# THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 8

1995

Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

THOMAS MANN JAHRBUCH · BAND 8

# THOMAS MANN JAHRBUCH

## Band 8

1995

Begründet von
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von
Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher

VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

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

Redaktion und Register:
Klaus Makoschey und Hays Steilberg

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 1995

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ♾ ISO 9706
Satz: Fotosatz L. Huhn, Maintal
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Printed in Germany
ISSN 0935-6983

# Inhalt

Vorwort . . . . . 7

Vorträge des Lübecker Kolloquiums 1994

Michael Neumann: Objektivität, Ironie und Sympathie. Flaubert im *Zauberberg* . . . . . 9

Ulrich Karthaus: *Anna Karenina* im *Zauberberg* . . . . . 33

Horst-Jürgen Gerigk: Turgenjew unterwegs zum Zauberberg . . . . . 53

Urs Heftrich: Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie. Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis . . . . . 71

Albert von Schirnding: Dionysos und sein Widersacher. Zu Thoms Manns Rezeption der Antike . . . . . 93

Elisabeth Galvan: Bellezza und Satana. Italien und Italiener bei Thomas Mann . . . . . 109

Giovanni di Stefano: „Italienische Optik, furios behauptet". Giuseppe Antonio Borgese – der schwierige Schwiegersohn . . . . . 139

Dietrich Aßmann: Thomas Mann in Finnland . . . . . 167

Inge Jens: Laudatio auf Hans Rudolf Vaget, den Träger der Thomas-Mann-Medaille 1994 . . . . . 181

Hans Rudolf Vaget: „Wäre ich nur in die angelsächsische Kultur hineingeboren!" Zur Archäologie von Thomas Manns West-Orientierung . . 185

Abhandlung

Edo Reents: Von der Welt als Vorstellung zur Welt als Wille. Schopenhauer und Thomas Manns *Enttäuschung* . . . . . 209

Nachtrag zum Lübecker Kolloquium 1993

Klaus Kropfinger: Thomas Manns Musik-Kenntnisse . . . . . 241

Eckhard Heftrich: Laudatio auf Hans Wysling, den Träger des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck 1993 . . . . . 281

Hans Wysling: Dankesworte . . . . . 289

Rezensionen

Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. (Werner Frizen) . . . . . 293

Hans Wysling/Yvonne Schmidlin (Hrsg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. (Thomas Sprecher) . . . . . 305

Register . . . . . 315

Die Autoren . . . . . 329

Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich . . . . . 331

Mitteilungen der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V. 333

Ruprecht Wimmer: Begrüßung . . . . . 335

# Vorwort

Vom 20.-22. Oktober 1994 fand unter der Leitung von Eckhard Heftrich und Ruprecht Wimmer in der Musikhochschule Lübeck ein weiteres Internationales Thomas-Mann-Kolloquim statt, veranstaltet von der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft in Verbindung mit der Musikhochschule. Die Referenten sprachen zum Thema „Thomas Mann und die außerdeutsche Literatur". Wir danken ihnen, daß sie ihre Vorträge dem Jahrbuch zum Abdruck überlassen haben. Den Beitrag von Hans-Joachim Sandberg, „Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden", hoffen wir zu einem späteren Zeitpunkt, nach Abschluß weiterer Recherchen, in Form einer Dokumentation publizieren zu können.

Nach dem Beschluß der Mitgliederversammlung der Thomas Mann Gesellschaft Zürich wird das Jahrbuch von nun an außer in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Sitz Lübeck e.V. auch in Verbindung mit der Thomas Mann Gesellschaft Zürich herausgegeben.

Die Herausgeber

*Michael Neumann*

# Objektivität, Ironie und Sympathie

## Flaubert im *Zauberberg*

„Ich habe Flaubert, wie übrigens Balzac und Zola, ziemlich spät kennengelernt, und einer eigentlichen Beeinflussung bin ich mir kaum bewußt." So schreibt Thomas Mann 1933 an den Freiburger Germanisten Philipp Witkop.[1] „Allerdings hat die streng künstlerische Haltung Flauberts mich zweifellos beeindruckt und gehört zu Bildungserlebnissen meiner späteren Jugend." Was freilich versteht der knapp 57jährige Thomas Mann unter „späterer Jugend"? – Daß er vor allem Flauberts „Haltung" hervorhebt, läßt vermuten, daß er hier mehr an die Briefe als an die Romane denkt. Tatsächlich schrieb er im August 1904 an Katia Pringsheim:[2]

> Einmal, ich war noch viel jünger, las ich in Flauberts Briefen und stieß auf einen unscheinbaren Satz, bei dem ich lange verweilte. Er schrieb ihn an einen Freund, ich glaube zur Zeit von Salammbô: „Mon livre me fait beaucoup de douleurs!" „Beaucoup de douleurs!" Schon damals verstand ich das; und seither habe ich nichts gemacht, ohne daß ich mir diesen Satz hundert mal zum Trost wiederholt hätte...

Thomas Mann ist da gerade 29 Jahre alt geworden und die Lektüre liegt schon länger zurück. In Flauberts Briefen hat er also wohl doch schon in der früheren Jugend gelesen.

Im selben Brief heißt es: „Nur bei Damen und Dilettanten sprudelt es, bei den Schnellzufriedenen und Unwissenden, die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talentes leben." André Banuls hat in seinem resümierenden Artikel zum Einfluß der französischen Literatur im *Thomas-Mann-Handbuch* darauf hingewiesen[3], daß der ganze Briefpassus über Dilettantismus und Kunst ein Jahr später wörtlich in *Schwere Stunde* wiederkehrt – nur die „Damen" sind hier höflicherweise durch „Stümper" ersetzt, obwohl damit auf die Alliteration verzichtet werden mußte (GW VIII, 375f). Über Flauberts Ästhetik konnte Thomas Mann sich übrigens auch im Flaubert-Kapitel der *Modernen Geister*

[1] Thomas Mann. Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1961, S. 331 (27.4.1933).

[2] Ebd., S. 53 f.

[3] Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 212-229, hier 226f.

von Georg Brandes informieren; Banuls hat dort sogar das „Sprudeln" wiedergefunden, mit welchem Flauberts Schaffensweise gar nichts zu tun gehabt habe.[4] Und so widerspricht Banuls energisch Thomas Manns Behauptung – ebenfalls aus dem Jahre 1904 (GW X, 838) –, Flaubert habe ihn angeregt, aber nicht beeinflußt. Ist nicht, so Banuls, der *Tonio Kröger* mit seinem Bekenntnis zur Ironie „eine Flaubert-Novelle"?[5] Ist nicht schon Hanno Buddenbrook vorgezeichnet, wenn Flaubert schreibt, daß ohne Distanz, Überlegenheit und Kälte der Künstler zugrunde gehen müsse?[6] Ist nicht die „ganze Künstler-Bürger-Problematik [...] bereits bei Flaubert vorhanden"?[7]

Spätestens hier wird auch der geneigte Leser stocken. Haben sich seit der deutschen und französischen Romantik nicht ungezählte Autoren an der „Künstler-Bürger-Problematik" verausgabt bis zum Überdruß? Wird die Kunstnotwendigkeit der Distanz nicht schon von Schiller beschworen? Nachweislich hat Thomas Mann auch diesen Autor gekannt. Bevor ich näher untersuche, ob sich Thomas Manns Ironie so umstandslos in Flauberts *impassibilité* zurückführen läßt, sollen aber noch die Indizien *für* Banuls' These von Flauberts Einfluß auf Thomas Mann vervollständigt werden.

Tatsächlich ist die Lektüre der wichtigsten Romane gut bezeugt. Von der *Éducation sentimentale* behauptete Mann 1953 sogar, er habe sie „früh im Original" gelesen.[8] Auf *Salammbô* verweist er 1910 als auf einen „historischen Roman von höchstem poetischen Rang" (GW IX, 25).[9] *Madame Bovary* und *Bouvard et Pécuchet* werden in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zitiert. Was aber – außer dem Pathos der Distanz und der Problematik des Künstlers – hat Banuls als konkrete Flaubert-Spuren in Thomas Manns Romanen vorzuweisen? Eine Behauptung und ein Detail. Die Behauptung heißt „Castorp ist ein Vetter von Frédéric Moreau"[10], der Hauptfigur der *Éducation sentimentale*. Da horcht man auf. Doch leider folgt der starken These noch nicht einmal die Andeutung einer Begründung.

[4] André Banuls: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich, Stuttgart u.a. 1968, S. 113.

[5] Thomas-Mann-Handbuch, S. 226. Ähnlich schon 1950 Martin Schlappner (Thomas Mann und die französische Literatur. Das Problem der décadence, Diss. Bern 1947, Saarlouis 1950, S. 56 f), dessen Untersuchung mit ihrer naiv wertenden Gegenüberstellung des französischen Dekadenz-Ästhetikers Flaubert und des deutschen Ethikers Thomas Mann insgesamt, freundlich formuliert, unergiebig bleibt.

[6] Thomas Mann und sein Bruder Heinrich, S. 112; und in Thomas-Mann-Handbuch, S. 226.

[7] Thomas-Mann-Handbuch, S. 227.

[8] Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, hrsg. von H. Bürgin und H.-O. Mayer, Bd. IV, Frankfurt/Main 1987, S. 264 (16.12.53 an Louis Leibrich).

[9] 1926 griff er anläßlich des Joseph erneut zu diesem Werk (GW XI, 10). S. dazu Eckhard Heftrich: Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder". Über Thomas Mann. Bd. III, Frankfurt/Main 1993, S. 1-13.

[10] Thomas-Mann-Handbuch, S. 227.

So bleibt nur das Detail: bei Georg Brandes ist zu lesen, daß Flaubert „grosscarrirte Beinkleider" getragen hat[11]; ebensolche aber habe Thomas Mann auch Herrn Settembrini zugemessen. In der Tat, der Italiener trägt „weit[e], hellgelblich kariert[e] Hosen" (GW III, 82). Das betrübt Hans Castorps Bedürfnis nach Eleganz – aber was läßt sich sonst daraus schließen? Fällt Settembrini durch seine *impassibilité* auf? Soll er insgeheim als ein unter den Bürgern leidender Künstler vorgestellt werden? Oder signalisiert Thomas Mann mit diesem Detail, daß sich unter der Maske des aufgeklärten Literaten in Wahrheit ein ästhetizistischer Antipolitiker verbirgt? André Banuls verzichtet auch hier auf jede Interpretation und läßt so im Leser den schrecklichen Verdacht aufkeimen, Herr Settembrini habe seine Hosen in Wahrheit weder bei Flaubert noch bei Georg Brandes entwendet.

Ist dem so, dann stehen wir mit ziemlich leeren Händen da. War Flaubert also für Thomas Manns Arbeit bedeutungslos? – Kehren wir noch einmal zu Thomas Manns eigenen Formulierungen zurück: Flaubert, so hieß es da, habe ihn beeindruckt, habe ihn angeregt, aber nicht beeinflußt. Nun halte ich es tatsächlich für sehr schwierig, Flaubert als Quelle in Thomas Manns Romanen und Erzählungen dingfest zu machen. Doch die Literaturwissenschaft sollte sich von der Einflußphilologie nicht ausreden lassen, daß auch die Anregungen interessant sein können.

Daß Thomas Mann sehr viel gelesen hat, ist bekannt. In seiner Jugend – der früheren wie der späteren – diente die Lektüre ihm, wie jedem jungen Autor, auch dazu, den eigenen Standpunkt in der Literatur seiner Zeit zu bestimmen. Ähnliches gilt für die Schaffenskrise zwischen *Buddenbrooks* und *Zauberberg*. Eine solche Standortbestimmung aber konnte an Flaubert schlechthin nicht vorbeigehen. Zola hatte nur ausgesprochen, was viele Autoren dachten, als er *Madame Bovary* eine literarische Revolution nannte: „Die Technik des modernen Romans, in Balzacs Riesenwerk noch zerstreut, schien in den vierhundert Seiten eines einzigen Buches konzentriert und klar zum Ausdruck gebracht. Das Grundgesetz der neuen Kunst war formuliert."[12] Ein deutsches Beispiel solcher Hochschätzung bot etwa Heinrich Mann, der über die *Éducation sentimentale* schrieb: „Die Kunst des Romans konnte seitdem in keinem mehr überboten werden."[13] Die bekannte Hochschätzung durch den Bruder könnte

[11] Ebd., S. 226. Das Brandes-Zitat aus: Moderne Geister. Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/Main 1887², S. 113.

[12] Emile Zola: Les Romanciers Naturalistes, nach der Edition von Eugène Fasquelle hrsg. von Maurice Le Blond, Paris 1927, S. 107: „Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'oeuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit."

[13] Gustave Flaubert und George Sand. In: Essays, Berlin 1960, S. 82-131, hier S. 99.

Thomas Mann im nachhinein freilich auch gedrängt haben, Flaubert aus dem Kreis der frühen, prägenden Eindrücke auszuschließen und auf Anregungen der „späteren Jugend" zu beschränken.[14]

Doch es gab noch einen weiteren, gewichtigeren Gewährsmann: auf Flaubert mußte auch der passionierte Nietzsche-Leser immer wieder stoßen. Ihm war der Franzose ein „Nihilist"[15], in dem der Haß auf Leben und Selbst schöpferisch geworden sei, so daß er beides im Werk restlos vertilgen müsse.[16] Flauberts Ästhetik der Unpersönlichkeit hält Nietzsche dementsprechend für ein psychologisches Mißverständnis: eine Flucht vor sich selbst[17]; Flauberts Realismus für das Ergebnis einer falschen Psychologie, die „immer nur die Außen-Welt wirken und das ego geformt" sieht, „nur die Willens-Schwachen, wo désir an Stelle des Willens steht."[18] Immerhin, Flaubert wird als Muster jener französischen Psychologen genannt, denen Nietzsche sich doch nahe fühlt: „und wo giebt es heute sonst Psychologen?"[19] Aus einem Nachlaß-Fragment über Frankreich als den „Sitz der geistigsten und raffinirtesten Cultur Europas" spricht fast schon Hochachtung:[20]

Viel wohlthätiger, einseitiger, tüchtiger in jedem Sinne [als der Sainte-Beuves] ist der Einfluß Flauberts: mit einem Übergewicht von Charakter, der sogar die Einsamkeit und den Mißerfolg vertrug, – etwas außerordentliches unter Franzosen –, regiert er augenblicklich in dem Reiche der Roman-Ästhetik und des Stils – er hat das klingende und bunte Französisch auf die Höhe gebracht. Zwar fehlt auch ihm wie Renan und Sainte-Beuve die philosophische Zucht, insgleichen eine eigentliche Kenntniß der wissenschaftlichen Prozeduren: aber ein tiefes Bedürfniß zur Analyse und sogar zur Gelehrsamkeit hat sich zusammen mit einem instinktiven Pessimismus bei ihm Bahn ge-

[14] In den *Betrachtungen* erinnert er daran, daß der Zivilisationsliterat dem „Flaubert-Ästhetizismus" (GW XII, 546) angehangen hatte, bevor er zu belles-lettres-Demokratie und bellezza-Politik überging.

[15] Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1980, VI 64 (Götzen-Dämmerung).

[16] Ebd., VI 426 u. 431 (Nietzsche contra Wagner); vgl. ebd., V 153 (Jenseits von Gut und Böse). Unter den Exzerpten des Winters 1887/88 findet sich das Flaubert-Zitat: „après tout, le travail, c'est encore le meilleur moyen d'escamoter la vie." (Ebd., XIII 123)

[17] Ebd., XI 44, 57, 62f u. 70 (Nachlaß).

[18] Ebd., XI 63 (Nachlaß).

[19] Ebd., V 153 (Jenseits von Gut und Böse). Am 10.11.1887 berichtet er Heinrich Köselitz von seiner Goncourt-Lektüre: „die berühmten dîners chez Magny" brachten „die damalige geistreichste und skeptischste Bande der Pariser Geister" zusammen, darunter auch Flaubert. „Exasperirter Pessimismus, Cynismus, Nihilismus, mit viel Ausgelassenheit und gutem Humor abwechselnd; ich selbst gehörte gar nicht übel hinein". Jedoch freilich und aber: „ich kenne diese Herrn auswendig, *so sehr* daß ich sie eigentlich bereits satt habe. Man muß radikaler sein: im Grunde fehlt es bei Allen an der Hauptsache – *‚la force'*." (Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bdn., hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1986, VIII 192)

[20] Ebd., XI 598/600. In der von Thomas Mann verwendeten Großoktavausgabe findet sich der Text in der 2. Abt., Bd. XIV, Leipzig 1904, S. 180.

brochen, wunderlich vielleicht, aber kräftig genug um den gegenwärtigen Romanschriftstellern Frankreichs damit ein Vorbild zu geben.

Bei aller Distanz – und wem gegenüber hätte Nietzsche nicht Distanz gewahrt? – zeugen diese Sätze doch von dem klaren Bewußtsein für den Rang des Romanciers Flaubert.

Daß Thomas Mann die wichtigsten Werke Flauberts gelesen hat, steht fest; daß er sich des Ranges bewußt war, den die Kenner der modernen Literatur Flaubert zumaßen, läßt sich nun auch kaum mehr bezweifeln. Vor diesem Hintergrund möchte ich im folgenden nicht nach Einflüssen Flauberts suchen, sondern nach Spuren einer Auseinandersetzung mit Flaubert. Wenn ich recht sehe, zeigen sich solche Spuren am deutlichsten im *Zauberberg*. Das kann nicht überraschen: schließt dieser Roman doch jene krisenhafte Phase im Leben Thomas Manns ab, in der er sich wie niemals sonst mit seiner Stellung zur modernen Romankunst auseinandergesetzt hat.

Ich beginne mit einem prägnanten Detail. Als im *Zauberberg* Joachim Ziemßen im Sterben liegt, wird die letzte Phase folgendermaßen eröffnet (GW III, 743):

Um sechs Uhr nachmittags begann er ein eigentümliches Tun: er fuhr wiederholt mit der rechten Hand, um deren Gelenk sein goldnes Kettenarmband lag, in der Gegend der Hüfte über die Bettdecke hin, indem er sie auf dem Rückwege etwas erhob und dann auf der Decke in schabender, rechender Bewegung wieder zu sich führte, so, als zöge und sammle er etwas ein.

Dieselbe eigentümliche Bewegung begegnete bereits in den *Buddenbrooks* während des langen, qualvollen Sterbens der Konsulin (GW I, 565). Es handelt sich hier um eine Geste, die, wie schon Hippokrates und Galenos wußten, bei einigen Krankheiten den Tod ankündigt. Thomas Mann hat sie – zumindest auch – aus der Literatur des französischen Realismus gekannt.

Die früheste Verwendung, die mir bekannt ist, findet sie in Balzacs Erzählung *Gobseck* aus dem Jahre 1830. Seltsamerweise wird die Geste darin aber gar nicht beschrieben. Monsieur Derville, der Freund des Wucherers, berichtet, wie er den sterbenden Gobseck antrifft:[21]

„Ich gehe wer weiß wohin, mein Junge", fuhr er fort und warf mir einen letzten blassen Blick zu, in dem keine Spur von Wärme war, „aber von hier muß ich fort! Ich habe die

[21] Zitiert nach Honoré de Balzac: Die Menschliche Komödie. Gesamtausgabe in zwölf Bänden, hrsg. von Ernst Sander, München 1971, Bd. III, S. 63. – Vgl. La Comédie humaine, Bd. II, hrsg. von Marcel Bouteron (Bibliothèque de la Pléïade), 1951, S. 669 f: „Je vais je ne sais où, garçon, reprit-il en me jetant un dernier regard blanc et sans chaleur, mais je m'en vais d'ici! J'ai la *carphologie*, dit-il en se servant d'un terme qui annonçait combien son intelligence était encore nette et précise."

Karphologie", sagte er; er bediente sich eines Ausdrucks, der bewies, wie sauber und genau sein Verstand noch immer arbeitete.

Das ist alles. Der Ausdruck „Karphologie"[22] läßt sich auf zwei Ebenen lesen. Auf der Ebene der Handlung ist er ironisch. So kalt und scharfsinnig, wie er hier seinem eigenen Sterben zusieht, hat Gobseck auch bis zuletzt seine Gelder eingetrieben, obwohl bereits feststand, daß er selbst damit nie mehr etwas werde anfangen können, und obwohl er die Erbin all seiner Reichtümer kaum kannte. Andrerseits hat er in der Gier seines ausrinnenden Lebens jeden kaufmännischen Realismus verloren. Als Derville nach Gobsecks Tod durch dessen Räume schreitet, findet er nicht nur Gold- und Silberbarren, Möbel, Silberzeug, Gemälde, Bücher, Schmuckkästen, Baumwollballen, Zuckerfässer und Tonnen voll Rum, Kaffee und Tabak, sondern auch verfaulte Lebensmittel aller Art, in denen es von Maden und Insekten wimmelt. All diese Pfänder und Geschenke sind liegengeblieben, weil Gobseck für den Verkauf überhöhte Preise gefordert hat. Die kühle Rationalität selbst dem eigenen Tod gegenüber, die sich in der sachkundigen Diagnose kundtut, bildet nur mehr eine dünne Oberfläche, unter welcher der wilde „Instinkt" der Gier den „klaren Verstand überdauert."[23]

Auf der zweiten Ebene, der des Stils, belegt die kommentarlose Verwendung des medizinischen Fachausdrucks Balzacs Selbsteinschätzung als Romancier. Oft genug hat er sein Geschäft mit dem des Physiologen und des Anatomen verglichen. Deutlich genug hat er den Anspruch erhoben, die Bestandteile und Wirkungskräfte der modernen Gesellschaft so offenlegen zu wollen wie die Mediziner das mit den Organen und Funktionen des menschlichen Körpers tun.

Ob der Leser durch diesen Gestus der Wissenschaft miteinbezogen oder auf Distanz gebracht wird, ist eine andere Frage. Eine moderne Gesamtausgabe erläutert anmerkungsweise, daß Karphologie „die unbewußte, fieberhafte Bewegung der Hände Sterbender [sei], die dem Anschein nach unsichtbare Dinge an sich zu raffen suchen, die auf ihrer Bettdecke liegen."[24] Aber wieviele der Leser Balzacs dieses Wort verstanden haben, ohne mühsam in einem Lexikon nachzusuchen, das verrät sie naturgemäß nicht. Man darf vermuten, daß, wer nicht medizinisch gut beschlagen oder lexikalisch wohl ausgestattet war, nach der

[22] S. etwa Dictionaire des sciences médicales, par une société de médecins et de chirurgiens, Bd. 4, Paris 1813, S. 116 f. Das Wort begegnet auch in allgemeinen Lexika wie etwa dem Grand dictionnaire universel du XIXe siècle [...] par Pierre Larousse, Bd. III, Paris 1867, S. 440 f. – Im Deutschen ist für *carphologie* der Ausdruck Flockenlesen üblich: s. Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, hrsg. von H.A. Pierer, Bd. VII, Altenburg 1827, S. 525.

[23] Comédie, S. 670/672: „cet instinct illogique" – „une passion forte survit à l'intelligence."

[24] Ernst Sander (s. Anm. 21), S. 71.

Lektüre einer unkommentierten *Gobseck*-Ausgabe nicht zu sagen gewußt hätte, mit welcher Gestik der alte Wucherer gestorben ist.

Beschrieben wird das dann in Flauberts *Madame Bovary*:[25]

> Emmas Kinn war auf ihre Brust gesunken; sie hatte die Augen ganz weit offen, und ihre armen Hände strichen rastlos über das Leintuch hin, mit jener schaurig sanften Gebärde Sterbender, die aussieht, als wollten sie sich schon jetzt mit dem Leichentuch zudecken.

Auch hier wird wieder die Übereinkunft mit einem sachkundigen Leser unterstellt: „mit *jener* schaurig sanften Gebärde" (avec *ce* geste hideux et doux), die wir doch alle bei Sterbenden kennen. Wieweit diese Unterstellung zu Recht geschieht, mag offen bleiben. Jedenfalls ist mit *Madame Bovary* die Geste als Geste in die Literatur eingeführt.

Emma Bovarys Tod ist übrigens der einzige Flaubert-Text, mit dem Thomas Mann sich öffentlich ausführlicher beschäftigt hat: in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* widmet er ihm immerhin anderthalb Seiten. Da diese Szene auch den Ausgangspunkt für die meisten der folgenden Überlegungen bildet, skizziere ich hier kurz den Verlauf. Nachdem die karphologische Gestik eingetreten ist, erhält Emma die letzte Ölung. Dann stirbt sie. Es ist ein hartes Sterben, das detailliert beschrieben wird, ohne daß Flaubert aber ein besonderes Gewicht auf das Gräßliche legen würde. Das grauenhafte Leiden, mit dem das Gift seine Wirkung in ihr entfaltet hat, ist jetzt bereits Vergangenheit. In ihrem letzten Augenblick wird sie dann von dem frivolen Lied eines blinden Bettlers aufgeschreckt, der sie schon früher zweimal geängstigt hatte. Nach ihrem Tod nutzen der Pfarrer und der Apotheker die Totenwache, um ihren immerwährenden Streit über Gott und die Welt fortzusetzen; als sie darüber einschlafen, tritt Charles Bovary zu Emmas Leiche, dessen abgrundtiefe Trauer einen eigentümlichen Kontrast zur intellektuellen Egozentrik der beiden Streithähne macht.

Durch gräßliche Akzente stört Flaubert dann das Bemühen der Überlebenden, von der Toten ein schönes Bild zurückzubehalten: Emmas Mund steht offen wie ein totes Loch und die Augen beginnen schon bald sich zu zersetzen;[26] als ihr ein Kranz aufgesetzt wird, ergießt sich ein Schwall schwarzer Flüssigkeit aus dem Mund über das weiße Kleid;[27] als Charles sie am nächsten Abend

[25] Zitiert nach der Übersetzung von Walter Widmer, München 1980, S. 415. – Vgl. Flaubert: Oeuvres, hrsg. von A. Thibaudet u. R. Dumesnil (Bibliothèque de la Pléïade), 1951, Bd. I, S. 587: „Emma, le menton contre sa poitrine, ouvrait démesurément les paupières, et ses pauvres mains se traînaient sur les draps, avec ce geste hideux et doux des agonisants qui semblent vouloir déjà se recouvrir du suaire."

[26] Oeuvres, I 593.

[27] Ebd., I 594.

noch einmal sehen will und den Schleier hebt, schreit er vor Entsetzen laut auf.[28]

Es läßt sich nicht feststellen, wann Thomas Mann *Madame Bovary* zum erstenmal gelesen hat. Sicher ist – dank der *Betrachtungen* – nur, daß er sich in der Entstehungszeit des *Zauberberg* mit Emmas Sterbeszene näher befaßt hat. Mit großer Wahrscheinlichkeit schiebt sich jedoch zwischen *Zauberberg* und *Bovary* noch eine weitere Quelle. Wie wir wissen, hat der junge Thomas Mann Maupassant, den engsten Freund und Schüler Flauberts, sehr geschätzt. 1895 schreibt er an Otto Grautoff[29], er kenne „kaum einen feineren Genuß, als die Lektüre Maupassant'scher Novellen" im Original; 1904 bestellt er sich die zwanzigbändige deutsche Gesamtausgabe[30]; er habe in dieser Zeit, so erinnert er sich später, Maupassant „weit besser" gekannt als etwa Tschechow (GW IX, 843).[31]

In Maupassants bekanntestem Roman *Bel-Ami* kehrt die Karphologie wieder, als der Journalist Forestier stirbt:[32]

> Er weinte. Dicke Tränen rollten über die ausgemergelten Backen, und die Mundwinkel verzogen sich wie bei einem bekümmerten Kind. Dann fingen die auf das Bett zurückgefallenen Hände an, sich langsam und regelmäßig zu bewegen, wie um etwas von den Tüchern aufzulesen.

Im übrigen ist es ein entsetzliches und etwas klägliches Sterben. Forestier weint und schreit vor Todesangst; als der Arzt ihn aufgibt, beschwört er seine Frau, ihn doch nur zu retten. Ein Todesschrecken hat schon zuvor, als er begriff, daß es nun ernst wird, seinen Freund Duroy befallen, den die Frauen Bel-Ami nennen. Nur ungünstige Umstände hinderten ihn, vor dem Sterben des Freundes davonzulaufen.

Die karphologische Gestik hält sich durch Forestiers letzte Stunden durch. Das Klagen und Weinen endet früher:[33]

[28] Ebd., I 596.

[29] Thomas Mann. Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, S. 62.

[30] Thomas Mann Jahrbuch 3 (1990), S. 213f. (27.4.1904 an Kurt Martens).

[31] Zu Manns Maupassant-Kenntnis s. A. Banuls im Thomas-Mann-Handbuch, S. 221 f.

[32] Zitiert nach der Übersetzung von Josef Halperin, Frankfurt/Main 1979, S. 203. Vgl. Guy de Maupassant: Romans, hrsg. von Louis Forestier (Bibliothèque de la Pléïade), 1987, S. 333: „Il pleurait. De grosses larmes coulaient de ses yeux sur ses joues décharnées; et les coins maigres de sa bouche se plissaient comme ceux des petits enfants qui ont du chagrin. – Alors ses mains retombées sur le lit commencèrent un mouvement continu, lent et régulier, comme pour recueillir quelque chose sur les draps." – Maupassant hat die Geste auch in der Novelle *La Confession* verwendet: Contes et nouvelles, hrsg. von L. Forestier (Bibliothèque de la Pléïade), Bd. I, 1974, S. 1036 u. 1039.

[33] Halperin, S. 203. Romans, S. 334: „Il regardait devant lui quelque chose d'invisible pour les autres et de hideux, dont ses yeux fixes reflétaient l'épouvante. Ses deux mains continuaient ensem-

Etwas für die anderen Unsichtbares, Scheußliches tauchte vor ihm auf. In seinen Augen stand die Angst. Schrecklich und ermüdend zupften die Hände weiter. Plötzlich erzitterte er, ein jäher Schauer lief über den Körper und er stammelte: „Der Friedhof ... ich ... mein Gott ...!" Dann sprach er nicht mehr und verharrte reglos, verstört und keuchend. [...] Nur tappte er mit den mageren Fingern über das Tuch, wie um sie ans Gesicht zu heben.

Wenige Stunden später schließt Forestier dann die Augen „wie zwei verlöschende Lichter [...] Die entsetzlich tappenden Hände kamen zur Ruhe."[34]

Im Tod der Emma Bovary kommt die zentrale Handlung des Flaubert'schen Romans zu ihrem so konsequenten wie katastrophalen Abschluß. Emma ist die Hauptfigur; die Abschnitte seines Lebens, die Charles Bovary vor ihrer Heirat und nach ihrem Tod ohne sie verbringt, schließen sich um Emmas Schicksal nur wie eine Art Rahmen. Der Tod dieser Figur, die ihm über einige hundert Seiten zutiefst vertraut geworden ist, erschüttert den Leser und hinterläßt eine Leere. – Maupassants Forestier ist nur eine Nebenfigur. Der Leser erfährt nicht viel mehr von ihm als daß er Duroy als Soldat in Algerien kennengelernt hat, nunmehr erfolgreicher Journalist und schon länger krank ist. So berührt auch sein Tod nicht so stark. Selbst Duroy, der mit ihm immerhin befreundet war, wird nicht eigentlich vom Tod dieses Menschen erschüttert, der ihm im Gegenteil ja erst die Möglichkeit eröffnet, um die Hand von Madame Forestier anzuhalten und so um eine entscheidende Sprosse auf der Leiter seines Erfolges voranzukommen. Was Bel-Ami aus dem seelischen Gleichgewicht wirft, ist der Tod überhaupt: die Erkenntnis, daß auch er einmal so daliegen wird.

