist ganz einfach die Kunst, die Leute zum Zuhören zu zwingen, selbst abgesehen vom Stofflichen.« (X, 451 f.) In genau diesem streng definierten Sinne versteht Thomas Mann Wassermann als »Erzähler«, als einen »Fabulierer von Geblüt und Instinkt, keiner unter uns ist es wie er.« (X, 452)

Aber Thomas Mann markiert auch die Grenzen, die dieses Erzählen bei Wassermann hat. Die Krise des Romans, die Frage, wie die immer komplexere, sich immer stärker beschleunigende Wirklichkeit der Zwanzigerjahre in einer dem Roman entsprechenden Form abgebildet werden konnte, trieb damals alle Autoren von Rang um. Im Jahre 1929, als diese Äußerungen über Wassermann entstanden, war etwa Alfred Döblins berühmter Roman *Berlin Alexanderplatz* erschienen, der mit seinen Formexperimenten, seiner Fähigkeit, das Großstadtleben in eine entsprechende Romanarchitektur zu übersetzen, so rein gar nichts mit den in klaren Narrativen gebauten Romanen Wassermanns wie etwa dem noch 1928 erschienenen *Fall Maurizius* zu tun hatte. Thomas Mann schreibt dazu:

Er ist es, der heute noch einen richtigen Roman schreiben kann [...]. Er bewährt als möglich, was es eigentlich nicht mehr ist. Ich glaube nicht mehr recht an den Roman, oder vielmehr: ich glaube an seine Zukunft. Ich glaube, daß er in einer Krise liegt, daß alles aus ihm zu machen ist und daß das Überraschendste aus ihm gemacht werden wird; aber an den alten Roman glaube ich nicht mehr recht. Wassermanns ungeheueres Talent macht ihn noch einmal möglich [...]. (X, 452)

Das ist ein durchaus ambivalentes Lob, das sehr fein die Stärken und Schwächen Wassermanns austariert. Klar und eindeutig ist aber eine Aussage: Wassermanns Schreiben hat keine Zukunft. So kann man sehr bald nicht mehr erzählen, so kann Wassermann künftig auch nicht mehr erzählen – das ist die subkutane Botschaft Thomas Manns. Im Tagebuch ist er deutlicher geworden: »Nach dem Abendessen Wassermanns ›Christian Wahnschaffe‹ begonnen. Unterbrach mich mit unwillkürlichem Lachen über soviel weltläufige Geschwätzigkeit. Mondänes Kino bisher.« (Tb, 10. I. 1919)

Und er sollte recht behalten in seiner Einschätzung der Zukunftsfähigkeit von Wassermanns Erzählen. Jakob Wassermann wurde sehr bald nach seinem Tode vergessen. Auch nach 1945 gab es keine Renaissance, wie sie etwa bei Döblin zumindest im Bereich der Wissenschaft zu verzeichnen war. Einen entscheidenden Grund dafür hat Marcel Reich-Ranicki, Thomas Manns Argumentation in die Gegenwart fortführend, zum Ausdruck gebracht:

Er liebte das Dämonische und das Dekorative, das Problematische und das Pikante. Niemals wurde die Leidenschaftlichkeit seines Engagements angezweifelt, niemals sein Ernst bestritten. Gleichwohl ist es schwer, seine Romane immer ernst zu nehmen.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Marcel Reich-Ranicki: Jakob Wassermann, der Bestsellerautor von gestern, in: Jüdische Wochenzeitung, Nr. 34, 16. Februar 1979, S. 7.

Diese beiden Äußerungen zeigen, worauf die Freundschaft der beiden *nicht* gründen konnte: Nicht in einer wie immer gearteten künstlerischen Anregung oder Befruchtung. Hier waren die Unterschiede zu groß. Den Weg zur Freundschaft der beiden weist vielmehr eine kreatürliche Begabung Wassermanns. Er war auch in dem Sinne ein Genie der Freundschaft, dass er, im Gegensatz zu Thomas Mann, die seltene Gabe der Einfühlung besaß – auch und gerade der literarischen. Er war ein großartiger Rezipient von Literatur und in diesem Sinne dann ein ehrlicher und offener Ratgeber. Dies zeigt sich beispielhaft an dem großen Brief, in dem er über seine *Zauberberg*-Lektüre berichtet. Wassermann ist zutiefst beeindruckt, obwohl er die ästhetischen Unterschiede sehr klar und klug erkennt:

Sie sind ein attributivischer Schriftsteller, im höchsten Sinn. Dadurch bringen Sie es fertig, die Großwelt für Ihren Gebrauch zu zerkleinern, zu humorisieren, und alle leidenschaftlichen Elemente zu entpathetisieren. (Hierin sind wir beide wohl so gegensätzlich wie – Peepkorn und Ziemssen) (BrAu, 484)

Auch die »Krise des Romans« spielt für Wassermann eine gewichtige Rolle und er sieht die Modernität Thomas Manns in dieser Hinsicht sehr deutlich. *Der Zauberberg* ist für ihn kein Roman mehr »im üblichen Sinne«. »Kompodium«, »Enzyklopädie«, »Krystallisation aller geistigen Ereignisse der letzten zwanzig Jahre« (BrAu, 482) – das sind die Stichworte, die er als erstes nennt. Das alles in einer »neugeborene[n] Form«, die ganz dem Autor Thomas Mann eignet und die es fertig bringt, dass der Roman nicht als »Verstandeswerk« (ebd.), sondern als sinnliches Kunstwerk funktioniert. Dazu tragen die Figuren eines Peepkorn und einer Clawdia Chauchat bei, vor allem aber der Held Hans Castorp, dessen literarische Gestaltung er sehr fein und genau erfasst und beschreibt:

Castorp ist lebendig geworden. Gewöhnlich ist so eine Figur ja blos [sic] der Hohlraum, um den das Übrige als Glocke gegossen wird. Nun, in dieser Glocke hängt diesmal ein richtiger, tönender Klöppel. Es wird an ihm nichts bewiesen; er beweist selbst. (BrAu, 483)

Wassermann sieht aber auch die Schwachstellen, so hat ihm etwa das letzte Viertel des Romans nach dem Tode Peepkorns nicht recht gefallen. Das Kapitel »Fülle des Wohllautes«, so gesteht er ganz offen, habe ihn sogar geärgert.

Wassermanns liest, um einen Menschen, einen Freund zu verstehen und erhält dadurch eine Stabilisierung der eigenen Position. Darauf kommt er selbst ganz direkt am Schluss seines Briefes zu sprechen, wenn er seine sympathische Methodik auf den Punkt bringt: »Ja; so wie mich der Zauberberg Sie zu verstehen gelehrt hat, so hat er mich auch mein eigenes Tun und Schaffen begreifen lassen. Es ist schön, daß wir so gegeneinanderstehen, – also zueinander.« (BrAu, 484) Das ästhetische »Gegeneinander« – es steht nicht nur in

keinem Gegensatz zum menschlichen »Zueinander«, sondern stellt sogar eine seiner Bedingungen dar. Das kann als ein Credo Wassermanns im Rahmen seiner Freundschaft zu Thomas Mann gelesen werden. Allerdings hat er seine Zweifel, ob Thomas Mann dies genauso sieht: »Freilich weiß ich nicht, ob Sie es so empfinden.« (Ebd.) Wir werden sehen, dass diese Zweifel durchaus ihre Berechtigung haben. Ein Genie der Freundschaft war Thomas Mann im Unterschied zu Wassermann nicht!

Damit sind wir bei der zentralen Frage angelangt: Hat diese Ambivalenz von »Gegeneinanderstehen« und »Zueinanderstehen«, um noch einmal Wassermanns sehr treffende Begrifflichkeit zu gebrauchen, Bedeutung für Thomas Mann gehabt? Oder noch genauer: Hat die Freundschaft zwischen Jakob Wassermann und Thomas Mann letzteren in irgendeiner Hinsicht auch beeinflusst, und hat sie vielleicht sogar zu zentralen Einsichten geführt? Ich will dies am Beispiel von zwei Ereignissen aus dem Jahre 1921 untersuchen.

## II. Das Anderssein: Das Jüdische bei Wassermann

Bisher sind die Unterschiede bei Jakob Wassermann und Thomas Mann mit Blick auf das Literarische gesehen worden. Ein zentraler Aspekt verdient es aber, ganz besonders in den Blick genommen zu werden: Es ist die Tatsache, dass sich Wassermann Zeit seines Lebens dezidiert als jüdischer Autor verstanden hat. Verdichtet findet sich die daraus resultierende Problematik in der Debatte, die Thomas Mann und Jakob Wassermann 1921 führten. Was war der Anlass?

*Mein Weg als Deutscher und Jude* lautete der Titel der autobiografischen Schrift Jakob Wassermanns, die 1921 bei S. Fischer erschienen war und zu einer umfangreichen öffentlichen Debatte führt. Wassermann macht seinen zentralen Lebenskonflikt in diesem Text öffentlich. Zunächst stellt er heraus, dass er sich als ein deutscher Schriftsteller versteht, in seinen Worten:

Ich atme in der [deutschen, H. W.] Sprache. Sie ist mir weit mehr als das Mittel, mich zu verständigen, und mehr als das Nutzprinzip des äußeren Lebens, mehr als zufällig Gelerntes, zufällig Angewandtes. Ihr Wort und Rhythmus machen mein innerstes Dasein aus. Sie ist das Material, woraus eine geistige Welt aufzubauen ich, wenn schon nicht die Kraft, so doch den unmittelbaren Trieb in mir spüre. Sie ist mir vertraut, als sei ich von Ewigkeit her mit diesem Element verschwistert gewesen. Sie hat meine Züge geformt, mein Auge erleuchtet, meine Hand geführt, mein Herz fühlen, mein Hirn denken gelehrt [...].<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Jakob Wassermann: *Mein Weg als Deutscher und Jude*, München: dtv 2005, S. 48.

Der religiöse Duktus, in den sich Wassermann hineinsteigert, ist hier nichts Äußeres, kein falsches Pathos. Vielmehr zeigt sein Text an vielen Stellen sehr überzeugend, dass Wassermanns Schreiben sich aus der deutschen Sprache und Tradition speist. So kritisiert er den jüdischen Rationalismus, die »Entgeheimnisung der Welt«<sup>6</sup>, wie er es nennt, von einer Position aus, die auf die deutsche Tiefe setzt. Weitere Beispiele ließen sich nennen.

Daraus jedoch zu schließen, dass Wassermann das Jüdische verleugnen würde, wäre eine Fehlannahme. Zwar kritisiert er es in seinem Lebensbericht schonungslos: Der frühe Religionsunterricht, der zu Beginn geliebte Heine, die kulturelle Fremdheit der Ostjuden – all das wird gegen das Jüdische ins Feld geführt. Aber etwas bleibt – und daran will Wassermann auch nicht rühren. Als ihn ein Freund fragt, ob er überzeugter Jude sei, antwortet er daher: »Überzeugter Jude? Mit dem Beiwort wisse ich nichts Rechtes anzufangen. Ich sei Jude, damit sei alles gesagt. Ich könne es nicht ändern; ich wolle es nicht ändern.«<sup>7</sup>

Hier finden wir die Position Wassermanns verdichtet. Die aktuelle Forschung hat herausgearbeitet, dass seine Kenntnisse des jüdischen Lebens, der jüdischen Tradition nicht sehr ausgeprägt waren und sich seine Beziehung zum Judentum »letztlich auf das Problem der jüdischen Existenz« reduzieren lässt.<sup>8</sup> In diesem Sinne ist Wassermann viel an der Assimilation der Juden gelegen. Zeit seines Lebens hat er sich dafür eingesetzt, dass das Deutsche und das Jüdische zu einer Synthese gelangen. So formuliert er am Ende seines Buches: »Ich bin Deutscher, und ich bin Jude, eines so sehr und so völlig wie das andere, keines ist vom anderen zu lösen.«<sup>9</sup> In dieser Radikalität sieht er das als etwas Neues und als den zentralen Grund seiner problematischen Existenz.

Und noch etwas anderes wird in seinem Lebensbericht deutlich. Sein Versuch, sich als deutscher Schriftsteller zu etablieren, wird durch die Rezeption seines Werkes immer wieder konterkariert. Trotz allen Erfolgs bei der Kritik und bei den Lesern gilt die eigene Einschätzung angesichts der Wirkung seines ersten großen Erfolgs, dem Roman *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens*:

<sup>6</sup> Ebd., S. 104.

<sup>7</sup> Ebd., S. 94.

<sup>8</sup> Hans Otto Horch: Deutschtum und Judentum – eine unmögliche Synthese? Jakob Wassermann im Kontext der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte, in: Jakob Wassermann. Deutscher – Jude – Literat, hrsg. v. Dirk Niefanger, Gunnar Och, Daniela F. Eisenstein, Göttingen: Wallstein 2007, S. 77.

<sup>9</sup> Wassermann (zit. Anm. 5), S. 126.

Ich erfuhr also, daß ich keinen Fußbreit Boden erobert hatte und erobern konnte, nicht in dem Bezirk nämlich, um den sich's mir heilig und schmerzlich handelte. Immer wieder mußte ich lesen oder spürte, daß es im Sinnen und Meinen lag: der Jude.«<sup>10</sup>

Thomas Mann, der Wassermanns Buch sehr früh und sehr intensiv liest, versteht die darin zum Ausdruck kommende Lebensproblematik nicht. So muss man es in aller Schärfe und Deutlichkeit formulieren. Im Gegenteil: Er versucht, das Problem zu bagatellisieren, zu marginalisieren. In einem Schreiben an Wassermann liest sich das so: »Ihr subjektives Erleben nochmals in höchsten und sympathievollen Ehren, – aber ist denn das alles wirklich so? Ist nicht doch viel dichterische Hypochondrie im Spiel?« (BrAu, 475) Thomas Mann verweist sodann auf die großen Erfolge Wassermanns und sieht dessen Probleme nicht mit seinem Judentum verknüpft. Vielmehr ist für ihn die Frage »Deutschtum oder Judentum?« im Jahre 1921 sogar eine vollkommen unproblematische Konstellation. So schließt er seinen Brief an Wassermann mit einer für das Jahr 1921 beklemmenden Fehleinschätzung:

Ein nationales Leben, von dem man den Juden auszusperren versuchte, in Hinsicht auf welches man ihm Mißtrauen bezeigen könnte, gibt es denn das überhaupt? Deutschland zumal, kosmopolitisch wie es ist, alles aufnehmend, alles zu verarbeiten bestrebt, ein Volkstum, in dem Nordheidentum und Südsehnsucht sich ewig streiten, westliche Bürgerlichkeit und östliche Mystik sich vermischen, – sollte es ein Boden sein, worin das Pflänzchen Antisemitismus je tief Wurzel fassen könnte? Wie ich bin und lebe, muß ich so fragen.« (BrAu, 477f.)

Das schreibt Thomas Mann, obwohl er in dem ebenfalls im Jahre 1921 erschienenem Text *Zur jüdischen Frage* explizit seine Abneigung gegen »die kulturelle Reaktion, in der wir stehen, und von der der Hakenkreuz-Unfug ein plump populärer Ausdruck ist« (XIII, 473), zum Ausdruck bringt. Fragt man nach den Gründen für diesen Blick, der so gegen die Wirklichkeit gerichtet ist, bei einem Autor, der seit 1914 durchaus gelernt hatte, sich mit der historischen Realität auseinanderzusetzen, so liegt die Antwort an einer anderen Stelle seines Briefes an Wassermann versteckt. An dieser Stelle fragt Thomas Mann: »Grob gesagt: Ist Ihnen Unrecht geschehen? Sie sagen: ›Aber ich habe keinen Kredit. Ich muß mich jedesmal aufs neue beweisen.‹ – Das muß jeder. Das muß *innerlich* jeder!« (BrAu, 477)

Damit schlägt Thomas Mann den Bogen zu seiner eigenen Schriftstellerproblematik. Es ist die geheime Identität von Juden und Literaten, auf die hier angespielt wird, die seiner Kritik an Wassermann die Feder führt. Die grundlegende Bedeutung dieser Denkfigur für den frühen Thomas Mann hat

<sup>10</sup> Ebd., S. 81.



Heinrich Detering herausgearbeitet.<sup>11</sup> Die Äußerung Thomas Manns, in der sich diese Denkfigur verdichtet findet und in der zu den Juden und Literaten noch die Frauen gehören, zitiert Detering so:

Thomas Mann selbst hat [...] die Ambivalenz der eigenen Stigmatisierungs-Erfahrung bündig resümiert als ›Ekel vor dem, was man ist, diese Untreue und seltsame Unsicherheit des eigenen Ichs; und er hat sie [...] auf drei *prima facie* denkbar unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen bezogen: ›diese Untreue und seltsame Unsicherheit des Ichs‹, so fährt er fort, ›scheint in der That die gemeinsame Eigenschaft der Juden, Frauen und Litteraten zu sein.<sup>12</sup>

Es ist diese Sicht der Dinge, die Thomas Mann die Judenproblematik in ihrer ganzen zeithistorischen Problematik so vollkommen verkennen lässt und aus der Sicht des eigenen Ichs, aus der Sicht des Schriftstellers, der sich mit dem jüdischen Schriftsteller Jakob Wassermann in einer ähnlichen Situation weiß, argumentieren lässt. Das Muster hat er schon viele Jahre zuvor in seinem Essay *Die Lösung der Judenfrage* von 1907 entwickelt. Dort heißt es, dass er die Umfrage zur Judenfrage »en artiste« zu beantworten gedenke, um dies dann folgendermaßen zu erläutern:

Ein Künstler wird seiner eigenen Natur nach nicht sehr aufrichtig den allgemeinen humanen Ausgleich von Konflikten und Distanzen wünschen können; er wird geneigt sein, in allen denen seine Brüder zu sehen, von welchen das Volk betonen zu müssen glaubt, daß es ›schließlich – auch‹ Menschen sind. Um dieser Verwandtschaft willen wird er sie lieben und ihnen allen den Stolz, die Liebe zu ihrem Schicksal wünschen, deren er selbst sich bewußt ist. (14.1, 175)

Auf der Basis dieser Verwandtschaft versteht er Jakob Wassermann. Das ist der enge Horizont, in dem sich seine Textlektüre bewegt. Er beschreibt Wassermanns Erfolgsgeschichte als die eines Außenseiters, aber nicht als die eines jüdischen Außenseiters, sondern als die eines literarischen Außenseiters. Und er tut dies, weil in seiner Wahrnehmung die beiden Begriffe des Jüdischen und des Literarischen synonym gebraucht werden können. Und weil das so ist, findet man auch ein verdecktes autobiografisches Muster. Das zeigt ein Blick in den frühen Text *Im Spiegel*, in dem Thomas Mann, stark ironisch gefärbt, die eigene Erfolgsgeschichte beschreibt. Er schildert dort sein Bummelantentum und sein Nichtstun, seine Unfähigkeit zu einer geregelten bürgerlichen Arbeit. Aber das alles habe ihn nicht »in der Gosse« landen lassen, sondern »Glanz« umgebe ihn. Er sei ein berühmter Schriftsteller geworden mit einer großen

<sup>11</sup> Heinrich Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, Frankfurt: S. Fischer 2005.

<sup>12</sup> Ebd., S. 21.

Wohnung, einem reichen Hausstand. Er lese vor großen Publikumsmengen und man reiße sich um seine Autogramme. (Vgl. 14.1, 183)

Und wie heißt es im Brief an Wassermann:

Ihre natürlichen Gaben, Charakter und Talent haben Sie hoch emporgeführt, geistig und auch sozial. [...] Ihr Name glänzt, alle Instrumente öffentlicher Wirksamkeit sind zu Ihrer freiesten Verfügung. Ihre Produktion hat ein gewaltiges Publikum. (BrAu, 476)

Und trotzdem, so Thomas Mann in seinem Brief, müsse man sich immer wieder neu beweisen, weil man keinen Kredit habe, weil man eben ein Künstler sei. Was er nicht direkt aus-, aber im Subtext mitspricht, das ist die Tatsache, dass der Literat damit dem Juden gleichgesetzt wird. Beide sind Außenseiter, beide stehen der Gesellschaft fremd gegenüber, beide müssen sich von daher immer wieder neu beweisen. In diesem Sinne ist das »Jeder« zu verstehen. Es gilt für den Juden und den Literaten. Es gilt für Wassermann und für Thomas Mann. In diesem Sinne wird dann auch in Thomas Manns *Text Im Spiegel* der Erfolg des Schriftstellers durchaus ironisch-selbstkritisch gesehen, weil die darin gründende gesellschaftliche Anerkennung im Widerspruch zu der Tatsache steht, dass er eigentlich »ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer [...] zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühiger Charlatan [sei], der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben [...] als stille Verachtung.« (14.1, 184)

Diese Verachtung, sie trifft beide, den Juden und den Literaten. Und sie hat zur Folge, dass man sich als Schriftsteller, als jüdischer und als nicht-jüdischer, immer wieder neu beweisen muss, weil die gesellschaftliche Anerkennung per se im Widerspruch zur eigenen Rolle steht. So wird gerade in der Ironie von Thomas Manns Text jene Ambivalenz deutlich, eben die Tatsache, dass die Gesellschaft den Schriftsteller zwar verachtet, aber dennoch, wie er konstatiert, »diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehen und höchstem Wohlleben zu bringen.« (14.1, 184)

Heinrich Detering schreibt resümierend über das Verhältnis von Judentum und Literatentum beim jungen Thomas Mann: »Von seiner eigenen Außenseitererfahrung aus deutet und erschließt er sich diejenige der als Außenseiter stigmatisierten Juden.«<sup>13</sup> Das ist genau die Haltung, die Thomas Mann gegenüber Wassermann einnimmt. Detering weist auch vollkommen zu Recht auf die entscheidende Grenze dieses Erschließungsverfahrens hin. Thomas Mann kann mit diesem auf den Erfahrungen des eigenen Ichs gründenden Modell zwar zu sensiblen Einsichten kommen, die aus der eigenen Problematik den

<sup>13</sup> Detering (zit. Anm. 11), S. 100.

Blick für die Problematik des anderen schärfen, aber er kann nicht erkennen, wo das »von ihm aus gesehen Andere des Anderen beginnt.«<sup>14</sup>

Das erklärt auch, warum er – so gegen alle Wirklichkeit – den Antisemitismus, das Problematische des Nationalsozialismus noch nicht als Bedrohung wahrnimmt. Vereinfacht gesagt: Er kann das im Zusammenhang mit Wassermann noch nicht wahrnehmen, weil es noch nicht zu seinem eigenen Problem geworden ist. Es spricht für die menschliche Klugheit Jakob Wassermanns, dass er dieses Dilemma Thomas Manns erkennt und es in seinem Antwortbrief an zwei Stellen sogar direkt anspricht: »Es bestätigt sich mir wieder aus Ihrem Brief, daß ein solcher Konflikt für Menschen von Ihrer Art, Ihrer Erziehung, Herkunft und innerer Verfassung kaum greifbar ist.« (BrAu, 478) Wassermann sieht hier vor allem die Herkunftsdifferenz als entscheidend an. Für ihn macht es einen entscheidenden Unterschied, ob einer aus dem jüdischen Fürther Kleinbürgermilieu oder aus dem Lübecker Großbürgertum stammt. Dass mit letzterer Herkunft eine Lebenssicherheit weit in die Zukunft hinein verbunden ist, macht die folgende Bemerkung eindrucksvoll deutlich: »Was hätten Sie empfunden, wenn man aus Ihrem Lübecker- und Hanseatum ein Mißtrauensvotum konstruiert hätte? Das Gegenteil war der Fall, geehrt wurden Sie deshalb.« (Ebd., 478 f.)

Das ist ein kluger Gedanke: Man kann das Leiden an der Welt, die Problematik des literarischen Außenseiters aus der Ich-Position heraus nur dann so sehen wie Thomas Mann, wenn man eigentlich aus einer gesellschaftlich gesicherten Position stammt, auf die man sich in gesellschaftlichen Konflikten immer wieder zurückziehen kann, wenn es denn notwendig ist. Das ironische Spiel mit dem Leben in der »Gosse«, wie Thomas Mann es in seiner autobiografischen Skizze *Im Spiegel* betreibt, es funktioniert nur auf der Basis einer fest gegründeten Solidität, die außer Frage steht und die der Lektüre hinterlegt ist. Eine solche Sicherheit fehlte Wassermann. Dieser kann das erkennen, Thomas Mann jedoch nicht.

Die prägende Kraft des Hanseatumens, wie Wassermann sie bei Thomas Mann erkennt, kommt sehr deutlich in einem Brief zum Ausdruck, den Thomas Mann selbst im Januar 1904 an seinen Bruder Heinrich schreibt. Zuvor hatte er in einem Brief von 1903 die literarische Existenz seines Bruders geradezu vernichtet, ihm schlechte Literatur vorgeworfen, seine literarische Entwicklung als eine Fehlentwicklung gebrandmarkt. Radikaler konnte die Absage kaum sein, aber dennoch bleibt die gemeinsame Herkunft und deren

<sup>14</sup> Ebd., S. 101. Vgl. grundlegend dazu auch Hans Wißkirchen: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns »Zauberberg« und »Doktor Faustus«*, Frankfurt/Main: Klostermann 1986 (= TMS 6).

aristokratischer Charakter davon unberührt – so stark und mächtig ist ihre Prägekraft:

Du weißt nicht, wie hoch ich Dich halte, weißt nicht, daß, wenn ich auf dich schimpfe, ich es doch immer nur unter der stillschweigenden Voraussetzung thue, daß neben Dir so leicht nichts Anderes in Betracht kommt! Es ist ein altes Lübecker Senatorensohns-vorurtheil von mir, ein hochmüthiger Hanseateninstinkt, *mit dem ich mich, glaub' ich, schon manchmal komisch gemacht habe, daß im Vergleich mit uns eigentlich alles Übrige minderwertig ist.* (BrHM, 94)

Wassermann macht noch eine zweite wichtige Beobachtung: Er sieht, dass Thomas Manns Wirklichkeitssicht ihn das Jüdische Problem nur in der ich-bezogenen Variante sehen lässt und damit Wesentliches ausgeschlossen wird: »Dringt Ihre Phantasie nicht in diese beständig aufzehrende Lebenspein von Tausenden, den niedergetretenen Stolz, die freche Umgehung von Menschenrecht und Bürgerrecht?« (BrAu, 480)

Nein! So muss man ganz eindeutig auf diese Frage antworten. Dieser Blick ist Thomas Mann nicht möglich – zumindest 1921 nicht. Über zehn Jahre später, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, hat Thomas Mann sein Urteil zwar partiell revidiert, an der Kernaussage aber ausdrücklich nichts geändert. Der Anlass war ein trauriger: Wassermann war am 1. Januar 1934 in Bad Aussee gestorben. Thomas Mann war tief betroffen und brachte dies in mehreren Briefen zum Ausdruck. Neben die tiefe persönliche Trauer, »[d]er Choc ist schwer« heißt es im Tagebuch unter dem 2. Januar 1934, tritt sofort die Analyse und der Bezug auf die eigene Situation. So schreibt er an René Schickele am 8. Januar 1934:

Der Berliner Börsencourier schrieb: »W. war einer der angesehensten Schriftsteller November-Deutschlands. Mit der deutschen Literatur hatte er so gut wie nichts zu schaffen.« Soll einen diese stinkende Idiotie nicht unter die Erde bringen? Sehen Sie es sich an: Es ist der deutsche Nekrolog für uns Alle. – (Br I, 346)

Im Tagebuch formuliert er es noch deutlicher: »Ist das auch mein Nekrolog?« (Tb, 5. I. 1934) Wieder, diesmal angesichts des Todes von Wassermann, wird die eigene Problematik mit der des Anderen enggeführt. Es ist der Literat Wassermann, der hier *pars pro toto* für das Exil steht. Das Jüdische wird dadurch einerseits im Modell Thomas Manns inkludiert und andererseits wieder in seiner zeithistorischen Bedeutung verfehlt und ausgegrenzt. In Thomas Manns Geleitwort zum Gedenkbuch für Wassermann, das 1934 von dessen Frau Marta Karlweis herausgegeben wurde, wird diese Ambivalenz fortgeführt. Einerseits gesteht Thomas Mann darin ein, dass er mit seiner Beschwichtigung der jüdischen Problematik und seiner Prognose von 1921, dass der Antisemitismus in Deutschland niemals Fuß fassen würde, vor der Nachwelt eine nicht halt-

bare Position eingenommen hatte: »Man wird sehen, daß seine Antwort gewichtiger war als meine Einrede [...]« (XIII, 836). Was wie eine klare Aussage daher kommt, wird allerdings gleich wieder zurückgenommen. Ja, mehr noch, Thomas Mann will weiterhin Recht behalten:

So dumm, nicht zu sehen, daß allerlei Wahres seiner Skepsis zu Grunde lag, war ich nicht. Wie maßlos er aber am Ende recht behalten sollte, das ahnte damals er so wenig wie ich, – keine gesunde Vernunft konnte es ahnen, und so mag ich mich des damals geäußerten guten Glaubens nicht schämen. (Ebd.)

Damit nicht genug, wiederholt Thomas Mann – angesichts der Geschehnisse von 1933 kaum nachzuvollziehen – seine 1921 geäußerte Position nahezu unverändert:

Zuletzt behalte doch auch ich wieder recht mit dem Satz, daß die Unterschiede so groß nicht sind, daß keiner es leicht hat und daß niemals der Geist auf viel ›Vertrauen‹ stößt im eigentümlichen Volk der Deutschen. ›Ein deutscher Schriftsteller – ein deutscher Märtyrer.‹ Man muß nicht Jude sein, um diese Erfahrung zu machen [...]. (Ebd.)

Man muss das wohl so lesen: Auch unter den vollständig geänderten zeithistorischen und politischen Bedingungen hält Thomas Mann an seiner Gleichung »Literat gleich Jude« fest. Und wieder ist es das eigene Ich, die persönliche Lebensproblematik, die den Grundgestus der Wirklichkeitssicht abgibt. Was 1907 erstmals entwickelt und dann 1921 fortgeschrieben wurde, bleibt auch 1933 virulent. Es ist jetzt die Situation des Exils, die zu einer Engführung der Problematik bei Wassermann und Thomas Mann führt. Wie verfehlt auch diese Ineinssetzung ist, kann hier nicht näher ausgeführt werden, festzuhalten bleibt nur, dass Thomas Mann auch in dieser für Wassermann existentiellen Situation – nicht wenige haben zu Recht behauptet, dass sein Tod eine Folge der politischen Ereignisse in Deutschland war – nicht in der Lage ist, aus diesem Modell der Weltsicht herauszutreten; einer Weltsicht, die auch 1933 noch den Literaten und den Juden in eins setzt und die existentielle Problematik des anderen, des Juden Wassermann, immer noch nicht begreifen kann.

### *III. Thomas Manns politischer Wandel zur Demokratie*

Ich komme zum zweiten zentralen Aspekt in der Beziehung zwischen Jakob Wassermann und Thomas Mann, denn es wäre falsch, ihr Verhältnis alleine auf die jüdische Frage zu reduzieren. Die Jahre zwischen 1918, dem Ende des Ersten Weltkriegs, und 1922, seinem Bekenntnis zur Weimarer Demokratie, waren für Thomas Mann eine zentrale Umbruchszeit in seinem Leben. Die Situation, vor der er stand, das Lebens- und Schaffensproblem, das er zu be-

wältigen hatte, beschreibt der Kulturphilosoph Georg Simmel pointiert folgendermaßen:

Für uns Ältere aber, die wir in der ganzen Epoche seit 1870 unser Leben geformt haben, liegt ein Abgrund von kaum abschätzbarer Breite zwischen ehemals und künftig, vor dem wir stehen wie vor der Entscheidung: noch einmal ein Leben auf neuen Voraussetzungen und in neuer Atmosphäre aufzubauen, oder, wenn die Kraft dazu nicht reicht, in Desorientiertheit und als unbrauchbares Überlebsel zugrunde zu gehen.<sup>15</sup>

Als ein nationalistischer Propagandist des Ersten Weltkriegs in die politische Welt eingetreten – die *Betrachtungen eines Unpolitischen*, zwischen 1915 und 1918 geschrieben, im Augenblick der Niederlage erschienen, waren dafür ein weithin wahrgenommenes Zeichen – hatte Thomas Mann es schwer mit der neuen Situation. Die revolutionären Unruhen in Berlin und in München, gleichsam direkt vor seiner Haustür, die 1919 ausgerufene Weimarer Republik – das waren einem im 19. Jahrhundert wurzelnden Bürger gänzlich fremde Wirklichkeitsbereiche, die ihn verstörten, die er nicht verstand und die ihn zudem in seiner geistigen Existenz bedrohten. Aber er ahnte und später wusste er es dann auch, dass er sich dazu verhalten musste. Sich dem Neuen öffnen oder als Teil der Vergangenheit dem Vergessen anheimfallen, das waren die Alternativen, zwischen denen gewählt werden musste.

Es waren Jahre der selbstquälerischen Suche zwischen 1918 und 1922. Thomas Mann las viel, besuchte Vorträge und sprach mit vielen Intellektuellen aus den verschiedensten politischen Lagern. Er machte aus seiner Orientierungslosigkeit dergestalt eine Stärke, dass er die Offenheit der Situation dazu nutzte, weltanschaulich zu experimentieren. Sein Leben gleicht in diesen Jahren bisweilen einer politischen Versuchsanordnung. München, sein Haus und sein Arbeitszimmer sind die Laboratorien, in denen diese Versuche stattfinden. Der hauptsächliche Ort, an dem alle »Versuchsergebnisse« – alle Überlegungen und Erkenntnisse – zusammenfließen, ist der große Roman *Der Zauberberg*, an dem er in diesen Jahren arbeitet. In den großen Diskussionen zwischen den »Erziehern« Naphta und Settembrini manifestiert sich die ganze Spannweite dieses Lebensversuches. Ein weiterer wichtiger Ort der Dokumentation dieses weltanschaulichen Ringens ist das Tagebuch. Hier findet sich am 20. 11. 1921 ein auf den ersten Blick sehr rätselhafter Eintrag:

Ich fuhr mit Erika ins Residenz-Theater, wo Wassermanns Vortrag über ›die Gestalt‹ stattfand. Er sagte gute, sympathische Dinge, die den Leuten wohlthaten. Unsere letzte Gewissensfrage bleibt, ob es uns zukommt, – ihm gegen das ›Wort‹, mir, gegen die ›Demokratie‹ zu kämpfen. (Tb, 20. 11. 1921)

<sup>15</sup> Georg Simmel: Deutschlands innere Wandlung, in ders.: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1917, S. 9 f.

Was meint dieser Gegensatz? Wieso wird hier der Kampf gegen das »Wort« und gegen die »Demokratie« als fundamental für die jeweiligen Künstler gesehen und hinsichtlich ihrer Bedeutung auf eine Stufe gestellt? Noch deutlicher gefragt: Wieso bringt Thomas Mann in dieser für ihn lebenswichtigen Situation die für ihn grundsätzliche Entscheidung, sein Verhältnis zur Weimarer Republik, zur neuen politischen Wirklichkeit klären zu müssen, mit Jakob Wassermann in einen direkten Bezug? Wichtig ist hier der Kontext. Der Vortrag, den Jakob Wassermann am 20. November 1921 im Münchener Residenztheater gehalten hatte, fand vor einer großen Zuhörerschaft statt. Was man bei Thomas Mann nicht sagen muss, das gilt es beim heute vergessenen Jakob Wassermann in Erinnerung zu rufen: Er war in den Jahren zwischen 1905 und 1933 einer der großen deutschen Autoren, dessen Auflagen die von Thomas Mann bei weitem überstiegen, dessen internationale Bekanntheit die der meisten Autoren überstieg und dessen Akzeptanz beim Publikum groß war. Er war ein Meinungsführer und von daher auch für Thomas Mann von Bedeutung.

Was hatte Thomas Mann nun am 20. November 1921 in München gehört? Wassermann beklagt, dass an die Stelle der »Gestalt [...] die Meinung, die Gesinnung, die Doktrin, die Lehre«<sup>16</sup> getreten ist. Er formuliert daraufhin einen Dualismus, der die Debatten dieser Jahre prägte und auf den Thomas Mann sicher anspielte, wenn er davon spricht, Wassermann habe »gute, sympathische Dinge, die den Leuten wohlthaten«, gesagt. Gestalt ist für Wassermann »das Beschlossene, das Feste, das Einmalige, das ein für allemal Begrenzte, das schwer Deutbare freilich, aber zugleich Augenscheinliche und Greifbare, mit einem Wort: das Lebendige.«<sup>17</sup> Dagegen stehe die »Gesinnung und Meinung«, die er als »das Fließende, Umrißlose, Wechselnde, Unbeständige, Unbestimmbare, Schattenhafte und Vergängliche«<sup>18</sup> apostrophiert.

Hinter diesen Begriffen stehen handfeste politische Interessen und Konstellationen. Die Begrifflichkeit von der »Gestalt« lässt sich als ein konservativer Topos bis hin zur von der Restauration geäußerten Kritik an der Französischen Revolution zurückverfolgen. Gegen das gemachte und vor allem durch Gewalt geänderte Leben wird seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts das organisch gewachsene als das Ehrlichere und Eigentliche gesetzt, das, um mit Wassermann zu sprechen, die »Widersprüche des Lebens in sich trägt«<sup>19</sup>. Diese Kämpfe zwischen Fortschritt und Beharren gab es seit Kriegsende in zugespitzter Art und Weise.

<sup>16</sup> Jakob Wassermann: Rede über die Gestalt, in ders.: Lebensdienst. Gesammelte Studien Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten, Leipzig: Grethlein & Co. 1928, S. 347.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.



Gegen das Leben als Gestalt, also die Wirklichkeit unter Anerkennung ihrer Widersprüche und Ungerechtigkeiten, steht jetzt, im Duktus Wassermanns, die »Ideensucht« und die »individualistische[ ] Zerstückelung«<sup>20</sup>. So etwas hörte der Bürger damals gerne, weil es seine Ängste erträglicher machte. So etwas hörte auch der Bürger Thomas Mann gerne, allerdings – und das unterschied ihn dann von vielen Zeitgenossen – mit einem durchaus schlechten Gewissen. Damit sind wir wieder bei der im Tagebuch gestellten Frage, die sofort an das Lob des Wassermann-Vortrags anschließt: »Unsere letzte Gewissensfrage bleibt, ob es uns zukommt, – ihm gegen das ›Wort‹, mir, gegen die ›Demokratie‹ zu kämpfen.«

Für die Antwort müssen wir noch einmal in den Vortrag hineinhören, der jene moderne, der Gestalt entgegengesetzte Welt mit immer stärkeren Argumenten kritisiert. Das steigert sich zum Ende des Vortrags in ein Fortissimo:

Der größte, der hinterlistigste Feind der Gestalt ist das Wort. Und eben das Wort ist es, das in der gegenwärtigen Epoche übermächtig geworden ist und beständig übermächtiger wird. Es erscheint mir oft wie ein giftiger und verheerender Bazillus, dem die Gabe der Selbstbefruchtung verliehen ist, durch die er sich ins Zahllose vermehrt und so die edlen Organismen vernichtet, die einen so wesentlichen, so unentbehrlichen Teil unserer höheren Existenz ausmachen.<sup>21</sup>

Wassermann schleudert sodann die schlimmsten Invektiven gegen das Wort, und wer nur ein wenig weiß von Thomas Mann, der mag sich vorstellen, dass er hier nicht mehr mitging. Immer deutlicher musste Thomas Mann am Ende des Vortrags erkennen, dass in diesem Kampf gegen das Wort keine Zukunft lag – und zwar aus zwei Gründen. Zum einen wurde immer stärker eine reaktionäre Position sichtbar. Wassermann plädiert nun für den »Gehorsam«: »Ohne Gehorsam ist weder Ehrfurcht noch Bescheidung, weder Glaube noch Würde, weder Kunst noch Erkenntnis in der Welt.«<sup>22</sup> Solche Argumente stellten eine eindimensionale Sicht der Welt dar, der Thomas Mann weder im ästhetischen noch im politischen folgen konnte und wollte. Zum anderen flüchtet sich Wassermann ins Metaphysische. Die Gestalt ist für ihn die Rettung gegen das Wort, gegen die »Mechanisierung des praktischen Lebens und die Politisierung des geistigen«<sup>23</sup> wie es an anderer Stelle heißt. Thomas Mann hatte hier schon richtig verstanden, dass der Kampf gegen das Wort zugleich ein Kampf gegen die Demokratie war. Die Gestalt ist dabei die zentrale Bezugsgröße für Wassermann, sie »ist die in Form gezauberte Zwiesprach; Zwiesprach mit dem

<sup>20</sup> Ebd., S. 354.

<sup>21</sup> Ebd., S. 374f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 379.

<sup>23</sup> Ebd., S. 377.



Schicksal, mit der Menschheit, mit Gott und der Ewigkeit. Was wäre ohne sie das Schaffen des Dichters, des Künstlers nütze?«<sup>24</sup>

Das war nicht das Schreiben, das Thomas Mann im Sinn hatte. Das war nicht der Weg, den er einschlagen konnte und wollte. Hier liegt im Wesentlichen die Bedeutung des Wassermann-Vortrags und der auf sie replizierenden Tagebucheintragung. Der Vortrag hatte Thomas Mann die Augen geöffnet für die Einsicht, dass es darum gehen musste, den Kampf gegen das Wort, gegen die Demokratie einzustellen und einen Weg zu finden, sich mit der Weimarer Republik zu versöhnen. Wassermann hatte Thomas Mann gezeigt, dass das Beharren auf den konservativen Positionen der Weltkriegszeit in eine intellektuelle Sackgasse führen musste und es von daher notwendig war, sich neu zu orientieren. Thomas Mann fand nur wenige Monate später in seiner berühmten Rede *Von deutscher Republik* den Weg aus dieser Sackgasse. Im Vorwort zur Buchausgabe, die den radikalen Wandel vom nationalistischen Konservativen zum Anhänger der Republik von Weimar zu erklären versucht, finden sich noch Spuren des Wassermann-Einflusses. Was bei ihm der Gegensatz von »Gestalt« und »Wort« war, ist bei Thomas Mann zum Gegensatz von »Sinn« und »Gedanken« geworden. Die begriffliche Definition folgt dem Wassermannschen Duktus: »Ich habe vielleicht meine Gedanken geändert, – nicht meinen Sinn« (15.1, 583), so Thomas Mann. Und die Gedanken »sind immer nur Mittel zum Zweck, Werkzeug« (ebd.), sie sind »dialektisches Mittel« (ebd., 584). Dieser Beweglichkeit steht der bleibende Sinn gegenüber, die »deutsche[] Menschlichkeit« (ebd.), der sich Thomas Mann nach wie vor verbunden fühlt.

Das sind zarte Anklänge und es gab natürlich weitere und gewichtigere Eideshelfer für Thomas Manns weltanschaulichen Wandel. Aber auch Wassermann hatte seinen Anteil daran.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Beziehung zwischen Thomas Mann und Jakob Wassermann war eng und intensiv. Sie war eine der wenigen Dichterfreundschaften, die über das Informelle und Formelhafte hinausreichte – und zwar über einen langen Zeitraum vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum Beginn des Exils in den Dreißigerjahren. Sowohl im literarischen wie im menschlich-existentialen Sinne blieb diese Freundschaft nicht an der Oberfläche, sondern es wurden zentrale Fragen für Leben und Werk bei Thomas Mann verhandelt. Zwei Beispiele habe ich genannt und diese dürften nicht die einzigen sein. In diesem Sinne lohnt eine Weiterbeschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Jakob Wassermann und Thomas Mann und ebenso eine Wiederbeschäftigung mit Werk und Leben Jakob Wassermanns.

<sup>24</sup> Ebd., S. 381.

*Gunilla Eschenbach*

Thomas Mann, Samuel Fischer und der S. Fischer Verlag

Für Gisela Zoch-Westphal

Thomas Manns Verleger Samuel Fischer äußerte sich in einer Ansprache zum 40. Jahr des Bestehens seines Verlages wie folgt: »Ich habe heute im Berliner Tageblatt einen Aufsatz gelesen, der mir durch seine Sachlichkeit sehr gut gefallen hat. Nur der Titel ›Jubiläum bei S. Fischer‹ weckt falsche Vorstellungen. Nach vierzig Jahren angespannter Arbeit [...] jubiliert man nicht.«<sup>1</sup> Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich hat sich nach sechzig Jahren Arbeit dieser Auffassung glücklicherweise nicht angeschlossen, so dass ich als Vertreterin des Deutschen Literaturarchivs Marbach auf seiner Jubiläumstagung sprechen darf. Die Einladung war für mich eine Gelegenheit, die Mann-Bestände in unserem S. Fischer Archiv kennenzulernen und natürlich eine schöne Gelegenheit, die Glückwünsche meiner Institution zu übermitteln, die im letzten Jahr ihr sechzigjähriges Bestehen feierte.

Der Gedanke leuchtet unmittelbar ein, dass eine archivierende Institution stärker zur Retrospektion neigen mag als ein auf die gegenwärtige Öffentlichkeit ausgerichteter Verlag. Und doch war ein Teil des Erfolgs von Samuel Fischer seinem Traditions- oder richtiger: Archivbewusstsein geschuldet, welches verlegerische Arbeit mit einem Sammel- und Überlieferungsauftrag verband.<sup>2</sup> Fischer definierte in derselben Rede einen Verlag als einen »Mittler für geistige Produkte, die entweder gekauft werden oder liegenbleiben.«<sup>3</sup> Ein Literaturarchiv hat eine damit vergleichbare Vermittlungsfunktion. Ebenso wie Bücher »entweder gekauft werden oder liegenbleiben«, wird auch ein Schriftstellernachlass entweder benutzt oder eben nicht. Mit dem Erwerb eines Vor- oder Nachlasses verpflichtet sich das Archiv in der Regel, den Bestand ge-

<sup>1</sup> Samuel Fischer: Rede, gehalten am 21. Oktober 1926, in: S. Fischer und sein Verlag. Reden, Briefe, Aufsätze. hrsg. v. Gottfried Bermann Fischer/Brigitte Bermann Fischer, Berlin 1926 [Privatdruck in 25 Exemplaren], S. 93–96, hier S. 93.

<sup>2</sup> Aufs Schönste setzt sich dieser verlegerische Ansatz im Blick auf die heutige Kooperation zwischen dem S. Fischer Verlag und dem Deutschen Literaturarchiv (nachfolgend unter der Sigle DLA) fort. Das Archiv des S. Fischer Verlags wird seit 1985 sukzessive dem DLA als Stiftung übereignet. Seit 2005 finanziert die S. Fischer Stiftung die bibliothekarische Erschließung, gemeinsam mit dem DLA vergibt die Stiftung zweimal jährlich ein Graduierten- und ein Postdoktorandenstipendium für Autoren- und Verlagsgeschichte. Für die Erlaubnis zur Einsichtnahme und Zitation aus Archivmaterialien danke ich Monika Schoeller.

<sup>3</sup> Fischer 1926 (wie Anm. 1), S. 94.

schlossen zu erhalten und nach Möglichkeit durch gezielte Erwerbungen zu vergrößern. Es muss hoffen, eine Auswahl zu treffen, die dem Urteil der Zeit standhält. Zwar kann es versuchen, durch Tagungen, Ausstellungen, literarische Veranstaltungen oder Editionen von der Forschung vernachlässigte Autoren zu präsentieren. Aber ob daraus eine tatsächliche Neuentdeckung zumal durch ein Lesepublikum erfolgt, ist nicht vorhersehbar.

Ein Verlag kann seiner Arbeit einen vergleichbaren Sammelauftrag zugrunde legen. Das war bei S. Fischer ganz offensichtlich der Fall. Gleich mit dem ersten Schreiben des Verlegers an den jungen, noch unbekanntem Autor vom 29. Mai 1897 wird sein Bestreben deutlich, die bisher verstreut erschienenen Novellen zu bündeln und den Autor exklusiv an seinen Verlag zu binden. Samuel Fischer war bekannt dafür, dass er in der Publikationsform der Werkausgaben dachte und seinen Autoren damit schon zu Lebzeiten ein Nachleben garantierte. Zwar konnte die Präsentation eines schriftstellerischen Ganzen innerhalb einer Werk- oder Gesamtausgabe, zumal im Programm eines angesehenen Literaturverlags, nur eine Überlieferungsgarantie geben: Über eine spätere Kanonisierung oder Nicht-Kanonisierung entscheiden die Leser, nicht der Verlag. Gleiches gilt für ein Literaturarchiv. Beide, Verlag und Archiv, bedürfen der gesellschaftlichen Übereinkunft, dass ihre Autoren bzw. ihre Bestandsbildner überzeitliche Relevanz haben, dass sie zum Kanon gehören und damit eine Berechtigung haben, gesammelt, verlegt und archiviert zu werden.

»Nach vierzig Jahren [...] jubiliert man nicht«. Ob hier nicht eine Portion Koketterie mitschwang? Im Hause Fischer wurden die Feste durchaus gefeiert, wie sie fielen. Das dokumentieren die zahlreichen Sonderhefte, Jubiläumsausgaben, Festschriften und sonstige Festivitäten zu runden Geburtstagen von Verlag, Verleger oder wichtigen Autoren. Im Jahr 1929 wurden sowohl Samuel Fischers 70. Geburtstag als auch Thomas Manns Nobelpreis gefeiert. Jubiläumsausgaben der *Buddenbrooks*, Sondernummern der *Neuen Rundschau* zum 60., 70. und 80. Geburtstag von Thomas Mann zeigen, dass all diese Anlässe feierlich begangen und mit Feiern und Grußworten bedacht wurden.

Der kleine Verleger mit einer Körpergröße von 1,60 m hatte seinen Verlag groß gemacht: Neben der Publikation russischer (Dostojewski, Tolstoi), französischer (Zola) und englischer (George Bernard Shaw) Autoren, der skandinavischen Literatur (Ibsen, Hamsun) und des jungen Wien (Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal) waren es vor allem die Entdeckung des deutschen Naturalismus (Gerhart Hauptmann) und die verlegerische Förderung des deutschen Romans (Thomas Mann, Jakob Wassermann, Hermann Hesse, Alfred Döblin), welche die führende Stellung des Hauses für Gegenwartsliteratur begründet hatten.

Im Jahr 1909 war Thomas Mann in der Schmuckkassette, die seine Autoren Samuel Fischer zum 50. Geburtstag überreichten, nur unter den Autoren

der zweiten Garde vertreten. Ihre Namenszüge steckten auf kleinen Papieren im Visitenkartenformat in einem Umschlag des Innendeckels. Sein Name war nicht bei jenen, die die kalligraphisch gestaltete, zweiseitige Glückwunschartadresse selbst unterzeichneten.<sup>4</sup> Dies waren Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel und Jakob Wassermann. Dafür schickte er am 24. Dezember 1909 das folgende Telegramm:

Lieber Herr Fischer, im Chor der Festadresse klingt meine Stimme zwar schon mit. Ich möchte Sie aber doch auch einzeln der ganzen Hochachtung und Anhänglichkeit versichern, die ich für Sie empfinde und die heute besonders lebendig in mir ist. Meine Frau fügt ihre herzlichen Glückwünsche den meinigen hinzu. Ihr Freund Thomas Mann.<sup>5</sup>

In seinem Nachruf auf Samuel Fischer nach dessen Tod im Oktober 1934 sollte Thomas Mann schreiben: »Wir hatten Sinn, der eine für das Leben des anderen – das ist es ja wohl, was man Freundschaft nennt.«<sup>6</sup> Zum Selbstverständnis eines Verlegers gehörte es, neben der geschäftlichen auch eine menschliche Beziehung zu seinem Autor aufzubauen. Dennoch: In diesem Autor-Verleger-Verhältnis schwang ein persönlicher Ton mit, der über das damals übliche Maß hinausging. Helmut Koopmann hat in seinem Aufsatz *Thomas Mann und Samuel Fischer* darauf hingewiesen: »[B]ei aller Scheu Thomas Manns vor dem allzu Direkten in der Mitteilung von Gefühlen hat er hier [in seinem Nachruf, G. E.] doch Außergewöhnliches gesagt, wenn er Fischer als seinen Freund bezeichnet.«<sup>7</sup> Wenn Koopmann wohl mit Recht vermutet, dass der Autor Mann gegenüber seinem noch lebenden Verleger nicht »mehr als nur redensartlich« von Freundschaft gesprochen habe,<sup>8</sup> stellt das frühe Telegramm eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Hier scheint Mann den Begriff Freund im emphatischen Sinn zu verwenden.

Gemäß dem Tagungstitel »Thomas Mann und seine jüdischen Kollegen« möchte ich in einem ersten Teil das Jüdische im Verhältnis zwischen Thomas Mann und Samuel Fischer beleuchten. In einem zweiten Teil geht es – zwangsläufig und untrennbar damit verbunden – um das Politische, d. h. um die Frage, wie sich der S. Fischer Verlag und Thomas Mann nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten politisch positionieren. Im dritten und letzten Teil

<sup>4</sup> »Emil Rudolf Weiß: Schmuckblatt zum 50. Geburtstag von S. Fischer 1909. Mit Namenszügen der S. Fischer-Autoren«, A:Fischer, Samuel Verlag<sup>3</sup>Bermann Fischer (DLA).

<sup>5</sup> Thomas Mann an Samuel Fischer, Telegramm vom 24. 12. 1909. Abgedruckt in: S. Fischer und sein Verlag. Reden, Briefe, Aufsätze (wie Anm. 1), S. 15.

<sup>6</sup> Thomas Mann: Grabbeigabe für S. Fischer: Wie Joseph dem Potiphar verkauft wurde, in: S. Fischer zum Gedächtnis. Die Neue Rundschau, Sonderdruck aus dem Dezemberheft 1934, [Berlin: S. Fischer 1934], S. 47–79, hier S. 47.

<sup>7</sup> Helmut Koopmann: Thomas Mann und Samuel Fischer. In: TM Jb 14, 2001, 105–127, hier 108.

<sup>8</sup> Ebd.

möchte ich das Persönliche im Autor-Verleger-Verhältnis zwischen Mann und Samuel Fischer herausarbeiten. Hier stütze ich mich vergleichend vor allem auf Hermann Hesse und Rudolf Alexander Schröder.

### 1. *Das Jüdische*

S. Fischer war nolens volens ein jüdischer Verlag. Sein Verlagsgründer Samuel Fischer kam aus einer Kaufmannsfamilie eines kleinen Ortes in Ungarn (heute Slowakei). Diese Herkunft wurde in den öffentlichen Würdigungen seines Wirkens immer mitgedacht. Die *Jüdische liberale Zeitung* schrieb anlässlich des 40. Verlagsjubiläums:

Das Wirken Fischers war bisher ein schöner Beweis, daß der wirklich gute Jude nicht nur ein smarter Geschäftemacher und wirtschaftlicher Organisator ist. Als Entlastung und Gegenpol für manche unsympathischen Juden unserer Tage sei dies betont! – Das Judentum hat ja schließlich doch nur Daseinsberechtigung, solange es ›Genies des Herzens‹ hervorbringt! [...] Samuel Fischer hat aus den zahlreichen Dichtern seines Hauses eine große, sich verbunden fühlende Familie gemacht.<sup>9</sup>

Ganz ähnlich formulierte es ein späterer Nachruf auf Samuel Fischers Tod in der Wochenzeitung *Israelitisches Familienblatt*:

Samuel Fischer war in Liptó-Szent Miklos geboren; das ist eine Stadt in Oberungarn von 3000 Einwohnern. Wir wissen nichts von seiner Jugend, aber wir können schon aus seinem Namen den Schluß ziehen, daß er einer jüdischen Familie entsprossen ist, die dorthin versprengt worden war und die bei aller Pietät gegen die Tradition doch bereits die Hinneigung zu deutschsprachiger Bildung empfunden hat. [...] Die Zahl derer, die in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts besonders aus den Bezirken des k.u.k. Doppeladlers nach Berlin strömten, aus Wien, aus Böhmen, aus Ungarn, war überaus groß. Wenn später die Ostjuden ein von vielen als schwierig betrachtetes Problem bildeten so bedeuteten jene Südostjuden zumindest eine Auffrischung. Es kamen Gelehrte und Künstler, Theoretiker und Praktiker, in jedem Falle strebsame Geistesmenschen, die in Deutschland wachsen wollten und dann wieder zum Wachstum des deutschen Ansehens beigetragen haben. In der Reihe dieser Zuwanderer befand sich S. Fischer, er war nun zuletzt als einer der wenigen übrig geblieben, die wiederum Zeugen einer durchaus entgegengesetzten Entwicklung geworden sind.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Zitiert nach: S. Fischer und sein Verlag. Reden, Briefe, Aufsätze (wie Anm. 1), S. 184–186, hier S. 185.

<sup>10</sup> *Israelitisches Familienblatt*, Ausgabe vom 25. 10. 1934. Zitiert nach der Zeitungsausschnittsammlung »Gedruckte Nachrufe, Zeitungsartikel«, A:Fischer, Samuel Verlag°Fischer/Tod von Samuel Fischer 1934 (DLA).



Samuel Fischer, fotografiert von Hermann Landshoff, undatiert



In beiden Fällen wurde das Bild des »guten Juden« demjenigen des »unsympathischen Juden« (*Jüdische liberale Zeitung*) gegenübergestellt. Denn die Rede vom »Südostjuden« (*Israelitisches Familienblatt*) Samuel Fischer erfolgte in subtiler Abgrenzung und gleichzeitiger lokaler Annäherung an das allseits stigmatisierte Ostjudentum. Anders akzentuierte die *Jüdische Rundschau* in ihrem Nachruf das Jüdische Samuel Fischers. Er habe zwar jüdische Autoren verlegt, sein Judentum aber nicht offensiv vertreten: »In einer veränderten Zeit, die seine Wirkungsmöglichkeit sehr einschränkte, ist Fischer, der als Jude nicht hervortrat, gestorben.«<sup>11</sup> Diesen Meldungen jüdischer Zeitungen ist gemeinsam, dass sie der antisemitischen Stimmung etwas Alternatives entgegensetzen wollten: sei es, indem sie positive Kriterien des Jüdischen formulierten (*Jüdische liberale Zeitung*, *Israelitisches Familienblatt*), sei es, indem sie Samuel Fischer als assimiliert darstellten (*Jüdische Rundschau*). Auch der Verweis auf die große Verlagsfamilie (*Jüdische liberale Zeitung*) mochte den Subtext haben, dass in der geistigen Ausrichtung des Hauses das Kriterium der Rassenzugehörigkeit keine Rolle spiele.

Nach einer Buchhändlerlehre in Wien ging der junge Samuel Fischer nach Berlin. Seinen ungarischen Akzent legte er zeitlebens nicht ab. Das Foto zeigt den Verleger in einer legeren, wohl für ihn typischen Mimik. Urheber dieses Porträts war der Fotograf Hermann Landshoff, ein Neffe Samuel Fischers.<sup>12</sup> Seine Frau Hedwig Fischer war eine geborene Landshoff. Das Foto ist typisch für den photographischen, spontanen und ans Karikatureske grenzenden Stil Hermann Landshoffs. Den Erinnerungen seiner Schwester Ruth Landshoff-Yorck zufolge war ihr Onkel Sami ein »kleiner, runder, würdiger Mann«, den man gut habe imitieren können mit seinem ungarischen Akzent und der charakteristischen vorgeschobenen Unterlippe.<sup>13</sup> Auch wenn der Aufstieg seines Verlagshauses zu einem der renommiertesten Literaturverlage eine Erfolgsgeschichte jüdischer Assimilation war, war die Person seines Inhabers optisch und akustisch nicht integriert. In seiner Physiognomie und Aussprache konnte, wer wollte, jüdische Stereotype wiedererkennen. Dieses Detail müssen wir mitdenken, wenn wir den blinden Fleck in der Gedenkschrift des Verlags auf Samuel Fischers Tod 1934 bzw. in den offiziellen Nachrufen richtig deuten wollen.

Dass Thomas Mann sich 1907 öffentlich als »Philosemit«<sup>14</sup> bezeichnet hatte

<sup>11</sup> Zitiert nach der Zeitungsausschnittsammlung »Gedruckte Nachrufe, Zeitungsartikel«, A:Fischer, Samuel Verlag<sup>o</sup>Fischer/Tod von Samuel Fischer 1934 (DLA).

<sup>12</sup> Leider blieb die Suche nach den Rechtsnachfolgern von Hermann Landshoff ohne Erfolg. Die Urheberrechtsinhaber werden gebeten, sich mit dem DLA in Verbindung zu setzen.

<sup>13</sup> Süddeutscher Rundfunk, Sendung vom 17. Juli 1962, Rundfunk-Sendemanuskript, S. 6f. (DLA).

<sup>14</sup> In seiner Antwort auf die Umfrage »Die Lösung der Judenfrage. Eine Rundfrage. Veranstalter von Dr. Julius Moses«, GKFA 14.1, 174–178, hier 174.

und mit seinen Josephs-Romanen ein spezifisch jüdisches Thema bearbeitete, war in den Jahren um 1933/34 bemerkenswert. Aus einem Brief Hedwig Fischers an ihn zwei Monate vor Erscheinen des ersten Teils *Die Geschichten Jaakobs* klang die Sorge um Absatzmöglichkeiten heraus:

Ich habe gerade den Jaakob noch einmal beendet; wieder mit großer Freude, wenn auch etwas zaghaft unter dem völlig veränderten Vorzeichen, das einen, besonders im Hinblick auf die Wirkung bei dem Leser unwillkürlich beeinflusst. Sie werden verstehen, daß meine durch Nicht-Arier-Paragrafen, sicherlich gesteigerte Empfindlichkeit, sich an einigen Stellen, verletzlich zeigt, die für die Urväter [...] nicht gerade schmeichelhaft oder vorteilhaft sind.<sup>15</sup>

Sie bezog sich namentlich auf, »den köstlichen ›Erdenkloß‹ mit seinen zweifelhaften Geschäften«,<sup>16</sup> also auf die Figur des Laban, die komische, auch antijüdische Züge trägt. Indirekt äußerte sie Bedenken, Manns Roman reproduziere antisemitische Klischees. Sie und ihr Schwiegersohn Gottfried Bermann Fischer, der seit 1931 die Geschäfte des Verlags führte, taten aber auch nichts dafür, offensiv mit einem positiven Bild vom »guten Juden« an die Öffentlichkeit zu gehen. Ihr Jüdisch-Sein blendeten sie aus. Anders agierte Thomas Mann, der im Gedenkbuch auf den Tod von Samuel Fischer mit einem Vorabdruck aus dem in Arbeit befindlichen dritten Teil der Joseph-Tetralogie vertreten ist.

Dieses Gedenkbuch, ein Sonderdruck aus dem Dezember-Heft der *Neuen Rundschau* 1934, war die erste Verlagspublikation nach dem Tode Samuel Fischers und damit die erste, die ganz unter den Händen seiner Nachfolger erschien. Den Beiträgen war eine Atelieraufnahme des alten Samuel Fischer vorangestellt. Retuschen an Nase und Oberlippe zeigen, wie in dem autorisierten öffentlichen Bild eines gezeigt wurde, das die jüdische Physis aufhebt. Eingeleitet wurde das Gedenkbuch von Gerhart Hauptmann. Allem voran würdigte er die »nordisch betonte[]« Literatur im von Samuel Fischer geprägten Verlagsprogramm. Die jüdische Problematik deutete Hauptmann im letzten Absatz nur an: »Er ist nun dort, wo es weder Völker noch Parteien, weder eine innere noch eine äußere babylonische Sprachverwirrung gibt, in einem Reich, in das wir ihm einst alle, ohne Ausnahme, nachfolgen.«<sup>17</sup> In einer Manuskriptabschrift, die im Marbacher S. Fischer Bestand bewahrt wird, ist noch die ursprüngliche Fassung zu lesen: »Er ist nun dort, wo es weder

<sup>15</sup> Hedwig Fischer an Thomas Mann, Brief vom 18. August 1933, abgedruckt in: Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Dierk Rodewald/Corinna Fiedler, Frankfurt/Main: S. Fischer 1989, S. 450.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Gerhart Hauptmann: Am 15. Oktober 1934, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 5.



Völker, Rassen noch Parteien« gibt; das Wort »Rassen« ist durchgestrichen.<sup>18</sup> Peter Suhrkamp, der zweite in der Reihe der Kondolierenden, schrieb, dass Samuel Fischer mit dem Naturalismus eine lebendige »Bewegung« gefördert habe und damit das Leben selbst. Immer habe der Verleger eine »Verbindung mit der Gegenwart« gesucht, »wo immer sie in Bewegung ist, lebendig und echt, von individuellem und kernigem Geiste bewährt.«<sup>19</sup> Wir finden hier ein jugendbewegtes Vokabular vor, das sich an die NS-Bewegung anbietet. Der Schriftsteller und ehemalige Farmer Kurt Heuser bezeichnete Samuel Fischer in seinem Nachruf gar als einen »Bauern« mit »jenem Klang von Kraft, von Wurzelechtheit, von Knorrigkeit sogar.«<sup>20</sup> Das richtete sich implizit gegen das antijüdische Stereotyp von der Wurzellosigkeit der jüdischen Rasse und war gleichfalls darauf bedacht, ein retuschiertes Bild des Verstorbenen zu zeichnen.

Ganz anders nimmt sich Thomas Manns Würdigung in diesem Kontext aus. Das Judentum seines Verlegers deutete er mehr als nur an. Er erwähnte die »stammesmäßig überkommene Liebe unseres Toten zum Buche, zur Schrift, zum Geiste, die ihn zu einem großen Verleger werden ließ«, und führte ihn genealogisch auf die biblischen »Urväter[]« zurück.<sup>21</sup> Wenngleich er biologisch mit den Kriterien des Stammes und des Blutes argumentierte, tat er dies nicht im Sinne der NS-Propaganda. Manns Affinität zum Judentum beruhte auf der Tatsache, dass er hier eine Schriftkultur ausgeprägt sah, die eine besondere Liebe zur Literatur und ein profundes ästhetisches Urteilsvermögen ausgebildet habe. Damit begründete Mann im Folgenden den Vorabdruck aus dem dritten Teil seines Joseph-Romans.

Aus den späteren Teilen meines biblischen Romanwerks, dessen ersten beiden Bände noch zu seinen Lebzeiten in seinem Verlage erschienen, habe ich ein Kapitel ausgewählt und biete es seiner Zeitschrift für ihre Trauer- und Ehrengabe an, indem ich es seinem Andenken widme. [...] [D]en Verewigten [...] denke ich mir gern in meinem Geschichtenbuch lesend, das von seinen Urvätern erzählt, und sehe sein Schmunzeln.<sup>22</sup>

In dem Gedenkbuch ist sonst an keiner Stelle die jüdische Herkunft des Verlegers explizit genannt. Im Beitrag von Samuel Saenger, dem langjährigen Redakteur der politischen Sparte der *Neuen Rundschau*, wurde Samuel Fischer als unpolitischer und areligiöser Mensch porträtiert, der nur für seine Literatur

<sup>18</sup> Gerhart Hauptmann: Am 15. Oktober 1934 (Abschrift), in: »Konvolut Nachrufe, auch Grabreden«, A:Fischer, Samuel Verlag<sup>3</sup>Fischer/Zum Tod von Samuel Fischer 1934 (DLA).

<sup>19</sup> Peter Suhrkamp: Zueignung, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 7 f., hier S. 7.

<sup>20</sup> Kurt Heuser: »Shikamo«, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 25 f., hier S. 25.

<sup>21</sup> Thomas Mann: Grabbeigabe für S. Fischer: Wie Joseph dem Potiphar verkauft wurde, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 47–79, hier S. 48.

<sup>22</sup> Ebd.

gelebt habe.<sup>23</sup> Neben dem Auszug aus dem dritten Josephs-Roman brachte das Gedenkbuch noch eine freie Bearbeitung des 23. Psalms aus Richard Beer-Hofmanns geplantes Drama *König David*.<sup>24</sup> Die jüdische Thematik wurde auf die Literatur ausgelagert und dadurch in einen offenen ästhetischen Raum getragen, in dem die politische Brisanz und Aktualität entschärft war.

In den Nachrufen der rechtsgerichteten deutschen Presse – sofern sie nicht mit Stillschweigen auf Fischers Tod reagierte – war hingegen ganz klar und tendenziös vom »jüdischen Verlag« Samuel Fischer die Rede. Antijüdische Hetzartikel wurden in gleicher Weise wie freundschaftliche Nachrufe in einer zeitgenössischen Zeitungsausschnittsammlung zum Tode Samuel Fischers archiviert. In dieser in einer schlichten schwarzen Mappe abgelegten Sammlung ist die nationale und internationale Presse vertreten, auch die *Emigrantenzeitung* und viele jüdische Zeitungen, aber eben auch die rechte Presse. Die *Deutsche Zeitung Berlin* schrieb am 16. 10. 1934:

In Berlin starb kurz vor Vollendung seines 75. Lebensjahres der jüdische Verleger Fischer, der Gründer und Inhaber des *S. Fischer-Verlages*. Durch die Aktivität und Beweglichkeit Fischers konnte sich der Verlag im *liberalistischen* Deutschland eine führende Stellung erringen, die ebenso den geschäftlichen Instinkt, wie die weltanschauliche *Zwiespältigkeit* des Juden im deutschen Kulturkreis offenbarte. Fischer setzte sich für *Hauptmann, Dehmel, Fontane* ein und förderte gleichzeitig halbes und unterwertiges Schaffen wie das Hugo von Hofmannsthal. Die letzten Bücherlisten des S. Fischer-Verlages, die immer noch Werke wie die des Pazifisten *Otto Flake* und die *jüdischen* Legenden von Thomas Mann anpreisen, sind ein Beweis für die weltanschauliche *Unsicherheit* und *fremdrassische* Bestimmtheit dieses Geschäftsverlegertums, das einem *überwundenen* Abschnitt der deutschen Geistesgeschichte angehört.<sup>25</sup>

Dass neben Hugo von Hofmannsthal, Otto Flake und Thomas Mann auch Autoren wie Hauptmann, Dehmel und Fontane (ergänzen ließe sich Emil Strauß) bei S. Fischer verlegt wurden, legte der Verfasser zu Ungunsten Fischers aus. Dessen Verlagsprogramm spiegelte die »*Unsicherheit* und *fremdrassische* Bestimmtheit« der jüdischen Rasse. Otto Flake hatte wohl Kritik wie diese im Blick, wenn er in seinem Nachruf betonte, dass Fischer sich von französischer und russischer Literatur abgewandt und im Folgenden ganz auf die nordische Literatur konzentriert habe. Damit habe er ein Gespür für das

<sup>23</sup> Samuel Saenger: In memoriam S. Fischer, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 30–39. Saenger ist der einzige Beiträger, dessen Name zu S. Saenger abgekürzt ist. Zufall, Hommage oder Camouflage?

<sup>24</sup> Richard Beer-Hofmann: Aus »König David«, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 86 f.

<sup>25</sup> Zitiert nach: »Konvolut Gedruckte Nachrufe, Zeitungsartikel«, A: Fischer, Samuel Verlag<sup>o</sup>-Fischer/Tod von Samuel Fischer 1934 (DLA).

Eigene und Verwandte bewiesen.<sup>26</sup> Dass ›der Jude Fischer die nordische Literatur entdeckt‹ hatte, war vor dem Hintergrund der Rassenideologie eigentlich eine Pointe. Aber angesichts der politischen Lage war darüber nicht gut lachen.

## 2. *Das Politische*

Wir sind schon mitten im Thema meines zweiten Teils: dem Politischen. Von den Zeitläuften scheint Samuel Fischer krankheits- und altersbedingt nicht mehr viel mitbekommen zu haben.<sup>27</sup> So waren es eher Hedwig Fischer und ihr Schwiegersohn Gottfried Bermann Fischer, die Thomas Mann wiederholt darum baten, die Absatzmöglichkeiten seiner Bücher im Deutschen Reich nicht durch unbedachte Äußerungen zu gefährden. Wie bekannt der Autor schon vor der Verleihung des Nobelpreises international war, belegen zwei Mappen mit Auslandslizenzverträgen der 1920er und 1930er Jahre für Übersetzungen in mancherlei Sprachen: ins Finnische, Französische, Hebräische, Holländische, Italienische, Polnische, Rumänische, Spanische, Schwedische, Tschechische und Ungarische.<sup>28</sup> Der Posten »Ausland« bildet auch in den erhaltenen Abrechnungen der Jahre 1929–1933 eine feste Größe.<sup>29</sup> Gelegentlich finden sich in den nach Ländern geordneten Vertragskonvoluten beiliegende Notizzettel mit der Information, dass die Rechte direkt vom Autor vergeben worden seien. Dies betrifft zum Beispiel die französische Lizenzausgabe des *Zauberberg* »vergeben von Prof. Mann Aug. 1933 an Fayard, Paris«<sup>30</sup> und eine Übersetzung von *Die Geschichten Jaakobs* ins Hebräische<sup>31</sup> (»hat Rechte direkt von Prof. Mann bekommen (lt. Reklamation Mitteilung von Fr. Rosenbaum bek. März 34)«.<sup>32</sup> Wie ein weiterer Notizzettel zeigt, wurde in diesem Fall direkt mit dem Autor abgerechnet (»hat an Prof. Mann direkt (s. Zt. in Palästina) bezahlt. lt. Aussage von Fr. Rosenbaum Geld nicht mehr zu erwarten«). Über die *Buddenbrooks* in

<sup>26</sup> Otto Flake: S. Fischer, in: S. Fischer zum Gedächtnis (wie Anm. 6), S. 22–24, hier S. 23: »Die Einbeziehung der nordischen Literatur in das deutsche Geistesleben ist recht eigentlich sein Verdienst. Die Vermittlung französischen Geistesgutes gab er nach einigen kurzen Versuchen am Anfang bewußt auf, und selbst die Russen schieden bald ebenfalls aus. Es sprach da eine starke Witterung für das, was verwandt ist, mit [...]«

<sup>27</sup> Vgl. Hedwig Fischer an Thomas Mann, Brief vom 3. November 1934, abgedruckt in: Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Dierk Rodewald/Corinna Fiedler, Frankfurt/Main: S. Fischer 1989, S. 460f. und Helmut Koopmann: Thomas Mann und Samuel Fischer. In: TM Jb 14, 2001, 105–127, 124.

<sup>28</sup> »Konvolut Verträge SFV – Verlage des Auslands, meist 20er und 30er Jahre«, A:Fischer, Samuel Verlag/Mann, Thomas (DLA).

<sup>29</sup> »Konvolut Abrechnungen«, A:Fischer, Samuel Verlag/Mann, Thomas (DLA).

<sup>30</sup> Thomas Mann: *La Montagne magique*. Paris: Fayard 1931.

<sup>31</sup> Thomas Mann: *Ele Korothe Yaakob*. Tel-Aviv: A. Y. Stybel 1935.

<sup>32</sup> Regina Rosenbaum, die die Honorarkonten im Verlag verwaltete.

hebräischer Sprache war dagegen am 28. Januar 1930 ein regulärer Lizenzvertrag zwischen dem Stybel-Verlag und dem S. Fischer Verlag geschlossen worden. Schon vor 1933 wurden Übersetzungen direkt mit dem Autor verabredet. Dies betraf zum Beispiel eine italienische Übersetzung von *Der Tod in Venedig* (»vergeben an Trèves, Mailand durch Prof. Mann 1929«).<sup>33</sup> Aber es scheint, dass die Praxis der Direktüberweisungen von Tantiemen ab 1933 zunahm. Auf einer Notiz zur tschechischen Ausgabe der *Buddenbrooks*, über die mit dem Melantrich Verlag Prag 1929 ein Vertrag geschlossen worden war, findet sich die Anmerkung »bezahlt (seit 33) direkt an Prof. Mann«.<sup>34</sup>

Manns deutsche Konten waren ab 1933 beschlagnahmt. Vermutlich in diesem Zusammenhang steht ein anderes Konvolut im Archivbestand für »Herrn Professor Dr. Thomas Mann« mit »Zahlungen«, datiert auf den 16. Mai 1934. Wie ein Bleistiftvermerk am oberen Rand zeigt, war diese Übersicht über die Abrechnungen der Jahre 1929 bis 1933 offenbar vom »Finanzamt München-Ost« angefordert worden. Ein Durchschlag ist im Verlagsarchiv überliefert.<sup>35</sup> 1929 flossen an die deutschen (jüdischen) Bankinstitute Aufhäuser, Feuchtwanger und Bett Simon & Co. regelmäßig hohe Geldzahlungen. Die seit Anfang November 1929 erscheinende billige Volksausgabe der *Buddenbrooks* warf stattliche Honorare ab. Aus den Abrechnungen geht hervor, dass Mann insgesamt 30.000 Reichsmark an Vorschusszahlungen erhielt und dann, im Juni 1930, sowohl rund 15.000 Reichsmark Honorar als auch ein »Ehrenhonorar«, das die Summe verdoppelte und wohl eine Anerkennung für den enormen finanziellen Erfolg dieser Volksausgabe war. Das führte zu einem Jahreseinkommen im Jahr 1930 von 269.276,52 RM (zum Vergleich: 1929 waren es 108.089,73 RM, 1931 waren es 50.120,28 RM, 1932 waren es 24.367,30 RM und 1933 waren es 34.932,77 RM). Ob die geringeren Einnahmen in den Jahren 1932 und 1933 damit zusammenhängen, dass Zahlungen (etwa Honorareinnahmen aus ausländischen Lizenzen) schon direkt auf Thomas Manns Schweizer Konten gingen und hier nicht aufgeführt sind, ob Zahlungen beschlagnahmt wurden und daher fehlen oder ob der Verkauf tatsächlich derart starke Einbrüche zeitigte bzw. eine zugkräftige Neuerscheinung fehlte (1933 erschien immerhin *Die Geschichten Jaakobs*), kann an dieser Stelle nicht näher untersucht werden. Die Abrechnungen zeigen jedenfalls, wie sich politische Repressionen bei einem Autor von Weltruhm ganz direkt und unmittelbar auf dessen Bankkonto niederschlugen.

<sup>33</sup> Thomas Mann: *La morte a Venezia. Le confessioni di un cavaliere d'industria*. Milano: Treves 1930.

<sup>34</sup> »Konvolut Verträge SFV – Verlage des Auslands, meist 20er und 30er Jahre«, A:Fischer, Samuel Verlag/Mann, Thomas (DLA).

<sup>35</sup> »Konvolut Abrechnungen«, A:Fischer, Samuel Verlag/Mann, Thomas. Im April 1934 erschien der zweite Band *Der junge Joseph* bei S. Fischer.

Bermann Fischer hatte anfangs die Intention, seinen Verlag in Deutschland zu halten und den Verlagsautor Thomas Mann als NS-kompatibel darzustellen. Selbst der Josephsroman stand, wie ja schon Hedwig Fischer bemerkt hatte, aufgrund seiner teils ironisch gezeichneten jüdischen Figuren prinzipiell auch einer antisemitischen Rezeption offen. Wieder ist ein Blick auf eine Festschrift lohnenswert, um die politische Linie des S. Fischer Verlags vor dessen Emigration herauszuarbeiten. Im Jahr 1935 besorgte Peter Suhrkamp in seiner Eigenschaft als leitender Redakteur der *Neuen Rundschau* eine Sondernummer zum 60. Geburtstag von Thomas Mann, während der NS-Staat bereits die Vorbereitungen für dessen Ausbürgerung betrieb.<sup>36</sup> Ebenfalls in diesem Jahr brachte Gottfried Bermann Fischer eine private Kassetten mit Glückwünschen nach Küsnacht, weil viele der Beteiligten sich nicht mehr öffentlich äußern durften (so Albrecht Goes in der *Neuen Rundschau*)<sup>37</sup> oder wollten.

Offenbar war es nicht leicht für Peter Suhrkamp, Mitstreiter für das Sonderheft zu finden. Viele Autoren hatten schlicht nicht den Mut oder, wie Suhrkamp es gegenüber Rudolf Alexander Schröder formulierte, die »innere Freiheit«, einen solchen Beitrag zu liefern.<sup>38</sup> Der von Suhrkamp umworbene Autor lieferte innerhalb von zwei Wochen den gewünschten Text. Schröder strich in seiner Würdigung vor allem die *Buddenbrooks* und die *Betrachtungen eines Unpolitischen* heraus und damit zwei Werke, die nationalsozialistisch rezipierbar waren. Durch sehr bewusst ausgewählte Zitate aus den *Betrachtungen* ließ Schröder einen von der NS-Presse totgeschwiegenen Autor als Repräsentanten nationalsozialistischer Ideen erscheinen. Bemerkenswerterweise distanzierten sich weder Mann selbst noch Suhrkamp noch Bermann Fischer von dieser Deutung. Thomas Mann zeigte sich in seinen Tagebüchern erfreut über die noble Würdigung, Gottfried Bermann Fischer schrieb am 14. Mai 1935 an Schröder: »Er [der Text] zeigt den Dichter und sein Werk in einer ganz neuen Beleuchtung und räumt viele Missverständnisse der letzten Zeit aus dem Wege.«<sup>39</sup> Der Verlag versuchte immer noch, Mann für den deutschen Markt zu retten.

<sup>36</sup> Im Dezember 1936 wurde Thomas Mann ausgebürgert.

<sup>37</sup> Albrecht Goes: Lebensfreundlichkeit, in: Die Neue Rundschau 66 (1955), S. 369–372, hier S. 369.

<sup>38</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach Gunilla Eschenbach: »Unpolitische Betrachtungen« bei Schröder, in: Rudolf Alexander Schröder im Dritten Reich, hrsg. von Gunilla Eschenbach, Göttingen: Wallstein 2015 (marbacher schriften neue folge 12), S. 164–173, hier S. 164.

<sup>39</sup> Ebd., S. 167.