Duroy bleibt zusammen mit Madame Forestier als Totenwache bei der Leiche. Nach einiger Zeit begegnet ihm eine Thomas Mann-Lesern wohlbekannte Erfahrung: er beginnt „einen verdächtigen Geruch wahrzunehmen, die faulige Ausdünstung der zersetzten Lunge, den ersten Verwesungshauch, den die armen Toten in ihrem Bett um die wachenden Angehörigen streichen lassen, den entsetzlichen Hauch, mit dem sie bald den Sarg erfüllen."[35] Duroy nützt dies, um sich wieder dem Leben zuzuwenden: er öffnet das Fenster und macht der

ble leur geste horrible et fatigant. Soudain il tressaillit d'un frisson brusque qu'on vit courir d'un bout à l'autre de son corps et il balbutia: ‚Le cimetière... moi... mon Dieu!' Et il ne parla plus. Il restait immobile, hagard et haletant. [...] Il traînait toujours ses doigts maigres sur le drap comme pour le ramener vers sa face."

[34] Halperin, S. 204. Romans, S. 334: „comme deux lumières qui s'éteignent. [...] Ses mains cessèrent leur hideuse promenade."

[35] Halperin, S. 208 f. Romans, S. 338: „[...] saisir dans l'air enfermé de la pièce une odeur suspecte, une haleine pourrie, venue de cette poitrine décomposée, le premier souffle de charogne que les pauvres morts couchés en leur lit jettent aux parents qui les veillent, souffle horrible dont ils emplissent bientôt la boîte creuse de leur cercueil."

ebenfalls an die frische Luft tretenden Madame Forestier in diskreten Worten seinen Heiratsantrag.

Gegen Mitternacht schlafen sie ein. Als Duroy am Morgen erwacht, fährt er beim Anblick des Leichnams zusammen:[36]

> Auf dem sich zersetzenden Fleisch war in wenigen Stunden der Bart gesprossen wie auf dem Gesicht eines Lebenden in ein paar Tagen. Das weiterwuchernde Leben auf dem Toten bestürzte sie wie ein schreckliches Wunder, wie eine übernatürliche Auferstehung, etwas Abnormes, Furchterregendes, das dem Verstand spottet.

So manches aus Maupassants Beschreibung kehrt bei Thomas Mann wieder – freilich ohne so deutlich zitiert zu werden, daß man von einem wirklichen Quellen-Nachweis sprechen könnte. Wie der sterbende Forestier sieht auch die Konsulin Buddenbrook in ihrer letzten halben Stunde Unsichtbares: „mit weit geöffneten Augen, stieß [sie] mit den Armen um sich, als griffe sie nach einem Haltepunkt oder nach Händen, die sich ihr entgegenstreckten". Doch im Gegensatz zu Forestier, dessen Todesangst sich in der Angst fortsetzt, die er vor dem Unsichtbaren empfindet, löst sich bei der Konsulin darin der Krampf des langen Todeskampfes (GW I, 568):

> Um halb sechs Uhr trat ein Augenblick der Ruhe ein. Und dann, ganz plötzlich, ging über ihre gealterten und vom Leiden zerrissenen Züge ein Zucken, eine jähe, entsetzte Freude, eine tiefe, schauernde, furchtsame Zärtlichkeit, blitzschnell breitete sie die Arme aus, und [... rief] laut mit dem Ausdruck des unbedingtesten Gehorsams und einer grenzenlosen angst- und liebevollen Gefügigkeit und Hingebung: „Hier bin ich!" ... und verschied.

Thomas Mann hat der sterbenden Konsulin nichts erspart. Zwar wird ihr Inneres nicht von Gift zerrissen wie bei Emma Bovary, aber ihr Todeskampf ist darum kaum weniger verzweifelt; die körperlichen Symptome des Schmerzes wie der versagenden Kontrolle des Bewußtseins werden ebenso schonungslos und nüchtern vor Augen gestellt. Auch die Spiegelung des Leidens in der Ratlosigkeit der Anwesenden und der dubiosen Autorität der konsultierten Ärzte erinnert an Flauberts Szene. Doch das Ende steht dann in scharfem Kontrast zu Flaubert wie Maupassant: nicht Emmas Entsetzen vor dem Lied des Bettlers noch Forestiers Angst vor dem unsichtbaren Scheußlichen, sondern eine freudige Einstimmung löst die Konsulin aus dem Leben und gibt ihrem Sterben eine unerwartete Wende.

[36] Halperin, S. 211. Romans, S. 339: „Elle avait poussé, cette barbe, en quelques heures, sur cette chair qui se décomposait, comme elle poussait en quelques jours sur la face d'un vivant. Et ils demeuraient effarés par cette vie qui continuait sur ce mort, comme devant un prodige affreux, devant une menace surnaturelle de résurrection, devant une de ces choses anormales, effrayantes qui bouleversent et confondent l'intelligence."

Joachims Sterben im *Zauberberg* steht zu all diesen Todesszenen in entschiedenem Kontrast. Wohl werden auch hier die Symptome des Verfalls registriert: „eine angestrengt wirkende Schwellung seines Gesichtes" etwa, welche Hans Castorp den Eindruck vermittelt, „das Sterben müsse zum wenigsten eine große Mühsal sein"; „eine Austrocknung oder Enervation des inneren Mundes wirkte ersichtlich damit zusammen, so daß Joachim beim Sprechen mummelte wie ein ganz Alter" (GW III, 742). Das ärgert Joachim zwar, aber von Sterbensqualen läßt sich da doch nicht reden. Hatten in *Buddenbrooks* die Angehörigen noch guten Grund zur Skepsis, wenn Dr. Grabow der Konsulin das Bewußtsein und die Empfindungsfähigkeit für Schmerz absprach (GW I, 566), so läßt der Erzähler im *Zauberberg* keinen Zweifel daran, daß Joachims Körper schon keinen Schmerz mehr wahrzunehmen imstande ist (GW III, 742).

Joachims Sterben zeigt einen ganz neuen Charakter: der Sterbende scheint im Tod erst ganz zu seiner Identität zu finden. Ein Zeichen dieser Verwandlung – äußerlich, aber doch eben ein Zeichen – ist der Bart, den Joachim sich stehen läßt, da ihm das Rasieren beschwerlich fällt. Das Detail wirkt wie eine kontrafaktische Variation zu Maupassant. Bei diesem war Forestiers Bart auf dem Toten so schnell gewachsen, daß er den erwachenden Duroy schockierte. Bei Thomas Mann läßt Joachim sich in seiner letzten Lebenswoche einen Bart wachsen, und die Wirkung ist eine ganz andere (GW III, 742):

> so zeigte sein wächsernes Gesicht mit den sanften Augen sich nun von einem schwarzen Vollbart umrahmt, – einem Kriegsbart, wie wohl der Soldat ihn im Felde sich stehen läßt, und der ihn übrigens schön und männlich kleidete, wie alle fanden. Ja, Joachim war plötzlich aus einem Jüngling zum reifen Manne geworden durch diesen Bart und wohl nicht nur durch ihn.

Und nun folgt in genauer Analogie zu Maupassant eine Reflexion auf die Zeit. Auf dem Gesicht des toten Forestier war der Bart in wenigen Stunden so rasch gewachsen wie nur in einigen Tagen auf dem lebenden. Vom sterbenden Joachim heißt es: „Er lebte rasch, wie ein abschnurrendes Uhrwerk, legte im Hui und Galopp die Altersstufen zurück, die in der Zeit zu erreichen ihm nicht vergönnt war, und wurde während der letzten vierundzwanzig Stunden zum Greise." Auf dem toten Forestier allerdings erschien das „weiterwuchernde Leben" den Anwesenden als „etwas Abnormes, Furchterregendes"; das korrespondiert der Angst, die Forestier selbst im Sterben gepeinigt hatte – die Lebenden stehen mit Grauen vor dem Tod und finden kein Verhältnis zu ihm. Bei Joachim scheinen die Tage des Sterbens den Reifungsprozeß eines ganzen Lebens einzubergen. Und wenn Joachim lallt, es „werde alles gut sein," sobald er nur der Sprachhemmung ledig würde, tragen seine Worte einen Doppelsinn,

den er selbst nicht erkennen kann, der aber dem Leser bald genug deutlich gemacht wird.

Am Tag nach seinem Tod, so der Erzähler, „war Joachim noch schöner geworden" (GW III, 744). Ein schärferer Gegensatz zu den Todesschilderungen bei Flaubert und Maupassant ist nicht vorstellbar. „Jede Spur der Anstrengung war nun aus seinem Gesicht gewichen; erkaltet, hatte es sich zu reinster, schweigender Form befestigt." Den Betrachtern vermittelt er den Eindruck eines antiken Helden. Joachim hat im Tod seine Vollendung gefunden. Das verbindet ihn mit Hans Castorps Großvater, vor dessen Leiche der kleine Enkel zu der Überzeugung kam, „daß der Großvater der Interimsanpassung [gemeint ist: des Lebens] nun feierlich überhoben und in seine eigentliche und angemessene Gestalt endgültig eingekehrt war" (GW III, 42).

Vor dieser Leiche lernt Hans Castorp, daß es mit dem Tod sowohl eine feierlich-geistliche als auch eine fast unanständig körperliche Bewandtnis hat. Für letztere steht leitmotivisch jene Ausdünstung der Toten, die auch der überbordendste Blumenschmuck nicht ganz zu übertäuben vermag.[37] Schon Hanno Buddenbrook hatte diesen Geruch vor der toten Konsulin, seiner Großmutter, erkannt (GW I, 588). Bei Maupassant war es sogar ein kaum erträglicher Gestank gewesen, der die Totenwache belastet.

Eigentümlicherweise begegnet dieses Leitmotiv an dem toten Joachim nicht, obwohl Hans Castorp, der es sich nicht nehmen läßt, bei der Einsargung selbst mit Hand anzulegen, Gelegenheit und Erfahrung genug hätte, diesen Geruch wahrzunehmen und zu erkennen. Der Erzähler begnügt sich damit, die körperliche Bewandtnis des Todes durch ein Lächeln in dem wächsernen Leichengesicht zu bezeichnen, das eine peinliche „Neigung zur Ausartung in sich trug" (GW III, 746). Das wirkt gespenstisch genug, ist aber nicht von der choquant sinnlichen Aufdringlichkeit des Geruches.

Wenn Thomas Mann hier den Tod auf einen geradezu heroischen Ton stimmt, hat das seinen Grund sicher nicht in einer Furcht vor den grausigen Seiten der Wirklichkeit. Er hat es in seinem Roman ja sonst an schonungsloser Sorgfalt für die Details von Krankheit und Verfall nicht fehlen lassen. Ich darf nur an den Husten des moribunden Herrenreiters erinnern, der an reich nuancierter Anschaulichkeit zu wünschen wohl nicht viel übrig läßt. Daß bei Joachims Sterben der Tod Züge annimmt, die weder bei Flaubert noch bei Maupassant denkbar wären, hat andere Gründe.

Flauberts Realismus ist nicht Nachahmung der Realität, sondern Arbeit im Material der Realität. Der Realist Flaubert braucht weder Gott noch Teufel,

[37] Ein werkübergreifendes Leitmotiv für die geistliche Seite des Todes ist die Statue des segnenden Christus von Thorwaldsen, die gleichermaßen über den Leichen der Konsulin (GW I, 587) und des alten Castorp (GW III, 43) wacht.

weder Hexen noch Zauberer, weder Glauben noch Hoffnung, aber auch weder große Leidenschaften noch heroische Tugenden – sofern derlei in seinen Romanen auftritt, ist es nur Illusion der Romanfiguren. Er fügt die Wirklichkeit seines Romans aus den „realen" Elementen so zu einer poetischen Welt, daß jedes Element seine notwendige Funktion im Ganzen hat – das ist seine künstlerische Vollendung; und so, daß kein Element für irgendetwas anderes steht; das ist sein Realismus. Alles ist nur das, was es selbst ist; nichts ist symbolisch, nichts meint „eigentlich" noch irgendetwas anderes.

Flaubert hat sich mit asketischer Konsequenz jeden Kommentars enthalten. Doch allein schon der Verlauf jener Grenze, die er zwischen Realität und Illusion zieht, ist ein vernichtendes Urteil über das, was er darstellt. Vor der Erbärmlichkeit der Welt gibt es Rettung allenfalls noch in der Reinheit der Kunst: in der Vollendung des Ganzen wie in der stilistischen Präzision jedes einzelnen Satzes bewältigt die Darstellung das Dargestellte, löst sich die Kunst vom Ekel. Dabei ist Flaubert überzeugt, daß der Autor als Analytiker der Realität das Licht über seinem Sektionstisch noch in die verborgensten Zusammenhänge der Welt und in die tiefsten Falten der Seele lenken kann – wenn er es nur weder an Fleiß noch an Sorgfalt fehlen läßt und sich die Illusionen vom Leib hält. Materielle Welt und Gesellschaft, Körper und Seele, Vernunft, Gefühl und Einbildungskraft liegen vor seinem Auge und kraft seiner Kunst auch vor den Augen seiner Leser offen da.

An Thomas Manns Behandlung des Todes im *Zauberberg* wird deutlich, was er sonst gelegentlich auch ausgesprochen hat: daß er nämlich gegen diese Art von Realismus – in den Spuren Nietzsches – den Verdacht des „Nihilismus" erhebt (GW XII, 103 u. 634). Im Zusammenhang des *Zauberberg* erscheint die Schonungslosigkeit, mit der Flaubert und Maupassant den Leser ins Grauen des Todes führen, als Beschränkung auf eine Seite der Wirklichkeit, als Beschränkung auf die „Bewandtnis" des fast unanständig Körperlichen. Es gibt eine Figur im Roman, die dieser Ansicht des Todes nahekommt – ‚nur mit ein bischen andern Worten' (GW III, 280):

> die einzig gesunde und edle, übrigens auch – ich will das ausdrücklich hinzufügen – auch die einzig *religiöse* Art, den Tod zu betrachten, [...] ist, ihn als Bestandteil und Zubehör, als heilige Bedingung des Lebens zu begreifen und zu empfinden, *nicht* aber [...] ihn geistig irgendwie davon zu scheiden, ihn in Gegensatz dazu zu bringen und ihn etwa gar widerwärtigerweise dagegen auszuspielen. [...] Vom Leben getrennt gesehen, wird er zum Gespenst, zur Fratze – und zu etwas noch Schlimmerem. Denn der Tod als selbständige geistige Macht ist eine höchst liederliche Macht, deren lasterhafte Anziehungskraft zweifellos sehr stark ist, aber mit der zu sympathisieren ebenso unzweifelhaft die gräulichste Verirrung des Menschengeistes bedeutet.

So Herr Settembrini in unverkennbarer Wohlberedtheit. Später nennt er den Tod dann, ganz ohne rhetorischen Aufwand, schlicht „unappetitlich" und spricht von der Leiche im Grab mit leitmotivischer Präzision als einer „anrüchigen Anatomie" (GW III, 311). Und wenn Hans Castorp den Soldatenstand seines Vetters Joachim – der ja immer damit rechnen muß, „es mit dem Tode zu tun zu bekommen," – mit der Ehrfurcht vor dem Tode verknüpft, muß Settembrini die soldatische Existenz kurzerhand als „geistig indiskutabel" abtun (GW III, 525). Damit verstellt er sich freilich jede Möglichkeit, den heroischen Ton in Joachims Sterben zu hören. Der aber wird vom Erzähler selbst autorisiert, der in dem toten Gesicht die Schönheit „reinster, schweigender Form" erkennt.

Wenn Frau Stöhr dazu „Ein Held! Ein Held!" schreit, so bricht sie diese Erkenntnis nur im Prisma ihrer Trivialität. Und wenn sie dann verlangt, daß an Joachims Grabe „die ‚Erotika' von Beethoven gespielt werden müsse" (GW III, 745), dann tut sie das zum einen getreu ihrer Funktion, dank allverwirrender Bildungsschnitzer als leibhaftige Parodie der allverknüpfenden Leitmotivtechnik durch den *Zauberberg* zu irren; zum anderen weist sie, ahnungslos natürlich, auf eine leitmotivische Verknüpfung in Joachims Sterben.

Als ein Leitmotiv wird nämlich auch die karphologische Gestik des sterbenden Joachim genutzt. Wie sich in ihr Tod und Erotik verbinden, wird deutlich, wenn in Dr. Krokowskis Séance – einer unappetitlichen Veranstaltung nicht nur nach Settembrinis Maßstäben – das arme Medium Elly Brand sich in Bewegungen windet, die Koitus und Geburt gleichermaßen zitieren, und dabei auch folgende Gesten unterlaufen (GW III, 942): „Einige Minuten lang fuhr sie mit der hohlen Hand in der Gegend ihrer Hüfte hin und her, – führte die Hand von sich fort und mit schöpfender oder rechender Bewegung wieder an sich heran, so, als zöge und sammle sie etwas ein." Das Beschwören von Joachims Schatten setzt gewissermaßen einen Gang in die Unterwelt voraus, eine Art eigenen Tod also. Gleichzeitig ist es eine Empfängnis, in der das Medium die Kräfte in sich aufnimmt, deren es aus bewußter Verfügung nicht fähig wäre. Und schließlich ist das Beschwören eine Art Geburt, wenn auch von fragwürdiger und illusionistischer Art.

Die im *Zauberberg* voll entfaltete Leitmotivik rückt Thomas Manns Romane in scharfen Kontrast zum Realismus Flauberts. Thomas Manns Roman-Wirklichkeit wird zwar mit einer an Flaubert gemahnenden Detailgenauigkeit entworfen, doch verweist durch die Leitmotivik, zumindest tendenziell, jedes Detail noch auf andere Bedeutungen. Hier ist nichts nur das, was es ist.

Die Differenz wird anschaulich, wenn man ähnliche Figuren und Figurenkonstellationen vergleicht. In *Madame Bovary* gibt es einen Bettler, der an einem Berghang, den die Postkutsche langsam hinauffahren muß, auf Almosen

wartet. Mit seinen blutig zerfetzten Augenlidern singt er ein schlüpfriges Lied und streckt den Hut durchs Kutschenfenster. In Emma, die den Weg seit ihrer Affäre mit Léon jeden Donnerstag fährt, verursacht er Ekel und Entsetzen. So überschattet er jene Phase ihres Lebens, in der sie ihre bürgerliche Selbstkontrolle vollends verliert. Ein zweites Mal wird eine Begegnung beschrieben, nachdem Emma in ihrem finanziellen Ruin erfolglos bei Léon Hilfe gesucht hat und nun verzweifelt nach Hause fährt. Als sie im Sterben liegt, sucht der Bettler sie dann sogar in Yonville heim und schreckt sie mit seinem Lied zu Tode. Seine schlüpfrigen Verse, die der Leser erst im Augenblick ihres Todes vollständig erfährt, begleiten so die finale Phase ihres Niedergangs und travestieren mit ihrer obszönen Trivialität die von Emmas Einbildungskraft romantisch gesteigerte Leidenschaft ihrer Ehebrüche. Der Phantasie des Lesers drängt er sich als Verfallszeuge und Todesbote auf.

Das erinnert an Thomas Manns *Tod in Venedig*, dessen Beginn ja unsichtbar mit Flaubert verknüpft ist: das angebliche Cicero-Zitat hat der Autor, wie wir von Terence J. Reed wissen, einem Brief Flauberts entnommen.[38] Aschenbachs Tod nun wird von Anfang an durch Todesboten mit bedrohlich-verwandten Physiognomien angekündigt. Es ist das vielleicht das bekannteste unter den frühen Beispielen von Thomas Manns mythopoetischer Verfahrensweise.

Beide Autoren beschreiben ihre Figuren mit minuziöser Sorgfalt. Flaubert spart nicht mit Details für seinen grausigen Bettler, dem eine grüne Flüssigkeit unter den blutigen Augenhöhlen verschorft.[39] Und auch Thomas Mann läßt es sich angelegen sein, mit seinen Hermes-Figuranten den angemessen unheimlich-widerlichen Eindruck zu erzielen. Beide Figuren übrigens peinigen den jeweiligen Protagonisten mit ihrem Singen: der Bettler singt vom Mädchen, das von Liebe träumt – „Souvent la chaleur d'un beau jour | Fait rêver fillette à l'amour" – und wird vom Kutscher deswegen mit seiner Liebsten („sa bonne amie") aufgezogen[40]; Hermes in Gestalt des jugendlich aufgestutzten Greises lallt vom „Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen [...], dem feinen Liebchen" (GW VIII, 463f). Es ließe sich noch die eine oder andere Parallele anführen; alles zusammengenommen reicht doch nicht ganz aus, den Bettler mit Sicherheit als eine weitere Quelle den bekannten Vorlagen der Hermes-Gestalten hinzufügen zu können.

Wichtiger ist hier ohnehin der Vergleich. Flaubert hat seinen Bettler wohl nicht absichtlich als Todesboten konzipiert. Daß dieser Wochen nach Emmas

[38] T.J. Reed: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar, mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns, München Wien 1983, S. 128 (es handelt sich um den Brief an Louise Colet vom 15.7.1853).

[39] Oeuvres (s. Anm. 25), I 534.

[40] Ebd., S. 534 f.

Tod noch in einen Privatkrieg mit dem Apotheker verstrickt wird – daß er also nach der Katastrophe noch einmal auftritt, negiert diese symbolische Dimension geradezu. Sein grauenhaftes, detailliert beschriebenes Äußeres trägt seinen Sinn in sich: es kontrastiert Emmas illusionsgeladene Liebesleidenschaft mit einer erbarmungslosen Wirklichkeit, die ihre Träume bald einholen und samt ihrer ganzen Existenz zerstören wird.

Die Beschreibung bei Thomas Mann hingegen gewinnt ihren Sinn aus sorgfältiger leitmotivischer und mythopoetischer Arbeit. Rote Haare, Adamsapfel und gelbe Kleider lassen die verschiedenen Figurationen des Hermes als Einheit wahrnehmen. Die offenliegenden, langen Zähne des Fremden an der Ungererstraße weisen auf den Tiger, der bald darauf in Aschenbachs Dschungeltraum auftritt. Die rote Krawatte des jugendlichen Greises (GW VIII, 459) wird in der rotseidenen Masche auf der Brust von Tadzios Matrosenanzug (GW VIII, 474) variiert. Dazu evoziert die Beschreibung mythische Bilder: die gekreuzte Beinstellung des Fremden etwa verweist auf den Gott Hermes, die schlanke Kraft des Gondoliere auf den Hermes Psychopompos; andre Details führen zu Dionysos und Charon.[41]

Im *Zauberberg* hat Thomas Mann sich dann mit einer ganzen Figuren-Konstellation Flauberts auseinandergesetzt. Den Wortgefechten von Settembrini und Naphta fehlen Spannung und Reiz, seit Mynheer Peeperkorn, stumm und mit leichtem Hinken, neben ihnen schreitet. Die Gegenwart dieser Persönlichkeit, so der Erzähler, tötet „den hin und her springenden Funken": „Da war kein Knistern zwischen den Widersprüchen mehr, kein Sprung des Blitzes, kein Strom" (GW III, 818). Hans Castorp muß erkennen, daß „die beiden überartikulierten Erzieher, die seine arme Seele in die Mitte genommen, neben Pieter Peeperkorn geradezu verzwergten" (GW III, 796).

Eine ähnliche Szene hat Thomas Mann schon einige Jahre vor der Entstehung der Peeperkorn-Kapitel beschrieben. Um das Eigentümliche des Ästhetizismus herauszuarbeiten, führt er in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* Beispiele an – darunter eine Szene aus Flauberts *Madame Bovary* (GW XII, 224f).[42] Als der Apotheker und der Priester „an Emma's Leiche beisammen sitzen", prallen „ihre Weltanschauungen aufeinander[...], – die berühmte Weltanschauung des Herrn Homais und die des Landgeistlichen. Der Tod der armen Sünderin Emma ist unmittelbar vorhergegangen, – es waren strenge, furchtbare, feierliche Seiten. Nun, wie gesagt, prallen Weltanschauungen aufeinander." Man hört den Spott, mit dem hier das Wort ‚Weltanschauungen' gesprochen wird.

[41] Vgl. T.J. Reed (s. Anm. 38), S. 128 u. 135; und Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 171 u. 175.

[42] Ein Textvergleich ergibt übrigens, daß Mann hier nach der Übersetzung von Artur Schurig (Frau Bovary, Leipzig 1912) zitiert.

Thomas Mann fügt beispielshalber einige Dialogfetzen ein, dann fährt er fort: „Zuweilen werden sie durch den Eintritt Karl Bovary's unterbrochen, den es zu der Leiche zieht. Er ist es, dessen Frau gestorben ist, und es scheint, als erhöhe ihn dies auf irgendeine Weise über die Streitigkeiten der beiden Biedermänner. Jedenfalls wirkt seine Figur sehr ernst und respektabel, jedesmal, wenn er eintritt." Um den Kontrast zwischen dem respektablen Ernst des trauernden Karl Bovary und der Oberflächlichkeit der Dialektiker zu unterstreichen, wird ein weiteres Mal aus Flauberts Roman zitiert: Der Apotheker und der Pfarrer werfen einander mit wachsender Erbitterung noch einige Klischees an den Kopf, dann schlafen sie ein. „‚Nach all ihrem Zwist'", so Flaubert, „‚vereinte sie die gleiche menschliche Schwäche. [...] Karl kam. Er weckte die beiden nicht. Er kam zum letzten Male. Um Abschied von *ihr* zu nehmen.'" Hier endet das Zitat. „Ich", so Thomas Mann, „füge dem nichts hinzu. Es ist Ästhetizismus; denn die Politik kommt dabei auf die skandalöseste Weise zu kurz."

‚Politik' ist für Thomas Mann die Eigenschaft oder der Zwang, im intellektuellen Streit eine bestimmte Position zu beziehen und hinfort keine andere mehr ernst nehmen zu können. Als den Gegenbegriff zu ‚Politik' erklärt er ‚Ästhetizismus'. Flaubert bezieht nicht Partei im Streit zwischen Apotheker und Priester. Der Dichter, so erläutert Thomas Mann, spricht nie auf eigene Verantwortung, sondern läßt die Menschen und die Dinge reden; er nimmt das Intellektuelle *niemals ganz ernst*, „da seine Sache vielmehr von jeher war, es als Material und Spielzeug zu behandeln, Standpunkte zu vertreten, Dialektik zu treiben, den, der gerade spricht, immer recht haben zu lassen ..." Im Roman hat der intellektuelle Gedanke keinen Wert für sich, sondern gewinnt seine Bedeutung erst innerhalb der künstlerischen Komposition. (GW XII, 229)

Von außen betrachtet, aus der Perspektive von Politikern, Intellektuellen und anderen ernsthaften Personen, erscheint der Künstler verantwortungslos: Da er alles ernst nehmen muß, kann er nichts bedingungslos ernst nehmen. Er ist politisch unzuverlässig. Von innen betrachtet freilich, aus der Perspektive des Künstlers, gründet in solcher Unzuverlässigkeit gerade das, was die *Betrachtungen* die „köstliche Überlegenheit der Kunst über das bloß Intellektuelle" nennen: „ihre lebendige Vieldeutigkeit, ihre tiefe Unverbindlichkeit, ihre geistige *Freiheit*" (GW XII, 228f). Was derart als ‚Ästhetizismus' beschrieben wird, ist natürlich nichts anderes als Thomas Manns vielberedete ‚Ironie'. Thomas Mann setzt sie hier mit Flauberts ‚Objektivität' gleich. Ob diese Gleichung aufgeht, ist nun zu prüfen.

In der zitierten Szene aus *Madame Bovary* erkennt Thomas Mann eine seiner eigenen Ironie verwandte Enthaltung von jeder Parteinahme. Worauf er aber bei der Paraphrase dieser Szene ein viel auffälligeres Gewicht legt, ist eine

immanente Wertung: die Abwertung des „bloß Intellektuellen" durch den kläglichen Kontrast, in den die beiden Ideologen, die über ihrem Streit die Gegenwart von Tod und Trauer ignorieren, gegenüber dem stillen, aber abgründigen Schmerz des Charles Bovary geraten. In der analogen Szene des *Zauberberg* besetzt Thomas Mann die Position von Charles programmatisch durch Peeperkorn. Dieser nimmt dem Widerspruch zwischen den Dialektikern Settembrini und Naphta seinen Ernst, indem der Widerspruch „in ihm sich aufzuheben schien, wenn man ihn ansah: [er war] dies *und* jenes, das eine *und* das andere." Dieses „Mysterium", „diese Zweideutigkeit von einem König" (GW III, 818f; Hervorheb. vom Verf.) personifiziert geradezu die „köstliche Überlegenheit der Kunst über das bloß Intellektuelle" (GW XII, 220). Wie diese Zweideutigkeit mythologisch durch Dionysos und Christus konstituiert wird, ist bekannt.[43]

Doch es gibt noch eine weitere, frühere Parallel-Szene im *Zauberberg*. Nach seiner Rückkehr aus dem Flachland nimmt auch Joachim gelegentlich an jenen Spaziergängen teil, auf denen sich Settembrini und Naphta intellektuell duellieren. Eines dieser Wortgefechte wird abrupt beendet (GW III, 725f):

> Hans Castorp hörte nicht länger zu, da Joachim zwischendurch geäußert hatte, er glaube bestimmt, Erkältungsfieber zu haben [...]. Die Duellanten waren darüber hinweggegangen, aber Hans Castorp hatte, wie wir zeigten, ein besorgtes Auge auf seinen Vetter und brach auf mit ihm, mitten in einer Replik, indem er es darauf ankommen ließ, ob von dem restlichen Publikum, bestehend aus Ferge und Wehsal, ein hinlänglicher pädagogischer Antrieb zur Fortsetzung des Wettstreits ausgehen werde.

Hier bedarf es gar keiner königlich-zweideutigen Persönlichkeit, um die beiden Dialektiker nach ihrem menschlichen Format verzwergen zu lassen. Ihre Streitsucht erscheint kleinlich neben der wortkargen Diskretion, mit welcher der intellektuell eher schlichte Joachim die Vorboten der tödlichen Wendung seiner Krankheit trägt, aber auch neben der aufmerksamen Sorge, mit der Castorp diese Vorboten wahrnimmt.

Die Analogie der Figuren-Konstellation wird bestätigt durch die karphologische Geste, die Joachims Tod mit Emmas Tod verbindet. Damit rückt hier Hans Castorp in die Position des Charles Bovary ein; Settembrini und Naphta übernehmen abermals die Rollen von Apotheker und Pfarrer. Tatsächlich mag der Apotheker Homais zu Thomas Manns Vorbildern für Settembrini zählen. „Er ist", so Hans-Martin Gauger[44], „in mancher Hinsicht ein negativer Ver-

[43] S. Oskar Seidlin: Klassische und moderne Klassiker, Göttingen 1972, S. 103-126; und Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann [Bd. I], Frankfurt/Main 1975, S. 119-128.

[44] Der Autor und sein Stil. Zwölf Essays, Stuttgart 1988, S. 73.

wandter des Lodovico Settembrini [...]: heruntergekommene Aufklärung, heruntergekommene bürgerliche Revolution". Worin sich die in ihren Ansichten so ähnlichen Figuren unterscheiden, ist ihr Charakter.

Herr Homais verbindet seine Begeisterung für den Fortschritt mit einer ausgeprägten Gleichgültigkeit gegenüber den ihn konkret umgebenden Menschen. Das ist schon in der grausigen Episode der verunglückten Klumpfuß-Operation schockierend deutlich geworden. Im letzten Kapitel verkommt er dann endgültig zur Karikatur seiner erklärten Ideale. Seine journalistische Tätigkeit dient zunehmend als Instrument für private Rache und persönlichen Ehrgeiz. Seine Freundschaft zu Charles Bovary erkaltet in dem Maße, in dem der Arzt nach dem Tod seiner Frau sozial absteigt. Sein Kampf für den Fortschritt aber verwandelt sich zusehends in eine Wallfahrt nach dem Kreuz der Ehrenlegion. Wenn der letzte Satz des Romans mitteilt, daß Herr Homais den Orden nunmehr erhalten habe, ist die Figur decouvriert und verurteilt, ohne daß je eine explizite Wertung ausgesprochen worden wäre. Flauberts unerbittliche Objektivität richtet das Dargestellte gnadenloser, als es irgendein moralisierender Erzähler-Kommentar vermöchte.

Ganz anders verfährt Thomas Mann mit Settembrini. Zwar gibt es noch manche Gelegenheit, die den Herrn der wohlgesetzten Rede ‚verzwergen' läßt; so etwa wenn er Hans Castorp ein „hahnenmäßig"-männliches Betragen gegenüber Peeperkorn abverlangt (GW III, 811). Auch wird der Begriff von Humanität, den Hans Castorp sich im Verlaufe seines Bildungsweges erwirbt, entschieden abgegrenzt von dem vergleichsweise flacheren, Passion und Tod ausklammernden Gebrauch, den Settembrini davon macht. Doch im Gegensatz zu Herrn Homais hält Settembrini seinen Idealen die Treue. Seine, falls theoretisch flache, so doch praktisch zuverlässige Humanität bewährt sich, als es im Pistolen-Duell mit Naphta ganz unmetaphorisch um Leben und Tod geht. Und er hält, trotz seines ausgeprägten Patriotismus, Hans Castorp auch dann noch die Freundschaft, als sie beim Ausbruch des Weltkrieges auf die entgegengesetzten Seiten der Front eilen müssen.

Daß der Erzähler diese seine Figur liebgewonnen hat, bezeugt ausdrücklich eine Situations-Verdopplung zu Ende des Romans: wie der Pädagoge Settembrini beim Abschied von Castorp aus Rührung „mit der Ringfingerspitze der Linken zart einen Augenwinkel berührte" (GW III, 990), so veranlaßt nur vier Seiten später eine „pädagogische Neigung" das den Leser einschließende „Wir" des Erzählers, sich „zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen bei dem Gedanken, daß wir dich [Hans Castorp] weder sehen noch hören werden in Zukunft." (GW III, 994)[45] So entschieden Thomas Manns Erzähler

[45] Vgl. Joachims Tod, nach dem es Hans Castorp gewesen war, „der dem Regungs- und Hauchlosen mit der Spitze des Ringfingers die Lider schloß" (GW III, 743).

gegenüber den dialektischen Wortduellen seine Objektivität wahrt, so unverkennbar läßt die Darstellung insgesamt den Leser seine Sympathie für bestimmte Figuren spüren – am deutlichsten für Hans Castorp, dessen Verschwinden am Ende Settembrini und den Erzähler in ihrer Trauer vereint. So verblaßt die an Flaubert geschulte Objektivität der Darstellung zunehmend vor der Wiederkehr eines auktorialen Erzählers, der den Leser unverhohlen an seinen Zu- und Abneigungen teilnehmen läßt.

Der Befund wird bestätigt und ergänzt durch einen letzten Vergleich, den ich hier wenigstens noch skizzieren möchte. Der *Zauberberg* ist wohl derjenige unter Thomas Manns Romanen, der am dringlichsten die mehrfache Lektüre fordert. An beträchtlichen Teilen der Handlung kann der Leser überhaupt erst Vergnügen gewinnen, nachdem er sich das Grundgerüst der motivischen Verknüpfungen erschlossen hat. Davor hält die Handlungsebene für ihn trotz Liebesgeschichte und Dialogwitz beträchtliche Felder bereit, die beim ersten Lesen wohl nur der in berufsmäßiger Lektüre hartgesottene Literaturwissenschaftler mit Gleichmut durchschreitet. Ich spreche von den Feldern, die Hans Castorp sich in neugeborener Wißbegierde erschließt: durch Lektüre auf einsamem Balkon ebenso wie vortragsweise durch Settembrini, Behrens, Krokowski und Naphta; selbst die Diskussionen zwischen Settembrini und Naphta sind, weil durchwegs pädagogisch motiviert, hierher zu rechnen. Daß er Castorps Wißbegierde Schritt für Schritt begleiten muß, mutet dem Leser einige Mühe zu – und es hat kaum Vorbilder in der Roman-Tradition. Es geht hier ja nicht um belehrende oder essayistische Einschübe, sondern um den detaillierten Einblick in die Wirkungen, welche Bildung und Erkenntnis in einem Kopf anrichten.

Soweit ich sehe, gibt es vor dem *Zauberberg* überhaupt nur ein Werk, in dem dieses Verfahren in vergleichbarer Breite geübt worden ist: Flauberts Romanfragment von *Bouvard et Pécuchet*. Tatsächlich vermerkt Manns Tagebuch unter dem 31.8.1919:[46] „‚Bouvard u. Pécuchet' zur Anregung bei späteren Partieen des Zbg. wieder in Aussicht genommen." Ein Jahr später, am 12.8.1920, heißt es dann:[47] „Heute nur aus der Biologie excerpiert. Nachmittags im Garten etwas in Bouvard u. Pécuchet gelesen." Der Zusammenhang ist eindeutig.[48]

[46] Thomas Mann. Tagebücher 1918-1921, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1979, S. 299.

[47] Ebd., S. 460.

[48] Naturgemäß verlangt diese Art Roman auch von den Autoren ausgreifende Studien. Die über 1500 Bände, die Flaubert für sein Buch „absorbierte" (so an Mme Roger des Genettes, 25.1.1880: Correspondance. Huitième Série, Paris 1930, S. 355 f.), zählen zu den Mirabilien der Flaubert-Forschung. Und Thomas Mann hat sein Material fürwahr ingeniös aus den Quellen destilliert: Manfred Eigen – Chemie-Nobelpreisträger und langjähriger Thomas Mann-Kenner (vgl. M.E. und Ruthild Winkler: Das Spiel, München Zürich 1975, 1985[7], S. 366f.) – hat gezeigt, wie Mann, „des-

Auch Flauberts Rentiers werfen sich auf die Wissenschaften, und auch bei Flaubert darf der Leser über große Teile des Romans zusehen, wie die Wissenschaften sich in den Köpfen dieser beiden Dilettanten niederschlagen. Und niederschlagend ist, was hier geschieht, nicht nur für die beiden Autodidakten, sondern auch für die Wissenschaften. Glaubt der Leser zu Anfang noch die beiden Hauptfiguren in der Mitte der analytischen Destruktion zu sehen, muß er in der Folge eine eher elliptische Konstruktion entdecken, in deren zweitem Zentrum sich die gesamte moderne Wissenschaft wiederfindet. Bouvard und Pécuchet sind zwar naive Privatgelehrte, doch ihre Ahnungslosigkeit wirkt als Vorurteilslosigkeit. Wie nur ein Kind des Kaisers neue Kleider durchschauen konnte, bedarf es hier zweier gutwilliger Narren, um die Wissenschaften in der Hoffnungslosigkeit ihrer inneren Widersprüche und der Prätention ihrer falschen Ansprüche vorzuführen.

Am Ende erscheinen die Narrenstreiche von Bouvard und Pécuchet nur als anschauliche Verkleinerung jener großen Narretei, als welche das menschliche Streben nach zuverlässigem Wissen neben all die übrigen menschlichen Narreteien rückt, von der Politik bis zur Liebe. Die Episoden des Romans ziehen an dem Leser als ein zusammenhangloser Reigen von Desillusionierungen vorüber. Die beiden Biedermänner könnten für den Anfang ihrer Studien ebenso wenig stichhaltige Gründe angeben wie für deren Reihenfolge. Der einzige Sinn, der dabei herausspringt, ist die Sinnlosigkeit; gemildert nur durch den einen Trost, daß ihre Freundschaft all ihre Mißgeschicke und Enttäuschungen überlebt.

Auch Hans Castorp durchblickt zunächst nicht, was ihn, der zur Arbeit doch immer einen respektvollen Abstand angestrebt hat, nun plötzlich zu seinen vielfältigen Studien treibt. Es ist ein Werk der Steigerung, die an ihm geschieht und das er an sich geschehen läßt. Erst im Zuge dieser Steigerung lernt er zu begreifen, was ihn derart ergreift. Auch Hans Castorp stößt bei seinen Studien auf Widersprüche, ja, er entwickelt sogar eine ausgesprochene Vorliebe für Paradoxie und ironischen Vorbehalt. Doch die Ironie, die er hier entdeckt, hat wenig zu tun mit Flauberts desillusionierender Objektivität. Bouvards und Pécuchets Studien werden von einem unaufhörlichen Weder-Noch gesteuert, vor dem nichts Bestand hat. Die Ironie im *Zauberberg* hingegen lebt aus jenem

sen Sprachgenie sich nicht nur der dialektischen Aufbereitung des [in seinen Quellen dargestellten] Sachverhaltes annahm, sondern dessen scharfsinniger Verstand diesen selbst auch ordnete und in einen durchsichtigen logischen Zusammenhang brachte", zu Formulierungen vordrang, die – und das hätte wohl selbst den Autor des *Zauberberg* überrascht – auf dem Felde der Molekulargenetik „rund dreißig Jahre ihrer Zeit vorauseilten" (Manfred Eigen: Stufen zum Leben. Die frühe Evolution im Visier der Molekularbiologie, München 1987, S. 12f.; ausführlicher in: Grenzübertritte. Drei Vorträge zur deutschen Literatur von M.E., Christian Vogel u. Lothar Perlitt, Göttingen 1991, S. 11-21).

Sowohl-als auch, das jedem Einzelnen, sei es auch noch so beschränkt, nichtig oder trivial, seinen Ort im größeren Ganzen anweist. Flauberts *impartialité* vernichtet jeden Sinn der Wirklichkeit, Thomas Manns Ironie sucht einen neuen Sinn zu schaffen.

Flauberts Objektivität kennt die Wirklichkeit nur, wie sie ist. Thomas Manns Leitmotivtechnik wertet sie neu. Flauberts *impersonnalité* entlarvt Illusionen; im *Zauberberg* kann aus Illusionen Wirklichkeit werden, wenn die Menschen sich entschließen, sie ernst zu nehmen. Beides hängt zusammen: Wie die Ideale ihren illusionären Charakter verlieren, wenn Menschen sie ernst nehmen und danach handeln, so gewinnt die Realität neuen Sinn, indem der Autor ihn als leitmotivischen Zusammenhang neu konstituiert. Den Sinn der Wirklichkeit und die Werte der Gesellschaft hatte Flaubert als vorgegebene Größen in einer umfassenden Desillusionierung zerstört. Bei Thomas Mann, der Flaubert hierin als den Bruder Nietzsches erkannt haben mag, begegnen Sinn und Wert denn auch nicht mehr als vorgegebene Größen, sondern als vom Menschen zu schaffende Leistungen. Im *Zauberberg* überwiegt die Trauer über den Untergang einer mächtigen historischen Formation solcher Leistungen im Ersten Weltkrieg. In der *Josephs*-Tetralogie wird dann der Aspekt der menschlichen Kreativität in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

Flauberts *impassibilité* desavouiert die Figuren, ohne eine einzige Wertung auszusprechen – und es ist ja nicht so, daß in Charles Bovary dem schäbigen Apotheker ein wahrer Mensch entgegengestellt würde: Über den größten Teil der Handlung würden die Epitheta ‚dumm' und ‚blind' für ihn völlig ausreichen. Thomas Manns auktorialer Erzähler ist fähig zu Sympathie und Antipathie, und er entspricht damit nur der Einsicht, die für Hans Castorp im Schneetraum formuliert wird: daß der Mensch um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen soll über seine Gedanken (GW III, 686). Ins Vokabular der *Betrachtungen eines Unpolitischen* übersetzt: daß der Autor dem Nihilismus keine Herrschaft einräumen soll über den Ästhetizismus. Innerhalb des *Zauberberg* heißt das, daß Naphtas Logik zwar – im Sinne eines unparteilichen Ästhetizismus – mit ihrer katastrophenträchtigen Beurteilung der Zukunft gegen Settembrinis Optimismus recht behält; daß Naphta als Mensch aber gleichwohl – im Sinne einer Absage an den Nihilismus – durch die Sympathie für Settembrinis tätigen Humanismus bewertet und verworfen wird.

Über den Nihilismus-Vorwurf trifft diese Verwerfung auch Flaubert. Betroffen ist davon freilich nur der Nihilismus des Analytikers und des Künstlers. Anders als Naphta kann man dem Menschen Flaubert – jenem Flaubert, der in vorgeschrittenem Alter mit einem Federstrich sein gesamtes Vermögen fortwarf, um seiner Nichte den Ruin zu ersparen, – durchaus nicht das tatkräf-

tige Mitleid absprechen, auch wenn schon Flauberts Zeitgenossen diese Differenz zwischen Kunst und Leben oft genug nicht begreifen wollten. Der Unterschied zwischen Flauberts und Thomas Manns Romanen gründet weniger in den psychologischen oder moralischen Unterschieden ihrer Autoren als in der historischen Differenz ihrer Entstehung. Flauberts asketische Objektivität stellt sich gegen eine bourgeoise Welt, die ihrer selbst wie ihrer Werte, Vorurteile und Illusionen nur allzu sicher schien. Die Ironie des *Zauberberg* sucht zwischen den Deckeln eines Buches die Werte einer Bürgerwelt zu retten, die nach Thomas Manns verzweifelter Überzeugung in der Katastrophe des Ersten Weltkrieges soeben untergegangen war. Auch der Sinn von Objektivität und Ironie läßt sich nur aus ihrem Ort in einem größeren Ganzen bestimmen.

Es hat sich gezeigt, daß Flauberts Bedeutung für Thomas Mann tatsächlich nicht an der Meßlatte der Quellenkritik abzulesen ist. Flauberts Romane waren für Thomas Mann nicht einflußreich als Vorbilder, sondern bedeutend als Gegenbilder. In ihrer Modernität, die kanonisch, aber doch schon – poetisch wie historisch – nicht mehr zeitgenössisch war, stellten sie das Niveau vor Augen, an dem ein moderner Romancier Maß zu nehmen hatte. Thomas Mann hat sich durch die Frankophilie seines älteren Bruders nicht abhalten lassen, dieses Maß zu nehmen. Nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit Flaubert als einem Gegensatz von höchstem künstlerischem Rang konnte er jene Romankunst profilieren, die anders, neu und ganz sein eigen war.

*Ulrich Karthaus*

# *Anna Karenina* im *Zauberberg*

Das Thema Thomas Mann und Tolstoj hat erst unlängst eine breite und gründliche Darstellung gefunden.[1] Deshalb will ich mich heute auf die Frage nach der besonderen Eigenart von Thomas Manns Romankunst beschränken, auf eine Frage, die mit dem Realismusproblem aufs engste zusammenhängt. Und ich hoffe, durch einen Vergleich der beiden Romane diese Frage mindestens verdeutlichen zu können.

Dabei möchte ich weniger auf die Äußerungen Thomas Manns zu dem großen und bewunderten Vorbild eingehen, als vielmehr versuchen, Prinzipien des künstlerischen Verfahrens der beiden Dichter darzustellen, um sie miteinander zu vergleichen. Im Hintergrund dieses Vergleiches steht die Frage nach der Modernität Thomas Manns. Er selbst hat im Alter einmal bekannt:

> 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 und Koterie angehört, die gerade obenauf war, weder der naturalistischen, noch der neu-romantischen, neu-klassischen, symbolistischen, expressionistischen, oder wie sie nun hießen. (GW XI, 311)

Dennoch, obwohl sein Werk nicht „modisch" war, scheinen uns heute seine Dichtungen doch in einem hohen Maße modern: weshalb ist das so? Und ist das überhaupt eine wirkliche Frage oder nicht vielmehr eine müßige akademische Spielerei?

Worum es dabei geht, wird wohl deutlicher, wenn man die Äußerungen dreier verschiedener Dichter nebeneinanderstellt – Äußerungen, die recht zufällig ausgewählt sind und sicherlich durch andere, ähnliche Erkenntnisse anderer Dichter ergänzt werden können.

Erstens: Koroljow, der Held von Anton Tschechows Erzählung *Ein Fall aus der Praxis* (1898) überlegt bei sich:

> Wenn er von ferne oder aus der Nähe eine Fabrik sah, mußte er jedesmal daran denken, daß von außen alles ruhig und friedlich aussah, daß es aber drinnen wahrscheinlich

[1] Herbert Lehnert, Eva Wessell: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay „Goethe und Tolstoi" (Thomas-Mann-Studien 9), Frankfurt/Main 1991.

hoffnungslose Unwissenheit gab, stumpfsinnigen Egoismus der Besitzer, ungesunde Tätigkeit der Arbeiter, Zänkerei, Wodka und Ungeziefer.[2]

Zweitens: Bertolt Brecht hat diesen Gedanken 1922 aufgenommen und variiert. In seinen Überlegungen *Über Film* notiert er: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht."[3]

Drittens: Robert Musil hat diese Erkenntnis 1930 bündig so formuliert: „im Abstrakten ereignet sich heute das Wesentlichere, und das Belanglosere im Wirklichen."[4]

Die drei Äußerungen markieren das wohl wichtigste Problem erzählender Dichtung in diesem Jahrhundert. Man hat dies Problem die Krise des Romans genannt – ich meine, man sollte weniger dramatisch von einer Wandlung der literarischen Gattung des Romans sprechen –, denn der Roman hat sich ja auch in früheren Zeiten verändert, und eine seiner bemerkenswertesten Veränderungen war vielleicht die Entstehung des modernen Romans im achtzehnten Jahrhundert, in Deutschland durch Goethes *Werther* bezeichnet. Aber wie auch immer: eine zunehmende Einsicht in die Kompliziertheit der Lebenszusammenhänge hat den Roman im zwanzigsten Jahrhundert gründlich verwandelt. Der Verfasser eines Romans hat nun die Aufgabe, Zustände, Probleme und Prozesse darzustellen, die sinnlich nicht mehr in ihrer Totalität erfaßbar sind. Wie macht er das?

Das neunzehnte Jahrhundert hatte eine Romankunst hervorgebracht, die noch dem achtzehnten weitgehend fremd war. Es ist der Realismus; man beschreibt ihn am besten, indem man die Titel einiger Werke nennt, die ihn geprägt haben. In Frankreich waren es vor allem Balzac, Victor Hugo, Flaubert und Zola, die mit der *Comédie Humaine*, den *Elenden*, mit *Madame Bovary* und den *Rougon Macquart* dem Typus seinen Charakter gaben. In England denkt man vor allem an Charles Dickens, in Rußland an Gontscharow, Gogol, Dostojewski, Turgenjew und natürlich an Tolstoj. Die großen und beeindruckenden Kompositionen dieser Dichter sind Gesellschaftsromane, Kunstwerke, in denen exemplarische Lebensläufe, Charaktere, Schicksale erzählt und die Probleme gesellschaftlicher Klassen und Lebensformen erzählend

[2] Anton Tschechow: Die Dame mit dem Hündchen. Späte Erzählungen 1893-1903, München 1988, S. 638.

[3] Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt/Main 1967, Bd. 18, S. 161.

[4] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 69.

erörtert werden. Und auch die deutschen Romane des bürgerlichen Jahrhunderts, deren Weg von Goethes *Wilhelm Meister* bis zu Fontanes *Effi Briest* führt, sind verwandt mit den großen europäischen Epen dieses Zeitalters. Auch wenn in diesen deutschen Romanen die Entwicklung des Einzelnen im Mittelpunkt des Interesses steht, auch wenn hier, anders als in England, Frankreich und Rußland, weniger die Gesellschaft und ihre Geschichte als das Individuum in der Auseinandersetzung mit ihr das Interesse des Lesers auf sich zieht – so sind doch diese Kunstwerke von der Überzeugung getragen, daß sich das Wesentliche in einer Geschichte darstellen lasse, die, fortlaufend erzählt, mit Tief- und Höhepunkten, mit verwickelten oder einfachen Intrigen, etwas von der Wirklichkeit einfange, die das Leben ist. Man darf das, in dieser Allgemeinheit, von Immermanns *Münchhausen* ebenso sagen wie von Wilhelm Raabes *Das Odfeld* – unbeschadet des selbstverständlichen Umstandes, daß es sich natürlich bei jedem Autor um eine individuelle, von Charakter, Temperament, Biographie geprägte Schöpfung handelt, die sein Werk von allen anderen unterscheidet, so daß man zwar Gottfried Kellers *Grünen Heinrich* und Adalbert Stifters *Nachsommer* in einem Atem als Bildungs- oder Erziehungsromane nennt, aber dabei zugleich auch recht ungenau verfährt wie jeder, der die Welt nicht durch ein Mikroskop betrachte, sondern durch ein Fernrohr.

Wenn nun dies Vertrauen in die Fabel und in den freien, unbestechlichen Blick des Erzählers, das den großen Romanschöpfungen des bürgerlichen Zeitalters zugrundeliegt, den Dichtern verlorengeht, so daß man es nur noch im Trivialroman findet, dann verwandelt sich selbstverständlich auch die Romankunst. Wir können das an vielen bedeutenden Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts beobachten, und um das genauer darzustellen, lenke ich Ihren Blick auf zwei Stellen aus Tolstojs *Anna Karenina* und Thomas Manns *Zauberberg*.

In *Anna Karenina* wir von einem Maler erzählt. Er arbeitet seit Jahren an einem Gemälde, auf dem das Verhör Jesu durch Pilatus dargestellt wird. Zu Hause zeichnet er, in einer Arbeitspause, an einer Skizze:

> Das Blatt mit der verworfenen Skizze fand sich [...], war aber beschmutzt und mit Stearin betropft. Er nahm die Skizze trotzdem mit, legte sie vor sich auf den Tisch, trat zurück und betrachtete sie mit zusammengekniffenen Augen. Plötzlich lächelte er und schwenkte erfreut die Arme.
>
> ‚So ist es richtig, so ist es richtig!' sagte er, griff sofort zum Bleistift und begann hastig zu zeichnen. Der Stearinfleck hatte dem Mann eine neue Stellung gegeben.
>
> Er zeichnete diese neue Stellung, und plötzlich fiel ihm das energische Gesicht seines Zigarrenhändlers mit dem vorspringenden Kinn ein, und er gab dem Mann auf der Zeichnung dieses Gesicht und dieses Kinn. Er lachte vor Freude. Der Kopf wirkte

plötzlich nicht mehr tot und gekünstelt, sondern sehr lebendig und war so gut gelungen, daß er nichts mehr daran zu ändern brauchte. Dieser Kopf lebte und war klar und eindeutig charakterisiert. Er brauchte nur einige Details der Zeichnung zu verbessern, er mußte die Haltung der Beine und des linken Armes ändern und das Haar nach hinten zurückgeworfen darstellen. Aber wenn er diese Veränderungen vornahm, änderte er die Figur dadurch nicht, sondern beseitigte nur, was sie verhüllte. Er entfernte gleichsam die Hüllen von der Figur, die sie beeinträchtigt hatten. Jeder neue Bleistiftstrich ließ die ganze Gestalt nur noch klarer in ihrer energischen Kraft hervortreten, so, wie er sie durch den Stearinfleck plötzlich gesehen hatte.[5]

Kurz darauf wird nun erzählt, wie der Schöpfer dieser charakteristischen Skizze, der russische Maler Michajlow, von Anna Karenina, Wronskij und dessen Freund Golenischtschew in seinem Atelier aufgesucht wird. Mit den Augen seiner Besucher sieht er sein Gemälde *Christus vor Pilatus*. Es erscheint ihm jetzt, da er es mit den kritischen Blicken seiner Besucher sieht, „trivial, armselig und veraltet, und es war sogar schlecht gemalt: bunt und schwächlich."[6]

Die Skizze, nebenbei entstanden, sozusagen in einer Mußestunde außerhalb der Arbeit, ist „lebendig", „klar und eindeutig charakterisiert". Weshalb ist sie es, weshalb mißlingt das große Kunstwerk, die Arbeit dreier Jahre, das Ergebnis von „soviel Qual und soviel Freude"[7], während das kleine, unscheinbare Blatt mit dem Stearinfleck ein überzeugend gelungenes Kunstwerk ist? Tolstoj beantwortet diese Frage im Laufe seiner Erzählung, indem er mehrere Gründe entwickelt. Zunächst ist die kleine Skizze durch eine zufällige Inspiration entstanden, die nicht in der bewußten und willentlichen Macht des Künstlers steht, ja sie ist zunächst durch einen Stearinfleck scheinbar entstellt. Hinzu kommt ein plötzlicher Einfall, die Erinnerung an den Zigarrenhändler und sein „vorspringende[s] Kinn". Der Maler sieht von seiner eigenen Intellektualität ab, oder, genauer: er will keine Idee und keinen historischen Gegenstand darstellen, sondern ausschließlich, was er sieht. Er hat nichts in das Werk hineinzulegen, damit es gelinge, sondern zu sehen: vorurteilsfrei zu sehen, absichtslos zu sehen, interesselos zu sehen. Dies, in der Tat, scheint das Entscheidende: die Fähigkeit zu sehen. Sie macht den Künstler. Wronskij verkennt das. Er bemerkt, um das Kolossalgemälde Michajlows zu loben: „Ja, erstaunlich, meisterhaft! [...] Ja, das ist Technik!" und spielt „damit auf ein vorangegangenes Gespräch an, in dem er geäußert hatte, diese Technik könne er sich wohl niemals aneignen". Er spricht damit eine dilettantische Ansicht aus – die Meinung, Kunstwerke seien ein Ergebnis des Könnens, einer äußerlichen, erlern-

[5] Leo N. Tolstoj: Anna Karenina, hrsg. von Gisela Drohla, Frankfurt/Main, 1978; im folgenden mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl zitiert; hier: II, 698 f.

[6] II, 703.

[7] II, 702.

baren Fertigkeit, die man sich, eine entsprechende Begabung vorausgesetzt, aneignen könne wie etwa den Gebrauch einer Maschine. Michajlow ist denn auch „schmerzlich berührt":

er sah Wronskij zornig an und machte plötzlich ein finsteres Gesicht. Er hatte das Wort Technik oft gehört, konnte aber nicht begreifen, was damit gemeint war. Er wußte, daß man unter diesem Wort die rein mechanische, vom Inhalt völlig unabhängige Fähigkeit zu malen und zu zeichnen verstand [...] als ob es möglich wäre, etwas Schlechtes gut zu malen.[8]

Seiner Ansicht nach ist es hingegen die Aufgabe des Künstlers, was er sieht, zur Anschauung zu bringen. Das ist nun keineswegs nur der mehr oder minder zufällige Anblick eines Menschen oder eines Gegenstandes, wie es die Skizze mit dem Stearinfleck gezeigt hatte, sondern seiner Meinung nach handelt es sich um ein von ihm gesehenes „Idealbild".

Er wußte, daß viel Aufmerksamkeit und Vorsicht nötig war, um das Werk nicht zu beschädigen, wenn man die Hüllen von dem Idealbild abnahm, das einem vorschwebte, und um wirklich alle Hüllen zu entfernen, aber das war eben die Kunst des Malens – die Technik hatte nicht das geringste damit zu tun. Wenn das, was er sah, auch ein kleines Kind oder seine Köchin verstehen konnten, dann konnten auch sie das herausschälen, was sie gesehen hatten. Und andererseits konnte selbst der erfahrenste und geschickteste Techniker der Malerei mit mechanischer Fertigkeit allein nichts malen, wenn ihm die Umgrenzung des Inhalts nicht schon vorher klar war.

So erscheinen ihm die Mängel an seinem großen Gemälde als „Reste nicht ganz abgenommener Hüllen, die das Bild verdarben."[9]

Die für das Kunstverständnis des Malers Michajlow entscheidende Metapher ist: von einem vorschwebenden Idealbild müssen die verdeckenden, entstellenden Hüllen abgenommen werden. Die Wahrheit des Kunstwerkes kann zwar von jedermann gesehen werden, besondere Intelligenz oder Bildung sind dazu nicht erforderlich. Aber die Arbeit des Künstlers besteht in der Enthüllung der Wahrheit – daß sie von Michajlow als „Ideal" verstanden wird, ist vielleicht die Ursache für das Mißlingen seines Bildes. Denn das Wort hat im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts eine Verfallsgeschichte durchlaufen. Zunächst war seine Geltung durch die Philosophie des deutschen Idealismus etabliert worden, also durch das Werk Kants, Schillers und Hegels. Das „Ideal": das bedeutet im späten achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhundert die „Gleichsetzung von Vollkommenheit und Schönheit". Der Begriff setzt voraus, daß vollkommene Schönheit, die auch in der Vorstellung unüber-

[8] II, 705.
[9] II, 706 f.

steigbar ist, nicht in der Natur, sondern nur in der Kunst erreicht wird – zumal in der griechischen Kunst der Antike, und zwar indem die schönsten Teile aus verschiedenen Individuen und Einzelfällen gesammelt werden, so daß sie sich im Kunstwerk zu einer neuen Gestalt harmonisch miteinander verbinden. Ein auf solche Art vom Künstler geschaffenes Kunstwerk heißt in der Ästhetik der deutschen Klassik das Ideal. Es ist ein „Vor-, Ur- und Musterbild"[10] jeder Nachahmung, modern gesprochen ein Paradigma oder auch eine Norm, an der das jeweils in der Erfahrung anzutreffende Schöne in seinem Rang und dem jeweils erreichten Grad seiner Vollkommenheit gemessen wird.

Nun rückt mit dem Ende des Idealismus der Gedanke in den Vordergrund, das Ideal sei nicht das eigentlich und wahrhaft Seiende. Das Ideal wird damit zu einem moralisch-normativen Begriff. Es hat nicht mehr die Aufgabe, das Vollkommene schlechthin, die Schönheit also eines Wesens in seiner jede bestimmte und begrenzte Erscheinung überbietenden Vollkommenheit darzustellen, sondern das Vollkommene ist das von der Vernunft Gedachte. Da die menschliche Vernunft aber individuell und geschichtlich ist, verliert der Begriff des Ideals seine allgemeinverbindliche Bedeutung und gerät in die Nähe der Ideologie: also dessen, was eine Gruppe von Menschen oder eine Nation für das Vollkommene hält. Das Ideal verliert damit auch in der Kunst seine Verbindlichkeit. Da aber andererseits im neunzehnten Jahrhundert die Werke der deutschen Klassik als Muster und Vorbild galten, blieb die Vokabel in Gebrauch. Das leuchtet vielleicht ein, wenn man sich vor Augen führt, daß zur Zeit, als Tolstoj *Anna Karenina* schrieb, 1875-77, der Tod Goethes gute vierzig Jahre zurücklag, also kaum länger als heute der Tod Thomas Manns. Daß aber das Ideal seine ästhetische Verbindlichkeit längst verloren hat, weiß Tolstoj natürlich ganz genau. Schon 1863 spricht Gustav Freytag in seiner *Technik des Dramas* vom Ideal als von einem „bequemen Handwerksausdruck", und 1930 spottet Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* über das neunzehnte Jahrhundert: „Es hatte gemalt wie die Alten, gedichtet wie Goethe und Schiller und seine Häuser im Stil der Gotik und Renaissance gebaut. Die Forderung des Idealen waltete in der Art eines Polizeipräsidiums über allen Äußerungen des Lebens."[11]

Mit dieser Diagnose ist ziemlich genau auch das Bild Michajlows getroffen, wie Tolstoj es beschreibt: da der Maler das Bild mit den Augen seiner Besucher ansieht, erblickt er eine „Wiederholung der unzähligen Christusgestalten von Tizian, Raffael und Rubens, und dieselbe Wiederholung der Kriegsknechte und des Pilatus".[12] Man ordnet ein solches Kunstwerk dem Historismus zu.