### 3. Das Persönliche

Es ist auffällig, dass Mann in seinen Briefen den Kontakt vorwiegend zu Samuel Fischer aufrecht erhielt, auch nachdem dessen Schwiegersohn Gottfried Bermann Fischer 1931 die Verlagsgeschäfte leitete. Vielleicht ließ es sich Samuel Fischer auch nicht nehmen, den Kontakt zu seinen wichtigsten Autoren persönlich weiterzuführen. Jedenfalls waren er es und während seiner Krankheit seine Frau Hedwig Fischer, denen Mann am meisten schrieb. Ihre Korrespondenz ist weder auffallend herzlich noch auffallend geschäftsmäßig, sondern auffallend vor allem in einem Punkt: Sie ist bis auf sehr wenige Meinungsverschiedenheiten sehr entspannt. Dem mochte die kluge Verlagspolitik Samuel Fischers zuarbeiten, zum Beispiel seine Strategie, Autoren in Gesamtausgaben zu bündeln oder Autoren langfristig durch die Zeitschrift *Neue Rundschau* zu binden. Das tat Anton Kippenberg mit dem *Insel-Almanach* und dem *Insel-Schiff* zwar auch. Aber Samuel Fischer – und hier sind wir wieder bei den Jubiläen – nutzte Jubiläen strategisch, um Autoren mit Sondernummern oder Sonderausgaben zu feiern und die Aufmerksamkeit des Lesepublikums auf sie zu lenken. Das tat Anton Kippenberg nicht. Sein Argument war, dass es die Eifersucht unter seinen Autoren schüren könnte, wenn manche Festschriften bekämen und andere nicht.<sup>40</sup> Die Autoren sahen aber sehr wohl, dass im Hause Fischer anderes üblich war. Gerade für Rudolf Alexander Schröder wurde dieses angebliche Desinteresse des Insel Verlags, alle seine Werke zu haben und eine Werkausgabe zu veranstalten, der entscheidende Faktor dafür, zum S. Fischer Verlag zu wechseln bzw. zu Peter Suhrkamp vormals Samuel Fischer. Dabei handelte es sich bei dem Verhältnis zwischen Schröder und Kippenberg um eine Duz-Freundschaft. Man hatte denselben norddeutschen Hintergrund (beide waren gebürtige Bremer), verkehrte in ähnlichen Gesellschaftskreisen. Schröder war der Pate von Kippenbergs Tochter Bettina. Dennoch gab es ärgerliche Briefe, Vorhaltungen, Misstrauen über angeblich falsche Abrechnungen und nie gezahlte Honorare, große Kontroversen vor Vertragsabschlüssen, Gekränktheiten und dergleichen mehr. Im Briefwechsel Mann – Fischer sucht man nach derlei vergebens. Sicher ist das Fehlen eines allzu engen privaten Kontakts ebenso ein Faktor wie die Tatsache, dass Mann erfolgreicher und nicht im gleichen Maße auf Honorare angewiesen war wie Rudolf Alexander Schröder, der als freier Schriftsteller ohne vergleichbaren literarischen Erfolg zwei Schwestern zu versorgen hatte. Aber auch erfolgreiche bzw. reiche Auto-

<sup>40</sup> Vgl. Gunilla Eschenbach: Schröders Auseinandersetzung mit Anton Kippenberg und die Hintergründe der Vertragsauflösung 1938, in: Rudolf Alexander Schröder (1878–1962), hrsg. von Hans-Albrecht Koch, Frankfurt/Main: Peter Lang 2013 (Beiträge zur Text-, Überlieferungs- und Bildungsgeschichte, Bd. 4), S. 291–309.

ren können rechte Diven und für Verleger anstrengend sein. Nicht so Mann. Er erledigte Korrekturen zuverlässig und umgehend, anders als im Briefwechsel Schröder – Kippenberg, wo sich regelmäßig entsprechende Mahnungen des Verlegers wegen Säumigkeit finden. Manfred Flügge spricht von einer »sehr enge[n] Beziehung« zwischen Autor und Verleger bei Thomas Mann.<sup>41</sup> Man muss das wohl etwas relativieren. Weder ist Mann in die Familie seines Verlegers durch Patenschaften oder dergleichen eingeführt worden (oder vice versa), noch ist man zum Du übergegangen, noch hat er Einfluss auf das Verlagsprogramm genommen oder wurde für Lektorentätigkeiten eingespannt. Dennoch gehörte er zu denjenigen Autoren, deren Verbundenheit mit dem Verlag und der Verlegerfamilie sich auch in den privateren Teilen des Archivbestands abbildet.

Dem S. Fischer Verlagsarchiv angegliedert sind die privaten Nachlässe von Samuel und Hedwig Fischer<sup>42</sup> sowie von Brigitte und Gottfried Bermann Fischer.<sup>43</sup> Der Briefwechsel der Ehepaare Fischer – Mann, die Ehebriefwechsel, autobiographische Erinnerungen und erhaltene Gästebücher lassen Rückschlüsse auf die innere Beschaffenheit von Autor-Verleger-Beziehungen zu und ergänzen damit das öffentliche Bild. Aus Familienbesitz konnte das Deutsche Literaturarchiv 28 Fotoalben erwerben. Das letzte endet im Juni 1936. Die Alben dokumentieren das Privatleben der Fischers mit vielen Urlauben, Kinderbildern usw., aber auch mit – wenigen – Autoren im privaten Kontext. Verglichen mit anderen zentralen Verlagsautoren zeigt sich Folgendes: Auch mit Gerhart Hauptmann und Hermann Hesse traf man sich in den Urlauben. Man nahm Anteil an familiären Ereignissen; im Fall Gerhart Hauptmanns bestanden sogar Patenschaften. Treffen mit Hermann Hesse sind fotografisch besser dokumentiert als solche mit Thomas Mann. Doch während der Briefwechsel Mann – Samuel Fischer frei von Spannungen ist, gab es in den Autor-Verleger-Korrespondenz mit Hesse immer wieder Irritationen, zumal Hesse sich nicht dauerhaft an den Verlag binden mochte. Dass wir über diese Autor-Verleger-Beziehung so gut unterrichtet sind, ist dem glücklichen Umstand zu verdanken, dass Ende 2014 rund 140 verschollen geglaubte Briefe von Hermann Hesse an Hedwig und Samuel Fischer dem Antiquariatshandel angeboten wurden und in der Folge vom Deutschen Literaturarchiv erworben werden konnten.<sup>44</sup> Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann, Samuel Fischer und dem S. Fischer Verlag ist leider verstreut und nur in Auszügen ediert. Den vollständigsten Überblick im Deutschen Literaturarchiv bietet das sogenannte Kopienarchiv von Gottfried Bermann Fischer mit Autorenkorrespondenzen,

<sup>41</sup> Manfred Flügge: *Das Jahrhundert der Manns*, Berlin: Aufbau Verlag 2015, S. 85.

<sup>42</sup> A:Fischer, Samuel Verlag<sup>o</sup>Fischer, Samuel und Hedwig (DLA).

<sup>43</sup> A:Fischer, Samuel Verlag<sup>o</sup>Bermann-Fischer, Gottfried und Brigitte (DLA).

<sup>44</sup> Vgl. Katalog Eberhard Köstler Nr. 134 (2015), Einleitung.



das einen Unterbestand des S. Fischer Verlagsarchivs bildet. In der GKFA wird diese Quelle unter der Bezeichnung »Gottfried-Bermann-Fischer-Archiv« (Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.) unter der Sigle GBF zitiert. Schon bald nach dem Tod Thomas Manns wurde im Verlag damit begonnen, Mann-Briefe im Hinblick auf ihre spätere Veröffentlichung zu sammeln und zu archivieren. Zeitweise gab es offenbar im Verlag ein eigenes Thomas Mann Archiv. Die maschinenschriftliche Abschrift eines Briefes von Thomas Mann an Samuel Fischer hat die Provenienzzangabe: »Aus dem Thomas Mann Archiv des S. Fischer Verlages«,<sup>45</sup> und in einer Verlagspublikation zum Gedenken an Samuel Fischer aus dem Jahr 1960 ist ein Thomas-Mann-Brief mit der identischen Standortangabe gedruckt.<sup>46</sup> Dem Gedächtnis der Nachwelt ist die Existenz eines solchen Archivs entschwunden.<sup>47</sup> Und hier zeigt sich nun doch ein gewisser Unterschied zwischen Verlag und Archiv. Beim Kopienarchiv GBF und beim »Thomas Mann Archiv des S. Fischer Verlages« handelte es sich um Sammlungen für Veröffentlichungszwecke und nicht um ein Archivieren handschriftlicher Unikate zum Zweck künftiger Forschung. Die Materialien des Kopienarchivs tragen oft Bearbeitungsspuren, vor allem Streichungen und Kommentare oder Vorschläge, Briefe auszulassen. Die Abschriften wurden offensichtlich nicht kollationiert, der Standort der Vorlage ist häufig nicht angegeben. Durch Zukäufe konnte das Deutsche Literaturarchiv dem S. Fischer Bestand mit den Jahren einige wertvolle Autorenbriefe, auch Thomas Manns, an den Verlag hinzufügen. Unter den jüngsten Erwerbungen ist eine Postkarte mit Jubiläumsbezug.<sup>48</sup> Es handelt sich um eine Stadtansicht zur Lübecker 700-Jahr-Feier aus dem Jahr 1926 – dem Jahr, in dem der S. Fischer Verlag sein 40jähriges Bestehen feierte –, auf welcher der große Sohn der Stadt seinen Vortrag *Lübeck als geistige Lebensform* hielt.<sup>49</sup> Adressiert ist die Karte an den »Herrn S. Fischer Verlag«. Man kann ahnen, welcher Gedanke Thomas Mann die Feder führte, als ihm dieser Lapsus unterlief und er zwar an die Körperschaft schrieb, aber diese mit der Person des Inhabers identifizierte.

Natürlich gehen die Verlagsmaterialien zu Thomas Mann im Marbacher S. Fischer Archiv weiter bis in die jüngere Vergangenheit. Herstellungsunter-

<sup>45</sup> Die Bemerkung mit dem Mitarbeiterkürzel »sc« und der Datumsangabe »12. 11. 59« findet sich auf der Abschrift eines Briefs von Thomas Mann an Samuel Fischer vom 29. Oktober 1903.

<sup>46</sup> In Memoriam S. Fischer, 24. Dezember 1859–1959, hrsg. von Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, Frankfurt/Main: S. Fischer 1960, S. 144.

<sup>47</sup> Möglicherweise handelte es sich bei diesem »Thomas Mann Archiv« um einen Teil der privaten Briefsammlung Bermann Fischers. Denkbar ist auch ein Zusammenhang mit der damals entstehenden dreibändigen Briefausgabe (hrsg. von Erika Mann, erschienen 1961, 1963 und 1965). Ich danke Frau Corinna Fiedler, S. Fischer Verlag, für diese Auskunft.

<sup>48</sup> Angeboten auf der Bassenge-Auktion 98 vom 20. und 21. Oktober 2011.

<sup>49</sup> Thomas Mann an den S. Fischer Verlag, Karte vom 6. Juni 1926, A:Fischer, Samuel Verlag (DLA).



lagen, Kalkulationen, auch Briefwechsel mit den Erben und interne Protokolle dokumentieren das anhaltende Engagement des Verlags. Die Materialien zeigen aber auch dieses: Der Autor Thomas Mann stand 1955/56 im Zenit der Aufmerksamkeit. Danach gingen seine Titel nicht mehr so gut. *Der Erwählte* verkaufte sich schlecht: Nach dem Weihnachtsgeschäft 1956/57 hagelte es Umtäusche. Nur *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger* und *Der Zauberberg* behaupteten – und behaupten heute noch – ihren kanonischen Rang. Möge dieser Rang das Fortbestehen des Thomas-Mann-Archivs sichern, auf dass es seinen Sammel-, Überlieferungs- und Vermittlungsauftrag erfolgreich fortsetzen und zu den runden Festen, die noch kommen werden, »jubilier[en]« möge.

*Hans Rudolf Vaget*

## Die Vision auf dem Odeonsplatz

Zur Problematik des Ästhetizismus bei Thomas Mann

Die folgenden Überlegungen zu Thomas Manns Frühwerk nehmen ihren Ausgang von der apokalyptischen Vision, die das Ende von *Gladius Dei* markiert. Sie bildet den Schlußstein in dem Themenkomplex, von dem diese Erzählung von 1902 handelt. Betrachten wir zunächst den Anlass der Vision und ihre genaue topographische Verortung. Ein junger Mann betritt eine bekannte Kunsthandlung am Odeonsplatz, legt gegen die Zurschaustellung einer allzu sinnlich konzipierten Muttergottes Protest ein und wird nach seinen irritierenden Verhaltensweisen prompt unsanft vor die Tür gesetzt. Erniedrigt, lächerlich gemacht und von Hass überwältigt, schweift sein Blick

... irr und ekstatisch über den schönen Platz [...]. Er sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte ... ›Gladius Dei super terram ...‹ flüsternten seine dicken Lippen, und in seinem Kapuzenmantel sich höher emporrichtend, mit einem versteckten und krampfigen Schütteln seiner hinabhängenden Faust, murmelte er bebend: ›Cito et velociter!‹<sup>1</sup>

Was der junge Eiferer kommen sieht, ist ein strenges Gottesgericht, das diese Stadt bestrafen und vernichten soll. Ersichtlich steht die apokalyptische Wucht dieser Vision in einem krassen Missverhältnis zu dem unscheinbaren Vorfall. Womit hätte München ein derartiges Strafgericht verdient? München war um 1900 eine »gemächliche«, jeder Hektik abholde Stadt des Leben-und-leben-Lassens, das denkbar günstigste Biotop für eine glückliche Entfaltung der Künste und einen unbeschwerten Kult der Schönheit.<sup>2</sup> Maler und Architekten sind hier stadtbekannte Zelebritäten. Musiker und Musikfreunde haben ihren Tempel im Odeon, nach dem der »schöne Platz« benannt ist. Junge Leute, die abends die Theater füllen, pfeifen ohne ersichtlichen Grund das sogenannte Schwert-Motiv aus dem *Ring des Nibelungen* und lassen so die atmosphärische Präsenz Wagners empfinden. Bildung und Gelehrsamkeit stehen in hohem

<sup>1</sup> 2.1, 241f.

<sup>2</sup> Kenntnisreiche Beschreibungen dieses Biotops bieten Werner Ross: *Bohemiens und Belle Epoque. Als München leuchtete*, Berlin: Siedler, 1997, sowie Dirk Heisserer: *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900*, München, Beck, 2. Aufl. 2008.

Ansehen. Vorträge über Gegenstände der Kunst füllen die Säle. Die Anzahl der Kunsthandlungen und »Schönheitsgeschäfte« hat sich in der Prinzregentenzeit von 65 auf 131 mehr als verdoppelt.<sup>3</sup> Über diese Stadt scheint die Kunst in der Tat »ihr rosenumwundenes Scepter«<sup>4</sup> hin zu strecken. Wer wollte und könnte an all dem Anstoß nehmen?

Zu dem Eindruck der Unverhältnismäßigkeit jenes Strafgerichts tragen nicht wenig die äußere Erscheinung und das Gebaren jenes humorlosen Querulanten bei. Es handelt sich offenbar um ein bizarres Exemplar der diversen Weltverbesserer, die in Schwabing unbehelligt gedeihen konnten. Wir haben es mit einem Kauz namens Hieronymus zu tun, einem leidgeprüften Außenseiter, in dessen Wangenhöhlen der Kummer wohnt – das Resultat schmerzlicher »Mißhandlungen seiner selbst.« Dieser Jüngling versetzt sich offenbar in die Rolle Girolamo Savonarolas, jenes hohlwangigen Dominikanerpriors, der mit seinen fanatischen Bußpredigten Florenz terrorisiert und sich so die Stadt der Kunst unterworfen hatte, bevor er selbst 1498 auf dem Scheiterhaufen sein Ende fand. Wie Savonarola fühlt sich der Jüngling aus der Schellingstraße durch seinen Glauben dazu ermächtigt, gegen die ruchlose Herrschaft der Kunst in dieser Stadt einzuschreiten. Überzeugt, dass ihm eine Mission auferlegt sei, begibt er sich in die Ludwigskirche zu einer kurzen Andacht vor dem Hochaltar, hinter dem, wie den München-Kennern unter der Leserschaft der Novelle bekannt sein dürfte, das von Peter von Cornelius ausgeführte, gewaltige Fresko des Jüngsten Gerichts drohend aufragt.

Wie aber haben wir es zu verstehen, dass ein junger Mann aus dem Schwabinger Künstlermilieu sich das Gebaren und den Eifer jenes Florentiner Bußpredigers zueigen macht bis hin zu seiner äußeren Erscheinung? Ist es die schiere Inbrunst seiner Religiosität, die den jungen Deutschen auf die Bahn des legendären Dominikanerpriors zieht und in seinen Spuren wandeln lässt? Später, im Licht der Freud'schen Psychoanalyse, wird Thomas Mann diese Lebensform einer existenziellen »Nachfolge« als ein mythisches »In-Spuren-Gehen« charakterisieren.<sup>5</sup> Es ist eine Lebensform, die in *Joseph und seine Brüder* die vorherrschende ist. Im Ästhetizismus der Jahrhundertwende hatte dieses Phänomen von existenzieller Nachahmung jedoch eine andere Genealogie. Sie wurde als ein Wesenszug des modernen Dilettantismus wahrgenommen, wie ihn Paul Bourget in seinen *Essais de psychologie contemporaine* am Beispiel der zeitgenössischen französischen Intellektuellen und Schriftsteller analysiert hatte. Der Begriff »dilettantisme« hat bei Bourget nichts Herabsetzendes, sondern bezeichnet lediglich einen auffallenden Zug im geistigen Habitus zeit-

<sup>3</sup> Ross, 195.

<sup>4</sup> 2.1, 224 f.

<sup>5</sup> Freud und die Zukunft, GW IX, 492.

genössischer Intellektueller. Die hervorstechenden Merkmale des modernen Dilettantismus sind eine lebhaft, phantasiebegabte Intelligenz sowie ein innerer Drang, ja eine Lust, sich abwechselnd in verschiedene Lebensformen und Existenzweisen gleichsam probeweise zu versetzen, ohne sich je ganz darin zu verlieren.<sup>6</sup> Die Fähigkeit, sich in fremde Seelenstände (»états d'âme«) zu versetzen, bildet den Kern des Phänotyps des modernen Dilettanten. Im Lichte des zeitgenössischen Dilettantismus-Diskurses stellt der Hieronymus von *Gladius Dei* somit eine Variante des modernen Dilettanten dar, eines empfindsamen, Phantasiebegabten jungen Menschen, der es sich in den Kopf gesetzt hat, in Reaktion auf den ihn umgebenden Schönheitskult den Savonarola zu machen.

Durchdrungen von der völligen Verworfenheit des allgegenwärtigen Schönheitskults und in entschlossener Opposition gegen die Herrschaft der Kunst, stapft Hieronymus in mönchischem Aufzug durch München, erbittert und verdrossen ob der empörenden Gleichgültigkeit der Bewohner gegenüber seinen Gleichen. In seiner Selbststilisierung zu einem zweiten Savonarola begehrt er, auf dem Odeonsplatz, wie einst in Florenz auf der Piazza della Signoria, ein großes *bruciamento delle vanità* zu sehen, eine erbarmungslose Verbrennung aller Eitelkeiten der ruchlosen Münchner Spaßkultur.

Wir sehen, Thomas Mann ist über die räumliche und zeitliche Distanz hinweg mit einer Parallelaktion befasst, die München und Florenz in eine wechselseitig erhellende, unheimliche Beziehung setzt. Er tut dies auf mehreren Ebenen. Dort der Dominikanerprior Savonarola, hier sein Münchener Wiedergänger, dessen Name die deutsche Version von Girolamo ist. Dort die italienische Renaissance in ihrer Blütezeit unter den Medicis; hier die Moderne in ihrem Aufbruchstadium während der Prinzregentzeit. Zudem unternimmt der junge Autor eine literarischen Parallelaktion. Er versucht, die Savonarola-Thematik sowohl episch als auch dramatisch in den Griff zu bekommen. *Gladius Dei* und *Fiorenza*, sein einziges Werk für das Theater, sind so eng miteinander verflochten, dass sie sich zu einem einzigen Vexierbild zusammenschließen. Ihre Konzeption mag sehr wohl, wie Elisabeth Galvan vermutet, bis auf den vierhundertsten Todestag Savonarolas zurückgehen, dessen 1898 gedacht wurde – zu einem Zeitpunkt, zu dem Thomas Mann in Rom weilte.<sup>7</sup> Sei es, dass München ihm einfach vertrauter war als Florenz, sei es, dass er mit einer

<sup>6</sup> Der locus classicus für den modernen Dilettantismus-Begriff ist der Abschnitt »Du dilettantisme« in dem Essay über Ernest Renan von Paul Bourget in dessen *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: A. Lemerre, 1883,

S. 59: »Il est plus aisé d'entendre le sens du mot *dilettantisme* que de le définir avec précision. C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune.«

<sup>7</sup> Elisabeth Galvan: Entstehungsgeschichte. *Fiorenza*, 2.2, 9.

als vorläufig gedachten Fingerübung beginnen wollte, um sich für die höheren Ansprüche des Theaterstücks zu stärken, er nahm zunächst die Erzählung in Angriff. Wenn es sein Plan war, mit *Gladius Dei* seinem ehrgeizigen Schauspiel lediglich vorzuarbeiten, so ging seine Rechnung nicht ganz auf, denn unter dem Gesichtspunkt des künstlerischen Gelingens ist die Novelle zweifellos höher zu stellen als das überfrachtete Theaterstück.

Man hat in dieser Novelle, dank ihres viel zitierten Auftakts und dank ihrer meisterhaften Beschwörung der sinnenfrohen Atmosphäre der Stadt oft eine Verherrlichung Münchens erblickt – einer Stadt, von der gesagt wird, dass sie geradezu »leuchtete« und sich in ihrem Schönheitskult sonnte:

München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünt und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages.<sup>8</sup>

Diese berühmten Anfangszeilen reichen München in der Tat zu ewigem Ruhm. Die Verherrlichung Münchens als Stadt der Kunst macht jedoch lediglich das erste Kapitel der Erzählung aus. Ihr eigentliches, intellektuelles Profil tritt erst dann in seiner ganzen Schärfe hervor – dies meine These –, wenn wir in *Gladius Dei* den Beginn der lebenslangen Auseinandersetzung dieses Autors mit dem Ästhetizismus erkennen, seinen Aporien und seinen Gefahren. Die Dringlichkeit dieser Thematik spricht auch aus der 1904 entstandenen novellistischen »Skizze« *Beim Propheten*; auch diese Erzählung hat München zum Schauplatz.

Diese auf den Ästhetizismus gerichtete Optik verspricht eine weit erhellendere Deutung von *Gladius Dei* als die verbreitete Lesart, wonach der Vernichtungswunsch des Schwabinger Savonarolas seiner rechtschaffenen Empörung über den falschen, weil derivativen Charakter der in München blühenden Kunst entsprungen sei.<sup>9</sup> Es ist richtig, dass das Stadtbild Münchens von Nachahmungen griechischer und italienischer Vorbilder geprägt ist. Doch aus der Geschichte der Architektur ist der Drang zur Nachahmung bewunderter Vorbilder nicht wegzudenken. Die Nachahmung kann also nicht ernsthaft als strafwürdiger Makel in Betracht kommen. Der zugrunde liegende Ästhetizismus stellt hingegen eine tiefer reichende Problematik dar, weil er eine geistige

<sup>8</sup> 2.1, 222.

<sup>9</sup> Vgl. besonders Peter-Klaus Schuster: »München leuchtete.« Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München: Prestel, 1987, S. 29: »Falsch ist diese Münchener Kunst, so das Urteil des Dichters, weil sie bei italienischen Renaissancevorbildern geliehen und nur auf eine rasche Vermarktung im blühenden Münchener Kunsthandel ausgerichtet ist.«

Lebensform bezeichnet, deren Auswirkungen sich bis auf das Feld der Moral und der Politik erstrecken.

Was, so mag man einwenden, geht uns heute der Ästhetizismus von anno 1900 noch an? Er geht uns mehr an, als man vermuten würde, und mehr, als aus den einschlägigen Darstellungen der Historiker zu ersehen ist. Seine Bedeutung in mentalitätsgeschichtlicher Perspektive wird jedoch schlagartig evident, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass auch Adolf Hitler seine entscheidende Prägung durch den Ästhetizismus erfuhr. Der Umstand, dass er es als Künstler nicht weit brachte, schmälert diesen Befund in keiner Weise. Er betrachtete sich als ein verkanntes Genie, das erst auf dem Feld der Politik und der Kriegsführung zu sich selber gekommen sei. Dies ist die Kernaussage in dem wichtigen Buch Wolfram Pytas über den »Künstler-Politiker« Hitler.<sup>10</sup> Hier zeichnet sich eine peinliche Verwandtschaft ab, von der sich Thomas Mann erst viel später in *Bruder Hitler* Rechenschaft gab.

Weitere, ernüchternde Perspektiven eröffnen sich, wenn wir uns vor Augen halten, dass die großen Diktatoren des zwanzigsten Jahrhunderts von Hause aus Ästheten und Intellektuelle waren. Sie beriefen sich auf ein ästhetisch oder philosophisch definiertes Ideal, das es zum Wohl der Menschheit unter allen Umständen zu realisieren gelte. In ihren Augen rechtfertigte eine derart hochgemute Zielsetzung die Anwendung von Gewalt allemal, denn der Verwirklichung des allgemeinen Glücks und eines Reichs der Schönheit sollten und durften keine moralischen Rücksichten im Wege stehen. Ästheten im emphatischen Sinn bewegen sich in einer Sphäre jenseits von Gut und Böse, in der moralische Rücksichten keine Geltung haben.

Dies zeigt das nächstliegende Beispiel des deutschen Diktators in aller Drastik. Adolf Hitler war ein abgründiger Ästhet; in seinen Augen waren Krieg und Völkermord im Namen eines erst noch zu verwirklichenden Kulturstaates durchaus gerechtfertigt. Die Zielvorstellung war ein Staat, in dem die Überlegenheit der Genie generierenden und Kultur schaffenden germanischen Rasse sich ungehindert würde entfalten können.<sup>11</sup> Letztlich erachtete er »die Hervorbringung von Kunst mit Ewigkeitswert« als die »ultimative Aufgabe der Politik.«<sup>12</sup>

Es geht somit nicht an, den Ästhetizismus als eine literarische Mode von begrenzter, historischer Laufzeit abzutun. Es gilt vielmehr, ihn als eine geistige

<sup>10</sup> Wolfram Pyta: Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse, München: Siedler, 2015.

<sup>11</sup> Vgl. H. R. Vaget: »Wehvolles Erbe.« Richard Wagner in Deutschland: Hitler, Knappertsbusch, Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer, 2017, 239–241.

<sup>12</sup> Boris Groys: Das Kunstwerk Rasse, in: Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, hg. von Robert Eikmeyer mit einer Einführung von Boris Groys, Frankfurt/Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 26f.

Lebensform von unvermutet weit reichender Auswirkung zu begreifen.<sup>13</sup> Die Verabsolutierung der Kunst hatte aus eben diesem Grunde gravierende Folgen, denn sie stellte die Werthierarchie der bürgerlichen Gesellschaft auf den Kopf und ebnete einer Politik der absoluten Gewissenlosigkeit die Bahn, wie das Beispiel Hitlers, des schlechthin Gewissenlosen, zeigt.

Dieser fatale Konnex von Ästhetizismus und Gewissenlosigkeit wird in *Gladus Dei* mit schlagender Prägnanz in Szene gesetzt. In dem Blütenzweig'schen »Schönheitsgeschäft«, dem Emblem der leuchtenden Kunststadt München, prallen zwei gegensätzliche Welten aufeinander. Auf die Frage des Geschäftsinhabers, welche Befugnis der mönchische Eiferer denn habe, ihm »Vorschriften zu machen« und die Entfernung des anstößigen Madonnenbildes zu verlangen, antwortet dieser: »allein mein Gewissen.« Darauf Herr Blütenzweig: »Ihr Gewissen« ist »für uns [...] eine gänzlich belanglose Einrichtung.«<sup>14</sup> Damit ist die Problematik des Ästhetizismus zielgenau auf den Punkt gebracht. Der Schönheitskult ist gewissenlos; er muss es sein, wenn er konsequent sein will. Die Unterordnung aller moralischen und politischen Rücksichten unter die Kunst zeitigt zwangsläufig Barbarei. Denn nichts scheint leichter als die Gewalt und den Terror zu rechtfertigen, wenn es um die vermeintlich höchsten Güter geht, um die Identität stiftende Kultur.

In *Gladus Dei* nun erlangen die politischen Implikationen des Ästhetizismus für die Leser von heute dadurch einen beträchtlichen Mehrwert, dass das Geschehen an einem bedeutenden Erinnerungsort Münchens situiert ist, einem schulbuchmäßigen *lieu de mémoire* im Sinne von Pierre Nora.<sup>15</sup> An seiner Südseite wird der Odeonplatz von einer »gewaltigen Loggia« begrenzt. Als unverhohlene Nachbildung der Loggia dei Lanzi figuriert die 1841 errichtete Feldherrnhalle mit dem davor liegenden Odeonsplatz als das zentrale architektonische Pendant zu Florenz. Als Ruhmeshalle für zwei Feldherrn konzipiert, verkörpert dieses Bauwerk heute das Stein gewordene Bewusstsein Münchens von seiner Vergangenheit.

Im Lichte seiner ursprünglichen Bestimmung konnte es nicht ausbleiben, dass der Feldherrnhalle im Laufe der Zeit zusätzliche Erinnerungsmomente zugewachsen sind. Dies ist an der 1882 hinzugefügten und ins Zentrum platzierten Skulptur zu erkennen, die an den Sieg Preussens über Frankreich und die Gründung des deutschen Reiches erinnert. Es versteht sich somit von selbst,

<sup>13</sup> Vgl. die Artikel »Ästhetizismus« in den beiden Handbüchern: Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur, Stuttgart: Metzler, 1984; Moderne Literatur in Grundbegriffen, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Frankfurt/Main: Athenäum, 1987.

<sup>14</sup> 2.1, 235.

<sup>15</sup> Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, 3 Bde., Paris: Gallimard, 1986–1992. In der analogen deutschen Sammlung fehlt ein Beitrag zum Thema Feldherrnhalle: *Deutsche Erinnerungsorte*, hg. von Étienne François und Hagen Schulze, 3 Bde., München Beck, 2001–2002.

dass man sich 1914 vor der Feldherrnhalle versammelte, um der kollektiven Begeisterung über den Ausbruch des Krieges und der kollektiven Siegesgewissheit Ausdruck zu geben. Eine bekannte Photographie Heinrich Hoffmanns zeigt den jungen Hitler unter den Hurra-Rufern vor der Feldherrnhalle. Aufgrund ihrer historischen Assoziationen war die Feldherrnhalle auch das Ziel der von Hitler angeführten Putschisten, die am 9. November 1923 die Machtübernahme probten. Im Dritten Reich sodann war der Odeonsplatz der zentrale Schauplatz in der Hauptstadt der Bewegung für die kultischen Rituale des Nationalsozialismus: Die jährlichen Gedächtnisfeiern für die Gefallenen von 1923, die massenhaften Vereidigungen von Hitler-Jugend, von SS und anderen Verbänden auf den Führer und dergleichen Beispiele mehr für die Ästhetisierung des politischen Lebens. Somit haftet an dem Odeonsplatz mit seiner gewaltigen Loggia heute noch die Erinnerung an die politischen Folgeerscheinungen von Münchens glänzender, kultureller Vergangenheit.

Was nun die Savonarola-Thematik betrifft, so ist zu ihrem Verständnis sowohl in dem Schauspiel wie in der Novelle die Entlarvungspsychologie Nietzsches unerlässlich. Thomas Mann betrachtet den Prior von San Marco durch das fein geschliffene Prisma von Nietzsches Analyse der asketischen Ideale in seiner *Genealogie der Moral* und erkennt in Savonarola einen zum Asketen mutierten Ästhet.<sup>16</sup> Dem Prior geht zwar jegliche physische Attraktivität ab, aber den sinnlichen Reizen von Schönheit gegenüber ist er keineswegs unempfindlich, denn eigentlich ist er ein Mensch von impulsiver Sinnlichkeit. Aus dem Mund Fiores, der großen Kurtisane, erfahren wir, dass er als junger Mann unter Stöhnen und Seufzen sich um ihre Liebesgunst bemüht habe.<sup>17</sup> Die Zurückweisung hat seinem Leben eine andere Richtung gegeben. Er unterdrückt seine Sinnlichkeit und widmet sich, erfüllt von einem tief sitzenden Ressentiment gegen Sinnlichkeit und Schönheit, mit umso höherer Energie der Gelehrsamkeit und dem Geist.

Lorenzo, Savonarolas Widerpart, ahnt, dass der Ästhet, wenn er »von der allgemeinen Zweifelsucht entschlossen sich abschließt,« durch den Akt der Selbstüberwindung, sich eine Quelle der Kraft erschließt, die ihn in den Stand setzt, »Ungeheures [zu] wirken.«<sup>18</sup> Er beginnt zu verstehen, dass ein zum Asketen mutierter Ästhet das Zeug zum Terroristen hat, wie der verbale und physische Terror, dessen Savonarola sich bedient, zur Genüge beweist. Für den fanatisierten Geistlichen selbst stellt sich die Sache naturgemäß anders dar. Die Kraft, die Lorenzo in ihm erkennt, leitet er aus seiner »Unbefangenheit« her – ein

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: dtv, 1980, Bd. 5, 339–412.

<sup>17</sup> 3.1, 103.

<sup>18</sup> 3.1, 124



merkwürdig blasser Begriff, wenn man ihn in seinem herkömmlichen Sinn nimmt. Er ist hier jedoch in einer sehr spezifischen Bedeutung zu verstehen. Mit Unbefangenheit ist hier Enthemmung gemeint. Durchaus in diesem Sinn kann er sich Lorenzo gegenüber rühmen, dass ihm das »Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« zuteil geworden sei.<sup>19</sup> Diese Unbefangenheit ist die geistig-psychische Grundlage seiner fürchterlichen »Mission,« die Herrschaft der Kunst zu brechen und der Moral zur Herrschaft zu verhelfen.

Dass es mit einer so erzielten »Unbefangenheit« eine bedenkliche, weil ambivalente Bewandnis hat, ist am *Tod in Venedig* abzulesen. Wie wir im zweiten Kapitel aus dem Rückblick auf Aschenbachs Karriere erfahren, ist die wiedergewonnene Unbefangenheit das Ergebnis eines Gesinnungswandels, der aus einem sozial verantwortlichen Schriftsteller einen letztlich unverantwortlichen Ästheteten gemacht hat. Dieser Wandel markiert den entscheidenden Knick in der Laufbahn Gustav von Aschenbachs auf dem Weg in seinen tragischen Untergang. Der Wandel kündigt sich an als »ein fast übermäßiges Erstarken seines Schönheitssinnes« und geht einher mit einer wachsenden »moralische[n] Gleichgültigkeit«, sprich: Gewissenlosigkeit.<sup>20</sup> Der Vorteil, den die Hinwendung zum Schönheitskult dem Künstler zu gewähren scheint, erweist sich als trügerisch. Sie beschert ihm »eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele«, gleichzeitig aber auch »ein Erstarken zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichen«. <sup>21</sup>An diesem Dilemma lässt Thomas Mann seinen Künstlerhelden zu Grunde gehen.

Mit einer gewissen Zwangsläufigkeit kommt Thomas Mann 1938 während der Hitler-Herrschaft auf das Thema jener gefährlichen Unbefangenheit wieder zu sprechen, nämlich in *Bruder Hitler*, dem erstaunlichen und bahnbrechenden Psychogramm des deutschen Diktators. Die gemeinsame Prägung durch den Ästhetizismus in Gestalt des Wagner-Kults lässt eine irritierende, ja peinliche Verwandtschaft erkennen. Das Deutungsmuster des asketischen Ästheteten gilt auch für Thomas Manns Hitler. Für diesen ist die neue Unbefangenheit die innere Voraussetzung für seine radikale Rücksichtslosigkeit und Enthemmung, so dass er, wie Savonarola, imstande ist, »Ungeheures zu wirken.« Thomas Mann verweist in dem Hitler-Essay ausdrücklich und nicht ohne ein leises Eigenlob für seinen politischen Spürsinn auf Savonarola und auf Aschenbach zum Beweis, dass er schon zu Beginn des Jahrhunderts »nicht ohne Kontakt mit den Hängen und Ambitionen der Zeit« war, »mit dem, was kommen wollte und sollte.«<sup>22</sup> Damit legt er eine ebenso erstaunliche wie ori-

<sup>19</sup> 3.1, 124.

<sup>20</sup> 2.1, 513 f.

<sup>21</sup> 2.1, 514.

<sup>22</sup> Ess IV, 309 f.

ginelle Diagnostik vor, derzufolge Hitler aus dem Ästhetizismus herzuleiten ist. Mehr noch: Die deutsche Kultur, wie sie sich um 1900 gestaltete, muss eine Figur wie Hitler keimhaft als eine latente Möglichkeit in sich getragen haben. Das aber heißt: Deutschland ging mit »Hitler« schwanger lange vor seiner leibhaftigen Heraufkunft 1919 in München.

In *Doktor Faustus*, Thomas Manns radikalstem Versuch, die kulturellen und mentalitätsgeschichtlichen Wurzeln der deutschen Katastrophe zu erspüren, wird die Savonarola-Thematik auf ein neues Reflexionsniveau gehoben. Hier lässt er Zeitblom, den fiktiven Erzähler des Romans, eine »Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei« statuieren, denn er habe »in eigener Seele« den Ästhetizismus »als Wegbereiter der Barbarei« erlebt.<sup>23</sup> Zur Veranschaulichung verweist er auf den Kridwiß-Kreis, an deren Herrenabenden in Schwabing er einst selbst teilgenommen habe. Im Lichte Hitler-Deutschlands stellen sich ihm die Münchener Intellektuellen um Kridwiß als Präfaschisten dar und damit als Wegbereiter der Barbarei.

Die bündigste Verurteilung des Ästhetizismus liefert Thomas Mann jedoch in einem der Begleittexte zum *Doktor Faustus*, in dem Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*. Beide datieren von 1947. Bezeichnenderweise erfolgt die Verurteilung des Ästhetizismus hier unter dem Gesichtspunkt seiner politischen Unzutraglichkeit: »Eine ästhetische Weltanschauung ist schlechterdings unfähig, den Problemen gerecht zu werden, deren Lösung uns obliegt.«<sup>24</sup> Zwar sei der Ästhetizismus der Jahrhundertwende als Gegenentwurf aus dem Überdruß an der »Bürger-Moral« entstanden, doch bei Lichte besehen gehöre der Ästhetizismus selbst auch dem bürgerlichen Zeitalter an und habe sich mit dessen Ende selbst überlebt.

Die historische Erfahrung, in deren Licht sowohl der Nietzsche-Essay als auch der Deutschland-Roman geschrieben wurden, ist die Erfahrung von Hitlers Aufstieg und Triumph bei den Deutschen samt der katastrophalen Folgen. Es ist dies nicht zuletzt die Geschichte eines Ästheten, der in absoluter Unbefangenheit »Ungeheures« bewirkt hat – ungeheuer Verwerfliches. Es bedurfte jedoch nicht erst des Zweiten Weltkriegs, um sich vom Ästhetizismus zu verabschieden.<sup>25</sup> Manns Distanzierung setzte schon viel früher ein und manifestierte sich in seinem Entschluss, die Weimarer Republik stützen zu helfen, wie auch in seinem Bekenntnis zur Demokratie und in der Hinwendung zur Sozialdemokratie. Schon im Jahr nach der Republikrede von 1922 muss er sich gestehen, dass er »im Zauberberge des romantischen Aesthetizismus recht lange und

<sup>23</sup> IO.I, 541.

<sup>24</sup> 19.I, 225.

<sup>25</sup> Siehe Luca Crescenzi: Abschied vom Ästhetizismus. Deutschlands ethische Wende und die musikalische Symbolik des *Doktor Faustus*, in TM Jb 27, 2014, 95–107.

gründlich geweilt« habe.<sup>26</sup> Will sagen: zu lange. Er hatte erkannt, was an der Zeit war, nämlich, wie er es in dem großen Nietzsche-Essay formulierte, »heraus[z]utreten aus einer ästhetischen Epoche in eine moralische und soziale.«<sup>27</sup>

Ein abschließender Blick auf *Gladius Dei* und den Münchener Savonarola. Dessen ebenso unvermutete wie erschreckende Bereitschaft zum Terror, wie sie in seiner Vision auf dem Odeonsplatz offenbar wird, schreibt sich von derselben zu »Ungeheurem« befähigenden Kraft her, die sich seinem Florentiner Vorbild erschließt. Drei Tage und Nächte lang verfolgt ihn die »berückende Weiblichkeit« aus Herrn Blütenzweigs Schönheitsgeschäft; sie bereitet ihm schwere Anfechtungen und hört nicht auf, »vor seiner empörten Seele« zu stehen. Da gibt er sich einen Ruck und sagt sich, »daß ein Befehl und Ruf aus der Höhe« an ihn ergangen sei, »einzuschreiten und seine Stimme zu erheben gegen leichtherzige Ruchlosigkeit und frechen Schönheitsdünkel.«<sup>28</sup> Mit dieser neuen Entschlossenheit hat auch der Möchte-gern-Savonarola aus der Schellingstraße den Zustand der Unbefangenheit gewonnen. Nun fühlt er sich stark genug, seine »Zaghaftigkeit« abzulegen und den »Opfergang unter die lachenden Feinde« in jenem großen Schönheitsgeschäft auf dem Odeonsplatz zu wagen.<sup>29</sup> Eben diese Unbefangenheit setzt ihn auch in den Stand, das strafende Schwert Gottes über der Theatinerstraße zu erblicken – ein klares Indiz, dass er Schrecken und Terror für gerechtfertigt hält, wenn es gilt, den Immoralismus des Schönheitskults anzuprangern. Überzeugt, dass der Ästhetizismus ein moralisches Chaos herbeiführe, ermannt er sich dazu, gegen die antizipierte Heillosigkeit einzuschreiten, so dass das von ihm ersehnte Strafgericht Gottes über München als ein Präventivschlag im Namen einer höheren Moral gegen das Überhandnehmen und die Ausbreitung des Ästhetizismus zu deuten wäre.

In der enthemmten Entschlossenheit des Schwabinger Savonarola ist jedoch ein bedenkliches Element enthalten, das in der Rückschau über den Zivilisationsbruch des Zwanzigsten Jahrhunderts hinweg eine höchst ominöse Färbung annimmt. Seine Protestaktion hat eine diskrete, doch nicht zu übersehende anti-jüdische Stoßrichtung. Ortskundige Leser von *Gladius Dei* brauchten keine Erklärung des Erzählers, um zu sehen, dass mit der Kunsthandlung am Odeonsplatz der Kunst-Salon J. Littauer gemeint war, eine weithin bekannte Adresse des internationalen Kunsthandels. Für die ortsunkundigen Leser setzt der Erzähler aber genug Zeichen, die Herrn Blütenzweig, die vordergründige Zielscheibe des Protests, als Juden ausweisen. Die Merkmale seiner

<sup>26</sup> 15.I, 724.

<sup>27</sup> 19.I, 225.

<sup>28</sup> 2.I, 230f.

<sup>29</sup> 2.I, 231.

Physiognomie sind die stereotypischen der gängigen Judenkarikaturen. Auch die Bezeichnung des Blütenzweig'schen Gewerbes als »Schönheitsgeschäft« bedient ein verbreitetes, u. a. von Richard Wagner ausgeschlachtetes Klischee, demzufolge die Juden mit der deutschen Kultur einträgliche Geschäfte machen. Herr Blütenzweig verkauft einem Engländer »Münchener Kunst.« Er tut es, einem weiteren Klischee entsprechend, »händereibend« in Vorfreude auf ein einträgliches Geschäft.<sup>30</sup> Den zeitgenössischen Lesern konnte die jüdische Identität des Geschäftsinhabers also kaum ein Geheimnis bleiben. Bedenkt man darüber hinaus die semantische Nähe des Namens »Blütenzweig« zu dem eingangs zitierten rosenumwundenen Zepter zum Zeichen, dass München unter der Herrschaft des Königs steht, so wird letztlich der Schönheitskult im Ganzen der jüdischen Profitgier angelastet.

Seit der Holocaust eine zentrale, alles überschattende Position in unserem historischen Bewusstsein einnimmt, neigen wir dazu, alle Manifestationen von Judenfeindschaft, gerade auch die verstecktesten, mit Alarm zu registrieren. Wie viele seiner Zeitgenossen hielt sich Thomas Mann, der seit 1905 mit einer Jüdin verheiratet war, für einen Philosemiten, wie er 1907 in einer Rundfrage *Die Lösung der Judenfrage* umständlich erklärte.<sup>31</sup> Es ist eine vielfach problematische Erklärung, weil sie u. a. außer Acht lässt, dass seine eigenen Werke, zumal die frühen, mit anti-jüdischen Klischees operieren. Von der gefährlichen Eigendynamik des Antisemitismus, die drei Jahrzehnte später in Deutschland zur Entfaltung gebracht wurde, konnte und wollte er nichts ahnen. Es geht deshalb nicht an, das Schicksal der Juden unter der Herrschaft Hitlers zu jenen »Hängen und Ambitionen« der Jahrhundertwende zu zählen, die erahnt zu haben er in seinem Hitler-Essay besonders stolz war. Wenn überhaupt, so trug die Verwendung anti-jüdischer Klischees gerade auch in anspruchsvoller Epik zur Nachhaltigkeit des deutschen Antisemitismus bei. Eine letzte Bemerkung zur Stellung von *Gladius Dei* im Gesamtwerk. In *On Myself*, Thomas Manns mitteilksamster autobiographischer Schrift, verweist er auf ein Grundmotiv seines Schaffens, das er zum ersten Mal 1898 in *Der kleine Herr Friedemann* angeschlagen habe, nämlich den »Einbruch der Leidenschaft« in ein behütetes Leben, »die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet.«<sup>32</sup> Dieses Grundmotiv ist im Gesamtwerk in der Tat in variiert und amplifizierter Form vielfach nachweisbar. *Gladius Dei* wird in jenem in Princeton verfassten Überblick über sein Werk nicht erwähnt. Gleichwohl ist zu konstatieren, dass in dem kleinen Meisterwerk von 1902 ein zweites solches Grundmotiv angeschlagen wird: Die Nachbarschaft von Ästhetizismus und

<sup>30</sup> 2.1, 232.

<sup>31</sup> *Die Lösung der Judenfrage*, 14.1, 174–178.

<sup>32</sup> XIII, 135.

Barbarei. Es ist ein politisches Motiv, das in unserem anhaltenden Betroffensein von der Geschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts, wie leicht zu sehen, eine breitere und tiefer gehende Resonanz gefunden hat als das Motiv des Einbruchs der Leidenschaft.

Dies nicht zuletzt mag der Grund dafür gewesen sein, dass dem Autor von *Gladius Dei* ein Bildnis Savonarolas besonders teuer war und er diesem Bildnis offenbar eine besonders emblematische Bedeutung für sein Werk insgesamt zumaß. Er erwarb eine Kopie des kleinen Porträts des hohlwangigen Mönchs mit der höckerigen Nase von Fra Bartolommeo und stellte es auf seinen Schreibtisch. Dort, dem Sanctissimum seiner Existenz, hatte es über alle Fährnisse seines Schriftstellerlebens hinweg bis zum Ende seinen festen Platz.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Vgl. Inge Jens: *Am Schreibtisch. Thomas Mann und seine Welt*, Reinbek: Rowohlt 2013.

## *Friederike Reents*

### Von deutscher Qualität

#### Modernität und Selbsthistorisierung beim frühen Thomas Mann

#### *Ein ›moderner‹ Autor?*

»[Ü]ber dem Vergangenen«, so der Protagonist mittleren Alters Abel Cornelius aus *Unordnung und frühes Leid*, »liegt die Stimmung des Zeitlosen und Ewigen, und das ist eine Stimmung, die [ihm] [...] weit mehr zusagt als die Frechheiten der Gegenwart.« (VIII, 626f.) Cornelius ist Professor für Geschichte, er schreibt keine Romane und Erzählungen, sondern Geschichtsbücher, er erfindet keine Geschichten, sondern er schreibt das auf, was man seit Beginn des neuzeitlichen Denkens als *Geschichte* bezeichnet. »[G]egenwärtige Umwälzungen« sind ihm zuwider, »weil sie [ihm] als gesetzlos, unzusammenhängend und frech, mit einem Worte, als ›unhistorisch‹« (VIII, 626) erscheinen.

Wie verhält sich Thomas Mann selbst zu den Forderungen nach Veränderung, nach Neuerung und Modernisierung? Hält er es wie Cornelius und schätzt nur das, was – übertragen auf den künstlerischen Diskurs – gewissermaßen bereits ästhetisch abgehangen ist? Ist sein Frühwerk, so gesehen, Ausdruck eines stilistisch rückwärtsgewandten, konservativ-retardierenden ›Meister‹-Diskurses, der künstlerischen Neuerungen entgegensteht? Oder entfaltet es sich im Rahmen eines stark ichbezogenen, autofiktional angelegten, das Leben zum Kunstwerk formenden Projekts, dessen darin zum Ausdruck kommende Modernität doch stärker auf etwas wie avantgardistische Experimentierfreude beruht, als dies bislang angenommen wurde?

Es geht also im Folgenden um die schon früh gestellte und immer noch nicht abgeoltene Frage nach der adäquaten Einordnung Manns in die zur Verfügung stehenden literaturgeschichtlich wie -wissenschaftlich etablierten Register: Auf der einen Seite Thomas Mann als »Spätgekommener und Letzter«, als »Abschließender«, (XI, 691), gewissermaßen als Vollender des 19. Jahrhunderts, dessen Texte nie dunkel und unverständlich sind und Erfolg bei einem breiten Publikum erreichen; auf der anderen Seite die sich später auch selbst zugeschriebene Nähe zu James Joyce und, darauf gründend, die in der jüngeren Forschung vertretene These einer Zugehörigkeit zur Avantgarde<sup>1</sup>. Er

<sup>1</sup> Vgl. Stefan Börnchen/Claudia Liebrand (Hrsg.): Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, München: Wilhelm Fink Verlag 2008; darauf Bezug nehmend

selbst verneinte rückblickend die Zugehörigkeit zu bestimmten Schulen und Generationen:

Wenn ich zurückdenke – ich war nie modisch, habe nie das makabre Narrenkleid des *Fin de siècle* getragen, nie den Ehrgeiz gekannt, literarisch *à la tête* und auf der Höhe des Tages zu sein, nie einer Schule oder Koterie angehört, die gerade obenauf war, weder der naturalistischen, noch der neu-romantischen, neu-klassischen, symbolistischen, expressionistischen, oder wie sie nun hießen. Ich bin darum auch nie von einer Schule getragen, von Literaten selten gelobt worden. (XI, 311)

Immer wieder betonte er dagegen die rückwärtsgewandte Verbundenheit mit »dem Bildungsgut des neunzehnten Jahrhunderts, mit dem sich in mir ein ausgesprochenen Sinn für Größe verband« (XI, 311).

Und doch hat er an anderer Stelle das Moderne einerseits und das Rückwärtsgewandte, Traditionelle andererseits mit Nietzsche als »doppelte Optik« (IX, 404) bezeichnet.<sup>2</sup> Damit meinte er die Intention, sowohl die weniger anspruchsvollen Rezipienten (»die Größten«) wie auch die Anspruchsvollen (»die Feinsten«, ebd.) erreichen zu können. Dies hatte er, wenn auch noch ohne den Begriff zu gebrauchen, schon im Frühwerk reflektiert: zum einen bezeichnet er im Brief vom 1. April 1910 an Hermann Hesse die weniger anspruchsvollen Leser als »d[ie] Dummen« (21, 448); zum anderen überantwortet er diese Wirkungsabsicht schon früh seinem Alter Ego Gustav von Aschenbach aus dem *Tod in Venedig*. Denn dieser ist der Künstlertypus, der es schafft, »den Glauben des breiten Publikums und die bewundernde, fordernde Teilnahme der Wählerischen zugleich zu gewinnen« (2.1, 509), was diesen, so Paolo Panizzo, »zum erfolgreichen Repräsentanten eines ›Klassizismus der *décadence*« hat werden lassen, seine »Art von ›Bürgerlichkeit« [erweise sich] bei näherem Zusehen nur als ›Fassade« [...] als ›Oberfläche« [...], hinter welcher aber keine kulturelle Einheit, sondern nur die Ruhmbegierde und der Geltungsdrang«<sup>3</sup> stehe. Auch die Herausgeber des Bandes *Apokrypher Avantgardismus* Börnchen und Liebrand bemühen die »doppelte Optik« als Zwei-Welten-Metaphorik, allerdings in Bezug auf den Autor selbst: »Er wollte Eso- und Exoteriker

vgl. Alexander Honold/Niels Werber (Hrsg.): *Deconstructing Thomas Mann*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013 (= Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167).

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Eberhard Lämmert: *Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann*, in: *Literatur, Sprache, Gesellschaft*, hrsg. v. Karl Rüdinger unter Mitarbeit von Werner Betz, München: Bayerischer Schulbuch Verlag 1970 (= *Deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 3), S. 50–72.

<sup>3</sup> Paolo Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (= *Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 602), S. 205 f.

zugleich sein, Arrièregarde und Avantgarde [...]«.<sup>4</sup> Noch deutlicher als bei Panizzo kommt bei ihnen das Motiv des Verbergens hinzu, denn Mann habe »den Zauberermantel des Spätgekommenen und Letzten getragen – als Tarnkappe«.<sup>5</sup> In der oben zitierten Selbstzuschreibung findet sich das Motiv des Versteckens und Verbergens, spricht er doch vom »Narrenkleid«, das er niemals »getragen« haben will (XI, 311). Aber es geht um eben dieses Versteckspiel. Genau das sei, so die provokante wie anregende These von Börnchen und Liebrand, »das Apokryphe an seinem Avantgardismus«.<sup>6</sup>

Die Abwehr solcher Kategorisierungen fiel und fällt deutlich aus: Bereits in den 1930er Jahren sah Herrmann Broch in Manns Werk keine »Modernität«, sondern »die Schlußapothese« traditionellen Schreibens.<sup>7</sup> In diesem Sinne äußert sich etwa Rüdiger Görner, wenn er es für »verfehlt« hält, »[b]ei ihm nach Avantgardismus zu fragen«:

Jeder Text ist Neuanfang und Fortsetzung zugleich. Aber es macht schon einen Unterschied, ob ein Schriftsteller durch seinen Text einen Aufbruch wagen will oder ob in jeder seiner Hervorbringungen der Eindruck des Testamentarischen vorherrscht. [...] Thomas Mann gehörte unbestreitbar zu jener zweiten Kategorie von Künstlern.<sup>8</sup>

Der Zuordnung zu einer der beiden Kategorien von Künstlern (Aufbruch vs. Testamentarisches) geht jedoch etwas sehr Grundsätzliches voraus, nämlich der von Görner benannte Neuanfang. Gemeint ist damit nicht ein solcher, bei dem nur mit zeitlichem Abstand Traditionelles reproduziert wird, also Epigonales, sondern einer, bei dem gewissermaßen dialektisch von einem Bruch qua Auseinandersetzung mit der Tradition ausgegangen wird. Diese Form von Neuanfang basiert nicht nur auf der genauen Kenntnis des Gegenwärtigen, sondern auch auf der des Alten, der Vertrautheit mit der Tradition. Die Abkehr von dieser, der Bruch, der das Neue, das Moderne, das Aufregende darstellen oder vielleicht erst hervorbringen soll, realisiert sich also gerade im differenzierten Umgang mit der Gegenwart und Tradition, in der Bezugnahme auf das literarische Feld und Erbe. Der Schriftsteller bewegt sich beobachtend im literarischen Feld und bewahrt dabei stets die traditionsbezogene Bodenhaftung. Sein Anspruch geht naturgemäß über den des Historikers (à la Cornelius) hinaus,

<sup>4</sup> Stefan Börnchen/Claudia Liebrand: Einleitung, in: Börnchen/Liebrand (Hrsg.), *Apokrypher Avantgardismus* (Anm. 1), S. 7–27, hier S. 13.

<sup>5</sup> Ebd., S. 17.

<sup>6</sup> Ebd., S. 17.

<sup>7</sup> Hermann Broch: Brief vom 19. 10. 1934, in: ders.: *Briefe 1. 1913–1938*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981 (= *Kommentierte Werkausgabe* in 17 Bänden, Bd. 13/1), S. 299.

<sup>8</sup> Rüdiger Görner: *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 9.



er möchte ja gerade nicht erzählen, wie es – vereinfacht gesagt – gewesen ist, sondern wie es gewesen sein könnte und dabei einen Gegenentwurf zur Wirklichkeit schaffen. Insofern scheint es mir sehr wohl legitim, ja erforderlich, auch bei einem Autor wie Thomas Mann nach dessen Avantgardismus, nach dessen Modernität zu fragen. In der zitierten rückblickenden, negativ verfahrenen Selbstverortung verneint er keineswegs das Moderne, sondern das Modische.

Ob allerdings seine Kunst ohne Weiteres modern zu nennen ist, wie dies Eckhard Heftrich bereits 1953 suggeriert, hängt wesentlich davon ab, welchen Moderne-Begriff man dieser Zuschreibung zu Grunde legt, was Heftrich bereits problematisiert, indem er von der »Kreierung eines solchen Schlagworts« spricht.<sup>9</sup> Matthias Löwe hat die in jüngerer Zeit geführte Debatte um die Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe unlängst im Hinblick auf Thomas Mann erneuert.<sup>10</sup> Je nachdem, welchen Moderne-Begriff man also zu Grunde legt – Löwe unterscheidet den einer Mikro- (1890–1930) von dem einer Makro-Epoche (mit Beginn Ende des 18. Jahrhunderts) –, hat man es nach Löwe mit einem normativen »Stil- oder Programmbegriff«<sup>11</sup> oder einem interdisziplinär anschlussfähigen, aber weniger griffigen Rahmenbegriff zu tun. Die Frage nach Manns Zugehörigkeit oder Nähe zu einer der Avantgarde-Bewegungen basiert, so Löwe, auf besagtem normativem, engem Moderne-Begriff, der im Wesentlichen auf ästhetischen Selbstzuschreibungen der künstlerischen Bewegung beruht und »die Literaturgeschichtsschreibung [...] zu[] [deren] ›Testamentsvollstrecker« [...] macht, die Traditionsbruch und unbedingte Forminnovation zu den einzig angemessenen Verfahren von ästhetischer Moderne deklariert« (TM Jb 29, 2016, 20). Anhand des *Doktor Faustus*, also eines Werks, das bereits chronologisch außerhalb des engen Moderne-Begriffs anzusiedeln ist, zeigt Löwe, dass sich der späte Thomas Mann der »normativen Moderne-Konzepte[]« durchaus bewusst war, jedoch darauf nicht reagiert, »indem er sich [diesen] »anpasst, [...] sondern indem er die normative Rhetorik der Avantgarde selbst literarisch problematisiert« (ebd., 24): So könne man das ›Teufelsgespräch‹ etwa als »kritische Darstellung von Adornos ästhetischem Normativismus« lesen, (ebd., 28) was für die Deutung des *Doktor Faustus* durchaus erhellend ist und idealerweise, auf ein Konzept Helmuth Kiesel zurückgreifend, als Form ›reflektierter Moderne‹ zu bezeichnen wäre.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Eckhard Heftrich: [Rezension zu Thomas Manns »Erwähltem« und »Betrogene«], in: Atoll. Monatsschrift für junge Dichtung und Kritik, 1. November 1953, unpaginiert.

<sup>10</sup> Matthias Löwe: »Freund, es geht nicht mehr«. Thomas Mann und die Normativität der ästhetischen Moderne, in: TM Jb 29, 2016, 9–29.

<sup>11</sup> Dirk Kemper: Ästhetische Moderne als Makroepoche, in: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 97–126, hier S. 97.

<sup>12</sup> Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung

In Frage steht im Folgenden jedoch nicht das reflektiert moderne Spätwerk, sondern die Modernität des jungen Autors zur Zeit der Formierung und Normierung der ästhetischen Avantgarde. Hierbei ist zu klären, ob er sich nicht vielleicht jenseits der Frage nach Moderne oder Nicht-Moderne einer anderen Form von Normativität unterworfen hat, nämlich der einer selbstinszenatorischen Wirkungsabsicht, bei der von Beginn an nicht nur der von Görner in Anschlag gebrachte »Eindruck des Testamentarischen«, sondern das tatsächlich vorhandene Testamentarische im Vordergrund stand. Dieses nämlich, das dem eines gewagten Aufbruchs keineswegs entgegensteht, hängt mit einem erst in den letzten Jahren genauer in den Blick genommenen Phänomen zusammen, dem der Selbsthistorisierung. Zu fragen ist also erstens, inwiefern sich bereits im Frühwerk selbsthistorisierende Tendenzen nachweisen lassen, zu deren Zweck die Auseinandersetzung mit den Merkmalen der ästhetischen Moderne überhaupt erst erfolgte. Weil er diese Auseinandersetzung mit Bedacht geführt hat, gilt es zweitens zu fragen, ob sich dadurch bereits in Manns Frühwerk erste Entwicklungsmomente einer reflektierten Moderne festmachen lassen.<sup>13</sup>

### *Reflektierte Modernität und Selbsthistorisierung*

Für die Moderne um 1930 herum hat Helmuth Kiesel in Abgrenzung zu normativen Begriffen wie ›klassischer‹ oder ›gemäßigter Moderne‹ den Begriff der ›reflektierten Moderne‹ eingeführt:

[D]er deskriptiv auffächerbare Begriff [hebt] darauf ab, daß die Werke wie auch die Poetiken der herausragenden Autoren der fortgeschrittenen Moderne [gemeint sind Döblin, Brecht und Benn, F. R.] aus der Reflexion – und das heißt: aus einer umsichtigen und kritischen Aufarbeitung und Weiterführung früherer und zumal avantgardistischer Schreibweisen – hervorgegangen sind und solchermaßen höherstufige Formen von Literarizität erreicht haben.<sup>14</sup>

Ich möchte die Vorzüge dieses Begriffs aus der Zeit um 1930 herauslösen und bereits zur Bezeichnung von Thomas Manns Frühwerk vorschlagen. Denn

im zwanzigsten Jahrhundert, München: C. H. Beck 2004, S. 299–466. – Während sich Kiesel bei der Entfaltung seines Begriffs der reflektierten Moderne auf Döblin, Brecht und Benn konzentriert und Brochs Einordnung Manns als ›Schlußapothese‹ zustimmt (vgl. ebd., S. 318), läßt Löwe diesen, von der Forschung bislang stiefmütterlich behandelten Begriff im Rahmen seiner Rückschau unter den Tisch fallen (vgl. TM Jb 29, 2016, 12, Fn. 12).

<sup>13</sup> Auch Kiesel spricht von »Entwicklungsmomente[n] der reflektierten Moderne«, jedoch geht es ihm um das Fortleben der Moderne »in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts«, (Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne (Anm. 12), S. 437–466), während mein Ansatz solche Entwicklungsmomente – zumindest bei Thomas Mann – schon zu Beginn des Jahrhunderts aufzeigen soll.

<sup>14</sup> Ebd., S. 301.

Thomas Mann hat sich, wie im dritten Teil zu zeigen sein wird, darin bereits immer wieder mit den damals noch in der Entstehung befindlichen Strömungen, deren Normierungen und den daraus resultierenden Schreibweisen auseinandergesetzt, und dies – das scheint mir zentral – stets im Hinblick auf eine umsichtig und kritisch reflektierte Form der von langer Hand geplanten Selbsthistorisierung.

Als Historisierung – oder auch Geschichtswerdung – bezeichnet man im Allgemeinen einen Prozess, durch den etwas Gegebenes – sei es ein Gegenstand oder eine Person des Zeitgeschehens – als Gewordenes verstanden und dargestellt wird. In diesem in aller Regel keineswegs wertneutralen Prozess werden etwa vergangene Epochen und deren kulturelle Konstellationen kritisch gewürdigt und auf Abstand gebracht. Ein Blick in den *Fremdwörter-Duden* verdeutlicht den subjektiven Anteil am Prozess des Historisierens: Historisieren bedeutet demnach unter anderem »ein historisches Aussehen geben, in ein historisches Gewand kleiden«. <sup>15</sup> Insofern ist es auch keineswegs abwegig, von Selbsthistorisierung zu sprechen, wenn sich ein Autor in einer bestimmten Weise historisiert und damit zum Gegenstand historischen Interesses macht. Gemäß literaturwissenschaftlicher Definition liegt eine Selbsthistorisierung dann vor, wenn sich ein Autor »als literarhistorische Größe setzt[] und die (posthume) Tradition der eigenen Werkbiografie vorbereitet[]«. <sup>16</sup>

Während sich der Traditionsbruch an Vergangenheit und Gegenwart orientiert, ist die Selbsthistorisierung eindeutig auf die Zukunft gerichtet. Bei dieser geht es, anders als bei der Selbstinszenierung, nicht nur um die gegenwärtige Wirkung, die der Autor mit einem Werk oder seinem Auftreten erzielen möchte, also um die aktuelle Platzierung im literarischen Feld, sondern auch um die zukünftige Platzierung innerhalb der Literatur- und Geistesgeschichte. Diese Form von Selbsthistorisierung versteht sich als eine auf sich selbst verweisende, aber nicht auf der Stelle tretende Rückversicherung, bei der »im Rückverweis Neues oder zumindest das Alte neu in den Blick« <sup>17</sup> genommen wird, ohne dabei epigonal erscheinen zu wollen. <sup>18</sup>

Über die »Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann« ist in den letzten Jahren einiges veröffentlicht worden. <sup>19</sup> Dabei ging es um seine »[h]ybride Re-

<sup>15</sup> Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Das Fremdwörterbuch. 11., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Berlin: Dudenverlag 2015 (= Der Duden in zwölf Bänden, Bd. 5), S. 438.

<sup>16</sup> Claudia Stockinger: Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus, Berlin: Akademie Verlag 2010 (= Akademie Studienbücher: Literaturwissenschaft), S. 255.

<sup>17</sup> Olaf Breidbach: Radikale Historisierung. Kulturelle Selbstversicherung im Postdarwinismus, Berlin: Suhrkamp 2011 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1991), S. 52.

<sup>18</sup> Zur Geringschätzung des Epigontums immer noch lesenswert Gert Mattenklott: Das Epigonale – eine Form der Phantasie, in: Merkur, Jg. 38, H. 426, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 410–421.

<sup>19</sup> Vgl. Michael Ansel/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer (Hrsg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009.

präsentanz«,<sup>20</sup> sein Charisma unter den »Bedingungen [von] Regression und Vereinseitigung«,<sup>21</sup> seine »Strategien der Ruhmesverwaltung«,<sup>22</sup> um die – zumal im Frühwerk – »Inszenierung stigmatisierter Autorschaft«<sup>23</sup> und um seinen »Weg zum Nationalschriftsteller«. <sup>24</sup> Nicht in den Blick genommen wurde dabei sein Nachlassbewusstsein, seine »Gemachtwordenheit«<sup>25</sup> bzw. seine Selbsthistorisierung, die mit entsprechenden Strategien moderner Autorschaft entfaltet wird.

Anhand einiger Beispiele aus Thomas Manns frühen Erzählungen möchte ich erstens zeigen, inwieweit bereits der junge Autor mit dem Anspruch aufgetreten ist, »sich als literarhistorische Größe [zu] setz[en] und die (posthume) Tradition der eigenen Werkbiografie vor[zu]bereite[n]«<sup>26</sup>. Und zweitens, inwiefern diese Art der Selbsthistorisierung auf einer unter der Tarnkappe des Klassischen bzw. der Unzugehörigkeit vollzogenen Auseinandersetzung mit der ästhetischen Moderne beruht und damit eine frühe Form reflektierter Moderne darstellt. Das Augenmerk wird auf typischerweise als modern gewertete Anleihen gerichtet, seien sie nun avantgardistisch, frühexpressionistisch oder vielleicht sogar surrealistisch, was sich als durchaus erkenntnisfördernd im Hinblick auf die beiden Thesen Selbsthistorisierung und reflektierte Modernität erweisen könnte.

### *Gefangen und getreten »wie ein Hund«: Manns frühe Literatur der Existenz*

*Der kleine Herr Friedemann* (1897) sollte, wie Thomas Mann während der Arbeit an ihr schrieb, eine »neue[, gänzlich psychopathische[] Novelle« (21, 75) werden. In der Tradition des psychologischen Romans wird hierbei das Innenleben des buckligen, seelisch und körperlich deformierten Außenseiters Johannes Friedemann detailliert ausgeleuchtet, Werde- und Niedergang wer-

<sup>20</sup> Michael Ansel/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer: Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung, in: ebd., S. 1–34.

<sup>21</sup> Bernd Auerochs: Drei Stilisierungsweisen: Charisma bei Buber, George, Mann, in: ebd., S. 275–298, hier S. 290.

<sup>22</sup> Thomas Sprecher: Strategien der Ruhmesverwaltung. Skizzen zu Thesen, in: ebd., S. 37–46.

<sup>23</sup> Heinrich Detering: »Der Litterat«. Inszenierung stigmatisierter Autorschaft im Frühwerk Thomas Manns, in: ebd., S. 191–206.

<sup>24</sup> Hans R. Vaget: Auf dem Weg zum Nationalschriftsteller. Thomas Mann und Schiller 1905, in: ebd., S. 207–218.

<sup>25</sup> Kai Sina/Carlos Spoerhase: »Gemachtwordenheit«. Über diesen Band, in: dies.: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen: Wallstein 2017 (= marbacher schriften. neue folge, Bd. 13), S. 7–17, besonders S. 16.

<sup>26</sup> Stockinger: Das 19. Jahrhundert (Anm. 16), S. 255.

den weitgehend linear erzählt, die der klassischen Novelle zugeschriebene unerhörte Begebenheit ist wohl die brutale Abweisung durch die sich zunächst einfühlsam gebende, am Ende aber gefühlskalte Gerda von Rinnlingen, was schlussendlich zu seinem Selbstmord führt. Modern im Sinne von neu, man könnte auch sagen: Frühexpressionistisch *avant la lettre* ist der Figurenentwurf des Herrn Friedemann, der in vielerlei Hinsicht dem des Außenseitertypen der sogenannten »Literatur der Existenz«<sup>27</sup> entspricht: Zum Repertoire dieser gemeinhin zwischen 1910 und 1914 verorteten Strömung gehören unter anderem der Gefangene, der Irre, der Kranke, metaphorisch das geschundene oder gejagte Tier, allesamt Figuren, die für Ohnmacht, Heimat- und Orientierungslosigkeit stehen. Der kleine Herr Friedemann ist verkrüppelt, häufig krank und gefangen in seinem deformierten Körper. Von Gerda wird er zuletzt »wie ein Hund« (2.1, 118) behandelt, als sie ihn zu Boden schleudert, worauf er nicht mehr auf die Beine kommt, sondern sich nur noch wie ein misshandeltes, nicht einmal mehr auf allen Vieren vorankommendes Tier »[a]uf dem Bauche« (2.1, 118) vorwärts kopfüber ins Wasser schleppt und ertrinkt.

Ähnlich verhält es sich in der Novelle *Luischen* (1900), in der der körperlich aus dem Rahmen fallende, nämlich außerordentlich fettleibige und offenbar verkappt homosexuelle Rechtsanwalt Christian Jacoby von seiner schönen, aber dummen und vor allem bösartigen Frau Amra in guten Momenten wie ein Hund behandelt wird. Anders als Gerda misshandelt Amra ihr degradiertes Gegenüber nicht körperlich, sehr wohl aber seelisch: Sie »strich mit der Hand über die Borsten ihres Gatten und sagte mehrere Male in dem langgezogenen, tröstenden und moquanten Tone, in dem man zu einem Hunde spricht, der kommt, einem die Füße zu lecken: ›Ja –! Ja –! Du gutes Tier –!« (2.1, 164 f.) Abgesehen von diesen herablassenden Streicheleinheiten betrügt sie ihren Gatten schamlos und verleitet ihn auf dem Höhepunkt der Novelle dazu, sich vor versammelter Gesellschaft bloßzustellen, indem sie ihn auf einem von ihr gegebenen Fest in einem rotseidenen Babykostüm als tanzendes Luischen auftreten lässt, musikalisch begleitet von ihr und ihrem Liebhaber. Dieser Art der Lächerlichkeit preisgegeben und schlagartig erkennend, welches demütigende Spiel Amra mit ihm vor aller Augen treibt, bricht »diese traurige und gräßlich aufgeputzte Masse in mühsamem Barentanzschritt« (2.1, 177) auf der Bühne tot zusammen. Auch Jacoby ist Gefangener, gefangen in der Ehe und in seinem schwerfälligen, kranken Körper, behandelt wie ein Tier, mal als braver Hund, mal als seiner Freiheit beraubter, dressierter Tanzbär, vorgeführt als Witzfigur, durch Rohheit und Gefühlskälte zu Tode gebracht. In beiden Novellen also

<sup>27</sup> Thomas Anz: *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart: Metzler 1977 (= *Germanistische Abhandlungen*, Bd. 46).

haben wir es mit frühexpressionistischen Figuren und psychopathologischen Begebenheiten zu tun, die in klassischer Novellenform erzählt werden.

*Gut »unterrichtet über die neueren Erscheinungen«:  
Positionierung im literarischen Feld und Setzung  
literarhistorischer Größe qua Abgrenzung*

In diesen frühen Novellen eines die literarische Bühne gerade erst betretenden Autors bereits nach selbsthistorisierenden Tendenzen zu suchen, fällt naturgemäß nicht so leicht wie in den späteren autofiktionalen Künstler-Novellen. Dennoch ist bereits Johannes Friedemann ein ästhetisch mehr als versierter Bürger, der über einen ausgebildeten »litterarischen Geschmack« verfügte, »den er wohl in der Stadt mit niemandem teilte«, der »unterrichtet [war] über die neueren Erscheinungen des In- und Auslandes« und in der Lage, »den rhythmischen Reiz eines Gedichtes auszukosten« sowie »die intime Stimmung einer fein geschriebenen Novelle auf sich wirken zu lassen« (2.1, 92). Auch wenn er die Anlage offenbar gehabt hätte, sein Leid literarisch zu transformieren oder gar zu transzendieren, gelingt dem körperlich und seelisch gezeichneten Herrn Friedemann dies, anders als späteren Außenseiterfiguren wie Tonio Kröger, nicht. Eine literarhistorisch-autofiktionale Setzung findet also nur insofern statt, als er als kunstaffin und ästhetisch gebildet präsentiert wird, auch wenn erst deren künstlerisch erfolgreiche Nachfolger, von Tonio Kröger, Gustav Aschenbach bis hin zu Adrian Leverkühn den – innerliterarisch – historisch bedeutsamen Weg beschreiten werden – mit entsprechendem Rückverweis zur literaturhistorischen Größe des Autors, der sich damit anschickt, die Tradition der eigenen Werkbiographie vorzubereiten.

Die Setzung wahrer literarhistorischer Größe geht von Beginn an mit der Kontrastierung durch entsprechende Negativbeispiele einher wie etwa dem Liebhaber Amras, einem »junge[n] Musiker von Begabung« (2.1, 165), den Thomas Mann als »gecken- und mimenhaften Typus des kleinen modernen ›Künstlers‹« (2.1, 96) intendierte. Der junge Mann ist in Liebesdingen als Konkurrent ernst zu nehmen, im wahrhaft künstlerischen, geschweige denn im kunsthistorischen Feld dagegen ganz offensichtlich nicht.

Auch Tonio Kröger wehrt sich in der gleichnamigen Novelle (1903) gegen falsches, auf Äußerlichkeiten gründendes Künstlertum, was vorderhand als Seitenhieb gegen die exzentrischen Auswüchse so manches Avantgarde-Künstlers lesbar wäre, doch bei genauerem Hinsehen Börnchens und Liebrands Tarnkappen-These untermauert: Kröger verwahrt sich nämlich davor, in »einer zerrissenen Sammetjacke oder einer rotseidenen Weste« herumzulaufen: »Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug. Äußerlich soll man sich

gut anziehen, zum Teufel, und sich benehmen wie ein anständiger Mensch ...« (2.1, 269)

Unter der Tarnkappe des Anständigen, der von der Norm nicht abweichenden Tradition verbirgt sich der Abenteurer, der das gewohnte Umfeld verlässt, um etwas Neues zu wagen, dessen Ausgang ungewiss ist. Auffallende Äußerlichkeiten wie exaltierte Kleidung und entsprechender Habitus dienen, wenn überhaupt, der künstlerischen Selbstinszenierung, die Thomas Mann aus unterschiedlichen Perspektiven und mit divergierenden Bewertungen auch in den frühen Erzählungen *Das Wunderkind* (1903) und *Beim Propheten* (1904) problematisiert hat, was an dieser Stelle aus Platzgründen nicht weiter ausgeführt werden kann. Auf Äußerlichkeiten gründende Inszenierungen haben, das macht Thomas Mann wiederholt deutlich, keinen wahrhaften Anteil an literarhistorischer Größe; um sich als diese zu setzen und die posthume Tradition der eigenen Werkbiografie vorzubereiten, bedarf es jedoch weit mehr, auch wenn im Rahmen der heutigen Museumspolitik zunehmend Devotionalien aus Schriftstellernachlässen ausgestellt werden, um die historische Größe zu veranschaulichen oder auszuschmücken, was – nebenbei bemerkt – das Nachlassbewusstsein von Gegenwartsautoren beeinflussen dürfte.

Detlev Spinell aus der Erzählung *Tristan* (1903), der sich seine Krankheit Einbildende im Sanatorium Einfried und Möchtegern-Großschriftsteller, der bislang nur »ein[en] Roman von mäßigem Umfange, mit einer vollkommen verwirrenden Umschlagzeichnung« verfasst hat, den er »für jeden sichtbar, der sein Zimmer betrat«, »[b]eständig [...] auf seinem Tische« (2.1, 328) platziert hat, ist offensichtlich stark damit beschäftigt, sich durch exzessives Briefeschreiben literarhistorisch zu positionieren, anstatt etwas dementsprechend Neues zu schaffen. Spöttisch kommentiert dies der Erzähler:

Übrigens mußte es wunder nehmen, daß er noch nicht mehr Bücher verfaßt hatte, als dieses eine, denn augenscheinlich schrieb er mit Leidenschaft. Er verbrachte den größeren Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer und ließ außerordentlich viele Briefe zur Post befördern, fast täglich einen oder zwei, – wobei es nur als befremdend und belustigend auffiel, daß er seinerseits höchst selten welche empfing ... (2.1, 328 f.)

Dass Spinell, auch jenseits seiner optischen Anlehnung an den heute weitgehend vergessenen Schriftsteller Arthur Holitscher, mehrfach kodiert, also neben anderem eine Figuration von Mann selbst ist, dem als Schriftsteller »das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten« (2.1, 358), zeigt sich auch in der mitlaufenden Selbstinszenierung des Autors im literarischen Feld seiner Zeit,<sup>28</sup> der seine Konkurrenten (Altenberg, George) »nachahmt, überbietet –

<sup>28</sup> Tim Lörke: Bürgerlicher Avantgardismus. Thomas Manns mediale Selbstinszenierung im literarischen Feld, in: TM Jb 23, 2010, 61–75.



und in der Überbietung ridikülisiert« (TM Jb 23, 2010, 68). Die Setzung als literarhistorische Größe wird über die streckenweise selbstironische Schilderung einer zum Scheitern verurteilten Schriftstellerexistenz umgesetzt.

»Nur bei Stümpfern und Dilettanten sprudelte es«:  
*Auf Augenhöhe mit Schiller und die Demontage von Goethe*

Die Setzung literarhistorischer Größe erreicht ihren ersten Höhepunkt in dem Schiller-Stück *Schwere Stunde* (1905), das Mann für eine Sondernummer des *Simplicissimus* schrieb, die zu Schillers hundertstem Todestag am 9. Mai 1905 erschien. Die Erzählung lässt sich nicht in die damals gängige Schiller-Verherrlichung einreihen. Mann hat bewusst ein anderes, ein von Leiden und Verzweiflung geprägtes Schiller-Bild gezeichnet, womit er Schiller jedoch keineswegs enthistorisieren, ihn also etwa als Autor anzweifeln wollte, sondern vielmehr durch die Würdigung von dessen Mühsal, »Zucht und Selbstüberwindung« (2.1, 426) dem Bild des Dichters in moderner Zeit eine entscheidende Facette hinzufügen wollte. Mit seiner Darstellung von Schillers *Schwerer Stunde* entwarf er das Bild eines großen Dichters, dem die schreibende Selbstbehauptung, gerade auch im Vergleich zur Konkurrenz, alles andere als leicht fällt, und verarbeitete damit, wie man aus zahlreichen Selbstzeugnissen weiß, seine eigene, ihn außerordentlich quälende Schreibhemmung. Neben Zeugnissen aus der für die Abfassung der Erzählung besorgten Sekundärliteratur hat er Äußerungen etwa gegenüber seiner späteren Ehefrau Katia zum Teil wörtlich übernommen und aus ihnen »einen einzigen dynamisch fortschreitenden inneren Monolog« (2.2, 290) so kunstvoll montiert, dass man diesem die Übergänge nicht anmerkt. Manns Schiller versucht sich beständig gegen Goethe abzusetzen, dem das Schreiben und Leben so viel leichter zu fallen scheint: »der Andere, *der* dort, in Weimar, den er mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte. Der war weise. Der wußte zu leben, zu schaffen; mißhandelte sich nicht; war voller Rücksicht gegen sich selbst ...« (2.1, 421) Der Leistungsethiker Thomas Mann schrieb dies auch im Hinblick auf seinen Bruder Heinrich, denn der Satz »Nur bei Stümpfern und Dilettanten sprudelte es, bei den Schnellzufriedenen und Unwissenden, die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talent lebten.« (2.1, 424) dürfte auf Heinrich gemünzt sein.<sup>29</sup> Jenseits der auf Mühsal und Talent gründenden Selbstbehauptung im literarischen Feld (also gegenüber Goethe bzw. Heinrich Mann) liegt der selbthistorisierende Anteil in dem Akt der Aneignung und Gleichsetzung mit einem der beiden großen deutschen

<sup>29</sup> Vgl. Helmut Koopmann: Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder, München: C. H. Beck 2005, S. 163.



Weimarer Nationalschriftsteller. Im Zuge der Würdigung und Neubewertung von Schillers literarhistorischer Größe zeigt Mann, dass man sich einer solchen Figur und deren Werk am besten nicht philologisch oder biographisch, sondern auf Augenhöhe nähert. Dies lässt sich als implizite Forderung einer solcherart auch ihm zustehenden Würdigung von seiner Nachwelt lesen.