[10] Chr. Axelos: Ideal, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. IV, Darmstadt 1976, Sp. 25-27.

[11] Musil (s. Anm. 4), S. 54.

[12] II, 702 f.

Es ist bemerkenswert, daß Tolstoj derselben Figur aber auch die Verwirklichung seiner eigenen, realistischen Kunstvorstellung anvertraut: Michajlow schafft zwei andere Kunstwerke, die nicht nur seine Besucher für ihn einnehmen. Da ist zunächst in seinem Atelier ein Bild, das er vor drei Jahren gemalt hat:

Zwei Knaben saßen im Schatten einer Weide und angelten. Der eine, der ältere, hatte gerade die Angel ausgeworfen und führte den Schwimmer vorsichtig hinter einem Busch hervor; der andere, jüngere, lag im Gras, auf die Ellbogen gestützt und den Kopf mit dem wirren blonden Haar in beide Hände geschmiegt, und schaute mit verträumten blauen Augen auf das Wasser. Woran mochte er denken?[13]

Wronskij und Anna rufen übereinstimmend „Ach, wie reizend, wie reizend! Wunderbar, Entzückend!" „Wie schön!" Denn das Bild ist „schlicht und natürlich".[14]

Das zweite Bild, das allgemeinen Beifall findet, ist sein Porträt Annas. Die Beschreibung dieses Gemäldes unterstreicht, wie sehr es in der Kunst darauf ankommt, das Eigentümliche richtig zu sehen. Denn das Bild überrascht

nicht nur durch seine Ähnlichkeit, sondern auch durch seine eigentümliche Schönheit. Es war seltsam, wie Michajlow diese eigentümliche Schönheit Annas hatte entdecken können. ‚Eigentlich muß man sie so kennen und lieben, wie ich, um diesen innigen, seelenvollen Ausdruck an ihr zu entdecken', dachte Wronskij, obwohl er diesen Ausdruck erst aus diesem Porträt kennengelernt hatte. Aber dieser Ausdruck war so lebenswahr, daß es ihm und anderen schien, als hätten sie ihn schon längst gekannt.[15]

Später, als Lewin in Moskau mit Anna zusammentrifft, sieht er dies Porträt, noch bevor er Anna selbst begegnet. Er betrachtet

das Bild, das in der hellen Beleuchtung aus dem Rahmen herauszutreten schien, und konnte sich nicht von ihm losreißen. Er vergaß, wo er war, hörte nicht, was gesprochen wurde, und verwandte kein Auge von diesem erstaunlichen Porträt. Das war kein Gemälde, sondern eine lebende, entzückende Frau mit schwarzem, lockigem Haar, entblößten Schultern und Armen und einem nachdenklichen Lächeln auf den von zartem Flaum bedeckten Lippen, eine Frau, deren Augen ihn sieghaft und zärtlich anblickten und ihn verwirrten. Man konnte sie nur darum nicht für lebend halten, weil sie schöner war, als eine lebende Frau sein kann.[16]

Drei Folgerungen lassen sich aus dieser Beschreibung ziehen. Erstens: Durch die Hintertüre wird, scheinbar, das „Ideal" wieder eingeführt, indem das

[13] II, 707 f.
[14] II, 707.
[15] II, 709 f.
[16] II, 1028 f.

Kunstwerk die Schönheit, die in der Erfahrung angetroffen werden kann, ja das Leben überhaupt, zu überbieten scheint. Aber dies Ideal ist keine Konstruktion, die nur in der Vorstellung existiert, so wie das Bild *Christus vor Pilatus,* an historischen Vorbildern orientiert, im Kopfe des Malers existiert, der nun darum bemüht sein muß, dies Idealbild zu enthüllen. Michajlow malt die biblische Szene im Sinne des Historismus, der „alles und jedes Vergangene thematisieren kann, ohne nach Sinn und Beziehung zur Gegenwart zu fragen"; sein Verhör Christi durch Pilatus ist eine „ästhetische Spielerei"[17], die vermuten läßt, er selbst glaube nicht an die religiöse Wahrheit, die sein Werk doch eigentlich darstellen sollte, wenn es eine über sich hinausweisende Bedeutung haben möchte. Dagegen ist das Porträt Annas am Leben orientiert und verweist auf die lebendige Anna.

Zweitens: Was in dem Bild Michajlows den Betrachter fasziniert, ist ganz wesentlich durch die erotische Faszination des Künstlers bestimmt; Thomas Mann hat darauf hingewiesen, er spricht von „diese[r] festliche[n] Entblößung von Schultern und Busen, die Tolstoi als Moralist so heftig mißbilligte und die er als Künstler in ‚Anna Karenina' mit so tiefer erotischer Begierde beschrieben hat" (GW XI, 309).

Die „vollendete" und „strahlend[e]" Schönheit des Kunstwerkes wird zwar von der Wirklichkeit nicht erreicht, aber durch „etwas Neues, Anziehendes" wird dieser Mangel kompensiert. Will sagen: was Michajlow an Anna gesehen und dann gemalt hat, der von ihm erkannte ganz besondere Reiz ihrer Erscheinung, ist nicht identisch mit dem von Lewin erkannten Reiz der „Lebende[n]" Anna[18]. Verschiedene Männer können an derselben Frau verschiedene Vorzüge sehen; sie aber zu gestalten, ist das Vorrecht des Künstlers.

Drittens: In jedem Fall ist das Kunstwerk an die Wirklichkeit gebunden. Das ist Lewin zuvor bereits im Konzert deutlich geworden. Er hat dort eine „Phantasie *König Lear auf der Heide*" gehört und dabei „die Empfindung eines Tauben, der einem Tanz zusieht" gehabt:

> Jedesmal, wenn irgendein Gefühl in der Musik Ausdruck zu gewinnen schien, löste sich sofort alles wieder in Bruchstücke neuer musikalischer Elemente auf, manchmal auch nur in komplizierte, allein durch die Willkür des Komponisten verbundene Tonfolgen. Diese Bruchstücke von mitunter ganz hübschen musikalischen Gedanken wirkten unangenehm, weil sie völlig unerwartet kamen. Fröhlichkeit, Trauer, Verzweiflung, Zärtlichkeit und Jubel erschienen ganz unmotiviert, wie die Gefühle eines Wahnsinnigen. Und wie bei einem Wahnsinnigen gingen diese Gefühle dann auch wieder ganz unerwartet vorüber.[19]

[17] G. Scholtz: Historismus, Historizismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. III, Darmstadt 1974, Sp. 1141-1147.

[18] II, 1028.

[19] II, 1011.

Das ist der Historismus in der Kunst: die Beliebigkeit der Empfindungen; ihr entspricht die Beliebigkeit der Stile, wie schon Wronskij in Italien sie erprobt hat, als er sich zu malen entschloß:

> Er besaß ein gewisses Kunstverständnis und die Fähigkeit, ein Kunstwerk getreu und mit Geschmack nachzubilden, und darum glaubte er das zu besitzen, was ein Künstler braucht, und nachdem er eine Zeitlang geschwankt hatte, welche Gattung der Malerei er wählen sollte, die religiöse, historische, realistische oder Genremalerei, begann er zu malen. Er hatte für alle Gattungen Verständnis [...] Am meisten gefiel ihm die anmutige und effektvolle französische Richtung, und in diesem Stil begann er ein Porträt Annas im italienischen Kostüm zu malen, und dieses Bild schien ihm und allen, die es sahen, sehr gelungen.

Bezeichnend ist, daß er Anna nicht so malt, wie sie ist, wie sie sich gibt, wie er sie liebt, sondern daß er sie in ein ihr fremdes Kostüm steckt. Statt sie zu sehen, wie sie wirklich ist und was sie ihm bedeutet, verkleidet er sie. Er akzeptiert nicht sie selbt, sondern schafft sich ein Bild von ihr. Er macht sie auf diesem Bild zu einem Produkt seiner Einbildung: die Ur-Sünde aller Männer, die in der Liebe nicht die Frau sehen, die ihnen begegnet, sondern ein Bild ihrer eigenen Phantasie. Daß diese Beziehung in einer Katastrophe enden muß, ist selbstverständlich, zumal er auch sich selbst verstellt:

> Er malte unter der Anleitung eines italienischen Professors Studien nach der Natur und beschäftigte sich mit dem italienischen Leben im Mittelalter. Dieses Leben fesselte Wronskij in der letzten Zeit so sehr, daß er sogar den Hut und das über die Schulter geworfene Plaid wie die Italiener des Mittelalters trug, was ihm sehr gut stand.[20]

Die Kunst wird damit in Tolstojs *Anna Karenina* zu einer Metapher für die Wirklichkeit und für das Leben. Die Wahrheit des Lebens ist die Wahrheit des Kunstwerks. Davon müssen die Hüllen entfernt werden, so wie es Michajlow in seiner kleinen Skizze mit dem Stearinfleck gelingt – nicht von einem konstruierten Ideal. Verstellt sich der Künstler, indem er etwas darstellt, was er selbst nicht so recht glaubt, verleugnet er seine wahren Gedanken und Empfindungen, dann mißlingt sein Kunstwerk – so Michajlows Gemälde *Christus vor Pilatus*, so Wronskijs Porträt Annas.

Ja, noch mehr: Wronskij verstellt sich nicht nur, sondern er ist auch unfähig, das zu erkennen. Er ist verblendet: „Die beiden Porträts von Anna, die er und Michajlow nach der Natur gemalt hatten, hätten ihm den Unterschied zwischen seiner und Michajlows Kunst zeigen müssen. Aber er sah diesen Unterschied nicht."[21] Weshalb er diesen Unterschied nicht sehen kann, sagt der Er-

[20] II, 692 f.
[21] II, 711.

zähler deutlich: Wronskij sieht nur den eigenen „Überschuß von Wünschen [...], der nach Befriedigung verlang[t]." Da es ihm nur um sich selbst geht, „packt" er „wie ein hungriges Tier jeden Gegenstand", „der ihm in den Weg kommt"[22]. Michajlow sieht, beim Anblick des Stearinflecks auf seiner Skizze, „plötzlich" – nach langen Bemühungen um das Werk erscheint ihm in einem Augenblick der Inspiration dessen Wahrheit, ähnlich hat es Platon im berühmten Siebenten Brief beschrieben. Wronskij ist zu einem solchen Akt der Erkenntnis nicht fähig – vielleicht, weil er nicht gewohnt ist zu arbeiten? Vielleicht, weil er sich verkleidet und verstellt? Vielleicht, weil er als Kind des Historismus die Kunst nicht als Mittel zur Erkenntnis der Wahrheit versteht, sondern nur als ästhetische Spielerei? Vielleicht, weil seine Malerei nur ein Zeitvertreib ist?

***

Thomas Mann wiederholt, an die fünfzig Jahre später, die Szene aus Tolstojs *Anna Karenina* im *Zauberberg*: Gäste besuchen das Atelier eines Malers und kommen dabei ins Gespräch über sein Werk. Hier, im *Zauberberg*, besuchen Hans Castorp und Joachim Ziemßen den „in Öl" (GW III, 356) dilettierenden Hofrat Behrens. Hans Castorp ist zu diesem Besuch veranlaßt worden durch das Porträt der von ihm geliebten Clawdia Chauchat, das der Hofrat gemalt hat: „ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt" (GW III, 358). Der Maler ist vor allem am Gesicht gescheitert: er selbst kritisiert sein Werk: „Macht man die Einzelheiten richtig, verpatzt man das Ganze": ein Satz, der als Kritik an der Detailbesessenheit des Naturalismus gelesen werden kann; Georg Lukács hat in seinem oft zitierten Aufsatz *Erzählen oder Beschreiben*? (1936/1948) in ähnlicher Richtung argumentiert.[23]

So ist des Hofrats Porträt mißlungen: „Im ganzen Gesicht war zuviel Rot, die Nase war arg verzeichnet, die Haarfarbe nicht getroffen, zu strohig, der Mund verzerrt, der besondere Reiz der Physiognomie nicht gesehen oder nicht herausgebracht, durch Vergröberung seiner Ursachen verfehlt" (GW III, 358).

Hält man diese Beschreibung der Szene in *Anna Karenina* entgegen, so muß man zu der Ansicht gelangen: Tolstojs Beziehung zur Malerei ist enger, sein Wissen über diese Kunst intimer und genauer als die des *Zauberberg*-Autors. Bei jenem steht im Mittelpunkt der Maler, hier, bei Thomas Mann, sind es zwei Dilettanten, der Hofrat ist Epigone des Italieners Giovanni Segantini (1858-

[22] II, 692.

[23] Georg Lukács: Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus, in: Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, hrsg. von Richard Brinkmann, Darmstadt 1969, S. 33-85.

1899), der berühmt ist für seine Darstellung schweizerischer Alpenlandschaften in neoimpressionistischer Manier. Das Porträt, das der Hofrat von seiner „entschwebte[n] Gattin" (GW III, 357) gemalt hat, scheint dem Jugendstil verpflichtet – aber vom Expressionismus, dem Kubismus und anderen moderneren Richtungen hat er keine Kenntnis genommen; ein Maler wie van Gogh liegt außerhalb seines Horizontes. Eine Malerin, der ich die Texte Tolstojs und Thomas Manns vorlegte[24], meinte gar, dieser Diskurs über Malerei sei kunstgeschichtlich im fünfzehnten Jahrhundert angesiedelt, worauf Hans Castorps Worte über den „humanistische[n] Beruf" und „die Idee [...] der schönen Form" (GW III, 363) hinwiesen. Insgesamt ist diese Malerei ähnlich beschaffen wie die Malerei des Professors von Lindemann in *Königliche Hoheit* – „fernab und ohne Ahnung von den unruhigen Bedürfnissen jüngerer Schulen" (GW II, 14). Wir begegnen in den Räumen des Hofrats Behrens einer blassen, moderaten, akademischen Malerei.

Indes: so verfehlt das Gesicht Madame Chauchats auf der Leinwand ist, so gelungen ist ihr Dekolleté, „das bei weitem bemerkenswerteste Stück Malerei in diesen Zimmern" (GW III, 361). Von diesen wenigen Quadratzentimetern bemalter Leinwand bekommt die ganze Szene ihren Sinn, zumal wenn man sich entschließt, die Beschreibung als eine Metapher zu lesen, mit der eigentlich und vor allem Thomas Mann seine eigene Schreibweise und literarische Kompositionstechnik darstellt. Der Hofrat kommentiert sein Werk:

> Es ist eben gut und kann gar nicht schaden, wenn man auch unter der Epidermis ein bißchen Bescheid weiß und mitmalen kann, was nicht zu sehen ist, – mit anderen Worten: wenn man zur Natur noch in einem andern Verhältnis steht als bloß dem lyrischen, wollen wir mal sagen; wenn man zum Beispiel im Nebenamt Arzt ist, Physiolog, Anatom und von den Dessous auch noch so seine stillen Kenntnisse hat, – das kann von Vorteil sein, sagen Sie, was Sie wollen, es gibt entschieden ein Prä. Die Körperpelle da hat Wissenschaft, die können sie mit dem Mikroskop auf ihre organische Richtigkeit untersuchen. Da sehen Sie nicht bloß die Schleim- und Hornschichten der Oberhaut, sondern darunter ist das Lederhautgewebe gedacht mit seinen Salbendrüsen und Schweißdrüsen und Blutgefäßen und Wärzchen, – und darunter wieder die Fetthaut, die Polsterung, wissen Sie, die Unterlage, die mit ihren vielen Fettzellen die holdseligen weiblichen Formen zustande bringt. Was aber mitgewußt und mitgedacht ist, das spricht auch mit. Es fließt Ihnen in die Hand und tut seine Wirkung, ist nicht da und irgendwie doch da, und das gibt Anschaulichkeit. (GW III, 361)

Das Bild zeigt mehr, als das ungeschulte Auge auf den ersten Blick am Gegenstand des Kunstwerkes wahrnimmt, und der Kommentar des Malers zu seinem Werk entwickelt die Grundzüge einer Kunsttheorie, die man auf die Dichtung übertragen kann. Dann stellt sie sich als die Theorie des wissenschaftlich gebil-

[24] Frau Renate Schüler-Lamert in Gießen.

deten Dichters dar, des *poeta doctus.* Gründliche und umfassende Kenntnisse muß er besitzen, um seinem Gegenstand gewachsen zu sein. Thomas Mann hat diesen Grundsatz bei allen seinen Werken befolgt; von den *Buddenbrooks*, für die er umfassende Erkundigungen einzog, obwohl er doch auf seine Erinnerungen zurückgreifen konnte, bis zum Spätwerk *Doktor Faustus*, während dessen Niederschrift er im beständigen Kontakt mit mehreren musikalischen Beratern stand, obwohl er doch auf eine lebenslange Beschäftigung mit musikalischen Fragen zurückblicken konnte.

Ist Tolstojs implizite Kunsttheorie in *Anna Karenina* gegen den Historismus formuliert, so ist die Kunsttheorie Thomas Manns, die man dem *Zauberberg* entnehmen kann, gegen einen Begriff des Dichters gerichtet, der in der Figur des Mynheer Peeperkorn charakterisiert, kritisiert und karikiert wird. Gegen dessen stammelnde, bisweilen visionäre Redeweise setzt der Roman Hans Castorps „behendes kleines Wort" (GW III, 839): wobei wir uns der frühen Erzählung „Enttäuschung" (1896) erinnern, in der die „großen Wörter" (GW VIII, 64) skeptisch als unangemessen verworfen werden. Und außerhalb des Romans hat sich Thomas Mann in den zwanziger Jahren in seinem Briefwechsel mit Josef Ponten mit diesem Begriff des Dichters auseinandersetzen müssen. Ponten schrieb 1924, im Jahre des *Zauberberg*, in einem offenen Brief an Thomas Mann:

„Dichterisch ist Illusion, Schriftstellerisch ist Desillusion. / Schriftstellerisch ist Belehrung, Dichterisch ist Offenbarung. / Schriftstellerisch, das ist hoher Verstand, es kann ein Wunder an Verstand sein; beim Dichterischen ‚steht einem der Verstand still'. Schriftstellerisch ist Zeit, Dichterisch ist Ewigkeit."[25]

Der Kommentar des Hofrats Behrens zu seinem Werk beschreibt gegenüber diesem vorgeblich „dichterischen" Verfahren eine in besonderem Sinne moderne Kunst. Indem er sein Werk in mehreren übereinander liegenden Schichten denkt, stellt er mehrere Perspektiven und Aspekte gleichzeitig dar, seine Malerei ist die zugleich und nebeneinander bestehende Vielfalt der Hinter- und Untergründe dessen, was er darstellt. Die in diesem Stück Malerei wiedergegebene Wirklichkeit ist nicht allein das Erscheinungsbild einer Oberfläche, sondern die dreidimensionale, räumliche und in die Tiefe blickende Diagnose.

Da nun mehrere Aspekte einer Sache neben- und übereinander gedacht werden, legt sich die Frage nach dem entscheidenden Aspekt nahe. Diese Frage aber beantwortet das Kunstwerk nicht. Die Darstellung überzeugt vielmehr

[25] Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Werner Pfister (Thomas-Mann-Studien 8), Bern 1988, S. 95.

durch die Vielfalt ihrer Aspekte, die die Entscheidung dem Betrachter anheimstellt. Es ist die Koexistenz der verschiedenen Perspektiven, die das volle Bild der Wirklichkeit im Kunstwerk herstellt.

Der Wissenschaftler, der Clawdia Chauchats Porträt malt, erzeugt ein sehr heterogenes Kunstwerk: „das Dekolleté des Bildes" sticht „sehr weiß gegen die übertriebene Rötung des Gesichtes" ab, wodurch ein „ziemlich plumper Effekt" entsteht. So „pfuscherhaft" das Gesicht der porträtierten Dame ist, so gelungen ist ihr Dekolleté; es hat „viel Natur", „wissenschaftliche Realität und lebendige Genauigkeit": „Es war, als ginge unter dem Blick des Betrachters ein kaum merklicher Schauer von Sensitivität über diese Nacktheit" (GW III, 360).

Dieser Widerspruch zwischen dem mißlungenen Gesicht und der lebendigen Nacktheit der Büste läßt sich durch das sexuelle Interesse des Malers erklären. Der nackte Körper gelingt ihm, weil er daran stärker interessiert ist als an dem Gesicht. Seine korpsstudentischen Redensarten unterstreichen das.

Die Unterschiede zwischen den beiden Bildbeschreibungen haben unter anderem auch geistesgeschichtliche Gründe: Zwischen *Anna Karenina* und dem *Zauberberg* liegen drei maßgebliche Ereignisse, die den Begriff der Moderne geprägt haben: Erstens die Entdeckung und Thematisierung der Sexualität durch Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), dessen *Psychopathia sexualis* 1886 erschien, sowie durch den Engländer Henry Havelock Ellis (1859-1939), der 1897 seine *Studies in the psychology of sex* veröffentlichte, zweitens die Rezeption Nietzsches und drittens die Entwicklung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud.

Die Beschreibung des Porträts im *Zauberberg* ist ohne diese Ereignisse nicht zu denken. Zunächst sind aus der erotischen Faszination, die für Lewin und seinen Dichter Tolstoj von der Darstellung Annas ausgeht, aus ihrem „liebreizenden seelischen Ausdruck" „die holdseligen weiblichen Formen" geworden, von denen der als Maler dilettierende Arzt spricht. Fast denkt man an Musils Sarkasmus, wonach die zarteren Gefühle der männlichen Hingabe etwa dem Knurren eines Jaguars über einem Stück Fleisch ähneln.

Wichtiger aber ist: zugleich wird der von Nietzsche formulierte Perspektivismus für Thomas Manns Kunst bestimmend. Wenn der Maler Michajlow in Tolstojs Roman ein gelungenes Werk schafft, verdankt er das dem Zufall, der Inspiration; das Werk läßt die Arbeit, die es gekostet hat, fast vergessen – es wirkt „schlicht und natürlich". Der Künstler muß sehen, um zu schaffen.

Thomas Mann hingegen, so könnte man etwas vereinfachend sagen, muß zudem studieren. Denn die Modernität seiner Kunst entspricht seiner Zeitgenossenschaft. Nietzsches Perspektivismus, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts von den Intellektuellen rezipiert, ist in der Kunst des zwanzigsten

Jahrhunderts das eigentlich Moderne: unter den zahlreichen Äußerungen, in denen Nietzsche diesen Gedanken variiert, ist vielleicht die deutlichste diese aus dem Jahre 1887 in der *Genealogie der Moral*:

> Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches „Erkennen"; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedne Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser „Begriff" dieser Sache, unsre „Objektivität" sein. Den Willen aber überhaupt eliminieren, die Affekte samt und sonders aushängen, gesetzt, daß wir dies vermöchten: wie? hieße das nicht den Intellekt *kastrieren*?...[26]

Man verbindet mit dem Namen Nietzsche Vorstellungen, die sich an Schlagwörter wie „Wille zur Macht", „die blonde Bestie", „Antichrist" oder „Übermensch" anschließen. Seine eigentliche Bedeutung für die literarische Moderne, und das heißt in diesem Zusammenhang: für die Modernität Thomas Manns, hat er hier, in der Entdeckung des Perspektivismus. Man kann in dieser Formulierung aus der *Genealogie der Moral* ein literarisches Manifest sehen, das für Thomas Manns Werk bindende Gültigkeit besitzt. Was Nietzsche über perspektivistisches Sehen sagt, ist die Voraussetzung des modernen und ironischen Realismus in Thomas Manns Werk.

Dieser Erzähler leistet, was Nietzsche in den zitierten Worten, die sich durch andere ergänzen ließen, fordert. Die hier dargestellte Wirklichkeit an sich ist unerkennbar; was sie ohne das erkennende Subjekt wäre, läßt sich nicht ausmachen. Nur eine Vielzahl von Perspektiven, die eine Sache gleichsam mit verschieden gefärbten und geschliffenen Spiegeln umstellt, kann annäherungsweise diese Sache erfassen. Niemals kann der Gegenstand ganz und vollständig, erschöpfend und genau, in der Kunst dargestellt werden.

Mit dem Studium der verschiedenen Perspektiven ist es für den modernen Künstler nicht getan. Er hat nicht nur von Nietzsche, sondern auch von Freud gelernt. Er muß nicht nur studieren, sondern zugleich analysieren. Die Psychoanalyse ist unter anderem ein Verfahren zur Erkenntnis unbewußter seelischer Vorgänge.[27] Sie entdeckt Vorgänge in Tiefenschichten, die dem noch so scharfen Blick des wissenschaftlich ungeschulten Betrachters verborgen bleiben. Die Metapher, mit der der Hofrat sein Werk beschreibt, sagt das deutlich. Wenn Hans Castorp der Psychoanalyse, die man ja auch Tiefenpsychologie nennt, als „Seelenzergliederung" gleich zu Beginn des Romans (GW III, 20) begegnet, so wird damit ein Leitthema eingeführt. Das medizinische Verfah-

[26] Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, 2. Aufl., München 1960, Bd. II, S. 861.

[27] H. Hildebrandt: Psychoanalyse, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie (s. Anm. 10), Bd. VII, 1989, Sp. 1573.

ren, im Roman an den Assistenzarzt Doktor Krokowski – „ein ganz gescheutes Etwas" (GW III, 20) – delegiert, wird in die Dichtung übertragen und ermöglicht die Erkenntnis einer Wahrheit, die sich dem nur beobachtenden und fabulierenden Dichter verschließen würde. Weil das so ist, ist Thomas Mann Ironiker, und zwar in einem anderen und weiteren Sinne als Tolstoj. Die Ironie beider Autoren scheint auf den ersten Blick sehr ähnlich. Beide charakterisieren ihre Figuren, indem sie Gegensätze ihres Aussehens, ihres Befindens oder ihrer Haltung nebeneinander stellen, sozusagen das Erhabene und das Lächerliche zugleich sehen. Bereits Egon Friedell hat in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1931) darauf verwiesen, indem er einen Erzählerkommentar über Wronskij zitiert, der sich der Prinzessin Kitty Schtscherbazkaja nähert: „Eine neue Empfindung von Rührung und Liebe ergriff ihn, das beseligende Gefühl einer Reinheit und Frische, zum Teil dadurch entstanden, daß er den ganzen Abend hindurch nicht geraucht hatte."[28] Eine ähnliche Beobachtung hat Robert Musil schon zwanzig Jahre früher in sein Tagebuch notiert:

> Fast ein Tric, aber überwältigend ist, wie Tolstoi den glücklichen Durchschnittsmenschen [...] das Familienblättliche nimmt: indem er leise lächerliche oder böse Nebenregungen nicht verschweigt zb. Oblonsky kommt zu Thränen gerührt von Karénin u. ist glücklich über das gute Werk, das er versucht, zugleich aber auch glücklich über einen Witz, den er sich ausdenkt [...].[29]

Und am Ende des Romans, als Anna sich das Leben genommen hat, wird Wronskijs Verzweiflung von seiner Mutter beschrieben: „Er ist so traurig. Unglücklicherweise hat er auch noch Zahnschmerzen."[30]

Das hat Thomas Mann von Tolstoj gelernt; man findet zahlreiche Stellen in seinem Werk, die nach demselben Prinzip gestaltet sind. In *Buddenbrooks* wird, um ein Beispiel aus dem Frühwerk zu nennen, die Mentalität der frommen Kaufmannsfamilie beschrieben mit dem Satz: „Sie ging zu Gott, und Buddenbrooks bekamen eine Menge Geld" (GW I, 236), und ähnlich verfährt er fünfzig Jahre später bei der Beschreibung Kaiser Wilhelms I., den er 1887 gesehen hatte: „die Fingerenden seiner Handschuhe hingen lose über seine Finger hinaus, wenn er die Hand zitternd zum Mützenschirm erhob" (GW XI, 306). Diese Zusammenstellung des Erhabenen mit dem Lächerlichen hat zur Voraussetzung den genauen und den skeptischen Blick, das Wort Skepsis bedeutet

[28] Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, Bd. III, München 1931, S. 409.

[29] Robert Musil: Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, [Bd. I,] Reinbek bei Hamburg 1976, S. 243 (13. Oktober 1911).

[30] II, 1149.

so viel wie das Betrachten, die Betrachtung, Untersuchung, Prüfung, Überlegung, Erwägung oder der Gedanke.

Thomas Mann geht zugleich aber einen wesentlichen Schritt weiter als Tolstoj; das Gemälde des Hofrats und seine Interpretation durch den Maler deuten das an: nicht nur das Erhabene und das Lächerliche werden zusammengeführt, so daß sich ironische Pointen ergeben, sondern mehrere Schichten der Wirklichkeit werden analytisch vom Erzähler dargestellt, und zwar in den größeren wie in den kleinen Strukturen des Werkes, in der Kapitelfolge wie im einzelnen Satz.

Die Probleme, die der Roman erörtert, werden deshalb keiner einfachen, bündigen Lösung zugeführt, wie es die Zeitgenossen erwarten mochten, sondern er präsentiert stattdessen mehrere Lösungsmöglichkeiten: Da ist selbstverständlich das *Schnee*-Kapitel zu nennen, das immer wieder zitiert wird, wenn man den *Zauberberg* deutet. Da ist aber mindestens auch die *Walpurgisnacht* zu nennen, deren französisch formulierte Sentenz ebenso wichtig ist: „Il nous semble qu'il est plus moral des se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver." (GW III, 473)[31] – Es scheint uns, es sei moralischer, sich zu verlieren und selbst zu verderben, als sich zu bewahren. Und Hans Castorp erkennt sich selbst im Kapitel *Fülle des Wohllauts*: Hier sind es fünf verschiedene Musikstücke, deren jedes einen anderen Aspekt seiner Zauberbergerfahrung zeigt: neben Verdis *Aida* Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Georges Bizets *Carmen*, Valentins Gebet aus Charles Gounods Faust-Oper und Schuberts *Lindenbaum*.

Man kann hier deutlich sehen, in welcher Weise sich die Kunst Thomas Manns von der Tolstojs unterscheidet. Dieser nimmt die Hüllen ab, um die Dinge so zu zeigen, wie sie sind und wie sie niemand sieht. Thomas Mann nennt es „die tierische Schärfe dieses Blicks".[32]

Anders die Figuren Thomas Manns: sie analysieren sich selbst, sie empfinden mehrschichtig und komplex, und sie wissen das. Ihr Autor nimmt nicht nur die Hüllen von ihnen ab, sondern er konstruiert bewußt, indem er dasselbe Ereignis aus zahlreichen Perspektiven zur Darstellung bringt. Diese zahlreichen Perspektiven sind teils in einer Person vereint und gleichzeitig sichtbar, teils auf verschiedene Personen verteilt. Tolstoj stellt kaum jemals mehr als zwei Perspektiven gegeneinander. Thomas Mann geht sehr viel weiter: durch

[31] Vgl. vom Verf.: „Il est plus moral de se perdre...". Überlegungen zum Zauberberg, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, hrsg. von Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main 1993, S. 203-215.