Mit »Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete« (2.I, 501) rückt Thomas Mann schließlich im *Tod in Venedig* (1912) einen produktiven und erfolgreichen Autor in den Mittelpunkt, dessen »ganzes Wesen auf Ruhm gestellt war« und der es früh gelernt hatte, »von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten« (ebd., 508) und sich

[sehnlichst] wünschte [...], alt zu werden, denn er hatte von jeher dafür gehalten, daß wahrhaft groß, umfassend, ja wahrhaft ehrenwert nur das Künstlertum zu nennen sei, dem es beschieden war, auf allen Stufen des Menschlichen charakteristisch fruchtbar zu sein. (ebd., 509)

Hans Rudolf Vaget hat auf eine Notiz aus dem Frühsommer 1905 aufmerksam gemacht, die er als »Keimzelle des *Tod in Venedig*«<sup>30</sup> deutet. Darin heißt es:

[D]er erhöhte Respect vor sichselbst, das gesteigerte sich Ernstnehmen, die vergrößerte Optik [...], die Neigung, sich als nationaler Faktor, sich überhaupt national zu nehmen, der Blick auf die Litteratur-Geschichte etc. (Notb II, 120)

Gustav von Aschenbach ist ebendieser Dichter, der »zum nationalen Faktor« geworden ist. Mann tritt einige von seinen prestigeträchtigen Projekten, mit denen er selbst nicht zu Rande kam, wie dem geplanten *Friedrich*-Roman, an Aschenbach ab. Aschenbach wird geadelt und seine Texte werden als Unterrichtsmaterial kanonisiert, er ist, so Vaget, »der deutsche Nationalschriftsteller«<sup>31</sup>. Der um 1905 bereits überdeutlich auf »Größe und Repräsentanz« bedachte Thomas Mann traf laut Vaget »umsichtig alle notwendigen Maßnahmen [...], um sich als aussichtsreichster Kandidat für den von allen anerkannte [sic!] Rang des Nationalschriftstellers zu positionieren«.<sup>32</sup> Es bedarf nicht unbedingt der Psychoanalyse oder der Bloomschen Einflussangst, um zu erklären, weshalb Aschenbach als Figuration des alternden verliebten Goethe in Marienbad sterben muss – auch wenn Mann, wie er später zugab, mangels Vertrauen in die eigenen Kräfte damals von einer eindeutigeren Zeichnung des Protagonisten absah. Diese frühe »Hinrichtung« Goethes« und »dessen spätere ›Verklärung«

<sup>30</sup> Vaget: Auf dem Weg zum Nationalschriftsteller (Anm. 24), S. 209.

<sup>31</sup> Ebd., S. 210.

<sup>32</sup> Ebd., S. 209.

und Manns verschlagene *unio mystica* mit dem Faust-Dichter«<sup>33</sup> sind Etappen auf dem langen, sorgfältig beschrittenen Weg der Selbsthistorisierung. Derjenige, der es mit dem bereits zum Denkmal gewordenen, gealterten Goethe aufnehmen will, sogar dessen Schwächen – »die Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben« (XIII, 148) – ausstellt und die möglichen Folgen eines derart kopflosen Verhaltens mit dem Tode bestraft, rückt nicht nur die bereits kanonisierten, historisierten Dichter in ein anderes Licht, sondern macht sich selbst zum Deuter der Literaturgeschichte.

*Zuletzt weltliterarische Größe:*

»Es war die Shakespeare-Straße, in der ich wandelte«

Die aufgezeigten Annäherungen und Abgrenzungen zum zeitgenössischen literarischen Feld durch die Verwendung spezifischer Merkmale der ästhetischen oder auch avantgardistischen Moderne sowie die markanten Positionierungen innerhalb eines zunächst deutschsprachigen und dann weltliterarischen Ordnungsrahmens zeigen, wie sich Mann schon früh äußerst kenntnisreich und strategisch ordnend, also reflektiert im literarischen Feld der Moderne bewegt und dabei spätestens mit seiner Schiller-Studie und der Venedig-Novelle die Selbsthistorisierung konsequent vorangetrieben hat.

Zum Abschluss möchte ich noch einen Blick auf eine Passage aus *Herr und Hund* (1919) werfen, die schon im Untertitel »Ein Idyll« »die Anti-Avantgarde programmatisch und provokativ im Titel führt.«<sup>34</sup> Der häufig autobiographisch gelesene Text, der in mancherlei Hinsicht an Goethes Werke (etwa die *Wahlverwandtschaften*) erinnert, habe, so Eckart Goebel, eine »avantgardistische Pointe«, insofern als »pastorale[] Entfernung« einerseits und »realistische[] Weltverhaftung« andererseits »in ihr Extrem getrieben und zudem überblendet werden.«<sup>35</sup> Und in ebendieser Geschichte macht sich der Ich-Erzähler denn auch »[m]it sportiver Robustheit [...] das Terrain literarischer Größen zu eigen.«<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Ebd., S. 205. Vaget referiert hier präzise und kurz die Interpretation von Peter von Matt: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann, in: Sebastian Goeppert (Hrsg.): Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik, Freiburg im Breisgau: Rombach 1978 (= Roman-Hochschul-Paperback, Bd. 92), S. 82–100.

<sup>34</sup> Eckart Goebel: Jenseits des Unbehagens. »Sublimierung« von Goethe bis Lacan, Bielefeld: transcript 2009 (= Literalität und Liminalität 11), S. 190.

<sup>35</sup> Ebd., S. 195, 192, 195.

<sup>36</sup> Alexander Honold: Vorkriegs-Nachlese mit »Herr und Hund«. Eine Dekonstruktion, in: Honold/Werber (Hrsg.): Deconstructing Thomas Mann (Anm. 1), S. 43–63, hier S. 62. Honold selbst spricht an Stelle des Ich-Erzählers vom Autor.

»Da ist eine Gellert-, eine Opitz-, eine Fleming-, eine Bürger-Straße, und sogar eine Adalbert-Stifter-Straße ist da, auf der ich mich mit besonders sympathischer Andacht in meinen Nagelschuhen ergehe«, um dann festzustellen, dass bereits die Straßenschilder Rost ansetzen und »braune Flecken und Lücken aufweisen« (VIII, 568), das Andenken an die großen Dichter demnach bröckelt: »Es ist kein Zweifel, die Parkstraßen mit den poetischen Namen wuchern zu«. Bald, folgert der Erzähler, werden sie »nicht mehr gangbar und wahrscheinlich so gut wie verschwunden sein« (VIII, 570). Im Sinne einer Poetik des »noch ein letztes Mal« würdigt der Erzähler mit andächtigem Wohlwollen noch einmal die literarischen Größen der Vergangenheit, er bewegt sich noch einmal auf den von diesen gestifteten, bald nicht mehr begehbaren, da nicht mehr zeitgemäßen Wegen. Indem er sich in eine Linie mit den großen deutschen Dichtern stellt, unternimmt er einerseits eine eigenständige Verortung in einem bestimmten literaturhistorischen Ordnungsrahmen und trägt andererseits markant dazu bei, diese Wege noch unbegebar zu machen, als sie ihm ohnehin schon erscheinen, indem er diese nämlich mit grobem Schuhwerk, mit seinen »Nagelschuhen« (VIII, 568), begeht, die sich als Bruch mit der Tradition verstehen lassen. Zugleich tritt er als derjenige auf, der einen auf den ersten Blick nicht mehr lesbaren Text (ein völlig vom Rost zerfressenes Straßenschild) qua intensiver und intuitiver Lektüre doch noch lesen kann: »Es war die Shakespeare-Straße, in der ich wandelte.« (VIII, 569) Dies ist metapoetisch lesbar als Anregung zu genauer, mitunter sehr mühsamer, zeitaufwendiger Lektüre, vor allem aber als impliziter Aufruf zu sorgfältigem Umgang mit zukünftiger, die eigene Lebenszeit überdauernder Überlieferung. Neben der Mahnung zur philologisch versierten Traditionspflege geht es in dieser Passage vor allem im Sinne der konsequent verfolgten Selbsthistorisierung um die Setzung als *weltliterarhistorische* Größe. Alexander Honold hat darauf hingewiesen, dass Thomas Mann im *Doktor Faustus*, bedingt durch den Gang ins amerikanische Exil, »den Geltungsbereich der deutschen Sprache demonstrativ hinter sich« lässt, indem sich »Adrian Leverkühn mit seiner ausgeprägten, ganz auf Shakespeare ausgerichteten Anglomanie [...] von Thomas Manns Herkunftswelt samt ihren literarischen Prägungen« verabschiedet.<sup>37</sup> Von Leverkühns Shakespeare-Begeisterung auf Manns Verabschiedung seiner Herkunft und Prägung zu schließen scheint mir indes fragwürdig. Vielmehr steht hinter dem Shakespeare-Bezug die Ausweitung des Horizonts auf unanfechtbare Größen außerhalb der deutschen Sprachgrenzen. Zudem zeigt die interpretierte Passage, dass sich die selbsthistorisierende Verortung innerhalb des nunmehr weltliterarisch

<sup>37</sup> Alexander Honold: »On myself«. Thomas Mann als Figur und Erzähler seiner selbst, in: TM Jb 30, 2017, 23.

erweiterten Ordnungsrahmens bereits unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg und nicht erst mit Erscheinen des *Doktor Faustus* vollzogen hat.

Das in Teilen unter der Tarnkappe des Klassischen immer wieder hervorblitzende Avantgardistische bzw. ästhetisch Moderne, das rückblickend von rezeptionssteuernden Äußerungen Manns noch weiter verschleiert wird, offenbart die intensive Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen, vergangenen und auch dem zukünftigen literarischen Feld, in das er sich als Autor qua Selbsthistorisierung selbst einschreibt. Manns frühe Novellen tragen daher gewissermaßen *avant la lettre* Entwicklungsmomente einer überaus reflektierten Moderne in sich.

Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

*Sven Glawion*

## Bewegung und Stillstand

Geschlechterverhältnisse im narrativen Raum:

*Der Wille zum Glück* von Thomas Mann

»Auf Reisen, immer auf Reisen.« (2.1, 62) – Mit diesen Worten bringt Paolo Hofmann in Thomas Manns Erzählung *Der Wille zum Glück* [1896] sein Leben auf den Punkt.<sup>1</sup> Norddeutschland, Karlsruhe, München, Rom und ausgedehnte Reisen durch Italien und Nordafrika – der junge Mann lebt in einer Art dauerhafter Überschreitung von regionalen, nationalen und selbst kontinentalen Grenzen. In München wird sein Heiratsantrag an Ada von Stein von deren Vater abgelehnt, der Paolos prekären gesundheitlichen Zustand fürchtet. Doch Paolo wartet fünf Jahre lang während seiner ganzen Reise und trotz seines schwachen Herzens auf den Tag der Erfüllung und da Ada es ihm gleichtut, kommt es schließlich doch noch zur Hochzeit. Letztendlich ist es jedoch der Tod, der am Morgen nach der Hochzeitsnacht dieses bewegte Leben sehr früh zum endgültigen Stillstand bringt.

Eine Erzählung, die so reich an Grenzüberschreitungen ist, lässt sich mit den Worten Jurij Lotmans als eine sujethafte Erzählung bezeichnen.<sup>2</sup> Nach Lotman erhält ein Text Sujethaftigkeit, indem in ihm eine räumlich gedachte Grenze überschritten wird. Bei dieser Überschreitung muss eine Figur allerdings gegen eine Regel verstoßen, einen Widerstand überwinden oder eine Erwartung irritieren.<sup>3</sup> Nun überschreitet Paolo Hofmann zwar ständig räumliche Grenzen, jedoch ist das Reisen an sich für einen jungen Künstler seiner Zeit nicht untypisch. Betrachtet man noch das Geschlechterverhältnis, so verstärkt sich der Eindruck des Erwartbaren: Paolo Hofmann geht in die Welt hinaus, während Ada in ihrer Heimat auf ihn wartet. Zu solchen raumwirksamen Konstellationen bemerkt Mieke Bal: »It tends to be gender-specific as well: in traditional genres, men travel, whereas women stay at home.«<sup>4</sup> Thomas Manns Darstellung

<sup>1</sup> Die Erzählung wurde 1896 in drei Teilen in der Zeitschrift *Simplicissimus* veröffentlicht und 1898 in den Erzählband *Der kleine Herr Friedemann* aufgenommen. Vgl. TM Hb (2015), 90f.

<sup>2</sup> Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973, S. 347–358.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 354.

<sup>4</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3. Aufl., Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2009, S. 140.

von Raum und Bewegung bleibt hier also bekannten Mustern und literarischen Konventionen verpflichtet. Oder?

Dieses zweifelnde »Oder?« ist den Irritationen geschuldet, die bei der Lektüre der Erzählung sowohl von den Figuren als auch von deren raumwirksamen Bewegungen ausgehen. Zu Beginn der Erzählung wird die zentrale Bedeutung der Kategorie ›Raum‹ bereits deutlich gemacht. Bevor nämlich Paolo Hofmann selbst eingeführt wird, heißt es:

Der alte Hofmann hatte sein Geld als Plantagenbesitzer in Südamerika verdient. Er hatte dort eine Eingeborene aus gutem Hause geheiratet und war bald darauf mit ihr nach Norddeutschland, seiner Heimat, gezogen. Sie lebten in meiner Vaterstadt, wo auch seine übrige Familie zu Hause war. Paolo wurde hier geboren. (2.1, 50)

Nach diesem Textanfang lässt sich erwarten, dass die Herkunft Paolos für die Handlung von zentraler Bedeutung sein wird. So soll im Folgenden die Konstruktion des erzählten Raumes und mit ihr die Figurenkonstellation innerhalb des dargestellten Geschlechterverhältnisses analysiert werden. Das wird in drei Teilen erfolgen: Im ersten Abschnitt wird es um die übergeordnete Gegenüberstellung von Norden und Süden, im zweiten Abschnitt um die Bewegungen im Raum und im dritten Abschnitt um die Vermittlung durch Erzähler und Autor gehen.

## I.

Wie bei Tonio Kröger zeigt sich Paolos familiärer Hintergrund in dem südlichen Vornamen und dem nördlichen Nachnamen. Der Verweis auf Paolos Eltern ist folglich keine nebensächliche Information, kein quasi dekoratives Element, sondern die Quintessenz dessen, was Paolo ist. Er ist, um in den biologistischen Termini des späten 19. Jahrhunderts zu sprechen, eine ›Blutmischung‹ oder ein »sujet mixte«<sup>5</sup>, wie Bertin Nyemb bemerkt. Hier zeigt die »ethnisch-ästhetische[n] Weltkartierung«<sup>6</sup>, die in vielen Texten Thomas Manns zu bemerken ist, nämlich die Verbindung vom Süden mit Krankheit und Verfall. Paolos schwache Gesundheit, die sich nach Aussagen des Erzählers von Kindheit an in »gelblicher Gesichtsfarbe« (2.1, 50)<sup>7</sup>, »blaßblaue[m] Geäder«

<sup>5</sup> Bertin Nyemb: Interkulturalität im Werk Thomas Manns. Zum Spannungsverhältnis zwischen Deutschem und Fremdem, Stuttgart: ibidem 2007, S. 45.

<sup>6</sup> Peter Rau: Geschichte und Gegenwart des ›Ausländischen‹ im Deutschen. Zur Ethnographie der Fremde bei Thomas Mann, in: Bausteine zu einem transatlantischen Literaturverständnis, hg. von Hans W. Panthel u. Peter Rau, Frankfurt/Main: Peter Lang 1994, S. 25.

<sup>7</sup> Kristian Larsson bemerkt: »Die Farbe Gelb markiert, im Sinne August von Platens, Paolo als einen dem Tode Anheimgefallenen.« (Kristian Larsson: Masken des Erzählens. Studien zur

(2.1, 51), einem »von blauen Äderchen durchzogenem Teint« (2.1, 52), also im Gesamteindruck eines »besorgniserregenden Aussehens« (2.1, 58) manifestiert, ist demnach Folge seiner ›Blutmischung‹. Dass dieser prekäre Zustand als eine Folge des mütterlichen Erbes zu verstehen ist, wird ex negativo dadurch deutlich, dass in den norddeutsch-väterlich codierten Räumen die Normen einer ›produktiven‹, ›vitalen‹ und ›anständigen‹ Männlichkeit zur Geltung kommen. So sind es die Väter, die ihre Söhne am ersten Schultag zu »einer ›im Namen des Vaters‹ autoritären Institution«<sup>8</sup> bringen, in der ein rotbärtiger Lehrer, der den sensiblen Kindern unangenehm ist (vgl. 2.1, 50), aus Jungen Männer machen soll. Es ist ebenfalls ein männlicher Religionslehrer, der kein Verständnis für Paolos Aktzeichnung zeigt (vgl. 2.1, 52).

Die fatalen Auswirkungen des ›südlichen Blutes‹ werden durch Paolos Reisen verstärkt, denn nicht nur auf der Landkarte, sondern auch mit Paolos Gesundheit geht es zunehmend abwärts. Es ist also weniger das vermeintlich starke norddeutsche Erbe des Vaters, das, so Ilse B. Jonas, in Rom keine Erlösung von der krankheitsbedingten Isolation zulasse, sondern vielmehr das zu starke mütterliche Erbe, das Paolo immer weiter in den Süden zieht.<sup>9</sup>

Dem Süden wird aber noch eine weitere Gefahr als die der Krankheit zugeordnet: Die als unheilvoll konstruierte Präsenz des Jüdischen im südlichen München, die am Beispiel der Familie von Stein verhandelt wird. Dabei erweist sich der Erzähler, wie besonders Yahya Elsägher herausgearbeitet hat, als antisemitisch, u. a. durch sein obsessives Interesse an der Frage, ob es sich bei den von Steins um Juden handele oder nicht.<sup>10</sup> Da Paolo diesbezüglich keine direkte Antwort geben kann, bleibt es bei Vermutungen des Erzählers, der sich fragt, »ob seiner [von Steins; S. G.] Erhebung zum Freiherrn einst ein paar Silben seines Namens zum Opfer gefallen waren« (2.1, 56), worin Jacques Darmaun zu Recht eine »zweideutige Anspielung auf die rituelle Beschneidung [...] von geschmacklos-schlüpfrigem Humor«<sup>11</sup> erkennt. Vermeintlicher Beweis für die jüdische Herkunft der beiden Frauen ist für den Erzähler deren Aussehen (vgl. 2.1, 55–57). Während Adas Schönheit dabei in ein »konzessiv-adversati-

Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 135.)

<sup>8</sup> Yahya Elsägher: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*, München: Fink 2000, S. 303.

<sup>9</sup> Vgl. Ilse B. Jonas: *Thomas Mann und Italien*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1969, S. 45 f.

<sup>10</sup> Vgl. Elsägher, *Die imaginäre Nation* (Anm. 8), S. 303–305. Vgl. auch: Ders.: *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2004, S. 206 f.

<sup>11</sup> Jacques Darmaun: *Thomas Mann, Deutschland und die Juden*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 24.



ves Verhältnis«<sup>12</sup> zu ihrer jüdischen Herkunft gestellt wird, heißt es über Frau von Stein ungeschminkt antisemitisch, dass sie »einfach eine häßliche kleine Jüdin« (2.I, 56) sei.

Kontrastierend zum Erzähler fällt Paolos Desinteresse an der Herkunft der Familie von Stein auf. Wie verhält es sich aber genau mit Paolos Herkunft? Anders als heute wurde in den Diskursen um 1900 viel häufiger eine Verbindung von Südamerika und Judentum hergestellt. Besonders in Bezug auf Brasilien herrschte die Vorstellung, dass es zum großen Teil die sogenannten »cristãos-novos«, also zwangskonvertierte Juden gewesen waren, die als Flüchtlinge aus Portugal die brasilianische Bevölkerung geprägt hatten.<sup>13</sup> Thomas Mann selbst, dessen Mutter, Julia Mann, als Tochter eines deutschen Einwanderers und einer Brasilianerin portugiesischer Herkunft 1851 in Brasilien geboren war, sah sich oft dem von Antisemiten artikulierten Verdacht ausgesetzt, eigentlich von einer jüdischen Mutter abzustammen und damit, nach den rassistischen Vorstellungen der Zeit, »jüdischen Blutes« zu sein. So setzt der antisemitische Literaturhistoriker Adolf Bartels den Verweis, die Mutter Heinrich und Thomas Manns sei eine »Kreolin«, bereits 1909 skeptisch in Anführungszeichen.<sup>14</sup> 1919 schreibt er direkter, dass sie »möglicherweise nicht ohne Juden- und Negerblut«<sup>15</sup> gewesen sei. Thomas Mann hatte sich bereits 1912 entschieden eines Jüdisch-Seins verwehrt (vgl. 14.I, 345 u. 347), wobei die Formulierung, »mit keinem Tropfen [...] Blutes« (14.I, 345) Jude zu sein, wie eine panische Abwehr wirkt – das Thema mag ihn bereits länger beschäftigt haben.<sup>16</sup>

Obwohl in *Der Wille zum Glück* der Erzähler und mit ihm der Autor durch die geographisch ungenaue Verwendung des Wortes »Südamerika« unpräzise bleibt, erfüllt dieses Wort trotzdem, besonders durch seine Stellung am Anfang der Erzählung, eine Signalwirkung und provoziert wie bei Thomas Mann selbst auch hinsichtlich seiner Figur Paolo den Verdacht der jüdischen Her-

<sup>12</sup> Elsaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 8), S. 303. In *Der Wille zum Glück* heißt es: »Das Gesicht ließ zwar [...] nicht den geringsten Zweifel aufkommen über ihre wenigstens zum Teil semitische Abstammung, war aber von ganz ungewöhnlicher Schönheit.« (2.I, 55; Hervorhebungen vom Verfasser)

<sup>13</sup> Vgl. Karl-Josef Kuschel/Frido Mann/ Paulo Astor Soethe: *Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien*, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009, S. 66. Vgl. auch Anita Novinsky: *Os judeus que construíram o Brasil. Fontes inéditas para uma nova visão da história*, São Paulo: Planeta 2015, besonders S. 123–178.

<sup>14</sup> Vgl. Adolf Bartels: *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur*, 2. Aufl., Leipzig: Avenarius 1909, S. 798.

<sup>15</sup> Adolf Bartels: *Geschichte der deutschen Literatur*. Ausgabe in einem Bande. 7. u. 8. Aufl., Braunschweig: Westermann 1919, S. 637f.

<sup>16</sup> Vgl. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München: Beck 1999, S. 212f. Vgl. auch Arthur Eloesser: *Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk*, Berlin: S. Fischer 1925, S. 21f. Vgl. auch Kuschel/Mann/Soethe, *Mutterland* (Anm. 13), S. 62f.

kunft.<sup>17</sup> Damit ist der Themenkomplex »Judentum« Teil eines Geheimnisses um die seltsame Beziehung von Paolo und Ada. Die Väter von Paolo und Ada sind vielleicht keine Juden, bei Paolos Vater ist das sogar unwahrscheinlich. Die Mütter könnten hingegen beide Jüdinnen sein: Eine mögliche Gemeinsamkeit, die auch durch die Parallelität der Namensstrukturen angedeutet wird, denn wie Paolos Name ist auch die Kombination aus dem alttestamentlichen Vornamen Ada (Gen 4, 19; Gen 36,2) mit »von Stein« ein »sujet mixte«. Dass Paolo schon als Fünfzehnjähriger Heinrich Heine (vgl. 2.I. 51) liest, dieser auch in der Kommunikation mit dem Erzähler »ein privater Code«<sup>18</sup> ist und Paolo seine Aktzeichnung im Religionsunterricht ausgerechnet unter dem Alten Testament verbirgt (vgl. 2.I, 52), ist vor diesem Hintergrund auffällig. Das Alte Testament wird hervorgehoben, denn eigentlich wird, was Yahya Elzaghe zu Recht hervorhebt, dieses im Religionsunterricht einer norddeutschen Stadt nicht separat, sondern im Zusammenhang mit dem Neuen Testament, also in Form der christlichen Bibel, gelesen.<sup>19</sup> Ebenso kann Paolos ständiges Reisen als Anspielung auf das antisemitische Stereotyp des Juden als »ewiger Vagabund«<sup>20</sup> verstanden werden.

## II.

Künstlertum, Krankheit und das »südliche« und vielleicht auch »jüdische Blut«, das in Paolos Adern fließt, können auch als Beschädigungen seiner Männlichkeit gelesen werden. Dieser Eindruck wird durch die Art, wie der Erzähler Paolo beschreibt, noch verstärkt. Natascha Würzbach hat darauf hingewiesen, dass »auch die Bewegung der Figur durch den Raum im Raster der Geschlechtermatrix zu lesen«<sup>21</sup> sei. Folgt man diesem Gedanken, so gilt es zunächst zu konstatieren, dass Paolos Auftreten und sein Verhalten im Raum fast das Gegenteil dessen zu umfassen scheint, was als männlich konnotiert gilt. Er ist

<sup>17</sup> Vgl. Elzaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 8), S. 308. Elzaghe weist hier darauf hin, dass die südamerikanische Herkunft Paolos »in einem strukturellen Junctim« (Ebd.) mit der jüdischen Adas erscheine, führt dabei aber die außertextlichen Zusammenhänge nicht weiter aus. Vgl. ebenfalls Larsson, *Masken des Erzählens* (Anm. 7), S. 135. Larsson schreibt etwas unbestimmt: »Paolos undefiniertes Außenseitertum wird an das Judentum herangezogen« (Ebd.).

<sup>18</sup> Volkmar Hansen: *Thomas Manns Heine-Rezeption*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1975, S. 82. Das schließt nicht aus, diese Anspielung *auch* biographisch auf den von Heine begeisterten jungen Thomas Mann zu beziehen.

<sup>19</sup> Vgl. Elzaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 8), S. 303.

<sup>20</sup> George L. Mosse: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1997, S. 82.

<sup>21</sup> Natascha Würzbach: *Raumdarstellung*, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hg. von Vera Nünning u. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 67.

nicht aktiv, wach, raumeinnehmend und zupackend. Seine raumwirksamen Bewegungen sind vielmehr verhalten, langsam, zögerlich, gelegentlich fast phlegmatisch. Bereits in der ersten Begegnung am ersten Schultag, also in der gemeinsamen Kindheit, lehnt Paolo »regungslos an der Wand« (2.1, 50). Diese Passivität bildet einen Kontrast zum Erzähler, der die Initiative ergreift und seinen Vater weinend festhält (vgl. 2.1, 50). Paolo zeigt hier also kaum Bewegung und bedarf anscheinend noch einer Stütze – eine Haltung, die sich beim pubertären Paolo in der Tanzstunde (»stand neben mir an die Wand gelehnt«, 2.1, 51) wiederholt. Über die ganze Erzählung summieren sich die Formulierungen, die diesen ersten Eindruck von Paolo bestätigen. Der Erzähler spricht von einer »fast schläfrigen Langsamkeit« (2.1, 56), von »schlafen, tragen Bewegungen« (2.1, 64), einer »schlafe[n] Müdigkeit« (2.1, 64), bemerkt, dass Paolo seinen Kopf »langsam« (2.1, 58) schüttele und zeitweise »ohne irgendein Zeichen von Bewegung« (2.1, 63) oder »regungslos« (2.1, 66) sei. Immer wieder betont der Erzähler Paolos Ruhe, die ihm konsequent als unheimlich und angespannt erscheint (»gewaltsamen, gespannten Ruhe«, 2.1, 55; »die seltsam gespannte Ruhe«, 2.1, 57; »unheimliche Ruhe«, 2.1, 58). Gelegentlich zeigt sich allerdings ein »plötzliche[s] Aufraffen aus völliger Apathie« (2.1, 65), was auf ein kräftezehrendes Aufeinanderstoßen von Lebenskraft und Erschlaffung hindeutet.

Diese Beschreibungen ließen sich freilich als Verweise auf Paolos Herzkrankung lesen, so wie auch die plötzlich auftretende Lebenskraft als situativer Widerstand eines Kranken gegen seinen Zustand zu interpretieren ist. Bei dieser Lesart zu bleiben, würde aber einer Dekontextualisierung der Erzählung gleichkommen, denn vor dem literaturhistorischen Hintergrund lässt sich mit den Worten Hans Rudolf Vagets konstatieren, dass *Der Wille zum Glück* »zu den dekadenzliterarischen Einübungsversuchen des jungen Thomas Mann«<sup>22</sup> gehört. »Dekadenz« stand zeitgenössisch sowohl für ästhetische wie auch medizinische Phänomene. Dabei kam es in der Medizin zu neuen Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses unter dem Damoklesschwert dekadenter Verfallsgeschichten: Hysterie galt als weibliche Krankheit, die einer inneren Veranlagung folgte, und Neurasthenie als ein Nervenleiden, angezeigt durch Willensschwäche, Reizbarkeit und fehlende Widerstandskraft, mit dem Männer auf die wachsenden äußeren Reize reagierten.<sup>23</sup> Thomas Mann setzte sich seit den 1890er Jahren mit dem Diskurs über die Neurasthenie auseinander und integrierte diesen bereits in seinen frühen Erzählungen.<sup>24</sup> Dabei

<sup>22</sup> TM Hb (2005), 549. Vgl. auch Hubert Ohl: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne, Freiburg im Breisgau: Rombach 1995, S. 49–50.

<sup>23</sup> Vgl. Walter Erhart: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München: Wilhelm Fink 2001, S. 261–263.

<sup>24</sup> Vgl. Caroline Pross: Dekadenz. Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne,

wurde zunehmend die Familiengeschichte als Ursache für die Neurasthenie des Mannes betrachtet, was in den Diskurs um die »Degeneration« mündete: Kranke Familien brachten demnach kranke Männer hervor.<sup>25</sup> Paolo selbst erzählt später in Rom, dass man ihm »Trinken, Rauchen und Lieben« (2.1, 63) verboten habe und fasst damit auch die Symptomatik der Dekadenz, nach der sexuelle Aktivität für neurasthenische Männer als zu erschöpfend galt, zusammen.<sup>26</sup> Erneut erweist sich also Paolos »Blutmischung« als eine im Körper implementierte Abwärtsspirale.

Die Kombination aus Krankheit, Müdigkeit und Schwäche im Bereich des Sexuellen verweist dabei auf einen Mangel an Männlichkeit, der noch durch die Künstlerexistenz Paolos gesteigert wird. Der Künstler galt als eine typische Dekadenzerscheinung, da »eine wachsende Sensibilisierung und Nuancierung von Wahrnehmung und Denken«<sup>27</sup> als positive Kehrseite der Nervenschwäche galt. Auch das Bild des Künstlers wird in *Der Wille zum Glück* räumlich realisiert, wenn Paolo in München wie ein der tristen Wirklichkeit enthobenes Wesen von oben kommend die Treppe herabsteigt und dabei »beinahe den Eindruck eines italienischen Modells« (2.1, 52) macht, einen »Hut auf dem dichten schwarzen Haar« (2.1, 52) und überdies eine nicht ganz zugeknöpfte Weste und einen aufgewirbelten Schnurrbart trägt (vgl. 2.1, 52). Wenige Jahre später wird Thomas Mann im *Tonio Kröger* von diesem die Frage aufwerfen lassen, ob ein Künstler eigentlich ein Mann sei (vgl. 2.1, 271). Dabei wird er Tonio Krögers Effeminierung ebenfalls raumwirksam in der Darstellung einer Tanzstunde herausarbeiten, bei der Tonio versehentlich unter die Mädchen gerät und von dem Tanzlehrer als »Fräulein Kröger« verspottet wird (vgl. 2.1, 259). In *Der Wille zum Glück* gibt es ein vergleichbares Ereignis, quasi eine frühe Fassung der späteren Darstellung im *Tonio Kröger*. Der Erzähler berichtet von dem unerwiderten Interesse, das Paolo einem Mädchen entgegenbringt. Paolos Reaktion darauf fällt während einer Tanzstunde übermäßig stark aus:

Er stand neben mir an die Wand gelehnt, starrte regungslos auf seine Lackschuhe und sank plötzlich ohnmächtig zusammen. Man brachte ihn nach Hause, und er lag acht Tage krank. Es erwies sich damals, – ich glaube, bei dieser Gelegenheit – daß sein Herz nicht das gesündeste sei. (2.1, 51)<sup>28</sup>

Göttingen: Wallstein 2013, S. 246f. Vgl. auch Sebastian Zilles: Neurasthenie als Profession: Neurastheniker in der frühen Novellistik Heinrich und Thomas Manns, in: *Homme fragile: Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, hg. von Thomas Wortmann u. Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= *Konnex*, Bd. 12), S. 147 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Erhart, *Familienmänner* (Anm. 23), S. 255–269. Vgl. auch Mosse, *Das Bild des Mannes* (Anm. 20), S. 107–118.

<sup>26</sup> Vgl. Mosse, *Das Bild des Mannes* (Anm. 20), S. 114.

<sup>27</sup> Pross, *Dekadenz* (Anm. 24), S. 255.

<sup>28</sup> Thomas Mann stellt diesen Zusammenhang zwischen Paolo Hofmann und Tonio Kröger

Die Position des Außenseiters, der von seiner Angebeteten nicht beachtet wird, Passivität, gesteigert bis zur Regungslosigkeit, die weiblich konnotierte Neigung zur Ohnmacht und der implizite Verweis auf die ›gestörte‹ Liebe in Gestalt der Herzerkrankung – all dies verweist auf einen eklatanten Mangel an Männlichkeit und erweckt den Eindruck, dass etwas Grundsätzlicheres als nur ein inneres Organ nicht so ist, wie es sein sollte.<sup>29</sup>

Zuletzt wird die Referenz auf die beschädigte Männlichkeit und die Dekadenz durch die Wiederbegegnung in Rom, dem Sinnbild für die Dekadenz, geradezu klischeehaft vervollständigt. Obwohl es auch in Rom bei Paolo immer wieder zu einem Aufflackern von Vitalität kommt, z. B. durch die Freude über die »Luftstimmung«<sup>30</sup> (2.1, 65), so wird hier doch die Todesnähe deutlich und durch das zerbrochene Glas an der Fontana Trevi (vgl. 2.1, 69) zur Gewissheit. Wenn zu Beginn die Frage nach der Sujethaftigkeit der Erzählung aufgeworfen wurde, so wird hier deutlich, dass das Geschlechterverhältnis in *Der Wille zum Glück* in irritierender Weise raumwirksam wird. Zwar wird Ada konventionell auf die weiblich konnotierte Sphäre des Familiären (Innenraum, gesellschaftlich arrangierter Spaziergang, Beerdigung) begrenzt, Paolos ständige Grenzüberschreitung schließt aber keineswegs an eine typische Darstellung aktiver und tapferer Männer an. Paolo reist nicht für das Vaterland, verfolgt keinen Auftrag und auch keine Mission – seine Reise ist vielmehr eine Flucht. Zum einen flieht er vor der unangenehmen Situation in München, die sich nach dem abgelehnten Heiratsantrag zwangsläufig ergäbe. Zum anderen sind seine Reisen die Flucht eines Kranken vor dem Tod. Paolo selbst spricht vom »Narkotikum« (2.1, 63) seines Reisens, beschreibt das Reisen also nicht als Rausch, Entwicklung und Erweiterung, sondern als Beruhigungsmittel, als letzte, bereits leicht betäubte Bewegung, zu der sich der Todgeweihte aufraffen kann.

Einzig irritierend in diesem Gesamtbild einer dekadenten Männlichkeit ist der titelstiftende Wille, der sich aller Krankheit, Erschöpfung und Schläffheit zu widersetzen scheint. Der Titel wird in der Forschung auf Fontane<sup>31</sup>, Schopenhauer<sup>32</sup> sowie auf Nietzsche<sup>33</sup> zurückgeführt, als besonders plausibel

anscheinend selbst her, da es vom Letzteren heißt: »Denn damals lebte *sein* Herz.« (2.1, 261; Hervorhebung vom Verfasser)

<sup>29</sup> Kristian Larsson deutet außerdem Paolos Hinweis, immer auf der rechten Seite zu schlafen (vgl. 2.1, 66), über die offensichtliche Referenz auf die Herzerkrankung hinaus als Entblößung der linken Seite, was eine Öffnung zum Bösen hin symbolisiere. Vgl. Larsson, *Masken des Erzählens* (Anm. 7), S. 138 f.

<sup>30</sup> Zur »Luftstimmung« vgl. den Beitrag von Claudio Steiger in diesem Band.

<sup>31</sup> Vgl. Ohl, *Ethos und Spiel* (Anm. 22), S. 53.

<sup>32</sup> Vgl. ebd. Ferner weist Silvia Tiedtke im *Thomas Mann Handbuch* darauf hin, dass sich Schopenhauers Begriff der »Fernstenliebe« für Manns Erzählung produktiv machen ließe. Vgl. *TM Hb* (2015), 91.

<sup>33</sup> Vgl. Peter Pütz: *Thomas Mann und Nietzsche*, in: *Thomas Mann und die Tradition*, hg. von

erweist sich jedoch die Spur zu *Die romantische Schule in Frankreich* von Georg Brandes. Dort heißt es über Balzac: »In *La peau de chagrin*, *Séraphita*, *Louis Lambert*, wird der Wille als eine Kraft bezeichnet, ähnlich dem Dampf, die nach eigenem Ermessen alles ändern kann, selbst die unabänderlichen Naturgesetze.«<sup>34</sup> In Thomas Manns Notizbüchern findet sich ein Eintrag, der mit dieser Textstelle in Verbindung gebracht werden kann und eine Inspiration für den Titel *Der Wille zum Glück* vermuten lässt: »Der Wille – ein Fluidum, das nach Belieben Alles, sogar die absoluten Gesetze der Natur modifizieren kann. (Balzac).« (Notb I, 49) Doch trotzdem scheinen neben dem direkten Zitat des »Pathos der Distanz«<sup>35</sup> (2.1, 51) viele Impulse von Nietzsche ausgegangen zu sein, so z. B. die Tiermetaphern zur Darstellung von Leidenschaft und die, wenn bei Mann auch anders gewendete, zentrale Bedeutung der Willenskraft (vgl. 2.2, 27).<sup>36</sup> Thomas Mann schreibt später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* in Bezug auf Nietzsche von der »ungeheure[n] Männlichkeit seiner Seele« (13.1, 91), was zeigt, wie sehr Nietzsches Emphase des Willens in der Moderne als »männlich« konnotiert wurde. Ein »männlicher Wille« in einer Zeit der Schwäche, der Effeminierung und der Untergangsszenarien – ist es nicht auch der Wille, der Naturgesetzen trotzt und den dekadenten Künstler Paolo Hofmann in seiner Männlichkeit rehabilitiert? Aber was ist das Ziel dieses Willens?

### III.

Vordergründig wird deutlich gemacht, dass Paolo die Ehe mit Ada will. Wenn Bertin Nyemb daraufhin aber die Eheschließung am Schluss als »Krönung einer lehrreichen Liebesgeschichte«<sup>37</sup> deutet, so ignoriert er die vielschichtigen Verweise der Erzählung. Überzeugender ist es dagegen, die vermeintliche Liebesgeschichte als Ausdruck der Künstlerproblematik zu verstehen. Demnach sei, wie Hans Rudolf Vaget schreibt, *Der Wille zum Glück* als Kontrafaktur zu Heinrich Manns Novelle *Das Wunderbare* zu lesen, wobei Thomas Mann in

Peter Pütz, Frankfurt/Main: Athenäum 1971, S. 233–235. Vgl. auch Richard Winston: Thomas Mann. The Making of an Artist. 1875–1911, London: Constable and Company 1982, S. 85.

<sup>34</sup> Georg Brandes: *Die romantische Schule in Frankreich*. Übersetzt von W. Rudow, 4. Aufl., Leipzig: H. Barsdorf 1894, S. 172–173.

<sup>35</sup> Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, in: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abteilung, 2. Bd., Berlin: de Gruyter 1968, S. 215.

<sup>36</sup> Vgl. Pütz, Thomas Mann und Nietzsche (Anm. 33), S. 234f. Vgl. auch Hermann Wiegmann: *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*, Bielefeld: Aisthesis 1992, S. 26. Vgl. auch TM Hb (2015), 91.

<sup>37</sup> Nyemb, *Interkulturalität im Werk Thomas Manns* (Anm. 5), S. 59.

Abgrenzung zu seinem Bruder eine Integration von Kunst und bürgerlichem Leben verneine.<sup>38</sup>

Allerdings ist hier kritisch und ergänzend zu betonen, dass sich der Blick auf Paolo ausschließlich durch die Perspektive des Erzählers eröffnet, der rückblickend, also nach Paolos Tod, erzählt und damit bemüht ist, dem Geschehen eine nachträgliche Deutung zu geben. In Anschluss an Mieke Bal, die darauf hinweist, dass dem Sehen eine zentrale Bedeutung bei der narrativen Konstruktion des Raumes zukomme, muss differenzierend festgehalten werden, dass der Erzähler beschreibt, was *er* gesehen hat und wie *er* dieses gedeutet hat.<sup>39</sup> Dabei fällt auf, dass er eigentlich mehr Fragen offen lässt als wirklich klärt, und für den Leser bleibt in der Schwebelage, ob er nicht über mehr Wissen verfügt oder bestimmte Details bewusst verbergen möchte. Der Autor rät auf jeden Fall zur Skepsis, indem er seinem Erzähler mehrfach vage Formulierung und Relativierungen in den Mund legt (»Die Eltern habe ich übrigens nicht näher gekannt«, 2.I, 50; »ich glaube«, 2.I, 51; »Ich weiß nicht genau, wann es war«, 2.I, 52).

Ein Beispiel für das interpretierende Sehen des Erzählers ist der Vergleich Paolos mit einem Tier. In München, auf dem Weg zur Familie von Stein, erweckt Paolo für ihn den »Eindruck eines Tieres, das krampfhaft die Ohren spitzt und mit Anspannung aller Muskeln horcht« (2.I, 55; Hervorhebung vom Verfasser). Für Paolos Verhalten in der Anwesenheit Adas findet der Erzähler ähnliche Worte:

Paolo hatte [...] ein paar gedämpfte Worte mit der Baronesse gewechselt, der er dicht gegenüber saß. Die seltsam gespannte Ruhe, die *ich vorhin an ihm beobachtet hatte*, war keineswegs von ihm gewichen. Er machte, *ohne daß ich genau zu sagen vermöchte, woran es lag*, den Eindruck eines sprungbereiten Panthers. (2.I, 57; Hervorhebungen vom Verfasser)

Unklar ist hier, was die Anderen sehen und wie sich die vermeintliche Anspannung Paolos wirklich räumlich manifestiert. Klar ist aber, dass Paolo hier ein quasi animalischer Trieb zugeschrieben wird. Das zeigt sich durchgehend, z. B. wenn der Erzähler sich erinnert, dass bereits die Leidenschaft Paolos dem Mädchen seiner Tanzstundenzeit gegenüber »einer schwermütigen Glut« (2.I, 51) geglichen habe, »die für sein Alter bemerkenswert war« (2.I, 51) und dem Erzähler »manchmal direkt unheimlich erschien« (2.I, 51). Das Unheimliche war so groß, dass sich der Erzähler daran erinnert, Paolo während der Tanz-

<sup>38</sup> Vgl. Hans Rudolf Veget: Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns. »Der Wille zum Glück« und Heinrich Manns »Das Wunderbare«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Jg. 1982, H. 101, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 193–216, hier: S. 199–207.

<sup>39</sup> Vgl. Bal, Narratology (Anm. 4), S. 136.



stunde mit »Angst« (2.I, 51) beobachtet zu haben. Das Moment des Unheimlichen wird gesteigert in dem Motiv der »dunklen« (2.I, 57) bzw. »schwarzen, fiebernden« (2.I, 67) sowie »müden« (2.I, 63; 2.I, 65) und »verschleierten« (2.I, 65) Augen, die in der Gegenwart von Ada einen »krankhaften Glanz« (2.I, 57) bekommen. Die Augen spiegeln hier eine beschädigte, dunkle und müde Seele, die beim Anblick der begehrten Person sogar Zeichen eines »kranken, eines »devianten« Triebes aufweisen.

Pathologisierend und abwertend wirken auch die Worte, mit denen der Erzähler die Beziehung interpretiert. Seiner Meinung nach habe der »egoistische Instinkt des Kranken« (2.I, 61), also Paolos, »die Begier nach Vereinigung mit blühender Gesundheit« (2.I, 61), also Ada, geweckt. Das ist fragwürdig, weil seine Schilderung Adas äußerst ambig ist. So sagt er, Ada sei von »ungewöhnlicher Schönheit« (2.I, 55) und »blühender Gesundheit« (2.I, 61) – weshalb in der Forschung auch von Adas »exotische[m] Reiz«<sup>40</sup> und von ihr als »femme fatale«<sup>41</sup> die Rede ist – relativiert das aber, indem er die »kraftlosen Hände« (2.I, 56) nennt, von der »fleischigen Nase« (2.I, 55) spricht, feststellt, dass Ada mit ihren »fast trägen Bewegungen kaum den Eindruck eines so jungen Mädchens« (2.I, 55) mache und sich auf den Flügel stütze (2.I, 56), was ebenfalls nicht gerade jugendlich wirkt.

Wie schon in Bezug auf die unklaren Dimensionen des Jüdischen, lässt sich der Erzähler auch hier nicht in die Karten schauen. Es scheint ein narrativer Mehrwert darin zu liegen, eine Fülle von Lesarten anzubieten, die alle gleichsam vom Erzählten ermöglicht werden, das Rätsel um Paolos Existenz aber nicht abschließend klären können. Nimmt man dieses Versteckspiel und erinnert sich an die auffälligen Parallelen zur später geschriebenen Novelle *Tonio Kröger*, so kann gefragt werden, ob es sich bei *Der Wille zum Glück* nicht, wie beim *Tonio Kröger*, um eine »Camouflage« handelt. Heinrich Detering, der diesen Begriff produktiv gemacht hat, definiert ihn wie folgt: »Literarische »Camouflage« heißt: *intentionale Differenz* zwischen (unanstößigem) *Oberflächentext* und (hier: homoerotischem) *Subtext*.«<sup>42</sup> Aber was soll hier homoerotisch sein?

Zunächst nichts. Allerdings stehen viele Fragen im Raum: Warum spricht nur Ada und nie Paolo von Liebe? Was meint Ada, als sie kryptisch von Paolos »Geheimnisse[n]« (2.I, 60) spricht? Warum bleibt sie als Wartende (auch räumlich) so statisch? Warum schreibt der Freiherr von Stein in seinem Brief an Paolo, dass ihm bezüglich erotischer Wünsche zwischen Ada und Paolo lange

<sup>40</sup> Darmaun, Thomas Mann, Deutschland und die Juden (Anm. 11), S. 24.

<sup>41</sup> Ohl, Ethos und Spiel (Anm. 22), S. 51. Elsaghe, Thomas Mann und die kleinen Unterschiede (Anm. 10), S. 95.

<sup>42</sup> Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann, Göttingen 2002: Wallstein, S. 30.



gar nicht »der Gedanke an ihre Möglichkeit gekommen wäre« (2.1, 68)? Was ist das für eine seltsame Verbindung, die überwiegend durch die Abwesenheit des jeweils anderen bestimmt ist? Was geschieht in der Hochzeitsnacht und woran stirbt Paolo? Nicht zuletzt: Warum kann der Erzähler seine Skepsis und zum Teil auch seine Ablehnung nicht verbergen?

Hinzu kommt, dass der Text besonders auf der Ebene des erzählten Raumes »Spuren homosexueller Kryptik«<sup>43</sup> enthält. So weist Karl Werner Böhm darauf hin, dass Paolos Route »genau dem homosexuellen Baedeker seiner Zeit«<sup>44</sup> entspreche. Auch das »Caffè Aranjó« (2.1, 61), womit eine Anspielung auf das Caffè Aragno vorliegen könne (vgl. 2.2, 34), gehörte zum »homosexuellen Strich Roms«<sup>45</sup>: Eine Spur, die dem von Paolo und dem Erzähler gleichzeitig ausgerufenen »Du hier?« (2.1, 62) eine Doppeldeutigkeit verleiht. Auch Paolos Aussage, er habe sich in Saracenis »musizierenden Engel verliebt« (2.1, 64), weist deutlich homoerotische Züge auf.<sup>46</sup> Wenn Böhm jedoch schreibt, dass diese Signale keine »Gegen-Struktur zu dem heterosexuellen sujet begründen«<sup>47</sup>, übersieht er weitere Signale.

Eine weitere Spur führt in den zeitgenössischen Diskurs um Dekadenz, Degeneration und Männlichkeit mit der Dichotomie zwischen dem »maskulinen Stereotyp«<sup>48</sup> und dem »Anti-Typus«<sup>49</sup>. Dabei kam es Ende des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Kopplung des Bildes vom Juden mit dem Bild vom Homosexuellen.<sup>50</sup> Juden wurden in antisemitischen Karikaturen zunehmend feminisiert, galten gleichzeitig aber – wie der »Panther« Paolo – als animalisch triebhaft. Außerdem wurde ihnen oft eine Nervosität und damit auch eine höhere Krankheitsanfälligkeit attestiert. Diese Verbindung von Feminisierung, »Perversion« und Krankheit machte jüdische Männer auch als homosexuell und Homosexuelle auch als jüdisch lesbar.<sup>51</sup> Wenn in *Der Wille zum Glück* Paolos

<sup>43</sup> Karl Werner Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 240.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd., Böhm bezieht sich hier auf Magnus Hirschfeld.

<sup>46</sup> Der Verweis bezieht sich auf das Bild *Rube auf der Flucht nach Ägypten*, das Thomas Mann in seinem Notizbuch erwähnt (vgl. Nb I, 45). Das Bild gilt heute als ein Bild Caravaggios (vgl. 2.2, 34). Bei dem erwähnten Engel handelt es sich um eine »schöne, halb drapierte Jünglingsfigur« (2.2, 34).

<sup>47</sup> Böhm, *Zwischen Selbstzucht und Verlangen* (Anm. 43), S. 240.

<sup>48</sup> Mosse, *Das Bild des Mannes* (Anm. 20), S. 9–25.

<sup>49</sup> Ebd., S. 79–106.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 95–100. Heinrich Detering hat herausgearbeitet, dass Thomas Mann diese Analogien durchaus bewusst und diese für sein Schreiben als auch für sein Selbstbild relevant waren. Vgl. Heinrich Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 2005, exemplarisch S. 73–77.

Identität in Bezug auf das Judentum verrätst wird, so legt das auch eine Textebene frei, auf der seine Sexualität verrätst wird.

Aber was meint Paolo mit »Glück«? Bei der ersten Lektüre mag das klar sein: Es ist das erfüllte Liebesleben in der Ehe mit Ada. Lässt man sich jedoch auf die aufgezeigten Textgeheimnisse ein, so verweisen diese wieder auf denjenigen, der mit ihnen spielt, nämlich Thomas Mann selbst.

Wie viele seiner Texte trägt auch die Erzählung *Der Wille zum Glück* »unverkennbar autobiographische Züge«<sup>52</sup>. Besonders deutlich wird das an Paolos Eltern oder an der Integration seines Namens: Thomas *Paul Mann* (vgl. 2.2, 30). Eine weitere Parallele führt zu der bereits mehrfach erwähnten Novelle *Tonio Kröger*. Hermann Kurzke erkennt in diesem Text »eine erste, versteckte Absage an die zur Boheme verdammende, bürgerlich nicht integrierbare Homoerotik zugunsten der Ehe«<sup>53</sup>, was ihn auf das Leben des Autors verweisen lässt: »Biographisch entwickelt sich daraus bald eine Absage an Paul Ehrenberg zugunsten von Katja Pringsheim.«<sup>54</sup> 1925 interpretiert Mann im Essay *Die Ehe im Übergang* seine Entscheidung für die bürgerliche Ehe nur leicht chiffriert als eine Überwindungsleistung (vgl. 15.1, 1036).

Liegt nicht die Vermutung nah, dass Thomas Mann, der seine Figur Paolo Hofmann auch schon strukturell mit seiner eigenen Familiengeschichte ausstattet, genau diesen auch eine Entscheidung treffen lässt, die er selbst erst neun Jahre später, als er mit der Werbung um Katja Pringsheim beginnt, treffen konnte? Damit bestünde die Bedeutung, die das »Glück« im Subtext hat, weniger in der Entfesselung eines unterdrückten Triebs, sondern vielmehr in dessen Domestizierung. Das Ziel ist dann das erfolgreiche Beschreiten des konformen Weges, das Erreichen einer gesellschaftsfähigen, bürgerlichen Ehe. Dass Paolo dabei sterben muss, offenbart die Skepsis, die der junge Thomas Mann diesbezüglich noch zu haben scheint.<sup>55</sup> Und der Fasching, bei dem sich Ada und Paolo kennenlernen (2.1, 54), lässt sich bereits als ein Hinweis auf das Maskenspiel, das die Figuren mit sich und mit dem Leser treiben, lesen.

Doch wie auch bei der Maskerade gibt es keine klare Zuweisung von Original und Fälschung und so bleiben schlussendlich Fragen offen: Ist z. B. Ada am Schluss die Betrogene oder aber eine Komplizin, der ihr eigener Triumph bleibt? Und ist der Erzähler ein Mitwisser? Die Eifersucht, die dieser in seiner

<sup>52</sup> TM Hb (2005), 548. Vgl. auch Peter de Mendelssohn: Nachbemerkungen zu Thomas Mann, 2. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 14.

<sup>53</sup> Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 4., überarbeitete und aktualisierte Aufl., München: C. H. Beck 2010, S. 107.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. Vagel, Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns (Anm. 38), S. 202–211. Hier ließe sich Vagets Lesart eine alternative Deutung gegenüberstellen: Paolo geht es demnach zwar um die gesellschaftlich »richtige« Ehe, aber *nicht* um das Ausleben der für ihn »falschen« Sexualität.

Abwertung und in seinem unterschwellig aggressiven »Bedenken« (2.1, 58) artikuliert, zielt damit wahrscheinlich gar nicht auf Ada, sondern ist vielmehr Ausdruck des homosozial-erotischen »bond between males«<sup>56</sup>. Ob es sich hier insgesamt aber um eine »Camouflage« im Sinne Deterings handelt, ist zu verneinen. Für eine solche ist das konstitutiv intentionale Moment nicht mit Sicherheit auszumachen. Produktiver ist es hier, statt beim Autoren an dem Text selbst anzusetzen und dabei der Überlegung Rechnung zu tragen, die Andreas Blödorn in seinem Queer Reading zu *Tonio Kröger* dargelegt hat:

»Ein *Queer Reading* fragt daher nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten, nach dem, was verheimlicht und dabei zugleich verschlüsselt mitgeteilt wird. Und es rechnet mit der Möglichkeit eines ›Textbegehrens‹, das unterschwellig kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen von Autor, Erzähler und Figuren artikuliert [...].«<sup>57</sup>

An sein Ende kommt ein Sujet, wenn die bewegliche Figur zu einer unbeweglichen wird: »Eben deshalb hält, sobald der Verliebte heiratet, die Aufständischen siegen, die Sterblichen sterben, die Entwicklung des Sujets inne.«<sup>58</sup> Paolo heiratet und Paolo stirbt, ob dabei jedoch ein Außenseiter einen »dauerhaften Sieg über das Leben und den Tod«<sup>59</sup> erringt, ob er Bürgerlichkeit siegesgewiss simulieren kann oder aber an sich selbst scheitert, das bleibt zum Schluss eine Frage der Perspektive. Auf jeden Fall kommt die Bewegung schlussendlich zum Stillstand, schließt sich der Raum, endet die Erzählung. Dann kann nur noch die Interpretation neue Bewegungen anstoßen.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press 1985, S. 21.

<sup>57</sup> Andreas Blödorn: Von der Queer Theory zur Methode eines Queer Readings: Tonio Krögers verquere ›Normalität‹. *Queer Studies*, in: *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*, hg. von Tim Lörke u. Christian Müller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 129–146, hier: S. 135.

<sup>58</sup> Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* (Anm. 2), S. 362.

<sup>59</sup> Andreas Blödorn: Perspektivenwechsel und Referenz. Zur Metaphorik des Todes in Thomas Manns frühen Erzählungen, in: *Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe bis Thomas Mann. Festschrift für Børge Kristiansen*, hg. von Andreas Blödorn u. Søren R. Fauth, Wuppertal: Arco 2006, S. 253–289, hier: S. 280.

<sup>60</sup> Für wertvolle Kommentare danke ich Margret Breitholz-König, Tim Lörke, Claudio Steiger und Sebastian Zilles.

*Elisabeth Galvan*

## Anfänge des Erzählens im Drama

Von *Fiorenza* zu *Der Erwählte*

Oft und viel war (und ist immer noch) die Rede vom Missglücken des einzigen dramatischen Versuchs Thomas Manns. Mangelnde Dramatik einerseits, Tendenz zum Epischen andererseits standen seit jeher im Zentrum der Kritik. Dabei blieb außer Blick, dass diese als ›Mängel‹ monierten Eigenschaften womöglich in einen größeren Zusammenhang zu stellen sind, z. B. in die von Peter Szondi entworfene *Theorie des modernen Dramas*, in der Szondi bekanntlich eine um die vorletzte Jahrhundertwende beginnende, immer stärkere Episierung der dramatischen Gattung, ein Überhandnehmen des Epischen im Dramatischen feststellt.

Ähnlich, doch in einem weiteren Sinn hebt Helmuth Kiesel in seinem Standardwerk über die literarische Moderne die »Verwischung der Gattungsgrenzen« bzw. die »Kreuzung verschiedener Gattungen« als typisches Merkmal der Literatur der Moderne hervor und führt als frühestes und wichtigstes Beispiel Baudelaires Prosagedichte an.<sup>1</sup>

Auch Thomas Manns Zeitgenosse Alfred Döblin plädiert 1929 in seinem poetologischen Essay *Der Bau des epischen Werks* entschieden für eine Sprengung der Gattungsgrenzen:

Es ist auch ein Dogma, aber ein abbruchreifes, daß das Drama nur in der Dialoghandlung abläuft. [...] Sie werden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn ich den Autoren rate, in der epischen Arbeit entschlossen lyrisch, dramatisch, ja reflexiv zu sein.<sup>2</sup>

Für die hier anklingende Hybridisierung der literarischen Gattungen finden sich in Thomas Manns Werk – wenn auch nicht gerade auf den ersten Blick – zahlreiche Beispiele. Ihre Anfänge gehen auf das Drama *Fiorenza* zurück, dessen Plan und Niederschrift Thomas Mann in den Jahren 1898–1905 beschäftigten. Jenseits der Hybridisierung finden sich aber, so meine These, in diesem von der Forschung beharrlich unterbelichteten Text weitere wichtige Elemente,

<sup>1</sup> Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München: C. H. Beck 2004, S. 153.

<sup>2</sup> Alfred Döblin: *Der Bau des epischen Werks*, in: *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Walter 1963, S. 103–132, hier S. 112 f.

die wesentliche Aspekte des späteren Werks antizipieren und diese erst in einen größeren Bedeutungszusammenhang stellen.

Dies gilt für die Ebene der Technik, der Figurenkonzeption und der Problematik. Wie in einem Kaleidoskop spiegeln sich in diesem frühen, nur scheinbar isolierten Text formale und kompositorische Elemente, Themen und Figuren, die das Gesamtwerk bestimmen und vor dem Hintergrund von *Fiorenza* neu gelesen werden können. Von hier aus verlaufen Verbindungslinien zu *Schwere Stunde* und *Tod in Venedig*, zu *Zauberberg* und *Mario und der Zauberer*, zu *Lotte in Weimar*, *Doktor Faustus* und *Bruder Hitler* (und noch mehr).

### I. Komposition / Technik

Beginnen wir mit der Ebene der Technik: Bis in die Gegenwart hält die Forschung an der Annahme fest, Thomas Mann habe zum ersten Mal in der unmittelbar nach dem Drama 1905 entstandenen Erzählung *Schwere Stunde* das Prinzip der Montage (Benutzung und Aneignung eines umfangreichen Quellenmaterials) angewandt.<sup>3</sup> Demgegenüber ist festzuhalten, dass Thomas Mann erstmals in *Fiorenza* ›montiert‹, und zwar in ganz großem Stil.

Für sein künstlerisches Verfahren ist es typisch, in seinen großen Figuren verschiedene, nicht selten sich einander widersprechende Modelle, Paradigmen und Quellen miteinander zu verbinden. Dies macht es nicht nur unmöglich, eine bestimmte Figur auf ein einziges Modell zurückzuführen, sondern auch wenig sinnvoll, nach einem solchen zu suchen, ergibt sich doch die Vielschichtigkeit und Einzigartigkeit der Figuren in vielen Fällen gerade aus der ihnen zugrunde liegenden, gewollten Heterogenität der Quellen. Dieses kombinatorische Verfahren ist nicht Selbstzweck oder ästhetisches Spiel, sondern Ausdruck eines der Kunst grundsätzlich innewohnenden Potentials des frei-kreativen Umgangs mit vorgefundenen Traditionen und Paradigmen und des Versuchs, sie miteinander in Verbindung zu setzen. Dies zeigt sich exemplarisch an der hochkomplex konstruierten Dramenfigur des Priors (Savonarola), die aus mindestens sechs verschiedenen ›Quellen‹ ›montiert‹ wird (hier zeigt sich übrigens, dass der Begriff ›Quelle‹ entschieden zu unscharf ist, um den komplexen Prozess der Rezeption und Wiederverwendung anderer Texte und Autoren seitens Thomas Manns zu beschreiben). In dieser literarischen Figur vermischen sich:

- 1) Das Werk eines italienischen, katholischen Historikers, der mit seiner Savonarola-Biographie wesentlich zu dessen Hagiographisierung beigetragen hat

<sup>3</sup> Vgl. den Kommentar von Terence J. Reed zu *Schwere Stunde* in 2.2, 289.

- (Pasquale Villaris 1868 erschienene, zweibändige *Geschichte Savonarola's und seiner Zeit*);
- 2) Schopenhauers Auffassung des durch Erkenntnis und Askese zur Weltverneinung gelangten, vom Willen befreiten Heiligen (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Viertes Buch, § 68: hier wird der Typus dieses Heiligen beschrieben);
  - 3) Nietzsches dieser Typologie völlig entgegengesetzte Analyse der Psychologie des asketischen Priesters (*Zur Genealogie der Moral*, Dritte Abhandlung, Aph. 11 »Was bedeuten asketische Ideale?«), der aus Ressentiment die Herrschaft über das Leben erhalten will und in dem sich auf diese Weise der Wille zur Macht manifestiert;
  - 4) Nietzsches Wagner-Kritik (*Der Fall Wagner*), aus deren Perspektive der Prediger Savonarola als »Verführer großen Stils«<sup>4</sup> gezeichnet wird;
  - 5) Der späte Tolstoi, insbesondere seine Abhandlung *Gegen die moderne Kunst* (1898), aus der die vom Prior vertretene antisensualistische, streng religiös-moralische Ästhetik übernommen wird. Tolstoi geht hier von einem rein moralischen Kriterium der Kunstbetrachtung aus und verwirft so gut wie die gesamte Kunst seit der Renaissance, da sie nicht mehr »die religiösen Gefühle ihrer Zeit« ausdrücke;<sup>5</sup>
  - 6) Die literaturkritische Abhandlung *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler* (1903) des russischen Schriftstellers und Mystikers Dmitri Mereschkowski, ein Autor, der übrigens auch noch im *Joseph* seine Spuren hinterlassen wird.

Von diesem konkreten Fallbeispiel (zahlreiche andere könnten folgen) abgesehen steht *Fiorenza* im Dialog mit der zeitgenössischen in- und ausländischen Literatur (allen voran mit Heinrich Mann, sodann mit Hugo von Hofmannsthal, Ricarda Huch, Isolde Kurz, Oskar Panizza, Frank Wedekind, Henrik Ibsen, Gabriele d'Annunzio, Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde), mit der literarischen Tradition (Boccaccio, Schiller, Heine, Lenau), mit ästhetischen Abhandlungen von Autoren wie Aby Warburg, Henry van de Velde und Walter Pater, und mit der zeitgenössischen Münchener Kunstszene (Franz von Stuck, Franz von Lenbach, Hermann Obrist, Richard Riemerschmid). Sie alle vermischen sich im Drama zu einer Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit, die mit dem Begriff der »Polyphonie« vielleicht besser beschrieben wäre als mit dem der »Montage«. Alle späteren Romane Thomas Manns haben einen stark

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: dtv 1980, Bd. 6, S. 42.

<sup>5</sup> Leo Tolstoi: *Gegen die moderne Kunst*. Dt. Übers. von Wilhelm Thal, Berlin: Steinitz 1898, S. 13.

polyphonen Charakter – zum ersten Mal hat der Autor diese Technik jedoch in seinem einzigen Drama angewandt.

## II. Figuren und Figurenkonstellation

Hier begegnen dem Thomas Mann-Leser auch *in nuce* Figuren, die er in späteren literarischen Gestalten wiedererkennt. Der Prior als Vorläufer Naphtas etwa, der Gelehrte und Erzieher der Medicisöhne Angelo Poliziano als früher Settembrini, der Künstler Ghino als Vorläufer Rudi Schwerdtfegers (gemeinsames Modell: Paul Ehrenberg), der Maler Leone als der von Leo Zink (gemeinsames Modell: der mit Julia Mann befreundete Münchener Maler Leo Putz), oder der Knabe Gentile in seiner Hermes-Psychopompos-Rolle als Antizipation Tadzios. Gerade mit dem späten Roman *Doktor Faustus* unterhält das frühe Drama auf der Ebene der Figurenkonzeption (aber nicht nur) viele Verbindungen: Wenn man bedenkt, dass der Romanplan zu *Die Geliebten* parallel zu *Fiorenza* läuft, ist dies auch nicht überraschend.

Der Prior nimmt aber auch die Außenseiterproblematik voraus, die im unmittelbaren Kontext des Dramas in den Erzählungen *Die Hungernden* und *Tonio Kröger* wiederkehrt und dann, vielfach variiert, immer wieder eine Rolle spielen wird. Fiore erzählt über die gemeinsam in Ferrara verbrachte Jugendzeit:

Aber einer der Nachbarssöhne schloß sich von unserer frohen Freundschaft aus, der zweite, um achtzehn [...], schwach, klein und häßlich wie die Nacht. Er war menschen-scheu, und wenn Ferrara strömte, den öffentlichen Festen zuzuschauen, begrub er sich in Büchern, spielte auf seiner Laute traurige Melodien und schrieb, was niemand lesen durfte (3.1, 102).

Neben den Vorläufer-Figuren steht in *Fiorenza* aber vor allem erstmals eine ganz bestimmte Figuren-Konstellation im Zentrum, die für die folgenden Erzähltexte immer wieder funktionalisiert wird: Gemeint ist die Konstruktion einer Polarisierung, durch die einander entgegengesetzte Welten repräsentiert werden (Naphta–Settembrini, Adrian Leverkühn–Zeitblom). Im lebens- und kunstfreudigen, sensualistischen Medici-Renaissancefürst Lorenzo il Magnifico (der Prächtige) und dem asketischen, spiritualistischen Dominikaner-mönch Bruder Girolamo (der nie bei seinem Nachnamen ›Savonarola‹ genannt wird) prallen bekanntlich zwei antithetische Weltanschauungen aufeinander, wobei die beiden Antagonisten auch nach den Heineschen Kategorien ›Helene‹/›Nazarener‹ konzipiert sind. Jenseits aller Polarität haben die beiden Gegenspieler jedoch Essentielles gemeinsam: Beide sind Helden der Schwäche – und beiden geht es um die Macht über Florenz, für das im Drama alle-



gorisierend die einzige weibliche Figur Fiore steht. Die Nähe zwischen den beiden Herrschernaturen wird in ihrem großen Dialog (III. Akt, letzte Szene) nicht nur auf der inhaltlichen, sondern vor allem auch auf der sprachlichen Ebene suggeriert:

DER PRIOR: [...] Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. **Ruhm** muß es mir bringen!

LORENZO: Bei Gott, so ist es! [...] Ichsüchtig sind wir Herrscher, und *sie schelten* uns so, weil sie nicht wissen, daß wir's aus Leiden sind. [...]

DER PRIOR: Auch *schelten sie* ja nicht. Sie staunen. Sie verehren. Sieh sie doch kommen zu dem starken Ich, die Vielen, die nur ein Wir sind, und ihm dienen [...].

LORENZO: *Obgleich* sein Eigennutz ganz offen zutage tritt ...

DER PRIOR: *Obgleich* er die Dienste [...] als selbstverständlich entgegennimmt ...

LORENZO: Cosimo, mein Vorfahr [...] war ein kluger und kalter Tyrann ... Sie brachten ihm den Titel: Vater des Vaterlandes. Er nahm ihn [...] und dankte nicht einmal. [...] Wie muß er sie verachten – dacht' ich. Und seitdem hab ich das Volk verachtet.

DER PRIOR: Die Schule der Verachtung ist der **Ruhm**.

LORENZO: Er ist die Würdelosigkeit der Menge! Sie sind so arm, so leer, so selbstlos selbstvergessen ...

DER PRIOR: So einfach, so beherrschbar ...

LORENZO: Nichts Besseres kennen sie, als beherrscht zu sein ...

DER PRIOR: Sie schreiben mir von allen Enden der Welt [...]. Hab' ich sie je gebeten darum und dank' ich ihnen jemals dafür?

LORENZO: *Es ist erstaunlich!*

DER PRIOR: Ganz erstaunlich ist es! Seid ihr so nichtig, [...] daß ihr nichts Stolzeres wißt, als einem anderen zu dienen?

LORENZO: Ganz so! Ganz so! [...]

DER PRIOR: Lachen möchte man ob der Gefügigkeit der Welt ...

LORENZO: Und lachend, lachend faßt man die Welt als williges Instrument, um drauf zu spielen ...

DER PRIOR: Sich darauf zu spielen!

(3.1, 124 ff. Hervorh. d. Verf.)

Durch das bestätigende Wiederaufnehmen eines Wortes aus dem (jeweils vom Anderen gesprochenen) vorherigen Satz, bei dem es zuweilen auch zu Chiasmen<sup>6</sup> kommt, entsteht hier eine Homogenität der Rede, die alle bisherige Antithetik unterläuft und diese als eine nur scheinbare erkennbar macht. Die Sätze werden nicht zu Ende gesprochen (sie bleiben offen, laufen in Punkte aus), sondern jeweils vom Anderen ergänzt. Das hat zur Folge, dass der Figurenrede hier jedes dialektische Moment fehlt, ja mehr noch: Der Dialog lässt sich mühelos als ein Monolog lesen, in dessen Zentrum die Manipulierbarkeit

<sup>6</sup> Dem Chiasmus ist das Element der Spiegelung als Grundcharakteristik eingeschrieben. Vgl. hier die Formulierungen »sie schelten«/»schelten sie« und »Es ist erstaunlich«/»erstaunlich ist es«.



der Massen und ihre Instrumentalisierung (»die Welt als williges Instrument, um drauf zu spielen«) stehen. Genau dies ist die entscheidende Ebene, die den Antagonismus der beiden Figuren aufhebt und zwischen ihnen eine Identität herstellt. Ein einziger Kritiker hat die tiefere Identität von Lorenzo und Girolamo erkannt und radikal formuliert, und dies bereits sehr früh: »Einen Augenblick, da die Feinde einander verstehen, [...] kommt ihr Zwiesgespräch [...] zum Einklang und stellt sich als Selbstgespräch heraus. Hier erklärt sich, daß die Beiden ein einziger Mensch sind«, schreibt Heinrich Mann 1906 in seiner bekannten *Fiorenza*-Besprechung.<sup>7</sup>

### III. Wort und Manipulation

Das Thema der Publikumswirksamkeit und damit zusammenhängend der Manipulation, für das Thomas Mann auch durch Nietzsches Wagner-Kritik sensibilisiert wird, durchzieht sein Werk von *Fiorenza* zu *Mario und der Zauberer*, vom *Wunderkind* zum *Propheten* bis zu *Felix Krull*. Erstmals gestaltet wird es im Drama: Sowohl Lorenzo als auch der Prior manipulieren Florenz – der eine durch seine festfreudige Demagogie in Form von *panem et circenses*, der andere durch seine Predigten. Schauen wir uns nun diese spezifische Form der verbalen Performativität etwas näher an.

Lebendig ist der asketische Prediger Savonarola eigentlich nur in seinem ureigensten Element – auf der Kanzel, die eine unübersehbare Affinität zur Bühne besitzt. Dem Akt des Predigens kommt in *Fiorenza* eine zentrale Bedeutung zu. Thomas Mann hat darauf verzichtet, Savonarola als Prediger auftreten zu lassen, geht es ihm doch vor allem um die Darstellung der Wirkung, die er bei seinen Zuhörern erzielt.

Die Predigt ist eine literarische Gattung, in der seit jeher Allegorie und Allegorese eine wesentliche Rolle spielen. Die in *Fiorenza* wiedergegebenen Predigten Savonarolas enthalten eine ganze Reihe von Allegorien, die alle die Sündhaftigkeit und Unmoral seiner Zeit veranschaulichen sollen. Thomas Manns Hauptquelle ist dabei Pasquale Villaris bereits erwähntes Werk *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit*.<sup>8</sup> Die Predigten des Mönchs durchziehen buchstäblich das gesamte Drama: Nicht nur werden der Akt des Predigens und dessen Wirkung immer wieder von den verschiedenen Figuren thematisiert, sondern bestimmte Worte Savonarolas werden vom Kreis der

<sup>7</sup> Heinrich Mann, »Mache«, in *Die Zukunft*, 31. 3. 1906, S. 502. Vgl. den Kommentar der Verfasserin zu *Fiorenza* in 3.2, 95 f.

<sup>8</sup> Pasquale Villari: *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit*. Dt. Übers. von Moritz Berduscheck, 2 Bände, Leipzig: Brockhaus 1868.

Freunde Lorenzos aufgegriffen und in ihrer Konversation wieder verwendet, d. h., Savonarolas Einfluss erstreckt sich – über seine Sprache – auf die ihm entgegengesetzte Sphäre der Vertreter der Renaissance.

Über die rhetorische Wirkung des Predigers berichtet vor allem Pico della Mirandola, der neben dem Rede-Inhalt sowohl die vom Mönch eingesetzten rhetorischen Mittel als auch die bei der Masse hervorgerufene Wirkung beschreibt: »Der Bruder besitzt die Kunst, mit einem rätselhaft betonten Wort die Gewissen zu berühren, daß die Menge wie ein einziger Körper zusammenzuckt« (3.1, 26).

Für die Berufung Savonarolas nach Florenz, so Pico, habe eine ganz bestimmte Eigenschaft des Mönchs eine ausschlaggebende Rolle gespielt, nämlich die »sonderbare und dämonische Eigenart seiner Anschauung und Rede«, wodurch »[d]er Zustand der Kirche und der öffentlichen Sitten [...] plötzlich in einem grellen und höllischen Lichte [erschien]« (3.1, 35 f. Hervorh. d. Verf.). Savonarola verfügt also über die Fähigkeit, durch seine Rede eine neue – scheinbare – Wirklichkeit zu evozieren, und dieser evokativen Kraft können sich seine Zuhörer nicht entziehen. Kaum nach Florenz berufen, wächst sein »Auditorium« Tag für Tag, und er wird »mit Bitten bestürmt, die Kanzel zu besteigen« (3.1, 36). Von da an erweist sich der Aufstieg des Predigers Savonarola als unaufhaltsam: »Er predigt und übt eine nie erhörte Wirkung« (3.1, 36), ja einen geradezu »magischen Einfluß« aus (3.1, 37). Kanzel, Rede und Zuhörermenge bilden dabei ein Ganzes, in dem die Macht Savonarolas gleichsam komprimiert erscheint:

Endlich steht Bruder Girolamo auf der Kanzel. Sein Blick, dieser seltsam starre und brennende Blick richtet sich auf die Menge, und in einer atemlosen [...] Stille beginnt er zu sprechen. Er spricht zu Florenz, er redet es mit du an und fragt mit entsetzlicher Ruhe [...], wie es lebt, wie es die Tage verbringe und wie die Nächte. [...] Dann schweigt er [...]; und Florenz, diese tausendköpfige Menge, die den Dom erfüllt, krümmt sich unter seinem unerträglichen Blick, der alles durchschaut [...] (3.1, 27).

Die Menge schweigt. Dies scheint die Rhetorik des Mönchs noch stärker zu beflügeln, und in vollem Bewusstsein seiner Macht beginnt er nun »eine unbarmherzige Abrechnung, ein Jüngstes Gericht in Worten, unter dem die Menge sich windet wie unter Rutenstreichen«. (3.1, S. 28) Um die vollkommene Sündhaftigkeit der Stadt und den Verfall ihrer Moral vorzuführen, vergleicht er Florenz unter Rekurs auf die Offenbarung des Johannes mit der

»[...] Buhlerin, die da auf vielen Wassern sitzt, das Weib auf dem Tiere! Sie ist bekleidet mit Scharlach und Rosinfarbe und übergoldet mit Gold [...]. Und an ihrer Stirn geschrieben den Namen, das Geheimnis, die große Babylon, die Mutter der bösen Lust« (ebd).

Der aus der Bibel zitierten Allegorie folgt nun Savonarolas Allegorese: »Das Weib, ruft er, bist du, Florenz, freche, üppige Buhlerin!« (ebd.)

Konstitutiv für die Allegorese ist ein Moment der Willkür: Die Auslegung einer Allegorie ist immer auch ein Verfahren willkürlicher Bedeutungsverleihung. Dies wird an diesem Beispiel besonders deutlich. Zunächst macht nämlich Savonarola das Weib auf dem Tiere, die große Babylon, zur Allegorie der Stadt Florenz, d. h., er entlehnt ein bestimmtes Bild aus der christlichen Tradition und wendet dieses allegorisierend auf die unmittelbare Gegenwart an. Doch sein Verfahren der Bedeutungsverleihung geht weiter. Die Predigt wird plötzlich durch das verspätete Eintreffen Fiore im Dom, das in geräuschvoll-provokativer Absicht geschieht, unterbrochen. Und war die große Babylon soeben noch die Allegorie der Mediceer-Stadt, findet sie nun blitzschnell eine neue Verwendung. Mit ausgestrecktem Arm auf die eintretende Fiore deutend, ruft der Mönch: »seht! [...] Sie kommt, [...] das Weib auf dem Tiere, die große Babylon!« (3.I, 30)

Die bedeutungsverleihende Macht, die Savonarolas Wort innewohnt, wird an der Reaktion seines Publikums unmittelbar deutlich: die Menge zweifelt keinen Augenblick an der Aussage des Mönchs, und Fiore, die soeben noch allseits bewunderte und verehrte Geliebte Lorenzos, gerät umstandslos zur Verkörperung des Bösen: »Ekel, Furcht und Haß starrte aus den tausend [...] Blicken, die von allen Seiten auf sie gerichtet waren. Ein heiseres Stöhnen, das nach ihrem Blute zu lechzen schien, ward hörbar« (3.I, 31).

Savonarolas Ort des Agierens ist die Kanzel, die Art seines Agierens die Rede, er selbst ein Agitator. Was er *spricht*, wird *wahr*: »Ihr müßt bedenken, daß alles, was er sieht, zur Wahrheit und Gegenwart wird, indem er es ausspricht.« (ebd.)<sup>9</sup> Durch die Sprache schafft er eine neue Wirklichkeit, das gesprochene Wort ist das Instrument zur Manipulierung der Massen. Damit ist er ein früher Vorläufer Cipollas in der 1929 entstandenen Erzählung *Mario und der Zauberer*, der das Publikum sowohl durch das Wort als auch durch Hypnose seinem Willen unterwirft. Erneut geht es hier um die potentiell manipulative Dimension der rhetorischen Performativität: Wie der Prediger hat auch Cipolla ein »Auditorium« (VIII, 684), an das seine außerordentliche Beredsamkeit gerichtet ist (»parla benissimo«, VIII, 679), auch er agiert auf einer (erhöhten) Bühne, und Savonarolas »Rutenstriche« erscheinen hier zur Reitpeitsche variiert, mit denen der Zauberer die Hypnose induziert.

Gleich am Beginn von Cipollas Auftritt wird mit den Termini ›Zunge‹ und ›Wollen‹ eine Begriffskonstellation formuliert, die im weiteren Verlauf des Ge-

<sup>9</sup> »Pico fährt fort: ›Seine bleiche Hand [...] bebte auf und nieder, [...] und solange er diese Hand nicht sinken ließ, war die schöne Fiore in Wahrheit das apokalyptische Weib, die große Babel in all ihrer schamlosen Herrlichkeit.« (3.I, 31)

schehens eine zentrale Rolle spielt. Die Isotopie der Zunge erscheint dabei sprachlich teilweise verschlüsselt, da sie wiederholt auf Italienisch dekliniert wird<sup>10</sup>.

Als der Zauberer die Bühne betritt, sagt er zunächst kein Wort, sondern mustert streng und eingehend sein Publikum. Ein junger Zuschauer unterbricht schließlich die Stille durch eine an Cipolla gerichtete Provokation, und jemand im Saal kommentiert mit Blick auf den jungen Mann: »Ha sciolto lo scilinguagnolo« (VIII, 676). Die Stelle bleibt unübersetzt. Es handelt sich um eine italienische idiomatische Formulierung (»das Zungenbändchen lösen«) und bedeutet so viel wie Zungenfertigkeit. Das Wort *lingua*, das im Italienischen sowohl *Zunge* als auch *Sprache* bedeutet, ist im Terminus *scilinguagnolo* gewissermaßen codiert enthalten. Hier beginnt die den weiteren Text durchziehende Isotopie der Zunge, die sich in Cipollas erster ›Nummer‹ fortsetzt: Zur Bestrafung für seine ›vorlaute‹ Wortmeldung wird der schlagfertige junge Zuschauer mithilfe der Reitpeitsche in einen hypnotischen Zustand versetzt und streckt gegen seinen Willen dem Publikum die Zunge heraus.

Zweierlei wird bei dieser allerersten Performance des Zauberers klar: seine Kontrolle bzw. Manipulierung der ›Zunge‹, d. h. ›Sprache‹ der Zuschauer – und die Zentralität des Begriffs ›Wollen‹/›Willen‹: »Du tust, was du willst. Oder hast du schon einmal nicht getan, was du wolltest? Oder gar getan, was du nicht wolltest? Was nicht du wolltest?« (VIII, 676), fragt er den jungen Mann. ›Wollen‹ und ›Tun‹ erscheinen im folgenden als zwei voneinander völlig entkoppelte Instanzen, Cipolla selbst als die Inkarnation des ›Willens‹, der das ›Tun‹ der anderen bestimmt: »Höre, mein Freund, es müsste bequem [...] sein, nicht immer [...] für beides aufkommen zu müssen, das Wollen und das Tun. Arbeitsteilung müsste da einmal eintreten [...].« (VIII, 676f.) Genau diese Aufspaltung in ›Wollenden‹ und ›Ausführenden‹ führt dann die Zungen-Nummer vor, die Cipolla mit »Ich war's« (VIII, 677) (in nur scheinbar parodistischer Form) kommentiert und damit seine ›Autorschaft‹ offen unterstreicht.<sup>11</sup>

Cipolla führt aber nicht nur die Kontrolle *der* Sprache vor, sondern ebenso und vor allem die Manipulierung *durch* sie. Ganz wie der Prior benutzt er die Sprache als Instrument zur Ausübung seiner Macht. Denn nicht immer bedient er sich zur Unterwerfung des Publikums seiner den Trancezustand induzierenden Reitpeitsche. In zwei Fällen geschieht die Reduzierung des Individuums zu einem willenlosen Objekt ausschließlich über die Sprache. Dies gilt für den jungen Mann, dem Cipolla »Wort für Wort mit ruhiger Eindringlichkeit« eine

<sup>10</sup> VIII, 678 (»questo linguista«), 684 (»sulla linguaccia«).

<sup>11</sup> »Willst du [...] dieser gewählten [...] Gesellschaft hier die Zunge zeigen [...]?«, fragt Cipolla, und der junge Mann antwortet: »Das will ich nicht. Es würde von wenig Erziehung zeugen«, worauf Cipolla bemerkt: »Es würde von gar nichts zeugen [...], denn du *tätest* es ja nur.« (VIII, 677)

Kolik suggeriert, sodass er schließlich als »ein Bild verrenkter Pein« fast am Boden hockt (VIII, 685), und für den Titelheld der Erzählung. Der Zauberer begleitet seine gesamte Abendvorstellung mit einem ununterbrochenen Redefluss<sup>12</sup>, doch erst im Falle Marios geht er so weit, ausschließlich durch die Sprache einen Identitäts- und Geschlechtswandel seiner selbst zu erzeugen und wie der Dominikanermönch mit sprachlichen Mitteln eine scheinbare, fiktive Realität zu schaffen. Sozusagen schrittweise übernimmt Cipolla redend die Rolle Silvestras, bis er schließlich – über die Sprache – vollends in ihre Identität schlüpft:

Wenn ich mich an ihre Stelle versetze [...] und die Wahl habe zwischen so einem geteerten Lümmel [...] und einem Mario, [...] der [...] mich liebt mit wahrem, heißem Gefühl, [...] so ist die Entscheidung meinem Herzen nicht schwer gemacht, so weiß ich wohl, wem ich es schenken soll, wem ganz allein ich es längst schon errötend geschenkt habe. Es ist Zeit, daß er's sieht und begreift, mein Erwählter! Es ist Zeit, daß du mich [...] erkennst, Mario, mein Liebster [...]. (VIII, 709)

Die durch Cipollas »verblendende[] Worte« (ebd.) hervorgerufene illusionäre Wirklichkeit gipfelt im Kuß, den Mario seiner vermeintlichen Silvestra gibt. Hier erreicht die Persuasionsfähigkeit des Zauberers ihren Höhepunkt, hier erweist er sich vollends als gefährlicher Sprachkünstler, dessen Worte die persuasive Macht besitzen, eine Scheinrealität zu erzeugen.

Die Erzählung verhandelt das Thema »Sprache« auf verschiedenen Ebenen: Die im Text immer wieder auftauchende und thematisierte Mehrsprachigkeit, die Isotopie der Zunge, die Reflexionen über den Sprachgebrauch der Italiener (VIII, 679f.)<sup>13</sup>, schließlich die Sprache der Erzählung selbst, die sich immer wieder betont als Artefakt gibt und als solches erkannt werden will: Dies gilt für die Wort- und Sprachspiele ebenso wie für die mehrfach auftretende rhetorische Figur des Chiasmus,<sup>14</sup> die sowohl von Cipolla als auch vom Ich-Erzähler verwendet wird. Die Sprache des Italieners ist zwar »sehr klar akzentuiert und geläufig« (VIII, 706), doch ist ihre Wirkung eine der Klarheit entgegengesetzte, zielen doch seine Worte darauf, »die Wasser zu trüben und seelische Verwirrung anzurichten« (VIII, 689). Dies trifft im Besonderen für den Diskurs des ›Wollens‹ zu<sup>15</sup>, der mit jenem der ›Zunge‹/›Sprache‹ insofern in einem tieferen Zusammenhang steht, als das ›Wollen‹ in verwirrend-paradoxen Formulierun-

<sup>12</sup> Vgl. VIII, 681 (»Er redete unausgesetzt«; eine »immerwährende sprachliche Begleitung und Unterstützung« begleitet seine Darbietungen), 688 (»er sprach immerwährend), 691 (»in immer fließender Rede«).

<sup>13</sup> Hier klingt auch Settembrinis immer wieder erwähnte ›plastische Sprache‹ an.

<sup>14</sup> »Ich war's« / »[D]as war ich« (677); »in welchem der Wille Gehorsam, der Gehorsam Wille werde« (692); »das alles ist es nicht, oder es ist nicht alles« (695).

<sup>15</sup> Die Bedeutung von Schopenhauers Willensphilosophie für die Erzählung findet sich aus-

gen verhandelt wird: »Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere« (ebd.). Ähnlich vexierhaft beschreibt der Ich-Erzähler mit einem Chiasmus den Zustand eines unter Cipollas Einfluss stehenden Zuschauers: »Er schien zu wollen und nicht zu können; aber er konnte wohl nur nicht wollen« (VIII, 698). Auf den ersten Blick nicht weniger verwirrend bemerkt der Erzähler an anderer Stelle: »[...] etwas nicht wollen und überhaupt nicht mehr wollen, also das Geforderte dennoch tun [...]« (VIII, 702).<sup>16</sup> Gerade auf dem für die Erzählung zentralen Gebiet der Willensfreiheit zielt die Sprache ausdrücklich auf Verwirrung, anders gesagt: Die Sprache selbst reflektiert die Tatsache, dass es in diesem Text um die Willens- und Handlungsfreiheit durchaus ungewiss steht.

Der Ich-Erzähler hat mit dem italienischen Zauberer weit mehr zu tun, als es den Anschein hat (wir erinnern uns an die nur scheinbare Polarität zwischen Lorenzo und Savonarola). Dies zeigt sich nicht nur an einem wie in *Fiorenza* gezeigten teilweise ähnlichen Sprachgebrauch, sondern auch an einem kleinen Detail, auf das erstmals H. R. Vaget hingewiesen hat<sup>17</sup>: Der Erzähler ist in der Lage, das Geräusch von Cipollas Reitpeitsche zu reproduzieren, d. h. er kennt das Instrument der Macht: »[...] ich erinnere mich, daß ich unwillkürlich mit den Lippen leise das Geräusch nachahmte, mit dem Cipolla seine Reitpeitsche hatte durch die Luft fahren lassen« (VIII, 677f.).

Mit anderen Worten: Beide, Cipolla und der Ich-Erzähler, sind Zauberer – und Künstler. Nicht umsonst sagt der Teufel im *Doktor Faustus*: »Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten« (10.1, 345).

Damit ist ein weiteres Stichwort gefallen: In *Fiorenza* findet sich ein geradezu inflationärer Gebrauch des Wortes »Bruder«, der in Lorenzos an den Prior gewandten Feststellung gipfelt: »Sind wir Feinde, wohlan, so sag' ich, daß wir feindliche Brüder sind« (3.1, 123). Diese Bruderschaft gründet sich nicht nur auf das gemeinsame Wissen um die Macht, sondern auch auf das gemeinsame Bewusstsein des eigenen Künstlertums.

fürhlich dargestellt bei Edo Reents: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 376ff.

<sup>16</sup> Das Syntagma »überhaupt nicht mehr wollen« verweist möglicherweise auf das Schopenhauerische Verlöschen des Willens und wird vom Erzähler dem Ausführen einer Fremdforderung gleichgesetzt: wenn kein Wille mehr da ist, der sich dem Geforderten entgegenstellt, kommt es zur Ausführung des fremden Willens. Schopenhauers Willensphilosophie erweist sich aus dieser entmetaphysierten Perspektive als ethisch, psychologisch und politisch riskant.

<sup>17</sup> H. R. Vaget, Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München: Winkler 1984, S. 228.

IV. *Renaisivisierung*

Zauberer – Künstler – Brüder: Bei Thomas Mann eine Begriffskette, die zu seinem provokantesten Text führt, dem 1938 entstandenen Essay *Bruder Hitler*. Bevor wir diese Spur weiter verfolgen, muss ein Begriff diskutiert werden, der erstmals im Drama auftaucht, in der Erzählprosa (*Tod in Venedig*) erneut aufgegriffen und schließlich in der Essayistik (*Bruder Hitler*) wiederverwendet wird: Es ist der nicht leicht zu entziffernde Begriff der »wiedergeborenen Unbefangenheit«, der ethisch, ästhetisch und politisch konnotiert ist. Die begriffsgeschichtliche Herkunft dieser »Unbefangenheit« klärt sich erst aus den Vorarbeiten zum Drama. Im erhaltenen Notizenkonvolut findet sich folgender Vermerk:

Die Scham ist Folge der Erkenntnis, Einsicht und verlorenen Naivität. (3.2, 66)

Über die beiden letzten (unterstrichenen) Wörter hat Thomas Mann zu einem späteren Zeitpunkt mit Bleistift geschrieben:

die wiedergewonnene Naivität (ebd.; vgl. ebd. 248, 260, 263).

Dieses Notat wird fast wörtlich – jedoch mit einer wichtigen Abwandlung – für das Gespräch zwischen Lorenzo und dem Prior übernommen:

LORENZO: Darf man nicht wissen wollen? [...] Schämt Ihr Euch nicht, die Macht noch zu gewinnen, da Ihr erkannt, wodurch Ihr sie gewinnt?

DER PRIOR: Ich bin erkoren. Ich darf wissen und dennoch wollen. Denn ich muß stark sein. Gott tut Wunder. Ihr schaut das Wunder der *wiedergeborenen Unbefangenheit*. (3.1, 124) (Hervorh. d. Verf.)

Der zur Macht gekommene Mönch verschließt sich also bewusst und vorsätzlich dem Wissen und der Erkenntnis (wozu er auch gleich noch die Religion instrumentalisiert). Die von ihm in Anspruch genommene »Unbefangenheit« hat demnach zu tun mit einer vereinfachenden, regressiven Geisteshaltung, mit einer »Eindeutigkeit« und »Einseitigkeit«<sup>18</sup>, die von der komplexen »Vielseitigkeit« der Welt nichts wissen will.

Das Gedankenexperiment einer neuen Naivität findet sich auch in Thomas Manns nicht vollendetem »Literatur-Essay« *Geist und Kunst*, an dem er in den

<sup>18</sup> Eben jene Einseitigkeit, die im Drama der junge Giovanni de Medici dem älteren Angelo Poliziano vorhält, als dieser eine heftige Kritik gegen Savonarola äußert: »[...] Meister Angelo, wie herrlich ergrimmt Ihr seid! Ihr seht die Dinge mit solcher Entschiedenheit von einer Seite an, – fast wie Bruder Girolamo in eigener Person« (3.1, 17).



Jahren 1909–1912 arbeitet. Mit klarem Bezug auf Schillers Kategorien des Naiven und Sentimentalischen heißt es hier im Zusammenhang mit dem Literaten:

*Der Litterat:* [...] von der Kunst im naiven und treuherzigen Sinne geschieden durch Erkenntnis, durch Wissen, durch Kritik. Vornehmste[r] Entwicklungsstufe des Typus: der Heilige. (Tonio Kröger) [...] Vernichtung aller niedrigen Leidenschaften, von Bosheit, Neid, Herrschsucht [...] durch die Erkenntnis und Kritik. Das Schwächende von all dem kann empfunden werden und zu einer bewußten Naivisierung, zum willentlichen Unbewußt werden, zur künstlichen Dummheit, zum künstlichen Künstlertum führen. (Prior).<sup>19</sup>

Die Vorstellung einer (unmöglichen) Renaivisierung formuliert der sentimentalische Dichter Thomas Mann unmittelbar nach Fertigstellung seines alles andere als ›naiven‹ Dramas, dessen ästhetisches Gelingen ihm tiefe Zweifel verursacht: »Umkehr! Zurück zur Buddenbrook-Naivetät!«<sup>20</sup> Doch der Autor von *Fiorenza* weiß mit Schiller, dass die einmal verlorene Naivität nicht wiedergewonnen werden kann: Die von Savonarola in Anspruch genommene »Unbefangenheit« ermöglicht ihm ein simplifizierendes, ja anachronistisches Verhältnis zur eigenen hochkultivierten, hochkomplexen, durch Vielfalt, Vieldeutigkeit und Pluralität gekennzeichneten Zeit. Der modernen Komplexität setzt er eine totalitäre, vereinfachende Ideologie (den Gottesstaat) entgegen, die er mit einer manipulativen Rhetorik propagiert, jedes auf Erkenntnis gerichtete, kritisch-analytische Bewusstsein negierend.

Verbieten sich für den Autor von *Fiorenza* derartige geistige Reduktionen, stehen sie bei seinem fiktiven Schriftstellerkollegen Gustav von Aschenbach geradezu programmatisch im Zentrum seiner Ästhetik. Der Erkenntnis, dem Wissen, dem »unanständigen Psychologismus der Zeit« hat Aschenbach bekanntlich abgeschworen, auch »jeder Sympathie mit dem Abgrund« (2.I, 513) – und dies aus ästhetischen Gründen: denn die bewusste Abkehr von der Erkenntnis, der »tiefe[] Entschluß[] des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen« (ebd.), ermöglicht eine Kunst, in der die Form – »jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit, [...] welches seinen Produkten fortan ein [...] Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh« (2.I, 514) – im Mittelpunkt steht und nicht die Erkenntnis. Mit anderen Worten: der ›naive‹, oder besser: ›renaivisierte‹ Künstler Aschenbach ist dem Prior verwandt, und tatsächlich wird er mit genau derselben, zentralen Formel der Renaivisierung bezeichnet: Beide, der religiöse Fanatiker und der nach Klas-

<sup>19</sup> »Geist und Kunst«. Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay«, ediert und kommentiert v. Hans Wysling. In: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern/München: Francke 1967 (= TMS 1), S. 123–233, hier Not. 62.

<sup>20</sup> Brief an Heinrich Mann, 18. 2. 1905. (BrHM, 105)



sik (aber nicht nach Erkenntnis) strebende Schriftsteller sagen sich mit einem regressiven Gestus vom modernen sentimentalischen Bewusstsein los und nehmen das »Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« (2.I, 513)<sup>21</sup> für sich in Anspruch.

In *Bruder Hitler* kommt Thomas Mann noch einmal auf diesen Begriff und die Risiken einer damit verbundenen Geisteshaltung zurück.<sup>22</sup> Dieser hoch provokante Text gehört aber noch aus einem anderen Grund zu unserem Thema der frühen Präfigurationen in *Fiorenza*. Lorenzo und der Prior, der Ich-Erzähler und Cipolla sind verdoppelte Figurenkonstruktionen, die jenseits aller manifesten Unterschiede etwas miteinander verbindet. Dazu bekennt sich auch Thomas Mann, wenn er Hitler nicht – vereinfachend – als ihm (und Deutschland bzw. der deutschen Kultur) *tout court* fremdes Phänomen begreift. Lorenzo erkennt im Prior seinen »feindlichen Bruder« – der auf Vereinfachung komplexer Wirklichkeiten bedachte, hasserfüllte »wiedergeborene Unbefangene« Savonarola hingegen will von dieser Bruderschaft nichts wissen.

### V. Hybridisierung der literarischen Gattungen

Abschließend soll noch einmal zum anfangs erwähnten Aspekt der Hybridisierung der literarischen Gattungen zurückgekehrt werden. Die Tendenz zur Episierung zeigt sich in *Fiorenza* nicht nur an den vielen eingeschobenen, langen Erzählungen (Pico gibt Savonarolas Predigt wieder; Fiore, Lorenzo und Savonarola geben mit ausführlichen autobiographischen Retrospektiven Einblick in ihr Leben; Leone erzählt eine ganze Boccaccio-Novelle)<sup>23</sup>, sondern auch an den umfangreichen Regieanweisungen zu den einzelnen Akten und Szenen, die in manchen Fällen den Umfang einer Seite sprengen und Ambiente, Einrichtung, Kleidung, Physiognomie und Haltung der Figuren mit epischer Genauigkeit beschreiben.

<sup>21</sup> Vgl. ähnlich 2.I, 589, wo von »der zweiten Unbefangenheit« die Rede ist.

<sup>22</sup> »Ich war sehr jung, als ich in *Fiorenza* die Herrschaft von Schönheit und Bildung über den Haufen werfen ließ von dem sozial-religiösen Fanatismus des Mönchs, der »das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit« verkündete. Der *Tod in Venedig* weiß manches von Absage an den Psychologismus der Zeit, von einer neuen Entschlossenheit und Vereinfachung der Seele, mit der ich es freilich ein tragisches Ende nehmen ließ« (XII, 850).«

<sup>23</sup> Noch lange bevor der Hinweis auf den epischen Charakter seines einzigen Dramas zu einer Konstante der *Fiorenza*-Kritik wird, ist sich Thomas Mann selbst der Hybridität des entstehenden Werks bewusst: »Ich werde ein leises Gefühl der Unsicherheit, von wegen der ungewohnten dramatischen Form, eigentlich niemals ganz los [...]. Richtig habe ich schon in der zweiten Scene aus epischem Drange eine lange Erzählung hingelegt, die wenn sie nicht meisterhaft gesprochen wird, auf der Bühne wahrscheinlich unmöglich ist.« Brief an Paul Ehrenberg, 19. 6. 1903 (21, 229 f.).

Epik in der Dramatik also – doch es gibt auch umgekehrte Fälle, und sie sind zahlreich: die dramatischen Elemente in den Erzähltexten – man denke z. B. an die so häufig eingesetzten Dialoge – wären eine eigene Untersuchung wert. Bereits den *Buddenbrooks* wird eine gewisse Affinität zum Drama bescheinigt, und zwar von Jemandem, der es wissen muss: Vom Dramaturgen und Dramatiker John von Düffel, der im Zusammenhang mit seiner bekannten *Buddenbrooks*-Dramatisierung feststellt, »dass dieser Roman über weite Strecken von Thomas Mann selbst szenisch erzählt ist.«<sup>24</sup>

Der Erzähltext, der dem Theater am nächsten steht, ist die unmittelbar auf *Fiorenza* folgende Schiller-Studie *Schwere Stunde*. Zwar präsentiert sie sich als Erzählung, enthält jedoch zahlreiche dramatische Bezüge, die den Text in die Nähe eines Einakter-Monologs rücken (*Fiorenza* war übrigens ursprünglich als Einakter konzipiert), in dem sich der nie bei Namen genannte Held – auch er ein Held der Schwäche – explizit an sein Theaterpublikum wendet:

Das Talent selbst – war es nicht Schmerz? [...] Nur bei Stümpfern und Dilettanten sprudelte es [...], die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talenten lebten. Denn das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes [...]. (2.1, 424)

Inhaltlich korrespondiert die Stelle übrigens mit der in *Fiorenza* vorgetragenen, entgegengesetzten Auffassung Polizianos, das künstlerische Schaffen sei etwas Leichtes und Fröhliches und gehe »leicht und selig vonstatten« (3.1, 20). Mit anderen Worten: Der sentimentalische Dichter Schiller antwortet hier dem Humanisten Poliziano und dementiert dessen klassisch-naive Kunst-auffassung.<sup>25</sup>

Der als erlebte Rede wiedergegebene Schiller-Monolog, den man sich so gut auf der Bühne vorstellen kann, hat ein Pendant in einem Roman, den Thomas Mann selbst wiederholt mit dem Drama in Verbindung gebracht hat: *Lotte in Weimar*, bei dessen Konzeption der Autor nach eigener Aussage »lange geschwankt« habe, »ob dieser Stoff nicht besser fürs Theater taue mit seinen Lustspielementen« (XIII, 167)<sup>26</sup>. Hier findet sich im VII. Kapitel der lange innere Monolog Goethes: Werkgeschichtlich durch Jahrzehnte getrennt, hat Thomas Mann schließlich beide »Großen« gewissermaßen »auf die Bühne gestellt«.

<sup>24</sup> Ortrud Gutjahr (Hg.): *Buddenbrooks – von und nach Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 140.

<sup>25</sup> Von hier aus verläuft eine Verbindungslinie zu Settembrini und Zeitblom.

<sup>26</sup> »Als Sechziger habe ich's gewagt, den großen Alten auf die Bühne zu stellen – auf die Bühne sage ich nicht ohne Absicht [...]« (ebd.) Vgl. auch Tb, 8. 8. 1937: »[...] Vorlesung des Vierten Kapitels (Adelen-Dialog) im Arbeitszimmer [...]. Die Verwandtschaft der Composition mit »Fiorenza«.

In seinem Werk vermischen sich aber nicht nur Epik und Dramatik. Auch seine lyrische Produktion beschränkt sich bei weitem nicht auf die als solche publizierten oder gekennzeichneten Gedichte. Denn sehr häufig findet sich Lyrisches andernorts, in Form versteckter, nahtlos in die Erzählprosa eingefügter und demnach nicht eigens gekennzeichnete Verse oder freier Rhythmen, die sich nur einem genauen Lesen erschließen. Auch dies wird erstmals in *Fiorenza* in großem Stil experimentiert, wo besonders im III. Akt die Prosarede immer wieder in einen Versrhythmus übergeht:

O meine Träume! Meine Macht und Kunst!  
 Florenz war meine Leier ...  
 klang sie nicht gut? Sie klang von meiner Sehnsucht.  
 Von Schönheit klang sie, von der großen Lust,  
 sie sang, sie sang das starke Lied vom Leben!  
 (3.1, 126)

Die im frühen Drama so häufig angewandte Technik der in die Prosa eingeschobenen Versrhythmen lässt sich in Thomas Manns Erzählwerk weiterverfolgen: vom *Tod in Venedig* zu *Herr und Hund* (wo sich immer wieder Hexameter finden), vom *Zauberberg* (spirit Holger, der Dichter, spricht in Versen) zu den *Vertauschten Köpfen*, vom *Krull* zum *Erwählten*.<sup>27</sup> In diesem späten Roman findet sich – als erneutes Beispiel einer gattungsliterarischen Hybridisierung – eine auf eine Briefftafel geschriebene Botschaft, die Sibylla ihrem neugeborenen Sohn bei seiner Aussetzung mitgibt. Einem genaueren Lesen erweist sich der Prosatext als ein sehr lyrisch gefärbtes Gebet, das versrhythmisch transkribiert werden kann:

Gedenke, den ich bei Namen nicht nennen kann,  
 solltest du leben, deiner Eltern nicht mit Haß und Herbigkeit!  
 Gar so sehr liebten sie einander,  
 sich selbst das Eine in dem Andern,  
 das war ihre Sünde und deine Zeugung.  
 Vergib es ihnen und mach es gut bei Gott  
 [...]  
 (VII, 57)

<sup>27</sup> Vgl. dazu den Kommentar der Verfasserin zu den *Gedichten* in 3.2, 392–397.

## Sebastian Zilles

»Mir ist jede Mahlzeit ein kleines Fest.«

Kulinarische Lektüren zu Thomas Manns früher Novellistik

### I. Einleitung / Vorspeise

Liebe Eri! [...]

Wäret ihr doch alle hier, ihr würdet tanzen und jubilieren von wegen des vielen, vielen guten Essens! Gestern Abend gab es wieder so herrliches festes norddeutsches Rührei und Bratkartoffeln, die von Butter glänzten. Nachher noch kalten Aufschnitt von der besten Sorte! Es ist als wie im himmlischen Paradiese. [...] Aber nun schließe ich, sonst läuft Dir das Mäunchen über.<sup>1</sup>

Nicht nur in den hier zitierten Briefzeilen von Thomas Mann an seine Tochter Erika vom 26. Juli 1919, sondern in der gesamten schriftlichen Korrespondenz der Familie geht es immer wieder um das Thema Essen. Selbst als vor wenigen Jahren ein von Heinrich Manns Enkeln aufgefundenes Konvolut vorgestellt wurde, das aus 81 Briefen und Postkarten besteht, die Thomas Mann zwischen 1901–1914 und 1922–1928 an seinen älteren Bruder gesendet hat,<sup>2</sup> wurde in den Pressemitteilungen ein Schreiben besonders hervorgehoben. So titelte die *BILD* mit der ›Sensationsschlagzeile‹: »Nobelpreisträger über Verdauung – So toll fand Thomas Mann Joghurt«. <sup>3</sup> Thomas teilt Heinrich Mann im Schreiben vom 27. Februar 1909 Folgendes mit: »Ich vergaß, zu schreiben, daß ich jetzt immer Yoghurt trinke und es Dir, wenn Du's noch nicht probiert hast, sehr empfehlen kann. Er ist wohlschmeckend und leicht abführend.«<sup>4</sup>

Noch ausführlicher als in der schriftlichen Korrespondenz widmete sich Thomas Mann dem Essen in seinen Tagebüchern. Die täglichen Mahlzeiten

<sup>1</sup> Thomas Mann – Erika Mann, Br, 26.07. 1919. In: Die Briefe der Manns. Ein Familienporträt, hg. v. Tilmann Lahme/Holger Pils/Kerstin Klein, Frankfurt/Main: Fischer 2016, S. 9. Neben der Frage, was serviert wird, ist in den Briefen auch immer wieder die Frage entscheidend, wer zur Tischgesellschaft gehört.

<sup>2</sup> Vgl. HM Jb 31, 2013, 177–196.

<sup>3</sup> <http://www.bild.de/regional/hamburg/thomas-mann/so-toll-fand-er-joghurt-27332810.bild.html> (zuletzt aufgerufen am 21. Dezember 2017). Auch Edo Reents bezieht sich in seinem Bericht am 23. November 2012 für die *FAZ* auf dieses Schreiben: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/postkarten-von-thomas-mann-rate-mal-wer-zum-essen-kommt-11968498.html> (zuletzt aufgerufen am 21. Dezember 2017).

<sup>4</sup> Artikel *BILD* (wie Anm. 3).

stellen für ihn dabei ein zeitliches Ordnungsmuster dar. Akribisch dokumentiert er, was er vor bzw. nach dem Essen gearbeitet, gelesen und geschrieben hat. Daneben hält er aber auch leibliche Erfahrungen fest, beschreibt nahezu obsessiv seine Verdauungsbeschwerden wie Übelkeit, Verstopfung oder Durchfall. »Seine Beobachtungen erinnern an die auf den Leib fokussierte Philosophie Schopenhauers«,<sup>5</sup> wie Kikuko Kashiwagi resümiert.

Auch im erzählerischen Werk spiegelt sich die Bedeutung des Essens für Thomas Mann und kann geradezu strukturmotivische Relevanz erlangen. Zu fragen ist, welche Speisen aufgetischt werden, wann, wo und in wessen Anwesenheit sie verzehrt werden und welcher Symbolgehalt ihnen zugeschrieben wird. Ferner ist die Funktion innerhalb des Textarrangements zu bestimmen. Die hier aufgeworfenen Fragen werden von der Forschungsdisziplin der ›Kulinaristik‹<sup>6</sup> gestellt, die sich als interdisziplinär versteht und einen kulturwissenschaftlichen Ansatz verfolgt. Sie geht nicht nur davon aus, dass Essen und Trinken zu den menschlichen Grundbedürfnissen zählen und zur Aufrechterhaltung physisch-organischer Prozesse und elementarer Körperfunktionen gehören; sie geht darüber hinaus:

Über diese nutritive und materiell-stoffliche Funktion hinaus sind Essen und Trinken aber immer auch eingebettet in kulturelle, gesellschaftliche, kommunikative, lebensstilistische und symbolische Kontexte und fungieren innerhalb dieser Zusammenhänge als Informations- und Zeichenträger. Die Frage, auf welche Weise Menschen sich ernähren [...], wie Lebensmittel und Speisen ausgewählt werden, geht weit über das Interesse an der reinen Ernährungsfunktion von Mahlzeiten hinaus und eröffnet den Blick auf Essen und Trinken als »Kulturphänomen«. Das »Kulturthema Essen« zu ergründen, über die kulturelle und symbolische Bedeutsamkeit des Essens und Trinkens nachzudenken und zu sprechen – darum geht es in der *Kulinaristik*.<sup>7</sup>

Noch vor dreißig Jahren sprach Alois Wierlacher, der sich als Begründer der ›Kulinaristik‹ sieht, von einem Desiderat in der Thomas-Mann-Forschung.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Kikuko Kashiwagi: Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale und Dispositive des Erzählens im Werk Thomas Manns, Freiburg im Breisgau: Rombach 2003 (= *Cultura*, Bd. 36), S. 21.

<sup>6</sup> Vgl. Alois Wierlacher: *Kulinaristik – Vision und Programm*. In: *Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis*. Hg. v. Ders./Regina Bendix, Berlin/Münster: LIT 2008, S. 2–15. Neben dem Begriff der Kulinaristik bestehen in der Forschung auch andere Bezeichnungen. So sprechen die Mannheimer Literaturwissenschaftlerin Hannah Dingeldein und die Sprachwissenschaftlerin Eva Gredel in der thematisch jüngsten Erscheinung von ›Diskursen des Alimentären‹. Vgl. Hannah Dingeldein/Eva Gredel (Hg.): *Diskurse des Alimentären. Essen und Trinken aus kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlicher Perspektive*, Münster: LIT 2017 (= *Germanistik*, Bd. 49).

<sup>7</sup> Hannah Dingeldein: *Kulinaristik der Literatur – eine Einführung*. In: *Kulinaristik. Wissenschaft – Kultur – Praxis* Jg. 7, H. 1 (2016), Wiesbaden: Umschau, S. 12–14, hier S. 12.

<sup>8</sup> Vgl. Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1987.

Dieser Befund kann aus heutiger Sicht revidiert werden, wobei festgehalten werden muss, dass sich die vorgelegten Forschungsarbeiten von Stefan Hardt,<sup>9</sup> Michael Köhler<sup>10</sup> und Tanja Rudtke<sup>11</sup> überwiegend auf die Romane Thomas Manns beschränken.

Daher wird im Folgenden der Fokus auf seine frühen Erzählungen gerichtet. Die Lektüre setzt sich zum Ziel, zweierlei aufzuzeigen: In einem ersten Kapitel wird demonstriert, wie Thomas Mann in seinen Novellen ein poetologisches Konzept anlegt, das er in seinen Romanen aufgreift und ausbaut. Hierzu wird zum einen der Bedeutung des Süßen nachgegangen und eine signifikante Verbindung zwischen der Novelle *Der kleine Herr Friedemann* (1897) und dem Roman *Buddenbrooks* (1901) herausgearbeitet. Zum anderen wird auf eine vergleichbare Zeitstruktur der Mahlzeiten und deren Funktion in *Tristan* (1903) und dem *Zauberberg* (1924) hingewiesen. Der erste Interpretationsteil perspektiviert die Entwicklung des jungen Schriftstellers einerseits und leistet andererseits einen Beitrag zur werkhistorischen Verknüpfung des Motivs des Essens. In einem zweiten Kapitel wird eine exemplarische Lektüre zu *Wälsungenblut* (1921) aufgetischt, die vor dem Hintergrund von Georg Simmels *Die Soziologie der Mahlzeit* (1910) einem *close reading* unterzogen wird.

## II. Erster Hauptgang

### II.i Süße Versuchung: Semantiken des Süßen

Mit der Novelle *Der kleine Herr Friedemann* verbindet Thomas Mann seinen literarischen Durchbruch. Die 1897 in der *Neuen Deutschen Rundschau* veröffentlichte und spätere Titelgeschichte des ersten Novellenbandes (1898) nimmt unter den Erzählungen zwischen 1893 und 1912 eine Sonderstellung ein. In früheren Arbeiten wie *Gefallen* (1894) oder *Enttäuschung* (verfasst 1896, publiziert 1898) bildet ein Menü unter Freunden (vgl. 2.1, 14) respektive ein Cafébesuch (vgl. 2.1, 80) lediglich den Erzählrahmen. Die Wechselrede der Figuren und der Gesprächsinhalt bleiben im Vordergrund. *Der kleine Herr Friedemann* ist hingegen die erste Novelle, die explizit ein Gastmahl schildert: Im 12. Kapitel spricht Gerda von Rinnlingen dem Protagonisten Johannes Friedemann eine Einladung aus (vgl. 2.1, 109), die schließlich im 14. Kapitel

<sup>9</sup> Vgl. Stefan Hardt: *Tod und Eros beim Essen*. Mit einem Nachwort von Hartmut Böhme, Frankfurt/Main: Athenäum 1987 (= Die weiße Reihe).

<sup>10</sup> Vgl. Michael Köhler: *Götterspeise. Mahlzeitmotivik in der Prosa Thomas Manns und Genealogie des alimentären Opfers*, Tübingen: Max Niemeyer 1996.

<sup>11</sup> Vgl. Tanja Rudtke: *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*, Bielefeld: Transcript 2014.

angenommen wird (vgl. 2.1, 112 ff.). Erstmals wird damit auch das Motiv der ›kulturellen Gastlichkeit‹ in Manns Œuvre aufgeworfen.<sup>12</sup> Dass die Gastlichkeit ein zentrales Motiv im Gesamtwerk darstellt, hat Dieter W. Adolphs in einem programmatischen Aufsatz gezeigt.<sup>13</sup> Dabei weist er besonders auf die Schauplätze wie Grand Hotels (*Der Tod in Venedig*, 1912, *Mario und der Zauberer*, 1930) oder Sanatorien (*Der Zauberberg*) und deren Bedeutung hin: »Die Gastlichkeit erweist sich mithin als ›Köder‹ für ihre großbürgerliche und aristokratische Klientel, die sich, einmal eingetroffen, nicht mehr aus den Fangnetzen des Luxus und Müßiggangs befreien kann.«<sup>14</sup> Neben den Schauplätzen stellt aber vor allem die ›Stimmung‹<sup>15</sup> einen Kernpunkt der Beschreibungen dar, worauf zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher einzugehen ist.

Der Anlass der Einladung in der *Friedemann*-Novelle ist ein »Wechsel in der Bezirks-Kommandantur« (2.1, 94). Die Einladung steht im Zeichen aristokratischer Repräsentanz. Sie bietet den von Rinnlingens einerseits die Möglichkeit, die »sehr geräumige Villa« (2.1, 94) in der südlichen Vorstadt mitsamt dem »recht hübschen Garten« (2.1, 109) zu präsentieren und dabei andererseits die Kontakte zu den »angesehenen Familien« (2.1, 95) zu festigen.

Der Erzähler eröffnet die Schilderung des Gastmahls mit folgenden Worten:

Alle waren sich einig, daß man sich bei Rinnlingens vortrefflich unterhielt. Etwa dreißig Personen saßen an der langen, geschmackvoll dekorierten Tafel, die sich durch den weiten Speisesaal hinstreckte; der Bediente und zwei Lohndiener eilten bereits mit dem Eise umher, es herrschte Geklirr, Geklapper und ein warmer Dunst von Speisen und Parfüms (2.1, 112).

Man könnte es als bloße Nebensächlichkeit betrachten, dass Thomas Mann mit dem letzten Gang zu erzählen beginnt. Diese Wahl ist jedoch alles andere als zufällig; hinter der Schilderung lässt sich ein poetologisches Konzept ausmachen: Als Süßspeise trägt das Eis im Allgemeinen eine positive Konnotation, denn in der Ernährungslehre wird gezuckerten Nahrungsmitteln nachgesagt, den Ermüdeten aufzubauen.<sup>16</sup> Dieser Bedeutung ist die symbolische Verwendung des Eises als Aggregatzustand von Wasser diametral entgegengesetzt:

<sup>12</sup> Vgl. Alois Wierlacher: Gastlichkeit und Kulinaristik. Zur Begründung einer kulinaristischen Gastlichkeitsforschung. In: Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik. Hg. v. Ders., Berlin/Münster: LIT 2011 (= Wissenschaftsforum Kulinaristik, Bd. 3), S. 5–28, hier S. 5.

<sup>13</sup> Vgl. Dieter W. Adolphs: Gastlichkeit bei Thomas Mann. In: Wierlacher 2011 (wie Anm. 12), S. 221–237. Adolphs beginnt seine Untersuchung jedoch auch mit den *Buddenbrooks*.

<sup>14</sup> Ebd., S. 222.

<sup>15</sup> Vgl. Anna-Katharina Gisbertz: Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne, München: Fink 2009. Vgl. Friederike Reents: Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein 2015.

<sup>16</sup> Vgl. Kashiwagi 2003 (wie Anm. 5), S. 46.

Als literarisches Symbol trägt das Eis Semantiken wie die extremer Gefühlszustände, des Todes oder der Katastrophen.<sup>17</sup>

Die positive Konnotation der Süßspeise wird in *Der kleine Herr Friedemann* demontiert. Hier ist das Süße, so die erste These, ein Symptom des Untergangs. So, wie die Speise den letzten Gang im Menü darstellt, so handelt es sich wörtlich auch um Friedemanns letzten Gang zu den Rinnlingen. Am Ende der Novelle heißt es explizit: »Er hob den Kopf nicht wieder; nicht einmal die Beine, die am Ufer lagen, bewegte er mehr« (2.1, 119). Dabei wird der letzte Gang bereits durch den Verzehr einer weiteren Süßspeise eingeleitet. Bevor Friedemann seine erste Aufwartung bei der Familie von Rinnlingen macht, frühstückt er zu einer Tasse Kaffee »ein Hörnchen« (2.1, 105). Das Süße legt sich folglich wie ein Rahmen um den Höhepunkt der Novelle.

Das Süße ist nicht nur geschmacklich, sondern auch olfaktorisch wahrnehmbar und demnach durch zwei Sinne erfassbar. Thomas Mann verwendet das Süße auch immer wieder im übertragenen Sinn. Johannes Friedemann, der versucht, seiner Leidenschaft zu entsagen, ändert seine Meinung nach dem Verzehr des Hörnchens und geht doch zu den Rinnlingen: »Eine Art von Übermut begann ihn zu erfüllen. Was für eine Luft das war, und wie die Vögel zwitscherten! Wie wäre es, wenn er ein wenig spazieren ginge? – Und da, plötzlich, ohne einen Nebengedanken, stieg mit einem süßen Schrecken der Gedanke in ihm auf: Wenn ich zu ihr ginge?« (2.1, 105). Das Süße, so die zweite These, ist seit der *Lohengrin*-Aufführung an die Figur Gerdas gekoppelt (vgl. 2.1, 99 ff.). Im Stadttheater wurde Friedemann durch ihren durchdringenden, demütigenden Blick zum ersten Mal von einem Gefühl eines »seltsame[n], süßlich beizende[n] Zorn[es]« (2.1, 101) ergriffen.<sup>18</sup> Weitere viermal wird dieses Motiv aufgegriffen und avanciert zum Leitmotiv (vgl. 2.1, 108 f. 111, 112).

Spätestens ab diesem Zeitpunkt führen die gewonnenen Befunde unmittelbar zum Roman *Buddenbrooks*. Kashiwagi hat überzeugend herausgearbeitet, dass »[d]as Süße [...] die bevorzugte und am häufigsten geschilderte Geschmacksrichtung«<sup>19</sup> im Roman ist und als Zeichen des Untergangs und Unglücks zu verstehen sei. Veranschaulichen lässt sich diese These exemplarisch an den Heiratsanträgen an Clara und Antonie Buddenbrook (vgl. 1.1, 110 und 312): »In allen Fällen richtet sich das Interesse der Männer auf das Geld. [...] Dabei verweisen der Grad der Süße und der Geldgier aufeinander: je süßer,

<sup>17</sup> Vgl. Christoph Grube/Markus May: Eis. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S. 86–88.

<sup>18</sup> Vgl. Sebastian Zilles: Der Verfall des Geschlechts – Das Geschlecht des Verfalls. Zur Geschlechterkonzeption in Thomas Manns *Frühe Erzählungen. 1893–1912*. In: Düsseldorf Beiträge zur Thomas Mann Forschung, Band 3, Hg. v. Miriam Albracht et. al., Düsseldorf: DUP 2018. [Im Druck].

<sup>19</sup> Kashiwagi 2003 (wie Anm. 5), S. 46.



desto attraktiver ist das Angebot für die Bewerber, je mehr die Bewerber von der Süßspeise nehmen, desto geldgieriger sind sie.«<sup>20</sup>

Dass die Semantiken des Süßen bereits in der *Friedemann*-Novelle angelegt sind, lässt sich an einer weiteren Parallele ausmachen: Thomas Buddenbrook, der im Romanverlauf seinen baldigen Tod zu spüren glaubt, liest an einem frühen Nachmittag im Hochsommer 1874 Schopenhauer. Nach dem zweiten Frühstück heißt es: »[D]er Duft des Flieders vermischte sich leider mit dem Syrup-Geruch, den ein warmer Luftzug von der nahen Zuckerbrennerei herübertrug« (1.I, 720). Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits in der *Friedemann*-Novelle: »Hinter dem Hause war ein kleiner Garten, in dem man während des Sommers einen guten Teil des Tages zuzubringen pflegte, trotz des süßlichen Dunstes, der von einer nahen Zuckerbrennerei fast immer herüberwehte« (2.I, 88). Im Unterschied zur Novelle tritt der Erzähler im Roman stärker wertend auf. Hinzu kommt eine stärkere atmosphärische Aufladung im Roman: Neben dem Wallnussbaum (vgl. 1.I, 720), unter dem bereits Johannes Friedemann spielte (vgl. 2.I, 88), finden sich im Garten ein Brunnen, der an die Ästhetik des Jugendstils erinnert sowie »hohe[], lilafarbene[] Schwertlilien«, die als Todessymbol angesehen werden können.<sup>21</sup> Thomas nimmt bezeichnenderweise »auf der Höhe der kleinen Terrasse, in de[m] von Weinlaub gänzlich eingehüllten Pavillon« (1.I, 720) Platz, wo die Luft »warm und süß« (1.I, 720) ist. Nach der vierstündigen Lektüre heißt es:

Er fühlte sein ganzes Wesen auf ungeheuerliche Art geweitet und von einer schweren, dunklen Trunkenheit erfüllt; seinen Sinn umnebelt und vollständig berauscht von irgend etwas unsäglich Neuem, Lockendem und Verheißungsvollem, das an erste, hoffende Liebesehnsucht gemahnte. Aber als er mit kalten und unsicheren Händen das Buch in der Schublade des Gartentisches verwahrte, war sein glühender Kopf, in dem ein seltsamer Druck, eine beängstigende Spannung herrschte, als könnte irgend etwas darin zerspringen, nicht Eines vollkommenen Gedankens fähig (1.I, 722).

Die Passage lässt sich zweifelsohne mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872) lesen, in der er zu seiner berühmten Differenzierung des Apollinischen und des Dionysischen gelangt. Das Dionysische wird dabei als lockend und gefährlich zugleich definiert: »Es ist lockend, weil es alles verspricht: Die Aufhebung der Individuation, die Erlösung vom Leiden, den hemmungslosen Genuß. Es ist gefährlich, weil der Mensch dabei zugrundegeht.«<sup>22</sup> Gerade in Ausdrücken wie ›dunkle Trunkenheit‹, ›umnebelt und vollständig berauscht‹ und dem ›Locken-

<sup>20</sup> Ebd., S. 47.

<sup>21</sup> Vgl. Markus Reitzenstein: Lilie. In: Butzer/Jacob <sup>2</sup>2012 (wie Anm. 17), S. 245 f.

<sup>22</sup> Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck 1985 (= Beck'sche Elementarbücher), S. 124.

den« und nicht zuletzt durch das ›Weinlaub‹ spiegelt sich das Dionysische in dem zitierten Ausschnitt.

Die Passage kann jedoch auch mit einem anderen Thema in Verbindung gebracht werden, das um 1900 eine Hochkonjunktur erfährt – der Stimmung. Die Stimmung übernimmt eine doppelte Funktion:

Sie vermag zum einen, dem modernen Bewusstsein, das sich ab Ende des 19. Jahrhunderts herausbildet und allgemein mit der Auflösung von tradierten Orientierungsleistungen verbunden wird, die Erfahrung des Zusammenhangs von Ich und Welt entgegenzuhalten und so die Stellung des Menschen in einer zunehmend komplexer werdenden Welt sinnhaft erscheinen zu lassen. Sie kann so eine neue Orientierung im Sinne einfühlsamer Teilhabe am Weltgeschehen vermitteln. Andererseits aber, und das gehört ebenfalls zur Funktion der Stimmung, stellt sich das Gesamtgeschehen in der Stimmung zugleich als ein vielfältiges, unüberschaubares Erleben dar, das dem Menschen nur im Ausnahmezustand eigentümlich zu Bewusstsein kommt. Die Welt und sein Selbst erscheinen dem Erlebenden anders als zuvor, wobei zunehmend erkannt wird, das alles, was ist, auch anders möglich ist.<sup>23</sup>

Gerade die finale Beobachtung ist elementar: Stimmungen sind temporäre Phänomene, denen eine eigene Zeitauffassung zugrunde liegt. »Die Zeit erscheint nicht mehr als eine absolute Größe, sondern sie wird an die Empfindung geknüpft, führt im Augenblick über sich hinaus und zu sich zurück, woraus ein Wechselspiel von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit in Gang gehalten wird.«<sup>24</sup> Zugespitzt formuliert sind Stimmungen ›Verflüchtigungsphänomene‹. Thomas Buddenbrooks Hochgefühl, das in der Aussage »*Ich werde leben!*« (I.1, 723, Herv. im Org.) kulminiert, verflüchtigt sich rasch. Er macht sein Testament und stirbt kurze Zeit nach der Schopenhauer-Lektüre nach einer missglückten Zahnextraktion.

## II. ii Die Mahlzeit als eine »Komplizin des Todes«

Im vorangegangenen Kapitel konnte gezeigt werden, dass das Süße letale Folgen für die Figuren hat. Darüber hinaus wurde eine Korrelation zwischen Süßspeisen und ökonomischen Aspekten am Beispiel der *Buddenbrooks* herausgestellt. Das Ökonomische spiegelt sich aber auch in der Leibesfülle, was sich an Hermann Hagenström demonstrieren lässt, der als »außerordentlich fett« (I.1, 662) charakterisiert wird: »Er war so außerordentlich fett, daß nicht nur sein Kinn, sondern sein ganzes Untergesicht doppelt war« (I.1, 662). Schon

<sup>23</sup> Gisbertz 2009 (wie Anm. 15), S. 12.

<sup>24</sup> Ebd., S. 48.

als Filius verspeist der zu der Aufsteigerfamilie gehörende Hermann eine »Citronensemme mit Gänsebrust« (1.1, 68). Dieser Fall von Hyperpaghie wird kontrastiert durch die zahlreichen Beschwerden des Nahrungs- und Verdauungstrakts der Familie Buddenbrook, die sich von Generation zu Generation verschlimmern.<sup>25</sup>

In der Novelle *Tristan*, mit deren Konzeption Mann bereits 1901 beginnt, die allerdings erst 1903 als Titelgeschichte des zweiten Novellenbandes erscheint, wird dieses Muster erneut aufgegriffen. Der Kaufmann Klöterjahn wird mit folgenden Worten eingeführt: »Er redete laut, salopp und gutgelaunt, wie ein Mann, dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse« (2.1, 325 f.). Wie Hagenström ist auch er »breit« (2.1, 326) und zeichnet sich durch seine Vorliebe aus, »viel und gut zu speisen und zu trinken« und »ein wirklicher Kenner von Küche und Keller« (2.1, 326) zu sein. Die beiden anderen Hauptfiguren weichen von dieser Charakterisierung signifikant ab. Die Konfiguration Gabriele Klöterjahns entspricht den literarischen Schwindsuchtpatientinnen des 19. Jahrhunderts.<sup>26</sup> Ihre Charakterisierung respektive Ästhetisierung als zart, weiß, weich, blass und »appetitlos« (2.1, 336) weist sie als Typus der *femme fragile* aus.<sup>27</sup> Der *Fin-de-Siècle* Literat Detlev Spinell leidet wie zahlreiche Mann'sche Figuren an kariösen Zähnen (vgl. 2.1, 327). Aus diesen Beobachtungen wurde in der Forschung wiederholt die Deutung geltend gemacht, dass sich Klöterjahn als Vertreter des gesunden, bürgerlichen Lebens und der kränkliche Spinell als Repräsentant einer ästhetizistischen Kunst antagonistisch gegenüberstehen und gleichsam versuchen, Gabriele, die zwischen ihnen steht, auf ihre jeweilige Seite zu ziehen.<sup>28</sup>

Eine weitere Gemeinsamkeit ist das Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Anton Klöterjahn und Bendix Grünlich. Wie Tonys erster Gatte trägt auch Klöterjahn »einen englischen Backenbart« (2.1, 326) und lässt sich ein englisches Frühstück servieren. Dabei handelt es sich um eine warme Mahlzeit in Form eines »leicht gebratene[n] Kotelett[s]« (1.1, 215). Tony stuft diese Form der Nahrungsaufnahme als »vornehm [...] aber auch in so hohem Grade widerlich« (1.1, 215) zugleich ein. In diesem Zusammenhang ist auf die kulturelle Bedeutung der Nahrung hinzuweisen. Der Verzehr von Fleisch<sup>29</sup> – gerade auch in roher

<sup>25</sup> Vgl. hierzu ausführlich Kashiwagi 2003 (wie Anm. 5), S. 24–39.

<sup>26</sup> Vgl. Katrin Max: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Darstellungen der Tuberkulose im »Zauberberg« und anderswo, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 112.

<sup>27</sup> Vgl. Ariane Thomalla: Die *femme fragile*. Ein literarischer Typus der Jahrhundertwende, Düsseldorf: Bertelsmann 1972.

<sup>28</sup> Vgl. Max 2013 (wie Anm. 26), S. 113. Vgl. Hermann Kurzke: Nachwort. »Tristan« im Kontext des Frühwerks von Thomas Mann. In: Thomas Mann: *Tristan*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 51–63, hier S. 53 ff.

<sup>29</sup> Fleisch entspricht dem Präferenzschema vieler Männer. Vgl. Monika Setzwein: Ernährung

Form<sup>30</sup> – ist männlich codiert bzw. lässt sich als eine Form des *doing gender* interpretieren.

Allerdings ist Anton Klöterjahn kein Betrüger wie Grünlich, der seine Frau allein des Geldes wegen heiratet, muss sich aber folgenden Vorwurf von Spinell gefallen lassen: »Wie fein Sie Ihre Wahl trafen! Sie sind ein Gourmand, mein Herr, ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack« (2.1, 360). Auf den ersten Blick ist man geneigt, Spinell einen Fehler zu unterstellen, der darin besteht, dass er Klöterjahn vermeintlich als Gourmet bezeichnen wollte. Gourmand bedeutet hingegen Vielfraß (2.2, 246). Der Vorwurf, den der Künstler dem Bürger macht, ist der, dass Klöterjahn die Kräfte seiner Frau verzehrt. Auch das extrem gesunde Baby, das bereits »gewaltige Mengen von Milch und gehacktem Fleisch« (2.1, 357) verschlingt, entzieht seiner Mutter Lebensenergie. Kunst und Leben werden als ein unüberbrückbarer Gegensatz konzipiert und Gabriele wird auf der Seite der Kunst verortet.

Hat die bisherige Lektüre demonstriert, wie der junge Schriftsteller auf bereits bestehende Motivzusammenhänge zurückgreift, soll nachstehend der Blick darauf gerichtet werden, welche Strukturen auf den späteren Roman *Der Zauberberg* vorausdeuten. Der Sanatoriumsalltag in »Einfried« (2.1, 319) wird durch eine »strenge Tagesordnung« (2.1, 331) geregelt. Diese Strenge ergibt sich durch die Mahlzeiten. Bis auf das zweite Frühstück werden im *Tristan* alle Mahlzeiten angesprochen, die später im *Zauberberg* so detailliert beschrieben werden (vgl. 5.1, 27, 68, 105, 117, 128). In *Überwachen und Strafen* schreibt Michel Foucault über die Einteilung der Zeit: »Die *Zeitplanung* ist ein altes Erbe. In den klösterlichen Gemeinschaften hatte sich ein strenges Schema entwickelt, das sich rasch ausbreitete. Seine drei Elemente – Festsetzung von Rhythmen, Zwang zu bestimmten Tätigkeiten, Regelung der Wiederholungszyklen – tauchten in den Kollegs, den Werkstätten, den Spitälern wieder auf.«<sup>31</sup> Die Segmentierung des Tages führt dabei zu bestimmten Ritualen, die der Disziplinierung des Körpers dienen.

Im *Zauberberg* wird das Sanatorium ebenfalls mit einem Kloster verglichen:

›Haha, entschuldigen Sie, ich muß noch lachen darüber, daß Sie unsern Speisesaal ›Refektorium‹ nannten. So sagt man doch im Kloster, nicht? Davon hat es hier wirklich etwas, – ich war ja noch nie in einem Kloster, aber so ähnlich stelle ich es mir vor. Und die ›Regeln‹ habe ich auch schon am Schnürchen« (5.1, 295).

als Thema der Geschlechterforschung. In: Hohenheimer Beiträge zu Gender und Ernährung, 1 (2014), Hohenheim: Eigenverlag, S. 50–72, hier S. 52.

<sup>30</sup> Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I – Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

<sup>31</sup> Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2013, S. 192.

Auch wenn Hans Castorp sich durch Rituale an ein Kloster erinnert fühlt, ist ›Bergfried‹ alles andere als ein weltliches Kloster. Entschieden dagegen sprechen die dekadente Lebensweise und die Völlerei, die dem klösterlichen Prinzip der Askese und der Disziplinierung des Körpers diametral entgegenstehen.

Dennoch ist die Einteilung der Zeit signifikant. Ihre Funktion kann mit den Worten Hardts wiedergegeben werden: »Im Speisesaal wird also nicht nur gegessen, sondern auch Zeit verschlungen, denn als Einteilung des Tages sind die Mahlzeiten gleichzeitig seine Kulminationspunkte. Hier im Speisesaal, dem Zentrum für Klatsch und Tratsch, Umschlagplatz für den Handel mit Neuigkeiten, werden zwischenmenschliche Beziehungen eingefädelt.«<sup>32</sup> Es scheint nicht übertrieben, den Speisesaal als Haupthandlungsort für weite Strecken des Romans anzusehen. Je selbstverständlicher das Essen den Bewohnern wird – man denke hier an das Kompositum der »Ewigkeitssuppe«, »um so weniger selbstverständlich, unverständlich wird das Leben.«<sup>33</sup> Das Ziel, durch Übermaß sich selbst am Leben zu erhalten, scheitert ebenso wie der Versuch, der Furcht vor dem Tod den Genuss entgegenzusetzen.<sup>34</sup> Denn »wer nicht an seiner Krankheit stirbt, erstickt an seiner Gier nach diesem Lebenselixier, denn Gier kann niemals befriedigt werden, höchstens umschlagen in Überdruß. So entpuppt sich in diesem Zusammenhang die Mahlzeit als Komplizin des Todes.«<sup>35</sup> Dem Tod wird somit ein Platz zu Tische eingeräumt. Der Tod is(s)t mit.

### III. Zweiter Hauptgang: »Mir ist jede Mahlzeit ein kleines Fest« – Eine kulinarische Lektüre von *Wälsungenblut*

Im folgenden Gang wird eine kulinarische Lektüre der Novelle *Wälsungenblut* aufgetischt, an deren Konzeption Thomas Mann bereits im Jahr 1905 arbeitete, deren Veröffentlichung in der *Neuen Deutschen Rundschau* (1906) er jedoch im letzten Moment verhinderte. Nach Ulrich Tolksdorf besteht eine Mahlzeit aus zwei »Hauptkonstituenten«, der Speise und der Situation: »Dies soll bedeuten, daß sich die ›Mahlzeit‹ einerseits konstituiert aus dem, *was* und *wie* (zubereitet) gegessen wird, d. h. aus dem Kostkomplex der Speise, und zum anderen daraus, *wann* und *wo* (unter welchen Umständen) die Speise gegessen wird.«<sup>36</sup> Wie zu zeigen sein wird, besteht eine starke Korrelation in Manns Novelle zwischen den Speisen und dem Inhalt des Tischgesprächs.

<sup>32</sup> Hardt 1987 (wie Anm. 9), S. 64.

<sup>33</sup> Köhler 1996 (wie Anm. 10), S. 94.

<sup>34</sup> Vgl. Rudtke 2014 (wie Anm. 11), S. 121.

<sup>35</sup> Hardt 1987 (wie Anm. 9), S. 59.

<sup>36</sup> Ulrich Tolksdorf: Strukturalistische Nahrungsforschung. In: Theorien des Essens. Hg. v.

Ein Drittel der gesamten Novellenhandlung spielt zu Tische. Bereits der erste Satz kündigt das bevorstehende zweite Frühstück mit einem akustischen Signal an: »Da es sieben Minuten vor zwölf war, kam Wendelin in den Vorsaal des ersten Stockes und rührte das Tamtam« (2.I, 429). Um Punkt zwölf Uhr folgt ein zweites Klingelzeichen, das zwei Aspekte in sich vereint: Zum einen schließt es an die Zeiteinteilung des Tages an; zum anderen handelt es sich um ein Ritual und verdeutlicht, dass das Mahl einer strengen Abfolge unterliegt. In ironischer Weise, so könnte man sagen, handelt es sich um eine repetitive *rite de passage*, da derjenige, der er es durchläuft, ein anderer ist, als zuvor. Doch eben diese Ordnung wird durchbrochen, denn der geladene Gast Beckerath, der Schwiegersohn Aarenholds *in spe*, verspätet sich. Dabei handelt es sich um keine bloße Nebensächlichkeit. In *Die Soziologie der Mahlzeit* (1910) ist die Zeit nach Georg Simmel einer von fünf Faktoren, die eine Mahlzeit zu einer soziologischen Angelegenheit werden lässt:

Nun entstehen all die Vorschriften über Essen und Trinken, und zwar nicht in der hier unwesentlichen Hinsicht auf die Speise als Materie, sondern bezüglich der Form ihrer Konsumierung. Zunächst tritt hier die Regelmäßigkeit der Mahlzeit auf. [...] Die Gemeinsamkeit des Mahles aber führt sogleich zeitliche Regelmäßigkeit herbei, denn nur zu vorbestimmter Stunde kann sich ein Kreis zusammenfinden.<sup>37</sup>

Durch die Verspätung wird der Beginn der Mahlzeit verzögert. Die geschilderte Mahlzeit ist daher eine *gestörte* Mahlzeit.

Nach der Ankunft wird der Speisesaal betreten. Der Erzähler schildert zunächst das Interieur des Raumes, was für den hier verfolgten Bezug zu Simmel relevant ist. Laut Simmel ist die Ästhetik ein weiterer Faktor der Soziologie der Mahlzeit:

Nun darf die Ästhetik der Mahlzeit es nie vergessen, was sie denn eigentlich zu stilisieren hat: eine in den Niederungen des organischen Lebens gelegene und deshalb schlechthin durchgängige Bedürfnisbefriedigung. [...] Deshalb gehören auf den Esstisch nicht die gebrochenen, nuancierten modernen Farben, sondern die breiten, glänzenden, an primäre Reizbarkeiten anknüpfenden: Weiß und Silber.<sup>38</sup>

Simmel vertritt eine »Ästhetik des Minimalen«. Der Speisesaal der Familie Aarenhold ist jedoch dekadent: »In dem ungeheuren, mit Teppichen belegten und rings mit einer Boiserie aus dem achtzehnten Jahrhundert bekleideten Speisesaal, von dessen Decke drei elektrische Lüstres hingen, verlor sich der

Kikuko Kashiwagi-Wetzel/Anne-Rose Meyer, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2017 (= Wissenschaft, Bd. 2181), S. 123–152, hier S. 139 (Herv. im Org.).

<sup>37</sup> Georg Simmel: Die Soziologie der Mahlzeit. In: Kashiwagi-Wetzel/Meyer 2017 (wie Anm. 36), S. 69–76, hier S. 71.

<sup>38</sup> Ebd., S. 73.

Familientisch mit den sieben Personen« (2.1, 432). Während der Raum das ästhetische Konzept durchkreuzt, entspricht die Tischdekoration dem ästhetischen Prinzip: »Auf dem starken, blitzend weißen und scharf gebügelten Damast stand bei jedem Besteck ein Spitzglas mit zwei Orchideen« (2.1, 432). Laut Simmel begünstigt die Verwendung des Bestecks den gemeinschaftlichen Akt des Essens, macht aus einem individualistisch-gierigen Akt eine geordnete und kultivierte Mahlzeit.<sup>39</sup> Bemerkenswert an der Tischdekoration ist die Wahl einer Orchidee, nicht nur, weil das Gewächs als besonders schön angesehen wird; Orchideen wurden auch als Heilmittel und als Aphrodisiakum verwendet, stehen daher symbolisch für Leidenschaft und körperliche Lust. Entsprechend der ersten Konnotation weist der Erzähler auf die »Schwäche des Sonnengeflechts« (2.1, 432) Herrn Aarenholds hin. Der Hausherr muss Diät halten, was die Menüfolge zu berücksichtigen scheint: »Es gab Fleischbrühe mit Rindermark, Sole au vin blanc, Fasan und Ananas« (2.1, 432 f.).

Während es aus heutiger Sicht als selbstverständlich erscheint, dass ein Menü mit der Suppe eröffnet wird, weist das *Appetit-Lexikon* von 1894 darauf hin, dass »die moderne Tafel eigentlich mit dem verkehrten Ende zuerst auf die Welt gekommen ist, indem sich unstreitig zuerst das Dessert aus Baumfrüchten, dann der Spießbraten, der Rostbraten, der Schmorbraten, das Gemüse und das Ragout und erst ganz zuletzt die Suppe entwickelt hat«. <sup>40</sup> Das vergleichsweise späte Auftauchen der Suppe in modernen Tafeln ist auf die späte Erfindung des Löffels zurückzuführen, der dann jedoch eine höhere Kultur repräsentiert. Die Suppe stellt in der Menüfolge insofern einen wichtigen Gang dar, als »sie den ersten Eindruck von dem bevorstehenden Mahl gibt, und der erste Eindruck, wie bekannt, nicht selten der entscheidende ist«. <sup>41</sup> In den *Buddenbrooks* steht die Suppe symbolisch für »Härte und Kälte«<sup>42</sup> und eben diese Konnotationen dominieren auch in der Novelle. Obwohl Herr Aarenhold »durch die Erwärmung angeregt« (2.1, 433) ins Reden kommt und einräumt, dass ihm jede Mahlzeit ein kleines Fest sei (vgl. 2.1, 433), machen die Reaktionen der Familienmitglieder das genaue Gegenteil kenntlich: »Die Kinder tauschten Blicke, jedes mit jedem und so rücksichtslos, daß Herr Aarenhold nicht umhin konnte,

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 72. In *Über den Gebrauch des Messers beim Essen / Über den Gebrauch der Gabel beim Essen* (1930) nennt Norbert Elias einen anderen Grund für den Gebrauch des Bestecks. Er betont das »Ritual oder Institution gewordene[] Unlust-, Peinlichkeits-, Ekel-, Angst- oder Schamgefühl, das gesellschaftlich unter ganz bestimmten Umständen herangezüchtet worden ist und das sich dann immer wieder reproduziert«. Norbert Elias: *Über den Gebrauch des Messers beim Essen*. In: Kashiwagi-Wetzel/Meyer 2017 (wie Anm. 36), S. 281–289, hier S. 287.

<sup>40</sup> Robert Habs/Leopold Rosner (Hg.): *Appetit-Lexikon. Ein alphabetisches Hand- und Nachschlagebuch über alle Speisen und Getränke. Zugleich Ergänzung eines jeden Kochbuches* [1894], Badenweiler: Oase Verlag 1997, S. 507.

<sup>41</sup> Ebd., S. 508.

<sup>42</sup> Kashiwagi 2003 (wie Anm. 5), S. 68.



es zu bemerken [...]. Er wußte, daß sie enig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten« (2.I, 434). Aarenhold, der im Text als ›Ostjude‹ markiert wird, der es durch wirtschaftliches Geschick bzw. undurchsichtige, zwielichtige Unternehmungen zu großen Reichtum gebracht hat (vgl. 2.I, 434 f.)<sup>43</sup>, ist das verachtete Familienoberhaupt. *Wälsungenblut* schreibt sich damit in eine alte literarische Tradition ein: Familiengeschichten sind gerade dann erzählenswert, wenn sie von Familiendesastern berichten.<sup>44</sup>

Im zweiten Gang wird Fisch (Seezunge in Weißwein) serviert, der als eine ausgesprochen delikate Speise gilt.<sup>45</sup> Bezeichnenderweise kommt das Gespräch auf die bevorstehende Hochzeit zwischen Beckerath und Sieglind. Vor diesem Hintergrund kann der servierte Fisch im übertragenen Sinn als Symbol für das Christentum stehen. Ariane Totzke hat eine andere Deutung vorgeschlagen:

Dass es sich bei Aarenholds Geschäften um unlautere Transaktionen handelt, legt bereits der intertextuelle Bezug nahe: Während Wotan in Wagners *Ring des Nibelungen* Alberich den aus Rheingold geschmiedeten Ring entwendet, um so den Bau der Götterburg Walhall finanzieren zu können, lenkt Aarenhold durch eben jene »großartige[n] Machenschaften« einen »gewaltigen und unversiegelten Goldstrom [...] in seine Kasse«, der ebenso mächtig erscheint wie der Rhein. Passend hierzu wird in einer Szene den am Esstisch versammelten Familienmitgliedern ein »Fischgericht« serviert und »Rheinwein« [...] eingegossen, was zugleich auch als ein ironisches Sprachspiel aufgefasst werden kann, da zwar »Rheinwein«, aber offenbar kein »reiner Wein« eingeschickt wird.<sup>46</sup>

Das aufgedeckte ironische Sprachspiel lässt sich durch einen Blick in das *Appetit-Lexikon* weiter ausführen: Dort wird der Rheinwein als »Reimwein, Dichterwein« angepriesen, der »sich im Hirn des Trinkers fast von selber in fließende Verse umsetzt«.<sup>47</sup> In der Novelle tritt jedoch der umgekehrte Fall ein. So behalten die Familienmitglieder ihre Skepsis gegenüber der Ehe jeder für sich.

Mit dem nächsten Gang ändert sich das Gesprächsverhalten: »Die Unterhaltung ward lebhaft und allgemein, die Kinder nahmen entscheidenden Anteil daran, sie sprachen gut, ihr Gebärdenspiel war nervös und anmaßend« (2.I, 437). Passend zu den geflügelten Worten wird als dritter Gang »Geflügel« (2.I, 437) serviert, genauer gesagt Fasan. Durch die Weiße und Zartheit seines

<sup>43</sup> Vgl. Ariane Totzke: ›Mauschelnde‹ Unternehmer und unproduktive Dandys. Männerarbeit in Thomas Manns *Wälsungenblut*. In: *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*. Hg. v. Thomas Wortmann/Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= *Konnex*, Bd. 12). S. 304.

<sup>44</sup> Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München: Beck 2007.

<sup>45</sup> Vgl. Habs/Rosner 1997 (wie Anm. 40), S. 144.

<sup>46</sup> Totzke 2016 (wie Anm. 43), S. 297–319, hier S. 304 f.

<sup>47</sup> Vgl. Habs/Rosner 1997 (wie Anm. 40), S. 431.



Wildbrets gilt er als besonders delikat. Er zählt zu den Vogelarten, die für den menschlichen Verzehr erlegt werden. Diese Jagdsituation spiegelt sich im Familiengespräch, das Beckerath als Fasan und die Kinder als Jäger inszeniert. In folgender Passage werden vor allem Jagdtopoi aufgegriffen:

Von Beckerath, zu einem *unbewaffneten* Enthusiasmus geneigt, hatte schweren Stand, besonders da er der ältere war. [...] Sie widersprachen auf jeden Fall, als schiene es ihnen unmöglich, kümmerlich, schimpflich, nicht zu widersprechen, sie widersprachen vorzüglich, und ihre Augen wurden zu *blitzenden Ritzen* dabei. Sie *fielen* über ein Wort *her*, ein einzelnes, das er gebraucht hatte, *zerzausten* es, verwarfen es, und trieben ein anderes auf, ein *tötlich* bezeichnendes, das schwirrte, traf und bebend im *Schwarzen saß* (2.1, 438 f., Herv. S. Z.).

Im letzten Gang wird der Höhepunkt erreicht. Die servierte Ananas, »die Königin der Früchte«,<sup>48</sup> kann dabei auf zwei Arten interpretiert werden. Durch ein besonderes Enzym gilt sie als Speise, die bei der Verdauung hilft, aber auch als entzündungshemmendes Mittel eingesetzt wird. Dieser Semantik entsprechend teilen Siegmund und Sieglind von Beckerath mit, dass sie am Abend ohne ihn in die Oper zu gehen gedenken. Im übertragenen Sinn soll die Ananas dem Gast dabei helfen, diese Nachricht besser zu verdauen. Zweitens ist aber darauf einzugehen, dass die Ananas zusätzlich gezuckert wird (vgl. 2.1, 439). Das Süße wird zur dominierenden Geschmacksrichtung, nascht das Geschwisterpaar doch während der Opernaufführung »Kognak-Kirschen und bohnenförmige Schokoladen-Bonbons, die mit Maraschino gefüllt« (2.1, 455) sind. Die Kirsche ist dabei als ein Symbol der Erotik zu sehen.<sup>49</sup> Das Süße und der Alkohol weisen auf eine zunehmende Leidenschaft und dionysische Entfesselung hin. Vor dem Inzest am Novellenende wird daher noch ein kulinarisches Intermezzo, ein erotisches Mahl mit aphrodisischer Speise veranstaltet. Hierbei nimmt Siegmund ein »Kaviarbrötchen« zu sich und trinkt »in hastigem Zuge« (2.1, 459) Rotwein. Die Frage seiner Schwester, ob er nicht mehr essen wolle, verneint er. Es lässt sich festhalten, dass er zwar keinen Hunger, wohl aber noch Appetit hat, der erst im Schlafzimmer gestillt wird.

#### IV. Fazit / Dessert

Der Beitrag verfolgte am Beispiel des Motivs des Essens die schriftstellerische Entwicklung Thomas Manns. Es konnte gezeigt werden, wie er in seiner Novellistik einzelne kulinarische Leit motive anlegt, die er in seinen Romanen

<sup>48</sup> Ebd., S. 14.

<sup>49</sup> Vgl. Sandra Bauer: Kirsche. In: Butzer/Jacob <sup>2</sup>2012 (wie Anm. 17), S. 216f.

aufgreift und weiterentwickelt. Zu den in den Texten verhandelten Speisen und Mahlzeiten kann festgehalten werden, dass die »Nahrungsaufnahme, Wahl der Speisen, Tischgedecke und -gespräche [...] [nicht] lediglich als Kulisse und Stafage [dienen], stets denkt der literarische Diskurs vielmehr die kulturell-symbolische, zeichenhafte Ebene des Essens und seine Bedeutsamkeit mit«. <sup>50</sup> Dass in Thomas Manns Werken erzählender Literatur jede Mahlzeit ein kleines Fest ist, wie es in *Wälsungenblut* heißt, konnte indes nicht bestätigt werden. Bei den Mahlzeiten zeigt sich ein Spannungsverhältnis zwischen Eros und Thanatos und als wiederkehrendes Prinzip eines – Mahlzeiten sind gestörte Mahlzeiten. Sie stellen einen Ort der Verhandlung unterschiedlicher Probleme dar.

<sup>50</sup> Dingeldein 2016 (wie Anm. 7), S. 13.

Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

*Claudio Steiger*

»Die Luftstimmung ist das Ganze!«

Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk

Der Begriff der ›Atmosphäre‹ bereitet uns im Gegensatz zu wirklicher ›dicker Luft‹ kaum je Kopfschmerzen. Wenig vorstellbar ist, dass wir nachfragen, was gemeint sei, wenn einer sagt: »Die Atmosphäre der Stadt hat mir sehr gefallen.« Oder nehmen Sie auch gleich unser Zusammensein hier im schönen Bad Tölz. Der Gesellschafts-Vorstand äußerte in seiner Einladung, er freue sich, dass man an einem »authentischen Ort mit seiner ganz besonderen Atmosphäre« tagen könne. Nun war die Rede für alle verständlich, weil jeder irgendwie weiß, was eine besondere Atmosphäre ist. Doch zugleich gilt: Was *genau* die Atmosphäre dieses oder jenes Ortes ausmacht, ist schwer zu fassen. Wie bemessen sich – entstehen – ändern sich Atmosphären? Handelt es sich bei ihnen nicht eben um »etwas ganz Unbestimmtes, vollständig in der Luft Stehendes« (I.1, 502) – um uns hier Worte von Thomas Buddenbrook zu leihen? Gewiss: Im Alltag braucht der Begriff nicht in Frage gestellt zu werden. Doch seine konstitutive Unschärfe im Spannungsfeld von Räumen, Dingen und Menschen macht ihn für Kulturwissenschaft, Ästhetik und Literatur zum Faszinosum. Der Philosoph Gernot Böhme spricht denn auch davon, dass mit »Atmosphäre« meist etwas »schwer Sagbares« bezeichnet werde, ein »Jenseits dessen, wovon man rational Rechenschaft geben« könne – »als finge erst dort das Eigentliche, das ästhetisch Relevante an«. <sup>1</sup> Und soviel wissen wir: Wo es um das ästhetisch Relevante geht, da sind wir immer schon ganz nah bei Thomas Manns Werk.

Zwar tritt der besagte Unschärfehorizont nur auf, wenn wir »Atmosphäre« in übertragener Bedeutung verwenden. Doch auf die wissenschaftliche Primärbedeutung als Lufthülle der Erde (oder Gashülle anderer Himmelskörper) berufen wir uns nur in Kontexten wie Astronomie oder Klimawandel. Wenn wir aber von der »Atmosphäre« einer Stadt oder eines Abends sprechen, dann benutzen wir eine Metapher, die einspringt für etwas, wofür die Begriffe fehlen. In diesem Sinn beklagt Joseph Roth: »Man müsste die Fähigkeit haben, die Farbe, den Duft, die Dichtigkeit, die Freundlichkeit der Luft mit Worten auszudrücken; das, was man aus Mangel einer treffenden Bezeichnung

<sup>1</sup> Gernot Böhme: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, 2. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2014, S. 21–48, hier: S. 21.

mit dem wissenschaftlichen Begriff ›Atmosphäre‹ ausdrücken muß.«<sup>2</sup> Freilich kann man es auch umgekehrt sehen: Die Metapher ermöglicht auch erst, Dinge auf eine bestimmte Weise zu *denken*. Nur mittelbar Raumhaftem kann nun »Atmosphäre« zugesprochen werden. So etwa, wenn Thomas Mann 1906 an Kurt Martens über die *Buddenbrooks* schreibt: »Wieviel Wagner, Schopenhauer, ja – Fritz Reuter ist in dem Buch! Frage Dich einfach, in welcher *nationalen Atmosphäre* außer der deutschen es hätte geschrieben werden können.« (21, 357, Herv. CS) Die »nationale Atmosphäre« ist hier nicht allein auf das Deutschland von 1906 bezogen, sondern reicht offenbar bis zum Denken Wagners und Schopenhauers zurück – gleich einem zeitübergreifenden Äther der Ideen. Von dieser im Grunde schon kühnen Denkfigur ist es noch ein weiterer Schritt bis zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, wo sich eine (deutsche) Atmosphäre dauerhaft ins Subjekt eingeschrieben haben soll: »Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor, – diese Atmosphärlilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile auch meines Seins.« (13.1, 25) Dass Thomas Mann dabei gerade auch in Sachen der Atmosphären-*Metaphorik* selbst in die Schule des 19. Jahrhunderts gegangen war, lässt sich beim Blick etwa auf Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen* vermuten:<sup>3</sup> »Alles Lebendige braucht um sich eine Atmosphäre, einen geheimnisvollen Dunstkreis«.<sup>4</sup>

Die Inzidenz eines Atmosphärischen in den *erzählenden Texten* Thomas Manns zeigt sich seit den ersten, noch vor 1900 entstandenen Werken. Sie hebt gewissermaßen an mit der ›feuchtwarmen Abendluft‹ (2.1, 11), die zu Beginn

<sup>2</sup> Joseph Roth: *Reise durch Galizien* (1924), in: ders.: *Werke*, Bd. 2: *Das journalistische Werk 1924–1928*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 285 f.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: ders.: *Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV*, hrsg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari (= *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Berlin / New York: dtv 1980, Bd. 1), S. 298. – Vgl. die ganze Stelle: »Alles Lebendige braucht um sich eine Atmosphäre, einen geheimnisvollen Dunstkreis; wenn man ihm diese Hülle nimmt, wenn man eine Religion, eine Kunst, ein Genie verurteilt, als Gestirn ohne Atmosphäre zu kreisen: so soll man sich über das schnelle Verdorren, Hart- und Unfruchtbarwerden nicht mehr wundern. So ist es nun einmal bei allen großen Dingen, ›die nie ohn' ein'gen Wahn gelingen‹, wie Hans Sachs in den Meistersingern sagt. Aber selbst jedes Volk, ja jeder Mensch, der reif werden will, braucht einen solchen umhüllenden Wahn, eine solche schützende und umschleiernde Wolke; jetzt aber haßt man das Reifwerden überhaupt, weil man die Historie mehr als das Leben ehrt.«

<sup>4</sup> Der Begriff des »Dunstkreises«, den Mann noch selten benutzt – generell tritt an seine Stelle der Atmosphären-Begriff –, ist durch den Dunstkreis Gretchens in Goethes *Faust I* literarhistorisch einschlägig. Dank Mephistos Hilfe vermag Faust in den (mehrdeutigen) »Dunstkreis« Margaretens einzutreten: »Mephisto: Damit Ihr seht, daß ich Eurer Pein / Will förderlich und dienlich sein' / Wollen wir keinen Augenblick verlieren, / Will Euch noch heut in ihr Zimmer führen. / Faust: Und soll sie sehn? sie haben? / Mephistopheles: Nein! / Sie wird bei einer Nachbarin sein. / Indessen könnt Ihr ganz allein / An aller Hoffnung künft'ger Freuden / In ihrem Dunstkreis satt Euch weiden.« (*Faust I*, Verse 518–523)

von *Vision* durchs ein offenes Fenster hereinweht, mit jener Kurzerzählung also, die der erst 18-jährige Sekundaner Thomas Mann 1893 zu Papier bringt. In den reiferen Texten, die im *Kleinen Herr Friedemann*-Band von 1898 erscheinen werden, ist ›Atmosphäre‹ dann schon in vielfacher Hinsicht präsent. *Einerseits* in den erwähnten Möglichkeiten metaphorischer Rede. *Andererseits* als *erzählte* und damit für den Leser erzeugte Raumstimmung. Denn es lässt sich mit dem bereits zitierten Gernot Böhme festhalten: »Das Eigentümliche, bei einer Geschichte ist ja dies: sie teilt uns nicht nur mit, daß irgendwo anders eine bestimmte Atmosphäre geherrscht habe, sondern sie zitiert diese Atmosphäre selbst herbei.«<sup>5</sup> *Drittens* aber sind Atmosphären in Manns Frühwerk, wie zu zeigen ist, überraschend auch als explizit gemachte, tatsächliche Luftqualitäten präsent, die mit einzelnen Figuren interagieren oder gar von diesen ausgehen.

Analog unserer realen Lebenswelt<sup>6</sup> eröffnen sich die Atmosphären in Manns Frühwerk in der Natur, aber auch in Stadträumen. Was letztere betrifft, so darf die München-Beschreibung in *Gladius Dei* als früher Höhepunkt gelten. Doch auch in *Innenräumen* und Interieurs entfaltet das räumlich anschauliche Erzählen Manns eigentümliche Raumstimmungen. Am entschiedensten ist dies im Frühwerk wohl in der *Wälsungenblut*-Novelle der Fall, die eine einzige schwülstige Atmosphäre zwischen Eisbärfell, Opernloge und Kutscheninnerem ausbreitet. Bekanntlich ist es eine Atmosphärik, die aufgrund ihrer antisemitischen Untertöne notorisch geworden ist. Doch analoge *Innen*-Atmosphären geben auch anderen frühen Texten ihren besonderen Charakter. Dem Leser bietet sich dabei zum einen ein immersiver Zugang zu einer realistisch wirkenden Welt. Zum andern wird ein parodistisch-ironischer Eindruck schon dort nicht verfehlt, wo die Ausdünstung der Figuren selbst zur Atmosphäre kondensiert.

Meine Überlegungen gliedern sich in zwei Teile, deren erster sich ›Luftstimmungen‹ und deren zweiter sich ›Luftverhältnissen‹ widmet. Die Differenzierung gründet darauf, dass in den Räumen des Mannschen Frühwerks verschiedene Tendenzen eines Atmosphärischen erkennbar sind. Festzuhalten ist, dass sich im bekanntermaßen vielschichtigen Mannschen Erzählen die Ebenen nie absolut trennen lassen. – Einerseits also kann das Feld der Atmosphären im Frühwerk von der in *Der Wille zum Glück* präsenten Rede von der »Luftstimmung« (2.1, 65) erschlossen werden. Atmosphäre als Luftstimmung meint die subjektiv- Augenblickshafte Erfahrung einer topographisch-meteorologischen Konstellation in Landschaften oder Stadträumen. Es geht hier gleichsam um

<sup>5</sup> Böhme, Atmosphäre, S. 38.

<sup>6</sup> Es lässt sich von einem lebensweltlich-phänomenologischen Urgrund des Atmosphärischen ausgehen, das dann auf zweiter Stufe Eingang in die Literatur (bei Thomas Mann und anderswo) findet und Symbolkraft entfaltet.

eine Makroebene. Erzählte Atmosphäre ist dabei die bildhafte Evokation der Stimmung im Luftraum,<sup>7</sup> basierend auf dem ästhetisch geschulten Blick. Meist wird sie von den Erzählerfiguren als *initiale Rahmung* von Geschichten geliefert. Kunsthistorische Parallelen zeigen sich je nach Realitätsgrad der Szenerie sowohl zum Impressionismus als auch zu Symbolismus/Ästhetizismus.