[32] Vgl. GW X, 235 und IX, 624; die Formulierung gefiel ihm offensichtlich so gut, daß er sie aus seiner Würdigung von Tolstojs 100. Geburtstag 1928 in seinen Essay über *Anna Karenina* (1939) übernahm.

Nietzsche und Freud angeregt, entwickelt er eine Kunst, die sehr vieles zugleich nebeneinander und gleichzeitig sehen läßt, eine Kunst, die ihren Gegenstand sozusagen umkreist und ihn von vielen Seiten zeigt. Daß dies Verfahren durch das genaue Studium der Kunst Richard Wagners wesentlich angeregt ist, hat er selbst mehrfach gesagt; er hätte sich dabei auf eine Tagebuchnotiz Cosima Wagners stützen können:

Im Wagen spricht R.[ichard] von der Zusammensetzung mehrerer Themen in der Musik; das Ohr vernimmt nur eines, aber die Beifügung der andren als Begleitung schärft und erhöht den Eindruck dieser einen gehörten Melodie ungeheuer. In der Dichtkunst gäbe es keine ähnliche Wirkung, außer vielleicht durch die Äquivoke, den Humor, die Ironie.[33]

Wagner, mit und nach ihm Thomas Mann, vollzieht mit diesem künstlerischen Verfahren die Abkehr von einer im neunzehnten Jahrhundert noch weithin dominierenden Kunst. Im *Zauberberg* wird diese Kunst am Beispiel der italienischen Oper vorgeführt. Im Kapitel *Fülle des Wohllauts* hört Hans Castorp Verdis *Aida* als „die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ". „Die reale und sachliche Seite der Dinge" kommt hier „überhaupt nicht in Betracht", da hier „der Idealismus des Herzens" triumphiere (GW III, 896). Radames und Aida, die da am Ende lebendig begraben werden, sind „Operngemüter", das Kunstwerk stellt nicht die Wahrheit dar, sondern ihre „Beschönigung", deren Rechtfertigung in ihrer „tröstliche[n] Kraft" (GW III, 897) liegt.

Einer solchen Opernkunst ist auch die Metapher angemessen, mit der Tolstoj die Kunst Michajlows beschreibt. Sie erscheint, leicht variiert, im *Schnee*-Kapitel des *Zauberberg*, als sich Hans Castorp in seinem Traum an einen „italienischen Tenor" erinnert,

aus dessen Kehle gnadenvolle Kunst und Kräfte sich über die Herzen der Menschen ergossen hatten. Er hatte einen hohen Ton gehalten, der schön gewesen war gleich am Anfang. Allein allmählich, von Augenblick zu Augenblick, hatte der leidenschaftliche Wohllaut sich geöffnet, sich schwellend aufgetan, sich immer strahlender erhellt. Schleier auf Schleier, den vorher niemand wahrgenommen, war gleichsam davon abgesunken – ein letzter noch, der nun denn doch, so glaubte man, das äußerste und reinste Licht enthüllt hatte, und dann ein aller- und dann ein unwahrscheinlich aberletzter, befreiend einen solchen Überschwang von Glanz und tränenschimmernder Herrlichkeit, daß dumpfe Laute des Entzückens, die fast wie Ein- und Widerspruch geklungen, sich aus

[33] Notiz vom 5. Juli 1870. Cosima Wagner: Die Tagebücher, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. I, München, Zürich 1976, S. 254. Vgl. vom Verf.: Zu Thomas Manns Ironie, in: Thomas Mann Jahrbuch 1, 1988, S. 80-98, hier S. 89.

der Menge gelöst hatten und ihn selbst, den jungen Hans Castorp, ein Schluchzen angekommen war. (GW III, 677 f.)

Das ist die schöne Kunst, die Kunst des Ideals und schön wird sie beschrieben – dennoch gehört sie der Vergangenheit an und ist allenfalls auf der Opernbühne noch möglich. Ihre Aufgabe ist nicht die Darstellung der Wahrheit, sondern die Schönheit, denn beide klaffen seit der Industrialisierung und spätestens seit dem Ersten Weltkrieg auseinander. Der gräßlichen Wirklichkeit, in die der Protagonist des *Zauberberg* am Ende hineingeworfen wird, mag diese Schönheit als Trost oder Verheißung entgegengehalten werden – aber sie hat keinen Bezug mehr zu dieser Wirklichkeit. Die Wahrheit der modernen Kunst ist nicht mehr das Ideal, sondern die Wirklichkeit. Das Ideal, als Gegenstand der Kunst, ist unter den Bedingungen des zwanzigsten Jahrhunderts in den Traum gewandert. Die Metapher, die diese Kunst feiert, ist zur Utopie geworden.

Wer die Äußerungen und Kommentare durchblättert, die Thomas Mann seinem *Zauberberg* gewidmet hat, merkt bald, in welchem Maße er sich der Problematik bewußt war, die ich hier erörtere. „Die Krise bleibt bestehen, und die Frage, ob der Roman alten Stils heute noch möglich ist, wird nicht aufhören, die Produktion versuchend zu beunruhigen“[34], so schreibt er 1926; und schon 1919 bezeichnet er „die künstlerische Beschäftigung“ als „sehr problematisch“. Indes behauptet er demgegenüber, daß er sich aus der Affäre zu ziehen weiß: der Roman bleibt, scheinbar, als jene Großform bestehen, wie das neunzehnte Jahrhundert sie hervorgebracht hatte – in der Tat aber wird das einfache Erzählen durch „geistige Selbstdisziplin, Selbstkritik und Selbstkorrektur“ in Frage gestellt, ergänzt und erweitert. Ein neuer Begriff des Dichters wird u.a. durch sein Werk definiert: „Man neigt in Deutschland viel zu sehr dazu, das Dichterische mit dem Dummen, Unbewußten, Außergeistigen zu identifizieren. Ich halte es für notwendig, den Wert des Schriftstellerisch-Geistigen zu betonen.“[35]

Der Vergleich mit *Anna Karenina* zeigt, auf welche Art Thomas Mann das tut. Tolstojs Roman erweist sich, auf eine überraschende Weise, als modern; er hat Thomas Manns *Zauberberg* in vielfacher Hinsicht angeregt: da ist, zum Beispiel, Tolstojs Kompositionstechnik, die das tragische Ende Anna Kareninas bereits bei ihrem ersten Auftritt andeutet. Und ähnlich macht es ja auch Thomas Mann, wenn er, um nur dies Beispiel zu nennen, Hans Castorp schon in der ersten Nacht im Sanatorium von seines Vetters Tod träumen läßt.

Und gegenüber Tolstoj hat er zeitlebens eine außerordentliche Hochach-

[34] Thomas Mann: Selbstkommentare. ‚Der Zauberberg‘, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Eich-Fischer, Frankfurt/Main 1993, S. 87.

[35] Ebd., S. 80.

tung gehegt, die er mehrmals emphatisch äußert; *Anna Karenina* nennt er „den größten Gesellschaftsroman der Weltliteratur" (GW IX, 625). Während der Arbeit am *Zauberberg* rückt er ihn in dem Essay *Goethe und Tolstoi* neben den deutschen Klassiker; in beiden sieht er den Typus des „naiven" Künstlers im Sinne der Abhandlung Schillers, die er selbst zeitlebens sehr hoch stellte und als Vorbild auch des eigenen Essayismus sah: an Goethe wie an Tolstoj rühmt er „das homerische Element, [...] das Ewig-Erzählerische als Kunst-Natur, als naive Großartigkeit, Körperlichkeit, Gegenständlichkeit, unsterbliche Gesundheit, unsterbliche[n] Realismus" (GW IX, 623) – Worte aus der Einleitung zur amerikanischen Ausgabe des Romans, die er 1939 schrieb; schon 1928, anläßlich des hundertsten Geburtstages, hatte er ihn dem „soviel schmächtigere[n] und kürzer atmende[n] Geschlecht von heute" als einen „Riese[n]" gegenübergestellt, „der epische Lasten trug" (GW X, 233). Sein „Schöpfertum" sei „Erde und Natur, eine andere Erscheinung dieser selbst" (GW X, 235).

Ist diese „tierische" Naturnähe Tolstojs die charakteristische Eigenart des „naiven" Künstlers in der Terminologie von Schillers berühmter Abhandlung, auf die Thomas Mann sich immer wieder berief, so ist der analytische und konstruierende Blick des „sentimentalischen Dichters" der legitime Blick des modernen Künstlers, des analytischen gelehrten und wissenschaftlich informierten Artisten. Wenn der Künstler Michajlow in Tolstojs Roman die von ihm dargestellte Person „klar und eindeutig charakterisiert" – so werden die Figuren im *Zauberberg* vielschichtig und komplex analysiert: was sich von der Einzelheit, den Porträts in den beiden Romanen sagen läßt, kann man auch im Blick auf die Kunstwerke insgesamt sagen.

Denn Tolstoj läßt die beiden Romanhandlungen in *Anna Karenina* ordentlich enden; er schließt sie bündig ab: Anna geht zugrunde, Lewin findet den Sinn seines Lebens; eine Antwort auf die ihn umtreibenden Fragen wird ihm durch die Vermittlung eines schlichten Bauern zuteil. Thomas Mann versagt sich die Mitteilung einer so direkten Botschaft – er verlegt, was er als Lösung der im Roman diskutierten Probleme empfiehlt, in den Traum oder deutet es in einem fremdsprachigen Dialog an.

Dieser offene Schluß des *Zauberberg* mag in den zwanziger Jahren befremdet haben: weite Kreise des Lesepublikums nach dem Ersten und auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg erwarteten vom Dichter Antworten auf Fragen, die er als moderner, als ironischer, als perspektivischer, als analytischer Künstler nicht geben kann. Vielleicht aber sind wir heute, gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, frei geworden von dem Bedürfnis nach schlüssigen Antworten und bündigen Synthesen. Vielleicht sind wir sensibel geworden für eine Romankunst, die perspektivisch, offen, skeptisch, auch

ironisch, die gleichberechtigte Koexistenz vieler Positionen und Optionen darstellt.

Wäre es möglich, daß der Perspektivismus und Skeptizismus Thomas Manns auf den zeitgenössischen Roman gewirkt hat, so wie die tierische Schärfe von Tolstojs Blick auf Thomas Mann gewirkt hat? Wäre es möglich, daß der versteckte Abschied von den großen Roman-Architekturen des neunzehnten Jahrhunderts, der sich in Thomas Manns *Zauberberg* bemerken läßt, im Roman der Gegenwart zum ästhetischen Programm geworden ist? Wäre es möglich, daß diese Romankunst heute als eine legitime zeitgenössische Form des Romans anerkannt wird? Wäre es möglich, daß der gelehrte Dichter, der *poeta doctus,* zu einem Prototyp des zeitgenössischen Dichters geworden ist?

Indes: Über diese Fragen nachzudenken würde einen weiteren Vortrag erfordern, und ich nehme an, daß Sie mir dankbar sind, wenn ich nun aufhöre.

*Horst-Jürgen Gerigk*

# Turgenjew unterwegs zum Zauberberg

Thomas Mann und die russische Literatur – das ist ein Thema, das sich inzwischen zu einem eigenen Forschungszweig entwickelt hat. Und es ist Thomas Mann selber gewesen, der diesen Forschungszweig begründet hat: mit seinen Essays über Dostojewskij, Tolstoj und Tschechow, hinter denen zu Recht immer auch der Hang zur Selbstfindung aufgespürt worden ist. In der Auseinandersetzung mit seinen geschätzten Kollegen spiegelt sich sein eigenes poetologisches Profil: allerdings sind diese Spiegelungen gebrochene Spiegelungen, Selbst-Spiegelungen, die sich gern in herablassender Zustimmung und abwehrender Bewunderung aussprechen, weil sie das Publikum, an das sie gerichtet sind, für keinen Moment aus dem Auge verlieren. Wer ihn „wörtlich nimmt, [...] ist verloren" (GW IX, 708) – Thomas Manns Diktum über Nietzsche gilt offenbar auch für ihn selber (*Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, 1947).

Nun fällt auf, daß Thomas Mann keinen Essay eigens über Turgenjew geschrieben hat. Zwar einen *Versuch über Tschechow,* eine detaillierte Warnung vor Dostojewskij und mehrere ausführliche Stellungnahmen zu Tolstoj und dessen Riesentölpeleien. Nichts dergleichen aber über Turgenjew. Dieser kommt nur im Essay über *Theodor Storm* intensiv vor. Ja, der Essay über Storm muß immer wieder zu einem produktiven Mißverständnis Anlaß geben, wenn man nicht vorgewarnt ist, denn darin wird Turgenjews Motto zu der Erzählung *Frühlingsfluten* so zitiert, daß der Eindruck aufkommt, es handle sich um ein Gedicht von Storm. Das Motto lautet:

Heitere Jahre,
Glückliche Tage –
Wie Frühlingsfluten
Seid ihr verrauscht!

Und Thomas Mann kommentiert: „Das ist der alte Romanzenklang, von dem auch Turgenjews Dichtung lebt" (GW IX, 253). Gemeint aber ist jener (russische) Vierzeiler, den Turgenjew, ohne Angabe der Quelle, seiner Erzählung von den *Frühlingsfluten* (1872) vorangestellt hat. Bei Turgenjew heißt es nur:

„Aus einer alten Romanze". Und diese Quelle konnte bislang nicht ermittelt werden. Zumindest aber stammen die Zeilen nicht von Storm[1].

So wird also Turgenjew von Thomas Mann mit Storm gleichgesetzt, was die gestaltende Gesinnung betrifft. Der komparatistische Exkurs ist aber gleichsam nur ein Blitzlicht, das auf Turgenjew fällt, denn das Hauptaugenmerk gilt, aus gegebenem Anlaß, dem Meister aus Husum (Einleitung zu einer Storm-Ausgabe in zwei Bänden, Berlin: Knaur 1930).

Was dieses Blitzlicht erkennen läßt, ist ein ins Mondäne überzeichneter Turgenjew. Wörtlich heißt es:

> Turgenjew: slawische Künstlermelancholie, nicht ganz ohne Posiertheit, es fehlt nicht die Stirnlocke, das Auge grau, weich und tief verschwimmend – aber eine Chopin'sche Mondänität des Schmerzes bildet das Fluidum, man spürt Paris, Baden-Baden, Bougival, die Welt, die Gesellschaftsliteratur, europäisches Prosaistentum. (GW IX, 247 f.)

Das ist zweifellos kein literaturwissenschaftliches Urteil. Das ist Dichtung. Thomas Mann kann nicht anders – wenn er nicht will. Denn wenig später spricht er Turgenjew die im Vergleich zu Storm „schärferen, leichteren" „Kunstreize" zu. Als „Erzähler und Psycholog", so heißt es genau, besitze Turgenjew „die schärferen, leichteren, von Kritik und Satire gelockerten Kunstreize" (GW IX, 248). An Turgenjew, dem Erzähler und Psychologen, „Kritik und Satire" als Wesensmerkmale hervorzuheben, damit ist Thomas Mann zumindet der späteren deutschsprachigen Slawistik einen Schritt voraus. Satire, so kann man bis heute wiederholt lesen, sei nicht Turgenjews Stärke gewesen.

Meine Damen und Herren: Mein Rekurs auf das Urteil Thomas Manns über Turgenjew ist hier zu Ende. Wie Sie ohnehin wissen, haben es die Literaturdetektive (eine besondere Gattung von Geisteswissenschaftlern) nicht versäumt, alle nur erreichbaren Äußerungen Thomas Manns über Turgenjew zusammenzustellen und sogar zu numerieren: es sind insgesamt 89 – nach dem Materialienstand des Jahres 1983[2]. Grund genug und Anlaß genug, eine in sich geschlossene Kontaktstudie über Thomas Mann und Turgenjew vorzunehmen.

[1] Vgl. Ivan S. Turgenev: Poln. sobr. soč. i pisem [Werke und Briefe, russ.], 28 Bde., Moskau und Leningrad 1960-1968, Sočinenija [Werke, russ.], Bd. XI, S. 7 und 474. Bei Zitaten im folgenden abgekürzt als W mit nachgestellter Band- und Seitenzahl.

[2] Vgl. G. Wenzel: Ivan Sergeevič Turgenev in Aufzeichnungen Thomas Manns, in: Zeitschrift für Slawistik, 28 (1983), Heft 6, S. 889-914; Karl Ernst Laage: Turgenev-Zitate bei Thomas Mann. Zum 100. Todestag Ivan S. Turgenevs, in: Zeitschrift für slavische Philologie, 43 (1983), Heft 1, S. 55-81; Karl Ernst Laage: Thomas Manns Verhältnis zu Theodor Storm und Iwan Turgenjew, dargestellt an der Novelle „Tonio Kröger", in: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. Nummer 20, 1983-1984, S. 15-29.

Dies aber ist gerade nicht mein Ziel. Mir geht es ausschließlich um einen typologischen Vergleich beider Erzähler.

Damit bin ich nun beim Thema. Turgenjew unterwegs zum Zauberberg – das soll nichts anderes heißen, als daß sich in den Werken Turgenjews, in seinem Œuvre etwas anbahnt, das, literaturgeschichtlich gesehen, von Thomas Mann weitergeführt wird. Es kommt darauf an, den geschichtlichen Zusammenhang zu sehen, dem beide angehören.

Ich spitze zu: Wenn Thomas Mann mit einem russischen Klassiker verwandt ist, so mit Turgenjew. Die Nähe zu Turgenjew ist weitaus größer als die Nähe zu Tolstoj oder zu Dostojewskij, über deren Werk er sich zusammenhängend geäußert hat, was ja für Turgenjew nicht zutrifft. Nun hat sich Thomas Mann auch noch zu Tschechow zusammenhängend geäußert, doch auch zu diesem ist seine Nähe nicht so groß wie zu Turgenjew, wenngleich größer als zu Dostojewskij und Tolstoj. Dennoch bleibt die Feststellung in Kraft (und dies auch unter Einschluß Gontscharows), daß Thomas Manns Poetik mit keiner anderen russischen Poetik eine solche Ähnlichkeit, eine solche Wesensverwandtschaft aufweist wie mit derjenigen Turgenjews.

Nähern wir uns diesen Gemeinsamkeiten zunächst ganz rhapsodisch, ehe sie der Systematisierung unterworfen seien. Da springt zuallererst die Vorliebe beider Autoren für die Gestaltung des Musik-Erlebens ihrer Personen ins Auge. Wie das Werk keines anderen russischen Klassikers ist Turgenjews Werk von der Nähe zur Musik geprägt. Wir finden bei ihm auf Schritt und Tritt Hinweise auf Komponisten, Sänger, Pianisten, und immer wieder wird die Musikausübung eigens beschrieben sowie die jeweilige Reaktion der Zuhörer; vor allem fehlt es nicht an der Beschreibung der aufgeführten Werke. Das heißt: Es wird nicht nur Wirkung, sondern auch das, was wirkt, beschrieben. Man denke an die Erzählung *Die Sänger* aus den *Aufzeichnungen eines Jägers,* worin volkstümliches Liedgut literarisch porträtiert wird, oder an den Schluß des Romans *Am Vorabend*, worin eine Aufführung von *La Traviata* in ihrer thematischen Relevanz für das Schicksal der beiden Hauptgestalten, Jelena Stachowa und Dmitrij Insarow, festgehalten wird. Mit einem Wort: Turgenjew läßt, zieht man die Gesamtheit seiner Werke in Betracht, keine Möglichkeit aus, die Welt der Musik literarisch darzustellen: der Komponist, die Ausführenden, die Zuhörer – sie alle kommen zu Wort, und nicht nur sie, sondern auch die Kompositionen. Die Welt der Musik hat natürlich ihren Gipfel, ihre Spitze, ihre Pointe im Musik-Erleben des Zuhörers. Der Augenblick des gebannten Zuhörens wird Turgenjew denn auch zum Exemplum des Augenblicks der Existenz, der sich aus dem Fluß der Zeit heraushebt und seine Vollendung in sich selber hat.

All dies, was ich soeben über Turgenjew gesagt habe, läßt sich auch von

Thomas Mann sagen. Auch in seinem Œuvre hat die Musik eine Schlüsselstellung: als das ausgezeichnete Medium des Augenblicks der Existenz. Gehe ich zu weit, wenn ich behaupte: der musikalische Augenblick[3] wird für beide Autoren zum Paradigma der erfüllten Zeit? Auf die zentrale Bedeutung des „Augenblicks" für die anthropologische Prämisse beider Autoren werde ich sogleich noch zurückkommen.

Zunächst sei auf eine weitere Gemeinsamkeit hingewiesen, die jedoch einen anderen, nicht unmittelbar thematischen Charakter hat: die Rückbindung beider Autoren an Schopenhauer. Turgenjew und Schopenhauer – über dieses Thema ist bereits eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen[4]. Daß die gestaltende Gesinnung Turgenjews der Weltsicht Schopenhauers „affin" ist, wird jeder Leser von sich aus sofort bemerken, der mit der Philosophie Schopenhauers vertraut ist. Es ist der Verlust aller christlichen Transzendenz, der aus jeder Zeile Turgenjews spricht. Diese Feststellung gilt gleichfalls für Thomas Mann. Von Schopenhauer her ergibt sich des weiteren, was wiederum für beide Autoren gilt, eine grundsätzliche Abwehrstellung gegenüber all jenen Formen menschlichen Daseins, die sich unreflektiert der Sphäre des Willens überlassen.

Turgenjew und Thomas Mann: beide verteidigen das Indiviuduum in seinem Streben nach Selbstverwirklichung, abgelöst von den Interessen der Menschheit als Gattung. Diese Verteidigung sieht zwar jeweils anders aus, läßt jedoch das Werk beider Autoren, beurteilt nach der Emphase, die auf die Gestaltung des Augenblicks der Existenz gelegt wird, als „dekadent" erscheinen. Wenn sich Turgenjew auf das Fin de siècle zubewegt, so nimmt Thomas Mann im Fin de siècle seinen Ausgang. Die maßgebende Hintergrundsfigur für die solcherart gekennzeichnete Gemeinsamkeit ist Schopenhauer.

Man lese nur etwa Turgenjews *Klara Militsch* aus dem Jahre 1882 und Thomas Manns *Tristan* aus dem Jahre 1903, um sofort zu sehen, daß hier ein literaturgeschichtliches Kontinuum vorliegt. Musik und Schopenhauer, das bedeutet im Hinblick auf Turgenjew natürlich auch dessen Verwurzelung in der deutschen Tradition, was hier eigens hervorgehoben sei. E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler wie auch Wackenroders Joseph Berglinger sind für Turgenjew ganz geläufige Realien. Thomas Mann selber hat 1918 in den *Betrach-*

[3] Zum musikalischen Geschmack beider Autoren vgl. jeweils James Huneker: The Musical Taste of Turgénieff, in: Huneker: Overtones. A Book of Temperaments, New York 1906, S. 142-161, und Hans Rudolf Vaget: Seelenzauber und finstere Konsequenzen. Anmerkungen zu Hans Castorps Vorzugsplatten, in: Davoser Revue, 69 (1994), Nr. 3, S. 45-49 (Sondernummer zum Symposium über Thomas Manns *Zauberberg* in Davos vom 7.-13. August 1994).

[4] Vgl. Peter Thiergen: Schopenhauer in Rußland, in: Slavistische Studien zum X. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia 1988, hrsg. von Reinhold Olesch und Hans Rothe, Köln, Wien 1988, S. 581-591.

*tungen eines Unpolitischen* festgestellt, Turgenjew „war seiner geistigen Erziehung nach ein Deutscher" (GW XII, 505).

Neben die Musik und Schopenhauer tritt nun in meiner rhapsodischen Aufzählung der Gemeinsamkeiten zwischen Turgenjew und Thomas Mann die Sehnsucht nach Italien. Turgenjew und Italien – das ist bereits eine eigene Region der Forschung[5], so wie Thomas Mann und Italien. Genau 53 Jahre vor Thomas Manns *Tod in Venedig* schließt Turgenjew seinen Tod in Venedig ab, den Roman *Am Vorabend,* dessen Held, der bulgarische Revolutionär Insarow, am Schluß in Venedig stirbt: in den Armen seiner ihm heimlich angetrauten russischen Ehefrau Jelena, der weiblichen Hauptgestalt des Romans. Und der Arzt konstatiert – natürlich auf italienisch: „[...] il signore forestiere è morto" (GW VIII, 163). Die weibliche Hauptgestalt hat damit den Hoffnungsträger ihrer Sehnsucht nach Umgestaltung ihrer Lebensbedingungen verloren. Liebe, Tod und Venedig gehen hier genau die gleiche Mischung ein wie später bei Thomas Mann. Italien hat in der Welt Turgenjews die gleiche Funktion wie in der Welt Thomas Manns: es ist Herkunftsland und Ziel der Träume, Fata Morgana des Glücks – exterritorial, dabei aber nichts Ausgedachtes, sondern konkret da als Venedig, Rom, Florenz, Sorrent mit ihren Realien. Hätte es Italien nicht gegeben, so hätten Turgenjew und Thomas Mann es erfunden, im Namen der Sehnsüchte ihrer Gestalten.

Ich wende mich nun einer weiteren Gemeinsamkeit zu, die für Turgenjew und Thomas Mann typisch ist: der eigentümlichen Aufmerksamkeit beider gegenüber dem Okkulten, dem mit Zuwendung und mit Abwehr zugleich begegnet wird. Hier scheint es mir völlig verkehrt, die sogenannten „geheimnisvollen Erzählungen" Turgenjews als separate Abteilung innerhalb seines Schaffens zu werten – so als habe sich jemand, der eigentlich „Realist" sei, aus welchen Gründen auch immer, hin und wieder „abseitig" betätigt, als habe den Realisten Turgenjew ab und zu eine literaturgeschichtlich bereits überwundene Romantik als *vis a tergo* überrumpelt. Man braucht gar nicht grundsätzlich zu werden und geltend machen, daß es ja ohnehin eine „realistische" Kunst gar nicht geben kann, es genügt, sich darüber im klaren zu sein, daß die sogenannten „geheimnisvollen Erzählungen" eigentlich nur das Vergrößerungsglas sind, unter dem Erscheinungen besonders deutlich sichtbar werden, die auch in den anderen, den „realistischen" Werken dieses Autors zum Wesentlichen gehören[6]. Es ist dies der Schauder angesichts dessen, was im Lauf der Dinge das Unverfügbare ist. In der Beschwörung des Okkulten spricht sich aber im-

[5] Vgl. Nina Kauchtschischwili: Turgenev und Italien, in: Zeitschrift für Slawistik, 31 (1987), Heft 3, S. 434-440.

[6] Vgl. hierzu insbesondere Marina Ledkovsky: The Other Turgenev. From Romanticism to Symbolism, Würzburg 1973 (= ‚colloquium slavicum', Bd. 2).

mer auch der Wunsch aus, über dieses Unverfügbare Herr zu werden, sich ihm zu stellen, weil es offenbar Beweise dafür gibt, daß andere über dieses Unverfügbare bereits Herr geworden sind. Okkulte Phänomene suggerieren eine verborgene Eigengesetzlichkeit des Unfaßbaren, sind damit paradox. Sie implizieren eine Berechenbarkeit des Unberechenbaren, die allerdings nur dem Magier zugänglich ist.

Es sei jetzt daran erinnert, daß ganz verschiedene sogenannte „Realisten" in der Zeit Turgenjews okkulte Phänomene zentral gestalten: so etwa Theodor Storm – nicht nur im *Schimmelreiter,* oder Henry James, beispielsweise in seiner Erzählung *Die Drehung der Schraube.* Aber auch Maupassant und Kipling sind hier zu nennen.

Innerhalb der deutschen Literatur-Szene wird bald nach der Jahrhundertwende mit der *Galerie der Phantasten*, die im Georg Müller Verlag, Leipzig, dann München, erscheint, eine Summe dieser Inklination zum Okkulten geliefert. Neben E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe als den Gewährsleuten der Tradition finden wir hier Oskar Panizza (*Visionen der Dämmerung*), Karl Hans Strobl (*Lemuria*), Alfred Kubin (*Die andere Seite*) und Hanns Heinz Ewers (*Mein Begräbnis*), der selber als der Herausgeber der Reihe zeichnet. Aber auch Gustav Meyrink (*Der Golem*[7]) ist dieser Richtung zuzuordnen, die mit Norbert Jacques' Roman *Dr. Mabuse, der Spieler* aus dem Jahre 1921 ihren Trivialmythos erhält: durch die Verfilmungen Fritz Langs von 1922 (*Dr. Mabuse, der Spieler*) und 1933 (*Das Testament des Dr. Mabuse*)[8].

Dieser mächtigen Strömung der Kultivierung des Übernatürlichen, die ihren Ursprung im englischen Schauerroman hat und von Skepsis gegenüber der Aufklärung getragen wird, sind natürlich Turgenjew und Thomas Mann nicht zuzurechnen. Was jedoch die Aufklärungskritik anbelangt, so läßt sich bei beiden eine außergewöhnliche Hellhörigkeit gegenüber der Anfälligkeit des Menschen für unerklärliche atmosphärische Überwältigungen feststellen.

[7] Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* erschien 1915. Zu Thomas Manns Interesse an der Golem-Gestalt mit Bezug auf Eliezer im *Joseph-Roman* (GW IV, 654) vgl. Eckhard Heftrich: Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder". Über Thomas Mann, Bd. 3, Frankfurt/Main 1993, S. 377-379 und S. 554 f. Heftrich macht insbesondere die entscheidende Bedeutung von Hans Ludwig Helds Golem-Studien für Thomas Mann geltend, die in erster Fassung bereits 1916 als Aufsatzfolge in der Zeitschrift *Das Reich* erschienen waren. Vgl. Hans Ludwig Held: Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers, München 1927. In diesen Zusammenhang gehört auch Thomas Manns Interesse an C.G. Jungs Einleitung zu dem chinesischen Lebensbuch *Das Geheimnis der goldenen Blüte* (München 1929). Auch hierauf hat Heftrich (op. cit., S. 554) aufmerksam gemacht.

[8] Vgl. hierzu Michael Töteberg: Fritz Lang, Reinbek bei Hamburg 1985 (= Rowohlts Monographien, 339). Mit seiner dritten Verfilmung des Stoffes, *Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, aus dem Jahre 1960 konnte Fritz Lang den Erfolg der ersten beiden nicht fortsetzen.

In solchen Überwältigungen können sich leicht der Aberglaube und sein Vollstrecker, der Scharlatan, einnisten.

Das Okkulte ist, psychologisch gesehen, eine Außenwelt, die auf unerklärliche Weise der Willkür des Gedankens gehorcht: sei dieser Gedanke eine Befürchtung oder eine Hoffnung. Die Außenwelt gehorcht dem Gedanken auf Grund eines Konnexes zwischen ihm und ihr, der sich auf natürliche Weise nicht erklären lassen will. Parapsychologie ist der Name jener Wissenschaft, die sich mit solchen Erscheinungen beschäftigt. Und in jenem, inzwischen klassischen Sammelband, den Hans Bender zur *Parapsychologie* veranstaltet hat (5. Auflage 1980)[9], findet sich auch ein Beitrag von Albert Freiherrn von Schrenck-Notzing über *Experimente der Fernbewegung,* der „Telekinese", wie das Fachwort lautet. Es ist ebenjener Schrenck-Notzing, den uns Thomas Mann regelrecht in der Aktion vorgeführt hat: *Okkulte Erlebnisse* heißt Thomas Manns Bericht aus dem Jahre 1923 über eine von Schrenck-Notzing durchgeführte Séance. Man könnte sagen: Es handelt sich um eine Erzählung, deren Ich-Erzähler Thomas Mann heißt und ja auch so angeredet wird. Dennoch hat dieser Text seinen besonderen Reiz gerade darin, nicht Fiktion zu sein, sondern Faktographie. Faktographie nämlich gegenüber dem, was eigentlich gar nicht vorkommen kann. Würde dieser Text als „Erzählung" präsentiert, so läsen wir ihn mit einer völlig anderen Einstellung. So aber, als Bericht über okkulte Tatsächlichkeit, beansprucht er eine realistische Aufmerksamkeit. Thomas Mann wendet sich ab von den *Okkulten Erlebnissen*. Der letzte Absatz ist ein Meisterstück dokumentierten Schwankens zwischen Faszination und Abwehr: „Nein, ich werde nicht mehr zu Herrn von Schrenck-Notzing gehen. [...] Ich liebe das, was ich die sittliche Oberwelt nannte [...]. Ich verabscheue die Hirnverrenkung und den geistigen Pfuhl [...]." Sofort aber lenkt Thomas Mann ein:

> Ich werde also versuchsweise noch ein oder das andere Mal mich zu Herrn von Schrenck-Notzing begeben, zwei- oder dreimal, nicht öfter. Das kann mir nicht schaden, ich kenne mich. Ich bin der Mann der kurzen Leidenschaften, ich werde sehen, daß es zu nichts führt und mir das Ganze für immerdar aus dem Sinne schlagen. Ich will auch nicht zwei- oder dreimal noch dorthin gehen, sondern nur einmal, nur noch ein einziges Mal, und dann nie wieder. [...] Noch einmal möchte ich, gereckten Halses, die Magennerven angerührt von Absurdität, das Unmögliche sehen, das dennoch – geschieht. (GW X, 171)

[9] Vgl. Hans Bender (Hrsg.): Parapsychologie. Entwicklung, Ergebnisse, Probleme. Darmstadt, 5. Aufl. 1980 (= Wege der Forschung, Bd. 4), darin: Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: Experimente der Fernbewegung, S. 482-506. Der Beitrag enthält auch als „Ersten Bericht" einen Brief Thomas Manns vom 21. Dezember 1922 an den Baron Schrenck über die „Sitzung" vom 20. Dezember 1922 (S. 496-501).

Turgenjews Interesse an okkulten Erscheinungen ist ganz ähnlich gelagert wie das Thomas Manns. Es entspringt einer anthropologischen Neugier, einer philosophischen Aufmerksamkeit. Walter Koschmal hat darauf hingewiesen, daß Turgenjews Position gegenüber der Welt okkulter Erscheinungen in Schopenhauers Abhandlung *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt* (1850)[10] vollausgeprägt vorliege[11].

Beide Autoren, Turgenjew wie Thomas Mann, spielen, so möchte ich sagen, sobald sie ihre poetologische Aufmerksamkeit dem Okkulten zuwenden, mit den Möglichkeiten, die Objektivität der Außenwelt dem Diktat einer jeweils ganz bestimmten Innerlichkeit zu unterstellen. Was dies heißt, wird sofort deutlich, wenn man etwa Turgenjews Erzählung *Der Traum* (1877) und Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer* (1930) hintereinander liest. In Turgenjews „Erzählung" (russ. *rasskaz*) wird eine Traumlandschaft, geboren aus dem symbiotischen Wahn von Mutter und Sohn, als objektive Realität dargeboten, und Thomas Manns „tragisches Reiseerlebnis" hat seine sich steigernden Pointen darin, daß der Hypnotiseur Cipolla die Innerlichkeit seiner Opfer einer schadenfrohen Öffentlichkeit zum Anblick bringt. Im *Zauberberg* (1924) bleibt das okkulte Erlebnis Episode: Siebentes Kapitel, achter Abschnitt: *Fragwürdigstes* – eine Episode allerdings im exemplarischen Panorama der Unmöglichkeiten, die Wirklichkeit zu überwinden. So lassen sich dem Turgenjewschen Bündel „geheimnisvoller Erzählungen" (es sind an die fünfzehn) drei Texte Thomas Manns als Pendant an die Seite stellen: der Bericht über Schrenck-Notzing (*Okkulte Erlebnisse,* 1923), die Episode *Fragwürdigstes* aus dem *Zauberberg* (1924) und die Erzählung *Mario und der Zauberer* (1930).

Ich verlasse nun den Machtbereich des Okkulten und wende mich sozusagen seiner Kehrseite zu: nämlich der Satire, deren Wesen die unbestechliche Klarsicht ist. Turgenjew wie Thomas Mann sind durch eine ständige Bereitschaft zur Satire gekennzeichnet, zur bösartigen Überzeichnung der dargestellten Personen. Ich zitiere aus Turgenjews Roman *Am Vorabend.* Schauplatz ist Venedig. Insarow und Jelena, die beiden Hauptpersonen, kommen gerade aus der Accademia di Belle Arti, wo sie einer kleinen Gruppe englischer Touristen begegnet sind. Es heißt:

[10] Vgl. Arthur Schopenhauer: Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften, Bd. I, in: Schopenhauer, Sämtliche Werke, 7 Bde., hrsg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden 1948-1950, Bd. 5, S. 239-330.

[11] Vgl. Walter Koschmal: Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I. S. Turgenevs, Amsterdam 1984 (= Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. 5), S. 27 f.

Als sie die Accademia verließen, drehten sie sich noch einmal um nach den ihnen folgenden Engländern mit den langen Hasenzähnen und den hängenden Backenbärten – und mußten lachen. (W VIII, 152)

Und bei Thomas Mann lesen wir in *Mario und der Zauberer*, als Cipollas Triumph auf seine Höhe kommt:

[...] eine Angelsächsin mit Zwicker und langen Zähnen war, ohne daß der Meister sich auch nur um sie gekümmert hätte, aus ihrer Reihe hervorgekommen, um im Mittelgang eine Tarantella aufzuführen. (GW VIII, 703)

Einfluß? Gewiß nicht, Engländer sehen offenbar so aus.

Die Satire beider Autoren macht vor nichts Halt, wenn es darauf ankommt. An Cipolla etwa wird mit okkupierender Selbstverständlichkeit „jene gewisse Würde und Selbstgefälligkeit des Krüppels" hervorgehoben, was freilich, wie es weiter heißt, „nicht hinderte, daß sein Verhalten anfangs an mehreren Stellen des Saales Lachen hervorrief" (GW VIII, 675).

„Deutsche Hörer, Europa *wird* sozialistisch sein, sobald es frei ist." (GW XI, 1099) Dies ruft Thomas Mann am 28. März 1944 seiner Heimat über den Äther zu. Weniger sozialistisch nehmen sich allerdings die Beschreibungen aus, die Thomas Mann, der Erzähler, Angehörigen der Unterschicht zukommen läßt. Über das Kindermädchen im Professorenhaushalt Cornelius etwa, aus *Unordnung und frühes Leid*, lesen wir:

Kinds-Anna ist ebenfalls mit eingetreten und mit zusammengelegten Händen an der Tür stehen geblieben: in weißer Schürze, mit öliger Frisur, Gänseaugen und einer Miene, in der sich die strenge Würde der Beschränktheit malt. (GW VIII, 629)

Ich möchte an meinem Argumentationsziel keinen Zweifel aufkommen lassen: Wäre Thomas Mann, der Erzähler, aus demselben Holz geschnitzt wie seine politischen Bekenntnisse, dann hätte er gewiß nicht die Verbreitung gefunden, die er immer noch findet und auch in Zukunft finden wird. „Der treffende Ausdruck wirkt immer gehässig, das gute Wort verletzt", vermerkt er selbst in *Bilse und ich* (GW X, 21).

Eine durchaus vergleichbare Widersprüchlichkeit treffen wir bei Turgenjew an. Auch bei ihm ist ein ständiger Hang zum gehässigen Detail festzustellen. Seine *Aufzeichnungen eines Jägers* aus dem Jahre 1852 (ergänzt 1874) gelten weltweit als passionierte Stellungnahme gegen die Leibeigenschaft und die in ihr fixierte strukturelle Gewalt. Henry James etwa hat dieses Werk, was seine politische Sprengkraft anbelangt, mit *Onkel Toms Hütte* verglichen. Man mag dem unter genau festgelegten Prämissen zustimmen; darüber sollte aber nicht

vergessen werden, daß Turgenjew gerade in den *Aufzeichnungen eines Jägers* auch kaum schmeichelhafte Porträts von Angehörigen der Unterschicht liefert. So vermerkt etwa dieser Jäger in seiner Skizze *Der Tod*: „Wir brachen auf. Mein Nachbar nahm den Dorfpolizisten Archip mit, einen dicken und untersetzten Bauern mit viereckigem Gesicht und vorsintflutlich entwickelten Backenknochen [...]" (W IV, 212).

Turgenjew frönt immer wieder einer Physiognomik der Unfreiheit, um seine erzählerischen Absichten durchzubringen. Physiognomik der Unfreiheit – das heißt: das angeborene Aussehen eines Menschen wird ihm als Wesensmerkmal angerechnet, wodurch eine Determiniertheit vorausgesetzt wird, die durch keine Sozialreform abgeschafft werden kann. Ein derartiges Pochen auf entlarvende Körperlichkeit gehört jedoch seit eh und je zum Handwerk des Satirikers.

Natürlich darf über solch ungerechter Boshaftigkeit nicht die gerechte Boshaftigkeit vergessen werden, die sich auf den Menschen im Zugriff der Konventionen richtet, denen er sich unterwirft und in deren Bann er notwendig komisch wirkt. Das Begrüßungsritual etwa, wie es uns in Turgenjews Roman *Rauch* geschildert wird, kehrt in *Königliche Hoheit* ganz ähnlich wieder, denn die gestaltete Sache ist die gleiche. Im nächtlichen Baden-Baden trifft Grigorij Litwinow, der Held, unerwartet auf General Ratmirow, den Ehemannn seiner Geliebten – die Szene spielt im Licht einer Straßenlaterne. General Ratmirow nähert sich. Aus seinem Blick, der offen und provozierend auf Litwinow gerichtet ist, sprechen eine derartige Verachtung und ein solcher Haß, in seiner ganzen Haltung kommt eine derartige Herausforderung zum Ausdruck, daß Litwinow es geradezu für seine Pflicht hält, ihm entgegenzutreten und es auf einen Skandal ankommen zu lassen:

> Doch als sie beide auf gleicher Höhe waren, veränderte sich der Gesichtsausdruck des Generals schlagartig: er zeigte wieder die gewohnte spielerische Eleganz, und die Hand in dem hell-lila Handschuh lüftete überschwenglich den glänzenden Hut. Schweigend zog Litwinow den seinen, und ein jeder ging seines Wegs. (W IX, 281)

*Königliche Hoheit* beginnt mit einer umgekehrten Pointe. Ein alter General von überaus gebietender Erscheinung, schlohweiß, „hoch und breit gepolstert", und ein blutjunger Leutnant, „ein Milchbart, ein halbes Kind", begegnen sich auf dem Bürgersteig. Werden sie zusammenstoßen? Gewiß nicht, denn hier gibt es den hierarchischen Abstand, hier gibt es Vorschriften. Was aber tatsächlich passiert, ist ein „überraschende[s], peinliche[s], entzückende[s] und verkehrte[s] Schauspiel": *der General weicht aus* – auf die Straße und grüßt den jungen Leutnant mit halber Verbeugung „von unten herauf". Der

junge Leutnant nämlich ist Klaus Heinrich, „nächster Agnat am Throne", und „trägt auf seinen schmalen Schultern die Last seiner Hoheit" (GW II, 9-11). Das untere Ritual wird hier im Namen eines höheren Rituals gebrochen: das Resultat ist natürlich keine Natürlichkeit der Umgangsformen, so wenig wie die schlagartige Freundlichkeit des Generals Ratmirow einen tatsächlichen Gesinnungswandel anzeigt, sondern nur eine Maske der Konvention ist.

Wenn das Stichwort „Satire" fällt, das wir ausweiten können zu Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung –, wenn dieses Stichwort fällt, dann fällt sofort auf, daß sich beide Autoren, Turgenjew wie Thomas Mann, immer wieder einer grundsätzlich satirischen Darstellungsweise bedienen. Gleichzeitig aber fällt auf, daß diese satirische Darstellungsweise zwar bei Turgenjew niemals völlig fehlt, jedoch immer auf die Beschreibung der Außenwelt, der Öffentlichkeit beschränkt bleibt. Vor der Gefühlswelt – genauer: vor der Gefühlswelt der Hauptpersonen macht sie halt. Ja, man darf sagen: Turgenjew entwickelt ein systematisches Nebeneinander von ironielos dargebotener Innerlichkeit und stets ironiebezogener oder auch durchgehend ironischer, d.h. abkanzelnder, distanzierender, ja vernichtender Darstellung der Außenwelt, der Öffentlichkeit. Dies gilt für seine Romane wie für seine Erzählungen. Was den verschiedenen Tonfall der Darstellung betrifft, so stehen Innerlichkeit und Außenwelt bei Turgenjew unvermittelt nebeneinander, als hätten wir es mit zwei verschiedenen Autoren zu tun, so anders wird die Innerlichkeit im Unterschied zur Außenwelt dargestellt.

Ich komme jetzt zur zentralen These meiner Ausführungen. Thomas Mann, so möchte ich behaupten, hat aus der Poetik Turgenjews die Summe gezogen, so zwar, daß er, aufs Ganze gesehen, nur noch einen Tonfall kennt: den ironischen Tonfall. Turgenjews Blöße, die Direktaufnahme menschlicher Innerlichkeit ohne ironisierendes Prisma, wird bedeckt – wo dies nicht geschieht, wie zum Beispiel in manchen Passagen des *Tonio Kröger*, stellt sich – aus der Sicht des fortschreitenden 20. Jahrhunderts – Kritik ein. So notiert etwa Hans Rudolf Vaget, die Novelle *Tonio Kröger* mute, verglichen mit *Tristan,* weniger geglückt an: mit ihrer „Gefühlsschwere, der Neigung zur Larmoyanz [...] sowie der etwas befremdlichen Selbstzufriedenheit des gar nicht so verirrten Bürgers"[12]. *Tristan* hingegen, mit der „messerscharfen, von Ironie blitzenden [...] Künstler-Diagnose", weise diese Schwächen nicht auf. In unserem Kontext heißt das: *Tristan*, 1903: das ist Thomas Mann in Reinkultur, *Tonio Kröger* aber (ebenfalls 1903) – das ist Thomas Mann mit

[12] Vgl. Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 116.

einer Beimischung von Turgenjew, was sich hier innerdeutsch als expliziter Rückgang auf Storm zu erkennen gibt, dessen Gedicht *Hyazinthen* von 1852 ja zitiert wird.

Das Problem, dem sich Thomas Mann gegenübersieht, mündet in die Frage: Wie läßt sich Innerlichkeit darstellen, ohne daß sie *kitschig* wirkt? Anders ausgedrückt: Wie steht es um die *Seele und die Formen* – Titel einer frühen Essaysammlung von Georg Lukács (1911), die Thomas Mann geschätzt hat? Noch anders: Wie läßt sich Subjektivität in der Grenzsituation der erfüllten Zeit künstlerisch befriedigend darstellen – in der Grenzsituation von erlebter Kunst und erlebter Liebe? Denn: Wer die Herzensergießung fixieren will, dem lauert auf Schritt und Tritt der Kitsch auf: sei es als stummes Erleben des Subjekts, sei es als brieflicher Enthusiasmus, sei es als Tagebucheintragung oder im Dialog mit dem Liebespartner bzw. der Liebespartnerin. Man sehe sich nur die entsprechenden „Stellen", die entsprechenden „schönen Stellen", die großen Augenblicke der großen Begegnungen unter vier Augen – man sehe sich nur diese Stellen im Œuvre Turgenjews an! Er bietet sie geradezu heroisch dar, nämlich ganz ohne Filter: unmittelbar, direkt, gleichsam nackt.

Von solcher ungeschützten Präsentation der Geheimnisse der menschlichen Seele zieht sich Thomas Mann zurück, ohne jedoch den Anspruch der ungeschützten Subjektivität auf zentrale Darstellung abzuweisen. Nicht nur das: Genau wie Turgenjew sieht Thomas Mann im Augenblick der Existenz das Erzählwürdige schlechthin. Seine Poetik ist eine Poetik des Augenblicks – genauso wie die Turgenjews. Wie bei Turgenjew ist der Augenblick das, was herausteht aus dem Fluß der Zeit und auf die Vergänglichkeit angewiesen ist, um das sein zu können, was er ist. So wird die sich ihrer Endlichkeit versichernde Subjektivität das Thema, dessen Variationen uns beide Autoren immer neu vorführen.

Der beobachtende Blick beider Autoren erfaßt stets das Individuum in der Selbstbehauptung seiner Subjektivität im Augenblick der Existenz, so daß das Individuum über die Menschheit als Gattung siegt – dies im Sinne Schopenhauers gedacht. Von diesem Gedanken her, dessen Zuspitzung die höchste Gemeinsamkeit zwischen Turgenjew und Thomas Mann hervortreten läßt, wird es möglich, Thomas Mann von den beiden anderen russischen Klassikern, auf die er sich selbst so oft beruft, Dostojewskij und Tolstoj, im Grundsätzlichen abzugrenzen.

Ich möchte dies jetzt so ausdrücken: Die anthropologischen Prämissen Dostojewskijs und Tolstojs sind jeweils völlig verschieden von der anthropologischen Prämisse Thomas Manns. Turgenjews anthropologische Prämisse jedoch ist mit der Thomas Manns zutiefst verwandt. Für beide setzen Krankheit und Tod das ständig präsente Fundament allen menschlichen Strebens.

Für Dostojewskij gibt es Krankheit nur als Ausdrucksgeschehen eines falschen Bewußtseins, d.h. als Folge unsittlichen Denkens. Und der Tod grenzt nur ein, um im Glauben überwunden zu werden. Dostojewskij kennt, als Dichter, nur den intelligiblen Menschen, den *homo noumenon*, und dieser ist der Zeitlichkeit grundsätzlich entzogen. Für das sittliche Bewußtsein ist der Tod kein bestimmender Faktor.

Tolstojs anthropologische Prämisse gibt zwar Krankheit und Tod und damit dem Bewußtsein der Vergänglichkeit besonderen Raum. Aber: Ihnen zutrotz verwirklicht sich die Menschheit als Gattung. Dem Individuum wird zugemutet, sich in das Schicksal der Menschheit als Gattung auf rechte Weise einzugliedern, um nicht so erwachen zu müssen wie Iwan Iljitsch kurz vor seinem Tod. Aus der arterhaltenden Ethik Tolstojs ergibt sich die Ablehnung aller Individuation, die nicht exemplarisch für das Fortleben der Menschheit als Gattung ist. Die ästhetische Selbstvergessenheit wird von Tolstoj als Frevel an der Natur des Menschen gebrandmarkt. Man beachte vor allem Tolstojs Verteufelung der Musik als eines Opiats, das in die Unvernunft führt. Stichwort: *Kreutzer-Sonate*. Tolstojs Gestaltung solcher ästhetischen Zustände verrät allerdings, daß er nur zu gut weiß, wovon er spricht, wenn er verdammt. Seine Werke verleiten denn auch dazu, gegen den Strich gelesen zu werden, was sich aber von der gestalteten Sache her verbietet. Zentrum der tolstojschen Ethik ist die Apologie der Familie: im Namen des Fortbestands der Menschheit als Gattung – programmatisch ausgestaltet in den Epilog-Szenen von *Krieg und Frieden* (1865-1869), die Tolstojs Fazit aller Erfahrung liefern.

Die anthropologischen Prämissen Dostojewskijs und Tolstojs sind bei aller Unterschiedlichkeit darauf angelegt, den Menschen zur Vernunft zu bringen: nicht „rational" in seinem vordergründigen, formalen Sinne, sondern so, daß der falsche Logos vom wahren Logos getrennt wird. Dieser Sachverhalt läßt sich auch so ausdrücken: Bei Dostojewskij erscheint die menschliche Subjektivität, d.h. das Wesen der Stimmungen, im Fadenkreuz des kategorischen Imperativs, im Fadenkreuz einer absoluten Differenz zwischen Gut und Böse. Bei Tolstoj erscheint die menschliche Subjektivität, d.h. das Wesen der Stimmungen, im Fadenkreuz einer arterhaltenden Ethik, im Fadenkreuz von Gut und Schlecht – bezogen auf das Fortbestehen der Menschheit als Gattung.

Bei Turgenjew fehlt das Fadenkreuz, das die Koordinaten für eine Verurteilung der Subjektivität liefert – seine anthropologische Prämisse zeichnet die Subjektivität des Subjekts aus. Allerdings sind nur solche „Stimmungen" erzählwürdig, in denen sich die Vergänglichkeit allen individuellen Daseins eigens spiegelt, d.h. jene Augenblicke, die unwiederbringlich die emotionalen Höhepunkte der menschlichen Existenz enthalten. Für Turgenjews Augenblicke interessiert sich kein Staatsanwalt und kein epischer Sänger: sie gehen

nur den Lyriker etwas an. Außenwelt ist nicht nur in Turgenjews Erzählungen, sondern auch in seinen Romanen die Folie, von der sich die Innenwelt mit ihrer Dramaturgie der Intimität als die wahre Bühne abhebt: als Schauplatz der Seele, als „die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht"[13] (dies Hegels Kennzeichnung des lyrischen Gedichts).

Turgenjew unterwegs zum Zauberberg: Zur Erläuterung dieser Überschrift sei folgende Überlegung durchgeführt. Was hätte Dostojewskij dem *Zauberberg* als literarischem Projekt abgewinnen können? Antwort: Nichts, denn die hier sich bietenden typischen Situationen sind, kriminologisch gesehen, völlig unergiebig. Und Dostojewskij, das ist der Kriminologe als Dichter. – Und was hätte Tolstoj dem *Zauberberg* als literarischem Projekt abgewinnen können? Antwort: Nichts, denn der Familienverband der Patienten bleibt außer Sicht – und dies *per definitionem*; im Sanatorium der Todgeweihten fehlt, mit einem Wort, das für Tolstoj notwendige Spielfeld. Auf dem Zauberberg hat alle arterhaltende Ethik ihr Recht verloren.

Und Turgenjew? Was hätte Turgenjew dem *Zauberberg* als literarischem Projekt abgewinnen können? Antwort: Alles, denn die hier in jedem Detail anwesende Todesnähe läßt ja die anthropologische Prämisse Turgenjews wie unter einem Vergrößerungsglas sichtbar werden. Diese Prämisse gründet in der Einsicht, daß überall und ständig die Vergänglichkeit am Werk ist, deren Macht nur im Augenblick der Illusion suspendiert werden kann.

Turgenjew allerdings hätte sich gescheut, die Großform des Romans, wie sie Thomas Mann mit seinem *Zauberberg* schließlich zustande bringt, jemals in Angriff zu nehmen. Zumindest sieht es so aus, wenn auch Thomas Mann selber ja zunächst nur eine Erzählung geplant hatte. Dennoch läßt sich sagen: Turgenjew war *unterwegs* zum Zauberberg. Solche Feststellung zeigt nun ihren poetologischen Charakter, denn zur Poetologie gehört vor allem die anthropologische Prämisse in ihrer Bestimmtheit. Durch solchen Konnex darf allerdings nicht die Vorstellung befördert werden, als sei Turgenjew nichts anderes als ein Vorläufer Thomas Manns, oder, was ebenso abzulehnen wäre, Thomas Mann entwickle nur, was ihm Turgenjew vorgegeben habe. Die hier notwendige Argumentation sieht anders aus: Turgenjew und Thomas Mann sehen sich beide der Aufgabe konfrontiert, Subjektivität als Zentrum einer entzauberten Welt zu gestalten, eine Rechtfertigung des menschlichen Daseins allein auf Grund der Möglichkeit des erfüllten Augenblicks zu liefern, auf Grund der Möglichkeit des Augenblicks der Illusion.

[13] Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: Hegel, Sämtliche Werke, 20 Bde., hrsg. von Hermann Glockner, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, Bde. 12-14, hier Bd. 14, S. 425.

Mit der poetologischen Handhabung dieser Augenblicke, die immer wieder, wenn auch nicht ausschließlich, als Augenblicke der Liebe, als Augenblicke des Verliebtseins gestaltet werden, setzt sich Turgenjew durchaus unerschrocken, so möchte ich sagen, dem Vorwurf aus, Kitsch zu liefern. Er nimmt diesen Vorwurf offensichtlich in Kauf, läßt sich darüber aber nirgends theoretisch aus. Eine Verteidigung solcher offenen Flanke hätte darauf zu pochen, daß das menschliche Innenleben ja selber in hohem Grade kitschig verläuft, so daß eine Dichtung, die hier ihr zentrales Thema findet, nichts anderes zu tun habe, als der Eigentümlichkeit der vorliegenden Sache zu entsprechen, um „wahr" zu sein. Dies nämlich hat Turgenjew getan, indem er seine Liebesszenen so schreibt, wie er sie schreibt, und nicht anders.

Dennoch läßt sich dasselbe auch anders bewerkstelligen: nämlich im Prisma einer Daueironie, mit der die peinlichen Inhalte auch für den auf Distanz bedachten Skeptiker transportabel gehalten werden[14]. Und genau diese Verfahrensweise des poetischen Geistes hat Thomas Mann gewählt[15]. In dem, wovon sie reden, wenn sie dichten, sind sich Turgenjew und Thomas Mann gleich: von der Würde des Augenblicks im Vergänglichen, vom Universum der Subjektivität im Sog der Vergänglichkeit, von der Sucht aller Individualität, sich zu entgrenzen und die Grenzen der überall Grenzen setzenden Außenwelt zu leugnen. Die Augenblicke sind Kunstwerke sui generis, mit denen das Subjekt gegen sein immer schon vorliegendes Todesurteil angeht.

Was also Thomas Manns Poetik von der Turgenjews im Grundsätzlichen unterscheidet, ist der Tonfall des Erzählens. Man vergegenwärtige sich nur Turgenjews Roman *Rauch* und Thomas Manns *Zauberberg* und halte die zentralen Dialoge zwischen Litwinow und Irina gegen den Dialog zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat am Ende des Fünften Kapitels (*Walpurgisnacht*). Die Liebeserklärung Castorps an die Chauchat wird hier dadurch vor dem Risiko geschützt, kitschig zu wirken, daß sie auf französisch stattfindet. Castorp redet seine geliebte Freundin auf französisch an, und sie antwortet auf französisch zurück. Man stelle sich diesen Dialog auf deutsch vor – und das Resultat wäre: Turgenjew. So aber läßt Thomas Mann seine beiden Hauptgestalten eine Wortmaske tragen – es ist ja auch Walpurgisnacht –, und hinter dieser Wortmaske des Französischen spricht sich die Innerlichkeit Castorps gera-

[14] Als „Schutzwall" gegen den „Kitsch" kennzeichnet Norbert Elias den „bekannten liebevoll-ironischen Sprechrhythmus" Thomas Manns. Vgl. Elias: Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Die Sammlung, 2 (1935), S. 252-263, hier S. 254.

[15] In Reaktion auf die *Frühlingsfluten* (1872) entsteht bezeichnenderweise Thomas Manns *Luischen* (1900): hierauf verweist Hans Rudolf Vaget (Thomas Mann-Kommentar [s. Anm. 12], S. 38 und S. 96), anknüpfend an T.J. Reed: Mann and Turgenev – a First Love, in: German Life and Letters, 17 (1964), S. 313-318, hier S. 317 und S. 318.

dezu schamlos aus. Durch solche Wortmaske wird ästhetisch transportabel gehalten, was „nackt" anstößig wirken würde. Castorp sagt zu Chauchat, der menschliche Fortschritt sei ihm gleichgültig, weil er sie liebe. So kommt das Zuständliche, dem das ertragbare Wort gebricht, zu fremdsprachlicher Herrschaft. Die akzeptable Darstellung der wahren Innerlichkeit setzt also ein Manöver voraus. Dieses Manöver besteht hier im Umsteigen auf die französische Sprache, auf das Französische, was ja viel mehr heißt als, dasselbe nur in einer anderen Sprache sagen – es wird vielmehr anderes gesagt. Und dieses andere als das Fremde der fremden Sprache ist die Maske, hinter der alles erlaubt wird. Da die heutigen Thomas Mann-Ausgaben durchgehend in lateinischer Schrift, in der Antiqua, gesetzt sind, entfällt die für die Erstausgabe des *Zauberbergs* (1924) noch selbstverständliche typographische Differenz zwischen der durchgängigen Frakturschrift des Textes und den eingesprengten fremdsprachlichen Passagen in Antiqua.

Auffällig ist, daß diese scheinbar larvierende, in Wahrheit aber enthüllende Fremdsprachlichkeit einen intensiven Augenblick der sich aussprechenden Innerlichkeit ausmacht. Thomas Mann ist wie Turgenjew der Dichter des Augenblicks, eines Augenblicks, in dem sich das Individuum seiner selbst vergewissert, indem es sich entgrenzt. Das Ethos, das hinter solcher Auszeichnung des Augenblicks sichtbar wird, hat bei beiden Autoren sein Fundament in der Antwort auf die Frage, ob sich die Selbstentgrenzung mit der Selbstachtung dessen, der sich entgrenzt, vereinbaren läßt. In *Mario und der Zauberer* führt die fundamentale Bloßstellung dessen, der in die öffentliche Selbstentgrenzung getrieben wird, zur regelrechten Ermordung dessen, der diese Bloßstellung bewirkt hat. Mario ermordet den Zauberer, weil dieser ihn vor aller Augen gnadenlos entzaubert hat. Der Zauberer hat ihm die Maske genommen. Das ethische Problem ist hier gleichzeitig ein ästhetisches. Die „Preisgabe des Innigsten" (GW VIII, 710) wird immer eine Geschmacklosigkeit sein.

Ich fasse zusammen: Von allen russischen Klassikern, denen das Interesse Thomas Manns nachweislich gegolten hat, steht Turgenjew, typologisch gesehen, Thomas Mann am nächsten. Turgenjew allein ist, wenn man dieses Bild benutzen will, *unterwegs zum Zauberberg*. Diese fundamentale typologische Verwandtschaft zweier literarischer Œuvres weist verschiedene und dabei ganz auffällige thematische Gemeinsamkeiten auf: die durchgehende Begeisterung für die Welt der Musik, die immer wieder aufkommende Orientierung an Italien und die fasziniert und abweisend sich bezeugende Aufmerksamkeit gegenüber okkulten Phänomenen. Darüber hinaus aber besteht sie in der Gemeinsamkeit der anthropologischen Prämisse, deren Kennzeichen, wie sich zeigen ließ, die satirische Abkanzelung der Außenwelt und die Auszeichnung der Innenwelt sind. Aus der Gestaltung des Augenblicks aber als des Brennpunkts

des menschlichen Daseins entspringt die entscheidende Differenz: die gezielte Ironielosigkeit Turgenjews angesichts der Geheimnisse der menschlichen Seele wird von Thomas Mann nicht fortgesetzt. Er unterstellt alle Erfahrung einer ganz speziellen Rhetorik der Ironie[16].