Die zweite Tendenz nimmt Atmosphären von einer anderen Seite, gleichsam der Mikroebene in den Blick. Ich möchte sie die *Luftverhältnisse* nennen. Hier geht es nicht primär um den ästhetischen Blick auf Landschaften oder Stadträume. Sondern es handelt sich um die deutlich handfestere physische Beschreibung von Lufteigenschaften, wie etwa dem Luftdruck oder dem Luftgeruch, auf der Mikroebene. Thomas Mann konnte hier auf den Sprachgebrauch seiner Zeit bauen, den er poetologisch weiterdachte. Denn im Gegensatz zu heute bezeichnete man um 1900 sowohl die lokalen Wetterverhältnisse als auch die empirischen Lufteigenschaften von Innenräumen als »Atmosphären«. Die Arbeitsmedizin sprach von schädlicher oder frischer »Atmosphäre«. Auch den Geruch von Personen konnte man in nicht-metaphorischer Hinsicht »Atmosphäre« nennen. Thomas Manns frühe Texte beweisen eine Faszination gerade für *diese* Atmosphären. Im Geiste des Positivismus korrespondiert die Luftbeschaffenheit dabei nicht mit der Seele, sondern dem *Körper* der Figuren, mitunter mit existentiellen Folgen, wie man an einer Gewitterszene in den *Buddenbrooks* sieht. In der Relationierung von Atmosphäre und Physiologie lässt sich das naturalistische Substrat des Frühwerks sehen. Zugleich ist Vorsicht geboten, weil die ›Wirklichkeit‹ von Thomas Mann auch hier schon ironisch arrangiert ist.

### 1. Atmosphären als Luftstimmungen

München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages. (2.1, 222)

<sup>7</sup> In der »Luftstimmung« ist neben dem hier verfolgten Atmosphärischen die »Stimmung« selbst enthalten, d. h. ebenfalls ein komplexer Terminus, der zwischen Begriff, Metapher und Denkfigur changiert. Ursprünglich aus der Musiktheorie stammend, zirkuliert er seit dem 18. Jahrhundert in verschiedenen Wissensfeldern und erlangt hohe Relevanz für Literatur und Ästhetik. – Vgl. Hans-Georg von Arburg: *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, sowie: Friederike Reents: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2015.

So beginnt, man kennt es, Thomas Manns *Gladius Dei* von 1902. Geboten wird eine Beschreibung des Münchner Schauplatzes auf der Makroebene. Dabei wird nicht beiläufig ein Raum benannt, sondern eine städtische Licht-Luft-Szenerie schlechthin ausgebreitet. Die Atmosphäre umfasst auch das Klanggeschehen, wenn vom »Vogelgeschwätz und heimliche[n] Jubel über allen Gassen« die Rede ist, und »auf Plätzen und Zeilen rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben der schönen und gemächlichen Stadt« (2.1, 222). Im Zentrum steht aber ein *visuell* glänzendes München, das sich im Zusammenspiel von Sonnendunst und Prachtarchitektur entfaltet.

Dabei ist der realistische Eindruck, den wir von dieser Münchner Junistimmung gewinnen, der Ironie, welche die Beschreibung durchzieht, keineswegs entgegengesetzt. Bernd Seiler hat zu Recht vom nur *scheinbaren* Widerspruch zwischen ironischem Stil und realistischem Eindruck bei Thomas Mann gesprochen. Manns ironisch-humoristisches Verfahren greife die Erscheinungen nicht »in ihrer Substanz« an. Sie verzerre sie zwar liebevoll, aber belasse ihre Proportionen. Raumbeschreibung und Vorwissen der Leser bildeten einen »assoziativen Realismus«. Den Beginn von *Gladius Dei* nennt Seiler eine »atmosphärische Skizze«. <sup>8</sup>

Realismus im Atmosphärischen heißt dabei auch: Der erzählte Raum wird zwar symbolhaft verdichtet, bleibt aber auf die historische Wirklichkeit beziehbar. Nicht allegorischer »Hintersinn«, sondern sinnliche Anschaulichkeit kommt der Münchner Atmosphäre zu – das Reale selbst erweist sich als das Symbolische. <sup>9</sup> Dabei kann zugleich kein Zweifel bestehen, dass der atmosphärische Realismus des »München leuchtet« nicht einfach eine Momentanstimung lichtumspielter Weiten wiedergibt. Offengelegt wird von Mann ganz idealtypisch der »treuerzige[] Kultus [...] der Sinne [und] der Schönheit« (2.1, 225) Münchens um 1900. Gegen die »unbedenklichen Sitten« (2.1, 226) in der Kunststadt läuft ja denn auch der religiös entflammte Hieronymus, Protagonist der Erzählung, Sturm. »Atmosphärisch« folgerichtig ist es mit ihm, als ob »ein Schatten über die Sonne ginge«. (2.1, 225) Die Luft zu ändern ist aber schwer, wo die Kunst »an der Herrschaft« ist und »ihr rosenumwundenes

<sup>8</sup> Bernd W. Seiler: Ironischer Stil und realistischer Eindruck: Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 459–483, hier: S. 477.

<sup>9</sup> Seit der einflussreichen Studie von Gunter Reiss: »Allegorisierung« und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns, München: Fink 1970, wird zu Recht die Bedeutung allegorischen Erzählens bei Thomas Mann betont. Demgegenüber weisen Manns Texte weiterhin auch realistische Tendenzen auf, die zugleich meist symbolische Qualität haben: Man denke hier nur an die realistische *und zugleich* symbolische Sanatoriumssphäre im *Zauberberg*. Im Gegensatz zum differentiell operierenden Allegorischen (Ebene der Zweitbedeutung) erweist sich das Symbolische – eben etwa als Atmosphärisches – im Zeichen seiner *Verankerung* in der primären (Text-)Wirklichkeit.



Scepter über die Stadt [hinstreckt] und lächelt.« (Ebd.) Hieronymus phantasiert sich am Ende daher buchstäblich eine *eigene* Atmosphäre herbei, wenn er nackte Frauenbüsten unter Jubelgeschrei des Volkes in Flammen aufgehen und in einer »gelbliche[n] Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war [...], ein breites Feuerschwert stehen [...]« sieht. (2.1, 242, Herv. CS) In der wirklichen Münchner Luft konnte er zuvor nicht atmen. Die Stadt leuchtete, aber nicht für ihn. Ohne das Autobiographische überstrapazieren zu wollen: Auch Thomas Mann selbst nahm um 1900 die überbordend ästhetische Atmosphäre Münchens bisweilen als geistlos und »unliterarisch« wahr. Wenn er sich denn auch durch die Heirat in die mondäne Pringsheimfamilie in diese Luft ergab und irgendwie heimisch wurde. Im Gegensatz zu Tony Buddenbrook wiederum, die während ihrer Münchner Zeit bei Permaneder sich nicht erfreuen kann an der »Münchener Luft, [der] Luft einer großen Stadt, voller Künstler und Bürger, die nichts thaten, eine ein wenig demoralisierte Luft [...]«. (1.1, 404)

Um aber noch einmal auf den armen Hieronymus aus *Gladius Dei* zurückzukommen, so ist dieser ja immer auch vor der Folie Savonarolas zu sehen, welcher im Renaissance-Florenz das hedonistische Treiben der Medici geißelte. In punkto Atmosphärik hat dies zur Folge, dass in der Novelle neben München auf einer zweiten Stufe gleichsam auch *Florenz* atmosphärisch fortwirkt – das wäre die allegorische Ebene. Die Stadt hatte Thomas Mann 1901 mit Bruder Heinrich besucht und dort Eindrücke für die im selben Jahr geschriebene Novelle empfangen.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich nun auch die Konstanz eines – in verschiedener Weise – präsenten Italiens in Manns Frühwerk. Von *Gladius Dei* gilt es dazu einen Schritt um wenige Jahre zurück zu machen. Auffällig ist, wie drei von sechs Texten im *Friedemann*-Band von 1898 zu wesentlichen Teilen in Italien spielen. Den verschiedenen italienischen<sup>10</sup> kommt neben der *Buddenbrookisch-lübeckischen* und der Münchner Atmosphäre somit eine besondere Bedeutung zu. Wie fast alle frühen, so haben auch die italienisch grundierten Geschichten einen düsteren oder gar tragischen *Charakter*. Das bedeutet freilich nicht, dass die *Atmosphären* in ihnen selbst als düster erschienen. Helmut Koopmann hat denn auch betont, jene Texte spiegelten Thomas Manns Italien-erfahrungen »in bunten Farben«. <sup>11</sup> Italien sei »schön, fast zu schön.« <sup>12</sup> Tatsäch-

<sup>10</sup> Mit differentem Fokus verfolge ich dies in dem Beitrag: Impressionistische Atmosphären. Italien in Thomas Manns frühen Texten, in: Frédéric Teinturier, Jean-François Laplénie: *Lectures des récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann (1893–1912)*, Paris: L'harmattan 2017, S. 123–148.

<sup>11</sup> Helmut Koopmann: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München 2005, S. 127.

<sup>12</sup> Ebd.

lich ist der Kontrast zwischen den heiteren Atmosphären und den schicksalsgebeutelten Figuren aufschlussreich.

Besonders Rom und Venedig repräsentieren in den Texten des gut 20-jährigen Schriftstellers das Italien, in dem Thomas Mann mit Heinrich 1895–97 selbst über mehrere Monate lebte. Die weltberühmte Lagunenstadt liefert nicht erst für *Der Tod in Venedig* den Schauplatz – sondern schon für die Novelle *Enttäuschung*, vermutlich 1896 entstanden. Diese hat die Forschung vornehmlich in ihrem philosophischen Gehalt beschäftigt.<sup>13</sup> Atmosphärologisch interessiert hier, wie darin der Ich-Erzähler Venedigs Luftstimmung besingt. In Anlehnung an berühmte Vorbilder ersteht der Markusplatz vor dem Auge des Lesers:

Auf dem weiten Platze bewegten sich nur wenige Menschen umher, aber vor dem bunten Wunderbau, dessen üppige und märchenhafte Umrisse und goldene Zierrate sich in entzückender Klarheit von einem zarten, lichtblauen Himmel abhoben, flatterten in leichtem Seewind die Fahnen; [...] Ein Anblick von unvergleichlich lichter und festlicher Schönheit. (2.1, 79)

Schon in Platens *Venedig-Sonetten* (1824) hatte der Markusplatz im Licht der Sonne gegläntzt – und auch in *Enttäuschung* nun bereitet dem Ich-Erzähler die Licht-Luft-Szenerie keine ›Enttäuschung‹. Bei der Hauptfigur der Novelle, einem »sonderbaren Herrn« (2.1, 79), dem der Erzähler auf dem Markusplatz begegnet, ist das anders. Ihm bietet freilich das ganze Leben nur Enttäuschung, da es voll »Thatsächlichkeiten« (2.1, 85) ist, die an die »großen Wörter der Dichter« (ebd.) nicht heranreichen. Der nun einsetzende Sermon des Fremden ist purer Nihilismus. Der Raum Venedigs aber, in dem das Gespräch sich entfaltet, wird als Teil der Rahmenhandlung nicht abgewertet. In der Tradition berühmter Reisebeschreibungen ist eine Augenblicksimpersion ernsthaft dargeboten, Venedig ein Bild von Luft und Sonne von »festlicher Schönheit«, wo »in leichtem Seewind die Fahnen [flattern]«. Der Zynismus des Fremden und die ihn umgebende lichte Atmosphäre stehen in schmerzlich-ironischer Spannung.

Auch in Manns früher Künstler-Novelle *Der Bajazzo* von 1897, die den Dilettantismus-Diskurs der Zeit aufnimmt, ist Italien stark präsent. Nun könnte man meinen, das Land liefere bloß die Chiffe für ein Künstlertum abgeschmackter Bellezza. Doch während der Bajazzo sein eigenes Künstler-, d. h. ›Dilettanten‹-Schicksal in Deutschland, wo er nach langen Reisejahren nun lebt, immer stärker verachtet, wird Italien nicht abgewertet. Vielmehr erinnert sich der Bajazzo gern der Zeit, in der er sich »tausend neuen, [...] rei-

<sup>13</sup> Vgl. Florian Lehmann: Art. Enttäuschung, in: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2015, S. 92 f.

chen Eindrücken hingab [...]« (2.I, 133). Daran, wie er sich mit »eingeschüch-  
terten Augen« auf dem »ungeheueren Platze« von Sankt Peter verlor, und wie  
er »über das weißschimmernde Neapel hinabblickte und fern im Meere die  
graziöse Silhouette von Capri in blauem Dunst verschwimmen sah ...« (Ebd.)  
Italien tritt im Rechenschaftsbericht des Bajazzo als sehnsüchtig memorierte  
Luftstimmung auf.

In der Novelle *Der Wille zum Glück* von 1896 schließlich berichtet ein in die  
Handlung eingebundener Erzähler von Tragik und kämpferischer Liebe seines  
Freundes Paolo Hofmann.<sup>14</sup> Die Schulzeit verbringen beide im Norden. Später  
trifft man sich in München wieder, wo dem schwer herzkranken Paolo, inzwi-  
schen erfolgreichem Maler, vom Vater des geliebten Mädchens vorderhand die  
Ehe verwehrt wird. München erscheint wie in *Gladius Dei* als atmosphärisch  
vorgelagertes Italien, wenn italienische Modelle die Kunstakademie bevölkern.  
Zum erneuten Wiedersehen der Freunde kommt es in Rom. Die ewige Stadt  
wird als Kunst- und Luftraum zugleich evoziert, wenn sie der Erzähler als  
»überschwenglich reiche[s] Museum aller Kunst« bejubelt, als Stadt, die »voll  
ist von lautem, raschem, heißem, sinnlichem Leben, und in die doch der warme  
Wind die schwüle Trägheit des Orients hinüberträgt«. (2.I, 64) Gewiss handelt  
es sich hier, wie schon bei der Venedig-Beschreibung in *Enttäuschung*, um eine  
ambivalente Bildlichkeit. Zweifellos hat sie etwas vollkommen Klischeehaf-  
tes. Und erfasst doch eine bestimmte Atmosphäre des Ortes. Dabei zeigt sich  
etwas an Atmosphären im Allgemeinen: Unser Wissen um Räume geht ihrer  
Wahrnehmung voraus. Wie sich auch an den Italienimpressionen im Frühwerks  
Manns erweist, empfehlen sich Atmosphären als reine Präsenzen. Aber sie sind  
immer auch Aktualisierungen kulturell eingeübten Sehens.

Dass es demnach immer auch um die Geschichte ästhetischer Wahrneh-  
mung geht, zeigt sich, als die beiden Freunde einmal den »entzückenden Blick  
auf die sonnige Campagna mit dem großen Aquädukt und auf die Albaner-  
berge genieß[en], die ein weicher Dunst umhüllt.« (2.I, 65) Einerseits wird hier  
schlicht das Italienbild der Klassik referiert. Unübershbar die Referenz auf  
Goethe und das ikonische Bild Tischbeins. Mit dem *Bild* aber ist man aber  
auch spezifisch auf das *Malerische* solcher Atmosphäre verwiesen. Und aus  
Paolo bricht es nun heraus: »Diese Luftstimmung! – Die Luftstimmung ist  
das Ganze!« (2.I, 65)

Dass die Luftstimmung in der Malerei »das Ganze« sei, ist 100 Jahre nach  
Goethes Italienerlebnissen auch dem Neuen Sehen des Impressionismus anzu-  
rechnen. Tatsächlich ist es diesen Malern ja um »Luft- und Beleuchtungsphä-

<sup>14</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Sven Glawion in diesem Band.

nomene, atmosphärische Schauspiele«,<sup>15</sup> um den »Luftton« zu tun,<sup>16</sup> wie 1911 etwa der Kunsthistoriker der Jahrhundertwende Werner Weisbach (1873–1953) schreibt, wobei er wiederholt wörtlich von »Luftstimmung« spricht.<sup>17</sup> So lässt sich Paolos Erkenntnismoment auch als impressionistische Abkehr von der akademischen Malerei lesen, die er zuvor in München betrieben hat.

Tatsächlich überschreitet der Impressionismus-Begriff den Bereich der Malerei hin auf eine literarische Kunst der Beschreibung, die dem flüchtigen Augenblick gilt. Auch auf die frühen Prosaskizzen Manns hat man den Terminus angewendet, wobei die Sachlage gewiss keine eindeutige ist.<sup>18</sup> Interessant sind die Atmosphären im Mannschen Frühwerk so oder so in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. Thomas Mann hat immer betont, dass ihm die graphische Linie für das Deutsche gelte.<sup>19</sup> Doch die Luftstimmungen in den frühen Erzählungen scheinen ganz im Zeichen der Farbe und des Malerischen zu stehen. Demgegenüber könnten die scharfen bis ätzenden Figurenzeichnungen des Frühwerks wiederum »graphisch« genannt werden. Wie auch immer das Urteil ausfällt, so bleibt doch augenfällig: In den Erzählungen stehen die herrlichen Luftstimmungen in scharfem Kontrast zu den tragischen Figurenschicksalen. Paolo in *Der Wille zum Glück* erhält am Ende sein geliebtes Mädchen, aber bezahlt mit dem Tod. Den Alten in *Enttäuschung* kann nicht einmal die heiter-zeitlose Atmosphäre Venedigs fürs Leben einnehmen. Und dem *Bajazzo* sind die Italien-Stimmungen bloße nostalgische Erinnerung.

So zeigt sich, dass die Luftstimmungen in den frühen Texten Manns über die bekannten Wettertopoi der Literatur hinausgehen. Es harmoniert das Wetter nicht mit der Figurenseele, sondern ist entweder Kontrastfolie – oder führt gar sein Eigenleben. Das aber könnte nun vor dem Hintergrund des Fin-de-Siècle auch so verstanden werden, dass zwischen dem fragilen Künstler-Bürger und der sinnlichen Außenwelt ein Riss klafft, den weder Reisen noch Luftkuren zu schließen vermögen.

<sup>15</sup> Werner Weisbach: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit, Bd. 2, Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1911, S. 49.

<sup>16</sup> Ebd., S. 34.

<sup>17</sup> Ebd., S. 84, 257.

<sup>18</sup> Bekanntlich kann Manns (Früh-)Werk nicht *einer* Strömung zugerechnet werden. Doch ließe sich von impressionistischen Tendenzen sprechen: im Zeichen inhaltlicher Skizzenhaftigkeit und wechselnder Raumkonstellation, weniger im Sinne der Form (innerer Monolog usw.). Wie in diesem Beitrag argumentiert, nehmen Atmosphären dabei eine wichtige Rolle ein. – Vgl. zum Impressionismus in Manns frühen Texten: Ulrich Karthaus (Hg.): Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil, Stuttgart: Reclam 1991, S. 10f., 284.

<sup>19</sup> Vgl. zur bildenden Kunst und Bedeutung des Graphischen im Werk Manns: Katrin Bendig: Nur ein »Ohrenmensch«? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern: Lang 2001, insb. S. 229–248.

## 2. Atmosphären als Luftverhältnisse

Neben den Luftstimmungen lässt sich eine zweite Variante des Atmosphärischen in Manns Frühwerk benennen. So wird auch eine *physikalische* Ebene der Luft – Luftdruck und Luftfeuchtigkeit – und ihre *chemische* Beschaffenheit – Gerüche – in ihrem Erzählpotential ausgelotet. Aus empirischen ›Verhältnissen‹ wird eine poetische Größe. Schon im Beispiel aus den *Betrachtungen* gewinnt Mann aus der Anverwandlung des Begriffs der »Atmosphärrilie«, die für einen physikalisch und chemisch wirksamen Luftbestandteil steht, neue metaphorische Dynamik. Generell lässt sich eine ›naturwissenschaftliche‹ Tendenz der Atmosphärenmetaphorik in den frühen Erzähltexten Manns bemerken. Zum einen mag der alltägliche Sprachgebrauch der Epoche die Voraussetzungen dafür geliefert zu haben.<sup>20</sup> Sodann ist ein Einfluss zumal des französischen Naturalismus anzunehmen.

Wendepunkte in den Texten werden mitunter von einer Veränderung der ›realen‹ Atmosphäre begleitet. Sind in *Königliche Hoheit* die barometrischen Verhältnisse nur Gesprächsthema zwischen Klaus Heinrich und Imma Spoelmann,<sup>21</sup> gehen die *Buddenbrooks* weiter. Das meteorologische Ereignis eines Gewitterbeginns wird eng am physikalischen Vorgang geschildert und doch hochsymbolisch mit einem Todesverfall verknüpft. Die Szene, in der die plötzliche Änderung des Luftdruckes dramatische Folgen zeitigt, soll ausführlicher zitiert werden:

So saßen Alle [...] und warteten auf den Konsul. Die Luft war dumpf. Draußen war das letzte Stück Blau verschwunden, und tief, schwer und trüchtig hing der dunkelgraue Himmel hernieder. [...] Und der Wind, der Westwind [...] regte sich nicht mehr. Es war einen Augenblick vollkommen still. Da, plötzlich, trat dieser Moment ein ... ereignete sich etwas Lautloses, Erschreckendes. Die Schwüle schien verdoppelt, die Atmosphäre schien einen, sich binnen einer Sekunde rapide steigernden Druck auszuüben, der das Gehirn bängstigte, das Herz bedrängte, die Atmung verwehrte ... [...] Und dieser unentwirrbare Druck, diese Spannung, diese wachsende Beklemmung des Organismus wäre unerträglich geworden, wenn sie den geringsten Teil eines Augenblicks länger gedauert hätte, wenn nicht auf ihrem sofort erreichten Höhepunkt eine Abspannung, ein Überspringen stattgefunden hätte ... [...] wenn nicht in dem selben Moment, fast ohne daß ein Tropfenfall vorhergegangen wäre, der Regen herniedergebrochen wäre, daß das Wasser im Rinnstein schäumte und auf dem Bürgersteig hoch emporsprang ... (I.1, 269 f.)

<sup>20</sup> S.o. im Text. – Entsprechend findet sich in Manns Werk mitunter eine nur beschreibende Verwendung. So heißt es über die durch »Gasbomben« gestörte Aufführung des frühen Brecht-Stückes *Im Dickicht* 1923 im Münchner Residenztheater: »Das Theater mußte gelüftet werden, und Logendienen erschienen mit Ozonspritzen zur Reinigung der Atmosphäre.« (XIII, 290)

<sup>21</sup> Vgl. 4.1, 268 f.

Thomas Buddenbrook allein hat bemerkt, dass etwas geschehen ist. Die Stimmung ist gelöst. Der Regen ist da, man kann nun in der Veranda Kaffee trinken. Doch stürmt das Hausmädchen heran – Johann Buddenbrook ist tot. Der Leser ahnt: Es muss im Moment der *Atmosphären-Änderung* geschehen sein. So zeigt sich Manns Meisterschaft einer zugleich realistischen *und* symbolischen Atmosphärik. Einerseits ist der naturalistische Gehalt der Szene offenkundig. Andererseits rückt die »sprachartistische Gestaltung«<sup>22</sup> der *Buddenbrooks* auch hier fast mehr den *Ausdruck* als die »Natur« selbst ins Zentrum.

In der Geschlechterfragen verhandelnden Erzählung *Gerächt* (1899) schwingen parallel zur Beziehung zwischen den Figuren die Luftverhältnisse mit um. Nachdem der Ich-Erzähler erkennt, dass seine Gesprächspartnerin, der er sich maßlos überlegen fühlte, sexuell *nicht* unerfahren ist, heißt es: »Mit einem Schlage hatte sich die eben noch gereinigte Atmosphäre so verdickt, daß das Blut mir zu Kopfe stieg und meine Augen trübte.« (2.1, 208) Eine »verdickte« Atmosphäre scheint generell präsent, wenn es die bürgerlichen Abgründe *in eroticis* zu entlarven gilt. So bei Ehen, deren »Entstehung die belletristisch geübteste Phantasie sich nicht vorzustellen vermag« (2.1, 160). In *Luischen* (1900) wird der dickliche, unsichere Rechtsanwalt Jacoby von seiner jungen schönen Frau von »grausame[r] Lüsternheit« (2.1, 170) und »sinnlicher Bosheit« (2.1, 164), Amra, verhöhnt. Gemeinsam mit ihrem Liebhaber, einem »junge[n] Musiker von Begabung« (2.1, 165) überredet Amra Jacoby, an einem Hausfest ein Couplet in Babykleidern (!) zu singen, das noch dazu vom Geliebten am Klavier begleitet werden soll. Während der bizarren Szene erst erkennt Jacoby den Ehebruch. Nun heißt es:

[W]ährend [...] die Klavierbegleitung sich scharf unterbrach, starrte diese abenteuerliche und gräßlich lächerliche Erscheinung [...] mit tierisch vorgeschobenem Kopf [...] geradeaus ... Er starrte in diesen geputzten, hellen und menschenvollen Festsaal hinein, in dem, wie eine Ausdünstung aller dieser Menschen, der fast zur Atmosphäre verdichtete Skandal lagerte ... (2.1, 179 f.)

Sofort danach bricht Jacoby an einem Herzinfarkt tot zusammen. Die (fast) Realität gewordene Atmosphäre der Schande kann sein Körper nicht ertragen. Auffällig ist aber die erstaunlich mitleidlose Schilderung durch den Erzähler. Die lüsterne Amra, der arme Jacoby und das asoziale Publikum werden dabei vom Erzähler gleichermaßen animalisiert.

Eine Animalisierung der Figuren im Zeichen der Ausdünstungen findet nun auch in *Wälsungenblut* statt. Ariane Totzke hat gezeigt, wie sich dabei Dekal-

<sup>22</sup> Dieter Kafitz: *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter 2004, S. 411.

denzkritik mit antisemitischen Motiven verbindet.<sup>23</sup> Atmosphärologisch ist auffällig, dass die »wilde[], brünstige[] und überschwängliche[] Welt« *Wagners* (2.I, 458) den Inzest allein nicht auslöst. Vielmehr scheint entscheidend, dass das Aarenholdsche Luxusanwesen selbst eine brünstige Zone von »gleichmäßig erwärmte[r] Atmosphäre« (2.I, 429) ist. Die lächerlich gemachte »Animalität« des Inzests Siegmunds und Sieglinds auf dem Eisbärenfell entfaltet sich in der heimischen *Luft* des Anwesens, die »mit einem süßen und exotischen Parfum *geschwängert*« ist. (Ebd., Herv. CS)

Die sinnliche Zuspitzung der Ausdünstungen im Frühwerk Manns kann nun nicht nur auf die Dekadenzepoche, sondern auch auf die Naturalismus-Rezeption in Deutschland bezogen werden, die der junge Thomas Mann in den 1890ern verspätet nachvollzog. Friedhelm Marx hat gezeigt,<sup>24</sup> wie seit 1880 im Rahmen der (negativen) deutschen Reaktion auf die »Sinnlichkeitsliteratur Zolas«<sup>25</sup> gerade die physiologisierte Erotik der Geruchsatmosphären ein Faszinosum und Skandalon darstellte.<sup>26</sup> Wird schon die »Sünde des Abbé Mouret« in Zolas gleichnamigem Roman von 1875 »in der Tat nicht durch irgendeinen Augenaufschlag ausgelöst, sondern durch eine eminent sinnliche Atmosphäre, an der die tropischen Pflanzen des Blumenurwalds wesentlichen Anteil haben«,<sup>27</sup> so vermerkte die deutsche Zola-Rezeption dann gerade auch bei *Nana* die Bedeutung von »Riechatmosphäre« und »Fleischesduft«.<sup>28</sup> Während der Realist Fontane in seinem frühen Roman *Graf Petöfy* gewissermaßen einen halben Gegenentwurf zu Zolas »deterministischer Anthropologie« lieferte,<sup>29</sup> scheint es plausibel genug anzunehmen, dass jene naturalistische Verschränkung von Atmosphäre und Physiologie den sich erfindenden Schriftsteller Thomas Mann nicht kalt gelassen hat.

<sup>23</sup> Ariane Totzke: Die Utopie der Assimilation. Zur Stigmatisierung des Jüdischen in Thomas Manns »Wälsungenblut«, in: *Wirkendes Wort* 61 (2011), S. 45–61.

<sup>24</sup> Friedhelm Marx: Sinnlichkeit und Verführung. Fontanes literarische Auseinandersetzung mit Emile Zola in »Graf Petöfy«, in: *Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne*, hrsg. von Friedhelm Marx u. Andreas Meier, Weimar: VDG 2001, S. 89–102.

<sup>25</sup> Ebd., S. 93.

<sup>26</sup> Ebd. Julian Schmidt resümiert die Anthropologie Zolas 1878 wie folgt: »Die Sinne sind die Thore, durch welche das Leben auf die Individualitäten eindringt. Die anscheinend offensten, z. B. das Auge, geben am wenigsten das wirkliche Leben wieder; am meisten zeigt es der Sinn des Geruchs, der die feineren Arome des Lebens dem individuellen Bewußtsein vermittelt.« (Zitiert nach Marx, S. 95)

<sup>27</sup> Marx, S. 95.

<sup>28</sup> Ludwig Pfau schreibt in Bezug auf den von *Nana* verströmten Geruch: »Seine [Zolas] Schilderungen enthalten ganze Abhandlungen über die Riechatmosphäre, welche seine Örtlich- und Persönlichkeiten umgiebt, und seine Weiber verdanken den größten Theil ihrer Unwiderstehlichkeit dem Fleischesduft, den sie verbreiten.« – Zitiert nach Marx, S. 101.

<sup>29</sup> Vgl. Marx, S. 98: »Im Hinblick auf den Zusammenhang von Sinnlichkeit und Verführung scheint sich Fontane Emile Zolas deterministischer Anthropologie anzuschließen. Allerdings wird die sinnliche Überwältigung des freien Willens innerhalb des Romans zurückgenommen.«



Zumindest zeigt sich noch bis ins späte Frühwerk Manns eine toxische Wirkung sinnlicher Atmosphären – auch wenn hier niemand mehr von ›Naturalismus‹ sprechen würde. Im *Tod in Venedig* bedeutet »Atmosphäre« ja die *todeserotischen* Ausdünstungen Venedigs und seiner Bewohner. Das Olfaktorisch-›Reale‹ der Lido-Luft wird zum thanatologischen Grundton. So ist wiederholt vom »fauligen Geruch der Lagune« und von der »Atmosphäre der Stadt, diese[m] leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf« (2.I, 545) die Rede. Hinzu kommt die »eigene verdächtige Atmosphäre« des Bänkelsängers. »[V]on seinen Kleidern, seinem Körper« weht »ein Schwaden starken Karbolgeruchs [...] empor«. (2.I, 573) Karbol als medizinisches Desinfektionsmittel verweist direkt auf die nahende Cholera, mit der der Bänkelsänger wohl selbst schon in Kontakt gekommen ist. Gegenüber anderen Texten ist mithin eine verstärkte Dramatisierung der Ausdünstungen zu beobachten. Im *Tod in Venedig* ist ›Atmosphäre‹ sowohl auf der Makro- wie auf der Mikroebene aus der Unschuld der früheren Stimmungsbilder Italiens gelöst.

Auf noch einmal andere Weise scheint sich dann die Abkehr vom Italien der frühen Erzählungen 1930 in *Mario und der Zauberer* zu bestätigen. Da heißt es kurz und bündig: »Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft [...]«. (VIII, 658) »Atmosphäre« meint einen dumpfen Nationalismus faschistischer Prägung. Und doch bewahrt Thomas Mann auch hier einen meteorologischen Realismus, wenn er die metaphorische Atmosphären-Ebene mit der Ebene des unangenehm-überheißten toskanischen Sommers verknüpft. Dass dabei zwei Atmosphären-›Konzepte‹ sich durchdringen, zeigt stellvertretend an, wie auch im mittleren und späten Werk Thomas Manns Luftbeschaffenheiten verschiedenen Zuschnitts wichtig bleiben.<sup>30</sup>

\*

<sup>30</sup> Das früh Erprobte wird durchaus fortgeführt, wie ein kursorischer Blick erweist. Naturgemäß wird in den großen Romanen das Atmosphärische nicht im gleichen Maße inhaltliche Relevanz beanspruchen können wie in den kurzen Erzählungen, zumal eben den frühen Novellenskizzen. Situativ aber bleibt ›Atmosphäre‹ zur Raumcharakterisierung wichtig. Im *Zauberberg* etwa liest man über Hans Castorps Vaterstadt Hamburg: »Die Atmosphäre der großen Meerstadt, diese feuchte Atmosphäre aus Weltkrämerium und Wohlleben, die seiner Väter Lebensluft gewesen war, er atmete sie mit tiefem Einverständnis, mit Selbstverständlichkeit und gutem Behagen.« (5.I, 50) In der *Pariser Rechenschaft* von 1926 wird Paris nicht zuletzt (humoristisch) über die Luftbeschaffenheit charakterisiert: »[D]a war sie denn also nach fünfzehn Jahren wieder einmal, die milde, halbdurchsonnte, silbrig neblige Pariser Luft – aromatisiert freilich jetzt durch die Dünste der Autos, deren Zahl ins Verwirrende und Schwindelerregende angewachsen ist.« (XI, 15) Und im *Doktor Faustus* (1947) beispielsweise werden Innenräume charakterisiert durch die »Knasterwürze der Pfeife des Hauswirtes«, die »hier wie dort die Atmosphäre der unteren Räume [schwängerte]«. (10.I, 44)



Verfolgt wurde in diesem Beitrag, wie Thomas Mann schon und besonders in seinem Frühwerk vielfältige Semantiken eines Atmosphärischen poetisch auslotet und literarisch fortentwickelt. Dabei macht er aus der Not – der Bedeutungsunschärfe und Platzhalterfunktion des Atmosphärenbegriffs – eine Tugend, indem er die Metaphern voll ausleuchtet oder ihnen neue Bedeutungsnuancen abgewinnt. Einerseits gestaltet er Atmosphären als Luftstimmungen, andererseits bindet er das Atmosphärische mit poetischem Mehrwert an die terminologischen wissenschaftlichen Ursprünge zurück. Einmal mehr zeigt sich dabei Manns Interesse an der ›Naturwissenschaft‹, das man etwa durch die Bedeutung der Medizin in seinem Werk kennt.

In Differenz und Durchdringung der Evokation gesellschaftlicher Atmosphären, ästhetischer Luftstimmungen und empirischer Luftverhältnisse werden die Räume der Geschichten ausgestaltet. Die Anschaulichkeit der Atmosphären, in Außen- wie in Innenräumen, macht den erzählten Raum für die Leserinnen und Leser miterfahrbar. Handelt es sich dabei nun um atmosphärischen Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus? Es ist oft nicht eindeutig zu sagen und zum Glück nie endgültig auszudeuten. Ein Freund und Kenner Thomas Manns, Ferdinand Lion, aber hat die eigentümliche Atmosphärik der Mannschen Texte selbst einst so ausgedrückt:

Seine Kunst ist nie direkt; nie ist sie Naturalismus, der nur Natur wiedergibt; doch besteht sie auch nicht bloß aus Spiegeln wie im Ästhetizismus. [...] Die Tönung der Thomas Mannschen Werke ist daher auch kein Plein-Air, kein freies offenes und Sonnenlicht, doch auch nicht eine matte, künstliche Belichtung, sondern die eigentümlichste Mischung von beiden, am ähnlichsten vielleicht einer taghellen Mondnacht. Das Reale wird ins Irreale gehoben und kehrt von dort aus zurück ins Reale [...].<sup>31</sup>

Atmosphären mögen schwer zu fassen sein. Thomas Mann aber hat sie seit seinem Frühwerk sich und uns auf vielfältige und subtile Weise erschrieben.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ferdinand Lion: *Thomas Mann. Leben und Werk*, Zürich: Oprecht 1947, S. 50.

<sup>32</sup> Für Anregungen danke ich Andrea Bartl, Katrin Bedenig, Sven Glawion und Friedhelm Marx.

*Ruprecht Wimmer*

## Das Tölzhaus in »zweifacher Gestalt«

Zu Texten Klaus Manns

### 1. Kindheitsverklärung

»Wenn ich Kindheit denke, denke ich Tölz.«<sup>1</sup> So schreibt Klaus Mann rückblickend in *Kind dieser Zeit*. Er kam als zweites Kind von Thomas Mann und Katia Mann, geb. Pringsheim, am 18. November 1906 zur Welt und verlebte die Sommer seiner Kinderjahre – von 1913/14 bis 1917 – im neu erbauten Landhaus seiner Eltern. In seinem Lebensrückblick, dem *Wendepunkt*, der sieben Jahre nach der englischen Erstfassung *The Turning Point* (1942) als dessen deutsche, teils neu geschriebene, teils erweiterte Variante erschien,<sup>2</sup> scheint kaum etwas seine Eindrücke zu trüben – wenn man von einigen skurrilen Rückblicken auf das Hauspersonal absieht. Es heißt da im Eingangskapitel »Mythen der Kindheit 1906–1914«:

Wir haben ein Haus in Tölz, [...] und einen großen Garten, wo man Spiele spielen kann, für die es anderswo nicht genug Platz gäbe.<sup>3</sup>

Vier Jahre später, 1918, gaben wir das Landhaus in Bad Tölz auf – das geliebte Idyll so vieler Sommer. Tölz ist das Herz, die Quintessenz des Kindheitsmythos; aber seine Realität ist irgendwie fragwürdig, schattenhaft geworden. Ich habe das Haus nicht betreten seit dem Tage, da wir es verließen. Freilich erinnere ich mich noch der Anordnung der Zimmer, der Form und Farbe der Möbel, des weiten Blickes, den man von der Terrasse über das Tal zum Gebirge hatte. Aber alle Details sind verwischt und verwandelt – zu tief durchtränkt von Heimweh mythisch-glücklicher Vergangenheit.<sup>4</sup>

Diesem gewissermaßen weich gezeichneten Wehmutsbild tritt die erste deutlicher bewahrte, realere Kindheitserinnerung an die Seite: das Andenken an die »Arcissi«, das palastähnliche Stadthaus der Großeltern Pringsheim in der Münchener Arcisstraße. Bewusst erlebt werden die Todesfälle des nach Argen-

<sup>1</sup> Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*, Berlin: Transmere 1932, S. 2.

<sup>2</sup> Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, München: Ellermann 1981 (edition spangenberg).

<sup>3</sup> Ebd., S. 41.

<sup>4</sup> Ebd., S. 42.

tinien verbannten Onkels Erich Pringsheim und der Tante väterlicherseits, der Schauspielerin Carla Mann.<sup>5</sup>

Und nochmals fällt der gewissermaßen verschleierte Blick auf Tölz mit dazugehörigen Erinnerungsfragmenten:

Wissen ist unfruchtbar: Es bringt kein Glück. Aber was du verscherzest, ist kostbarer als alles, ist unwiederbringlich: Das Paradies der Unschuld.

Das Paradies hat den bittersüßen Duft von Tannen, Himbeeren und Kräutern, vermischt mit dem charakteristischen Aroma des Moooses, das von der Sonne durchwärmt ist, der großen, mächtigen Sonne eines Sommertages in Tölz. Die Lichtung, wo wir den Morgen mit Beerenpflücken verbringen, liegt mitten in dem schönen, großen Wald, der gleich hinter unserem Hause beginnt. Gibt es irgendwo auf der Welt noch andere Wälder, die sich mit diesem vergleichen ließen? Gewiss nicht, denn *unser* Wald ist durchaus einzigartig, *der Wald par excellence*, der mythische Inbegriff des Waldes [...], mit seinem feierlichen Zwielficht, seinen Düften und Geräuschen, den hübschen Bildungen seiner Pilze und Sträucher, mit seinen Eichhörnchen, Felsen, schüchternen Blumen und murmelnden Wasserläufen.<sup>6</sup>

Dann folgen einige deutlicher konturierte Detail-Erinnerungen: die vier Kinder mit dem Hund Motz, die Mutter in ihrem »bulgarischen« groben Leinenkleid, der moorige Wiesenweg zum Klammerweiher in der brütenden Sommerhitze, der Blick auf Tölz und die Berge, das Erschrecken über den auf dem Friedhof aufgebahrten ertrunkenen Bäckergesellen.<sup>7</sup>

## 2. Der Krieg und der Anfang eines eigenen Weges

In den folgenden Kapiteln »Krieg 1914–1919« und »Erziehung 1920–1923« geht es mit der mythischen Kindheitsverklärung zu Ende. Mit dem letzten Kriegsjahr wird Tölz zur Vergangenheit. Die auslaufenden Erinnerungs-Elemente mischen sich zunehmend mit retrospektiven Kommentaren und den nunmehr immer konkreter werdenden Erfahrungen des eigenen Werdegangs.

Klaus Mann fühlt sich – den eigenen Erinnerungen nach – immer deutlicher an einer Zeitenwende. Für unser Vorhaben, die verschiedenen Wahrnehmungsbilder des Tölzhauses zu erfassen, ist wichtig und »vorausweisend« das Erinnerungsbild des Vaters. Es begleitet und bezeichnet – von den letzten Tölzer Jahren und der ersten Zeit nach dem Verkauf an – einen zunehmenden Entfremdungsprozess. Friedhelm Marx hat die Konfrontation Thomas Manns mit seinem ältesten Sohn in den Erzählungen *Unordnung und frühes Leid* und in

<sup>5</sup> Ebd., S. 42–49.

<sup>6</sup> Ebd., S. 49.

<sup>7</sup> Ebd., S. 49–52.

*Kindernovelle* vor dem Hintergrund eines allgemeiner zeitspezifischen Generationenkonfliktes eingehend beschrieben<sup>8</sup>. Uns geht es hier um das Phänomen der wechselnden Schauplatz-Perspektive des zweiten Textes. Diese *Kindernovelle* spielt ja dann wieder im Tölzer Haus und seiner Umgebung – und in ihr werden wir ein anderes Tölz erleben.<sup>9</sup>

Dass Thomas Mann in den letzten Tölzer Jahren an einer außerordentlich schwierigen Arbeit, dem Bewältigungsbuch der *Betrachtungen eines Unpolitischen* sitzt, das 1918, im Jahr der Niederlage erscheinen wird,<sup>10</sup> scheint der junge Klaus bereits mitbekommen zu haben, auch wenn sein brillant-hellsichtiger Kommentar natürlich einer späteren Zeit geschuldet ist. Daneben aber werden die frühen Eindrücke festgehalten. Zunächst pauschal: Im Krieg mussten nicht nur »vier gierige Kinder«, sondern auch der Vater, ein »heikler, delikater Mann«, von der Mutter »durchgefüttert« werden.<sup>11</sup> Dann im zunehmenden Detail:

Das väterliche Antlitz [...] hat weder die Güte noch die Ironie, die beide so essentiell zu seinem Charakter gehören. Die Miene, die vor mir auftaucht, ist gespannt und streng. Eine empfindliche, nervöse Stirn mit zarten Schläfen, ein verhangener Blick, die Nase sehr stark und gerade hervortretend zwischen eingefallenen Wangen. Sonderbarerweise ist es ein bärtiges Antlitz, ein langes, verhärmttes Oval, von einem harten, stacheligen Bart gerahmt. [...] Der Kriegsvater ist bärtig. Seine Züge, zugleich stolz und gequält, ähneln denen eines spanischen Edelmannes, dem irrenden Ritter und Träumer, Don Quichotte.<sup>12</sup>

Klaus Mann beginnt dann in München, schon vor den ersten Zeichen der eigenen schriftstellerischen Kreativität, unter der elterlich verordneten Erziehung zu leiden. Er wird zusammen mit Erika zu einem in der weiteren Umgebung gefürchteten Streichmacher und Spötter des Großstadtviertels, doch dann wird er, zunächst wieder zusammen mit Erika, durch den Machtspruch der Eltern 1922 in ein »Landerziehungsheim«, die Bergschule Hochwaldhausen, verbannt,<sup>13</sup> dann allein (Erika bereitet sich unterdessen in München auf ihr Abitur vor) in die Odenwaldschule bei Heppenheim. Schließlich kann er diese, die ihm neue Dimensionen durch Menschen und literarische Erlebnisse beschert hatte, durch einen Trick verlassen und nach München zurückkehren.<sup>14</sup>

<sup>8</sup> Friedhelm Marx: Väter und Söhne, in: TM Jb 17, 2004, 83–104.

<sup>9</sup> Klaus Mann: *Kindernovelle*, Hamburg: Enoch 1926.

<sup>10</sup> 13.1 und 13.2.

<sup>11</sup> Wendepunkt, S. 65 f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 68.

<sup>13</sup> Ebd., S. 113 f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 141.

Mielein und der Zauberer waren etwas betroffen über meine plötzliche Rückkehr. Aber schließlich, wenn ich es vorzog, meine Gymnasialstudien in München abzuschließen, warum nicht?

Das steht bereits im Kapitel »Unordnung und frühes Leid 1923–1924«<sup>15</sup>. Es trägt den Titel der genannten, 1925 erschienenen Novelle Thomas Manns, doch ist diese, schon aus chronologischen Gründen, noch nicht erwähnt. Im Jahr<sup>16</sup> ihres Erscheinens allerdings spricht dann der Gekränkte, nach der Lektüre des Vorabdrucks in einem Brief an Schwester Erika von einem »Novellenverbrechen« des Vaters<sup>17</sup>. Er war in diesem unüberlesbar autobiografischen, wenn auch ironisch getönten Text als Sohn des Geschichtsprofessors Abel Cornelius auf mehr als recht unfaire, auf fast gehässige Weise charakterisiert worden. Wie im Einzelnen novellistisch mit diesem Sohn umgesprungen wurde, wird unten noch detaillierter vorzuführen sein. Man ist auf dem Gipfelpunkt der wechselseitigen Entfremdung angekommen.

Einiges an »Vaterbildern«, das den bisherigen Weg säumt, sei hier angefügt; sie stehen im folgenden Kapitel »Der fromme Tanz 1924–1927«: Die eigene Empfindlichkeit, die den Blick auf den väterlichen Überkonkurrenten schärft, ist vom ersten Schritt an vorhanden, den Klaus in die selbständige Kreativität hinein tut.

Denn von nun an war ich in den Augen einer »literarischen Welt«, die in Deutschland noch etwas hämischer und eifersüchtiger ist als anderswo, der naseweise Sohn eines berühmten Vaters, der sich nicht entblödet, den Vorteil seiner Geburt geschäftstüchtig und reklamesüchtig auszunutzen<sup>18</sup>.

Der durchschlagende Erfolg dieses Vaters mit dem *Zauberberg*, der im Jahr 1924 erschien,<sup>19</sup> war dann nicht dazu angetan, die Reizbarkeit des Sohnes zu vermindern, zumal dieser die zweischneidig-ironische väterliche Widmung zu verkraften hatte: »Dem geschätzten Kollegen – sein hoffnungsvoller Vater.«<sup>20</sup> Klaus wird im Anschluss an die Erzählung dieses Ereignisses deutlicher, freilich schwankt er in seiner Sohneswahrnehmung immer noch. Der Vater praktizierte nach seinen Worten eine Art von

ironischem Wohlwollen und abwartender Reserviertheit, halb skeptisch, halb belustigt. Ich glaube nicht, dass er sich jemals ernste Sorgen um mich gemacht hat. Davor

<sup>15</sup> Ebd., S. 136–168.

<sup>16</sup> GW VIII, 618–657.

<sup>17</sup> Zitiert bei Marx (oben Anm. 8), S. 97f.

<sup>18</sup> Wendepunkt, S. 170.

<sup>19</sup> 5.1 und 5.2.

<sup>20</sup> Wendepunkt, S. 197.

bewahrte ihn nicht nur seine natürliche Indifferenz und Detachiertheit, sondern wohl auch sein Vertrauen in meine Intelligenz und meine gesunden Instinkte; aber meine Extravaganzen mögen ihm zuweilen mehr auf die Nerven gegangen sein, als er zeigen oder als ich bemerken wollte.<sup>21</sup>

Der Zurückblickende zeigt auch in seinen weiteren Äußerungen diese Mischung von Enttäuschtsein und einer leisen Hoffnung, irgendwann einmal vorbehaltlos anerkannt zu werden.

Zuweilen kam uns der Verdacht, dass er in der Tat besser über unsere Angelegenheiten unterrichtet sei, als es den Anschein hatte; in anderen Augenblicken verblüffte er uns durch seine Ahnungslosigkeit und, mehr noch, durch seine Desinteressiertheit [...] Es mochte geschehen, dass in einer Zeitschrift, die er regelmäßig las, eine kränkende Kritik über mich stand, die er, wiederum mir zur Kränkung, völlig zu ignorieren schien. Bei Tisch plauderte er über das Wetter, während in meinem doppelt verletzten Herzen Stürme rasten.<sup>22</sup>

Dann, das rein Autobiographische abschließend, ein letzter »bildlicher« Eindruck:

Ich sehe mich die steinernen Stufen vom Eingang unseres Hauses herunterkommen und den Garten durchqueren [...] Es ist eine meiner vielen Abreisen [...]. Ich fahre irgendwohin [...] [Da] erscheint mein Vater am Fenster seines Schlafzimmers im ersten Stock. Es muß vier Uhr Nachmittags sein – seine Ruhestunde. Er trägt seinen dunklen Schlafrock, eine schöne Robe aus blauem Brokat, in der er sich fast niemals vor uns sehen lässt, und ist eben dabei, die Jalousien herunterzulassen. Aber er unterbricht sich in seiner Hantierung, da er den Wagen, das Gepäck, den Chauffeur und mich drunten in der Allee bemerkt. Wie deutlich ich das Bild vor Augen habe! Der Vater dort oben, im Rahmen des offenen Fensters ... Und nun winkt er mir zu, mit einem müden und ernstesten Lächeln. »Viel Glück, mein Sohn!«, sagt der Vater, mit halb scherzhafter Feierlichkeit. »Und komm heim, wenn du elend bist!«<sup>23</sup>

Bevor ich noch kurz zu den literarischen Reflexen dieser Entfremdung in frühen Texten Klaus Manns komme, gestatte ich mir eine, schon ins »Literarische« weisende Spekulation. Wenn der Sohn hier den Abschied nehmenden Vater genau zitiert, dann spielt dieser in der nur scheinbar konventionellen Lebe-wohl-Formel mit einem alten Motivmuster: dem biblischen Muster vom Verlorenen Sohn. Dieser gerät, wenn man die altdeutsche biblische Sprachenebene vor Augen hat, in der Tat »ins Elend«, und das hieß damals: in die ferne unwirtliche Fremde. Als er dann glücklich heimkommt, ist der Vater immerhin bereit, ein Kalb für ihn zu schlachten ...

<sup>21</sup> Ebd., S. 197.

<sup>22</sup> Ebd., S. 198.

<sup>23</sup> Ebd., S. 202.

Jetzt also zu den zwei nachweisbaren literarischen Reflexen des sich verdunkelnden Vaterbildes. Sie sind eingebettet in andere aggressive Attacken des jungen Autors auf seine Umwelt und stehen in dem frühen Erzählungsband *Vor dem Leben*.<sup>24</sup>

Zunächst zu den die genaueren Vaterbilder umrahmenden »Attacken«: So sagt Klaus Mann – wieder im Kapitel »Der fromme Tanz«: »Gleich die erste Geschichte, betitelt ›Die Jungen‹, schilderte die wunderlichen Verhältnisse in der Bergschule Hochwaldhausen mit nicht gerade diskreter Deutlichkeit.«<sup>25</sup> Dann eine Geschichte, die mit einem Vater im übertragenen Sinn abrechnet: *Der Alte*<sup>26</sup> Darin tritt der »Lehrer und Freund« der Odenwaldschule, Paul Geheeb, in einer Weise auf, die diesen zu einem scharfen Protest bei Vater Thomas Mann veranlasste.

Nur eine Probe: »[D]ann lag der Alte in seinem Zimmer auf dem Sofa, die Beine, die von den Knien ab nackt und affenhafte dicht behaart waren, aufgezogen, strich mit den zugleich zarten und tierisch tatzenhaften Händen den großen weichen Bart und wartete, dass jemand käme, um ihn zu besuchen.«<sup>27</sup> (Anschließend kommt es zu einem Liebesspiel mit einer Schülerin.) Beides, der Betrieb an der einen Schule und die Lehrgestalt der anderen, gehen dann ein in das Stück *Esther und Anja* (ebenfalls 1925 erschienen.) Thomas Mann reagierte bestürzt und sagt, er »werde mit Klaus noch sehr ernsthaft darüber zu reden haben«. Dann wird er grundsätzlich: »ich brauche als Ergänzung kaum hinzuzufügen, dass ich selbst mit Klausens ganzer Entwicklung sehr wenig einverstanden bin und dass ich mir oft seinetwegen Sorge [sic] mache. Auch stehe ich der Publikation seiner Elaborate *durchaus* fern und bin eben nur dadurch daran beteiligt, dass ich sie nicht verhindert habe.«<sup>28</sup> (Herv. R.W.)

Das erste literarisierte »Vaterbild«, das bereits Züge eines lieblosen Porträts aufweist, begegnet dann in der Erzählung *Sonja*<sup>29</sup>: In dieser Geschichte einer vereinsamten, mühsam zur Sexualität erwachenden Wirtstochter geistert der offenbar demente Vater gespenstisch durch den Hintergrund: »Nur der Vater war noch nicht zu Bett gegangen. Steif aufgerichtet saß er einsam im dunklen Zimmer. So gingen die Stunden an ihm vorbei.«<sup>30</sup> [...] »Am Morgen fütterte Sonja Tauben. Fröhlich begrüßte sie den Vater, dessen strenges Gesicht mit der gerade und steil hervorspringenden Nase und dem ergrauenden Schnurr-

<sup>24</sup> Hier zitiert nach: Klaus Mann: *Vor dem Leben*, 2. Aufl., Hamburg: Gebrüder Enoch 1925.

<sup>25</sup> Wendepunkt, S. 170. Die Jungen, in: *Vor dem Leben* (Anm. 24), S. 7–48.

<sup>26</sup> *Vor dem Leben* (Anm. 24), S. 137–142.

<sup>27</sup> *Der Alte*, S. 137.

<sup>28</sup> 23.1, 158 f.

<sup>29</sup> *Vor dem Leben* (Anm. 25), S. 93–119.

<sup>30</sup> Ebd., S. 94.

bärtchen hinter einer Fensterscheibe erschien«<sup>31</sup> [...] »Sonja sah, wie drinnen im Hause ein einzelnes Licht brannte. Von all den dunklen Scheiben war nur diese erleuchtet. Da saß ihr Vater, steif aufgerichtet, einsam und untätig.«<sup>32</sup> [...] »Zuweilen erschien der Vater auf den Stufen, die in den Garten hinunterführten, stand still und streng eingeknüpft in seine graue Jacke, die wie eine Uniform war, und genoß blinzelnd die Sonne.«<sup>33</sup> [...] Und in fast stereotyper Wiederaufnahme einer oben bereits zitierten Stelle: »An einem Morgen fütterte Sonja Tauben. Fröhlich begrüßte sie den Vater, dessen Gesicht mit der steil hervorspringenden Nase und dem ergrauenden Schnurrbärtchen hinter einer Fensterscheibe erschien. Sie winkte und lachte. Und er, was sonst nie geschah, erwiderte ihren Gruß, erhob leutselig die Hand, der Wunderliche lächelte hinter der Fensterscheibe.«<sup>34</sup> Die Schauplätze der Erzählung bleiben ohne Tölzer Spezifika – nur der ertrunkene Bäcker Geselle begegnet auch hier.<sup>35</sup>

Das zweite exakte Vaterbild dann in der Erzählung *Maskenscherz*<sup>36</sup>. Sie ist nichts als eine phantastische Revue skurriler Personentypen, die um eine lachende »Wahnsinnige« gruppiert sind und ihre Spiele treiben – da gibt es die »Heilige«, einen Prinzen, eine Schauspielerin, einen Hohepriester, einen kleinen Grafen; abseits stehen ein junger Jude, ein »von der Natur benachteiligter« Kellner. Ihnen allen ist »der König« gegenübergestellt. Zunächst heißt es: »Nur der König saß ernst, mit einer gerade und steil aus dem Gesicht springenden Nase, auf seinem Sessel, das Haar korrekt gescheitelt und unantastbar in seiner Würde.«<sup>37</sup> Wenig später: »Und der König verstand nichts von alledem. Er trug seine Nase wie ein Heiligtum [...]«<sup>38</sup>. Und abschließend: »Der König, der das ganze Treiben lästig und sinnlos fand, brach auf, um zu Hause seinen Geschäften nachzugehen.«<sup>39</sup>

Natürlich gibt es Gemeinsamkeiten zwischen diesen verzerrt-fiktiven »Vaterbildern« und den biografischen Eindrücken des jungen Klaus. Innere, manchmal auch räumliche Abwesenheit, Trennung vom täglichen Leben (durch eine »Glasscheibe« etwa), Desinteressiertheit, mühsame Gesten der Zuwendung, Ironie. Thomas Mann äußert sich nach der Lektüre des Erzählungsbandes brieflich gegenüber Erika: »Kläuschens Buch las ich mit Anteil.

<sup>31</sup> Ebd., S. 97f.

<sup>32</sup> Ebd., S. 109.

<sup>33</sup> Ebd., S. 110.

<sup>34</sup> Ebd., S. 114.

<sup>35</sup> Ebd., S. 97.

<sup>36</sup> Ebd., S. 143–147.

<sup>37</sup> Ebd., S. 144.

<sup>38</sup> Ebd., S. 145.

<sup>39</sup> Ebd., S. 147.



Vieles ist ganz merkwürdig. Aber einen tüchtigen Pielein-Komplex hat der Wackere, unter anderm.«<sup>40</sup>

Kurz danach – oder gleichzeitig – gibt er seine Novelle *Unordnung und frühes Leid* zum Druck. Sie mag in den ersten Anfängen ihrer Entstehung (1920) noch Elemente fast homoerotischer Verliebtheit in Klaus aufgewiesen haben<sup>41</sup>, in ihrer Endfassung ist sie ein Dokument gereizt-abschätziger Distanz.<sup>42</sup>

Hier interessiert nicht die Handlung; dass Lorchen, das kleine Töchterchen des konservativ-bürgerlichen Geschichtsprofessors Abel Cornelius sich bei einer abendlichen »Lustbarkeit« ihrer älteren Geschwister unsterblich in einen jugendlichen Gast verliebt hat, der aus freundschaftlichem Jux mit der Dreijährigen getanzt hatte, und dass die Verzweifelte erst getröstet einschläft, als ihr Tänzer an ihr Bettchen geholt wird und ihr burschikos-galant Gute Nacht sagt. Hier muss es um den literarischen Ableger eines dieser älteren Geschwister gehen, um Bert Cornelius, in dem Klaus sich durchaus wieder finden konnte, ja musste. Während seine Schwester Erika als Novellenfigur Ingrid – bei aller porträtierenden Ironie – grundsätzlich positiv gezeichnet ist, kommt Klaus alles andere als gut weg. Sicher, die amüsant-grenzwertigen Bogenhausener Streiche beider werden wohl recht authentisch und zugleich verständnisvoll beschrieben, doch Bert profitiert als Person davon nicht: »Bert, blond und siebzehnjährig«, so heißt es von ihm gleich eingangs, »der die Schule um keinen Preis zu beenden, sondern sich so bald wie möglich ins Leben zu werfen wünscht und entweder Tänzer oder Kabarett-Rezitator oder aber Kellner werden will, dies letztere unbedingt ›in Kairo‹ – zu welchem Ziel er schon einmal, morgens um fünf, einen nur knapp vereitelten Fluchtversuch unternommen hat.«<sup>43</sup>

Und dann:

aber Bert hat sich stark unter Herzls [alias Albert Fischels] Einfluß begeben, schwärzt sich den Rand der unteren Augenlider, worüber es zu einigen schweren, aber fruchtlosen Szenen mit dem Vater gekommen ist, und erklärt mit jugendlicher Gefühllosigkeit für die Herzenspein der Altvorderen, dass er sich Herzl nicht nur zum Vorbild nehmen wolle, falls er sich für den Tänzerberuf entscheide, sondern sich auch als Kellner in Kairo genau so zu bewegen gedenke wie er.<sup>44</sup>

Und schließlich, etwa um die Mitte der Erzählung, versucht Cornelius, in Gedanken die wirkungsvollen sängerischen Darbietungen eines der Gäste, eines

<sup>40</sup> 23. 1 (Anm. 39), Brief vom 5. 7. 1925, S. 161 Zitiert auch bei Marx (oben Anm. 8), S. 92.

<sup>41</sup> Vgl. Marx (oben Anm. 8), S. 91.

<sup>42</sup> In GW VIII (oben Anm. 17), 618–657.

<sup>43</sup> Ebd., S. 618.

<sup>44</sup> Ebd., S. 620.

jungen Bankbeamten namens Möller mit dem Möglichkeiten seines ältesten Sohnes vergleichend, detaillierter zu resümieren:

Dagegen mein armer Bert, der nichts weiß und nichts kann und nur daran denkt, den Hanswürsten zu spielen, obgleich er gewiss nicht einmal dazu Talent hat! – Er möchte gerecht sein, sagt sich versuchsweise, dass Bert bei alledem ein feiner Junge ist, mit mehr Fonds vielleicht als der erfolgreiche Möller; dass möglicherweise ein Dichter in ihm steckt oder so etwas, und dass seine tänzerischen Kellnerpläne bloß knabenhaftes und zeitverstörtes Irrlichtelieren sind. Aber sein neidvoller Vaterpessimismus ist stärker.<sup>45</sup>

Nun, das hier skizzierte »Novellenverbrechen«, blieb nicht ohne Antwort.

### 3. Klaus Manns Kindernovelle (1926)

Im *Wendepunkt* heißt es, scheinbar beiläufig, wieder im Kapitel »Der fromme Tanz 1924–1927«: »Wie immer arbeitete ich viel, bei aller Rastlosigkeit. Eine größere Erzählung, die »Kindernovelle«, war erschienen.«<sup>46</sup>

Während Thomas Manns autobiographische Novelle im neuen Münchener Stadthaus an der Poschingerstraße spielt, macht der gereizt reagierende Sohn einen großen Schritt zurück. Wir befinden uns als Leser wieder in Tölz.

Es beginnt mit geradezu »Kleist-naher« novellistischer Dichte. Beide – Rückerinnerung und Verschiebung – stehen hart nebeneinander:

Seit dem Tode ihres Gemahls lebte Frau Christiane mit den vier Kindern das ganze Jahr auf dem Lande, in der Nähe eines kleinen bayrischen [sic] Marktfleckens, nicht weit vom Gebirge.<sup>47</sup>

Nur »literarisch« ist der Familienvater tot, autobiographisch hingegen sind der Wohnort und der übrige Personenbestand der Familie. Und es geht authentisch weiter; dabei erklingt wieder der Ton früherer Jugendseligkeit:

Man war gut aufgehoben in einer wohnlichen Villa, auf deren roten Dach ein Gockelhahn sich nach dem Winde drehte. Der Garten um die Villa war groß, vor dem Haus war er wohlgepflegt mit Wegen und rundlichen Beeten, aber nach hinten verwilderte er mehr und mehr, bis er dann an den großen Wald stieß, von dem nur ein löchriger Drahtzaun ihn trennte.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Ebd., S. 643.

<sup>46</sup> *Wendepunkt*, S. 195.

<sup>47</sup> Kindernovelle (oben Anm. 9), S. 7.

<sup>48</sup> Ebd., S. 7.

Auch die weitere Topographie ist authentisch: das »Asyl für blinde Kinder« im Wald hinter dem Haus, die Landstraße, die vorne in »Windungen« absteigend in den Ort hinunter führte, und die Alternative des Wiesenweges zwischen den Hügeln. Und die vier Kinder tragen zwar die fiktiven Namen Renate, Heiner, Fridolin und Lieschen,<sup>49</sup> doch entsprechen sie altersmäßig in etwa den Kindern Thomas Manns: Erika, Klaus, Golo und Monika. Allerdings ergeben sich leichte Verschiebungen zwischen dem Alter der beiden jüngeren Kinder und den 31 Jahren der Mutter, wenn man genau rechnet; Golo und Monika wären im Jahr 1914 noch etwas jünger als Fridolin und Lieschen.

Die folgenden, mehr ins Einzelne gehenden Sommer-Szenarien werden breit und ohne genauere zeitliche Festlegung entfaltet – sie bilden teilweise wohl die Tölzer Kinderwelt ab: die Erweise von kindlicher Liebe der Mutter gegenüber, das gemeinsame Baden mit der wunderschönen Mama im nahen Klammerweiher, das Beerenpflücken im Wald, der unbequeme Lehrer Burckhardt, den Spott der Gassenkinder, die »herzliche Köchin Afra«, das »feindliche« Kinderfräulein Konstantine Bachmann mit ihren fröhlichen Anwandlungen.

Das novellistisch Bevorstehende aber kündigt sich innerhalb dieser Szenenfolge immer wieder an: die »Besonderheit« der Mutter, die nun ihrerseits kaum biographischen Ursprungs ist.

Tagsüber war es mit Mama oft gar nicht so angenehm. Wenn sie müde war, bekam sie trübere Augen, und oft lag sie sogar mit Kopfschmerzen auf der Veranda. Sie schickte die Kinder müdstimmig fort [...] »Geht nur in den Garten,« sagte sie leer [...].<sup>50</sup>

Und wenn die Mutter dem strengen, humorlosen Kindermädchen Konstantine recht gibt, wenden sich die Kinder von ihr ab:

In solchen Augenblicken konnte man Mama beinahe hassen [...] Aber die schöne Mama saß mit leeren Augen, die Hände im Schoß und war betrübt, weil sie spürte, daß ihr die aufsässigen Kinder für diese Minuten völlig entfremdet seien.<sup>51</sup>

In dieser fragmentarischen Charakterzeichnung machen sich gelegentlich verdeckt erotische Komponenten bemerkbar:

Im schwarzen Trikot saß Mama auf dem Sprungbrett, alle Herren sahen neugierig aus dem Herrenbassin herüber, aber sie hielt die Augen gesenkt. Ihre herrlichen Beine schimmerten weiß in der Sonne; es war berauschend zu sehen, wie sie die Arme hob, wie sie, ein benommenes, abwartendes, sonderbar totes und neugieriges Lächeln um den halbgeöffneten Mund, mit erhobenen Armen langsam von der Kabine aus die

<sup>49</sup> Ebd., S. 8.

<sup>50</sup> Ebd., S. 9.

<sup>51</sup> Ebd., S. 13.

glitschigen Holzstufen hinunterstieg, Stufe für Stufe, bis das Wasser, schwarz und eiskalt, ihre Füße umschmeichelte, und sie sich, beglückt und fröstelnd, neigte, um ihren ganzen Leib diesen Liebkosungen hinzugeben.<sup>52</sup>

Nach dem Abendessen spazierte sie müde im Garten, der sich im Sonnenuntergang grüngolden verklärten. [...] In dem Oval ihres Gesichtes schimmerten die perlmutterfarbenen Augen, deren Blick zärtlich und leer über die Dinge glitt ...<sup>53</sup>

Während der »Föhnstürme« aber und den im »warmen Orkan« jubelnden Kindern, sitzt sie »auf der Veranda« und »fürchtet(e) sich fast vor ihren fremden Kindern.<sup>54</sup>

Dann folgt eine Reihe von ebenfalls »zeitlosen« Winterszenen. Sie führt den Leser immer wieder ins Innere des Landhauses, wir erleben die Familie mit dem eisgrauen, depressiven Hund, der in der Novelle Luxi heißt, und der »schon Papas Liebling gewesen« war – wir erleben sie bei Büchern um den abendlichen Kamin versammelt, und Mama im samteneu Schlafrock »fröstelte viel«.<sup>55</sup> Die originell-skurriellen literarischen Winterbeschäftigungen der Kinder werden ausgebreitet, die Lektüre von Seemannsromanen und des »gekürzten Nibelungenliedes«, ihre Dialoge in verwirrenden Zitaten, und Heiners selbstgedichtete »grausige und arge Balladen.«<sup>56</sup>

Aber der Mutter kam dies alles fremd und sonderbar vor, sie verstand es beinahe so wenig, wie sie ihren toten Gemahl verstanden hatte.<sup>57</sup>

Über die Eigenheiten der Kinder kommt die erzählerische Rede zurück zum toten Vater. Sein Portrait ist real stets vorhanden:

»Der Vater selbst war noch vor Lieschens Geburt gestorben, in Christianens Zimmer hing seine Totenmaske, vor einem schwarzen Samttuch über ihrem Bett. Mit großer Nase, unerbittlich verkniffenem Mund und einem strengen, träumenden Blick beherrschte die Maske das Zimmer der Witwe.«<sup>58</sup>

An der authentischen Bösartigkeit des Bildnisses kann und soll kein Zweifel bestehen; die Physiognomie gehört in die Reihe der literarischen Vaterbilder des Autors; die Steigerung von dessen Aggressivität besteht darin, dass er den früher nur ins Fiktional-Sonderbare transferierten Vater jetzt gestorben sein

<sup>52</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>53</sup> Ebd., S. 18.

<sup>54</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>55</sup> Ebd., S. 19.

<sup>56</sup> Ebd., S. 20f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 21.

<sup>58</sup> Ebd., S. 22.

lässt und zugleich – als Toten – in den überwiegend authentischen Familienkreis zurückversetzt. Was folgt, ist eine melodramatisch umgedichtete, die Realität karikierende Biographie. Der Tote erscheint als radikaler Philosoph, als wütend kirchenfeindlicher, von seiner Frau unverständener katholischer Expriester, der trotz seiner radikalen Aufsässigkeit gegen seine frühere religiöse Heimat »unergründlicher Weise, bis zu seinem Tod, im hochgeschlossenen schwarzen Anzug« gegangen war und »in seinem Testament [...] die strenge Weisung« hinterlassen hatte, ihm »den Rosenkranz«, der stets auf seinem Schreibtisch« gelegen hatte, »[...] in den Sarg zu geben.«<sup>59</sup>.

»Wer war Mama?« So detailliert und boshaft das Vaterporträt ausgefallen war, so realitätsfern und vage bleibt das Bild der Mutter, das am Ende des ersten Kapitels, der Novellenexposition, steht. Zwei ferne Verwandte, Onkel und Bruder, werden kurz erwähnt ...

Die Kinder geraten bei ihren Spielen eine neue phantastische Dimension, sie fragen sich, »wie hoch man eigentlich zählen könnte« und geraten schließlich durch eine Idee Heiners unendlich über die Trillion hinaus. Er »erfand eine neue Zahl, die höchste von allen, die unbegreiflich hohe ›Unendlich-Pox‹ sagte er andächtig, ›das kommt nach der Trillion – und das gibt es dann immer.«<sup>60</sup>. »Mama stand im Türrahmen, mit erschrocken Augen. In welchen Hexensabbat war sie geraten?«<sup>61</sup>

Der Erzähler scheint bei dem breit entfalteten Alltag bleiben zu wollen, allerdings lässt er es im zweiten Kapitel Frühling werden, und bringt damit, ziemlich raffiniert, könnte man sagen, die Verlaufslinie einer Handlung ins Bewusstsein.<sup>62</sup>

Was sich in den originellen Winterbeschäftigung der vier Kinder andeutete, setzt sich nun – gewissermaßen unter offenem Himmel – fort: Ein »neuer Kosmos« entsteht, vor allem von Heiner, dem Pendant des jungen Autors erfunden und ausgestaltet. Heiner selbst tritt auf als der Beschützer dieses imaginären Reiches, Fridolini agiert in fast tückisch wirkender Devotheit als sein Adjutant. Da treten als Gegenwelt »Prinzen, Erzbischöfe und Monarchen« auf, aber auch Scharfrichter, Wahnsinnige, »leise Hexen« und gefährliche Zwerge. Die beiden Jungen stilisieren sich hoch zu Gott und Halbgott, das Reich wird zu mehreren Reichen, in denen Elemente und Personen der Realität ins Phantastische transferiert erscheinen, Reiche, die man protegirt oder abwehrt, das liebenswerte Reich der »Üsen«, dem vor allem Tiere angehören und in dem der Hund Luxi König ist, das gegnerische Reich »Klie-klie«, in dem die hinterlistigen Gas-

<sup>59</sup> Ebd., S. 23.

<sup>60</sup> Ebd., S. 24.

<sup>61</sup> Ebd., S. 24 f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 26.

senjungen das Sagen haben, schließlich entsteht die unangenehme Republik »Wuffig«, ein gefährliches »Damenland«, in »dem Fräulein Konstantine Präsidentin ist.« In den Kämpfen spielen die beiden Mädchen ihre natürlichen Rollen, Ingrid als leidenschaftliche Kämpferin, Lieschen als »zierliche Hoheit«. <sup>63</sup>

Dann lässt sich alles spielerisch ändern – man versetzt sich auf das Luxusdeck eines Dampfers und die Kinder verwandeln sich: Heiner in den Milliardär Steinrück, Fridolin in Herrn von Löwenzahn, Ingrid wird Baronin Baudessin, Lieschen ist nun deren Gesellschafterin von Hirselsmann. Ihre distinguierten Dialoge werden von der Realität unterbrochen: Sie müssen mit dem Kinderfräulein spazieren gehen, ertragen dies aber leichter, »eingesponnen in ihr Spiel« <sup>64</sup>

Im dritten Kapitel – wir dürfen annehmen, dass es noch Frühling ist – kommt dann die Novellenhandlung in Gang: Während die Kinder noch spazieren gehen, »wurde Frau Christiane eine Visitenkarte in die Wohnstube gebracht [...] ein junger Mann warte draußen.« <sup>65</sup> Die Reaktion von Christiane fällt anfangs verkrampft aus, hat aber zugleich einen Zug von widerstrebender Verschämtheit. Sie ergibt sich nach anfänglich halb-gespieltem Sträuben und sieht sich einem Mann gegenüber, der seinerseits rätselhaft-ungenau erscheint. Schon dass nur sein Vorname »Till« ins Bewusstsein der Novellenfiguren und des Lesers tritt, modelliert das Eulenspiegelhafte seines Charakters; diese Mischung kindlicher Offenheit, naiver Galanterie und Zudringlichkeit. Er gibt sich als Verehrer des verstorbenen Familienoberhauptes aus, ohne sich selbst als »philosophischer Schriftsteller« festzulegen: »ich tue überhaupt alles mögliche.« <sup>66</sup>

Es wird nun detailliert erzählt, wie Mamas abweisende Damenhaftigkeit sich langsam auflöst, als sie einwilligt, dem Fremden das Haus, das Arbeitszimmer ihres verstorbenen Mannes und sogar ihr eigenes Zimmer mit der Totenmaske zu zeigen. Sie gibt überraschende Einzelheiten über die vergangene Zweisamkeit preis, »ich war ja eine Art Symbol für ihn geworden« <sup>67</sup>. Beide reden dann über den letztlichen Unglauben des Toten, über seinen Nihilismus, über sein Verlassen der Kirche um Christianes willen, die sich ihrerseits als »gläubige Christin« bekennt. Als sich Till dagegen als ungläubig offenbart, fühlt sie für ihn »das erstemal Zärtlichkeit«. Er darf zum Tee bleiben, ihr Blick fällt nun bewusster auf ihn: »Sein Mund war im Grunde so schön und kindlich wie seine Augen.« <sup>68</sup>

Nun kommen die Kinder, und die jugenhafte Zuwendung des Fremden zu ihnen führt zu weiterer Annäherung, Christiane öffnet sich, sie geht jetzt

<sup>63</sup> Ebd., S. 26–30.

<sup>64</sup> Ebd., S. 32.

<sup>65</sup> Ebd., S. 34.

<sup>66</sup> Ebd., S. 36.

<sup>67</sup> Ebd., S. 37.

<sup>68</sup> Ebd., S. 39f.

so weit, Till zu fragen, »wie lang er bleiben könne« – doch dieser bleibt in der Substanz traurig-rätselhaft: sein Bruder liege in der nahen Stadt im Sterben, Eltern gebe es keine mehr, er gedenke hier im »Café am Wald« ein wenig zu arbeiten, Geld habe er nicht, »zu Anfang war ich Wandervogel.«<sup>69</sup> Dann lässt er sich von den Kindern zu seinem Quartier begleiten, und diese schließen ihn immer mehr ins Herz. »Als sie daheim waren, hatte sich Mama schon zurückgezogen, sie ließ durch Fräulein Konstantine schön grüßen und sagen, dass sie ermüdet sei.«<sup>70</sup>

Mit dem vierten Kapitel setzt die eigentliche Liebesgeschichte ein – oder eher die Geschichte der wachsenden Liebe Christianes zu Till. Sie wird vom Erzähler verflochten mit der wachsenden Freundschaft der Kinder zum jungen Eindringling, mit der wechselseitigen Durchdringung ihrer beider kindlichen bzw. jugendlichen Welten und ist gerafft wiederzugeben. Die Kinder besuchen Till im »Café am Wald«, Mama begleitet sie, ohne dass jemand sie aufgefordert hat, bleibt aber zurück, als die Jugend Tills Zimmer stürmt und von diesem zum Baden im noch kalten Klammerweiher überredet wird. Erst dorthin kommt sie fassungslos gerannt, hat aber dann nur Augen für den halbnackten Till, der triefend aus dem Wasser steigt, »Sie liebte ihn immer mehr, je weniger sie ihn verstand ...«<sup>71</sup>.

Für die weiteren Stationen genügen jetzt Stichworte und Zitatfragmente: Christianes Eifersucht auf die Kinder – ihr Gefangensein von Tills radikal-unzusammenhängenden, von seinen ihr Verständnis übersteigenden Auslassungen – seine unverliebte Härte – gemeinsame Spaziergänge – »ihre Zärtlichkeit für ihn war größer als ihre Angst«.<sup>72</sup>

Dann, im fünften Kapitel: Ihr Stillerwerden in der Verliebtheit – ihre Entfremdung von den Kindern – ihre animalisch-benommene Erwartungshaltung – ihre Sehnsucht nach Empfängnis – der von ihr erzwungene erste Kuss – sein Sträuben – »komm jetzt mit mir«<sup>73</sup> ihr liebendes Mitleid – seine aufflammende Inbrunst – der Beischlaf mit einer für den Leser äußerst makabren Rückblende:

Viele Liebesnächte mit ihrem Gemahl wurden plötzlich in ihr gegenwärtig. Sie sah sein großes Gesicht über sich, vor dem sie fast Angst gehabt hatte, die schwarz strahlenden Augen, die riesige Nase, der scharfe Mund, der exakt und hymnisch ihrer Schönheit huldigte.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Ebd., S. 43.

<sup>70</sup> Ebd., S. 45.

<sup>71</sup> Ebd., S. 53.

<sup>72</sup> Ebd., S. 60f.

<sup>73</sup> Ebd., S. 65.

<sup>74</sup> Ebd., S. 69.

Werfen wir von hier aus einen resümierenden Blick zurück, so können wir festhalten, dass Christianes wachsende Verliebtheit gelegentliche Spuren religiöser Intensivierung aufweist, ja dass das an sich uneinschlägige Muster der jungfräulichen Empfängnis Mariens als Folie geradezu blasphemisch aufscheint: »Sie ging noch stiller umher als sonst, ausruhend, ruhig wartend«<sup>75</sup>, ihr »seliger und benommener Blick« verstört die Kinder<sup>76</sup>, »ihr ganzer Körper und ihre ganze Seele warteten auf des fünften Kindes Empfängnis«, es »wuchs in ihr das Bedürfnis zu beten«, sie »sprach mit Gott, stundenlang. In ihrem Herzen konnte keine Sekunde ein Zweifel aufkommen darüber, daß sie Seiner Gnade und Herrlichkeit in diesen Tagen der wartenden Wollust so nahe war wie noch nie.«<sup>77</sup> Nehmen wir dazu, dass Tills unklare Herkunft und Tätigkeit, sein »Dies und das tun« seinen jenseitigen Botencharakter fragmentarisch andeutet.

Dazu passt »irgendwie«, dass zum Beginn des sechsten Kapitels der »Bote« abrupt verschwindet. »Ja, ich muß fort« sagt Till ohne weitere Angaben, er reagiert nicht einmal andeutend auf Christianes kindlich-deplatzierte Frage: »Darf ich nicht mitkommen?«<sup>78</sup>

Die Kinder werden von ihm vage getröstet auf ein Wiedersehen irgendwann »in den großen Städten«<sup>79</sup> – und Mama begleitet den Scheidenden in einem grauen Reisekleid durch den Wiesenweg zum in der Nähe liegenden »kleinen schmutzigen Bahnhof«; ihr grauer Hut »war hoch und sonderbar«,<sup>80</sup> ein Abschied findet im Bahnhofsgedränge nicht eigentlich statt. Nach einem nur angedeuteten Handkuss läuft Till zum Zug; als dieser anrollt, wiederholt die Zurückgelassene, ein paar hastige Schritte mitlaufen, »kann ich nicht mitkommen? Und fügt hinzu: »Ich habe mein Reisekleid an-«. <sup>81</sup> Seine Antwort wird vom Lärm des Zuges verschlungen.

Nach Hause zurückgekehrt, leidet Christiane schweigend, erst spät kommen ihr die Tränen. Sie träumt von Till, der »Tausende von Kindern« in einem funkelnden Helm einen Berg hinauf führt, und als die Tage des heißen Sommers vorüberziehen, weiß sie »schon, daß sie schwanger« ist.<sup>82</sup>

Die drei letzten Kapitel sind kurz: Im achten treten die Kinder wieder in den Vordergrund, sie gehen mit Fräulein Konstantine über den Friedhof und erschrecken – das ist wieder authentisch die Tölzer Kindheit – über den aufgebahrten ertrunkenen Bäckergezellen, und Heiners entsetzte Todesvisionen

<sup>75</sup> Ebd., S. 62.

<sup>76</sup> Ebd., S. 63.

<sup>77</sup> Ebd., S. 63 f.

<sup>78</sup> Ebd., S. 71.

<sup>79</sup> Ebd., S. 73.

<sup>80</sup> Ebd., S. 75.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Ebd., S. 80.



werden von der Mutter vieldeutig beruhigt: »aber dafür werden ja immer neue geboren ...«. <sup>83</sup> Die nächtliche Entbindung registrieren sie nur halb im Schlaf; als sie dann am Morgen das neugeborene Schwesterchen sehen dürfen, entdecken wir an Heiner und Renate eine neue schon fast erwachsen wirkende Zärtlichkeit; Renate aber schaut auf die Maske des toten Vaters: »die leuchtend weiß vor dem schwarzen Samt über dem Bett der Wöchnerin hing. Des Vaters Gesicht war unverändert. Seine strenge, träumende Stirn war so ruhig wie sonst, im Blick war nicht der Schatten eines Vorwurfs, nicht der Hauch einer Trauer zu finden. – Noch niemals hatte Renate gewußt, daß sie des Vaters Gesicht so sehr, so über die Maßen liebte.« <sup>84</sup>

Was noch folgt, sind einige Schlußsätze, von denen ich zugeben muss, dass sie mir ein Rätsel sind und bleiben: Die Augen von Mutter und Tochter verstehen sich »zum ersten Male.« Und Christiane neigt sich matt lächelnd, »mit selig geschlossenen Augen« über das Körbchen und sagt, »ganz leise, als vertraue sie dem Kind ein Geheimnis: »Aber diesmal wäre ich beinahe gestorben«.<sup>85</sup>

#### 4. Zum Schluss

Ein anderes Tölbild würden wir erleben, so sagte ich eingangs – und ich meine, dass die strukturierende Wiedergabe der Handlung das bewiesen hat. Das Landhaus, seine Umgebung und sein Personal bilden den eingedunkelten Hintergrund zu einer fiktiven Novellenhandlung, die den Vater des Autors in die Vergangenheit verweist, die Mutter aber ersetzt, und zwar durch eine weitgehend andere, in vielem kontrastive Frauenfigur. Deren »nachträglicher« Ehebruch führt dann – mit der Geburt eines fünften Kindes – zu einem ziemlich pointenlosen, zu einem »stumpfen« Ende. Doch sollten wir uns vor Vereinfachungen hüten. Wir sehen uns keinem Weiß-schwarz-Kontrast gegenüber: Das Tözl der Novelle, die nicht von ungefähr *Kindernovelle* betitelt ist, bewahrt die Kinderwelt, in die sich der Autor wohl lebenslang zurückgeträumt hat, in großen Teilen auf – und überraschenderweise endet der Text nicht ohne Hoffnungssignale; ich erinnere an die fragmentarische Zuversicht der Mutter, die Zukunft der Kinder betreffend, an den liebenden Blick Renates auf die Totenmaske des Vaters, und an die aufkommende Zärtlichkeit der beiden älteren beim Anblick es Schwesterchens.

Trotzdem: Dass Thomas und Klaus Mann Vater und Sohn waren, wird schlagend deutlich. Thomas Mann hat – von *Buddenbrooks* an – lebende und

<sup>83</sup> Ebd., S. 92.

<sup>84</sup> Ebd., S. 108.

<sup>85</sup> Ebd., S. 109.

ihm nahestehende Personen mit verletzender Detailfreude einerseits, und karikaturistischer Brillanz andererseits in seinen Werken porträtiert und sich dadurch nicht nur Freunde gemacht: Ich erinnere nur an Christian Buddenbrook, Detlev Spinell im *Tristan* und an das böse Peeperkorn-Porträt Gerhart Hauptmanns im *Zauberberg*. Und er würde davon bis an sein Lebensende nicht ablassen, erwähnt seien die »Morde des Buches« im *Doktor Faustus*.<sup>86</sup> In diese Reihe passt eben auch Bert Cornelius, und Sohn Klaus schlägt zurück, hat aber schon durch eine dunkle Reihe von Vaterbildern vorgearbeitet.

Er wird danach einen traurigen Lebensweg vor sich haben: Seine literarischen, wieder teilweise reale Personen »tötenden« Erfolge sind überschattet von der als Herausforderung empfundenen Homosexualität, von der Emigration, vom Drogenkonsum und von der ständigen Angst vor der eigenen Zweitrangigkeit. Die Eltern und Geschwister lassen ihn keineswegs fallen, doch sieht er nach dem Weltkrieg keinen Ausweg mehr; er setzt – nach einem ersten erfolglosen Suizidversuch – 1949 in Cannes seinem Leben ein Ende, 43 Jahre alt. Die Eltern erfahren dies während einer Vortragsreise Thomas Manns durch Skandinavien. Die Reise wird fortgesetzt, wohl auf Betreiben des Vaters, und Katia, die sich auch im Schmerz unterordnete, begleitete Thomas Mann weiterhin und ging nicht auf die Beerdigung des Sohnes.

Ich lasse Ihnen jetzt am Ende die Freiheit, selbst über Thomas Manns Verhalten nachzudenken, und verweise nur noch auf seinen Tagebucheintrag vom Mai 1949:<sup>87</sup> »Mein Mitleid innerlich mit dem Mutterherzen und mit E.[rika]. Er hätte es ihnen nicht antun dürfen.«

Meine Frage dazu: Warum hat er nicht geschrieben: »Er hätte es uns nicht antun dürfen«???

<sup>86</sup> Vgl. jeweils die einschlägigen Kommentarbände der GKFA: zu Buddenbrooks 1.2, 23 (Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski), zu Tristan 2. 2, 220 (Terence J. Reed und Malte Herwig), zum Zauberberg 5.2, 43 f. (Michael Neumann), zum Doktor Faustus 10.2, 103 (Ruprecht Wimmer und Stephan Stachorski).

<sup>87</sup> Tb, 22. 5. 1949.

Exemplar nur für die persönlichen Mitglieder der TM-Gesellschaften

## *Katrin Bedenig*

### »Und der Funke kommt und zündet«

Hermann Hesse, Thomas Mann und der belgische Grafiker Frans Masereel

»Zwischen schriftlicher und bildhafter Form herrscht tiefe Verbundenheit.«<sup>1</sup> Diese Einsicht Donald Friedmans lässt sich eindrucksvoll nachvollziehen an der Konstellation Hermann Hesse, Thomas Mann und Frans Masereel. Dabei könnte der Bezug zur bildenden Kunst im Allgemeinen bei Hermann Hesse und Thomas Mann kaum unterschiedlicher sein:

Hermann Hesse befasste sich auf vielen Ebenen intensiv mit bildender Kunst. Nicht nur im literarischen Werk, wie im Künstler-Roman *Rosshalde*, in der Maler-Novelle *Klingsors letzter Sommer* oder im Lyrikzyklus *Gedichte des Malers*.<sup>2</sup> Hesse wurde – ursprünglich ausgelöst durch eine schwere Schaffenskrise während des Ersten Weltkriegs und unter therapeutischen Gesichtspunkten begonnen – schließlich selbst Maler von über 3000 Aquarellen und schuf damit einen eigenen Werkbestand bildender Kunst.<sup>3</sup> Zudem war er Kunstsammler vor allem europäischer und asiatischer Kunst und führte selbst ein Inventar der »Gemälde, Radierungen und Kunstblätter« in seinem Besitz.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Donald Friedman: »Und ich mischte die Farben und vergaß die Welt ...«. Malende Dichter. Mit einem Nachwort von John Updike, München: Sandmann 2008, S. 7.

<sup>2</sup> Siehe Gustav Landgren: Hermann Hesses »Rosshalde«, »Klingsors letzter Sommer« und »Steppenwolf« im Kontext von Kunstkritik, Künstlerkrise und Intermedialität, Uppsala: Uppsala Universität 2011, S. 122; Carina Gröner: Bilder schreiben – Texte sehen. Ekphrasis in Hesses »Klingsors letzter Sommer«, in: »Magischer Einklang«. Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses, hrsg. von Henriette Herwig und Sikander Singh, Göttingen: Wallstein 2011, S. 155–164; Henriette Herwig: Vorwort, ebd., S. 7–13, 11.

<sup>3</sup> »Im Jahr 1916 erlitt Hermann Hesse einen Nervenzusammenbruch, der unter anderem in Zusammenhang mit den Erfahrungen des ersten Weltkriegs zu sehen ist. In einem Sanatorium unterzog er sich einer Psychoanalyse bei Joseph Lang, einem C. G. Jung nahestehenden Therapeuten. Von diesem, mit dem er über Jahrzehnte eine Korrespondenz führte, erhielt er den Rat, seine Träume bildnerisch darzustellen. Hesse experimentierte daraufhin mit Aquarellfarben und entdeckte seine Passion für die Malerei. Er malte zunächst naturalistisch, um sich im Handwerk zu üben. In einer späteren Phase, in der er hauptsächlich Bäume, Häuser und Landschaften gestaltete, gaben geometrische Formen den Bildern eine etwas abstraktere Wirkung. Das Malen ließ Hesse nicht mehr los, und er schuf über 3000 Bilder, meist Landschaftsdarstellungen.« (Hermann Hesse, in: Friedman 2008, 116.)

<sup>4</sup> Im Deutschen Literaturarchiv ist ein Verzeichnis erhalten, worin Hesse über den Stand seiner Kunstsammlung bis ca. 1920 inklusive Ankaufspreisen Buch führte: DLA: D: Hesse-Archiv: Verschiedenes, »Katalog seiner Werke, seiner Bibliothek, Zeitschriften, Photographien, Gemälde,

Und nicht zuletzt engagierte er sich als Kunstkritiker und verfasste zwischen 1910 und 1930 zahlreiche Rezensionen zu Werken bildender Künstler.<sup>5</sup>

Demgegenüber bestand Thomas Manns Interesse an bildender Kunst fast ausschließlich im Dienst am literarischen Werk.<sup>6</sup> Er nutzte eine Vielzahl von Werken bildender Kunst als Inspirationsquelle und unmittelbare visuelle Vorlage, verstand sich aber weder als Kunstsammler noch als Kunstrezensent und schon gar nicht selbst als bildenden Künstler – auch wenn er in frühen Jahren eine ganze Reihe von Karikaturen angefertigt haben muss, von denen leider kaum eine erhalten geblieben ist. So hat auch das groteske *Bilderbuch für artige Kinder*, das er mit seinem Bruder Heinrich 1896 in Italien gezeichnet hat, den Zweiten Weltkrieg nicht überlebt.<sup>7</sup>

Es gibt allerdings einen bildenden Künstler, mit dessen Werk sich Hermann Hesse und Thomas Mann in ähnlich intensiver Weise beschäftigt haben, mit dem beide korrespondierten,<sup>8</sup> von dem beide eine ungewöhnlich hohe Zahl an Kunstbänden in ihren Privatbibliotheken versammelten<sup>9</sup> und zu dessen Werken beide literarische Texte verfassten: Es ist der belgische Künstler Frans Masereel. Thomas Mann bezeichnete rückblickend sein Vorwort zu Masereels *Stundenbuch* als einen Text, der »mir unversehens zu einem längeren Aufsatz über [Masereels] Werk und Wesen heranwuchs – dem einzigen, bezeichnenderweise, unter all meinen Versuchen, welcher einer Manifestation der bildenden Kunst gewidmet ist.«<sup>10</sup> Thomas Mann erwarb sogar ein Werk Masereels »nach dem

Radierungen und Kunstblätter« (238 Bl. gebunden). Eine Auswertung dieses Katalogs ist enthalten in: Landgren 2011, S. 298–302.

<sup>5</sup> »Beindruckend ist besonders auch die Vielfalt der besprochenen Künstler; der Spannbogen reicht von Picasso bis zu dem biedermeierlichen Carl Spitzweg.« (Landgren 2011, S. 41).

<sup>6</sup> Siehe Katrin Bedenig: »Bildende Kunst«, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler 2015, S. 239f.

<sup>7</sup> Karikaturen von Thomas Mann, in: Thomas und Heinrich Mann im Spiegel der Karikatur, hrsg. von Thomas Sprecher und Hans Wisskirchen mit einem Beitrag von Uwe Naumann, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2003, S. 167–172.

<sup>8</sup> Korrespondenz Hesse-Masereel ist erhalten im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) und im Deutschen Literaturarchiv (DLA) Korrespondenz Mann-Masereel ist im Thomas-Mann-Archiv Zürich (TMA) erhalten Während Thomas Mann und Masereel sich 1947 auch persönlich trafen (Tb, 2. 8. 1947; GW XIII, 220), lernten sich Masereel und »Hermann Hesse jedoch sonderbarerweise nicht [persönlich kennen], obwohl sie beide Hausfreunde von Georg Reinhart sind. Aus einem von Stefan Zweig arrangierten Treffen in Bern bei Masereels Rückreise von Zürich nach Genf im November 1918 wurde nichts, und eine Erkrankung des Schriftstellers wird im Herbst 1927 eine Begegnung in Zürich verhindern.« (Joris van Parys: Masereel. Eine Biografie. Aus dem Niederländischen übersetzt von Siegfried Theissen, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Frans-Masereel-Stiftung Saarbrücken und der Stiftung Studienbibliothek zur Geschichte der Arbeiterbewegung Zürich, Zürich: Edition 8 1999, S. 203.)

<sup>9</sup> 20 Masereel-Bände sind im Teilnachlass von Hesses Nachlassbibliothek im SLA erhalten sowie 10 Masereel-Bände in Thomas Manns Nachlassbibliothek im TMA.

<sup>10</sup> *Der Holzschnneider Masereel* [Vorwort zu *Jeunesse*, 1948], GW X, 783–789, hier: 783.

Ersten Weltkrieg, als er [Masereel] in München ausstellte und ich mir von der Wand weg einen Holzschnitt großen Formats von ihm kaufte: ein einsames Liebespaar unter einer Laterne inmitten nächtlicher Großstadt, eine Arbeit voller Stimmungskraft und Gefühl, die noch heute [1948] als Sopraport den Eingang meines kalifornischen Arbeitszimmers schmückt.«<sup>11</sup> Auch in seinem Tagebuch beschrieb Thomas Mann die Platzierung des Holzschnitts ausserhalb seines Arbeitszimmers in Pacific Palisades.<sup>12</sup> In Thomas Manns Nachlass im Thomas-Mann-Archiv Zürich befindet sich das Werk nicht. Es handelt sich dabei aber vermutlich um Masereels Holzschnitt *L'Adieu* von 1926.<sup>13</sup>

Frans Masereel wurde in den 1920er Jahren durch seine »Bildromane« bekannt.<sup>14</sup> Es handelte sich dabei um Geschichten, die im Medium von Holzschnittfolgen erzählt wurden.<sup>15</sup> Zuvor waren sie auf teurem Japanpapier nur für ein exklusives Publikum erschwinglich gewesen. Dass Masereels »Bildromane« größere Verbreitung fanden, hatte er dem Münchner Verleger Kurt Wolff zu verdanken, der bereit war, günstigere Volksausgaben zu drucken. Den eigentlichen Schlüssel zum Erfolg sah Masereel rückblickend aber in einem zusätzlichen verlegerischen Einfall:

Ich glaube, daß der wahre Ausgangspunkt meiner Beziehungen zu den Intellektuellen und zu dem deutschen Publikum die Veröffentlichung der Volksausgabe durch Kurt Wolff vom »Stundenbuch« mit dem Vorwort von Thomas Mann gewesen ist, dem die meiner anderen Bilderbücher folgte, wie »Die Sonne«, »Die Idee« usw., die jeweils von Hermann Hesse, Carl Georg Heise und Max Brod eingeführt wurden. Der geniale Verlegerspürsinn von Kurt Wolff hat viel zu der enormen Verbreitung beigetragen, die meine Romane in Bildern in Deutschland erfahren haben. [...] Es ist übrigens wahrscheinlich, daß das Prestige meiner Autoren der Vorworte eine große Rolle bei dem Erfolg meiner kleinen Bücher gespielt hat.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Ebd., 784.

<sup>12</sup> »Huldshinsky zum Bilder-Aufhängen: Portraits in meinem Zimmer, [...] der Masereel im Durchgang.« (Tb, 15. 2. 1942)

<sup>13</sup> Frans Masereels *L'Adieu* zeigt einen Mann und eine Frau im Lichtkegel einer Straßenlaterne vor dem Hintergrund urbaner Hochhäuser. Siehe die Abbildung in Roger Avermaete: Frans Masereel, Antwerpen: Mercatorfonds/Stuttgart: Belsler [1976], S. 121, sowie in Dirk Heisserer: Die wiedergefundene Pracht. Franz von Lenbach, die Familie Pringsheim und Thomas Mann, Göttingen: Wallstein 2009, S. 99.

<sup>14</sup> Frans Masereel 1889–1972. Bilder – Bildromane – Illustrationen. Ausstellung aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Frans Masereel. Staatliche Kunstsammlungen Kassel 17. 9. – 29. 10. 1989; Kunstmuseum Winterthur 7. 2. – 25. 3. 1990, Kassel: Staatliche Kunstsammlungen Kassel [1989], S. 9.

<sup>15</sup> John Updike bezeichnet das Medium der »Holzschnitte« in »vergangenen Zeiten des Massenalphabetismus« als »das wichtigste nichtmündliche Mittel des Erzählens« und sieht bis in die Moderne hinein bei den meisten Werken bildender Kunst das Kriterium erfüllt, sie »erzähl[t]en eine Geschichte«. (John Updike: Schriftsteller und Künstler, in: Friedman 2008, S. 248.)

<sup>16</sup> Pierre Vorms: Gespräche mit Frans Masereel, Dresden: Verlag der Kunst 1967, S. 84 f.

Die Idee Kurt Wolffs, renommierte Autoren zu Vorworten für Masereels Holzschnittfolgen einzuladen, brachte dem Werk des belgischen Künstlers tatsächlich hohe Aufmerksamkeit ein. Hermann Hesse und Thomas Mann schrieben sogar je zwei interpretierende Begleittexte zu Bilderzyklen Masereels:

1926 verfasste Thomas Mann das Vorwort zu *Mein Stundenbuch*, 1927 folgte bereits Hermann Hesses Vorwort zu *Die Idee*. 1933 schrieb Hesse außerdem das Nachwort zu *Geschichte ohne Worte*. Nach dem Zweiten Weltkrieg, 1948, lieferte Thomas Mann schließlich noch das Vorwort zu *Jeunesse*.<sup>17</sup>

Die ersten beiden Masereel-Texte von Thomas Mann und Hermann Hesse wurden kurz nacheinander veröffentlicht – 1926 und 1927. Bei beiden Autoren sind die ersten Masereel-Vorworte deutlich umfangreicher als die zweiten Begleittexte. Ich möchte deshalb an dieser Stelle vor allem auf die ersten beiden Masereel-Interpretationen Manns und Hesses eingehen.

Den Auftakt machte Thomas Manns Betrachtung zu *Mein Stundenbuch*: Er lieferte darin einen überraschenden Interpretationsansatz, indem er Masereels Holzschnittfolge mit dem Medium des Schwarz-Weiss-Films verglich, »einem gewissen schwarz-weißen Schauvergnügen«:

Verdunkelt das Zimmer! Setzt euch zur Leselampe mit diesem Buche hier und laßt ihren gesammelten Schein auf seine Bilder fallen, während ihr Blatt um Blatt wendet: [...] laßt seine kräftig schwarz-weißen, licht- und schattenbewegten Gesichte ablaufen, vom ersten angefangen, von dem im Qualme schief dahinbrausenden Eisenbahnwagen, der den Helden ins Leben trägt, bis zu dem Sternenbummel eines Entfleischten zu guter Letzt: wo seid ihr? Von welcher allbeliebten Unterhaltung glaubt ihr euch hingenommen, wenn auch auf unvergleichlich innigere und reinere Weise hingenommen, als es euch *dort* denn doch wohl je zuteil geworden?<sup>18</sup>

Thomas Mann war ein passionierter Kinogänger und löste sein Rätsel nicht auf, ohne zugleich ein Bekenntnis zum Film und zu Masereels Meisterschaft abzulegen:

<sup>17</sup> *Mein Stundenbuch*. 165 Holzschnitte von Frans Masereel. Einleitung von Thomas Mann, München: Wolff 1926; *Die Idee*. 83 Holzschnitte von Frans Masereel. Einleitung von Hermann Hesse, München: Wolff 1927; Frans Masereel: *Geschichte ohne Worte*. Ein Roman in Bildern. Nachwort von Hermann Hesse, Insel: Leipzig 1933 (Insel-Bücherei Nr. 433); Frans Masereel: *Jeunesse*. Mit einer Einführung von Thomas Mann, Zürich: Oprecht 1948. – Hermann Hesse begleitete Masereels Werk zusätzlich als Kunstrezensent mit einer Sammelrezension, worin er 1931 Masereels *Die Passion eines Menschen* von 1921 hervorhob. (= Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Volker Michels, 21 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001–2007, [zitiert als SW], hier: SW 19, 260f.)

<sup>18</sup> Vorwort zu Masereels ›Stundenbuch‹, GW X, 660–673, 665. Die unnummerierten Holzschnitte sind enthalten in Kurt Wolffs Ausgabe von 1926.

Eine ausländische Filmzeitschrift fragte neulich herum, ob man glaube, daß aus dem Cinema je etwas Geistig-Künstlerisches gemacht werden könnte. Ich antwortete: ›Oh, doch‹. – Welcher Film, wurde weitergefragt, von allen, die man je gesehen, einen am meisten gerührt habe. Ich schrieb: ›Masereels Stundenbuch‹. – Das mag als ausweichende Antwort empfunden worden sein, da es sich ja nicht um einen Fall von Eroberung des Kinos durch die Kunst handelt, sondern um eine Beeinflussung der Kunst durch das Kino; aber auf jeden Fall handelt es sich um eine Begegnung und Vermählung, die Durchdringung des demokratischen Kinogeistes mit dem aristokratischen Geiste der Kunst [...]. Das Holzklötzchen, worein dieser Flame seine durch breite Lichtflächen plastisch bewegten Lebensbilder silhouettiert, es ist die kleine weiße Projektionsfläche des Cinemas, von deren Enge wir wenig erwarten, wenn wir uns vor ihr niederlassen, und die das Leben so erstaunlich zu weiten vermag, wenn seine Bilder flimmernd und zappelnd darauffallen.<sup>19</sup>

Thomas Mann betonte bei seinem Vergleich mit dem Medium des Films, »daß Masereel das Kino liebt und selbst ein Filmmanuskript geschrieben hat«.<sup>20</sup> Tatsächlich arbeitete Masereel mit Berthold Bartosch, Romain Rolland und Abel Gance an Filmprojekten.<sup>21</sup> Im Zuge seiner Masereel-Interpretation weist Thomas Mann aber nicht nur auf das moderne Medium des Films voraus, sondern auch auf das althergebrachte Holzschneidehandwerk zurück. Daraus ergebe sich der »Kontrast einer wesentlich altväterisch-frommen Technik zu der Differenziertheit und gegenwartsvollen Gewagtheit dessen, was in ihr ausgedrückt wird.«<sup>22</sup> Als Holzschneider stehe Masereel in der Tradition der »mittelalterlichen Meisterahnen«,<sup>23</sup> doch diese »alte, konservative, ewige [...] Form« werde gefüllt mit »Inhalte[n] von solcher Lebensunmittelbarkeit und ganz erlittenen Modernität«.<sup>24</sup> Analog dazu sah Thomas Mann auch die religiöse Form der

<sup>19</sup> GW X, 665 f.

<sup>20</sup> GW X, 665.

<sup>21</sup> In Zusammenarbeit mit Masereel und ausgehend von dessen Holzschnittfolge *Die Idee* schuf Berthold Bartosch 1932 den grafischen Animationsfilm *L'Idée*. Der Film erschien 1934 mit Musik von Arthur Honegger. Klaus Mann sah am 23. Januar 1932 eine private Voraufführung und attestierte dem Film den »höchste[n] ethischen und artistischen Pathos«. (Klaus Mann: Masereel-Film, in: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde, Jg. 34, Oktober 1931–September 1932, S. 424.) Zu Bartoschs Masereel-Film siehe auch Hans Emons: Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung, Berlin: Frank & Timme 2014, S. 63–65; Jacques Tchamkerten: De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment *L'Idée* devient musique, in: Peter Jost (Hrsg.): Arthur Honegger. Werk und Rezeption, Bern: Lang 2009, S. 229–215, 232. – Ein geplanter Film mit Romain Rolland kam zwar nicht zustande, aus der Filmidee entstand jedoch ein gemeinsames Buch: Romain Rolland / Frans Masereel: La révolte des machines ou La pensée déchainée. Die Revolte der Maschinen oder Der entfesselte Gedanke, Zürich: Büchergilde Gutenberg 1949. Siehe Avermaete [1976], S. 40. – Ein weiterer geplanter Film mit Abel Gance konnte ebenfalls nicht realisiert werden, Masereel entwarf allerdings Zeichnungen zum Bühnenbild (Joris van Paris 1999, S. 362, 372).

<sup>22</sup> GW X, 664.

<sup>23</sup> GW X, 663.

<sup>24</sup> GW X, 664.



Stundenbücher – »das fromme ›Blockbuch‹ von ehemdem«<sup>25</sup> – durch Masereel mit modernen Inhalten gefüllt: Typisch für die mittelalterlichen Gebetbücher für das Stundengebet waren das kleine Buch-Format und die breiten Seitenrahmen. Beide Elemente wurden in der Ausgabe von 1926 im Verlag von Kurt Wolff beispielhaft umgesetzt. Die von Masereel in 165 Szenen<sup>26</sup> entwickelte Erzählung interpretierte Thomas Mann schließlich als »gefilmte Autobiographie«,<sup>27</sup> als »Meisterfilm eines Künstlerlebens!«<sup>28</sup>. Wie kam er zu dieser Bildinterpretation?

Zum einen las Thomas Mann *ein* Bild als Selbstporträt Masereels und somit als Künstlerporträt (siehe Abb. 1):

Er hat auch, gleich anfangs, als Titelbild, sich bei der eigenen Arbeit dargestellt, seiner frommen und geistigen Arbeit, durch die Rundbrille aufblickend, am einfachen Tisch, vor sich Holzklötzchen und kleines Schneide- und Stichelgerät [...].<sup>29</sup>

Zum andern leitete Thomas Mann aber auch eine Interpretation der Hauptfigur als Künstlerfigur her. Er begann seine Herleitung mit der Feststellung, dass diese Figur »kein Moralist«, sondern »ein Lebenskamerad« sei.<sup>30</sup> Sie durchstreife die Bilderfolge voller »Weltkindlichkeit«,<sup>31</sup> als Kinderfreund, Liebender, Reisender, aber auch als Sportler, Feiender und Helfender: »Das alles ist zu planlos, um eigentlich für ein tugendsames Leben, das Leben eines Revolutionärs gelten zu können.«<sup>32</sup>

Wer also ist die Hauptfigur? (Siehe Abb. 2)

Seht ihn an gleich auf einem der ersten Bilder, mitten auf der Bahnhofstreppe im Treiben der anderen Ankömmlinge! Was ist mit ihm? Wie soll man ihn unterbringen? Welcher Menschen- und Berufsklasse, welcher *sozialen* Klasse gehört er an? Es ist nicht zu sagen. Gar keiner offenbar. Er ist kein Bürgersmann, nicht einmal einen Hut hat er auf, wie sonst alle Welt. Seine Hutlosigkeit wird sogar symbolisch-thematisch sehr lustig ausgenutzt auf einem späteren Bilde, wo einem Bürger im Unwetter der Hut davonfliegt und unser Held, den Jackenkragen hochgestellt, dabei steht und sich vor Lachen ausschütten möchte über die dämonische Hetzjagd des Biedermannes hinter

<sup>25</sup> GW X, 665.

<sup>26</sup> Ursprünglich enthielt der Zyklus zwei zusätzliche Bilder, die für die Volksausgabe als zu freizügig ausgeschieden wurden. Siehe dazu: Joris van Parys: Sagen Sie mir, ob das Stundenbuch Erfolg hat, in: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hrsg.): Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft, Saarbrücken: Verlag der Saarbrücker Zeitung 1989, S. 104–111, 110.

<sup>27</sup> GW X, 670.

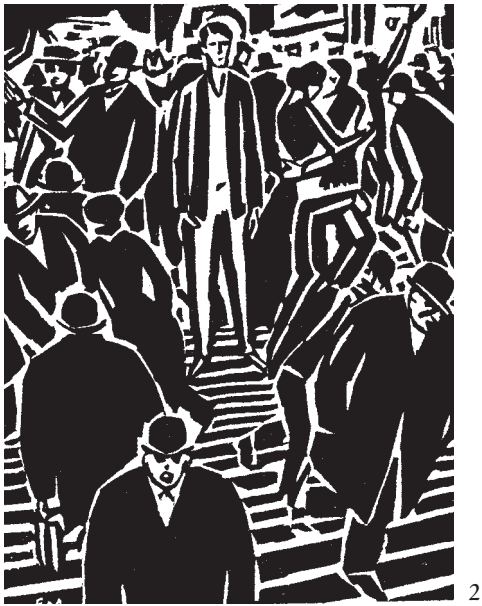
<sup>28</sup> GW X, 672.

<sup>29</sup> GW X, 663.

<sup>30</sup> GW X, 662.

<sup>31</sup> GW X, 668.

<sup>32</sup> GW X, 669.



dem segelnden, kugelnden Hute her.<sup>33</sup> [...] Etwas Reines, Fremdes, Freies, Unzugehöriges ist um seine Gestalt, wie sie da einsam in der Menge auf der Bahnhofstreppe steht<sup>34</sup> [...]. Seine Menschlichkeit muß doch irgendwie berufs- und klassenmäßig unterzubringen sein. Aber das ist sie nicht. Sie ist klassenlos. Und so also kann er wohl nur ein Künstler sein<sup>35</sup> [...].

Thomas Mann sah in Masereels *Stundenbuch* das »Problem der künstlerischen Existenzform« insgesamt dargestellt.<sup>36</sup> Die Lebensaufgabe von Masereels Hauptfigur sei »Herzendienst«; Es gehe um das »Mitmachen und Durchmachen des Lebens«<sup>37</sup> bis hin zum Zerbrechen des Herzens und zur Umwandlung des Lebens ins Werk.

So schließt Thomas Mann in sein Vorwort von 1926 sowohl eine Interpretation des künstlerischen Mediums des Films als auch eine der künstlerischen Lebensform mit ein. Es findet sich aber noch ein dritter Interpretationsansatz, der im späten Vorwort zu *Jeunesse* weiter ausgebaut wird: die politische Entwicklungsfähigkeit. Von Masereels Biographie ausgehend, beschrieb Thomas Mann den bildenden Künstler 1926 »als Sohn gutbürgerlicher Eltern«<sup>38</sup>, den der Erste Weltkrieg »zum europäischen Künstler gemacht« habe: »Er war national und real; der Krieg hat ihn europäisiert und vergeistigt.«<sup>39</sup>

In seinem Vorwort zu *Jeunesse* von 1948 ging Thomas Mann auf den vermuteten Zusammenhang von politischer und künstlerischer Entwicklung näher ein und setzte die eigene Entwicklung parallel:

[Masereel] ist 1889 in Blankenberghe als Sohn gutbürgerlicher Eltern geboren [...] und wollte früh nichts anderes als zeichnen, sticheln, in Holz schneiden [...] im Geschmack des flämischen Realismus, den er bald als provinzielle Beschränktheit empfinden lernen sollte. Denn es kam der Krieg, die Zeitenwende von 1914, die ihn als Fünfundzwanzigjährigen betraf und deren Erschütterungen so manches geistige Schicksal modeln sollten: Masereels Kunst verdankt ihnen die Vergeistigung oder [...] Europäisierung, sie verdankt dieser Heimsuchung das soziale und menschliche Pathos [...]. Ein Grund meiner Sympathie liegt hier, in einer Entwicklung, die mich schicksalverwandt anmutet.<sup>40</sup>

<sup>33</sup> GW X, 670f.

<sup>34</sup> GW X, 671.

<sup>35</sup> GW X, 671f. In seinem Vorwort zu *Jeunesse* beschrieb Thomas Mann eine persönliche Begegnung mit dem Künstler und verglich ihn mit dessen eigenen Kunstfiguren: »Er [Masereel] besuchte mich in Zürich, netter Mann, ganz der klassenlose, auf Erden sympathisch mittuende Künstlerbursche, den er immer zeichnet.« (GW XIII, 220.)

<sup>36</sup> GW X, 670.

<sup>37</sup> GW X, 669.

<sup>38</sup> GW X, 666.

<sup>39</sup> GW X, 667.

<sup>40</sup> Thomas Mann: Einführung, in: Frans Masereel: *Jeunesse*, Zürich, Oprecht 1948 [ohne Paginierung]; GW X, 783–789 [unter dem Titel *Der Holzschneider Masereel*], hier: 785.

Thomas Mann war sich seiner eigenen Verwurzelung im Bürgertum sehr wohl bewusst, und das Gegensatzpaar »Bürger« – »Künstler« beschäftigte ihn lebenslang als literarisches Thema. Außerdem markierte für ihn die Abkehr vom nationalen Standpunkt des Ersten Weltkriegs zu einem europäisch-demokratischen eine entscheidende Wende. 1948 ordnete er sich deshalb dem jüngeren Künstlerkollegen Masereel in der künstlerisch-geistigen Entwicklung als »schicksalverwandt« zu.

1927, ein Jahr nach Thomas Manns Vorwort zu *Mein Stundenbuch*, erschien Hermann Hesses Einführung zur Holzschnittfolge *Die Idee*.<sup>41</sup> Im Unterschied zu Thomas Mann betonte Hermann Hesse, dass Masereel »von Art und Herkunft mir eigentlich gar nicht nahe steht, sondern eher mein Antipode ist«.<sup>42</sup> Von »Art und Herkunft« – Hermann Hesse führte diesen Punkt nicht weiter aus, doch implizierte er offensichtlich Masereels Herkunft aus einer Familie wohlhabender Unternehmer: Masereel war am 1. Juli 1891 in der herrschaftlichen Villa »St. Christophe« in Blankenberge als Sohn eines Textilunternehmers geboren worden.<sup>43</sup> Hesse hingegen stammte nicht aus dem Großbürgertum, sondern hielt zu seiner »Art und Herkunft« fest, »daß unsere Familie der völlig internationalen Gemeinschaft der Missionsleute angehörte [...]. Dies waren die Grundlagen für eine Isolierung und für ein Gefeitsein gegen jeden Nationalismus, die in meinem Leben bestimmend geblieben sind«.<sup>44</sup> Der Erste Weltkrieg bildete auch in Hermann Hesses Leben und Schaffen eine Zäsur, allerdings weit früher und in anderer Ausrichtung als bei Thomas Mann. Hesses Kriegsbegeisterung war viel kürzer als bei den meisten deutschen Künstlern und Intellektuellen: Zwar hatte er sich bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Freiwilliger gemeldet und war für untauglich befunden worden. Bereits am 3. November 1914 veröffentlichte er aber in der *Neuen Zürcher Zeitung* den Aufruf *O Freunde, nicht diese Töne!* und trat dafür ein, auf nationalistische Polemik zu verzichten.<sup>45</sup> Darauf folgte eine vernichtende Kampagne der deutschen Presse gegen Hermann Hesse.

Interessanterweise setzte auch Hesse in seinem Vorwort von 1927 Masereel in Bezug zum Ersten Weltkrieg. Er nutzte die aktuelle Holzschnittfolge *Die Idee* zu einer Würdigung von Masereels künstlerischem Werk zwischen 1914

<sup>41</sup> Die Idee. 83 Holzschnitte von Frans Masereel. Einleitung von Hermann Hesse, München: Wolff 1927, S. 7–18; Hermann Hesse: Frans Masereel, »Die Idee«, in: Die Welt im Buch IV. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1926–1934, SW 19, 47–52.

<sup>42</sup> SW 19, 48.

<sup>43</sup> van Parys 1999, S. 14f.

<sup>44</sup> Sikander Singh: Hermann Hesse, Stuttgart: Reclam 2006, S. 7; siehe auch: Hermann Hesse: Ausgewählte Briefe. Zusammengestellt von Hermann Hesse und Ninon Hesse, Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1974, S. 414

<sup>45</sup> SW 15, 10f.; Singh 2006, 265.

und 1918 und betonte die aktive Form künstlerischen Widerstands, die Masereel damals leistete:

Der Mann, der diese wunderbare kleine Bildergeschichte [*Die Idee*] gedichtet hat, ist ein Belgier, und während des Krieges erschien er eines Tages in der Schweiz, nicht um nach Rache für sein Vaterland zu schreien, sondern um dem Kriege selbst den Krieg zu erklären. Tag für Tag erschienen damals, Freude und Trost für eine treue kleine Schar von Gesinnungsgenossen, Masereels Holzschnitte gegen den Krieg, jeden Tag ein neues Blatt. Wir andern waren damals ja alle sehr beschäftigt, wir mußten schießen oder Gefangene bewachen, oder Wunden verbinden oder neue Ersatzmittel erfinden. Aber wenn ich jetzt an jene phantastische Zeit zurückdenke, so scheint mir eigentlich Masereel der einzige gewesen zu sein, der damals Tag für Tag etwas Vernünftiges, etwas Gutes und Dankenswertes getan hat. Dafür möchte ich ihm bei dieser späten Gelegenheit meinen Dank abstaten.<sup>46</sup>

Hesse verlieh dieser Würdigung größtmögliches Gewicht, indem er sie als Kulminationspunkt an den Schluss seiner Betrachtung setzte. Masereel dankte ihm dafür in einem Brief vom 7. Juni 1927:

Je suis tout [à] fait content de cette préface et vous suis particulièrement reconnaissant pour les dernières phrases qui m'ont vivement touché.<sup>47</sup>

Vorangegangen war selbstverständlich eine Bildinterpretation Hesses (siehe Abb. 3):

In der Holzschnittfolge ›Die Idee‹ hat Masereel eines seiner entzückendsten Symbole gefunden. Da sitzt er am Tisch, der liebe Kerl, eingesponnen, sinnend, konzentriert, auf den Funken wartend. Und der Funke kommt und zündet, aus des Künstlers Haupt springt hell und leicht die Idee, eine kleine, holde Mädchenfigur, eine schimmernde, nackte kleine Undine, die er entzückt und dankbar begrüßt [...].<sup>48</sup>

Doch, interpretierte Hesse weiter, »die Idee muß fort, muß in die Welt hinaus«,<sup>49</sup> und es folge nun die Passion des Künstlers und seiner Idee, indem die Idee von der Gesellschaft missbraucht werde: »Man steckt sie, das nackte, schöne Märchenkind, schnell in Allerweltskleider, [...] sie [...] wird vom Volk begafft, vom Philister beargwöhnt, von der Moral denunziert, von der Polizei abgeführt [...].«<sup>50</sup>

Doch nicht nur die Idee werde missbraucht, auch der Künstler werde für seine Idee verfolgt und verurteilt. »[...] aber stets ist sie bei ihm, [...] und als

<sup>46</sup> SW 19, 51 f.

<sup>47</sup> Schweizerisches Literaturarchiv, Hesse-Archiv, Ms-L-81.

<sup>48</sup> SW 19, 50.

<sup>49</sup> Ebd., 50.

<sup>50</sup> Ebd., 50.

er erschossen werden und für seine Idee sterben soll, stellt sie sich zwischen ihn und den Tod.«<sup>51</sup>

Die Idee allerdings sei unsterblich, »sie flüchtet in eine Druckerei, wird vervielfältigt, fliegt ver Hundertfach weiter, kommt in tausend Hände, [...] erobert den Draht, das Telefon, die Bahn, den Morse-Apparat, den Fotografen und Film [...]«<sup>52</sup>

Zuletzt kehre die Idee sogar zu ihrem Schöpfer zurück – »Der sitzt und hat soeben eine neue, schöne Idee geboren – aber war er denn nicht totgeschossen? [...] Nein, er lebt längst wieder, vielleicht ist er seither schon manchen Tod gestorben, durch manches Gethsemane gegangen.«<sup>53</sup>

Masereel setzte in seinem Holzschnittzyklus mehrfach christliche Symbolik ein: Der Strahlenkranz seiner »Ideen«-Figur erinnert an einen Heiligenschein, die Figur des erschossenen Künstlers hängt wie ein Gekreuzigter an einem Pfahl, und am Ende der Bilderfolge, als die »Idee« zum »Künstler« zurückkehrt und ihn bereits mit einer neuen »Idee« vorfindet, lässt Masereel seinen »Künstler« die Figur der ersten »Idee« in einem Kreuzigungsbild verehren (siehe Abb. 4). Beide leiden zuletzt: Die inzwischen von einer neuen »Idee« abgelöste erste »Idee« ebenso wie der Künstler, der sich auch von der neuen »Idee« trennen und sie in die Welt entlassen muss.

In seiner Interpretation griff Hesse die christliche Ikonographie der Bilderfolge inhaltlich auf, deutete das Leiden des Künstlers als »Gethsemane«-Moment und sah für die neue »Idee« bereits ihren eigenen »Passionsweg« voraus.<sup>54</sup> Der religiöse Interpretationsansatz wird parallel geführt zu einem kunstbezogenen: Hesse weist der Frauenfigur, die in Masereels Bilderfolge dem Kopf des Künstlers entsprungen ist, verschiedene Bedeutungen aus dem Bereich der Literatur und der Märchen- und Sagenwelt zu: Er deutet sie als »Undine«, als »Märchenkind«, als »liebe, kleine Fee« und als »strahlende Zauberin«.<sup>55</sup>

Ein Vergleich der beiden Vorworte von Thomas Mann zu *Mein Stundenbuch* von 1926 und von Hermann Hesse zu *Die Idee* von 1927 ergibt Übereinstimmungen von inhaltlichen und formalen Deutungsansätzen. Thomas Mann bezeichnete die Künstlerfigur im *Stundenbuch* als »Lebenskamerad[en]«<sup>56</sup> und hob ihre »Weltkindlichkeit«<sup>57</sup> hervor. Hermann Hesse rechnete Masereel seit »der ersten Holzschnittfolge«, die er von ihm »zu Gesicht bekam [...] zu den Kameraden auf Erden« und bezeichnete ihn als »kindlichen [...] Künstler[]«

<sup>51</sup> Ebd., 50.

<sup>52</sup> Ebd., 50f.

<sup>53</sup> Ebd., 51.

<sup>54</sup> Ebd., 51.

<sup>55</sup> Ebd., 50f.

<sup>56</sup> GW X, 662.

<sup>57</sup> GW X, 668.

bzw. als »aufnahmebereit[en] Kindermensch[en]«. <sup>58</sup> Beide Autoren interpretieren mindestens einen Holzschnitt als Selbstporträt Masereels, auch wenn sie im weiteren Verlauf der Bildergeschichten die Figur des Künstlers mit der Existenzform des Künstlers an sich assoziieren. <sup>59</sup> Beide Vorworte setzen Masereel in Bezug zum Ersten Weltkrieg, ohne dass dies durch die Inhalte der Bilderfolgen vorgegeben wäre. Außerdem zitieren beide Autoren religiöse Bezugspunkte: Thomas Mann, indem er auf die Form des religiösen Stundenbuchs eingeht, Hermann Hesse, indem er inhaltlich die Passionsgeschichte aufgreift.

Abschließend möchte ich auf einen Deutungsansatz Thomas Manns und Hermann Hesses eingehen, der ein Schlüssel zu ihrer gemeinsamen Sympathie für den bildenden Künstler Frans Masereel gewesen sein kann. Masereel wird stilistisch zwar teilweise dem Expressionismus zugeordnet. <sup>60</sup> Aufgrund seiner Bildinhalte gilt er aber auch als geistiger Vertreter eines modernen Humanismus. <sup>61</sup> Die Bildinterpretationen Manns und Hesses zielen ebenfalls auf eine humanistisch positive Bildaussage Masereels. So frustrierend die Bilderfolge *Die Idee* für die Hauptfiguren »Künstler« und »Idee« auch enden mag: Hermann Hesse plädiert in seiner Interpretation für eine zukunfts- und hoffnungsorientierte Gesamtaussage Masereels:

Ich möchte wohl wünschen, daß diese Idee, diese kleine, strahlende Zauberin, recht viele in sich verliebt mache, recht viele bezaubere und mit Sehnsucht nach ihrer Heimat, unserer aller Heimat, erfülle. Sie ist ein Funke von jenseits, ein zarter Ruf aus der höheren Welt, eine zarte Mahnung an unser Ziel und unsere Aufgabe, an den Weg der Menschwerdung, der vor uns liegt. <sup>62</sup>

<sup>58</sup> SW 19, 47f.

<sup>59</sup> Thomas Mann: »Masereel hat sich im »Stundenbuch« selber gezeichnet [...]. Er hat auch, gleich anfangs, als Titelbild, sich bei der eigenen Arbeit dargestellt, [...] durch die Rundbrille aufblickend [...].« (GW X, 663). Hermann Hesse: »Viele Male hat Masereel diesen Menschen dargestellt, immer ist es er selbst. [...] In der Holzschnittfolge »Die Idee« [...] sitzt er am Tisch, der liebe Kerl, [...] auf den Funken wartend.« SW 19, 48f., 50.

<sup>60</sup> Eine eindeutige Zuordnung wird auf kunsthistorischer Seite zwar vermieden, doch werden Bezugspunkte aufgezeigt; siehe beispielsweise Paul Ritter: »Wenn auch die künstlerische Form seiner Holzschnitte zumindest bis zur Mitte der zwanziger Jahre die Nähe zum Expressionismus zu belegen scheint, so unterscheidet sich der von Masereel eingeschlagene Weg doch grundlegend von dem der deutschen Expressionisten. [...] Doch verzichtete Masereel zeit seines Lebens durchaus nicht auf Anklänge an expressionistische Gestaltungsformen in seinen Holzschnitten, wenn ihm dies dem erstrebten Ausdruck dienlich schien.« (Frans Masereel – Europäer und Weltbürger, Rebell und Idealist, in: Frans Masereel 1889–1972, [1989], 17.) Siehe auch Masereel über sich selbst: »Ich glaube, daß das Schöne, richtig verstanden, eine fast individuelle Sache ist. Expressionismus! Ich selbst weiß nicht, was das heißen kann, und ich beschäftige mich nicht damit. Ich denke, alle großen Künstler seit den zurückliegenden Zeiten waren »Expressionisten« ihrer Epoche und ihres Temperaments.« (Brief an A. Gondin, 10. April 1920, in: Hofmann/Riede 1989, S. 22.)

<sup>61</sup> »In der BRD gilt er [Masereel] vor allem als humanistischer Künstler, in der DDR als revolutionärer Verteidiger des Proletariats«, siehe auch die Zuordnung Masereels zu einem »revolutionär-sozialistischen Humanismus«. (van Parys 1999, S. 375, 399–400.)

<sup>62</sup> SW 19, 51.

Thomas Mann schloss seine spätere Einführung zu *Jeunesse* im Jahr 1948 – inzwischen waren auch die Schrecken des Zweiten Weltkriegs eingetreten – mit dem Schlusswort:

[Masereels] Bildgedicht von der Jugend ist schön, ist herzlich und herzerquickend. Ist es nur Gedicht, nur Güte, nur Traum? Werden Wut, Blut und vollendete Zerstörung das Los dieser Erde sein, statt Arbeit und Freude? Masereels rastlos bildende Liebe lauscht dem Zugesang des faustischen Engelschors und stimmt in ihn ein: ›Wir heißen euch hoffen.‹<sup>63</sup>

Diese Schlussworte von Thomas Manns *Jeunesse*-Einführung erinnern an die Schlussworte des *Zauberberg*, der die Romanhandlung in den Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte münden lassen. Das letzte *Zauberberg*-Kapitel gestaltet das Aufeinandertreffen von Traum, Wut und Zerstörung.<sup>64</sup> Die letzten Zeilen lauten:

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?<sup>65</sup>

Was Thomas Mann am Ende des *Zauberberg* in der Frageform offen ließ, interpretierte er am Ende seines *Jeunesse*-Vorworts als von Masereel gestalteten Auftrag: »Wir heißen euch hoffen.«

Das Zitat stammt aus der Schlusszeile von Goethes Gedicht *Symbolum*. In den letzten beiden Strophen dieses Gedichts werden Rufe aus einer anderen Welt beschrieben, die zum guten Handeln aufrufen:

Doch rufen von drüben  
Die Stimmen der Geister,  
Die Stimmen der Meister:  
Versäumt nicht zu üben  
Die Kräfte des Guten.

Hier winden sich Kronen  
In ewiger Stille,  
Die sollen mit Fülle  
Die Tätigen lohnen!  
Wir heißen euch hoffen.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> GW X, 789.

<sup>64</sup> GKFA 5.1, 1080–1085.

<sup>65</sup> GKFA 5.1, 1085.

<sup>66</sup> Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Gedichte. Erster Teil: Die Gedichte der Ausgabe letzter Hand, Zürich/Stuttgart: Artemis 1961, S. 501.



Diese positive Implikation korrespondiert mit der Interpretation Hesses, Masereel habe in *Die Idee* »ein[en] zarte[n] Ruf aus der höheren Welt, eine zarte Mahnung an unser Ziel und unsere Aufgabe, an den Weg der Menschwerdung, der vor uns liegt«,<sup>67</sup> gestaltet.

So unterschiedlich die Zugänge Hermann Hesses und Thomas Manns zum Bereich der bildenden Kunst im Allgemeinen auch sein mögen, für das gestalterische Werk Masereels haben sich beide Autoren vorbehaltlos engagiert. Dies wohl nicht zuletzt aufgrund ihrer gemeinsamen Wertschätzung von Masereels politischer Haltung seit dem Ersten Weltkrieg und der insgesamt humanistischen Aussage seines bildnerischen Werks.

<sup>67</sup> SW 19, 51.

*Ursula Amrein*

## Was heißt »deutsche Literatur« nach 1933?

Kontroversen um Thomas Mann und Hermann Hesse

1936 provozierte die *Neue Zürcher Zeitung* einen Literaturstreit, der international Aufsehen erregte.<sup>1</sup> Auslöser war der an Thomas Mann und Hermann Hesse adressierte Vorwurf einer verschwiegene Komplizenschaft mit dem Dritten Reich. Leopold Schwarzschild, Herausgeber der in Paris erscheinenden Exilzeitschrift *Das neue Tage-Buch* kritisierte, dass die Genannten zwar in der Schweiz lebten, ihre Werke aber nach wie vor in Deutschland veröffentlichten, beim S. Fischer Verlag, dem »Schutzjuden des nationalsozialistischen Verlagsbuchhandels«.<sup>2</sup> Beide Autoren reagierten mit einer Verteidigung ihres Verlegers. Unterstützung fanden sie bei Eduard Korrodi, einflussreicher Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*. Korrodi veröffentlichte ihr Protestschreiben am 18. Januar 1936 und ging schließlich so weit, Thomas Mann am 26. Januar 1936 als wahren deutschen Dichter gegen eine Exilliteratur auszuspielen, die er als jüdische »Romanindustrie« und als eine von Hassgefühlen durchsetzte politische Tendenzliteratur abqualifizierte.<sup>3</sup> Mit diesem Artikel eskalierte der Streit. Denn jetzt war es Thomas Mann, der die ihm zugewiesene Rolle als Repräsentant der deutschen Dichtung in Opposition zur Emigration nicht akzeptieren konnte. Er antwortete Korrodi in Form eines offenen Briefs und stellte sich mit dessen Veröffentlichung in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 3. Februar 1936 kompromisslos auf die Seite der Emigration.

Die öffentlich ausgetragene Kontroverse besaß das Potential zum Skandal. Die Prominenz der Beteiligten ließ aufhorchen. Allen voran rückte Thomas Mann in den Fokus der medialen Aufmerksamkeit, mit dem Effekt, dass die Auseinandersetzung bis heute als Wendepunkt in seiner Biografie diskutiert wird. Doch damit ist die Kontroverse längst nicht in allen ihren Aspekten erfasst. Im Kern nämlich zielt sie auf die Frage: Was heißt »deutsche Literatur«

<sup>1</sup> Vortrag gehalten anlässlich der 18. Silser Hesse-Tage am 17. Juni 2017.

<sup>2</sup> Leopold Schwarzschild: Samuel Fischer's Erbe, in: *Das neue Tage-Buch*, 11. Januar 1936, S. 30–31. Vgl. auch Ursula Amrein: Das »Jüdische« als Faszinosum und Tabu. Else Lasker-Schüler und Thomas Mann im Schweizer Exil, in: dies.: *Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950*, Zürich: Chronos 2007, S. 125–147.

<sup>3</sup> Eduard Korrodi: Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26. Januar 1936. Zitiert in: ders.: *Ausgewählte Feuilletons*, hg. von Helen Münch-Küng, Bern: Haupt 1995 (= *Schweizer Texte, Neue Folge*, Bd. 4), S. 192–193.

nach 1933? Harmlos ist die Frage nicht. Konkret nämlich kann sie beinhalten: Gibt es nach 1933 eine von der Politik unversehrt gebliebene Literatur in Deutschland? Ist die deutsche Literatur identisch mit der ins Ausland vertriebenen Literatur, wie die Exilpresse unterstellt? Und wo wäre die Schweiz zu verorten? Was kann sie als Exilland bieten und wie verhält sich insbesondere die deutschsprachige Schweiz aufgrund ihrer transnationalen, mit Deutschland untrennbar verflochtenen Kultur zur gleichgeschalteten Literatur im Dritten Reich? Welcher Seite fühlt man sich zugehörig? Wo verlaufen die Grenzen? Wer immer darauf antwortet, sieht sich zwangsläufig in einen politischen Diskurs verstrickt.

### *Thomas Manns Bekenntnis zum Exil*

Die Lagerbildung, in die sich Thomas Mann gedrängt sah, brachte längst schwellende Konflikte zum Ausbruch. Drei Jahre zuvor, im Februar 1933, war er mit seiner Frau Katia zu einer längeren Vortragsreise ins Ausland aufgebrochen und wollte sich danach in Arosa von den Strapazen erholen. Die politischen Ereignisse in Deutschland, insbesondere die Gewinne der Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen vom 5. März 1933, waren so schockierend, dass sie beschlossen, vorerst nicht nach München zurückzukehren. Der Abschied von Deutschland war endgültig, auch wenn man das damals nur ahnen konnte. Anzeichen für die Gefährlichkeit der Situation gab es genug. Heinrich Mann, der ältere Bruder und literarischer Antipode, musste Deutschland schon unmittelbar nach der Machtergreifung fluchtartig verlassen. Die Nationalsozialisten hatten ihn als Präsidenten der renommierten Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin abgesetzt. Die Tochter Erika Mann spielte mit ihrem literarischen Cabaret *Pfeffermühle* gegen Hitler an, und auch der älteste Sohn, Klaus Mann, exponierte sich mit seinem publizistischen Engagement. Zusammen mit Heinrich Mann gab er die erste Exilzeitschrift überhaupt heraus. *Die Sammlung*, so ihr Titel, fand rasch Beachtung und wurde schon am 7. September 1933 von Korrodi in der *Neuen Zürcher Zeitung* besprochen. In perfider Verdrehung der nationalsozialistischen Ausgrenzungslogik strich dieser in seiner Kritik heraus, dass sich in der neuen Zeitschrift das »internationale« Literatentum, vorwiegend »jüdischen Ursprungs«, in der »Hybris« gefalle, die »wahre deutsche Literatur« zu repräsentieren. Die darin zum Ausdruck kommende Präferenz für einen spezifischen »Geist- und Arttypus« illustrierte schlagend, wie sehr sich die Emigration selbst »unbewußt [von] Rassentheorien« leiten lasse. Statt sich auf die »Polemiken« eines

Heinrich Mann einzulassen, hätte *Die Sammlung* besser auf die »dichterische Leistung« eines Thomas Mann gesetzt.<sup>4</sup>

Süffisant wärmte Korrodi mit dieser Bemerkung den nur mühsam überwundenen Streit der Brüder auf. Er inszenierte diese als Repräsentanten des Gegensatzes von »wahrer Dichtung« und »entartetem Literatentum« und spielte über diese Lagerbildung Thomas Mann gegen eine Moderne aus, die von den Nationalsozialisten als »Zivilisationsliteratur« verfolgt und mithin über genau jene Vokabel diffamiert wurde, die er im Streit mit dem Bruder einst selbst geprägt hatte.<sup>5</sup> Auf Betreiben seines Verlegers Gottfried Bermann Fischer zog Thomas Mann in der Folge die Zusage zur Mitarbeit an der Exilzeitschrift *Die Sammlung* zurück. Erika Mann hielt ihrem Vater die »Unverschämtheit« Bermannns vor und ärgerte sich, dass ihr dieser »Schleimfrosch« zu »so ernsthaftem Kummer« Anlass gebe.<sup>6</sup> Noch Jahre später zeigte sie sich unversöhnlich und ließ Thomas Mann wissen, er hätte Klaus »mehr damit verdorben [...], als je ein Nazi in »idiotischer Roheit« es konnte«.<sup>7</sup>

Vor dem Hintergrund dieser sowohl privat als auch politisch brisanten Konstellation kam es 1936 zu jenem Streit, in dessen Verlauf sich Thomas Mann zum Exil bekannte. Erika Mann hatte an dieser Entscheidung wesentlichen Anteil. Wie schon bei der Diskussion um *Die Sammlung* ging ihr der Protest ihres Vaters in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 18. Januar 1936 gegen Schwarzschild und dessen erneutes Eintreten für Gottfried Bermann Fischer entschieden zu weit. Auch sie teilte die Auffassung, dass der Verlag von Propagandaminister Goebbels gedeckt werde, und ließ den Vater wissen:

[D]aß Dein »Protest« in der N.Z.Z. mir traurig und schrecklich vorkommen mußte, hast Du natürlich gewußt, – falls Du einen Gedanken in dieser Richtung gedacht haben solltest. Ich meinerseits weiß immer, daß ich kein Recht habe, Dir »Vorhaltungen zu machen« und mich sonstwie »einzumischen«. Immerhin möchte ich Dir erklären, warum Deine Handlungsweise mir dermaßen traurig und schrecklich vorkommt, daß es mir schwierig scheint, Dir in näherer Zukunft überhaupt unter die Augen zu treten.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Eduard Korrodi: »Die Sammlung«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. September 1933. Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 181–182, 181.

<sup>5</sup> Vgl. Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), hier insbesondere das Kapitel »Der Zivilisationsliterat« (XII, 53–68).

<sup>6</sup> Erika Mann an Thomas Mann, 28. September 1933, in: Erika Mann: *Mein Vater, der Zauberer*, hg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 84. – Zur Auseinandersetzung zwischen Erika und Thomas Mann hinsichtlich seiner Äußerungen in der *Neuen Zürcher Zeitung* vgl. im Einzelnen Ursula Amrein: »Es ist etwas paradox, daß meine »persönliche Geschichte« sich vor allem mit Politik befassen wird«. Erika Mann zwischen Familie und Öffentlichkeit, in: *TM Jb* 21, 2008, S. 113–136, 125–127.

<sup>7</sup> Erika Mann an Thomas Mann, 26. Januar 1936, in: Erika Mann: *Briefe und Antworten*, Bd. 1: 1922–1950, hg. von Anna Zanco Prestel, München: edition spangenberg 1984, S. 86–89, 88.

<sup>8</sup> Erika Mann an Thomas Mann, 19. Januar 1936, in: Erika Mann/ *Briefe* (Anm. 7), S. 72–74, 72.

Als »Resümee« ihrer Anklage hielt sie analytisch pointiert fest: »[D]as erste Wort ›für‹ aus Deinem Munde fällt für Doktor Bermann, – das erste Wort ›gegen‹, – Dein erster offizieller ›Protest‹ seit Beginn des dritten Reiches richtet sich gegen Schwarzschild und das ›Tagebuch‹ (in der N.Z.Z.!!!).«<sup>9</sup> Und sie fährt fort:

Er [Bermann Fischer, U. A.] bringt es nun zum zweiten Male fertig (das erste Mal anlässlich des ›Eröffnungsheftes‹ der ›Sammlung‹), daß Du der gesamten Emigration und ihren Bemühungen in den Rücken fällst, – ich kanns nicht anders sagen. Du wirst mir diesen Brief wahrscheinlich sehr übel nehmen, – ich bin darauf gefaßt und weiß, was ich tue. Diese freundliche Zeit ist so sehr geeignet, Menschen auseinanderzubringen – in wievielen Fällen hat sie es schon getan. Deine Beziehung zu Doktor Bermann und seinem Haus ist unverwüthlich, – Du scheinst bereit, ihr alle Opfer zu bringen. Falls es ein Opfer für Dich bedeutet, daß ich Dir, mählich, aber sicher, abhanden komme, – leg es zu dem übrigen. Für mich ist es traurig und schrecklich.<sup>10</sup>

Der zunächst familienintern ausgetragene Konflikt gewann eine zusätzliche Dynamik, als sich Eduard Korrodi am 26. Januar 1936 in die Debatte einmischte und Thomas Mann erneut gegen die Exilliteratur ausspielte.<sup>11</sup> Klaus Mann forderte den Vater telegrafisch zu einer Stellungnahme auf, Erika Mann insistierte brieflich und Katia Mann entwarf ein Antwortschreiben, zu dem die Tochter Anregungen und Argumente liefert. Am 3. Februar 1936 dann erschien Thomas Manns Stellungnahme. »Man ist nicht deutsch, indem man völkisch ist«, hielt er fest und distanzierte sich erstmals in aller Öffentlichkeit vom Dritten Reich. Ausdrücklich richtete er sich gegen »diejenigen, die seit drei Jahren schwanken, ob sie es wagen sollen, mir vor aller Welt mein Deutschtum abzusprechen.«<sup>12</sup> Über die Folgen war er sich im Klaren. Das Auswärtige Amt und die zuständigen Stellen in Berlin leiteten umgehend das Verfahren zur Aberkennung seiner Staatsbürgerschaft ein. Der im Dezember desselben Jahres erfolgten Ausbürgerung kam er mit der Annahme der tschechoslowakischen Staatsbürgerschaft zuvor. Ein Gesuch um Einbürgerung in der Schweiz blieb erfolglos. 1938 emigrierte die Familie Mann in die USA.

<sup>9</sup> Ebd., S. 73.

<sup>10</sup> Ebd., S. 73 f.

<sup>11</sup> Eduard Korrodi: Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel, in: Neue Zürcher Zeitung, 26. Januar 1936. Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 192–193.

<sup>12</sup> Thomas Mann: Ein Brief von Thomas Mann, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Februar 1936. Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 193–196, hier S. 196.

*Literarische Topografie des Exils*

»Überwintert« die deutsche Literatur im Exil oder ist sie nach wie vor in Deutschland beheimatet? An dieser Frage entzündete sich der Streit zwischen Korrodi und Mann, nachdem Schwarzschild nicht nur den S. Fischer Verlag angegriffen, sondern auch konstatiert hatte, die deutsche Literatur sei:

... nahezu komplett ins Ausland ›transferiert‹ [worden], nahezu nichts von Bedeutung ist drüben geblieben; Tatsache ist ferner, dass von allen ins Ausland geretteten Werten nur eben die Literatur komplett geblieben ist. Als einziger aller materiellen und kulturellen Werte kann also die deutsche Literatur in ihrer Gänze, nicht nur in Splintern und Partikeln, ausserhalb des Reiches und ausserhalb seines zerrüttenden Einflusses erhalten und für einen besseren Tag ›einsatzbereit‹ überwintert werden.<sup>13</sup>

Korrodi hielt Schwarzschild daraufhin den »Ghetto-Wahnsinn«<sup>14</sup> vor, die deutsche mit der jüdischen Literatur zu identifizieren und dadurch den Nationalsozialisten Recht zu geben, die schon vor 1933 behaupteten, die Juden hätten die deutsche Literatur für sich gepachtet:

Hier hat man es schwarz auf weiß, daß ein Teil der Emigranten – wir hüten uns, zu verallgemeinern – die deutsche Literatur mit derjenigen jüdischer Autoren identifiziert. Es gibt für sie keinen Gerhart Hauptmann, der ein Dichter war [...]. Es gibt für sie *keine Schweiz* und *kein Österreich* – es gibt für sie nur den Querido-Verlag und De Lange-Verlag in Amsterdam. Nun werden die Nationalsozialisten triumphieren: Seht, wenn wir behaupteten, die Juden hätten vor 1933 die deutsche Literatur gepachtet und alles, was nicht ihres Stammes war, als nicht existent betrachtet – so wurden wir der Lüge bezichtigt. Heute bestätigt uns Herr Schwarzschild, daß die komplette deutsche Literatur ins Ausland transferiert worden ist. – Was ist denn ins Ausland transferiert worden? Etwa die deutsche Lyrik, die Herrlichkeit der Gedichte Rud. A. Schröders? Wir wüßten nicht *einen* Dichter zu nennen. Ausgewandert ist doch vor allem die Romanindustrie und ein paar wirkliche Könner und Gestalter von Romanen.<sup>15</sup>

Korrodi unterlegt seinen Ausführungen die aus der Optik der Antimoderne entworfene Lagerbildung zwischen ›wahrer‹ Dichtung und ›entartetem‹ Literatentum und bestätigte, indem er das literarische Schaffen der Emigration mit dem Literatentum, der angeblich jüdischen »Romanindustrie« sowie der politischen Tagesschriftstellerei gleichsetzte, den Legitimationsdiskurs der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Zur Vertreibung des ›entarteten‹ Literatentums

<sup>13</sup> Leopold Schwarzschild: Antwort an Thomas Mann, in: Das neue Tage-Buch, 25. Januar 1936, S. 82–86, 82–83.

<sup>14</sup> Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 193.

<sup>15</sup> Ebd.

aus Deutschland hatte er sich schon im Dezember 1933 zustimmend geäußert,<sup>16</sup> und folgerichtig konnte er nun behaupten, die ›wahre‹ Dichtung sei nach wie vor in Deutschland zu finden. Mit dieser Dichtung identifizierte er Thomas Mann, der zwar in Zürich lebte, aber in Deutschland veröffentlichte, und er schrieb ihm damit eine Position zu, die sich strukturanalog zu derjenigen der deutschsprachigen Schweizer Autoren verhielt.

Insofern Korrodi aus seiner Konzeption der deutschen Literatur nicht nur die Emigration, sondern auch die unmittelbar propagandistisch tätigen nationalsozialistischen Autoren ausschloss, konnte er die politische Unversehrtheit der in Deutschland verbliebenen Literatur behaupten. Zugleich erklärte er diese Literatur zum Garanten der kulturellen Austauschbeziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland auch über die Zäsur von 1933 hinaus. Mit Hans Carossa, Gerhart Hauptmann oder Emil Strauss indes sind es in erster Linie dem neuen Regime nahestehende Autoren, die Korrodi zu den Repräsentanten der deutschen Dichtung zählt. Dass diese Literatur selbst Teil eines Systems war, das die Autoren auf die Zielsetzungen des Dritten Reichs verpflichtete und ihre Werke für die Identitätsbildung der deutschen Volksgemeinschaft funktionalisierte, wollte Korrodi nicht wahrhaben, der gleichzeitig der Emigration vorwarf, politische Interessen anstelle dichterischer Überzeugungen zu verfolgen.

Es erstaunt denn auch nicht, dass sich die Deutsche Gesandtschaft in Bern mit Korrodīs Ausführungen sehr einverstanden erklären konnte. Dies geht aus ihrem Schreiben vom 29. Januar 1936 an das Auswärtige Amt in Berlin hervor. Zu »den Behauptungen Leopold Schwarzschilds im ›Neuen Tage-Buch‹ Paris, wonach das gesamte deutsche Literaturvermögen restlos ins Ausland verschoben worden sei«, finde »die ›Neue Zürcher Zeitung‹ [...] für die Emigranten sehr harte Worte«, lautete der zustimmende Kommentar des deutschen Botschafters Ernst von Weizsäcker.<sup>17</sup> Am 10. Februar dann ergänzte Weizsäcker seinen Bericht und lobte Korrodi dafür, dass er die Schweiz und Deutschland als »Nachbarn« betrachte, die »in ihrem gegenseitigen Verhalten nichts zu unterlassen [hätten], was ihnen in zukünftigen Tagen das Einverständnis in kulturellen Dingen wieder erleichtern« könne.<sup>18</sup> Korrodīs Konzeption eines übernationalen, der Politik enthobenen deutschsprachigen Kulturraums verkennt in naiver Weise mithin nicht nur die Instrumentalisierung der Literatur für die innenpolitischen Interessen des Dritten Reichs, sondern ging auch an

<sup>16</sup> Eduard Korrodi: Das Schrifttum Deutschlands 1933. Ein Rückblick, in: Neue Zürcher Zeitung, 31. Dezember 1933. Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 185–187.

<sup>17</sup> Deutsche Gesandtschaft Bern an das Auswärtige Amt Berlin, 29. Januar 1936, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin.

<sup>18</sup> Deutsche Gesandtschaft Bern an das Auswärtige Amt Berlin, 10. Februar 1936, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin.

der Tatsache vorbei, dass die Reichsschrifttumskammer über die Festigung der kulturellen Austauschbeziehungen die politische Gleichschaltung der Schweiz anvisierte.

Thomas Mann attestierte Korrodi in seiner Antwort vom 3. Februar 1936 zunächst: »Sie haben recht: Es war ein ausgemachter polemischer Mißgriff des Herausgebers des ›Neuen Tage-Buchs‹, zu behaupten, die ganze zeitgenössische Literatur [...] habe Deutschland verlassen [...]. Ich verstehe vollkommen, daß eine solche unhaltbare Übertreibung einen Neutralen wie Sie in Harnisch jagen mußte.«<sup>19</sup> Überdies sei die von Schwarzschild vorgenommene »Gleichsetzung der Emigranteliteratur mit der deutschen [...] schon darum unmöglich, weil ja zur deutschen Literatur auch die österreichische, die schweizerische gehören.«<sup>20</sup> Zugleich aber hielt er Korrodi vor, seine Ausführungen basierten auf einem Kurzschluss. Denn während Korrodi mit seiner Kritik Schwarzschild unterstelle, »die Literatur jüdischer Provenienz mit der deutschen verwechselt« zu haben, so verwechsle er, Korrodi, in dieser Kritik nun »selber die Emigranteliteratur mit der jüdischen.«<sup>21</sup> Eine solche Identifikation aber sei unzulässig, denn, so Thomas Mann, er und zahlreiche weitere Emigranten seien »keine Juden.«<sup>22</sup> Zugleich präziserte er:

Daß in der Gesamt-Emigration der jüdische Einschlag zahlenmäßig stark ist, liegt in der Natur der Dinge: es ergibt sich aus der erhabenen Härte der nationalsozialistischen Rassenphilosophie und, von der anderen Seite, aus einem besonderen Grauen der jüdischen Geistigkeit und Sittlichkeit vor gewissen Staatsveranstaltungen unserer Tage. Aber meine Liste [...] zeigt, daß von einem durchaus oder auch nur vorwiegend jüdischen Gepräge der literarischen Emigration nicht gesprochen werden kann.<sup>23</sup>

Der »deutsche Judenhaß«<sup>24</sup> sei nur die Spitze eines Hasses, der sich gegen die gesamte abendländische Kultur richte. Es sei der »Versuch einer Abschüttelung zivilisatorischer Bindungen«, der im Effekt eine unüberbrückbare Kluft »zwischen dem Lande Goethes und der übrigen Welt« bewirke.<sup>25</sup>

Für Thomas Mann gab es damit kein neutrales Dazwischen mehr, sondern nur noch die klare Parteinahme. Vor »Mit- und Nachwelt«<sup>26</sup> bekannte er sich zur Emigration. Erika Mann telegraphiert dem Vater aus Prag: »dank glueck-

<sup>19</sup> Ein Brief von Thomas Mann, in: Neue Zürcher Zeitung, 3. Februar 1936. Zitiert in Korrodi (Anm. 3), S. 193–196, 193.

<sup>20</sup> Ebd., S. 194.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 195.

<sup>24</sup> Ebd., S. 196.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd.



wunsch segenswunsch / kind e.«<sup>27</sup> Glückwünsche kamen auch vom Zürcher Schauspielhaus, das sich als Exilbühne profiliert hatte. Hermann Hesse reagierte skeptisch, während sich der junge Zürcher Privatdozent, wohl im Auftrag seines Lehrers Emil Ermatinger, bemüßigt sah, den Nobelpreisträger zu rügen, indem er ihm vorhielt: »wir sehen uns schmerzlich berührt, dass Sie es für richtig hielten, eine Gruppe in Schutz zu nehmen, [...], der gewiss kein Schweizer, dessen Blick nicht politisch getrübt ist, Ihre verteidigenden Worte gönnt«.<sup>28</sup>

Deutschland verzichtete vorerst darauf, Sanktionen zu ergreifen. Zwar hatte die Gesandtschaft in Bern das Auswärtige Amt in Berlin umgehend über den offenen Brief informiert und festgehalten, Thomas Mann habe »am Schluss seines Schreibens seine bisherige ›neutrale‹ Haltung gegenüber dem neuen Deutschland auf [gegeben], erklärt, er sei zu der Überzeugung gekommen, dass aus der gegenwärtigen deutschen Herrschaft nichts Gutes kommen könne und [...] mit seinen weiteren Äusserungen die deutschen Behörden dazu heraus [gefordert], ihm die deutsche Staatsbürgerschaft abzuspochen.«<sup>29</sup> Während der Vorbereitungen zur Olympiade vom Sommer 1936 in Berlin wurde indes jeder Konflikt vermieden, der der außenpolitischen Imagebildung hätte schaden können. Erst im Herbst folgten Bücherverbot und Ausbürgerung. Thomas Mann blieb vorerst in der Schweiz. Als er 1937 am Zürcher Stadttheater, dem heutigen Opernhaus, über Richard Wagner und *Der Ring des Nibelungen* sprechen sollte, intervenierte Goebbels Propagandaministerium bei Theaterdirektor Karl Schmid-Bloss. Im Auftrag der Reichstheaterkammer arbeitete dieser an der Gleichschaltung der Schweizer Theater, suchte insbesondere die Arbeit des Emigrantenensembles an der Pfauenbühne zu hintertreiben und erreichte auch, dass Thomas Mann nicht am Stadttheater sprechen konnte. Der Vortrag wurde daraufhin an die Universität verlegt.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Erika Mann an Thomas Mann, 6. Februar 1936, in: Erika Mann/Mein Vater (Anm. 6), S. 109.

<sup>28</sup> Emil Staiger an Thomas Mann, 12. Februar 1936, Thomas-Mann-Archiv Zürich.

<sup>29</sup> Deutsche Gesandtschaft Bern an das Auswärtige Amt Berlin, 5. Februar 1936, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin.

<sup>30</sup> Erstmals dargestellt und umfassend dokumentiert sind die Ereignisse in Ursula Amrein: Angeblich keine Opposition. Thomas Mann spricht in Zürich über Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen« (1937), in: TM Jb 27, 2014, S. 109–125.

*Hermann Hesses Verortung in der Schweiz*

Wie nun positionierte sich Hermann Hesse in der von Schwarzschild ausgelösten und in der Erinnerung primär mit dem Namen von Thomas Mann verknüpften Debatte? Auch hier ist eine kurze historische Rückblende angezeigt. Hesse lebte nicht erst seit 1933 in der Schweiz. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte er Deutschland verlassen, wohnte zunächst in Basel, während der Kriegsjahre in Bern und zog 1919 ins Tessin. Er setzte sich für Robert Walser ein, engagierte sich für das Berner Heimatschutztheater und kam in Kontakt mit den Dadaisten Emmy Hennings und Hugo Ball. Im Tessin stand man in engem Austausch. Hugo Ball verfasste die erste Hesse-Biografie, die 1927 anlässlich des 50. Geburtstags des Autors erschien. Drei Jahre zuvor war Hesse Schweizer Staatsbürger geworden.

Hesse lässt sich im literarischen Feld nicht einfach verorten. Exemplarisch zeigt sich dies an seinem ersten großen Erfolg, dem Roman *Peter Camenzind*, der 1904 im S. Fischer Verlag erschien und in der Schweiz spielt. Mit spitzen Worten und kaschiert im Modus der Fiktion richtete sich Hesse in diesem Roman gegen die Münchner und Berliner Moderne, indem er seine Hauptfigur ausführen ließ:

Es erschienen damals gerade zwei Bücher von Verfassern, die ich als extravagante lyrische Jünglinge seinerzeit in Zürich gekannt hatte. Der eine lebte in Berlin und wußte viel Schmutziges aus Cafés und Bordellen der Großstadt zu schildern. Der zweite hatte sich in der Umgebung von München eine luxuriöse Einsiedelei erbaut und taumelte zwischen neurasthenischen Selbstbetrachtungen und spiritistischen Anregungen verächtlich und hoffnungslos hin und her. Ich mußte die Bücher besprechen und machte mich natürlich über beide harmlos lustig. Vom Neurastheniker kam nur ein verachtungsvoller Brief in wahrhaft fürstlichem Stil. Der Berliner aber machte in einer Zeitschrift Skandal, fand sich in seinem ernsten Wollen verkannt, stützte sich auf Zola und machte aus meiner verständnislosen Kritik nicht nur mir, sondern dem eingebildeten und prosaischen Geist der Schweizer überhaupt einen Vorwurf. Der Mann hatte damals in Zürich vielleicht die einzige einigermaßen gesunde und würdige Zeit seines Literatenlebens gehabt. Nun war ich nie ein sonderlicher Patriot gewesen, aber das war mir doch etwas zu stark berlinert, und ich erwiderte dem Unzufriedenen mit einer langen Epistel, in der ich mit meiner Geringschätzung der aufgeblasenen Großstadtmoderne nicht gerade hinterm Berge hielt.<sup>31</sup>

Umgekehrt zog Hesse den Spott der Berliner Szene auf sich, die ihm 1911 vorhielt: »Wir behaupten [...], daß der Potsdamerplatz uns schlechthin mit gleich starker Innigkeit zu erfüllen vermag, wie das Dörfli im Tal den Herrn

<sup>31</sup> Hermann Hesse: *Peter Camenzind* [1904], in: ders.: *Gesammelte Werke I*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 451–452.

Hesse.«<sup>32</sup> Er war damit schon früh in die Kontroverse zwischen Moderne und Antimoderne verstrickt. Als die Nationalsozialisten gegen die Moderne mit der Parole »Los von Berlin!« antraten und ihre so genannte »Säuberungspolitik« entsprechend dieser Parole als »Aufstand der Landschaft gegen Berlin« darstellten, hätte Hesse gut in diese Literaturpolitik gepasst. Doch er war, trotz seiner Distanz zu einer stellvertretend über Berlin repräsentierten Moderne, alles andere als ein Sympathisant der Nationalsozialisten. Hesse suchte sich der Lagerbildung zu entziehen und wollte sich in der Schweiz seine unabhängige Position bewahren.

Die Diskussionen um den S. Fischer Verlag aber durchkreuzten dieses Vorhaben. Mit Schwarzschilds Angriff auf seinen Verleger geriet er unversehens ins Rampenlicht der Öffentlichkeit. Als die *Neue Zürcher Zeitung* am 18. Januar 1936 den eingangs genannten, von Thomas Mann, Hermann Hesse und auch Annette Kolb unterzeichnete Protest gegen Schwarzschild veröffentlichte, kam es zu zahlreichen Reaktionen, Einsprüchen, Rechtfertigungen, offenen und privaten Briefen. Die von Schwarzschild provozierte Debatte ist in ihren zahlreichen Verästelungen kaum überblickbar und soll hier insofern aufgenommen werden, als sie der Vergegenwärtigung von Hesses Konfliktlage und seiner Verortung im Literaturbetrieb nach 1933 dient.

Dass Schwarzschild auf das genannte Statement der Autoren mit einer verschärften Wiederholung seiner Kritik antwortete, war zu erwarten. Unterstützung erhielt er von Georg Bernhard, der zum engeren Kreis der Exilzeitschrift *Pariser Tageblatt* gehörte. Hesse ärgerte sich darüber maßlos, weil er sich nun namentlich in eine Verleumdungskampagne einbezogen sah, die seinem Interesse, eine unabhängige Position zu wahren, diametral entgegenlief. Bernhard nämlich erklärte, bei Schwarzschilds Angriff auf den S. Fischer Verlag handle es sich

... um eine politische und moralische Frage, die für die gesamte deutsche Emigration von außerordentlicher Tragweite ist. Deshalb wird es jedem, der sich der Sache der Emigration mitverpflichtet fühlt, unmöglich erscheinen, stumm zu bleiben gegenüber der Kundgebung der drei Autoren des Verlages S. Fischer. Mit Hermann Hesse und Annette Kolb wird es freilich ausgeschlossen sein, ersprießlich zu diskutieren.<sup>33</sup>

Hesse gab seiner Verärgerung in einem Brief an Thomas Mann Ausdruck. »Es tut mir leid«, so schrieb er dem Kollegen am 24. Januar 1936, dass er diese Sache »mit ausfressen müsse[ ]«, und hielt fest:

<sup>32</sup> Kurt Hiller: Die Jüngst-Berliner [1911]. Zitiert in: Die Berliner Moderne 1885–1914, hg. von Jürgen Schutte und Peter Sprengel, Stuttgart: Reclam 1987, S. 230–237, 235.

<sup>33</sup> Georg Bernhard: Der Fall S. Fischer, zitiert in: Hermann Hesse. Politische Schriften. Eine Dokumentation, hg. von Volker Michels, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012, S. 468.

Wenigstens wird um Sie vom Pariser Tageblatt noch heftig geworben, während man so notorische Pazifisten wie die Annette Kolb und mich schon überhaupt nicht ernst nimmt. [...] Wir haben jetzt das Schicksal, das ich während des Krieges [Erster Weltkrieg, U. A.] schon einmal geschmeckt habe: wir wollen Wahrheit und womöglich Frieden, und nicht das Kämpfen um des Kämpfens willen, und so sind wir für alle militanten Parteien, seien es nun die der Generäle und Diktatoren oder die der Emigranten, rotes Tuch, und es wird von beiden Seiten auf uns geschossen. Meinerseits halte ich es für das Beste, still zu bleiben, im engsten Freundeskreise zwar aufzuklären, aber nicht Gegen-Kampagnen zu führen. Dieser ganze Schmutz veraltet rasch.<sup>34</sup>

Thomas Mann antwortete postwendend und gab Hesse in seiner Einschätzung vollumfänglich recht. Der »alte Bernhard [...] war von je ein rechter Trottel«, so schrieb er am 25. Januar 1936 aus Arosa und fuhr fort:

Solche Leute wie er, das war leider die deutsche Republik, und darum ist sie so kläglich zu Grunde gegangen. Schwarzschild ist natürlich begabter, dafür aber auch skrupelloser und gefährlicher. Er hat im Tage-Buch des Langen und Breiten auf unsere Erklärung geantwortet: dialektisch sehr gewandt, aber sachlich völlig falsch, irreführend und in den Mitteln wieder höchst illoyal. Es ist schon eine Ehre, gewiß, ein Opfer dieses Regimes zu sein, aber man muß bekennen, daß sie nicht jedem ganz zu Gesichte steht.<sup>35</sup>

Trotz seiner Erklärung, keine »Gegenkampagne« führen zu wollen, gelangte Hesse an die Öffentlichkeit und distanzierte sich am 26. Januar 1936 wiederum in der *Neuen Zürcher Zeitung* von der Exilpresse. Selbstredend konnte das nur mit dem Einverständnis von Eduard Korrodi geschehen, der sich mit Hesse in seiner Ablehnung der literarischen Emigration vollumfänglich bestätigt sah. Taktisch geschickt veröffentlichte dieser Hesses Stellungnahme zeitgleich mit seiner eigenen Einmischung in die von Schwarzschild ausgelöste Kontroverse und schob ihm damit ungefragt die Rolle des Sekundanten zu. Die Emigrantenpresse führe einen wahren Feldzug gegen den verdienten S. Fischer Verlag, monierte Hesse, er sprach von einer »Verleumdung«, die sich auch gegen ihn richte, und deshalb wolle er festhalten: »Ich bin nicht, wie die deutsche Emigrantenpresse es darstellt, deutscher Emigrant, sondern bin Schweizer, und lebe seit vollen 24 Jahren ununterbrochen in der Schweiz«.<sup>36</sup> Emigrant, das wusste Hesse sehr wohl, galt nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz als Schimpfwort. Korrodi etwa ließ Thomas Mann gegenüber verlau-

<sup>34</sup> Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel, hg. von Anni Carlsson und Volker Michels, 3. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2017, S. 137.