[16] Die hier vorgelegten Überlegungen sind Teil einer Buchpublikation über Thomas Mann und Turgenjew, die sich in Vorbereitung befindet.

*Urs Heftrich*

# Thomas Manns Weg zur slavischen Dämonie

## Überlegungen zur Wirkung Dmitri Mereschkowskis[1]

### I. Das Dämonische in der „heiligen russischen Literatur"

„Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, [...] der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengeistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger, – die Dinge *so* betrachten, hieße, sie nicht genau genug betrachten?" fragt Lisaweta Iwanowna Tonio Kröger. „Sie haben ein Recht, so zu sprechen", erwidert er, „und zwar im Hinblick auf das Werk Ihrer Dichter, auf die anbetungswürdige russische Literatur, die so recht eigentlich die heilige Literatur darstellt, von der Sie reden." (GW VIII, 300)

Gewiß hat Lisaweta Iwanowna ein Recht, so zu sprechen. Hat sie aber deshalb auch *recht?* Betrachtet sie die Dinge nicht in der Tat ein wenig ungenau? Thomas Mann selbst hat dies später indirekt zugegeben. Zwar gebraucht er auch noch zwei Jahrzehnte nach dem *Tonio Kröger* gern die Wendung von der *„heilige*[*n*] russische[n] Literatur" (GW X, 595). Doch ist die Formel inzwischen längst nicht mehr so schlicht gemeint, wie sie klingt. Sie verbirgt etwas abgrundtief Zwiespältiges. Das „Leiden der Hölle", „Dostojewski's tiefes, verbrecherisches Heiligenantlitz steigt empor", wenn Thomas Mann nun an Russisches denkt (GW X, 600). Und legt er jetzt das Wort „Mähnschlichkeit" einer Russin in den Mund, so stellt sich kein Bild von „Vollkommenheit" ein, sondern das einer durch und durch wurmstichigen Schönheit, krank, liederlich und dämonisch.

„Vom Dämonischen, so fühle ich, soll man dichten, nicht schreiben." (GW IX, 657) So erklärt Thomas Mann in seinem Dostojewski-Essay von 1946 – einem Seitentrieb des *Doktor Faustus* –, weshalb er Tolstoi gleich drei „ausführliche Studien" (GW IX, 656), Dostojewski bis dahin aber nicht eine einzige gewidmet hat.[2] Zwar versichert er, „daß [s]eine Ehrfurcht vor den Vertrauten der

[1] Der Verfasser dankt dem Thomas-Mann-Archiv in Zürich, insbesondere Frau Cornelia Bernini, für die freundliche Unterstützung und die Erlaubnis, Einsicht in Thomas Manns Bibliothek und Korrespondenz zu nehmen. Dem Archiv entnommene Materialien sind in den Anmerkungen mit einem Sternchen gekennzeichnet.

[2] Um einen ständigen Wechsel des Schriftbildes zu vermeiden, werden russische Namen hier nicht in slavistischer Transliteration, sondern in der von Thomas Mann bevorzugten Transkription wiedergegeben. Die Rechtschreibung in den Mereschkowski-Zitaten wird modernisiert.

Hölle, den großen Religiösen und Kranken im Grunde weit tiefer – und nur darum schweigsamer – [sei] als die vor den Söhnen des Lichts" (GW IX, 657). Doch sobald er nicht mehr selbst vom Dämonischen dichtet, scheint vergessen, was er davon schrieb. Das Wort vom angeblich *tieferen* Respekt „vor den Vertrauten der Hölle" gegenüber „den Söhnen des Lichts" wird schon in der *Entstehung des Doktor Faustus* wieder zurückgenommen. Es heißt dort: „Die im Zeichen des 'Faustus' stehende Lebensepoche zeitigte ein entschiedenes Vorwiegen des Interesses an Dostojewski's apokalyptisch-grotesker Leidenswelt vor der sonst *tieferen Neigung* zu Tolstois homerischer Urkraft" (GW XI, 228; Hervorhebung vom Verf.).

Wie tief sind die Spuren tatsächlich, die die „slavische Dämonie" im Schaffen Thomas Manns hinterlassen hat?[3] Ist wirklich nur die „im Zeichen des 'Faustus' stehende Lebensepoche" spürbar von den östlichen „Vertrauten der Hölle" geprägt? Dies wird hier mit Nachdruck verneint. Was Thomas Mann über Adrian Leverkühns Zwiesprache mit dem Teufel bemerkt,[4] läßt sich mit Fug und Recht auch von seiner eigenen künstlerischen Entwicklung behaupten: „der 'Versucher' [...] sitzt ja nicht unversehens dort auf dem Sofa, sondern ist, sich immer deutlicher anmeldend, [... ] eigentlich von Anfang an gegenwärtig".[5] Bezieht man dieses Diktum auf seinen Autor zurück, so stellt sich – salopp formuliert – die Frage: Wie kommt der Teufel auf Thomas Manns Sofa? Dieser Frage soll hier nachgegangen werden. Dazu wird sie in zwei Teilaspekte zerlegt. Erstens: in welcher Gestalt erscheint der Teufel? Zweitens: auf welchem Weg findet er aus den russischen Weiten zu Thomas Mann ins amerikanische Exil?

## II. Die Gestalten des Dämonischen im *Doktor Faustus*

Es kann hier keine Liste aller dämonischen Motive im *Doktor Faustus* aufgestellt werden; sie würde wohl mehrere Seiten füllen. Zwei Punkte jedenfalls müßte ein solches Verzeichnis an erster Stelle nennen, da sie die Hauptpfeiler des Romangebäudes ausmachen: Deutschtum und Musik. Um die „geheime Verbindung des deutschen Gemütes mit dem Dämonischen zu suggerieren",

[3] Die Wendung „slavische Dämonie" ist Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern,* Frankfurt/Main 1947, S. 63, entnommen, einem Buch, das auf den *Doktor Faustus* beträchtlich wirkte (vgl. Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. II, Frankfurt/Main 1982, S. 304f.).

[4] Zur Herkunft dieses Teufels von Dostojewski vgl. *Die Entstehung des Doktor Faustus,* GW XI, 195.

[5] Brief an Frau Walter Landau-Silex vom 7.3.1950 (Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann, Teil III, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Fischer, München 1981, S. 246).

schickt Thomas Mann seinen Faust in jenes Reich, das ihm seit jeher als „dämonisches Gebiet" gilt: ins Reich der Musik (GW, XI 1131). Nun ist zwar dieses Reich für den russischen Teufel ebensowenig fremdes Territorium wie das deutsche: man denke nur an die diabolische Wirkung der Musik in Tolstois „Kreutzersonate" oder – um die Verbindung des Teufels mit Deutschland anzudeuten – an das kleine Teufelchen in Gogols *Weihnacht*: „Von vorne sah es ganz wie ein Deutscher aus".[6] Aber noch ist – trotz beklemmender Verknappung des Unerforschten – kein Philologe darauf verfallen, von da eine Brücke zum *Doktor Faustus* zu schlagen. Die Liste der tragenden diabolischen Motive im *Faustus* sei also fortgeführt.

Weiterhin wären zu nennen: 1. die „Neigung zum Lachen" (GW VI, 115), 2. die Verbindung von Krankheit und Genialität, 3. die Kälte als Ausdruck hochfahrender Einsamkeit, 4. die Re-Barbarisierung der Kultur. Alle vier Punkte wird man mühelos bei Nietzsche wiederfinden – jedenfalls bei jenem Nietzsche, den Thomas Mann sich erschuf –;[7] und da der *Doktor Faustus* bekanntlich auch ein Nietzsche-Roman ist, scheint es müßig, sich noch Gedanken über eine mögliche slavische Herkunft jener Motive zu machen. Aber hat nicht Thomas Mann selbst „das Erlebnis Nietzsche's und das des russischen Wesens" zueinander in Beziehung gesetzt und angedeutet, daß sie „etwas miteinander zu schaffen haben" könnten (GW X, 597)?

## III. Das Motiv des Lachens

Daß ein und dasselbe Motiv bei Thomas Mann mehrere Wurzeln von unterschiedlicher Tiefe haben kann, läßt sich schon anhand „eines der *kleinen* Motive des Buches" (GW XI, 191) zeigen: am Beispiel von Leverkühns Lachlust. Längst ist nachgewiesen, daß Leverkühn nicht allein in das Lachen von Nietzsches Zarathustra einstimmt, sondern zugleich in das von Wagners Kundry und von Baudelaire – ganz zu schweigen von Thomas Manns eigenem Hang zu Lachanfällen.[8]

[6] Nikolaj Gogol: Sämtliche Erzählungen, München 1961, S. 125.

[7] Inwieweit Nietzsche, wie Thomas Mann voraussetzt, wirklich von „Rückfälle[n] in die Barbarei" (GW IX, 698) geträumt hat, bleibe dahingestellt: hier interessiert ja gerade *Thomas Manns* Nietzsche. Zu Krankheit und Genialität vgl. Eberhard Falcke: Die Krankheit zum Leben. Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann, Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1992; zu Einsamkeit und Kälte vgl. etwa den Beginn des Kapitels „Der freiwillige Bettler" im *Zarathustra* mit *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (GW IX, 676); zur Vorläuferschaft Nietzsches für Leverkühns Lachen vgl. Eckhard Heftrich (s. Anm. 3), S. 251 f.

[8] Vgl. Heftrich (s. Anm. 3), S. 252, und Rosemarie Puschmann: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns „Doktor Faustus". Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz, Bielefeld 1983, S. 171 f. Puschmann stützt sich auf Thomas Manns Anstreichungen in Baudelaires Betrachtungen *Über das Wesen des Lachens insonderheit über das Komische in der Kunst.*

Je gründlicher die Forschung in den Quellen gräbt, desto unergründlicher wird die Frage, von welcher Quelle denn nun die entscheidende Anregung ausging. Von Baudelaire, wie es die Anstreichungen in Thomas Manns Bibliothek nahelegen? Von Wagner und Nietzsche, denen er – neben Schopenhauer – „[s]eine geistig-künstlerische Bildung" verdankt (GW XII, 72)? Vom unbändigen, früh verspürten Kitzel im eigenen Innern? Eindeutige Zuordnungen sind da nur um den Preis der Simplifizierung zu haben. Wie die meisten regelmäßig wiederkehrenden Motive in Thomas Manns Werk, ist auch das des Lachens gleichsam in Ringen um einen biographischen Kern allmählich gewachsen. Der Aneignungsvorgang erinnert – um ein anderes Bild zu verwenden – an Vater Leverkühns Experiment mit dem „Fressenden Tropfen", der gemäß seiner eigenen chemischen Beschaffenheit „Nahrung zu ergreifen, das Bekömmliche zu behalten, das Unbekömmliche abzulehnen weiß", um das Aufgenommene schließlich vollständig in seinem Körper „zu verteilen" (GW VI, 30). Wenn hier versucht wird, das slavisch dämonische Element aus dem „Fressenden Tropfen" herauszufiltern, so stets im Bewußtsein, daß in diesem Tropfen noch andere, oft bis zur Unscheidbarkeit verwandte Substanzen gelöst sind.

Denn im Gelächter des gefühlskalten Adrian Leverkühn schwingt womöglich auch slavisch Dämonisches mit. Seine „Neigung zum Lachen, ja zum Tränen-Lachen" (GW VI, 115), einem Lachen, das bisweilen „etwas von Wissen und mokanter Eingeweihtheit" hat (GW VI, 43) – gemahnt sie nicht auffallend an Gogol und dessen „Lachen durch Tränen", das in Wahrheit ein „grausame[s] Werkzeug eines grausamen Wissens" ist? Zwar versucht Gogol, dieser „Dämon des Lachens" (Dostojewski), „sich zu beruhigen, indem er sagt: 'Wer oft und viel aus der Tiefe der Seele weint, der lacht auch am meisten', doch weiß er, daß er selbst gar nicht imstande ist, aus der Tiefe der Seele zu weinen". Gogols Schicksal gleicht dem des kleinen Kay aus Andersens Märchen von der *Schneekönigin*:

> Wenn er sich auch zum Troste sagt: „Auch im eisigsten Lachen glimmen zuweilen Funken der *ewigen Liebe*", so weiß er doch zu gut, daß diese Funken sein eigenes zu einem „Eisklumpen" gefrorenes Herz nicht aufzutauen vermögen.

Die Linie Dämonie – Lachen – Kälte – Andersen scheint geradenwegs auf den *Doktor Faustus* zu zielen. Gezogen wurde sie aber nicht erst von Thomas Mann im amerikanischen Exil, sondern vier Jahrzehnte vor ihm von einem anderen Emigranten: von Dmitri Mereschkowski in Paris. Mereschkowskis Studie über *Gogol und den Teufel* von 1906, der die genannten Zitate entstammen, las Thomas Mann 1914.[9]

[9] Gogol und der Teufel. Übers. Alexander Eliasberg, Hamburg, München 1963, S. 107, 114 und 96. Der Passus „Wer oft und viel aus der Tiefe der Seele weint..." ist in Thomas Manns Ausgabe des

## IV. Der Botschafter des Dämonischen: Dmitri Mereschkowski

„Dmitri Mereschkowski! Der genialste Kritiker und Weltpsycholog seit Nietzsche! Er, dessen Buch über Tolstoi und Dostojewski auf meine zwanzig Jahre einen so unauslöschlichen Eindruck machte und dessen ebenfalls völlig beispielloses Werk über Gogol ich überhaupt nicht wegstelle!" (GW X, 596).[10] So wenig dieses Bekenntnis Thomas Manns auch über den objektiven Rang des russischen Kritikers besagen mag, so viel verrät es über dessen subjektive Bedeutung für ihn selbst. Mereschkowski war ihm, wie es ein Literarhistoriker

Buches angestrichen. Er kannte es freilich nicht unter seinem ursprünglichen, sondern unter folgendem Titel: *Gogol. Sein Werk, sein Leben und seine Religion*, München, Leipzig 1911*. Mereschkowski hatte mit dieser Änderung des Titels auf heftige Vorwürfe der Kritik reagiert. Thomas Manns Exemplar trägt die Widmung: „Herrn Thomas Mann in großer Verehrung. München 24.3.14. A. Eliasberg". Noch 1954, während der Arbeit am *Versuch über Tschechow*, liest er in diesem Buch.

[10] Ähnlich hymnisch klingen Thomas Manns Briefe an Alexander Eliasberg vom 26.3.1914* (s.u., Anm. 29) und vom 14.11.1914 (Thomas Mann: Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/Main 1961, S. 114) und das Urteil über die *Geheimnisse des Ostens* in der *Pariser Rechenschaft*: „eines der merkwürdigsten, profundesten und innigsten Bücher jedenfalls, die man dem religiösen Genie Rußlands verdankt" (GW XI, 95). An Mereschkowskis Rang als *Kritiker* zweifelt er auch noch ein halbes Jahrhundert nach der ersten Lektüre kaum: „Las in Mereschkowskys 50 jährigem Buch 'Tolstoi und Dostojewskij'. Die vielen Anstreichungen Große Kritik, aber aufgenommen und nicht mehr so packend." (Tagebuch vom 9.9.1952) Als *Romancier* schätzt er ihn dagegen gering: „Mereschkowski habe ich als Kritiker sehr bewundert, namentlich sein Buch 'Tolstoi und Dostojewski' und das über Gogol. Seine Romane machten mir immer einen Eindruck von Unberufenheit und haben keinerlei Einfluß auf mich geübt" (an Anna Jacobson, 22.2.1945, in: Thomas Mann: Briefe 1937-1947, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S. 413). Die freundlicheren Worte, die Thomas Mann in seinem Grußwort zur Dramatisierung von Mereschkowskis Roman *Peter und Alexej* findet, sind wohl eher als Gefälligkeit zu bewerten (Über Mereschkowski, GW XIII, 259 f.). *Politisch* geht er gegen Ende des I. Weltkrieges zusehends auf Distanz zu Mereschkowski. Schreibt er noch 1916 an Eliasberg: „Können Sie nicht irgend etwas thun, daß der Sonderfriede mit Russland zustande kommt, den ich seit einem Jahre befürworte? Auch Mereschkowski wäre vielleicht dafür zu gewinnen, und wenn wir drei zusammenhalten, so müßte es doch gehen" (Brief vom 10.10.1916*) – so heißt es 1919 bereits: „Daß Mereschkowski's Buch (*Vom Krieg zur Revolution*, und nicht, wie Alois Hofmann [op. cit. in Anm. 11, S. 347] vermutet, *Auf dem Wege nach Emmaus*) eben wohlthätig auf mich wirkt, kann ich nicht sagen. Es ist wohl auf seine besondere Art ein so schlimmes Kriegsprodukt, wie andere auch" (an Alexander Eliasberg, 25.2.1919*). Den extremen Antibolschewismus des Emigranten teilt er nicht, begreift aber dessen Lage – „Geistige, die sich weigern, zum Kommunismus zu schwören, müssen hungern, fliehen: Mereschkowski, Andrejew. Die Tyrannei muß furchtbar sein." (Tagebuch vom 20.1.1919) – und verteidigt ihn gegen die Anfeindungen der Linken: „mit Widerstand erinnere ich mich des politisch entstellten Urteils über ihn, das ich neulich in einer deutschen radikalen Zeitschrift las: ein 'überschätzter Kleinbürger' wurde er da genannt, den die Revolution 'restlos enthüllt' habe. Ein Kleinbürger, der Autor des erschütternden und aufwühlenden Buches über Gogol, nur weil sein russisches Religiosentum, sein apokalyptisches Temperament ihn zwingt, im Bolschewismus den Antichristen zu sehen" (Pariser Rechenschaft, 28.1.1926, GW XI, 94).

formuliert hat, ein „Virgil im Labyrinth der russischen Literatur".[11] Wenn schon Virgil herbeizitiert wird, warum nicht gleich an den Ort, wo er hingehört: in das Inferno und Fegefeuer? In der Tat wies Mereschkowski Thomas Mann nicht nur den Weg durch die russische Literatur überhaupt, sondern gerade auch durch deren Abgründe. Davon gleich mehr; zunächst sei kurz angedeutet, wodurch just Mereschkowski sich als Führer empfahl. Einmal sicherlich durch eine gewisse Monopolstellung: kein zweiter russischer Kritiker war zu Beginn des Jahrhunderts auf dem deutschen Markt so präsent wie er. Zwischen 1903 und 1924 erschienen – die Romane nicht mitgerechnet – zehn Bände mit Essays und Studien aus seiner Feder.[12] Sodann versorgte Mereschkow-

[11] Roman S. Struc: Thomas Mann as Critic of Russian Literature, in: *Germano-Slavica*, Vol. VI, No.1, 1988, S. 17-28, hier S. 27. Das Thema Thomas Mann und Mereschkowski behandeln weiterhin: Lilli Venohr: Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur, Meisenheim / Glan 1959, S. 17-22 und passim; Jürgen Scharfschwerdt: Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967, S. 175-184; Alois Hofman: Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur, Berlin 1967, passim; Eberhard Wilhelm Schulz: Thomas Manns Beziehungen zur russischen Literatur, in: Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte, Neumünster 1968; Willy R. Berger: Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder", Köln, Wien 1971, 33-41 und passim; Christian Schmidt: Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt im dichterischen Werk Thomas Manns. Untersuchungen zur deutschen Literatur und zur Wirkungsgeschichte der russischen Literatur in Deutschland, München 1971, passim; Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig", zum „Zauberberg" und zur „Joseph"-Tetralogie, Bern, München 1972, S. 67-78; Ivan Golik: Thomas Mann, Merežkovskij und die russische Literatur, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, 25. Jg., H.3, 1976, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe: Thomas Mann, S. 339-343; André Banuls: Thomas Mann und die russische Literatur, in: Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck, hrsg. v. Beatrix Bludau u.a., Frankfurt/Main 1977, 398-423; Helmut Jendreiek: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977, 117-122; Michael Wegner: Thomas Manns „Zauberberg" und die russische Literatur, in: Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Ein internationaler Dialog, hrsg. v. Helmut Brandt und Hans Kaufmann, Berlin, Weimar 1978, S. 302-316; Christiane Gabriel: Heimat der Seele. Osten, Orient und Asien bei Thomas Mann, Rheinbach-Merzbach 1990, 44-47; Herbert Lehnert und Eva Wessell, Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay „Goethe und Tolstoi", Frankfurt/Main 1991, passim. Eine erschöpfende Studie steht noch aus; bislang am erhellendsten sind die Untersuchungen von Dierks. Eher unbrauchbar, da von ideologischen Vorurteilen gegen den Antibolschewisten Mereschkowski geprägt, sind die Ausführungen von Hofman, Golik und Wegner.

[12] 1. Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens. Übers. Carl von Gütschow, Leipzig 1903* (Besitzervermerk: „Thomas Mann / 1903"); 2. Der Anmarsch des Pöbels. Übers. Harald Hoerschelmann, München, Leipzig 1907* (darin der Aufsatz: „Tschechoff und Gorkij"; Besitzervermerk: „Thomas Mann 1907"); 3. Dmitri Mereschkowski, Zinaida Hippius, Dmitri Philosophoff: Der Zar und die Revolution, München, Leipzig 1908 (nicht in Thomas Manns Bibliothek); 4. Gogol. Sein Werk, sein Leben und seine Religion (s.o., Anm. 9); 5. Dostojewski. Drei Essays von Hermann Bahr, Dmitri Mereschkowski, Otto Julius Bierbaum, München 1914; 6. Ewige Gefährten. Übers. Alexander Eliasberg, München 1915* (darin die Aufsätze: „Turgenjew", „Dostojewskij", „Gontscharow", „Puschkin"; mit Widmung Eliasbergs); 7. Vom Krieg zur Revolution. Ein unkriegerisches Tagebuch. Übers.

skis Übersetzer Eliasberg Thomas Mann regelmäßig mit den neuesten Produkten seines Klienten. Schließlich steuerte Mereschkowski Vorworte zur Dostojewski-Ausgabe des Piper Verlages bei, die der Thomas Mann zeitweise nahestehende Moeller van den Bruck betreute.[13]

An Gelegenheit zur Mereschkowski-Lektüre fehlte es wahrlich nicht. Thomas Manns hymnisches Lob wäre damit allein aber nicht zu erklären. Aus Mereschkowskis Schriften wehte ihn offenkundig etwas Geistesverwandtes an. Diese Verwandtschaft äußert sich an drei Punkten, die hier in der Weise abgehandelt werden sollen, daß zugleich ihre Nähe zur Dämonie des *Doktor Faustus* zutage tritt. Was Mereschkowski für Thomas Mann so anziehend macht, ist 1. seine Prägung durch Thomas Manns eigene philosophische Lehrer, nämlich Schopenhauer und Nietzsche; 2. seine Neigung zum Denken in Antithesen; 3. seine Lehre von einem „Dritten Reich des Geistes", das dereinst alle Antithesen in sich aufheben soll.[14]

## V. Das Motiv der Krankheit und die Herkunft von Nietzsche

1921 schreibt Thomas Mann das Geleitwort für eine *Russische Anthologie*. Der Kerngedanke seines Aufsatzes stützt sich auf Mereschkowski:

> Dort, wo Mereschkowski die russische ‚Kritik', die mit Gogol einsetzte, als einen Fortschritt gegen die Puschkin'sche ‚Poesie' kennzeichnet [...], da gibt er ihr noch einen anderen, größeren Namen: er nennt sie den „Anfang der Religion". Kritik als Anfang der Religion! Aber das ist Nietzsche! (X, 597 f.)[15]

Albert Zucker, München 1918* (mit Widmung Eliasbergs; darin zwei Aufsätze über Tolstoi und Turgenjew, die Thomas Mann nachweislich las: vgl. sein Tagebuch vom 26.10.1918); 8. Auf dem Wege nach Emmaus. Essays. Übers. Alexander Eliasberg, München 1919* (darin u.a. je zwei Aufsätze über Tolstoj und Dostojewski; mit Widmung Eliasbergs vom 14.2.1920); 9. Dmitrij Mereschkowskij, Zinaïda Hippius, Dmitrij Philossofow, Wladimir Slobin: Das Reich des Antichrist. Russland und der Bolschewismus, München 1921* (darin von Mereschkowski u.a.: „Leo Tolstoi und der Bolschewismus"; mit Widmung des ungenannten Übersetzers Eliasberg vom 9.7.1921); 10. Die Geheimnisse des Ostens. Übers. Alexander Eliasberg, Berlin 1924* (eines der zwei Exemplare in Thomas Manns Bibliothek mit Widmung Mereschkowskis).

[13] Vgl. Lehnert/Wessell (s. Anm. 11), S. 197, Anm. 7, sowie die Tagebuchnotiz vom 15.10.1918: „Nach dem von bedrückten und bittern Gesprächen begleiteten Abendessen las ich Mereschkowski's moralisch-grüblerische Einleitung zum Raskolnikow."

[14] Zur Prägung Mereschkowskis durch *Nietzsche* vgl. Dierks (s. Anm. 11), S. 61 f.; Struc (s. Anm. 11), S. 20 und Lehnert/Wessell (s. Anm. 11), S. 119. Zu Mereschkowskis *antithetischem Denken* vgl. Venohr (s. Anm. 11), S. 79 f.; Scharfschwerdt (s. Anm. 11), S. 183 und Lehnert/Wessell (s. Anm. 11), S. 117 f. Zum *Dritten Reich* des Geistes vgl. Venohr (s. Anm. 11), S. 29 und Berger (s. Anm. 11), S. 34.

[15] Vgl. Gogol und der Teufel (s. Anm. 9), S. 153 f. Wie unmittelbar Thomas Manns Urteil über die russische Literatur von Mereschkowski abhängt, zeigt sich besonders deutlich, wenn man die

Nein, Nietzsche ist das gerade nicht. Der wollte „lieber noch ein Hanswurst" sein als einer „jener schauerlichen Zwitter von Krankheit und Willen zur Macht, die man Religionsstifter nennt".[16] Dieser Art Sektengründer ähnelt eher ein anderer: der Nietzsche *Mereschkowskis*. Der Russe spricht ganz explizit von der „unglaublichen [...] religiösen Stärke" Nietzsches und von seiner „neue[n] Religion".[17] Was es mit dieser Religion auf sich hat, wird noch im Zusammenhang mit dem „Dritten Reich des Geistes" zu klären sein. Für den Augenblick sei nur festgehalten: offenbar überlagern sich Mereschkowski und Nietzsche in Thomas Manns Optik. Einmal mehr bewährt sich die Chemie des „Fressenden Tropfens": aufnahmelustig ist er nur für verwandte Substanzen. Einen Stoff nach seinem Geschmack findet er auch in Schillers Ästhetik, die er sogleich mit Mereschkowski verschmilzt. Dies zeigt eine charakteristische Umdeutung, die Mereschkowskis Gedanke in der Redaktion Thomas Manns erfährt. Aus einem primär religiösen Anliegen wird da unversehens eines der literarischen Moderne:

Historisch und vor-modern mutet im Grunde nur Puschkin uns an, – der Goethe des Ostens.[18] [...] Mit Gogol setzt aber sofort das ein, was Mereschkowski die „Kritik" oder

*Russische Anthologie* mit den Notizen zu dem geplanten Essay über *Geist und Kunst* (1909-1912) vergleicht. Es heißt dort: „Plastik *und* Kritik: die Russen, Gogol." (Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern, München 1967, S. 214). D.h. Gogol vertritt die Synthese zweier entgegengesetzter literarischer Prinzipien: des körperlichen („Plastik") und des geistigen („Kritik"). In *Russische Anthologie* hingegen wird er einseitig nur noch dem Lager der „Kritik" zugeteilt. Thomas Manns Sinneswandel beruht auf einem sehr simplen Faktum: 1909 kannte er von Mereschkowskis Gogol-Buch lediglich Auszüge, die in der *Zukunft* abgedruckt waren (vgl. den Brief an Heinrich Mann vom 5.4.1909, in: Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main, erw. Neuausg. 1984, S. 98). Dort ist die Rede von den „zwei 'Urquellen', die sich in Gogol vereinigen": Körper und Geist (Dmitrij Mereschkowskij, Gogol, in: Die Zukunft, Bd. 67, 1909, S. 29-33, hier: S. 32). Erst aus der Buchfassung, die Thomas Mann 1914 kennenlernte, geht dann aber Mereschkowskis eigentliche Pointe hervor: daß Gogol das fleischliche Prinzip in sich zugunsten des geistigen zu unterdrücken versuchte.

[16] Vgl. in *Ecce homo* das „Vorwort", Abs. 4, mit dem Kapitel „Warum ich ein Schicksal bin", Abs. 1.

[17] Vgl. Tolstoi und Dostojewski (s. Anm. 12), S. 301 [künftig kurz: TD] und „Religion und Revolution", in: Der Zar und die Revolution (s. Anm. 12), S. 91-170, hier S. 137. Natürlich gibt Mereschkowski nur eine seinerzeit weit verbreitete Sicht Nietzsches wieder. Zu Mereschkowskis Nietzsche-Rezeption vgl. die luzide Studie von Edith W. Clowes: The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890-1914, DeKalb, Illinois 1988, S. 115-134.

[18] Den Vergleich Puschkins mit Goethe schöpft Thomas Mann aus *Ewige Gefährten* (s. Anm. 12), S. 296. Es kann hier nur am Rande vermerkt werden, daß sein Versuch, zwischen Puschkin und Gogol eine Epochengrenze zu ziehen, aus literarhistorischer Perspektive absurd anmutet. Thomas Mann hätte das eigentlich ahnen können. Erzählt er doch selbst, daß „Gogol [...] dem großen Puschkin aus seinem Roman vorgelesen" habe und daß seine spezifische Komik genau begriffen worden sei: „Puschkin hat sich geschüttelt vor Lachen, bis er plötzlich traurig wurde" (GW X, 593). Wäre Puschkin tatsächlich „vor-modern" – er wäre dem „modernen" Gogol wohl kaum mit solchem Verständnis begegnet.

den „Übergang vom unbewußten Schaffen zum schöpferischen Bewußtsein" nennt [...]. Mit einem Wort, von Gogol an ist die russische Literatur modern (GW X, 594).

Ein Jahr später, in *Von deutscher Republik*, erklärt Thomas Mann dann, was...