<sup>35</sup> Ebd., S. 141.

<sup>36</sup> Hermann Hesse: Erklärung, in: Neue Zürcher Zeitung, 26. Januar 1936, zitiert in: Hesse/ Politische Schriften (Anm. 33), S. 475.

ten: »Ein Mensch, der mit seiner Regierung zerfallen ist, ist eine Existenz, vor der es dem Reinen schaudert.«<sup>37</sup>

Anders als Hermann Hesse reagierte Thomas Mann in seinem offenen Brief vom 3. Februar 1936 direkt auf Korrodi und stellte sich unmissverständlich auf die Seite des Exils. Hesse konnte dieses Bekenntnis zur Emigration nicht teilen. Und so schrieb er zwei Tage später erneut an Thomas Mann:

Die Schwarzschild- und Korrodikampagne war eigentlich kein würdiger Anlaß, indes- sen begreife ich, daß Sie einmal den Schnitt durchs Tafeltuch haben tun müssen. Nun es getan ist und in so würdiger Form, sollte man Ihnen eigentlich nur gratulieren. Ich kann es dennoch nicht tun. Ohne mir, auch nur in Gedanken, die geringste abfällige Kritik an Ihrem Schritt zu erlauben, bedaure ich im Grunde doch, daß Sie ihn taten. Es war ein Bekenntnis – aber wo Sie stehen, war längst jedermann bekannt. Für die Herren in Prag und Paris, die Sie auf so banditenhafte Art bedrängten, ist es Genugtuung zu sehen, dass der Druck gewirkt hat.

Wenn ein Lager da wäre, dem man sich zuwenden und anschließen könnte, wäre ja alles gut. Aber daran fehlt es ja. Wir haben aus der Giftgasatmosphäre zwischen den Fronten keine andere Zuflucht als zu unserer Arbeit. Und die, gewissermaßen illegale Wirkung des Trostes und der Stärkung, die Sie auf die reichsdeutschen Leser hatten, wird Ihnen nun wohl verloren gehen – das ist ein Verlust für beide Teile. Auch ich bin mitbetroffen, ich verliere einen Kameraden, und ich beklage das ganz egoistisch. [...] Ich denke Sie zwar keineswegs zu verlieren, ich werde nicht leicht untreu, aber drüben in Deutschland stehe ich, als Autor, nun sehr allein. Ich möchte aber den Posten halten, solange es von mir abhängt.<sup>38</sup>

Und wieder antwortete Thomas Mann postwendend. »Lieber Freund Hesse«, schrieb er nun am 9. Februar 1936 in einem Ton, der bei aller Empathie eine gewisse ironische Herablassung nicht zu verbergen vermochte:

... seien Sie nicht betrübt über den getanen Schritt! Bedenken Sie den großen Unterschied zwischen Ihrer Situation und der meinen, der von Anfang an bestand und Ihnen soviel mehr Freiheit, Distanz, Unberührtheit sicherte. Ich mußte einmal mit klaren Worten Farbe bekennen: um der Welt willen, in der vielfach noch zweideutig-halb-und- halbe Vorstellungen von meinem Verständnis zum dritten Reiche herrschen, und auch um meinetwillen; denn schon lange war mir dergleichen seelisch nötig. Nach Korrodi's häßlichem Verhalten nun gar gegen die Emigration unter Verwendung meines Namens war ich dieser eine Genugtuung, ein Bekenntnis zu ihr schuldig. [...] Manche bedauern meinen Entschluss mit Ihnen und in Ihrem Sinn. Aber ich meine doch, im rechten Augenblick das Rechte getan zu haben [...]. Auch bin ich noch garnicht mal sicher, daß die regierende Bande zurückschlagen wird. Olympiade und Außenpolitik sprechen dagegen, und ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß – außer daß ich natürlich meine Hab nicht wiederbekomme – garnichts geschieht. Sehr möglich sind Ausbürgerung

<sup>37</sup> Thomas Mann an Eduard Korrodi, 29. November 1935, in: Thomas Mann. Briefe 1889–1936, hg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: Fischer 1962, S. 405.

<sup>38</sup> Hesse/Mann (Anm. 34), S. 48.

und Bücherverbot gewiß. [...] Ich werde fortfahren, meine Arbeit zu tun und es der Zeit überlassen, meine Vorhersage (die recht spät erfolgte) zu bestätigen, daß aus dem Nationalsozialismus nichts Gutes kommen kann. Aber mir wäre der Zeit gegenüber nicht wohl im Gewissen, wenn ich es nicht vorhergesagt hätte.<sup>39</sup>

### *Nachgeschichte*

Trotz ihrer unterschiedlichen Auffassungen in Bezug auf die richtige Haltung gegenüber dem Dritten Reich blieb die Freundschaft zwischen Hermann Hesse und Thomas Mann bestehen. Beide setzten auf die Kontinuität ihrer Arbeit, die nicht mehr selbstverständlich war, sondern jeden Augenblick erkämpft werden musste. 1933 bedeutete für beide eine Zäsur und forderte zur Verteidigung kultureller Werte heraus. Der publizistische Streit darüber, wer für die ›wahre deutsche Literatur‹ einsteht, ist in diesem Kontext zu sehen. Doch nicht nur die Frage nach der ›deutschen Literatur‹ blieb strittig. Allein schon die Differenzen, die sich zwischen Hermann Hesse und Thomas Mann auftrugen, veranschaulichten, wie schwierig sich im Alltag die praktische Vermittlung von Ethik und Ästhetik gestalten konnte. Ihre Diskussionen drehen sich um die politische Inanspruchnahme der Literatur, um die Aufspaltung und Polarisierung einer deutschsprachigen Literaturszene, in der man sich nicht repräsentiert sieht, und ganz grundsätzlich um die (Un-)Möglichkeit eines neutralen Abseits- oder Darüberstehens, wie es in der Schweiz erhofft wird. Kulturelle Überzeugungen, lebensgeschichtliche Umstände, die ökonomische Abhängigkeit von Verlagen und vieles mehr spielt in die literarische Praxis und in die Reflexion darüber hinein. Spuren davon lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen. Die Tatsache, dass die Werke von Thomas Mann noch immer im S. Fischer Verlag erscheinen, während Hermann Hesse bei Suhrkamp verlegt wird, ist ein Beispiel dafür. Dieser Umstand liegt in den Kontroversen um Gottfried Bermann Fischer begründet. Als Leopold Schwarzschild den Verleger 1936 in der Exilpresse attackierte, plante dieser bereits, sein Unternehmen aufzuteilen. Ein Teil des Fischer Verlags ging ins Exil, der andere blieb unter Peter Suhrkamps Leitung in Deutschland. Verlegerisch gingen damit auch Thomas Mann und Hermann Hesse getrennte Wege.<sup>40</sup> Nach Kriegsende gelang es Bermann Fischer nicht, die beiden Häuser wieder in einen gemeinsamen Verlag zu integrieren. Suhrkamp widersetzte sich dem Vorhaben.

<sup>39</sup> Ebd., S. 49–50.

<sup>40</sup> Zu den Konflikten in Zusammenhang mit der Aufspaltung des Verlags und den Diskussionen zwischen Hesse und Mann darüber vgl. den Kommentar in Hesse/Mann (Anm. 34), S. 33–34.

Bei allen Differenzen aber verbindet Thomas Mann und Hermann Hesse die Idee einer weltumspannenden Humanität, wie sie die Weimarer Klassik in die Literatur einbrachte. Als Hesse 1946 den Literaturnobelpreis erhielt, hob die Laudatio hervor, er dürfe »hinfort neben Thomas Mann als der würdigste Verwalter des deutschen kulturellen Erbes innerhalb der zeitgenössischen Literatur gelten«. Ausdrücklich sah er sich nicht als deutscher Schriftsteller, sondern als »Schriftsteller deutschen Ursprungs« angesprochen, der sich »vom Einfluß der Politik freimachte, indem er sich schon vor dem Ersten Weltkrieg in der Schweiz niederließ«.<sup>41</sup> Thomas Mann selbst war es, der Hesse als Preisträger zu portieren vermochte. Und auch er entschied sich für die Schweiz. Gefeierte wurde er nun als Repräsentant des »anderen« und »besseren Deutschlands«, das nach 1933 systematisch ins Exil vertrieben wurde. Von der Debatte in der *Neuen Zürcher Zeitung* war keine Rede mehr.

<sup>41</sup> <https://www.hermann-hesse.de/biografie/nobelpreis/laudatio-de>, abgerufen am 11. März 2018.

*Russell A. Berman*

## Thomas Mann: Literatur und Freiheit

Erste Thomas Mann Lecture der ETH Zürich<sup>1</sup>

Thomas Mann, Nobelpreisträger im Jahre 1929, das ist sage und schreibe beinahe neunzig Jahre her. Diese Anerkennung und die Leistung, die dazu führte, wohl vor allem der Roman *Buddenbrooks*, sind enorm und sollen hier gewiss nicht gemindert werden. Aber neunzig Jahre, das sind, überschlägig gerechnet, ein Jahrhundert – so würde der Erzähler des *Zauberbergs* grosszügig mit der Zeitrechnung umgehen – wie soll der heutige Leser noch Zugang zu dieser Literatur finden? Oder, etwas zugespitzt gefragt: Was hat Thomas Mann, Nobelpreisträger für Literatur anno 1929, den Zeitgenossen seines preisgekrönten Nachfolgers von 2016, Bob Dylan, anzubieten?

Thomas Mann – Schriftsteller einer fernen Epoche, im noch jungen Bismarckreich geboren, im Kalten Krieg gestorben: Was bedeuten solche historische Hinweise heute? Das sind doch allenfalls noch Meilensteine für den Geschichtsunterricht in unsrer postgeschichtlichen Zeit, das war lange vor den sechziger Jahren und deren Gegenkultur, lange vor der Wende von 1989, dem Mauerfall und dem Untergang des Kommunismus, lange vor dem elften September, dem Terrorismus, den Flüchtlingen und dem neuen Krimkrieg. Das alles, die Rahmenbedingung unsrer Gegenwart, hat Thomas Mann *nicht* erlebt. Was also kann er uns heute noch sagen? Für Literaturhistoriker vom Fach ist die Antwort natürlich naheliegend – das Historische hat einen Wert an sich – aber wird damit nicht schon das doch vernichtende Urteil gefällt, es gehe letzten Endes lediglich um Literaturhistorisches? Darauf hat das lesende Publikum, geben wir es doch zu, wenig Lust.

Würde man diesen Gedankengang weiter verfolgen, die These vom Verschwinden des Vergangenen, müsste man allerdings bald auch das Zugeständnis machen, die Schuld liege nicht völlig, wenn überhaupt, bei dem Schriftsteller, sondern bei uns, die wir noch lesen, und unsrer Zeit, nach dem Shakespeare-Wort:

The fault, dear Brutus, is not in our stars  
But in ourselves, that we are underlings.

<sup>1</sup> Gehalten am 13. Dezember 2017 in der Semper-Aula der ETH Zürich.



Unsere Unmündigkeit ist selbst verschuldet, denn wir sind Untertanen, *underlings*, eines gegenwartsbezogenen, geschichtsblinden Zeitalters, das sich einem Präsentismus verschrieben hat, einer Verdrängung der Vergangenheit als Programm einer süffisanten Modernisierung: Glücklich ist, wer vergisst, denn nur das Gegenwärtige soll Geltung haben, wenigstens nach einer weitverbreiteten Tendenz unsrer Kultur. Im Schatten dieser obligaten Amnäsie erlauben wir uns aber die These, die kritische *und* literaturkritische These, die uns gleich mitten in die Sache führt, Manns Entwicklung des Leitmotivs als literarischer Form, die Wiederholung des Vergangenen als Erzählstruktur, stelle innerhalb des Kunstwerks einen Widerstand gegen eine gewaltsame, forcierte Form von Modernität dar, die seine Welt ebenso wie unsere charakterisierte. Von dieser Warte aus betrachtet, sollten wir festhalten, dass seine Texte uns in einer Art Geschichtsphilosophie-Performance demonstrieren, dass wir auf die Erinnerung an die Vergangenheit nicht verzichten sollen – darin sein Konservatismus – aber auch dass dieses Festhalten keineswegs mit Fortschritt unverträglich wäre, so sein gleichzeitiger Liberalismus. In Manns eigener Formulierung: »Ironie nach beiden Seiten.«<sup>2</sup>

Aber dieser apologetische Versuch, die Rolle der Zeit in Manns Prosa als Herausforderung an unseren eigenen Ahistorismus einzustufen, löst das Problem, das wir heute Abend haben, noch nicht: Denn es geht nicht nur um die Zeit, es ist nicht nur Manns temporale Ferne bzw. unser eigene Posthistorismus nach dem Ende der Geschichte, der uns den Weg zum Mannschen Werk versperren will sondern auch die geschwächte Stellung der Literatur an sich in der Kulturwelt dieses leserarmen Jahrhunderts. Was sollte die Rede von einer erneuten Mann-Rezeption heissen, wenn die Zukunft der Literatur überhaupt uns Sorgen bereitet? In diesen unsren neuen Gründerjahren digitaler Imperien hat die traditionelle Literatur und mit ihr eine gewisse Form intellektuellen Lebens an Einfluss stark verloren, wozu die bekannte Krise der Geisteswissenschaften gehört, in Nordamerika ebenso wie in Westeuropa und übrigens in vielen anderen Ländern auch. Auch diese tektonische Verschiebung in der Kultur betrifft unsere Beziehung zu Thomas Mann. Gerade dieser Punkt, die Spannung zwischen neuen Technologien und kulturellem Leben, wird im Bereich der Sprache denen am schmerzlichsten, die Manns Präferenz für die ausgedehnte Satzstruktur teilen, diese grosszügige Anhäufung scheinbar nicht enden wollender Nebensätze. Was soll nun solche Hypotaxe im Zeitalter des Tweets? Was können vier Bände *Joseph*-Romane gegen einhundertvierzig Zeichen? Dass es nun zweihundertachtzig geworden sind, macht es nicht besser.

Dass das Thomas-Mann-Archiv sich ausgerechnet an der Eidgenössischen Technischen Hochschule befindet, mag, halbwegs utopisch, auf eine mögli-

<sup>2</sup> 13.1, 622

che Kompabilität von Technik und Dichtung deuten. Ich gratuliere der ETH zum Archiv. Dass eine Hochschule traditionelles Kulturgut zum Zweck der Forschung konserviert, ist lobenswert und ohne Einschränkung richtig. Aber vor unserer Frage – wie finden wir, Leser dieses jungen und schon gestörten Jahrhunderts, den Zugang zu Mann – sind wir immer noch im Literaturhistorischen verhaftet, solange Mann vor allem literaturhistorische Ikone ist – historisch, d. h. vergangen, und Ikone, d. h. beinahe versteinert – verbunden mit der Gefahr, dass der Ruhm den Weg zum Werk blockieren könnte. Zuviel Anerkennung kann der Dichtung schaden.

Schon der junge Thomas Mann wusste, dass eine zu respektvolle Rezeption kunstfeindlich ausarten könnte. So beschrieb er das Schicksal des Schriftstellers Gustav von Aschenbach aus *Tod in Venedig*: »Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav Aschenbachs Vorführungen ein, sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte [...]. Damals geschah es, daß die Unterrichtsbehörde ausgewählte Seiten von ihm in die vorgeschriebenen Schul-Lesebücher übernahm.«<sup>3</sup> Das Gift amtlicher Zustimmung: Auch Flaubert hat es erkannt mit seinem bekannten Wort »les honneurs déshonorent; le titre dégrade; la fonction abrutit.«<sup>4</sup> Das traurige Schicksal kanonischer Autoren in den Schulen steht auf einem anderen Blatt; Mann hat allerdings in seiner Beschreibung des Protagonisten vom *Tod in Venedig* das Problem der Kanonisierung insgesamt vorwegnehmend angesprochen; seine Weitsicht bedeutet allerdings ein weitere Hürde für uns, die wir einen heute gültigen Zugang zu ihm suchen. Können wir ihn trotz, nicht wegen seiner Kanonisierung lesen? Oder gar gegen die Kanonisierung, d. h. wider seinen Ruhm ihn neu entdecken? Liegt ein noch unentdeckter Sprengsatz in seinen Nebensätzen begraben?

Thomas Mann ist Kafkas Schloss: Wie kommen wir hinein? Nur ein paar Worte zu den vielfältigen amerikanischen Wegen zu dem Schriftsteller, der ja doch amerikanischer Staatsbürger geworden war. Zunächst mein eigener, wenn Autobiographisches erlaubt ist: Ich kannte den Namen des Autors aus den Bücherregalen im Elternhaus, materielle Beweise der Popularität, die der Exildichter in den Vereinigten Staaten erreicht hatte. Ich entdeckte die alternden Bände, sozusagen materielle Überreste der Roosevelt'schen Zeiten, schon mit Patina einer längeren Vergangenheit überzogen. Etwas später, als ich mich zum ersten Mal selbst in Europa aufhielt, waren es dann beinahe selbstverständlich

<sup>3</sup> 2.1, 514–15.

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Correspondence 1877–1880*. Œuvres complètes de Gustave Flaubert (Paris: Club de l'Honnête Homme, 1975). XVI, 124.

Mannbücher, die ich als erstes erwarb – wo sollte man sonst Deutsch lernen und sich einen Wortschatz aneignen, mit dem man sich halbwegs begnügen könnte? Die Bände habe ich noch, das war in den späten sechziger Jahren. Zur gleichen Zeit bot der legendäre Komparatist in Harvard, Harry Levin, sein Seminar zum Thema, »Proust, Mann, Joyce« an, der unsren Autor mitten in der Reihe der grossen literarischen Modernisten unterbrachte. Man bemerke also die unterschiedliche Wahrnehmung: nicht mehr Thomas Mann, der Gast im Weissen Haus, der repräsentative Deutsche, sondern der Thomas Mann, den man neben die Autoren von *Ulysses* oder *À la recherche du temps perdu* plazieren kann – eine ästhetische, nicht politische Version, aber wenigstens aus heutiger, der postmodernen Warte auch eine historisierende Version. Denn wenn man davon ausgeht, dass der Modernismus sich veraltet hat, dann müsste das Gleiche auch für dessen Schlüsselfiguren gelten – ausser man entdeckte sie neu. Hinzu kommt aber dann auch, um den kurzen Überblick der amerikanischen Rezeption abzuschliessen, die Sicht vor allem der Exilwissenschaftler, wie beispielsweise die Lesart Erich Hellers, der Mann als *den* ironischen Deutschen, so der Titel seiner Monographie, bezeichnete, um ihn in einem deutschen, ja beinahe ausschliesslich deutschen Kontext mit Nietzsche und Schopenhauer anzusiedeln.

Mann mit Roosevelt, Mann mit Joyce, Mann mit Nietzsche: Das sind unterschiedliche und gleichermaßen legitime Kapitel in der Rezeptionsgeschichte, allerdings einer Rezeption vergangener Dekaden. Jetzt aber geht es um eine Rezeption heute und in kommenden Jahren, eine Neuentdeckung, und zum Glück ist eine weitere Antwort auf die eingangs gestellte Frage – welchen Zugang können wir heute zu Thomas Mann finden? – in seinem eigenen Lebensweg vorgezeichnet. Vergleichen wir zwei verschiedenartige Lebenswege der deutschen Literaturgeschichte, und zwar mit einer Gegenüberstellung, an der Mann seine Freude gehabt hätte. Aus dem schon damals grossen Frankfurt zog es Goethe, den jungen Erfolgsautor des *Werther*, in die Provinz nach Weimar, wo er zwar Grosses leisten konnte, auf dessen Erbe aber eine manchmal drückende Enge lag: Er floh von dort zwar nach Italien, kam aber nie nach Paris oder London. Thomas Mann ging den entgegengesetzten Weg: aus der Lübeckischen Enge in die befreiende Hauptstadt der Kultur und der Bohème, München, den damaligen Standort ästhetischer Innovation. Später, nach dem Zusammenbruch der deutschen Demokratie und im Zeichen der Diktatur erreichte er die Sicherheit der Vereinigten Staaten, weniger auf der Flucht – obwohl das auch – sondern als Vertreter eines robusten Liberalismus und bürgerlichen Selbstbewusstseins mit einem Anrecht auf Freiheit. Es kam dann zu einer abermaligen transatlantischen Übersiedlung, nach einer besorgniserregenden politischen Wende in den Vereinigten Staaten; es ging jedoch nicht um eine Rückkehr nach Deutschland, weder in die DDR noch in die Bundesrepublik, sondern um eine

Ansiedlung in der Schweiz, nicht bloss als Wahl eines auch deutschsprachigen Landes, das nicht mit der deutschen Geschichte behaftet war, sondern, positiv, als Entscheidung für das Land, das ihm wenigstens seit dem *Zauberberg* als kosmopolitische grosse Welt galt, jenseits jeder deutschen Enge, mit den romanistischen Öffnungen auf eine europäische grosse Welt und deshalb als geeigneter Schauplatz liberalen Lebens.

Eben darin sehe ich Thomas Manns Bedeutung für uns heute als Vordenker einer Freiheit im Angesicht ihrer Bedrohung. Dieses emanzipatorische Bestreben ist in seinem Werk, thematisch ebenso wie formal, eingeschrieben als der eigentliche Wahrheitsgehalt. Es sendet uns auf den Weg zu einer Freiheit, die wir nötig haben. Thomas Mann als Schriftsteller der Freiheit in einer unfreien Zeit: So entdecken wir ihn neu.

Und soll uns das überraschen, Thomas Mann und die Freiheit? Thomas Mann: kaum eine lautere Stimme, die die Heuchelei wilhelminischer Selbstgefälligkeit anprangerte, kaum ein mutigerer Wortführer für die Weimarer Republik und gegen den aufkommenden Nationalsozialismus. Er vertrat einen Liberalkonservatismus, in dem die Freiheit eigentlich zuhause ist. Es ist deshalb nur sinnvoll und folgerichtig, dass man bei ihm und in seinem Werk Freiheitliches findet.

Trotzdem überrascht die These, gerade dieser Autor gepflegter Bürgerlichkeit, ironisch und subtil, ebenso geschichts- wie selbstbewusst, vermittele eine emanzipatorische Botschaft. Dass sie überrascht, hat allerdings weniger mit diesem speziellen Autor zu tun als mit einer verbreiteten Tendenz in der heutigen Kulturwissenschaft, ja überhaupt mit dem Urteil, das auch in Laienkreisen auf beiden Seiten des Atlantiks über das kulturelle Erbe gefällt wird, keine Helden sehen zu wollen, keine Beispiele positiver Errungenschaften gelten zu lassen. Stattdessen zieht man es oft vor, nur Verfehltes und Erheucheltes vorzufinden, Zielscheiben eines unendlichen Zynismus und moralistischer Vorwürfe. Was sich heute kritisches Denken nennt, auch literaturkritisches, fällt allzu oft in die Sparten nicht zu sättigender Denunziation: keine vorhandene Leistung, die nicht schon von vornherein einem Schuldzusammenhang zugerechnet wird; Zivilisation also immer schon als barbarisch und deshalb ungültig (vor-)verurteilt. Daher der Kulturkrieg gegen den Kanon und die literarische Tradition, wozu auch Thomas Mann gehört.

Seine Größe zeigt sich aber darin, dass er gerade diese Kritik, weitsichtig, vorweggenommen hat, indem er sie schon gegen Aschenbach gemünzt in Szene gesetzt hat, um damit auch die Kritiker, die Kunstfeinde damals and heute, durch Übertreibung blosszustellen. So lässt er den Erzähler in *Venedig* den paradigmatischen Schriftsteller Aschenbach mit Häme in einer der berühmtesten Szenen der Novelle folgendermassen abbilden: »Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, [...] der in so vorbildlich reiner Form

dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt [...] er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, – er saß dort, seine Lider waren geschlossen [...] und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhht, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte.«<sup>5</sup> Das letzte Wort, die vernichtende Verurteilung wird aber in den Mund des Autors selbst gelegt: »Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbietendes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingebohren ist?«<sup>6</sup>

Der Auszug spricht das Urteil der Literatur über sich selber aus. Wenigstens im Falle Thomas Manns weiss die literarische Grösse offensichtlich von den eigenen Schwächen: Es ist schon ein Jahrhundert her seit dieser harschen Erkenntnis der potentiellen, gar unentrinnbaren Verfehlungen des ästhetischen Daseins. Die heutige Ablehnung des literarischen Kanons, wie man ihr in der akademischen Polemik immer wieder begegnet, scheint doch letzten Endes weit hinter der eben zitierten Tirade zurückzustehen, ein harmloses Kinderspiel verglichen mit dem strengen Gerichtstag, den Mann über sich selber halten konnte. Es ist aber gerade diese Strenge des Urteils, welcher die Freiheit entspringt, und zwar entspringt sie im *Tod in Venedig* gerade aus der Spannung zwischen erzählender Stimme und erzähltem Schriftsteller, dem unwürdigen Protagonisten, Gustav von Aschenbach. Die Novelle lässt sich sehr wohl als Chronik von Aschenbachs Untergang lesen, als Beobachtung seines Abstiegs von der Herrlichkeit des englischen Gartens in München bis hin zum würdig-unwürdigen Tod am venezianischen Lido, aber vielleicht ist sie noch überzeugender zu lesen als Dokumentation des immer schriller werdenden Erzählers, des verurteilenden Moralisten gegenüber dem Künstler, der sich hinauswagt aus der Konvention, in die grenzenlosen Gewässer der Ambiguität, in das, was Sigmund Freud bald »das ozeanische Gefühl« nennen würde.<sup>7</sup> Dieser Mut zur Freiheit, der die eingefahrenen Regeln normalisierten Lebens missachtet, zieht das Verdikt an und mit ihm eine sichere Bestrafung: Das Kunstwerk, das diese repressive Logik darstellt, stellt sie auch in Frage, und darin liegt die Signifikanz nicht nur vom *Tod in Venedig*. Aber *Venedig* mag als Paradigma dienen, denn der Gegensatz zwischen Erzählendem und Erzähltem,

<sup>5</sup> 2.I, 588.

<sup>6</sup> Ebd., 589.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, »Das Unbehagen in der Kultur« in *Gesammelte Werke* (London: Imago Publishing Co., 1955), XIV, 422.

zwischen der verdammenden Stimme der moralischen Konvention und seinem Objekt, dem Schriftsteller als Träger von Imagination und Lust, verkörpert die zentrale Antinomie im Werk Thomas Manns, die immer wiederkehrende Zweiheit vom Bürger – hier der moralisierende Erzähler – und dem Künstler.

Bürger und Künstler: Es ist dieser bekannte und gewiss nicht von der Hand zu weisende Zugang zu Thomas Mann, der uns weiterhelfen kann. Diese beinahe formelhafte Antinomie von Bürger und Künstler scheint zunächst vor allem das Frühwerk zu bestimmen. So etwa Tonio Krögers verzweifelte Sehnsucht nach den »Wonnen der Gewöhnlichkeit,« der bürgerlichen Normalität, wonach sich der Aussenseiter-Künstler sehnt, vom ästhetizistischen Untergang des Kaufmannhauses in *Buddenbrooks* gar nicht zu reden.<sup>8</sup> Aber die Grenzlinien werden vielleicht am klarsten in der Kurzgeschichte *Tristan* gezogen, mit der Gegenübersetzung vom Kaufmann Klötterjahn und dem Dichter Spinell, wenn der vitale Bourgeois den satirisierten Ästheten beschimpft: »Ich bin ein tätiger Mann [...] Sie schreiben eine Hand, die miserabel ist, mein Lieber; ich möchte Sie nicht in meinem Kontor beschäftigen. Auf den ersten Blick scheint es ganz sauber, aber bei Licht besehen ist es voller Lücken und Zittrigkeiten. [...] Ein niederträchtiger Feigling sind Sie [...]. Täglich sehen Sie mich bei Tische. Sie grüßen mich und lächeln, Sie reichen mir Schüsseln und lächeln, Sie wünschen mir gesegnete Mahlzeit und lächeln. Und eines Tages schicken Sie mir solch einen Wisch voll blödsinniger Injurien auf den Hals. Hö, ja, schriftlich haben Sie Mut!«<sup>9</sup> Der Mann der Tat, der Kraft und des Geschäfts, kanzelt den unsubstantiellen Poeten ab, der nur im Schriftlichen Mut aufzuweisen vermag, und es ist natürlich kein Zufall, dass sich die Tirade besonders auf Geschriebenes bezieht, auf die Handschrift des Poeten und auf einen Brief, denn es geht um die Konkurrenz vom aktiven Kaufmann und dem in diesem Fall nicht nur scheinbar unproduktiven Dichter: Der eine tut, der andere schreibt, und schreibt noch dazu kaum. Die Verurteilung deckt sich, letzten Endes, mit dem Verdikt des Erzählers im *Tod in Venedig*, allerdings in einem anderen Tonregister, hier heiter und satirisch, dort tragisch und katastrophal.

Diese strukturelle Polarität von Bürger und Künstler, Konvention und Innovation, Tat und Geist, gilt aber nicht nur für das Frühwerk, sondern es findet sich auch in *Doktor Faustus* wieder, hier in der agonistischen Freundschaft von Serenus Zeitblom und Adrian Leverkühn. Nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs, ein Nachhall der gleichen Polarität vom Anfang des Jahrhunderts: Der Bürger Zeitblom als Erzähler präsentiert die Geschichte seines Freundes, des Künstlers Leverkühn oder, besser gesagt, er verfälscht sie in seinem eigenen Interesse. Wir Leser gelangen nie zum eigentlichen Protagonisten – oder höchst-

<sup>8</sup> 2.1, 278.

<sup>9</sup> 2.1, 364–66.

tens selten, in zitierten Passagen – müssen uns stattdessen mit dem voreingenommenen Bericht des Freundes abgeben, des Zeitblom, der sich doch, trotz vorgespielter Bescheidenheit, ununterbrochen in den Vordergrund drängt. Die eigentlichen Begebenheiten verbleiben in der Schwebe einer enigmatischen Unbestimmbarkeit, solange die Glaubwürdigkeit des Erzählers fraglich erscheint. Bei Mann gibt es zwar genug Künstlerfiguren, wie Detlev Spinell, die am Ende Unrecht behalten, aber die Vertreter unreflektierter, enger bürgerlicher Konvention werden wohl sogar noch häufiger als fehlgeleitet entlarvt. Auf jeden Fall, Bürger und Künstler, immer wieder – es geht um eine Polarität, in welcher die Alternativen anscheinend unversöhnlich entgegengesetzte Positionen besetzen: die Welt der bürgerlichen Rigorosität oder die der artistischen Ambition, protestantische Ethik oder die Gegenkultur der Boheme, Lübeck oder München, Geld oder Geist.

Bürger und Künstler – diese allzu bekannte Formel als Klischee zu verwerfen, würde eigentlich nicht viel klären, ebensowenig die Binsenweisheit, Thomas Mann habe beides verkörpert, was allerdings auch stimmt, denn die Figuren seiner Fiktionen sind natürlich eben alle nur seine Schöpfungen: er ist Klöterjahn und Spinell, Zeitblom und Leverkühn. Er erbt offensichtlich das Paradigma einer Spannung zwischen Kunst und Konvention, das wenigstens seit der Romantik die Struktur der modernen Kultur bestimmt, wohl aber auch von viel tieferen Wurzeln in der Literaturgeschichte genährt wird, und steigert seine Bedeutung. Es geht also um Altbekanntes und Bewährtes, worauf man (vielleicht) nur erwidern kann: *So what?*

Der eigentliche Wahrheitsgehalt des Mannschen Werkes – der Zugang, der heute gilt, geht über die genannte Polarität hinaus. Es geht nicht nur um die zwei Seiten, sondern, dialektisch, um mehr, um deren Synthese: nicht Bürger und *trotzdem* Künstler, sondern *nur deshalb*, und das aufgrund einer zweifachen Verbindung:

Erstens, Bürger und *nur deshalb* Künstler ist Mann in dem Sinne, dass die historisch gewachsene bürgerliche Wirtschaft und literarische Kultur voneinander abhängig sind. Tausch und Täuschung, d. h. der ästhetische Schein, begleiten einander wie Zwillinge. Natürlich kann nicht behauptet werden, dass es keine Kunst ausserhalb des bürgerlichen Erfahrungskreises gibt; Gegenbeispiele liessen sich leicht ausfindig machen. Vielmehr behaupte ich, dass die bürgerliche Welt der Marktgesellschaft, vor allem eine städtische Welt, die sich durch Handel ausweitet, für die Literatur besonders gedeihlich gewesen ist. Diese bürgerliche Kultur ist der Ort, an dem sich antike Rhetorik mit der Verbreitung des Alphabetismus und dem Anspruch auf Autonomie, die individuelle wie auch die ästhetische, traf. Die heutigen Zweifel an der Literatur, Teil der Krise der Geisteswissenschaften, zeugen von den Selbstzweifeln eines Bürgertums, das noch keine Antwort auf die, letzten Endes ästhetische, Kritik



seitens der Gegenkultur und der Avantgarde artikuliert hat. Hier könnte Thomas Mann vortreten, insofern als er Bürgertum und Künstlertum vereinbart. Er versinnbildlicht ein bürgerliches Leben, das sich nicht vorwerfen lässt, unter einem ästhetischen Defizit zu leiden, weil es selber Ästhetisches hervorbringt aber auch weil das Ästhetische fundamental durch bürgerliche Kategorien konstituiert wird. Thomas Manns Botschaft heute wäre eine Forderung nach mehr bürgerlicher Selbstachtung, auch als Voraussetzung für die Kunst. Ohne diese Selbstachtung peilen wir ein verflachtes Dasein an.

Es kommt eine zweite Dialektik hinzu. Wir haben gesehen, wie Thomas Mann schon seinen Doppelgänger Gustav von Aschenbach von der Achillesferse der Kunst wissen liess, von der immer wieder möglichen Verführung ins Amoralische. Damit deutete er den Vorwurf des Eskapismus an, der immer wieder gegen die Kunst erhoben wird: Sie sei lediglich eine ängstliche Flucht in erdichtete Welten, um einem wirklichen Elend zu entkommen oder gar ideologisch zu verschleiern. Aber indem der Schriftsteller Thomas Mann gerade diesen Vorwurf gegen den Schriftsteller richtete, führte er vor, wie sich die Literatur über diesen Abgrund hinwegsetzen kann. Kunst ist nicht nur manchmal oder zufällig mehr als Flucht, sondern von ihrem Wesen her. Deshalb sollte man nicht etwa mäkeln, Thomas Mann sei ein Schriftsteller gewesen, der trotzdem Zivilcourage mustern konnte. Im Gegenteil: Die Zivilcourage, das Einstehen für die Freiheit, folgt unmittelbar aus dem Mandat der Literatur und aus dem literarischen Geist des Thomas Mannschen Schaffens.

Der erste Satz, *Bürger und deshalb Künstler* führt nun zum zweiten, *Literatur und deshalb Freiheit*. Die Literatur, auch die grosse Literatur, das wissen wir, kann auch in der Unfreiheit gedeihen. Man denke an die Meisterwerke der russischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, etwa an Mikhail Bulgakows *Der Meister und Margarita*, geistesverwandt mit Thomas Manns *Doktor Faustus*. Die Wahlverwandtschaft zwischen Literatur und Freiheit heisst nicht, dass Literatur nur unter Bedingungen der Freiheit entsteht, sondern dass die Literatur eine unentwegte Forderung nach Freiheit darstelle. Natürlich wären freie, nicht repressive Rahmenbedingungen von Vorteil, aber das gilt für die ganze Wirtschaft und nicht lediglich für das literarische Schaffen. Das Spezifikum der Literatur besteht jedoch darin, dass ein jedes Werk, das durch die Kategorien der Vorstellungskraft und der Autonomie zustandekommt, ein Versprechen des Glücks und der Freiheit vermittelt. »Geben Sie Gedankenfreiheit,« forderte Schillers Marquis von Posa vom spanischen König, und sprach damit die Wahrheit des Kunstwerks, zumal des literarischen, aus. Literatur, von ihrem Wesen her und erst recht in Zuständen der Unfreiheit, aber nicht nur dort, stellt eine ununterbrochene Forderung nach mehr Freiheit dar und diese nirgendwo mehr als im Werke Thomas Manns, des Bürgers als Künstler, der mit Literatur die Sache der Freiheit tapfer vorantrieb, indem die bürgerliche



Tugend von Zivilcourage mit der künstlerischen Notwendigkeit des Ausdrucks konvergierte.

Die Literatur als bürgerliche Sache, die auf Freiheit ausgerichtet ist: so ein Profil Thomas Manns. Das sind allerdings Behauptungen, die gegen den Strich des heutigen akademischen Geschmacks gehen. Oft wird eher davon ausgegangen, die Literatur habe lediglich symptomatische Bedeutung für andere, angeblich tiefer liegende Strukturen: Diskurse, Medien, gesellschaftliche Gebilde. Ich behaupte hingegen – und ich bin sicher Thomas Mann hierin auf meiner Seite zu haben – dass die Literatur eine unabhängige schöpferische Kraft im menschlichen Leben bildet, eine Kraft, die eine zivilisatorische Aufgabe erfüllt und zwar die wesentlichste. Indem autonom erzählt wird, wird Autonomie schlechthin begründet: Dichterische Freiheit, politische Freiheit und der freie Markt sind vom gleichen Stoff, aber das dichterische Wort kommt zuallererst.

Thomas Mann agierte als Wortführer der Freiheit auf mehrfacher Weise in verschiedenen Feldern, wovon drei von herausragender Bedeutung sind. Er suchte, erstens, die politische Freiheit des Bürgers auf seinem langen Weg vom konservativen Dichter zum engagierten Literaten, von den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 bis hin zu seiner Rede in Washington in der Library of Congress am 29. Mai 1945, kurz nach dem Sieg der Alliierten in Europa. Er lernte die Verantwortung des Schriftstellers in der *polis* kennen, wie er sie in seiner Rede von 1922, *Von deutscher Republik*, ansprach: »und nachdem man der Demokratie alles nachgesagt hat, was ihr nachgesagt werden kann, ist festzustellen, dass sie des Landes geistige Spitzen, nach Wegfall der dynastisch-feudalen, der Nation sichtbarer macht: das unmittelbare Ansehen des Schriftstellers steigt im republikanischen Staat, seine unmittelbare Verantwortlichkeit gleichermaßen, – ganz einerlei, ob er persönlich dies je zu den Wünschbarkeiten zählte oder nicht.«<sup>10</sup> Diese Notwendigkeit staatsbürgerlicher Freiheit hatte für Mann eine besondere Brisanz angesichts der verbreiteten Veranlagung zur Unterwerfung – an Aschenbachs Gondelfahrt sei als Beispiel erinnert: Anstatt gegen die eigene Entführung zu protestieren, begibt der gefeierte Dichter sich in sein Schicksal und erfährt die verführerische Lust einer Unfreiheit.

Literarische Freiheit im ästhetischen Ausdruck, zweitens, bildet die Grundlage jener politischen. Vor allem durch die Dichtung kann man sich über das bloss Gegebene hinwegsetzen und den Widerstand der stumpfen Welt überwinden. Es geht hier um die Fähigkeit des Künstlers, Fiktives zu erzeugen, sei es die Anatomie der Täuschung bei Felix Krull, sei es der Trieb der Natur zur Tarnung und Verstellung im Falle von Johannes Leverkühn, Adrians Vater. Es ist die Kunst oder der Künstler, der die Lust zur Unterwerfung kennt und deshalb den Bann der Macht durchbrechen kann, am eklatantesten dort, wo der

<sup>10</sup> 15.1, 516.

Kellner Mario, die verkappte Künstlerfigur in der Novelle vom italienischen Faschismus, der einzige ist, der erfolgreichen Widerstand gegen den Diktator als Zauberer leisten kann: »Unten in voller Fahrt, warf er sich mit auseinandergerissenen Beinen herum, schleuderte den Arm empor, und zwei flach schmetternde Detonationen durchschlugen Beifall und Gelächter. [...] Ein Ende mit Schrecken, ein höchst fatales Ende. Und ein befreiendes Ende dennoch, – ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden.«<sup>11</sup>

»Befreiend« – da haben wir das Wort noch einmal, das auch zu einer dritten Variation führt, zur erotischen Freiheit, die das Werk Thomas Manns durchzieht, von den frühen Kurzgeschichten zum späten Roman *Der Erwählte* ebenso zur Novelle *Die Betrogene*. Es geht um das Aufbrechen konventioneller Identitäten – so bleibt er doch der Kritiker wilhelminischer Enge, der weitere Felder suchte, auch mit allen Zweideutigkeiten der Lust. Die Liebe ist bei ihm schillernd, weil sie verändern kann, und nicht nur Individuen, wie Hans Castorp in seiner Faszination für Clawdia Chauchat, sondern auch ganze Welten. So die Frage am Ende vom *Zauberberg*, hier in Bezugnahme auf das Fronterlebnis im ersten Weltkrieg, »Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?«<sup>12</sup> Eine verwandte, wenn auch viel düsterere Frage wird am Ende vom *Doktor Faustus* gestellt.

Freiheit im Staat, Freiheit in der Kunst, Freiheit in der Liebe: Das ist eine Erbschaft Thomas Manns, die uns heute ansprechen kann. Denn wir leben in unfreien Zeiten.

Unfrei: am offensichtlichsten sehen sich die nicht mehr ganz so stabilen westlichen Demokratien, die eigentlichen Träger des Freiheitsgedankens, repressiven Konkurrenten ausgesetzt. Vergessen wir nicht das Schicksal dissidenter Journalisten und Regimekritiker in Russland, China, dem Iran und Nordkorea. Da spielen sich Verbrechen ab, die allzu leicht aus unsrem Bewusstsein verschwinden oder von uns verdrängt werden. Auf diese Liste gehört auch die Türkei, erst recht nach der neulichen Verhaftungswelle, das ist dieselbe Türkei, von der die europäische Flüchtlingspolitik durch einen Teufelspakt abhängt.

Unfrei nicht nur von aussen: Unsre fortschrittlichsten Technologien führen zum Ausbau von Überwachungskapazitäten und zur Manipulation von Informationen, während die Grenzen zwischen privaten and öffentlichen Bereichen unterwandert werden, und damit die strukturelle Voraussetzung bürgerlicher Freiheit. Wie man dieser Falle entkommt steht nicht fest. Jede Denunziation von »fake news« öffnet den Weg zur Zensur, einer Instanz, die über die Macht

<sup>11</sup> GW VIII, 711.

<sup>12</sup> S.1, 1085.

verfügen wird, Entscheidungen zwischen fake und nicht-fake, zwischen erlaubter und nicht erlaubter Rede zu treffen.

Und unfrei auch im geistigen Leben selbst, wo die Freiheit am ehesten zuhause sein müsste, an den Universitäten, wo sich repressive Sprachregelungen verbreiten, um unerwünschte Aussagen und damit gewisse Gedanken von vornherein zu stigmatisieren und so aus der Konkurrenz der Ideen auszuschliessen. Ein selbstrepressiver Konformismus nimmt überhand und hat *viewpoint discrimination* zur Folge, die Diskriminierung gegen abweichende Meinungen.

Die britische Autorin Doris Lessing, auch Nobelpreisträgerin (2007) hat, schon 1992, noch im Zeichen der Wende, die Genealogie des Übels genannt: »While we have seen the apparent death of Communism, ways of thinking that were either born under Communism or strengthened by Communism still govern our lives. Not all of them are as immediately evident as a legacy of Communism as *political correctness*.«<sup>13</sup>

Gegen diese vielfache Bedrohung der Freiheit bietet Thomas Mann Hilfe und Beistand, Einsicht und Mut. Freiheit entspringt bei Thomas Mann der besonderen Zusammenkunft zweier Begriffe: Bürgerlichkeit und Literatur. Er vertritt eine selbstbewusste und gerade deshalb reflektierte bürgerlichen Kultur – kein Hauch vom Völkischen aber auch nicht vom Proletarisch-Kommunistischen, und es ist gut so. Von unserem heutigen Standpunkt aus scheint Thomas Mann einen Höhepunkt einer einstigen Kultur darzustellen, die die liberalen Lehren der bürgerlichen Freiheitsbewegung, die die Plausibilität der politischen Emanzipation und die Notwendigkeit ästhetischer Autonomie noch aufrechterhielt. Diese Botschaft tut uns heute gut.

<sup>13</sup> *New York Times*, June 22, 1992.

*Friedhelm Marx*

Ein Philologe, ein Literaturvermittler, ein Zauberer.  
Laudatio auf Luca Crescenzi.

Um sogleich jeder Verwechslung vorzubeugen: Diese Laudatio gilt nicht dem italienischen Fußballer Luca Crescenzi, dem Innenverteidiger, Jahrgang 1992, der bislang einmal für die U-20-Mannschaft Italiens gespielt hat und kürzlich für eine Transfersumme von 200.000 Euro zum Fußballverein Vicenza Calcio gewechselt ist. Ich spreche über den italienischen Literaturwissenschaftler und Thomas-Mann-Forscher Luca Crescenzi, der im Unterschied zu seinem Namensvetter nicht in der Verteidigung, sondern ganz vorn mitspielt, in seinem beruflichen Leben im übertragenen Sinn weitaus mehr als ein Tor erzielt hat und sicherlich zur Landesauswahl italienischer Germanisten gehört, auch wenn es in unserer Disziplin keine Länderspiele, Europa- oder Weltmeisterschaften gibt.

Nach einem Studium der Germanistik, Philosophie und Anglistik in Rom von 1979 bis 1984, nach der Promotion im Jahr 1993 über die Entstehung der fantastischen Literatur in der Berliner Romantik<sup>1</sup>, nach Professuren in Urbino und Pisa, Gastprofessuren an den Universitäten Rom, Rostock, Curitiba, Campina und Fluminense (Brasilien) wechselte Luca Crescenzi 2016 auf den Lehrstuhl für Deutsche Literatur der Universität Trento. Das zeigt bereits (auch wenn von Transfersummen nichts bekannt ist), dass wir uns in der obersten Liga unserer Disziplin bewegen.

Mir wurde das schon bei der ersten Begegnung klar, es muss vor etwa zwölf Jahren gewesen sein. In Lübeck saßen wir, Luca Crescenzi, Elisabeth Galvan und ich, erstmals gemeinsam an einem Tisch, ein wenig erschöpft von den Vorträgen der Lübecker Thomas-Mann-Tagung, und Eckard Heftrich stellte die beiden mit den Worten vor, sie seien die wichtigsten Stimmen der italienischen Germanistik. Seither sind wir uns mehrfach wiederbegegnet, immer im Zeichen Thomas Manns, in Lübeck, in Göttingen, in Bonn, zuletzt im Rahmen einer *Zauberberg*-Tagung im Januar 2017 in Paris. Hinzu kamen zahlreiche Lektüre-Erlebnisse. Wenn man sich als Literaturwissenschaftler mit Thomas Mann beschäftigt, stößt man unausweichlich auf den Namen Luca Crescenzi. Aus all den Begegnungen, Vorträgen, Gesprächen, nicht zuletzt aus der Lektüre seiner Publikationen will ich drei Seiten des Literaturwissenschaftlers

<sup>1</sup> Luca Crescenzi: *Antropologia e poetica della fantasia. Per una genealogia della narrativa fantastica nel romanticismo berlinese*, Fasano: Schena 1996.

hervorheben, die für seine Auszeichnung mit der Thomas-Mann-Medaille unserer Gesellschaft entscheidend sind: Luca Crescenzi als Philologe, als Literaturvermittler und – als Zauberer unserer Disziplin.

### 1. *Der Philologe*

Ich beginne mit der scheinbar sprödesten Attribution, mit dem Philologen Luca Crescenzi. Es liegt nahe, dass ich mich bei der Bestimmung dessen, was man unter Philologie zu verstehen hat, bei Friedrich Nietzsche, dem Hausphilosophen Luca Crescenzis, bediene, der 1886 in seiner Vorrede zur *Morgenröte* die immer noch beste Beschreibung der Philologie geliefert hat:

Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor Allem Eins heischt, bei Seite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden –, als eine Goldschmiedekunst und -kennerschaft des *W o r t e s*, die lauter feine vorsichtige Arbeit abzutun hat und Nichts erreicht, wenn sie es nicht *lento* erreicht. Gerade damit aber ist sie heute nötiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der »Arbeit«, will sagen: der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich »fertig werden« will, auch mit jedem alten und neuen Buche: – sie selbst wird nicht so leicht irgend womit fertig, sie lehrt gut lesen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen ...<sup>2</sup>

Mit der Arbeit des Philologen verbindet Nietzsche eine entschiedene Auflehnung gegen alles Leichtfertige, Leichtgewichtige und Schnellproduzierte. Das entscheidende Kennzeichen dieser Spezies sei das langsame, mehrfache, genaue Lesen. Dass Luca Crescenzi in genau diesem Sinne mit literarischen Werken umgeht, dass er ein Freund des *lento*, des langsamen Lesens ist, lässt sich seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten entnehmen. Er betreibt genuin philologische Spurensuche. Ruhig, gelassen und ohne Hast untersucht Crescenzi die Bibliothek Thomas Manns und fragt: Was hat dieser Autor eigentlich gelesen? Der Vortrag »Melancholie im Zauberberg. Fundstücke aus Thomas Manns Münchner Bibliothek« etwa geht dieser Frage nach, ohne sich dabei in einer Bücherliste, in Kuriosa oder beliebigen Fundstücken zu verlieren.<sup>3</sup> Luca Cre-

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 3, München 1980, S. 17.

<sup>3</sup> Luca Crescenzi: Melancholie im Zauberberg. Fundstücke aus Thomas Manns Münchner Bibliothek, in: Thomas Mann in München, Bd. V, München: Peniopo 2010, S. 165–192. Zu Crescenzis Bibliotheksstudien gehört auch ein Beitrag zu Nietzsche: L. C.: Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869–1879), in: Nietzsche-Studien, Bd. XXIII, 1994, S. 388–442.

scenzi untersucht die inneren Zusammenhänge der Lektüren Thomas Manns, in diesem Fall die Denkfiguren der Melancholie, die so unterschiedliche Denker wie Heinrich Wölfflin, Rudolf Kassner und Sigmund Freud – und eben den Leser Thomas Mann – beschäftigt hat. Die gründliche Befragung der Lektüre Thomas Manns führt weit über diesen Vortrag hinaus zu einer melancholisch grundierten Revision des *Zauberberg*-Romans, die Luca Crescenzi 2011 vorgelegt hat: *Melancolia occidentale. Thomas Mann e »La Montagna magica«*.<sup>4</sup>

Mit einer ganz anderen Ausrichtung untersucht Luca Crescenzi in seinem Aufsatz »Zur Soziologie der Zauberberggesellschaft« den Niederschlag soziologischer Lektüren im *Zauberberg*. Vor dem Hintergrund einschlägiger Lektüren Thomas Manns liest Crescenzi die charismatische Persönlichkeitswirkung Mynheer Peepers mit Max Webers Bestimmung des charismatischen Führertums in seinem postumen Hauptwerk *Wirtschaft und Gesellschaft* von 1922. Auf diese Weise wird hinter dem parodistisch gezeichneten Persönlichkeitswunder Peepers nicht nur der (altbekannte) Gerhart Hauptmann, sondern auch ein wenig von Stefan George sichtbar.<sup>5</sup>

Diese genuin philologischen Arbeiten verbindet ein Ethos der Genauigkeit. Wie Nietzsche es von einem Philologen erwartet, liest Luca Crescenzi »langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen«.

## 2. Der Literaturvermittler

Für die Vermittlung der Werke Thomas Manns in Italien hat sich Luca Crescenzi die denkbar größten Verdienste erworben. Da ist zuallererst sein Engagement als Hauptherausgeber der kommentierten Neuausgabe der Werke Thomas Manns, die seit 2007 im renommierten Verlag Mondadori erscheint. Diese Ausgabe bietet Neuübersetzungen der Romane und Erzählungen Thomas Manns, jeweils versehen mit einer präzisen, informativen Einleitung und einem ausführlichen Kommentar. Bislang liegen drei wichtige Bände vor: *Buddenbrooks* und *Königliche Hoheit* (2007); *Der Zauberberg* und *Der Tod in Venedig* (2010) und *Doktor Faustus* und *Die Entstehung des Dr. Faustus* (2016). Luca Crescenzi ist nicht nur Initiator und Koordinator dieses Projekts: Manns *Buddenbrooks*, *Königliche Hoheit*, *Zauberberg* und *Doktor Faustus* hat er gründlich kommentiert. Darüber hinaus hat er den *Doktor Faustus* und *Die*

<sup>4</sup> Luca Crescenzi: *Melancolia occidentale. Thomas Mann e »La Montagna magica«*, Rom: Carocci 2011.

<sup>5</sup> Luca Crescenzi: Zur Soziologie der Zauberberggesellschaft, in: *Lebenstraum und Todesnähe. Thomas Manns »Der Zauberberg« – Die Davoser Literaturtage 2012*, hrsg. von Helmut Koopmann und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 2015, S. 99–112.

*Entstehung des Doktor Faustus* ins Italienische übersetzt und war maßgeblich an der Übersetzung des *Zauberberg*-Romans durch Renata Colorni beteiligt.

Die »Goldschmiedekunst und -kennerschaft des Wortes«, die Nietzsche dem Philologen attestiert, kommt in gleichem Maße dem Übersetzer Luca Crescenzi zu. Das zeigt sich bereits an der durchaus folgenreichen Revision des *Zauberberg*-Titels in der italienischen Übersetzung: »La nuova montagna di Thomas Mann da ›incantata‹ è diventata ›magica‹«, titelte die Zeitung *La Repubblica* am 3. II. 2010. Es macht tatsächlich einen großen Unterschied für das Verständnis des Romans, ob man den Zauberberg im Italienischen »La montagna incantata«, den verzauberten Berg, oder »La montagna magica«, den verzaubernden Berg, nennt. Die von Luca Crescenzi forcierte Umbenennung, mithin die Korrektur der alten von Lavinia Mazzucchetti besorgten Übersetzung des Romantitels, ist philologisch durchaus abgesichert. Sie kann sich auf eine Passage in Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* berufen, wo schon vom »olympischen Zauberberg« die Rede ist, den sich die Griechen für ihre Götter erschaffen mussten, um das Leiden des Daseins ertragen zu können: »Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.«<sup>6</sup>

Von Nietzsches Bestimmung des Zauberbergs ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Revision des ganzen Romans: Luca Crescenzi liest Manns *Zauberberg* als »Traumgeburt«, mithin als Werk des literarischen Surrealismus: davon zuletzt.

Neben den genannten Romanen Thomas Manns hat Luca Crescenzi zahlreiche weitere kanonische Texte der deutschsprachigen Literatur ins Italienische übersetzt: E. T. A. Hoffmanns *Nachtstücke*, *Prinzessin Brambilla* und *Meister Flob*, Goethes *Wahlverwandtschaften*, einige Dramen Schillers, Werke von Friedrich Nietzsche, Gedichte von Hölderlin und Mörike und vieles mehr: eine grandiose Vermittlungsleistung.

### 3. Der Zauberer

Allein aufgrund dieser ungeheuren Produktivität ließe sich von Zauberei sprechen. Hinzu kommt, dass Luca Crescenzi sich in besonderem Maße für literarische Zauberer interessiert. Da ist zum einen seine intensive Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur der Romantik, vor allem mit den Werken E. T. A. Hoffmanns, zum anderen sein Interesse für den Zauberer

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, KSA Bd. 1, S. 35.

Thomas Mann, nicht zuletzt für dessen *Zauberberg*. Aber damit nicht genug. Wer Luca Crescenzi bei seinen Vorträgen in Lübeck, Göttingen, Bonn, München, Düsseldorf, Davos, Augsburg oder andernorts erlebt hat, konnte einen literaturwissenschaftlichen Zauberer beobachten. Luca Crescenzi verbindet die Präsentation erstaunlicher, scheinbar unerklärlicher Textphänomene wie kein anderer mit der Kunst der Überraschung. Für viele obskure Textbefunde, die der schnelle Leser gar nicht als solche wahrnimmt, zaubert er sozusagen einen Deutungsschlüssel herbei. Nehmen wir ein Beispiel aus dem *Zauberberg*: Wie kann es eigentlich sein, fragt Luca Crescenzi, dass der schlichte Hans Castorp unversehens so fließend französisch spricht, als es darum geht, Clawdia Chauchat seine Liebe zu bekennen? Castorp tut das bekanntlich in einer sprachlichen Form, die seine bewusst abrufbaren Französischkenntnisse bei weitem übersteigt. Bis zu diesem Faschingsabend, der »Walpurgisnacht« des Romans, hat er sich nur mit zwei ganzen Sätzen in französischer Konversation versucht: Als er der Mexikanerin, die alle wegen ihrer Leidensformel für die Erkrankung ihrer beiden Söhne nur »Tous les deux« nennen, zu verstehen gibt, dass ihm ihr schweres Schicksal bekannt ist: »Je le sais, madame«, antwortete Hans Castorp gedämpft. »Et je le regrette beaucoup.« (5.1, 167) Dass er sich gleich darauf bei seinem Vetter Joachim Ziemßen mit den Worten rückversichert: »Hoffentlich habe ich keinen Fehler im Französischen gemacht bei dem, was ich sagte?«, (5.1, 168) signalisiert jedenfalls, dass er im Französischen nicht wirklich sicher ist. Und nun besteht er am Faschingsabend erstaunlicher Weise darauf, Clawdia Chauchat auf Französisch eine durchaus komplexe, mit allerlei Abschweifungen versehene, abenteuerliche Liebeserklärung zu machen, die in ihrer exzessiven, alle möglichen Denkfiguren einschließenden Ausprägung den Umfang seiner tagesaktiven Französischkenntnisse bei weitem sprengt. Da stimmt etwas nicht. Wie Luca Crescenzi 2010 in Göttingen zeigen konnte, entspricht Castorps plötzlichliches Sprachvermögen dem Du Prel'schen Konzept des Somnambulismus, mit dem sich Thomas Mann spätestens seit 1919 beschäftigte. Carl du Prel zufolge führt ein Fieberdelirium unter Umständen zu Gedächtnissteigerungen, die vor langer Zeit gehörte fremdsprachliche Texte, Wendungen und Formulierungen erschließen können. Vor diesem Hintergrund liest Crescenzi das ganze Walpurgisnacht-Abenteuer als Halluzination Castorps und konstatiert, »in seinem somnambulen Zustand muss Hans Castorp französisch sprechen, weil dies das Zeichen für sein im Schlaf sich ereignendes Fieberdelirium ist.«<sup>7</sup> Im Grunde, so die Folgerung des Zauberers Crescenzi, lasse sich der ganze Roman als Traum Hans Castorps lesen: Damit

<sup>7</sup> Luca Crescenzi: Traum mystik und Romantik. Eine Vision im »Zauberberg«, in: TM Jb 24, 2011, 105–118, hier 113.



avanciere der *Zauberberg* zum größten surrealen Roman der deutschen Literatur.<sup>8</sup>

Weitere Beispiele ließen sich nennen: Luca Crescenzi versteht sich darauf, Fragen zu stellen, ungereimte, rätselhafte Phänomene zu entdecken, über die schlichte, schnelle Leser hinweglesen. Und er versteht es, diese Rätsel blitzartig und überraschend zu lösen: Wenn das keine Zauberei ist! Mitunter reibt sich manch einer die Augen, misstraut den Zauberstücken und fragt sich: Geht hier alles mit rechten Dingen zu? Im Gegensatz zu herkömmlichen Zauberern, denen wir mit Staunen, aber auch mit Misstrauen begegnen, verbirgt Luca Crescenzi aber durchaus nicht, wie er seine Kunststücke vollbringt. Hier stößt die Zuschreibung an ihre Grenzen: Als Philologe deckt Luca Crescenzi sein Vorgehen auf, macht es transparent und nachvollziehbar. Und wenn man sich seiner Auffassung nicht vollends anschließen kann, lässt sich ausgezeichnet mit ihm streiten. Einen anregenderen Kollegen kann man unserer Gesellschaft, der Thomas-Mann-Forschung und der Literaturwissenschaft nicht wünschen.

Vielleicht ist zu bedauern, dass es in unserer Disziplin keine Champions League, Europa- oder Weltmeisterschaften gibt. Gäbe es sie, würden wir Luca Crescenzi auf dem Spielfeld sehen. Zu unserem Glück sehen wir ihn hier, im Rahmen unserer Tagung in Bad Tölz. Die Thomas-Mann-Medaille ist laut Satzung unserer Gesellschaft für Forscherinnen und Forscher gedacht, die sich in herausragender Weise um die Erweiterungen der Grundlagen der Thomas-Mann-Forschung im Bereich des Biografischen, des Quellenkritischen und der Textphilologie verdient gemacht haben. Dass das alles für Luca Crescenzi gilt, als wäre diese Auszeichnung schon beim Entwurf der Satzung für ihn gedacht gewesen, hoffe ich plausibel gemacht zu haben.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu Luca Crescenzi: Wer ist der Erzähler des »Zauberberg«? Und was weiß er eigentlich von Hans Castorp?, in: Thomas Mann. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. XXXI, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen&Neumann 2012, S. 167–182.

*Luca Crescenzi*

## Danksagung

Lieber Friedhelm Marx, sehr geehrter Herr Wißkirchen, liebe Kollegen und Freunde des Vorstands und des Beirats der Thomas Mann-Gesellschaft, vielen Dank. Ich war bei der Nachricht, über die Verleihung der Thomas-Mann-Medaille schockiert. Und schockiert bin ich immer noch. Schockiert und von Zweifeln verfolgt, die sich in einer Frage zusammenfassen lassen: Habe ich das wirklich verdient? Wenn ich an die Thomas-Mann-Forscher denke, die vor mir diese Auszeichnung bekommen haben und an viele andere, die sie noch *nicht* erhalten haben, so verschwinden meine Zweifel: Ich habe diese Medaille nicht verdient. Ich war nicht der Erste, der an einer italienischen Gesamtausgabe des Erzählwerks Thomas Manns arbeitete (die Erste wurde von der Thomas-Mann-Freundin und Germanistin Lavinia Mazzucchetti zwischen 1949 und 1963 in zehn Bänden herausgegeben), und ich bin natürlich nicht der Einzige, der an der heutigen Ausgabe arbeitet. Die Idee einer neuen kommentierten italienischen Ausgabe geht auf Renata Colorni, Leiterin der Klassiker-Reihe »I Meridiani« im Verlag Mondadori, zurück, die nicht nur die vielleicht bedeutendste Figur im italienischen Verlagswesen ist, sondern auch eine schon fast legendäre Übersetzerin aus dem Deutschen ins Italienische (u. a. übersetzte sie in den sechziger Jahren das Gesamtwerk Sigmund Freuds). Sie förderte die neue Ausgabe, übersetzte selbst den *Zauberberg* und revidierte mit bewundernswerter Akribie alle Übersetzungen.

Sie sehen: Italien hat schon zwei Gesamtausgaben Thomas Manns hervorgebracht. Ein Grund dafür ist natürlich das ständige Interesse, das das italienische Publikum dem Werk Thomas Manns entgegenbrachte und weiterhin bringt. Der kommerzielle Erfolg der Romane und Erzählungen Thomas Manns in Italien hat keine Stagnationsphasen gekannt. Und anders als in anderen Ländern hat es keine Zeit gegeben, in der Romane, Erzählungen und Essays nicht mehr gelesen wurden. In den siebziger Jahren, als anderswo das literarische Werk Thomas Manns kritisiert wurde, erschien die überaus erfolgreiche Verfilmung Luchino Viscontis des *Tod in Venedig*, die das Interesse für Thomas Manns Kunst noch lebhafter entfachte. Und kurz davor war noch eine andere, weniger eklatante aber nichtsdestoweniger hochbedeutende Übersetzung erschienen, welche die Diskussion um den politischen Wert des Denkers Thomas Manns wieder aufflammen ließ. Der Germanist Marianello Marianelli hatte 1969 erstmals die *Betrachtungen eines Unpolitischen* übersetzt (vor seiner Übersetzung hatte es nur eine partielle gegeben, auf Japanisch). Nun muss man wissen, dass

der politische Denker Thomas Mann eine bedeutende Orientierungsfigur für die Nachkriegsgeneration gewesen ist. Der ehemalige, kommunistische Präsident der italienischen Republik Giorgio Napolitano hat immer wieder eine Sammlung von politischen Essays Thomas Manns, die 1948 unter dem Titel *Moniti all'Europa* (»Warnungen an Europa«) erschienen war, als den eigenen politischen Kompass bezeichnet (nicht zufällig wird das Buch im kommenden Oktober erneut veröffentlicht, und zwar mit einer Einführung desselben Giorgio Napolitano). Die Publikation der *Betrachtungen eines Unpolitischen* – die in die Gesamtausgabe Mazzucchettis auf expliziten Wunsch Thomas Manns nicht einbezogen worden waren – erweiterte das Bild des Schriftstellers um eine neue Dimension und ließ es viel problematischer erscheinen. Seit der Veröffentlichung der Übersetzung Marianellis hat man in Italien, anders als etwa in Deutschland (und vielleicht anders als eine philologisch-historische Sichtweise raten würde), den Thomas Mann der *Betrachtungen* im Lichte des späteren, demokratischen Gegners des europäischen Faschismus rezipiert.

Sie sehen: Wer sich in Italien mit Thomas Mann beschäftigt, steht in einer bedeutenden Tradition, die ich hier nur in ihren Höhepunkten skizzieren konnte, die in Wirklichkeit aber viel reicher ist.

Meine Aufgabe in der neuen Ausgabe war lediglich die Aufgabe des kommentierenden Herausgebers, und im Falle des *Doktor Faustus* und der *Entstehung des Doktor Faustus* auch die des Übersetzers, und ich habe versucht, mit dieser Aufgabe so gut als möglich zu Rande zu kommen. Ich hatte dabei die größte Freiheit, und dafür bin ich dem Verlag und der Leiterin der Reihe sehr dankbar. Auf dieser Basis konnte ich versuchen, die von mir kommentierten Werke Thomas Manns in ein neues Licht zu rücken. Das große Problem war: in welches Licht?

Um diese Frage zu beantworten, begann ich eine rasche und doch relativ systematische Untersuchung der existierenden Literatur zu Thomas Manns Erzählwerk. Sie enthält bekanntlich viel Hervorragendes, und es war für mich am Anfang nicht so einfach, die perspektivenreichsten Linien der Forschung auszumachen. Dabei wie in allen darauffolgenden Phasen meiner Arbeit waren mir von ungemeiner Hilfe der stete Gedankenaustausch mit Elisabeth Galvan zu und über Thomas Mann: Diese Auszeichnung ist auch eine Anerkennung ihrer Bemühungen um eine intensive Kooperation zwischen deutscher und ausländischer Thomas-Mann-Forschung. Sie hat mich 2005 in die Thomas-Mann-Forschung eingeführt. Ich war damals in dieser Sphäre so unbekannt, dass, als ich bei einer festlichen Gelegenheit in Lübeck einen Tischplatz neben ihr bekam, auf meinem Tischkärtchen stand: Herr Galvan. Ich habe mich immer sehr gefreut hier in Deutschland als Herr Galvan zu gelten.

Was ich damals bemerkte, war die Konstante einer doppelten Hauptlinie in der Thomas-Mann-Forschung: Die eine verfolgte noch das Bild des verspäteten

Epikers, des großen Realisten und des vom Dreigestirn Schopenhauer–Nietzsche–Wagner entscheidend beeinflussten Schriftstellers; Die andere deutete auf die mythischen, symbolischen und experimentellen Aspekte in der Kunst Thomas Manns hin. Diese zweite Hauptlinie hatte sehr viele wichtige Elemente im Erzählwerk des Schriftstellers entdeckt, doch keine größere, umfassende Thomas-Mann-Interpretation hervorgebracht. Manche Interpreten dieser zweiten Richtung hatten genialische, partielle Studien geschrieben, denen kaum zu widersprechen war und wichtige Details des Werks erleuchteten, die nur mit Mühe ins geläufige Gesamtbild des Mann'schen Werks passten. Ich überzeugte mich – ich weiß immer noch nicht, ob mit Recht oder nicht –, dass die Verwertung dieser Einzelheiten zu neuen Interpretationen des erzählerischen Werks Thomas Manns hätte führen können. Denn ich sah, damals sicherlich noch ungenau, dass diese Details Thomas Manns Werk mit der Tradition des europäischen Modernismus in Verbindung setzten.

Was diese Tradition kennzeichnet, ist bekanntlich der Wille zur Auflösung der traditionellen literarischen Strukturen und Inhalte bei Bewahrung eines strengen Sinns für die Form: Was diese extrem kontrollierte Form enthält, lässt sich nicht mehr mit den alten Kategorien beschreiben. Die Auflösung der traditionellen Strukturen erfolgt auf unterschiedlicher Weise und auf verschiedenen Niveaus. Man weiß etwa, dass bei Thomas Mann die musikalische Textur des Werks die lineare Logik der epischen Form sprengt. Dasselbe gilt auf inhaltlichem Niveau. Thomas Manns Romane und Erzählungen sind komplexe Gefüge. Erzählt wird in ihnen eine scheinbar unkomplizierte, unmittelbar ansprechende Geschichte, deren Beweggründe aber viel tiefer unter der kaum durchsichtigen Oberfläche liegen. Diese Beweggründe rechtfertigen die erzählte Geschichte, indem sie diese in ein anderes, unerwartetes Licht rücken. Dabei besteht Thomas Manns Kunst darin, die Oberfläche so genau und wirklichkeitsgetreu zu gestalten, dass sie die ganze Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht und eine scheinbare Selbstgenügsamkeit vortäuscht. Aber die besondere Qualität der Erzählungen und Romane Thomas Manns liegt darin, dass sie eine Art doppelter Identität besitzen und auf unterschiedlichen Ebenen differente Reflexionen entwickeln, die in einer gegenseitigen Abhängigkeit stehen.

In meinen Kommentaren und Einführungen habe ich versucht, die Modernität von Thomas Manns Erzählweise zu zeigen. Ich werde in den nächsten Minuten einige Beispiele anführen, die drei m. E. äußerst wichtige Dimensionen von Thomas Manns modernistischer Kunst illustrieren können: ihr musikalisches Wesen, ihre Neigung zur Allegorie und ihre psychologisch-psychoanalytische Konsistenz. Zuerst sei aber auf eine andere Erfahrung des Kommentators hingewiesen. Ich konnte mit dem Verlag vereinbaren, die Werke

in möglichst chronologischer Ordnung zu übersetzen und zu kommentieren. Dieses Verfahren erwies sich als sehr produktiv, vor allem deswegen, weil Thomas Mann – der langatmige Epiker – aus Nietzsches Wagner-Kritik die Bemerkung entnahm, dass die scheinbar monumentale Kunst Wagners eigentlich eine Kunst des Details ist. Auch Thomas Mann ist ein Künstler des Details. Und wie folgenreich diese Bemerkung sein kann, möchte ich nun gleich zeigen. Denn gewisse Details tauchen werkübergreifend auch nach Jahrzehnten wieder auf.

Nehmen wir als erstes Beispiel die bekannte leitmotivische Strukturierung der Erzählung bei Thomas Mann, das die Bedeutung der musikalischen Strukturen in seinem Werk exemplifizieren soll.

Der Gebrauch leitmotivischer Erzählzellen beginnt schon im *Kleinen Herrn Friedemann* und entwickelt sich dann in großem Stil im ersten Roman. Am Anfang hat das Leitmotiv eine strukturierende Funktion, seine Benützung lässt sich aber kaum unterscheiden vom Gebrauch rekurrierender Formeln in der alten Epik. Nicht zufällig wurde schon am Anfang der sechziger Jahre diese Erzähltechnik als Symptom einer Mythologisierung der Figuren in Thomas Manns Erzählungen und Romanen interpretiert. Schon in *Buddenbrooks* aber erkennt Thomas Mann, dass die leitmotivische Strukturierung der Erzählung weitere Möglichkeiten öffnet. Man kann fast das Moment erkennen, an dem er sich dessen bewusst wird: Bei den Überlegungen zur Formulierung des Schlusses zum dritten Buch des Romans über Tony Buddenbrooks Erlebnisse in Travemünde. In den Notizbüchern findet sich ein früher Entwurf zum »Abschluß des Liebeskapitels«. Er hätte so lauten sollen:

Dies alles ist nur deshalb so ausführlich erzählt worden, weil es die einzige, von ihrer Wiege bis zu ihrem Grabe, die einzige wirklich glück[liche]selige Stunde war, die diesem anmuthigen und gutherzigen Geschöpfe von Gott beschieden wurde. (Notb I, 160)

Das ist schon große Literatur: Ein hervorragender Abschluss, der an Tolstois *Anna Karenina* erinnert. Aber dann erfindet Thomas Mann noch etwas Besseres (und lässt den Satz unverwendet). Dieselbe Idee konnte auch anders ausgedrückt werden, und zwar durch die leitmotivische Wiederholung den ganzen Roman hindurch genau der Worte, die Tony von Morten gehört hat. Jeder *Buddenbrooks*-Leser weiß, wie rührend es wirkt, wenn Tony sich in ihren unglücklichsten Momenten an Mortens Behauptungen über den »König von Preußen«, der »ein großes Unrecht begangen« hat, erinnert, usw. Das Leitmotiv ist jetzt zum Träger von Affekten geworden und wirkt so effektiv, dass es dem Roman eine Einheit vermittelt, die keine episch-lineare mehr ist sondern eine tief emotionelle.

Dabei lässt es Thomas Mann aber nicht bewenden. In den folgenden Erzäh-

lungen und Romanen kennt die Anwendung von Leitmotiven neue Verwandlungen bis sie eine deutlich allegorische Valenz erhält. Das beginnt unmittelbar vor dem *Zauberberg*. Im Roman taucht bekanntlich ein Gegenstand auf, dem Thomas Mann eine spezifisch allegorische Bedeutung zuschreibt: die Taufschale. In einer wichtigen Tagebuchnotiz vom 20. April 1919 heißt es:

*Ich begann nach 4jähriger Unterbrechung wieder am ›Zauberberg‹ zu schreiben [...]. Die neue Einleitung schlägt das Zeit-Thema erstmalig an. Das Kaptl. wird außerdem um das Motiv der Tauf-Schale, als Symbol der Geschichte und des Todes, bereichert. Man kennt das Gerät aus dem ›Ges. v. Kn.‹, und so hat es autobiographische und vereinheitlichende Bedeutung. (Tb, 20. 4. 1919)*

Zwei Aspekte sind hier wichtig: die Erklärung des allegorischen Werts der Taufschale im Roman und die Vorstellung, dass der Leser des *Zauberberg* das im *Gesang vom Kindchen* erscheinende Gefäß wiedererkennen wird. Thomas Mann hat offensichtlich die Idee entwickelt, dass gewisse Leitmotive eine Kontinuität nicht nur im einzelnen Werk, sondern darüberhinaus in seinem ganzen Erzählwerk herstellen können.

Die allegorische Taufschale spielt aber in einem weiteren allegorischen Kontext ihre Rolle. Man erinnere sich: Im Roman taucht der Merkur immer wieder unter dem alten Namen »Quecksilber« auf.

»Queck« (aus der althochdeutschen Wurzel »kek-«, d.h. »Leben«) ist der Merkur insofern, als er einen Bezug zur Sphäre des Eros und somit des erotisch gekennzeichneten Lebens hat. Das eigentliche Silber hingegen (und das mit ihm verbundene Gold) steht immer in Verbindung mit dem Tod. Es erscheint auf dem Sarg und dem Spazierstock von Hans Castorps Großvater und, besonders raffiniert, auf einer Reihe von Gegenständen, die symbolisch für den Tod stehen. Aus Silber (innen vergoldet) ist die schon bekannte *Taufschale* gemacht. Silber sind die *Schnallen* auf den Schuhen des Großvater-Portraits, in dem Hans eine Darstellung des ultramondänen Wesens des Ahns erkennen will. Auch die Laternen, welche auf dem goldenen Kreuz leuchten, womit der kleinen Barbara Hujus die letzte Ölung gebracht wird, sehen wie die goldenen Schellen auf dem »Schellenbaum vor der Janitscharenmusik« aus.<sup>1</sup> Schale, Schnallen und Schellen scheinen ihrem Wortlaut nach miteinander verbunden. Aus ihren Buchstaben ist aber auch der Namen des Mädchens komponiert, das sich im Haus von Konsul Tienappel um Hans Castorp kümmert: Schalleen. Das scheint Zufall zu sein, denn was sollte Schalleen mit Schale, Schnallen und Schellen zu tun haben? Und doch: Sie hat mit diesen Dingen das Silber gemein, denn sie ist die Tochter eines Goldschmieds aus Altona,<sup>2</sup> und somit ist auch sie

<sup>1</sup> S. I, 84.

<sup>2</sup> S. I, 49.

als eine jener Todeserscheinungen zu verstehen, die das Leben Hans Castorps von frühester Kindheit an begleiten.

Diese Allegorie taucht im *Doktor Faustus* erneut auf. Und sie wirft ein Licht auf einen Namen, zu dem mir keine überzeugenden Erklärungen bekannt sind: den Namen von Nepomuk Schneidewein. Das Kind kann ihn bekanntlich nicht aussprechen und nennt sich einfach »Echo«. Der Roman gibt keinen Hinweis zum Verständnis dieser merkwürdigen Verwandlung des Namens. Nur wenn man sich daran erinnert, dass das Wort »Echo« auch »Widerschall« oder in älteren, in Grimms Wörterbuch angegebenen Quellen, »Gegenschall« heißen kann, versteht man Thomas Manns Spiel mit dem Schall-Motiv aus dem *Zauberberg*. Echo ist Wider-schall, Gegen-schall. Er kümmert sich um den Onkel so wie Schalleen sich um Hans Castorp kümmerte. Er trägt – gut verdeckt – im eigenen Namen die Silbe, die symbolisch für den Tod stand und steht. Nur dass er nicht wie Schalleen als Todeserscheinung neben Adrian Leverkühn steht, sondern als Wider- und Gegen-schall, als Gegner des Todes und Liebesbote. Das macht sein Schicksal besonders tragisch: Dass auch er – als einzige lebensfördernde Figur des Romans – früher als alle dem Tode (und dem Teufel) weichen muss. Sie werden glauben, dass ich übertreibe und Analogien finde, wo sie keineswegs da sind. Wo bliebe, z. B., die Beziehung zum Silber? Aber sie ist doch da; und kaum sichtbar wird Echo eine Eigenschaft zugeschrieben, die hoffentlich auch Ihnen nicht willkürlich erscheinen wird: Er hat ein »Silberstimmchen«.

Man sieht es auch an diesen wenigen Beispielen: Das Musikalische und das Allegorische sind einheitsstiftende Dimensionen des Werks Thomas Manns. Dasselbe gilt – da wo es gilt – für die psychologische Dimension des Romans. Ich habe vor etlichen Jahren versucht, zu zeigen, dass der *Zauberberg* als träumerische Narration zu lesen ist oder, um es besser zu sagen, als Narration eines einzigen, langen Traums eines Soldaten, der sich vielleicht Hans Castorp nennt, auf einem Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs. Das lässt sich, m. E., verschiedentlich beweisen. Heute möchte ich Ihnen zeigen, dass auch kaum betrachtete Aspekte des Ganzen von dieser Natur des Romans zeugen.

Vor vielen Jahren hat der deutsch-amerikanische Germanist und Schriftsteller Oskar Seidlin den Metamorphosen der Nummer 7 in Thomas Manns Romanen und insbesondere im *Zauberberg* einen fundamentalen Aufsatz gewidmet. Ich fasse kurz zusammen: Der *Zauberberg* zählt 52 Kapitel, von denen drei denselben Titel tragen (Mynheer Peeperkorn), so dass die Kapitel eigentlich 49 sind, d. h.  $7 \times 7$ . Im *Doktor Faustus* gilt das Gegenteil: Die Kapitel sind 47, aber das Kapitel 34 ( $3 + 4 = 7$ ) ist in drei Teilen geteilt, so dass die Kapitel immer noch 49 sind, usw. Mir (und Seidlin selbst) war dieses »hohe Spiel der Zahlen« rätselhaft: warum eine solche Kabbalah? Was soll das alles besagen?



Man könnte mehrere Erklärungen angeben. Ich weiß immer noch nicht, was dieses Bestehen auf der Nummer 7 im Gesamtwerk Thomas Manns bedeuten soll. Für den *Zauberberg* hätte ich aber eine Erklärung. Sie ist mit der Bemerkung verbunden, dass im Roman der Nummer 2 eine genau so wichtige, strukturierende Funktion zugeschrieben wird wie der Nummer 7. Bekanntlich ist alles im *Zauberberg* »zweisam« und doppelt. Die Dualität betrifft die Ärzte, die Söhne von »Tous-les-deux«, natürlich die Helden des Romans (Hans und Joachim), die Erscheinungen Clawdia Chauchats, die ihrerseits eine doppelte Identität besitzt und einen von doppelten Silben geprägten Namen trägt, wie auch ihr später Begleiter Peepkorn, usw. Sogar im Titel des Romans erscheint eine Verdoppelung: *Zau-ber-ber-g*. Und das zweite Kapitel des Romans ist in zwei Unterkapitel geteilt, welche beide einen Doppeltitel tragen. Diese beiden Doppeltitel sind aber nicht gleich, denn im zweiten – anders als im ersten – ist die Teilung durch einen Punkt markiert: eine starke Zäsur, welche drei von den vier Teilen der Titel hervorhebt. Es ist eine fast unsichtbare Erscheinungsform der Nummer 7 (3 in der 4) in der doppelten Zweiheit des zweiten Kapitels.

Bekanntlich wird der erste Tag Hans Castorps in Davos in den ersten drei Kapiteln erzählt und diese drei Kapitel sind ihrerseits in 14 Unterkapitel geteilt. Interessant ist aber, wie Thomas Mann die weiteren Kapitel und Unterkapitel des Romans organisiert.

Das vierte Kapitel ist in zehn Unterkapitel geteilt, das fünfte in neun, das sechste in acht und das siebte wieder in zehn Unterkapitel, deren drei aber denselben Titel (*Mynbeer Peepkorn*) tragen und eine Einheit darstellen: Also besteht das siebte Kapitel eigentlich aus sieben Unterkapiteln. Aber  $4 + 10$ ,  $5 + 9$ ,  $6 + 8$  oder  $7 + 7$  macht immer 14. Und diese Nummer deutet immer auf die Nummer der Unterkapitel hin, in denen Hans Castorps erster Tag in Davos dargestellt ist. Warum? Weil es immer der erste Tag, immer derselbe Tag ist: der Tag, an dem der Soldat seinen Traum träumt; ein Tag, der in vierzehn Teile unterteilt erscheint. Der Grund dieser Teilung ist ersichtlich: Stehen die Sachen so, wie ich sie zu beschreiben versuchte, dann ist diese Nummer, 14, als Tagesrest zu interpretieren: Denn der Soldat (Hans Castorp) träumt von seinem Abenteuer in Davos im Kriegsjahr 1914.

Das alles zeigt, dass Thomas Mann seine Erzählungen und Romane keineswegs »realistisch« konzipiert, sondern allegorisch. Diese Allegorie ist aber eine moderne, insofern sie aus Fragmenten, Resten und Ruinen einer Wirklichkeit entsteht, die nicht mehr als organisierte Totalität erscheinen kann und nicht mehr als organisierte Totalität – wie etwa in den großen Romanen Tolstois oder Dickens – dargestellt werden kann. Und trotzdem: Diese Erzählkunst ist in der Lage, eine Epik des Individuums und des Individuums im Trümmerfeld der Geschichte zu schaffen.



Darin besteht, m.E., die Modernität von Thomas Manns Erzählkunst. Sie ist aber eine schwer sichtbare, die sich nur dem mikrologischen Blick des langsamen Lesers zeigt. Ein Übersetzer, ein Kommentator ist, notwendigerweise, ein solcher langsamer Leser. Die Auszeichnung, mit der Sie heute meine Arbeit ehren, erlaube ich mir, als Anerkennung zu interpretieren auch für die vielen Thomas-Mann-Forscher und Übersetzer im Ausland, die in ähnlicher Arbeit mit mikrologischer Aufmerksamkeit und langsamer Mühe eine lange Kette von immer neuen Versuchen fortsetzen.

## Abbildungsverzeichnis

Andreas Kilcher: Humanismus *in extremis*. Max Brod und Thomas Mann.  
S. 16

Max Brod, Thomas Mann, Katia Mann, Prag 1932: Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich, Atelier Arch. Vaněk, Prag. Trotz intensiver Bemühungen des Autors konnte der Rechteinhaber nicht ermittelt werden.

S. 20

Widmung von Max Brod an Thomas Mann, 1935: Band aus Thomas Manns Nachlassbibliothek im TMA, Thomas Mann 3656, Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich.

Gunilla Eschenbach: Thomas Mann, Samuel Fischer und der S. Fischer Verlag.  
S. 53

Deutsches Literaturarchiv Marbach. Trotz intensiver Bemühungen der Autorin konnte der Rechteinhaber nicht ermittelt werden.

Katrin Bedenig: »Und der Funke kommt und zündet.« Hermann Hesse, Thomas Mann und der belgische Grafiker Frans Masereel.

S. 177

Frans Masereel: Mein Stundenbuch, 1926: Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von ProLitteris, Schweizerische Urheberrechtsgesellschaft für Literatur und bildende Kunst.

Frans Masereel: Die Idee, 1927: Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von ProLitteris, Schweizerische Urheberrechtsgesellschaft für Literatur und bildende Kunst.

## 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 Rudolf 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.
- Br I–III Thomas Mann: Briefe 1889–1936, 1937–1947, 1948–1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 1962–1965.
- BrAu Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
- BrHe Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel, hrsg. von Anni Carlsson und Volker Michels, 3. Aufl., Frankfurt/Main: S. Fischer 2017 (= Fischer Taschenbücher, Bd. 15672).
- BrHM Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900–1949, hrsg. von Hans Wysling, 3., erweiterte Ausg., Frankfurt/Main: S. Fischer 1995 (= Fischer Taschenbücher, Bd. 12297).
- 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.

- TMA Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich.
- TM Hb (2005) Thomas-Mann-Handbuch, 3. aktualisierte Aufl., hrsg. von Helmut Koopmann, Frankfurt/Main: S. Fischer 2005 (= Fischer Taschenbücher, Bd. 16610).
- TM Hb (2015) Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: J. B. Metzler 2015.
- TM Jb [Band] Thomas Mann Jahrbuch 1 (1988) ff., begründet von Eckhard Heftrich und Hans Wysling, hrsg. von Katrin Bedenig und Hans Wißkirchen (ab 2014), Frankfurt/Main: Klostermann.
- TMS [Band] Thomas-Mann-Studien 1 (1967) ff., hrsg. von Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Bern/München: Francke, ab 9 (1991) Frankfurt/Main: Klostermann.

## Thomas Mann: Werkregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Der alte Fontane 27  
An die Redaktion der »Staatsbürger-  
Zeitung« I 96  
An die Redaktion der »Staatsbürger-  
Zeitung« II 96
- Der Bajazzo 145 ff.  
Beim Propheten 68, 86, 112  
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix  
Krull 112, 122, 208  
Betrachtungen eines Unpolitischen 11,  
45, 60, 101, 140, 148, 155 f., 187, 208,  
217 f.  
Die Betrogene 80, 209  
Bilderbuch für artige Kinder 172  
Briefwechsel und Briefadressaten  
– Brod, Max 10, 14 f., 17 f., 22, 24 f., 28  
– Ehrenberg, Paul 120  
– Hesse, Hermann 194–197  
– Knopf, Albert 26  
– Laughlin, James 25  
– Mann, Erika 123, 187  
– Mann, Heinrich 119  
– Martens, Kurt 140  
– Reisiger, Hans 172  
– Schickele, René 42  
– Wassermann, Jakob 36 f., 39, 41 ff.  
Briefe aus Deutschland. Dritter Brief  
148  
Bruder Hitler 69, 72, 108, 118, 120  
Buddenbrooks 50, 58, 60 ff., 64, 119,  
121, 125 f., 127–130, 139 f., 142, 144,  
148 f., 168 f., 199, 205, 213, 220
- Dem Dichter zu Ehren. Franz Kafka  
26, 28  
Doktor Faustus 42, 73, 80, 85, 90 f.,  
108, 110, 117, 121, 151, 169, 205–209,  
213 f., 218, 222
- Die Ehe im Übergang 105  
Ele Korothe Yaakob 58  
Ein Brief von Thomas Mann 188  
Einleitung zu einer Demian-Ausgabe 27  
Einleitung zu »Mein Stundenbuch«  
174–178, 181 f.  
Die Entstehung des Doktor Faustus  
213 f., 218  
Der Erwählte 29, 64, 80, 107, 122, 209  
Enttäuschung 125, 145 ff.
- Festgruss. Max Brod zum 50. Geburts-  
tag 30  
Fiorenza 71, 107–122  
Freud und die Zukunft 66
- Gefallen 125  
Geist und Kunst 118  
Die Geliebten 110  
Gerächt 149  
Gesang vom Kindchen 221  
Gladius Dei 10, 65–76, 141, 143 f., 146  
Grabbeigabe für S. Fischer 51
- Herr und Hund 89 f., 122  
Der Holzschneider Masereel 172,  
178 f., 183

- Die Hungernden 110
- Im Spiegel 40ff.
- Joseph und seine Brüder 14–17, 24, 29, 55f., 60, 66, 109, 200
- Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs 15, 55, 58f.
- Joseph und seine Brüder. Der junge Joseph 59
- Der kleine Herr Friedemann 75, 83ff., 93, 125–128, 141, 144, 220
- Königliche Hoheit 13, 148, 213
- Die Kunst des Romans 25
- Leiden und Größe Richard Wagners 28, 78
- Die Lösung der Judenfrage 40, 52, 75
- Lotte in Weimar 108, 121
- Lübeck als geistige Lebensform 63
- Luischen 84, 149
- Mario und der Zauberer 108, 114–117, 126, 151, 209
- Meine Zeit 79
- Moniti all'Europa 218
- La Montagna incantata 214
- La Montagna magica 213
- La Montagne magique 58
- La Morte a Venezia 59
- Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung 73
- Notizbücher 101, 104, 220
- On Myself 75, 88f.
- Pariser Rechenschaft 151
- Reisebericht 28
- Schwere Stunde 87, 89, 108, 121
- Tagebücher 25, 27f., 35, 43, 45, 121, 169, 221
- Tischrede auf Wassermann 34f.
- Der Tod in Venedig 59, 72, 78, 85, 88f., 108, 110, 118ff., 122, 126, 145, 151, 201, 203ff., 207, 213, 217
- Tonio Kröger 12f., 64, 85, 99, 103, 105f., 110, 119, 205
- Tristan 10, 86, 125, 130f., 169, 205f.
- Unordnung und frühes Leid 77, 79, 154, 160
- Verjüngende Bücher 18
- Die Vernachlässigten 25
- Die vertauschten Köpfe 122
- Vision 140
- Von deutscher Republik 43, 48, 208
- Wälsungenblut 10, 125, 132–137, 141, 149, 150
- Warnungen an Europa 218
- Der Wille zum Glück 93–106, 141, 146f.
- Das Wunderkind 86, 112
- Der Zauberberg 15, 36, 42, 45, 58, 64, 108, 110, 116, 121f., 125f., 130ff., 143, 151, 156, 169, 183, 199, 203, 209, 212f., 214ff., 221f.
- Zur jüdischen Frage 39

## Personenregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.

- Adenauer, Konrad 11  
 Adolphs, Dieter W.  
 – Gastlichkeit bei Thomas Mann 126  
 Adorno, Theodor W. 26, 80  
 Albracht, Miriam  
 – Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann Forschung 127  
 Alt, Peter André 29  
 – Franz Kafka. Eine Biographie 29  
 Altenberg, Peter 50  
 Amrein, Ursula  
 – Angeblich keine Opposition 192  
 – Else Lasker-Schüler und Thomas Mann im Schweizer Exil 185  
 – Erika Mann zwischen Familie und Öffentlichkeit 187  
 – Phantasma Moderne 185  
 d'Annunzio, Gabriele 109  
 Ansel, Michael  
 – Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann 82  
 – Hybride Repräsentanz 83  
 Anz, Thomas  
 – Literatur und Existenz 84  
 Arburg, Hans-Georg von  
 – Concordia discors 142  
 Auerbach, Elias  
 – Wüste und gelobtes Land 15  
 Auerochs, Bernd  
 – Charisma bei Buber, George, Mann 83  
 Avermaete, Roger  
 – Frans Masereel 173  
 Bal, Mieke  
 – Narratology 93, 102  
 Ball, Hugo 193  
 Balzac, Honoré de  
 – Louis Labert 101  
 – La peau de chagrin 101  
 – Seraphita 101  
 Bartels, Adolf 96  
 – Geschichte der deutschen Literatur 96  
 – Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur 96  
 Bartosch, Berthold 175  
 Baudelaire, Charles 107  
 Bauer, Sandra  
 – Kirsche, in: Metzlers Lexikon literarischer Symbole 136  
 Bedenig, Katrin  
 – Bildende Kunst 172  
 – Nur ein »Ohrenmensch«? 147  
 Beer-Hofmann, Richard  
 – »König David« 57  
 Bendix, Regina  
 – Kulinaristik 124  
 Benini, Arnaldo  
 – Mann, Wassermann und die Judenfrage 33  
 Benn, Gottfried 81  
 Bermann Fischer, Brigitte  
 – In Memoriam S. Fischer 63  
 – S. Fischer und sein Verlag 49  
 Bermann Fischer, Gottfried 55, 58, 60, 61, 63, 187, 197  
 – In Memoriam S. Fischer 63  
 – S. Fischer und sein Verlag 49  
 Bernhard, Georg 194  
 – Der Fall S. Fischer 194  
 Betz, Werner  
 – Literatur, Sprache, Gesellschaft 78  
 Bibel  
 – Das Alte Testament 97  
 – Genesis 97  
 – Das Neue Testament 97  
 – Die Offenbarung des Johannes 113  
 – Passionsgeschichte 182

- Der Verlorene Sohn 157
- Blödorn, Andreas
  - Metaphysik und Moderne 106
  - Perspektivenwechsel und Referenz 106
- Thomas-Mann-Handbuch 100f., 172
- Von der Queer Theory 106
- Blumenfeld, Kurt 11
- Boccaccio, Giovanni 109, 120
- Böhm, Karl Werner
  - Zwischen Selbstzucht und Verlangen 104
- Böhme, Gernot
  - Atmosphäre als Grundbegriff 139, 141
- Borchmeyer, Dieter
  - Moderne Literatur in Grundbegriffen 70
- Born, Jürgen
  - Kafka: Kritik und Rezeption 18
  - Kafka: Nachgelassene Schriften 28
- Börnchen, Stefan
  - Apokrypher Avantgardismus 77f., 79, 85
- Bourget, Paul
  - Essais de psychologie contemporaine 66f.
- Brandes, Georg
  - Die romantische Schule in Frankreich 101
- Brecht, Bertolt 81
  - Im Dickicht 148
- Breidbach, Olaf
  - Radikale Historisierung 82
- Broch, Hermann 79, 81
- Brod, Max 9–24, 26, 28, 173
  - Heidentum, Christentum und Judentum 15
  - Im Kampf um das Judentum 21
  - Kafka. Eine Biographie 28
  - Kafka. Gesammelte Schriften 29
  - Kafkas Glauben und Lehre 23, 30
  - Reubeni, Fürst der Juden 14
  - Schloss Nornepygge 13
  - Streitbares Leben 13, 16, 19, 21, 23
  - Die That 12
  - Thomas Manns Ironie 14
- Thomas Manns Zauberberg 15
- Brod, Otto 23
- Brunetti, Simona
  - Versprachlichung von Welt 26
- Buber, Martin 11, 19
- Bulgakow, Mikhail
  - Der Meister und Margarita 207
- Calderón de la Barca, Pedro 13
- Caravaggio, Michelangelo Merisi
  - Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 104
- Carlsson, Anni
  - Briefwechsel Mann–Hesse 195
- Carossa, Hans 190
- Chmura, Nadine A.
  - Kafkas unzuverlässige Komik 29
- Cohn, Oskar 11
- Colli, Giorgio
  - Nietzsche. Sämtliche Werke 71, 101, 109, 140, 212
- Colorni, Renata 214, 217
- Crescenzi, Luca 211 ff.
  - Abschied vom Ästhetizismus 73
  - Antropologia e poetica della fantasia 211
  - Melancholie im Zauberberg 212
  - Melancolia occidentale 213
  - Traumystik und Romantik 215
  - Verzeichnis von Nietzsches Büchern 212
  - Wer ist der Erzähler des »Zauberberg«? 216
  - Zur Soziologie der Zauberberggesellschaft 213
- Crescenzi, Luca (Fußballspieler) 211
- Darmaun, Jacques
  - Thomas Mann, Deutschland und die Juden 95, 103
- Dehe, Astrid
  - Kafkas komische Seiten 29
- Dehmel, Richard 51, 57
- Dentan, Michel
  - Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka 29
- Detering, Heinrich
  - Juden, Frauen, Litteraten 40f., 104
  - »Der Litterat« 83



232 *Personenregister*

- Das offene Geheimnis 103
- Dickens, Charles 224
- Dingeldein, Hannah
  - Diskurse des Alimentären 124
  - Kulinaristik in der Literatur 124, 137
- Döblin, Alfred 33, 50, 81
  - Der Bau des epischen Werks 107
  - Berlin Alexanderplatz 35
- Dostojewski, Fjodor 50, 109
- Düffel, John von 121
- Dylan, Bob 199
  
- Ehrenberg, Paul 105, 109, 120
- Eikmeyer, Robert
  - Adolf Hitler 69
- Einstein, Albert 11
- Eisenstein, Daniela
  - Jakob Wassermann 38
- Elias, Norbert
  - Über den Gebrauch des Messers beim Essen 134
- Eloesser, Arthur
  - Mann. Sein Leben und sein Werk 96
- Elsaghe, Yahya
  - Die imaginäre Nation 95f., 97
  - Thomas Mann und die kleinen Unterschiede 95, 103
- Emons, Hans
  - Film – Musik – Moderne 175
- Emrich, Wilhelm 26
- Engstler, Achim
  - Kafkas komische Seiten 29
- Erhart, Walter
  - Familienmänner 98
- Ermatinger, Emil 192
- Eschenbach, Gunilla
  - Schröder im Dritten Reich 60
  - Schröders Auseinandersetzung mit Kippenberg 61
  - »Unpolitische Betrachtungen« bei Schröder 60
  
- Fauth, Søren R.
  - Metaphysik und Moderne 106
- Fiedler, Corinna
  - Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren 55, 58, 63
  
- Fischel, Albert 160
- Fischer, Hedwig 52, 58, 60, 61, 62
  - Briefwechsel mit Autoren 55
- Fischer, Samuel 49–64
  - Briefwechsel mit Autoren 55
  - Rede 49
- Flake, Otto 57
  - S. Fischer 58
- Flaubert, Gustave
  - Correspondence 1877–1880 201
- Flügge, Manfred
  - Das Jahrhundert der Manns 62
- Fontane, Theodor 57, 100
  - Graf Petöfy 150
- Foucault, Michel
  - Überwachen und Strafen 131
- François, Étienne
  - Deutsche Erinnerungsorte 70
- Freud, Sigmund 66, 217
  - Das Unbehagen in der Kultur 204
- Friedmann, Donald
  - Malende Dichter 171
- Friedrich, Hans-Edwin
  - Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann 82
  - Hybride Repräsentanz 83
  
- Galvan, Elisabeth 211, 218
  - GKFA Kommentar zu Fiorenza 67
  - GKFA Kommentar zu Gedichte 122
- Gance, Abel 175
- Geheeb, Paul 158
- Gelber, Mark 10–12
  - Thomas Mann and Max Brod 11f.
- George, Stefan 86, 213
- Gisbertz, Anna-Katharina
  - Stimmung – Leib – Sprache 126, 129
- Goebbels, Joseph 187, 192
- Goebel, Eckart
  - Jenseits des Unbehagens 89
- Goepfert, Sebastian
  - Perspektiven 89
- Goes, Albrecht
  - Lebensfreundlichkeit 60
- Goethe, Johann Wolfgang von 13, 87, 146, 202
  - Faust 140

- Symbolum 183
- Wahlverwandschaften 89, 214
- Werther 202
- Görner, Rüdiger
  - Der Zauber des Letzten 79
- Gredel, Eva
  - Diskurse des Alimentären 124
- Grisebach, Eduard 13
- Gröner, Carina
  - Bilder schreiben – Texte sehen 171
- Groys, Boris
  - Das Kunstwerk Rasse 69
- Grube, Christoph
  - Eis, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole 127
- Grübel, Rainer
  - Die Struktur des künstlerischen Textes 93
- Gutjahr, Ortrud
  - Buddenbrooks 121
  - Thomas Mann 216
- Habs, Robert
  - Appetit-Lexikon 134
- Hamsun, Knut 50
- Hansen, Volkmar
  - Thomas Manns Heine-Rezeption 97
- Hardt, Ludwig 25
- Hardt, Stefan
  - Tod und Eros beim Essen 125, 132
- Hauptmann, Gerhart 19, 26, 50, 51, 55, 62, 169, 190, 213
  - S. Fischer zum Gedächtnis 55 f.
- Heftrich, Eckard 211
  - Kommentar GKFA zu Buddenbrooks 169
  - Rezension zu Thomas Manns »Erwähltem« und »Betrogener« 80
- Heid, Ludger
  - Oscar Cohn 11
- Heine, Gert
  - Thomas Mann Chronik 16
- Heine, Heinrich 23, 38, 97, 109 f.
- Heise, Carl Georg 173
- Heisserer, Dirk
  - Die wiedergefundene Pracht 173
  - Wo die Geister wandern 65
- Heller, Erich 202
- Hennings, Emmy 193
- Herwig, Henriette
  - »Magischer Einklang« 171
- Herwig, Malte
  - Kommentar GKFA zu Tristan 169
- Hesse, Hermann 19, 50, 52, 62, 78, 171–184, 185, 193–198
  - Ausgewählte Briefe 179
  - Briefwechsel mit Thomas Mann 194–197
  - Erklärung 195
  - Gedichte des Malers 171
  - Klingsors letzter Sommer 171
  - Nachwort zu »Geschichte ohne Worte« 174
  - O Freunde, nicht diese Töne! 179
  - Peter Camenzind 193
  - Rezension zu »Die Passion eines Menschen« 174
  - Rosshalde 171
  - Vorwort zu »Die Idee« 174, 179–181 f.
- Hesse, Ninon
  - Hesse. Ausgewählte Briefe 179
- Heuser, Kurt
  - »Shikamo« 56
- Hiller, Kurt
  - Die Jüngst-Berliner 194
- Hirschfeld, Magnus 104
- Hitler, Adolf 17, 21, 69, 71, 73, 75, 120, 186
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
  - Meister Floh 214
  - Nachtstücke 214
  - Prinzessin Brambilla 214
- Hoffmann, Heinrich 71
- Hofmann, Karl-Ludwig
  - Frans Masereel 176
- Hofmannsthal, Hugo von 33, 50, 57, 109
- Hölderlin, Friedrich 214
- Holitscher, Arthur 86
- Honegger, Arthur 175
- Honold, Alexander
  - Deconstructing Thomas Mann 78
  - »On Myself« 90
  - Vorkriegs-Nachlese mit »Herr und Hund« 89

234 *Personenregister*

- Horch, Hans Otto  
 – Deutschtum und Judentum 38  
 Huch, Ricarda 109
- Ibsen, Henrik 50, 109
- Janáček, Leoš 22
- Jens, Inge  
 – Am Schreibtisch 76
- Jonas, Ilse  
 – Thomas Mann und Italien 95
- Jost, Peter  
 – Arthur Honegger 175
- Joyce, James 77  
 – Ulysses 202
- Jung, Carl Gustav 171
- Kafitz, Dieter  
 – Décadence in Deutschland 149
- Kafka, Franz 17–24, 25–31  
 – Amerika/Der Verschollene 18, 26  
 – Beim Bau der chinesischen Mauer 18  
 – The Castle 26  
 – Gesammelte Schriften 19  
 – Nachgelassene Schriften 28  
 – Der Prozess 18, 26, 29  
 – Das Schloß 18, 23, 29ff., 201  
 – Die Verwandlung 26
- Kant, Immanuel 13
- Karthaus, Ulrich  
 – Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil 147
- Karlweis, Marta 43
- Kashiwagi-Wetzel, Kikuko  
 – Festmahl und frugales Mahl 124, 126, 127, 130, 134  
 – Theorien des Essens 133
- Kaul, Susanne  
 – Kafkas unzuverlässige Komik 29
- Kemper, Dirk  
 – Ästhetische Moderne in Europa 80  
 – Ästhetische Moderne als Makro-  
 epoche 80
- Kierkegaard, Søren 13
- Kiesel, Helmuth  
 – Geschichte der literarischen Moderne 80f., 107
- Kilcher, Andreas  
 – Die dritte Rettung 23  
 – Ein epischer Streit findet ein Ende 23
- Kippenberg, Anton 61
- Klein, Kerstin  
 – Die Briefe der Manns 123
- Koch, Hans-Albrecht  
 – Rudolf Alexander Schröder 61
- Köhler, Michael  
 – Götterspeise 125, 132
- Kolb, Annette 194f.
- Könemann, Sophia  
 – Die Geste als Gag 29
- Koopmann, Helmut 51  
 – Lebenstraum und Todesnähe 213  
 – Thomas Mann – Heinrich Mann 87, 144  
 – Thomas Mann und Samuel Fischer 58
- Korrodi, Eduard 185–198  
 – Ausgewählte Feuilletons 185  
 – Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel 185, 188  
 – Die Sammlung 187  
 – Das Schrifttum Deutschlands 190
- Kosofsky Sedgwick, Eve  
 – Between Men 106
- Kraft, Thomas  
 – Jakob Wassermann 33
- Kurth, Liselotte  
 – Thomas Mann 21, 22
- Kurz, Isolde 109
- Kurzke, Hermann  
 – Das Leben als Kunstwerk 96  
 – Nachwort zu »Tristan« 130  
 – Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung 105
- Kuschel, Karl-Josef  
 – Mutterland 96
- Lahme, Tilmann  
 – Die Briefe der Manns 123
- Lämmert, Eberhard  
 – Doppelte Optik 78
- Landgren, Gustav  
 – Hermann Hesse im Kontext 171f.
- Landshoff, Hermann 54
- Landshoff-York, Ruth 54

- Lang, Joseph 171  
 Laplénie, Jean-François  
 – Lectures de récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann 144  
 Larsson, Kristian  
 – Masken des Erzählens 95, 100  
 Lauer, Gerhard  
 – Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann 82  
 – Hybride Repräsentanz 83  
 Laughlin, James 25  
 Lehmann, Florian  
 – Enttäuschung 145  
 Lenau, Nikolaus 109  
 Lenbach, Franz von 109  
 Leppin, Paul 13  
 Lessing, Doris 210  
 Lessing, Theodor 21  
 Levin, Harry 202  
 Lévi-Strauss, Claude  
 – Mythologica I 131  
 Liebrand, Claudia  
 – Apokrypher Avantgardismus 77, 79  
 Linder, Jutta  
 – Thomas Mann liest Kafka 26  
 Lindtberg, Leopold 23  
 Lion, Ferdinand  
 – Thomas Mann. Leben und Werk 152  
 Lörke, Tim  
 – Bürgerlicher Avantgardismus 86  
 – Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre 106  
 Lotman, Jurij  
 – Die Struktur des künstlerischen Textes 93  
 Löwe, Matthias  
 – »Freund, es geht nicht mehr« 80f.  
 Lühe, Irmela von der  
 – Erika Mann 187, 192  
 Lützeler, Paul Michael  
 – Hermann Broch. Briefe 79  
 Lydenberg, Harry M. 22  
  
 Maeterlinck, Maurice 109  
 Mann, Carla 154  
 Mann, Erika 24, 45, 123, 155f., 159f., 162, 169, 186f.  
 – Mein Vater, der Zauberer 187, 192  
 – Thomas Mann 63  
 Mann, Frido  
 – Mutterland 96  
 Mann, Golo 162  
 Mann, Heinrich 19, 24, 42, 87, 109, 123, 186  
 – Mache 112  
 – Das Wunderbare 101  
 – Die Zukunft 112  
 Mann, Julia 96, 110  
 Mann (Pringsheim), Katia 16, 19, 24, 87, 105, 169, 186, 188  
 Mann, Klaus 23, 154–169, 175, 186f., 188  
 – Der Alte 158  
 – Esther und Anja 158  
 – Die Jungen 158  
 – Kind dieser Zeit 153  
 – Kindernovelle 155, 161–168  
 – Masereel-Film 175  
 – Maskenscherz 159  
 – Sonja 158f.  
 – The Turning Point 153  
 – Vor dem Leben 158  
 – Wendepunkt 153, 156, 161, 158, 161  
 Mann, Monika 162  
 Marianelli, Marianello 217f.  
 Martens, Kurt 140  
 Marx, Friedhelm 217  
 – Thomas-Mann-Handbuch 100, 145, 172  
 – Sinnlichkeit und Verführung 150  
 – Väter und Söhne 154f., 160  
 Masaryk, Tomáš Garrigue 19  
 Masereel, Frans 171–184  
 – L'Adieu 173  
 – Brief an Albert Gondin 182  
 – Geschichte ohne Worte 172, 174  
 – Die Idee 173ff., 179, 182  
 – Jeunesse 174  
 – Mein Stundenbuch 174  
 – Passion eines Menschen 174  
 – La révolte des machines 175  
 – Die Sonne 173  
 Matt, Peter von  
 – Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers 89

236 *Personenregister*

- Verkommene Söhne, missratene Töchter 135
- Mattenklott, Gert
- Das Epigonale 82
- Max, Katrin
- Liegekur und Bakterienrausch 130
- May, Markus
- Eis, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole 127
- Mazzuchetti, Lavinia 214, 217f.
- Mendelssohn, Peter de
- Nachbemerkungen zu Thomas Mann 105
- Mereschkowski, Dmitri
- Tolstoi und Dostojewski 109
- Meyer, Anne-Rose
- Theorien des Essens 133
- Meyrink, Gustav 13
- Michels, Volker
- Briefwechsel Mann – Hesse 195
- Hesse. Sämtliche Werke 174, 179–182, 184, 194f., 197
- Montinari, Mazzino
- Nietzsche. Sämtliche Werke 71, 101, 109, 140, 212
- Mörike, Eduard 214
- Moses, Julius
- Die Lösung der Judenfrage 54
- Mosse, George L.
- Das Bild des Mannes 97, 104
- Muir, Edwin
- Kafka. The Castle 26
- Muir, Wille
- Kafka. The Castle 26
- Müller, Christian
- Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre 106
- Münch-Küng, Helen
- Korrodi. Ausgewählte Feuilletons 185, 190f.
  
- Napolitano, Giorgio 218
- Neumann, Michael
- Kommentar GKFA zu Der Zauberberg
- Neider, Charles 26
- Naumann, Uwe
- Erika Mann 187, 192
  
- Neumeyer, Peter F.
- Mann, Brod and the New York Public Library 21, 22
- Niefanger, Dirk
- Jakob Wassermann 38
- Nietzsche, Friedrich 11, 13, 100, 112, 202, 213f., 219f.
- Der Fall Wagner 109
- Die Geburt der Tragödie 128, 214
- Jenseits von Gut und Böse 101
- Morgenröte 212
- Unzeitgemäße Betrachtungen 140
- Vom Nutzen und Nachteil der Historie 140
- Zur Genealogie der Moral 71, 109
- Nora, Pierre
- Les lieux de mémoire 70
- Novinsky, Anita
- Os judeus que construíram o Brasil 96
- Nünning, Ansgar
- Erzähltextanalyse und Gender Studies 97
- Nünning, Vera
- Erzähltextanalyse und Gender Studies 97
- Nyemb, Bertin
- Interkulturalität im Werk Thomas Manns 94, 101
  
- Obrist, Hermann 109
- Och, Gunnar
- Jakob Wassermann 38
- Ohl, Hubert
- Ethos und Spiel 98, 103
  
- Panizza, Oskar 109
- Panizzo, Paolo
- Ästhetizismus und Demagogie 78f.
- Pantheil, Hans W.
- Transatlantisches Literaturverständnis 94
- Parys, Joris van
- Masereel 172, 175f., 182
- Frans Masereel 176
- Pater, Walter 109
- Pfau, Ludwig 150
- Picasso, Pablo 172

- Pils, Holger  
– Die Briefe der Manns 123
- Platen, August von  
– Venedig-Sonetten 145
- Platon 13
- Prel, Carl du 215
- Pringsheim, Erich 154
- Pringsheim, Klaus 24
- Pross, Caroline  
– Dekadenz 98f.
- Proust, Marcel  
– À la recherche du temps perdu 202
- Putz, Leo 110
- Pütz, Peter  
– Thomas Mann und die Tradition 100  
– Thomas Mann und Nietzsche 100f.
- Pyta, Wolfram  
– Hitler. Der Künstler als Politiker 69
- Rau, Peter  
– Geschichte und Gegenwart des »Ausländischen« 94  
– Transatlantisches Literaturverständnis 94
- Reed, Terence J.  
– Kommentar GKFA zu Tristan 169  
– Kommentar GKFA zu Schwere Stunde 108
- Reents, Edo  
– Manns Schopenhauer-Rezeption 117  
– Postkarten von Thomas Mann 123
- Reents, Friederike  
– Stimmungsästhetik 126, 142
- Rehberg, Peter  
– Lachen lesen 29
- Reich-Ranicki, Marcel 26  
– Mann als literarischer Kritiker 26  
– Der Bestsellerautor von gestern 35
- Reinhart, Georg 172
- Reiss, Gunter  
– Allegorisierung und moderne Erzählkunst 143
- Reitzenstein, Markus  
– Lilie, in: Metzlers Lexikon literarischer Symbole 128
- Renan, Ernest 67
- Reuter, Fritz 140
- Riede, Peter  
– Frans Masereel 176
- Riemerschmid, Richard 109
- Ritter, Paul  
– Frans Masereel 182
- Rodewald, Dierk  
– Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren 55, 58
- Rolland, Roman 175  
– La révolte de machines 175
- Rosenbaum, Regina 58
- Roosevelt, Franklin D. 201f.
- Rosner, Leopold  
– Appetit-Lexikon 134
- Ross, Werner  
– Bohemiens und Belle Epoque 65f.
- Roth, Joseph  
– Reise durch Galizien 140
- Rüdinger, Karl  
– Literatur, Sprache, Gesellschaft 78
- Rudtke, Tanja  
– Kulinarische Lektüren 125, 132
- Saenger, Samuel  
– In memoriam S. Fischer 57
- Salter, Georg 18
- Savonarola, Girolamo 66, 76, 108f., 144
- Scherpe, Klaus R.  
– Kontinent Kafka 29
- Scherrer, Paul  
– Quellenkritische Studien 119
- Schickele, René 43
- Schillemeit, Jost  
– Kafka. Schriften 28
- Schiller, Friedrich von 86, 109, 119, 214  
– Don Carlos 207
- Schmid-Bloss, Karl 192
- Schnitzler, Arthur 33, 50
- Schommer, Paul  
– Thomas Mann Chronik 16
- Schopenhauer, Arthur 11, 13, 100, 116f., 124, 128f., 140, 219  
– Die Welt als Wille und Vorstellung 109

238 *Personenregister*

- Schröder, Rudolf Alexander 52, 60, 61, 189
- Schröter, Klaus
- Thomas Mann im Urteil unserer Zeit 18
- Schulze, Hagen
- Deutsche Erinnerungsorte 70
- Schuster, Peter-Klaus
- »München leuchtete« 68
- Schutte, Jürgen
- Die Berliner Moderne 194
- Schwarzschild, Leopold 185–198
- Antwort an Thomas Mann 189
  - Samuel Fischer's Erben 186
- Seidlin, Oskar 222
- Seiler, Bernd W.
- Ironischer Stil und realistischer Eindruck 143
- Setzwein, Monika
- Ernährung als Thema der Geschlechterforschung 131
- Shakespeare, William 13, 90
- Julius Caesar 199
- Shaw, George Bernard 50
- Simmel, Georg
- Der Krieg und die geistigen Entscheidungen 45
  - Die Soziologie der Mahlzeit 125, 133 f.
- Sina, Kai
- »Gemachtwordenheit« 83
- Singh, Sikander
- »Magischer Einklang« 171
  - Hermann Hesse 179
- Soethe, Paulo Astor
- Mutterland 96
- Spoerhase, Carlos
- »Gemachtwordenheit« 83
- Spitzweg, Carl 172
- Sprecher, Thomas
- Lebenstraum und Todesnähe 213
  - Strategien der Ruhmesverwaltung 83
  - Thomas und Heinrich Mann im Spiegel der Karikatur 172
- Sprengel, Peter
- Die Berliner Moderne 194
- Stachorski, Stephan
- Kommentar GKFA zu Buddenbrooks 169
  - Kommentar GKFA zu Doktor Faustus 169
- Staiger, Emil
- Brief an Thomas Mann 192
- Stockinger, Claudia
- Das 19. Jahrhundert 82f.
- Strauss, Emil 57, 190
- Stuck, Franz von 109
- Suhrkamp, Peter 56, 60f., 197
- S. Fischer zum Gedächtnis 56
- Szondi, Peter
- Theorie des modernen Dramas 107
- Tchamkerten, Jacques
- De Frans Masereel à Arthur Honegger 175
- Teinturier, Frédéric
- Lectures des récits et nouvelles de Thomas Mann 144
- Thal, Wilhelm 109
- Thomalla, Ariane
- Die femme fragile 130
- Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm
- Goethe in der Campagna 146
- Tolksdorf, Ulrich
- Strukturalistische Nahrungsfor- schung 132f.
- Tolstoi, Leo 50, 223
- Anna Karenina 220
  - Gegen die moderne Kunst 109
- Totzke, Ariane
- Die Utopie der Assimilation 10, 135, 150
  - »Mauschelnde« Unternehmer 135
- Updike, John
- Nachwort zu Malende Dichter 171
  - Schriftsteller und Künstler 173
- Vaget, Hans Rudolf
- Auf dem Weg zum Nationalschrift- steller 83, 88
  - Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns 102, 105

- Kommentar zu sämtlichen Erzählungen 117
- »Wehvolles Erbe« 69
- Velde, Henry van de 109
- Vietta, Silvio
  - Ästhetische Moderne in Europa 80
- Villari, Pasquale
  - Geschichte Savonarola's 108f., 112
- Visconti, Luchino
  - Der Tod in Venedig (Film) 217
- Vogel, Joseph 29
  - Kafkas Komik
- Vorms, Pierre
  - Gespräche mit Masereel 173
- Wagner, Elisabeth
  - Kontinent Kafka 29
- Wagner, Richard 65, 72, 75, 109, 112, 140, 219f.
  - Lohengrin 127
  - Die Meistersinger von Nürnberg 140
  - Der Ring des Nibelungen 65, 135, 163, 192
- Walk, Josef
  - Das »Deutsche Komitee Pro Palästina« 11
- Walser, Robert 193
- Warburg, Aby 109
- Wassermann Jakob 33, 50, 51
  - Caspar Hauser 38f.
  - Christian Wahnschaffe 35
  - Fall Maurizius 35
  - Lebensdienst 46
  - Mein Weg als Deutscher und Jude 37ff.
  - Rede über die Gestalt 46f.
- Weber, Max
  - Wirtschaft und Gesellschaft 213
- Wedekind, Frank 109
- Weisbach, Werner
  - Impressionismus 147
- Weiß, Emil Rudolf
  - Schmuckblatt zum 50. Geburtstag von S. Fischer 51
- Weizsäcker, Ernst 190
- Weltsch, Felix
  - Dichter, Denker, Helfer 19
  - Religiöser Humor bei Kafka 30
- Werber, Niels
  - Deconstructing Thomas Mann 78
- Werfel, Franz 19
- West Nutting, Peter
  - Kafka's »Strahlende Heiterkeit« 29
- Wiegmann, Hermann
  - Die Erzählungen Thomas Manns 101
- Wierlacher, Alois
  - Gastlichkeit und Kulinaristik 126
  - Kulinaristik. Forschung 124
  - Kulinaristik. Vision 124
  - Vom Essen in der deutschen Literatur 124
- Wilde, Oscar 109
- Winston, Richard
  - Thomas Mann 101
- Wißkirchen, Hans 217
  - Thomas und Heinrich Mann im Spiegel der Karikatur 172
  - Zeitgeschichte im Roman 42
- Wolff, Kurt 173f.
- Wortmann, Thomas
  - Homme fragile 99, 135
- Würzbach, Natascha
  - Raumdarstellung 97
- Wysling, Hans 10
  - Mann. Briefwechsel mit Autoren 10
  - Quellenkritische Studien 117
- Zanco Prestel, Anna
  - Erika Mann. Briefe 187
- Zilles, Sebastian
  - Homme fragile 99, 135
  - Der Verfall des Geschlechts 127
  - Neurasthenie als Profession 99
- Žmegač, Viktor
  - Moderne Literatur in Grundbegriffen 70
- Zola, Émile 50, 193
  - Die Sünde des Abbé Mouret 150
  - Nana 150
- Zweig, Stefan 172



## Die Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Ursula Amrein, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich.

Dr. Katrin Bedenig, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Campus Hönggerberg, Gebäude HCP/G-21.3, Leopold-Ruzicka-Weg 4, CH-8093 Zürich.

Prof. Russell A. Berman, Stanford University, Department of German Studies, 450 Serra Mall, Bldg. 260 Pigott Hall, Stanford, CA 94305-2030, USA.

Prof. Dr. Luca Crescenzi, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, via Tommaso Gar 14, I-38122 Trento.

Dr. Gunilla Eschenbach, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar.

Prof. Dr. Elisabeth Galvan, Università degli studi di Napoli L'Orientale, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Europa, Palazzo Santa Maria Porta Coeli, Via Duomo 219, I-80138 Napoli.

Dr. Sven Glawion, Universidade de Brasília, Instituto de Letras/Núcleo de Estudos de Línguas e Culturas Germânicas, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, ICC Sul B1, 167/63 CED, 70910-900 Brasília-DF, Brasilien.

Prof. Dr. Andreas Kilcher, ETH Zürich, Departement Geistes-, Sozial- und Staatswissenschaften, RZH 1.2, Clausiusstrasse 59, CH-8092 Zürich.

Prof. Dr. Jutta Linder, Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne, Polo Universitario dell'Annunziata, I-98168 Messina.

Prof. Dr. Friedhelm Marx, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für Germanistik, An der Universität 5, 96047 Bamberg.

PD Dr. Friederike Reents, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstrasse 207–209, 69117 Heidelberg; zur Zeit: DFG-Forscherkolleg »Lyrik in Transition«, Universität Trier, Universitätsring 15, 54296 Trier.

Claudio Steiger, Institut de langue et littérature allemandes, Université de Neuchâtel, Espace Louis-Agassiz 1, CH-2000 Neuchâtel.

Prof. Dr. Hans Rudolf Vaget, Helen and Laura Shedd Professor of German Studies and Comparative Literature Emeritus, Smith College, Northampton, MA 01063, USA.

Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Schimmelleite 42, 85072 Eichstätt.

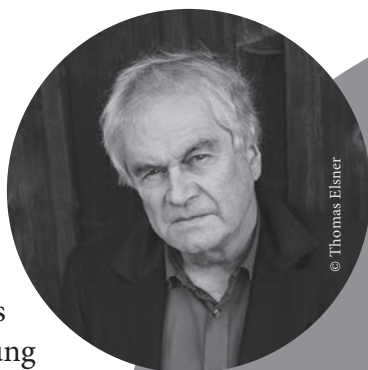
Prof. Dr. Hans Wisskirchen, Kulturstiftung Hansestadt Lübeck, Schildstraße 12, 23552 Lübeck.

Dr. Sebastian Zilles, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, An der Universität 5, R. 00.01, (Sekretariat, Frau Heger), 96047 Bamberg.

## Frido Manns Reise in das kalifornische Haus seines Großvaters

### Thomas Mann

Das Thomas-Mann-Haus in Pacific Palisades wird ein Zentrum des transatlantischen Dialogs. Frido Mann wandelt auf den Spuren seiner Erinnerung. Ein radikales Plädoyer für Verantwortung und Verständigung in einer Zeit der globalen Krise.



## Auswahlbibliographie 2016–2017

zusammengestellt von Gabi Hollender

### 1. Primärliteratur

- Mann, Thomas: Richard Wagner, Vortrag (1933): Edition und Dokumentation, herausgegeben von Dirk Heißerer und Egon Voss, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Fundstücke, Bd. 7), 303 S.
- Mann, Viktor: Wir waren fünf: Bildnis der Familie Mann: mit einem Nachwort von Manfred Bosch, Konstanz: Südverlag 2017, 653 S.

### 2. Sekundärliteratur

- Alessiato, Elena: Dilettantentum als Kunst: der Fall Thomas Mann, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 181–195.
- Attfield, Nicholas: »Sympathie mit dem Tode«: Thomas Mann, Hans Pfitzner, and the further reflections of a non-political man, in: Attfield, Nicholas: Challenging the modern: conservative revolution in German music, 1918–33, Oxford: Oxford University Press 2017 (= A British Academy monograph), S. 35–69.
- Bach, Susanne: Die Hoffmanns – Verfall einer Familie: hypertextuelle Bezüge zu Thomas Mann, in: Bach, Susanne: Wende-Generationen / Generationen-Wende: literarische Lebenswelten vor dem Horizont der Wiedervereinigung, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 363), S. 223–229.
- Baier, Christian: »Zwischen Irdischem und Himmlischem ist die Grenze fließend ...«: Spuren romantischer Poetik in Thomas Manns Roman »Joseph und seine Brüder«, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 163–196.
- Barjonet, Aurélie: Die deutsch-französischen Beziehungen in der Moderne, am Beispiel von Thomas Mann und Émile Zola, in: Backe, Hans-Joachim (Hrsg.): Vergleichen an der Grenze: Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 80), S. 87–108.
- Bauer, Manuel: Die Gefahr der Rettung: Wege aus Wirtschaftskrisen bei Johann Wolfgang Goethe und Thomas Mann, in: Mattern, Nicole (Hrsg.):

- Der große Crash: Wirtschaftskrisen in Literatur und Film, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 63), S. 55–74.
- Bauer, Manuel: Der unheimliche Spekulant: die Poetik des wiederkehrenden verdrängten Wirtschaftsmenschen in Wilhelm Raabes »Zum wilden Mann« und Thomas Manns »Königliche Hoheit«, in: Lehmann, Florian (Hrsg.): Ordnungen des Unheimlichen: Kultur – Literatur – Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Konnex, Bd. 15), S. 119–132.
- Bedenig, Katrin: »Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen ...«: Thomas Mann als Dichterdarsteller, in: Leucht, Robert (Hrsg.): Dichterdarsteller: Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein 2016, S. 63–90.
- Bell, Michael: Perceptions of lateness: Goethe, Nietzsche, Thomas Mann, and D.H. Lawrence, in: McMullan, Gordon (Hrsg.): Late style and its discontents: essays in art, literature, and music, Oxford: Oxford University Press 2016, S. 131–144.
- Benoit, Martine und Hähnel-Mesnard, Carole (Hrsg.): Thomas Mann au tournant du siècle, Villeneuve d'Ascq: Université de Lille SHS 2017 (= Germanica, Bd. 60), 236 S.
- Berbig, Roland (Hrsg.): Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 2 Bde.
- Biebuyck, Benjamin: »Ironice« verheiratet?: Thomas Manns frühe Novelle »Der Wille zum Glück« als eine narrative Konkretisierung von Nietzsches »Zur Genealogie der Moral«, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 47–65.
- Bille Hansen, Niels: Thomas Mann og musikken, Kopenhagen: Museum Tusulanums 2016, 315 S.
- Blanchot, Maurice: Thomas Mann: Begegnungen mit dem Dämon, herausgegeben und aus dem Französischen übersetzt von Marco Gutjahr, Wien: Verlag Turia + Kant 2017 (= Re.visionen, Bd. 13), 158 S.
- Borchmeyer, Dieter: Thomas Manns Summe des Deutschtums, in: Borchmeyer, Dieter: Was ist deutsch: die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin: Rowohlt 2017, S. 843–905.
- Brauneis, Adrian: Variation und Negation des Bildungsromans in den 1920er Jahren: zu Thomas Manns »Zauberberg« und Arnolt Bronnens Replik »Barbara la Marr«, in: Böhm, Elisabeth (Hrsg.): Der Bildungsroman im literarischen Feld, Berlin: De Gruyter 2016 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 144), S. 239–264.
- Brixner, Arne: Trance, Technik und Musik: Thomas Mann und die »Medien«, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 880), 377 S.

- Csúri, Károly: Wiederholungsstrukturen – aus literarischer Sicht: am Beispiel von Thomas Manns »Tonio Kröger«, in: Csúri, Károly: Poetische Konstruktionen: methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne, Wien: Praesens 2016 (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 10), S. 221–251.
- Darmaun, Jacques: Thomas Manns Polemik mit Theodor Lessing, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 167–177.
- Detering, Heinrich: »Bestes Amerikanertum«: Thomas Mann und die Unitarian Church, in: Mauz, Andreas (Hrsg.): »Wunderliche Theologie«: Konstellationen von Literatur und Religion im 20. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein 2016 (= Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Bd. 5), S. 115–134.
- Detering, Heinrich: Thomas Mann und die First Unitarian Church of Los Angeles, in: McKanan, Von Emerson zu Thomas Mann, S. 87–100.
- Dönnges, Ulrich: Thomas Mann, in: Dönnges, Ulrich: Musik in der Dichtung, Kirchentellinsfurt: Knirsch 2016, Bd. 2: 1. Hälfte 20. Jahrhundert, S. 1–163.
- Dörr, Volker: Mythomimesis: Thomas Mann: »Doktor Faustus«, in: Tepe, Philologische Mythosforschung, S. 11–27.
- Dollinger, Roland: Thomas Mann: Sinn durch Liebe, in: Dollinger, Roland: Sehnsucht nach Sinn, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 113–142.
- Egel, Antonia: Muße im Gehen – Handke, Stifter, Thomas Mann, in: Fígal, Günter (Hrsg.): Die Raumzeitlichkeit der Muße, Tübingen: Mohr Siebeck 2016 (= Otium, Bd. 2), S. 109–135.
- Elsaghe, Yahya: Thomas Mann im Fernsehen der DDR: Peter Vogels Verfilmung des »Kleinen Herrn Friedemann«, in: Seminar: a journal of Germanic studies, Jg. 52, H. 3, 2016, S. 273–293.
- Engelhardt, Dietrich von: Sterben und Tod im Leben und Werk von Thomas Mann: objektive Erscheinung, subjektives Erleben, soziale Reaktion, symbolischer Sinn, in: Berbig, Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Bd. 2, S. 43–68.
- Evers, Meindert: Thomas Mann: Ästhet nolens volens, in: Evers, Meindert: Die ästhetische Revolution in Deutschland, 1750–1950: von Winckelmann bis Nietzsche – von Nietzsche bis Beckmann, Frankfurt/Main: PL Academic Research 2017, S. 263–288.
- Ewen, Jens: Erzählter Pluralismus: Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 2017 (= Thomas-Mann-Studien LIV), 289 S.
- Ewen, Jens, Lörke, Tim und Zeller, Regine (Hrsg.): Im Schatten des Lindenbaums: Thomas Mann und die Romantik, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 259 S.
- Ewen, Jens: Was heißt »Romantik«?, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 7–20.

- Fukumoto, Keita: Das Organische und das Unorganische bei »Doktor Faustus«: das III. Kapitel als Paradigma des gesamten Romans, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 112–129.
- Gertzen, Thomas L.: Wilhelm Leoser Spiegelberg (1870–1930): der Ägyptologe hinter den Josephsromanen, Vaterstetten: Verlag Patrick Brose 2017, 80 S.
- Godé, Maurice: Figures du féminin dans les récits de Thomas Mann jusqu'en 1912, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 135–152.
- Götze, Karl Heinz: Der beschädigte Eros: Liebe, Erotik und Sexualität in den frühen Erzählungen Thomas Manns, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 117–133.
- Grimm-Hamen, Sylvie: Le baromètre de l'âme: émotions et couleurs du temps dans l'œuvre de jeunesse de Thomas Mann: (1893–1912), in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 31–45.
- Gyurcsik, Ilie: Unweaving the textual costume: Thomas Mann, in: Gyurcsik, Ilie: Modern paradigms: authors, texts, harlequins, Lanham: Hamilton Books 2017, S. 61–68.
- Harweg, Roland: Ein Besuch des jungen Georges Mopschan bei Thomas Mann als Zielpunkt rückwärtiger Lebensverlängerung, in: Harweg, Leben und Tod, S. 370–379.
- Harweg, Roland: Leben und Tod: die beiden großen Seinszustände und Seinsweisen ihres Ineinanders und Nacheinandens, Berlin: LIT 2017 (= Sprache, Kommunikation, Wirklichkeit, Bd. 8), 654 S.
- Harweg, Roland: Ein Paris-Besuch des Dichters Thomas Mann im Jahre 1926 als Zielpunkt rückwärtiger Lebensverlängerung, in: Harweg, Leben und Tod, S. 349–364.
- Hayami, Yoshiko: Erzählen oder Schweigen?: Thomas Mann und Theodor W. Adorno zum »Doktor Faustus«, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 130–151.
- Heißerer, Dirk: Thomas Mann, der »Kronerbe Paul Heyse«? Aspekte eines literarischen Generationswechsels um 1900, in: Bertazzoli, Raffaella (Hrsg.): Kulturelle Mittlerschaft: Paul Heyse und Italien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 175–186.
- Herghelegiu, Raluca: Goethe als Modell und Ideal: zu Thomas Manns und Marcel Prousts Selbstinszenierungen als Goethe, in: Lihaciu, »Jassy liegt am Meer«, S. 111–117.
- Hermans, Cor: Thomas Mann and some afterthoughts, in: Hermans, Cor: Interbellum literature: writing in a season of nihilism, Leiden: Brill 2017 (= Literary modernism, Bd. 4), S. 477–509.
- Herold, Thomas: Jenseits von Ricceurs »Zauberberg«: Zeit und Geschichte im Roman oder Der Zeitroman im 20. Jahrhundert, in: Herold, Thomas: Zeit erzählen: Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts,

- Wien: Rombach 2016 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 215), S. 61–102.
- Heyer, Andreas: Eine Dienstreise, zwei Visa – Thomas Mann, in: Heyer, Andreas: Der gereimte Genosse: Goethe in der SBZ/DDR, Baden-Baden: Tectum 2017, S. 49–68.
- Hiller, Jürgen: Thomas Mann, in: Spuren: Skandinavien in München – Münchner in Skandinavien, hrsg. von Gruppe 9/83, München: Herbert Utz Verlag 2016 (= Münchner nordistische Studien, Bd. 26), S. 96–101.
- Hirano, Keiichirō: Ein japanischer Mann-Verehrer: Thomas Mann und Yukio Mishimain, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 24–28.
- Hnilica, Irmtraud: Romantisierungsstrategien in Thomas Manns »Buddenbrooks« und Gustav Freytags »Soll und Haben«, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 71–82.
- Holt, Isabel von: Gotteslästerung und die Sprachlosigkeit der Hölle in Thomas Manns »Doktor Faustus«, in: Brittnacher, Hans Richard (Hrsg.): »Gotteslästerung« und Glaubenskritik in der Literatur und den Künsten, Marburg: Schüren 2016, S. 97–108.
- Honold, Alexander: Falsche Freunde und »heilige Identität«: »Lotte in Weimar« – Thomas Mann bei Goethe, in: Honold, Alexander (Hrsg.): Goethe als Literatur-Figur, Göttingen: Wallstein 2016, S. 163–191.
- Honold, Alexander: Goethe im Kontrapunkt: Autorschafts-Konzepte bei Thomas Mann, in: Haas, Claude (Hrsg.): Goethe um 1900, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017 (= Literaturforschung, Bd. 32), S. 271–288.
- Honold, Alexander: Zwischen den Werken: Thomas Manns Spiel mit der Autorschaft, in: Peck, Clemens (Hrsg.): Poetologien des Posturalen: Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 29–47.
- Hutter, Axel: Narrative Ontologie, Tübingen: Mohr Siebeck 2017, 325 S.
- Immer, Nikolas: Überzarte Brutalität: Thomas Mann und der Schatten Chamisso, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 113–124.
- Kablitz, Andreas: Der Zauberberg: die Zergliederung der Welt, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 55), 576 S.
- Kadelbach, Ada: Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung, Tübingen: Narr/Francke/Attempto 2017 (= Mainzer hymnologische Studien, Bd. 26), 575 S.
- Kadelbach, Ada: Religion und Kirche bei Thomas Mann, in: Kadelbach, Paul Gerhardt im Blauen Engel, S. 457–492.
- Kadelbach, Ada: »Sie nahm aus ihrem Beutel ein uraltes Buch ...«: Paul Ger-

- hardt bei Matthias Claudius und Thomas Mann, in: Kadelbach, Paul Gerhard im Blauen Engel, S. 357–371.
- Kaiser, Joachim: Thomas Mann: Gedanken als musikalische Ereignisse: »Doktor Faustus«, die Musik und das deutsche Schicksal, in: Kaiser, Joachim: Erlebte Literatur: vom »Doktor Faustus« zum »Fettfleck«: deutsche Schriftsteller in unserer Zeit, München: Piper 2017, S. 25–55.
- Karthaus, Ulrich: Poetische Theologie: Überlegungen zu Thomas Mann, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann 2017 (= Thomas-Mann-Studien LIII), 252 S.
- Kido, Mayuko: Masken und Spiegel: die Erzählstrategie in Thomas Manns autobiographischem Essay »Im Spiegel«, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 29–42.
- Kinder, Anna: Das Wunder der Geldschöpfung – »Königliche Hoheit« vor dem Hintergrund romantischer Ökonomietheorie, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 83–96.
- Knipp, Raphaela: »Buddenbrooks«, in: Knipp, Raphaela: Begehbare Literatur: eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie zum Literaturtourismus, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017 (= Reihe Siegen, Germanistische Abteilung, Bd. 174), S. 155–197.
- Kraske, Bernd M.: Zwischen Ostsee und Haff: Familie Mann in Nidden, Bad Schwartau: Cresco 2017, 80 S.
- Kurwinkel, Tobias: Positives Außenseitertum: Thomas Manns »Wunderkind« als Geliebter Apolls, in: Text & Kontext: Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Jg. 39, 2017, S. 115–134.
- Lahme, Tilmann: Eine Reise ohne Wiederkehr: die Manns im Exil, in: Lipinski, Fremde Heimat, S. 35–47.
- Lang, Daniel: »Nicht auf der Rasenkante gehen!«: die Familie Mann und ihr Landhaus in Bad Tölz 1908–1917, mit einer Dokumentation (1908–2017) von Martin Hake und Dirk Heißerer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Thomas-Mann-Schriftenreihe, Fundstücke, Bd. 3), 216 S.
- Leroy Du Cardonnoy, Éric: Réflexions sur quelques formes de l'altérité dans les nouvelles de jeunesse de Thomas Mann, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 153–165.
- Lihaciu, Ion (Hrsg.): »Jassy liegt am Meer«: Expeditionen in die deutschsprachige Literatur zwischen Czernowitz und Lübeck zu Ehren von Andrei Corbea-Hoişie, Konstanz: Hartung-Gorre 2016, 379 S.
- Linder, Jutta: Manifest für den Weltfrieden: ein letzter Plan Thomas Manns, in: Dallapiazza, Michael (Hrsg.): Kleine Formen in der Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart: Festschrift für Giulia Cantarutti, Frankfurt/Main: Peter Lang 2016 (= Interkulturelle Begegnungen, Studien zum Literatur- und Kulturtransfer, Bd. 21), S. 357–366.



- Lipinski, Birte und Markus, Anna-Lena (Hrsg.): *Fremde Heimat: Flucht & Exil der Familie Mann*, Lübeck: Buddenbrookhaus 2016, 104 S.
- Lörke, Tim: *Ambitiöse Zweideutigkeit: die demokratische Fraktur des »Doktor Faustus«*, in: Ewen, *Im Schatten des Lindenbaums*, S. 219–232.
- Löwe, Matthias: *Problemgeschichte und Mythosforschung: Thomas Mann: »Joseph und seine Brüder«*, in: Tepe, *Philologische Mythosforschung*, S. 99–113.
- Löwe, Matthias: *»Romantik« bei Thomas Mann: Leitbegriff, Rezeptionsobjekt, Strukturphänomen*, in: Ewen, *Im Schatten des Lindenbaums*, S. 21–70.
- Lorenz, Markus: *Bacchus moribundus und die Form des Romans: Poetologische Entwicklungen der Romantik-Rezeption Thomas Manns*, in: Ewen, *Im Schatten des Lindenbaums*, S. 145–162.
- Macauley, Jessica: *Forces of ambiguity: life, death, disease and Eros in Thomas Mann's »Der Zauberberg«*, Oxford: Peter Lang 2017 (= *German life and civilization*, Bd. 65), 302 S.
- Mann, Frido: *Mein Großvater, die Unitarian Church und ich: persönliche Anmerkungen*, in: McKanan, *Von Emerson zu Thomas Mann*, S. 101–107.
- Markus, Anna-Lena: *»Fremde Heimat. Flucht und Exil der Familie Mann«: zur Einführung in die Ausstellung*, in: Lipinski, *Fremde Heimat*, S. 9–14.
- Matuschek, Stefan: *Perspektivische Amerikanisierung: Thomas Mann, Peter Viereck und die deutsche Romantik*, in: Ewen, *Im Schatten des Lindenbaums*, S. 197–218.
- McKanan, Dan und Detering, Heinrich (Hrsg.): *Von Emerson zu Thomas Mann: Beiträge zur Geschichte unitarischen Denkens in Amerika und Deutschland*, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2017 (= *Universitätsdrucke Göttingen*), 117 S.
- Mecklenburg, Norbert: *Der dämonische Deutsche: Grundlagen und Wandlungen von Thomas Manns Lutherbild*, in: Mecklenburg, Norbert: *Der Prophet der Deutschen: Martin Luther im Spiegel der Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 191–210.
- Memmert-Lunau, Steffi: *»Europa nimmt mich gewaltig her ...«: Thomas Mann mit seiner Familie am Zürichsee*, in: Memmert-Lunau, Steffi: *Zürich: eine literarische Zeitreise*, Berlin: Edition A. B. Fischer 2017 (= *Eine literarische Zeitreise*, Bd. 3), S. 147–158.
- Mihăileasa, Laura: *Allgemeine und spezifische Kennzeichen der Thomas Mann'schen Tagebücher*, in: Lihaciu, *»Jassy liegt am Meer«*, S. 157–172.
- Mihăileasa, Laura: *Joseph, der Transgender: Aspekte der Doppelgeschlechtlichkeit in Thomas Manns Joseph-Tetralogie*, in: Lihaciu, *»Jassy liegt am Meer«*, S. 317–332.
- Nölle, Volker: *Eine stupende Komödien-Phantasie: Thomas Mann »Der Erwählte«*, in: Nölle, Volker: *Der heimliche Blick: Motiv und Modell: eine*

- Matrix innovativer Perspektiven, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 411–433.
- Oelkers, Ann-Cathrin: »... aber romantisch – das war deutsch.«: Teilhabe und Überwindung: Thomas Mann und die Romantik zwischen Kaiserreich und Republik, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 97–112.
- Ogata, Ichiro: Spiel mit dem Realismus: Konfrontation mit der Moderne bei Thomas Mann, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 152–168.
- Oguro, Yasumasa: Einleitung zum Sonderthema, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 7–19.
- Oguro, Yasumasa: »Der Zauberberg« und »Doktor Faustus« als apokalyptische Zwillinge: Thomas Manns Kampf um ein drittes Reich, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 78–96.
- Päthe, Thorben: Deutsch-österreichische Europavisionen bei Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Borchardt, in: Neumann, Bernd (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld, Wien: Böhlau 2017 (= Schriften der Group 2012, Bd. 2), S. 165–177.
- Pekar, Thomas: »Thamar« – ein verschwiegenes Selbstporträt Thomas Manns?, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 97–111.
- Rattner, Josef: Thomas Mann: »Königliche Hoheit« unter den Schriftstellern des 20. Jahrhunderts und Freund der Psychoanalyse: ein Essay, Berlin: Verlag für Tiefenpsychologie 2016, 111 S.
- Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, herausgegeben von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik, München: Iudicium 2016 (= Neue Beiträge zur Germanistik, Bd. 15, H. 1) (= Doitsu bungaku, Bd. 153), 176 S.
- Rehder, Wulf: Quisquilien zu Thomas Mann: Glossen und Gedankenkrümel, Hamburg: tredition 2017, 219 S.
- Reidy, Julian: Parfümierter Qualm, Magennerven und brotfarbene Bärte: Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner-Reminiszenzen, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 81–101.
- Reulecke, Anne-Kathrin: Der Schreibtisch im Exil: Thomas Manns schwimmendes Arbeitszimmer, in: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Die Werkstatt des Dichters: Imaginationsräume literarischer Produktion, Berlin: De Gruyter 2017 (= Literatur und Archiv, Bd. 1), S. 215–234.
- Riedel, Wolfgang: Fausts Todesarten: Volksbuch, Goethe, Thomas Mann, in: Berbig, Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller, Bd. 1, S. 23–46.
- Ritthaler, Eva: Thomas Mann: »Königliche Hoheit«, in: Ritthaler, Eva: Ökonomische Bildung: Wirtschaft in deutschen Entwicklungsromanen von Goethe

- bis Heinrich Mann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Epistematata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 871), S. 148–164.
- Roland, Benedikt: »Joseph und seine Brüder« als Kritik an Abgeschlossenheit: eine erzähltheoretische Untersuchung von Thomas Manns Roman, Wien: Universität Wien 2016, 85 S.
- Sakamoto, Sakie: »Quietismus« und »Aktivismus«: die sinnstiftende Funktion des gehörten Lauts als Leitmotiv in Thomas Manns »Der Zauberberg«, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 43–60.
- Schlüter, Bastian: Die »Geschichte der deutschen Innerlichkeit«: Thomas Mann unter den Historikern des Romantischen, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 233–259.
- Schmeling, Manfred: Goethe und seine Rezeption im historischen Spannungsfeld zwischen Frankreich und Deutschland: der »gute« Deutsche im Werk von Romain Rolland und Thomas Mann, in: Leber, Manfred (Hrsg.): Goethe und ..., Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlands 2016, S. 171–190.
- Schmidt, Jochen: Nietzsche in Thomas Manns Werken bis zur Verschmelzung von nationaler Faust-Ideologie und Nietzsche-Mythologie im »Doktor Faustus«, in: Schmidt, Jochen: Der Mythos »Wille zur Macht«: Nietzsches Gesamtwerk und der Nietzsche-Kult: eine historische Kritik, Berlin: De Gruyter 2016, S. 118–127.
- Schomers, Walter Ludwig (Hrsg.): Thomas Manns Reise nach Paris 1926: Reden und Artikel französischer Kritiker, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 150 S.
- Schrader, Monika: Thomas Mann: das »Ich« zwischen »Mythos« und »Logos« als »stellvertretendes Gleichnis« einer »ganzen Welt«; »Selbst ist die Welt?«, in: Schrader, Monika: Figuren des »Selbst« in der Literatur der Moderne: von Friedrich Hölderlin bis Botho Strauß, Hildesheim: Georg Olms 2016 (= Europaea memoria, Reihe 1, Studien, Bd. 118), S. 185–199.
- Sina, Kai: Susan Sontag und Thomas Mann, Göttingen: Wallstein Verlag 2017, 123 S.
- Stoupy, Joëlle: Réflexions esthétiques dans les récits de Thomas Mann »Gladus Dei« (1902) et »Beim Propheten« (1904), in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 67–80.
- Stübbe, Michael: Die Manns: Genealogie einer deutschen Schriftstellerfamilie, Gremersdorf i. H.: Michael Stübbe 2016, 178 S.
- Tamura, Kazuhiko: Die Dingwelt auf dem Zauberberg, in: Redseligkeit und Stillschweigen in Texten Thomas Manns, S. 61–77.
- Tebben, Friederike: Genie und Charisma: Herrschaftsformen und Führerfiguren im Werk Thomas Manns, Tübingen: Narr\Francke\Attempo 2017, 325 S.
- Tepe, Peter (Hrsg.): Philologische Mythosforschung, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (= Mythos, Bd. 4), 250 S.

- Terrisse, Bénédicte: Au seuil de l'œuvre: remarques liminaires sur quelques manières de lire ensemble les »Frühe Erzählungen« de Thomas Mann, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 11–30.
- Thomas Mann Jahrbuch 2017, hrsg. von Katrin Bedenig und Hans Wißkirchen, in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V., Frankfurt/Main: Klostermann 2017 (= Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 30), 244 S.
- Vaget, Hans R.: Joseph, der Amerikaner: Thomas Manns Joseph-Romane und die rabbinische Tradition, Düsseldorf: F. Böttger 2017 (= Schriften des Ortsvereins BonnKöln der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft e.V., Bd. 12), 48 S.
- Vaget, Hans R.: »Wehvolles Erbe«: Richard Wagner in Deutschland: Hitler, Knappertsbusch, Mann, Frankfurt/Main: S. Fischer 2017, 559 S.
- Vaget, Hans R.: Zu Thomas Manns Kriegsschriften im Exil, in: Häntzschel, Hiltrud (Hrsg.): Exil im Krieg 1939–1945, Göttingen: V & R unipress 2016, S. 89–98.
- Wacker, Gabriela: »Das war der Mann, der immer wiederkehrt«: Michelangelo als autofiktionale Künstlerfiguration von Wackenroder bis Thomas Mann, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 2016, S. 125–155.
- Weinmann, Frédéric: »Daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.«: der Tod in Thomas Manns frühen Erzählungen, in: Benoit, Thomas Mann au tournant du siècle, S. 103–116.
- Wickerson, Erica: The architecture of narrative time: Thomas Mann and the problems of modern narrative, Oxford: Oxford University Press 2017, 214 S.
- Wiegmann, Kai: Gelenkte Lektüre: rhetorische Strategien in Thomas Manns Joseph-Roman, Marburg: Tectum 2016, 115 S.
- Windisch-Laube, Walter: Jenseits von Wagner: Thomas Manns »andere« Romantik – musikalische Kunst im Lichte des Lindenbaums, in: Ewen, Im Schatten des Lindenbaums, S. 125–144.
- Wißkirchen, Hans: Auf der Suche nach der idealen Ausstellung, in: Lipinski, Fremde Heimat, S. 16–22.
- Wood, Jessica: Portraits of the artist: Dionysian creativity in selected works by Gabriele D'Annunzio and Thomas Mann, Oxford: Peter Lang 2017, 294 S.
- Zeissig, Vanessa: Zur Literatur als immateriellem Museumsobjekt, in: Lipinski, Fremde Heimat, S. 23–33.
- Zimmermann, Rolf: Ankommen in der Republik: Thomas Mann, Nietzsche und die Demokratie, Freiburg: Karl Alber 2017, 351 S.

## Mitteilungen der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V. für 2017

*Thomas Mann-Tagung 2017, Bad Tölz – »Erzählte Welten –  
Erzählte Räume: Thomas Manns literarisches Frühwerk«*

Eine deutsch-französische Tagung zu *Der Zauberberg / La montagne magique* an der Pariser Universität Sorbonne stand zu Beginn des Berichtsjahres. Die Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft hatte gemeinsam mit der Société des Études Germaniques (Paris) vom 12. bis 14. Januar 2017 in die französische Hauptstadt geladen. Unterstützt wurde das Vorhaben vom Goethe-Institut Paris und dem Heinrich-Heine-Haus in Paris. *Der Zauberberg* hatte Thomas Mann zu einem europäischen Autor von Rang gemacht. Sehr bald nach dem Erscheinen 1924 wurde er in viele Sprachen übersetzt, 1931 gab es eine erste Übersetzung ins Französische von Maurice Betz. Die Neuübersetzung von Claire de Oliveira bildete den Anlass für die Fachtagung. Die Begegnung der französischen und deutschen Germanisten erwies sich als äußerst fruchtbar. Man näherte sich dem Roman mit den unterschiedlichsten methodischen Ansätzen und in den intensiven und auf hohem intellektuellen Niveau stattfindenden Diskussionen konnte das Vorgetragene vertieft werden. Deutlich wurde einmal mehr, dass sich Thomas Manns Werk, besonders seit dem *Zauberberg*, in einer nationalen Perspektive nur verkürzt in den Blick nehmen lässt. Die Tagungsbeiträge wurden in den *Études Germaniques* 72 (2017), herausgegeben von Jean-Marie Valentin und Hans Wißkirchen, veröffentlicht.

Die Herbsttagung »Erzählte Welten – Erzählte Räume: Thomas Manns literarisches Frühwerk« richtete die Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft vom 15. bis 17. September 2017 in Bad Tölz aus. Dort hatte Thomas Mann von 1909 bis 1917 ein Landhaus besessen. Die Stadt Bad Tölz unterstützte die Veranstaltung, die einen Höhepunkt im örtlichen »Thomas Mann-Jahr 2017« bildete. Die Tagung selbst nahm die frühen, in und um München entstandenen Erzählungen Thomas Manns in den Blick. Sein literarisches Frühwerk entstand in einem kulturellen Kontext, der die vielschichtigen literarischen, künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Bewegungen der Moderne um 1900 einschloss. Drei Aspekte sollten in dem Zusammenhang thematisiert werden. Kulturräume und literarische Auseinandersetzungen mit der Bohème: In welchem Licht erscheint die Münchner Moderne? Erzählverfahren des Anfangs: Gibt es eine spezifische erzählerische Schreibstrategie der frühen Erzählungen? Raumordnungen und Raumsemantiken im literarischen Frühwerk: Wel-

che kulturellen, topologischen, semantischen und narrativen Räume entwerfen Thomas Manns Erzählungen?

Das Programm umfasste neun Vorträge. In der Sektion »Kulturräume«, moderiert von Prof. Dr. Hans Wißkirchen, sprachen Prof. Dr. Hans Rudolf Vaget über »Eine Vision am Odeonsplatz: Ästhetizismus als geistige Lebensform«, PD Dr. Friederike Reents über »Von deutscher Qualität. Traditionsbruch und Selbsthistorisierung beim frühen Thomas Mann« und Dr. Sven Glawion über »Bewegung und Stillstand. Geschlechterverhältnisse im narrativen Raum. Eine Lesart zu *Der Wille zum Glück*«.

In der Sektion »Erzählverfahren«, moderiert von Dr. Tim Lörke, stellte Dr. Jean-François Laplénie »Strategien des Anfang(en)s. Erzähler – und Autorenprofilierung in den Anfangssequenzen von Thomas Manns frühen Erzählungen« vor, Prof. Dr. Elisabeth Galvan »*Fiorenza*: Frühe Anfänge des Erzählens im Drama« und Dr. Sebastian Zilles »Mir ist jede Mahlzeit ein kleines Fest«. Zur Bedeutung von Speisen, Repräsentationsräumen, Tischgesellschaften und -dekorationen in Thomas Manns früher Novellistik«.

In der Sektion »Raumordnungen«, moderiert von Prof. Dr. Andreas Blödorn, präsentierten Claudio Steiger »Die Luftstimmung ist das Ganze!« Atmosphärische Räume in Thomas Manns Frühwerk« und Prof. Dr. Ruprecht Wimmer »Das Tölzhaus in zwiefacher Gestalt – zu Texten Klaus Manns«.

Im Anschluss wurde die Thomas Mann-Medaille an Prof. Dr. Luca Crescenzi verliehen. Die Laudatio sprach Prof. Dr. Friedhelm Marx.

Das Rahmenprogramm hatte bereits am Vortag, 14. September 2017, in München begonnen. Dirk Heißerer bot den literarischen Spaziergang »Nichts gleicht meinem Glücke!« Thomas Mann in München« an. Dr. Elisabeth Tworek, Leiterin der Monacensia im Hildebrandhaus, führte durch das nach Sanierung und Erweiterung im Dezember 2016 wiedereröffnete Haus. Während der Tagung wurde die Lesung »Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Frühe Themen – frühe Werke« angeboten. Außerdem erhielten die Tagungsteilnehmer die Gelegenheit, unter sachkundiger Führung den Park der heute in Privatbesitz befindlichen Thomas Mann-Villa zu besuchen sowie eine Ausstellung zu Thomas Mann im Tölzer Stadtmuseum.

Zum Jahresende gab die Deutsche Thomas Mann-Gesellschaft eine Neuorganisation ihrer Geschäftsstelle bekannt. Mit Beginn des neuen Jahres wird sich Daniela Martin in der neu geschaffenen Position der Geschäftsführerin um die Belange der Gesellschaft kümmern. So erhalten unter anderem die Mitglieder eine direkte Ansprechpartnerin, der Kontakt wird auf diese Weise noch klarer organisiert und optimiert. Bis der im Jahr 2019 beginnende Umbau des Buddenbrookhauses abgeschlossen ist, wird Daniela Martin in den Räumen der Michael-Haukohl-Stiftung tätig sein. Michael Haukohl ist Schatzmeister der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft.

## Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 2018

Am 9. Juni 2018 widmete die Thomas Mann Gesellschaft Zürich ihre Jahrestagung »Thomas Mann und Weimar« und ließ dieses Thema von unterschiedlichen Seiten beleuchten. Es ging einerseits um »Thomas Mann IN Weimar«, um seinen Besuch in Nachkriegsdeutschland 1949 und um seine anschließende Rezeption in der DDR. Es ging andererseits aber auch um »LOTTE IN Weimar«, um Thomas Manns Goethe-Roman also, diesmal jedoch unter der Optik einer DDR-Verfilmung.

*Lotte in Weimar* ist vollständig im Exil entstanden: 1936–38 in der Schweiz und 1939 in den USA fertiggestellt. Gleich zu Beginn schrieb Thomas Mann an Anna Jacobson am 13.11.1936: »... bevor ich [den 4. Band von *Joseph und seine Brüder*] in Angriff nehme, versuche ich etwas ganz anderes: eine Erzählung, 1816 in Weimar spielend, worin ich mir die phantastische Freude mache, Goethen einmal persönlich auf die Beine zu stellen. Kühn, nicht wahr?«<sup>1</sup>

Es war tatsächlich ein frecher Gedanke. Als der Roman dann 1939 erschien, schrieb Stefan Zweig an Thomas Mann, er habe sich zunächst Sorgen gemacht, als er vom Plan erfahren habe, Goethe persönlich in einem Roman auftreten zu lassen.<sup>2</sup> Wie leicht hätte das schiefgehen können. Wie unangenehm hätte das gerade Stefan Zweig, den großen Goethe-Kenner, berührt. Stattdessen war Stefan Zweig nach der Lektüre von Thomas Manns *Lotte in Weimar* nicht nur begeistert, er gab auch vor, einzelne Zitate des Romans nicht mehr zuordnen zu können – stammten sie original nun von Goethe oder von Thomas Mann?

Dieser Roman stand gerade nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs quer zu seiner Zeit. Als er 1975 in den Studios der DEFA verfilmt wurde, war das nochmals in neuer Weise der Fall. Andererseits stand auch Thomas Mann selbst nach 1945 in den beiden noch zu gründenden deutschen Staaten zwischen allen Fronten, was zusätzlich verdeutlichen mag, weshalb er 1952 für seine Rückkehr nach Europa weder die BRD, noch die DDR, sondern die Schweiz wählte.

Im Literaturhaus Zürich stellte PD Dr. Katrin Max »Das Erbe von Weimar und den Realismus der Bürgerlichen: Zur Rezeption Thomas Manns in der DDR« vor, Prof. Dr. Andreas Blödorn analysierte »LOTTE IN WEIMAR –

<sup>1</sup> Thomas Mann, Katia Mann – Anna Jacobson. Ein Briefwechsel, hrsg. von Werner Fritzen und Friedhelm Marx, Frankfurt/Main: Klostermann 2005 (= TMS 34), S. 31.

<sup>2</sup> Thomas Mann – Stefan Zweig. Briefwechsel, Dokumente und Schnittpunkte, hrsg. von Katrin Bedenig und Franz Zeder, Frankfurt/Main: Klostermann 2016 (= TMS 51), S. 107.



Von der ›imitatio‹ zur Inszenierung Goethes in der DEFA-Verfilmung von 1975«, und Prof. Dr. Ursula Amrein moderierte das abschließende Podiumsgespräch mit den beiden Referierenden unter Einbezug der besonderen Bedingungen der Schweiz.

Als Vorprogramm wurde am 8. Juni die Verfilmung von Egon Günther am Deutschen Seminar der Universität Zürich präsentiert.

Nach Redaktionsschluss des Vorjahresberichts fanden noch zwei zusätzliche Veranstaltungen der Schweizer Thomas Mann Gesellschaft statt:

Am 8. November 2017 referierte Karl-Heinz Barthelmes in einer gemeinsamen Veranstaltung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich und der Kirche Fraumünster im voll besetzten Pfarrhaussaal zu einem aktuellen Thema im großen Reformationsjahr: »*Luthers Hochzeit*« – ein unvollendetes Komödienprojekt Thomas Manns.

Außerdem bot das Schauspielhaus Zürich in Zusammenarbeit mit der Thomas Mann Gesellschaft Zürich am 17. November 2017 eine Einführung zur laufenden *Buddenbrooks*-Inszenierung unter der Regie von Bastian Kraft an: Die Dramaturgin Karolin Trachte und Prof. Ursula Amrein stellten die Inszenierung des Romans vor und gaben Einblicke in die Produktion. Das Foyer des Zürcher Schauspielhauses konnte die Interessierten kaum fassen.

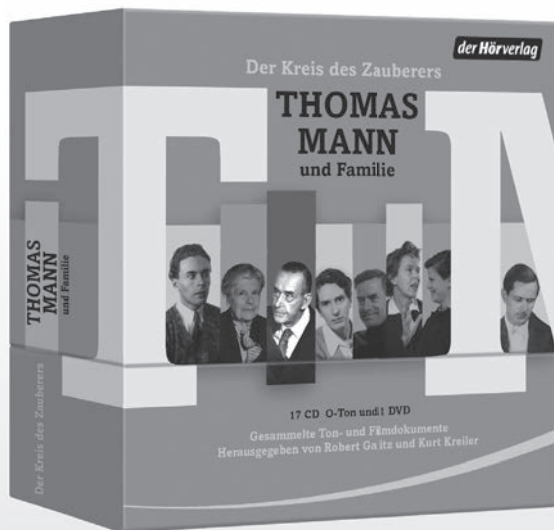
Bei der Generalversammlung 2018 durften schließlich die beiden hoch verdienten Revisoren unserer Gesellschaft, Frau Verena Wilhelm und Herr Werner Wilhelm, nach 20 bzw. 23 Jahren ehrenamtlichem Dienst mit Nachdruck geehrt und verdankt werden. Als neuer Revisor wurde einstimmig Peter Kaufmann gewählt, der in Zürich als Geschäftsführer und Revisor einer weiteren Gesellschaft tätig ist.



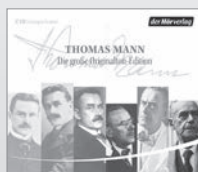
# Der Kreis des Zauberers

Thomas Mann im Hörverlag:  
als Lesung und Hörspiel, im Originalton und Feature

Robert Galitz, Kurt Kreiler (Hg.)  
**Der Kreis des Zauberers**  
**Thomas Mann und Familie**  
Gesammelte Ton- und  
Filmdokumente  
17 CDs + 1 DVD, ca. 21 h 56 min  
99,00 € [D] / 111,10 € [A] /  
129,00 CHF\*  
ISBN 978-3-8445-2366-9



Thomas Mann  
**Die große Originalton-Edition**  
Lesungen und Features



Thomas Mann  
**Tonio Kröger**  
Hörspiel mit Senta Berger, Axel Milberg u. v. a.



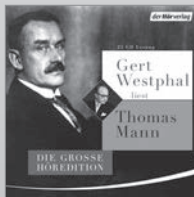
Tilman Lahme  
**Die Manns. Geschichte einer Familie**  
Gelesen von Christian Baumann



Tilman Lahme, Holger Pils, Kerstin Klein (Hg.)  
**Die Briefe der Manns. Ein Familienporträt**  
Mit Corinna Harfouch, Max Volkert Martens u. v. a.



Gert Westphal liest Thomas Mann  
**Die große Höredition**



»Thomas Mann war ein  
genialer Vorleser.« DIE WELT

Mehr Hörbücher von, mit  
oder über Thomas Mann  
finden Sie unter  
[www.hoerverlag.de](http://www.hoerverlag.de)