...genau Modernität bedeutet: Modernität in dem Sinne Schillers, wenn er die sentimentalische Dichtung als modern im Vergleich mit der naiven kennzeichnet, oder im Sinne Mereschkowski's, wenn er erklärt, mit Gogol habe in der russischen Literatur, nach dem unbewußten Schöpfertum Puschkins, das eingesetzt, was man die schöpferische Bewußtheit, schöpferische *Kritik* nennen müsse. (GW XI, 839)[19]

Doch stellt sich die Frage, inwieweit Kritik überhaupt schöpferisch *sein kann:* „Kunst wird Kritik – etwas sehr Ehrenhaftes, wer leugnets! [...] Aber die Gefahr des Unschöpferischen, – was meinst du? Ist sie wohl Gefahr noch oder schon fix und fertiges Faktum?" An sich keine sonderlich dämonische Frage, würde sie im *Doktor Faustus* nicht dem Teufel in den Mund gelegt (GW VI, 319 f.). Man weiß, welches Rezept er gegen die Gefahr des Unschöpferischen verschreibt: die enthemmende Krankheit. Bekanntlich geht diese Idee Thomas Manns auf einen „Neun-Zeilen-Plan" von Ende 1904 zurück:

Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber *holt ihn der Teufel*: Paralyse.[20]

Daß Nietzsche bei der Ausgestaltung dieses Plans nicht nur biographisch Modell saß, sondern durch seine These von der unabdingbaren Krankheit des Künstlers am Entwurf selber beteiligt war, hat Thomas Mann nicht verhehlt: „Es sind die Ausnahme-Zustände, die den Künstler bedingen: alle die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und verwachsen sind: so daß es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein", zitiert er in *Dostojewski – mit Maßen* aus dem *Willen zur Macht* (GW IX, 663 f.). Auch die Parallele zwischen dem deutschen Syphilitiker und dem russischen Fallsüchtigen, die sich in teils wörtlichen Übernahmen aus dem Dostojewski-Essay in den Nietzsche-Roman spiegelt, hat Thomas Mann selbst gezogen: „Dies [...] eben waren sie: Brüder im Geiste [...] – der deutsche Professor, dessen luziferisches Genie sich (unter Krankheits-Stimulation) [...] entwickelte, und der byzantini-

[19] Vgl. Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, München (s. Anm. 15), 1967, Bd. 5, S. 718.

[20] Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (s. Anm. 15), S. 37. In der Ausgabe der Notizbücher von 1992 wird dieser Plan auf Ende 1904 datiert (Thomas Mann: Notizbücher 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1992, S. 121 f.).

sche Christ, der von vornherein mancher humanistischen Hemmung entbehrte" (GW IX, 658). Worauf es ihm dabei „ankommt, ist erstens ein gewisser Parallelismus im Denken der beiden großen Kranken und ferner das Phänomen der Krankheit als Größe oder der Größe als Krankheit" (GW IX, 666). Krankheit und Größe zusammenzudenken, lehrte ihn gewiß Nietzsche. Doch darf man zweifeln, ob dieser auch das implizite Gleichheitszeichen gebilligt hätte, das Thomas Mann zwischen beiden Begriffen setzt. Denn Nietzsche rechnet zwar die Krankheit unter die „große[n] Stimulantia" des Lebens,[21] ja er rückt sie gar „in eng[e] Verwandtschaft" mit dem „Genie" (WzM, Nr. 864). Aber dabei versteht er sich in letzter Instanz stets als ein Anwalt der *„großen* Gesundheit" (WzM, Nr. 1013).[22] Thomas Mann hat das im Prinzip durchaus gesehen: „Als ein Gesunder großen Stils, dem Krankheit zum Stimulans wird, hat Nietzsche sich gefühlt" (GW IX, 668), schreibt er in *Dostojewski – mit Maßen*. Doch schon im nächsten Satz biegt er diese Einsicht in eine Richtung um, die von Nietzsche entschieden wegführt:

> Wenn aber in seinem [Nietzsches] Fall die Beziehung von Krankheit und Kraft sich so darstellt, daß höchstes Kraftgefühl nebst seiner produktiven Bewährung als ein Produkt der Krankheit erscheint (wie es im Wesen der Paralyse liegt), – so ist man bei Dostojewski, dem Epileptiker, beinahe gezwungen, in der Krankheit ein Produkt überschüssiger Kraft zu sehen, eine Explosion und einen Exzeß enormer Gesundheit (GW IX, 668).

„Krankheit" und „Kraft" sind bei Nietzsche nicht austauschbare, sondern einander entgegengesetzte Begriffe: die Kraft ist ja gerade das, was mit der Krankheit fertig wird.[23] Was bringt Thomas Mann dazu, Nietzsche das Wort so im Mund zu verdrehen? Gezielter gefragt: *wer* bringt ihn dazu? Die Antwort wird nun kaum mehr überraschen: Dmitri Mereschkowski. In *Tolstoi und Dostojewski* zitiert er Nietzsches Diktum: „Was mein langes Siechtum angeht [...], verdanke ich ihm nicht unsäglich viel mehr als meiner Gesundheit? Ich verdanke ihm eine höhere Gesundheit" (TD, 248; von Th. Mann angestrichen). Die Nutzanwendung, die er aus solchen Sätzen für Dostojewski zieht, hat jedoch mit Nietzsche nur noch wenig gemein – um so mehr dafür mit Thomas Mann. Denn nicht nur münzt Mereschkowski – als Gegenstück zu Nietzsches

[21] Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte, Stuttgart 1964, Nr. 1003. Wenn hier aus dieser zweifelhaften Nachlaßkompilation zitiert wird (künftig unter dem Kürzel WzM), so aus Gründen einflußphilologischer Exaktheit: um nämlich jenen Text anzuführen, den Thomas Mann tatsächlich kannte.

[22] Diesen Aphorismus zitiert Thomas Mann in *Dostojewski – mit Maßen* (GW IX, 667 f.).

[23] Vgl. Nr. 1014 des *Willens zur Macht:* „Es ist nur eine Sache der Kraft: alle krankhaften Züge des Jahrhunderts haben, aber ausgleichen in einer überreichen plastischen wiederherstellenden Kraft. *Der starke Mensch.*"

„großer Gesundheit" – auf Dostojewski die Wendung von der „großen Krankheit",[24] er schreibt auch folgendes über ihn:

Die heilige und dämonische Krankheit Dostojewskis ist vielleicht gar nicht ein Gebrechen, sondern im Gegenteil ein angesammelter elektrischer *Überschuß an Lebenskraft* [...]. Sie ist ein Gegensatz zu dem heiligen und dämonischen Überschuß an Sinnlichkeit, Kraft und *Gesundheit* L. Tolstois, zu dem Überschuß endlich ein und derselben elektrischen und originellen, nur bei Dostojewski anders wie bei Tolstoi auftretenden, *explosiven* menschlichen Kraft (TD, 93; Hervorhebungen vom Verf.).
Stammt seine Kraft von der Krankheit oder die Krankheit von der Kraft? (TD, 239)
Besteht aber nicht ein [...] Band zwischen Krankheit und Stärke, zwischen anscheinender Krankheit und wirklicher Kraft? (TD, 238)[25]

Bedenkt man, daß Thomas Mann diese Sätze ein Jahr vor seinem „Neun-Zeilen-Plan" las, so wird man eine indirekte Mitwirkung des Russen an diesem Plan nicht mehr ausschließen können. Eine indirekte Wirkung wohlgemerkt, da sie auf verschlungenen Wegen verläuft: Mereschkowski deutet Dostojewski durch die Optik eines mißverstandenen Nietzsche – diese Optik aber entspricht genau derjenigen Thomas Manns. Der „Fressende Tropfen" wittert Verwandtes und verleibt es sich ein.[26]

[24] „Puschkin nahm das Geheimnis seiner großen Gesundheit mit ins Grab; Dostojewski – das Geheimnis seiner großen Krankheit" (TD, 252).

[25] Die Nähe dieser Mereschkowski-Passagen zu *Dostojewski – mit Maßen* ist bereits Venohr (s. Anm. 11, S. 27), Schmidt (s. Anm. 11, S. 340, Anm. 22) und Struc (s. Anm. 11, S. 23 f.) aufgefallen. Struc zieht zwar eine Verbindung zu Nietzsche, übersieht aber, daß dieser durch Mereschkowski eine Thomas Mann antizipierende Umdeutung erfährt. Gerade hier wird die Sache aber einflußphilologisch erst interessant.

[26] Die kleineren Häppchen, die er zwischendurch zu sich nimmt, fallen da kaum mehr ins Gewicht. Es sei nur noch ein Beispiel genannt. Adrian Leverkühns Teufel wirbt für die enthemmende Krankheit als Mittel gegen schöpferische Erstarrung mit den Worten:
„Ist wirklich nicht, was wirkt, und Wahrheit nicht Erlebnis und Gefühl? Was dich erhöht, was dein Gefühl von Kraft und Macht und Herrschaft vermehrt, zum Teufel, das ist die Wahrheit, – und wäre es unterm tugendlichen Winkel gesehen zehnmal eine Lüge. [...]. Vor dem Faktum der Lebenswirksamkeit, mein Guter, wird jeder Unterscheidt von Krankheit und Gesundheit zunichte" (GW VI, 323 f.).
Stammt das von Nietzsche? Gewiß – aber auch von Dostojewski und mittelbar wiederum von Mereschkowski. Im *Idioten* schildert Dostojewski, wie Fürst Myschkin seine epileptischen Anfälle empfindet:
„In diesem Moment verzehnfachte sich das Gefühl des Daseins, das Bewußtsein des Lebens. – Wenn der Fürst später, als das Leiden vorüber war, über diese Sekunde und die in ihr erscheinende momentane Empfindung eines höheren Lebens nachdachte, so mußte er sich wohl sagen, daß dieselbe nichts weiter war als ein Symptom des Leidens, eine Unterbrechung des normalen Zustandes. Und dennoch war jenes höhere Selbstgefühl und Selbstbewußtsein für ihn tatsächlich vorhanden – und was verschlug's, ob es krankhaft, ob es anormal war"?
Diese Stelle wird von Mereschkowski ausführlich zitiert (TD, 241), und Thomas Mann hat sie am Rand in voller Länge mit Bleistift markiert. Eine eigene Unterstreichung wert ist ihm schließlich die faustische „Schlußfolgerung", die Mereschkowski aus Myschkins Erfahrung zieht: „Darf man für den Moment des höheren Daseins nicht nur das Leben des Menschen, sondern auch der ganzen Menschheit dahingeben?" (TD, 242).

## VI. Das Motiv der Kälte und das antithetische Denken

In seinem Essay über *Goethe und Tolstoi* grenzt Thomas Mann das Genie dieser beiden gegen dasjenige Schillers und Dostojewskis ab.[27] Er bedient sich dazu einer theologischen Unterscheidung. Seine Titelhelden nennt er *göttlich*, die zwei anderen spricht er *heilig:* „Offenbar gibt es zweierlei Erhöhung und Steigerung des Menschlichen: eine ins Göttliche, von Gnaden der Natur, und eine ins Heilige – von Gnaden einer anderen Macht, die der Natur entgegensteht, die die Emanzipation von ihr, die ewige Revolte gegen sie bedeutet: von Gnaden des *Geistes*. [...] Geist nämlich ist Stolz, ist emanzipatorische Widersetzlichkeit" (IX, 79 f.). Tonio Kröger, der Verehrer der „heiligen russischen Literatur", hätte wohl „seine etwas schräg stehenden Brauen zusammen[gezogen]" (GW VIII, 272) angesichts dieser Bestimmung von Heiligkeit: das Heilige als stolze, widersetzliche und naturwidrige Steigerung des Menschlichen, „von Gnaden einer anderen Macht" – schon ohne das Wort von der „ewigen Revolte" würde dieser Definition etwas Luziferisches anhaften. Den „Typus des Heimgesuchten und Besessenen, in welchem der Heilige und der Verbrecher *eines* werden" (GW IX, 657), kennt Tonio Kröger fast noch ebenso wenig wie Lisaweta Iwanowna. Ihr gilt der Heilige gut schopenhauerisch als ein potenzierter Künstler und „vollkommener Mensch" (GW VIII, 300); und der „Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger" (GW VIII, 305) wird allenfalls „*zwischen* krassen Extremen, *zwischen* Heiligkeit und Brunst hin und her geworfen" (GW VIII, 336; Hervorhebung vom Verf.). Von hier bis zum *Doktor Faustus*, wo der Chronist gar etwas „Christushaftes" im Antlitz des Teufelsbündners findet (GW VI, 640), ist es ein langer Weg: „Heiligkeit war ohne Versuchung gar nicht zu denken, und nach der Fürchterlichkeit der Versuchung bemaß sie sich, nach dem Sünden-Potential eines Menschen" (GW VI, 141).[28] Eine erste Ahnung von der „Empfänglichkeit des Heiligen für die Sünde" (GW IX, 679) beschleicht aber schon den Schiller von *Schwere Stunde:* „Sittlichkeit? Aber wie kam es zuletzt, daß die Sünde gerade, die Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ihn moralischer dünkte als alle Weisheit und kühle Zucht?" (GW VIII, 375) Woher kommt dieser Wandel in Thomas Manns Verständnis des Heiligen? Bei aller Skepsis gegenüber monokausalen Erklärungen sei hier immerhin *eine* denkbare Quelle genannt: zwischen *Tonio Kröger* und *Schwere*

[27] Die Zusammenstellung der Namen Goethe und Tolstoi trifft Thomas Mann in bewußter Abgrenzung gegen Mereschkowski; dieser empfand Goethe und Tolstoi als gegensätzliche Typen (vgl. Banuls [s. Anm. 11], S. 408, sowie Lehnert/Wessell [s. Anm. 11], S. 117).

[28] Diese These wird im Roman zwar dem Dozenten Schleppfuß in den Mund gelegt, dadurch jedoch nicht entwertet: derselbe Schleppfuß behauptet im gleichen Atemzug „die dialektische Einheit von Gut und Böse". Dies aber ist der Kerngedanke von *Deutschland und die Deutschen* (GW XI, 1146).

*Stunde* liest Thomas Mann Mereschkowskis Studie über *Tolstoi und Dostojewski.*[29]

Von Dostojewski wird da berichtet, daß er sich nach seinen Anfällen stets „als Verbrecher fühlte, daß es ihm schien, als ob eine unbekannte Schuld, ein großes Verbrechen auf ihm lastete" (TD, 92).[30] Mereschkowski kommentiert: „Große Heiligkeit und große Bosheit [...], beide Empfindungen laufen ineinander".[31] Wie später fast wörtlich Thomas Mann, entdeckt schon er in Dostojewskis Werk „Abgründe der Wollust" und eine bedenkliche Affinität zu den „satanische[n] Tiefen"; ja er zweifelt, ob man die „verbrecherische Neugier seiner Erkenntnis" allein „auf Rechnung des Hellsehens des Genius setzen" könne.[32] Und dennoch bleibt für ihn Dostojewskis Bild mit einem „Heiligenschein" umgeben (TD, 125). Denn, fragt er andernorts, sind „Verbrechen und Heiligkeit in der lebendigen Menschenseele nicht zu einem lebendigen unlösbaren Rätsel verschmolzen?"[33] Das von Thomas

[29] *Tonio Kröger* entstand zwischen 1900 und 1902, *Schwere Stunde* wurde für das Schiller-Jubiläum von 1905 geschrieben. Mereschkowskis Buch von 1903 legte sich Thomas Mann noch im Erscheinungsjahr zu (s. Anm. 12). Wie sehr ihn schon die erste Lektüre beeindruckte, erweist sein Brief an Eliasberg vom 26.3.1914*: „Ich finde bestätigt, was ich *seit 10 Jahren* weiß, daß Mereschkowski der tiefste europäische Kritiker seit Nietzsche ist" (Hervorhebung vom Verf.).

[30] Vgl. Thomas Manns Referat dieser Stelle in *Dostojewski – mit Maßen*, GW IX, 661.

[31] Loc. cit. Wie sehr sich Thomas Mann bei seiner Deutung Dostojewskis auf Mereschkowski verläßt, zeigt das folgende Beispiel. In *Dostojewski – mit Maßen* berichtet er von jenem – von der Zensur zunächst unterdrückten – Kapitel der *Dämonen,* das unter dem Titel „Stawrogins Beichte" bekannt geworden ist: „Nach Mereschkowski soll es ein gewaltiges Bruchstück sein, voll eines furchtbaren, die Grenzen der Kunst überschreitenden Realismus" (GW IX, 662; fast wörtlich ebenso: TD, 119). Er liest dieses Kapitel, dank der Vermittlung Agnes E. Meyers, erst nach Abschluß seines Aufsatzes in einer amerikanischen Ausgabe des Romans (Tagebuch vom 19.8.1945). „Von der 'Modern Library'" findet er es „sehr tapfer und liberal, dass sie es mit eingeschlossen hat", und er räumt ein: „Ich hätte das wohl wissen müssen" (Brief an Agnes E. Meyer vom 25.8.1945, in: Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main 1992, S. 635). Was er immerhin längst hätte wissen können: das Kapitel erschien bereits 1922 als Separatdruck im Piper Verlag (Die Beichte Stawrogins, München 1922).

[32] TD, 118 (von Thomas Mann unterstrichen, angestrichen mit Ausrufezeichen), ibid. (unterstrichen), 123 (unterstrichen), 120. Vgl. GW X, 589: „Jedenfalls öffnen in den Werken dieses Religiösen die Schlünde der Wollust sich jeden Augenblick"; IX, 661: „sein Wissen um [...] das, was die Apokalypse 'satanische Tiefen' nennt"; IX, 658: „die 'verbrecherische Neugier seiner Erkenntnis'" (direktes Mereschkowski-Zitat); IX, 659: „Dabei aber handelt es sich nur scheinbar um ein objektives und gleichsam ärztliches Forschen und Erraten, – in Wirklichkeit vielmehr [...] um die schonungslose Enthüllung der eigenen verbrecherischen Gewissenstiefen". – Mereschkowski räumt freilich ein, daß „in den Handlungen und dem Leben Dostojewskis nichts enthalten ist, was diesem Verbrecherischen oder die Schranke der Neugier des Künstlers Überschreitenden entspricht" (TD, 120), während Thomas Mann in bedenklicher Weise dazu neigt, Werk und Leben des Russen zu identifizieren: „Von Dostojewski sagt man, daß er ein Kinderschänder gewesen sei." (GW X, 589)

[33] Ewige Gefährten (s. Anm. 12), S. 258. In *Der Anmarsch des Pöbels* nennt Mereschkowski Dostojewski „halb teuflisch, halb heilig" (s. Anm. 12, S. 29).

Mann beschworene „verbrecherische Heiligenantlitz" – schon hier steigt es empor.[34]

Wenn Mereschkowski einen unschuldig Verurteilten, der es nach vier Jahren Kettenhaft in Sibirien „immerhin auf volle sechzig Jahre brachte" (GW IX, 668), derart hartnäckig als Sünder und Kranken hinstellt, muß er dafür seine Gründe haben. Sie liegen freilich weniger in Dostojewskis als in Mereschkowskis eigener Person, genauer: in seinem ideologischen Gesamtkonzept.[35] Mereschkowskis Arbeiten, Romane wie Literaturkritiken, sind fast immer nach demselben eschatologischen Schema gebaut, und was sich in dieses Schema nicht reibungslos einfügt, wird passend zugeschnitten. Die Weltgeschichte – und mit ihr auch die Geschichte der Literatur – soll in einem dialektischen Dreischritt an ihr Ziel gelangen: von dem noch körperverhafteten Heidentum über das allzu vergeistigte Christentum zur Synthese beider Prinzipien. Was Mereschkowski vorschwebt, ist die „Möglichkeit einer nicht mehr fleischlosen Heiligkeit, sondern eines heiligen Fleisches, nicht einer körperlosen Geistigkeit, sondern eines geistigen Körpers" (TD, 296). Diese Synthese liegt aber nicht einfach in der Mitte zwischen den Polen:

> Der Apostel Paulus teilt das Wesen der Menschen in drei Teile [...]: in den körperlichen, geistigen und seelischen Menschen. Das letztere ist das verbindende Glied zwischen den beiden ersten, etwas Mittleres, Zweifaches, Verschwommenes und Dämmriges, kein Fleisch mehr und noch kein Geist [...] – das halb Tierische und halb Göttliche [...]. L. Tolstoi ist der größte Darsteller [...] des seelischen Menschen [...] – jenes geheimnisvollen Gebietes, in dem der Kampf zwischen dem Tiere und dem Gotte ausgefochten wird (TD, 156).

Es geht vielmehr um die Aufhebung der Gegensätze in etwas Höherem. Solange dies nicht erreicht, die Weltenuhr noch nicht abgelaufen ist,[36] wird sie durch

[34] Es sei darauf hingewiesen, daß bereits Georg Brandes um 1889/90 Dostojewski eine „Verbrecherphysiognomie" zuschreibt und wenige Zeilen später erklärt, dieser sei „der typische Christ" (ders.: Dostojewski, in: Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende, hrsg. von Sigfrid Hoefert, Tübingen 1974, S. 29-56, hier S. 29 f.). Die paradoxe *Einheit* des Heiligen und Verbrecherischen, die Mereschkowski und Thomas Mann an Dostojewski betonen, findet sich bei Brandes jedoch noch nicht. – Zur Entwicklung des deutschen Dostojewski-Bildes vgl. auch vom Verf.: Verbrechen und Strafe. Ein neuer deutscher Dostojewski, in: Literatur-Beilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 7.12.1993, Nr. 284, S. L 11.

[35] Vgl. hierzu Ute Spengler: D.S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst, Luzern, Frankfurt/Main 1972, S. 77-127; sowie Bernice Glatzer Rosenthal: Dmitri Sergeevich Merezhkovsky and the Silver Age. The Development of a Revolutionary Mentality, The Hague 1975, S. 80-151.

[36] Vgl. Clowes (s. Anm. 17), S. 124: „Once the synthesis is achieved, time is to stop altogether. Ironically the future is ahistorical."

Pendelschläge nach der einen und anderen Seite in Gang gehalten. Dostojewski bezeichnet für Mereschkowski jenen Punkt, an dem das Pendel vom Geistigen zum Körperlichen zurückschwingt, Tolstoi den genauen Gegenpunkt.[37] Damit sind die Rollen verteilt: Tolstoi ist der „Hellseher des Fleisches"; Dostojewski der „Hellseher des Geistes" (TD, 297). Tolstoi ist der Natur verwandt, die noch nicht zwischen Gut und Böse scheidet,[38] Dostojewski dem „Element der sittlichen Pflicht und des Gewissens" (TD, 222). Tolstoi ist – auch wenn er es nicht wahrhaben will – ursprünglich Heide, Dostojewski Christ.[39] Tolstoi ist gesund und göttlich,[40] Dostojewski heilig und heldenhaft.[41]

Thomas Mann übernimmt nicht nur einzelne Züge aus Mereschkowskis Dostojewski-Portrait, sondern seinen gesamten Antithesenkatalog. Bruchstücke dieses Kataloges haben über Jahrzehnte hinweg sogar ihren Weg ins Zentrum des *Doktor Faustus* gefunden.[42] Leverkühns Gang ins Preßburger Bordell nämlich kommentiert der Chronist mit den Worten:

[37] "Endlich vom dritten, letzten, dem symbolischen Gesichtspunkte aus, der beide religiösen Pole verbindet, erscheint das Leben L. Tolstois und das Leben Dostojewskis gleichartig, wenn auch bei beiden unvollkommen und nicht vollständig schön. Unvollkommen, weil sowohl dem einen wie auch dem anderen jene [...] Stufe der Harmonie fehlt: bei Tolstoi durch das Übergewicht des Fleisches über den Geist, bei Dostojewski durch das Übergewicht des Geistes über das Fleisch" (TD, 95).

[38] Mereschkowski vergleicht Tolstoi mit einer seiner Figuren: „Wie die Natur ist er zu gleicher Zeit barmherzig und grausam. Er selbst empfindet und begreift diesen Widerspruch nicht. Alles, was sich später in Gut und Böse scheidet, ist in ihm noch in der ursprünglichen Einheit, in der unbewußten Harmonie vereint" (TD, 10; von Thomas Mann angestrichen). Andernorts fragt er: „Liebt er die Natur? [...] Wenn er sie auch liebt, so liebt er sie nicht als ein abgesondertes [...] Wesen [...], sondern wie eine tierische, elementare Fortsetzung seines eigenen Daseins" (TD, 167).

[39] "Tertullian behauptet, daß die menschliche Seele ‚ihrer Natur nach Christin' wäre. Sind alle Seelen aber christlich? Werden einzelne nicht heidnisch geschaffen? Es scheint, gerade L. Tolstoi habe eine solche Seele, eine ‚geborene Heidin', besessen" (TD, 33). Mereschkowski sieht die „Tragödie" Tolstois darin, daß er „ein auferstehender, sich wandelnder Halbheide, Halbchrist" ist, „der aufzuerstehen und zum Christentume zurückzukehren nicht vermag" (TD, 156).

[40] Zu Tolstoi: „Später werden wir sehen, daß L. Tolstoi seine vermeintliche, pseudochristliche, aber wahrhaft heidnische Religiosität aus einer endlosen Vertiefung in die Geheimnisse dieser Sinnlichkeit, dieser *göttlichen* Fleischeslust schöpft" (TD, 93). Andernorts rühmt Mereschkowski Tolstois „elementar einfache, *gesund* patriarchalisch-familienhafte Sinnlichkeit" (TD, 120; Hervorhebungen vom Verf.).

[41] "Durch sein ganzes Leben hat Dostojewski bewiesen, daß, ebenso wie in früheren Jahrhunderten Könige, Gesetzgeber, Krieger und Propheten Helden sein konnten, in der heutigen Kultur einer der letzten Helden ist der Held des Wortes, der Schriftsteller" (TD, 115; von Thomas Mann angestrichen).

[42] Mit einer ähnlich langen Inkubationszeit hat Dostojewskis *Jüngling* auf den *Doktor Faustus* gewirkt. Das Stocken des Erzählflusses am Beginn von Serenus Zeitbloms Aufzeichnungen erinnert auffallend an den Anfang des *Jünglings*. Thomas Mann hat dies selbst nachträglich mit einiger Überraschung festgestellt: „Begann Dostojewskys 'Werdejahre' wieder einmal zu lesen. Zeitbloms erste Seiten merklich davon beeinflußt, was ich nicht wußte." (Tagebuch vom 16.8.1952) Den *Jüngling* kannte er seit 1905 unter dem Titel *Ein Werdender* in der Übersetzung von Korfiz Holm (München 1905*).

[S]chmerzlich und beschämend [...] ist der Gedanke, daß Reinheit dem Leben im Fleische nicht gegeben ist, daß der Trieb den geistigsten Stolz nicht scheut und der verweigerndste Hochmut der Natur seinen Zoll entrichten muß, so daß man nur hoffen kann, diese Demütigung ins Menschliche, und damit denn auch ins Tierische [...] möge sich in der schonend verschöntesten, seelisch gehobensten Form, verhüllt von Liebeshingebung, von läuternder Empfindung vollziehen. [...] Die Verschönung, Verhüllung, Veredelung, von der ich sprach, ist das Werk der Seele, einer mittleren, vermittelnden und stark poetisch angehauchten Instanz, in der Geist und Trieb einander durchdringen und sich auf eine gewisse illusionäre Weise versöhnen (GW VI, 197).

Um den Vorwurf der Überinterpretation gleich abzuwenden, sei Thomas Manns Tagebuch vom 4.10.1952 zitiert: „Abends im Mereschkowsky. Die Bestimmung der ‚Seele' als Instanz zwischen Körper und Geist im ‚Faustus' stammt, wie ich merke, nach 50 Jahren unbewußt dorther."

Es bleibt nachzutragen, wie tief auch Thomas Manns Bild von Tolstoi durch Mereschkowski geprägt ist. Das „homerische Element", schreibt Thomas Mann in der Einleitung für eine amerikanische Ausgabe von *Anna Karenina*, „war stark in Tolstoi": „Körperlichkeit, Gegenständlichkeit, unsterbliche Gesundheit" (GW IX, 623). Als ein „göttlicher Mann" gilt er ihm (GW IX, 135), „ursprünglich [...] naturhaft" (GW IX, 628), und er spricht von Tolstois „urheidnisch-wilder Art", die „vor aller Gesittung gelegen" sei (GW IX, 118). Selbst die Formel vom „Seher des Leibes" wird zitiert (GW X, 235). Damit wären alle genannten Züge, die Mereschkowski aus der Gestalt des Patriarchen von Jasnaja Poljana hervortrieb, beisammen. Worin liegt aber nun das Dämonische, Leverkühnsche an dieser Gestalt?

„Um ihn war *Kälte*", heißt es von Adrian Leverkühn (GW VI, 13). Das „alles durchziehende und vielfach abgewandelte Motiv der ‚Kälte', das mit dem des Lachens verwandt ist", zählt Thomas Mann zu den „ins Große und Wesentliche reichende[n]" Motiven seines Romans: „Schon in diesem ist der Teufel [...] gestaltlos anwesend" (GW XI, 191). Wie das Lachen, kommt auch die Kälte bei Thomas Mann von so weit her, daß ihr genauer Ursprung sich im Dunkeln verliert. *„Der Schrei nach Gemüt und Wärme"* begleitet gleichsam die Geburt des Erzählers Thomas Mann. Die eigene artistische Kühle rechtfertigend, lehnt er sich an das Kalte, wo es sich bietet: bei Shakespeare, Flaubert, und natürlich bei Goethe.[43]

[43] Vgl. Geist und Kunst, Nr. 95: *„Der Schrei nach Gemüt und Wärme*. Schiller über dichterische Objektivität: N. u. sent. Dichtung Seite 183" (Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns [s. Anm. 15], S. 201). Die entsprechende Stelle bei Schiller (Th. Mann zitiert die Säkularausgabe) bezieht sich auf *Shakespeares* „Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen". Auf *Flauberts* Kälte wiederum weist Mereschkowski hin; sein Essay über den Verfechter der „impassibilité" beginnt mit einem – von Th. Mann angestrichenen – Balzac-Zitat: „Die Genialität ist eine fürchterliche Krankheit. Jeder Schriftsteller trägt in seinem Herzen ein Ungeheuer, welches alle seine Gefühle, gleich nachdem sie geboren werden, frißt" (Ewige Gefährten [s. Anm. 12], S. 201; vgl. Banuls [s. Anm. 11], S. 408).

Aber auch aus dem Osten weht es anheimelnd frostig. Einer der Gründe, weshalb Thomas Manns größter Essay Goethe und Tolstoi unter einem Titel zusammenrückt, ist ihre Kälte:

> Was den *alten* Tolstoi betrifft, so erzählt Gorki: „Sein äußeres behagliches Demokratentum täuschte viele Leute [...]. Und plötzlich kam unter seinem Bauernbart [...] der hohe Aristokrat zum Vorschein: und die Nasen der treuherzigen Besucher wurden sogleich blau von der unerträglichen Kälte, die von ihm ausging. [...]" – Die blauen Nasen wecken weimarische Erinnerungen, erkältende Erinnerungen an dortige Empfangs- und Huldigungsszenen (GW IX, 105 f.).[44]

Die Kälte dieser beiden Großen gilt Thomas Mann geradezu als Ausweis ihrer Größe. Er verwendet viel Mühe darauf, in Goethes und Tolstois Charakter nach den gemeinsamen Quellen zu graben, denen solch eisige Größe entspringt: 1. Einsamkeit – „Größe und Einsamkeit" nennt er in einem Atemzug (GW IX, 118) –, 2. Eigenliebe – als Unfähigkeit, jemand anderen zu lieben „als sich selbst" (GW IX, 106) –,[45] 3. Heidentum – „denn Götter sind heidnisch" (GW IX, 64). Alle drei Elemente hebt bereits Mereschkowski an der Person Tolstois hervor und erklärt sie, verknüpft mit dem Moment der Kälte, zu einem Merkmal von Größe. Er bescheinigt Tolstoi „große Selbstliebe" (TD, 125) und nennt ihn einen „ewige[n] Narziß" (TD, 15). Der ewige Narziß Thomas Mann hat sich das ebenso angestrichen wie die anderen Eigenschaften Tolstois: seine „besondere Einsamkeit" (TD, 62) und „jene hochmütige, teilnahmslose Kälte, die im allgemeinen den heidnischen großen Männern eigen ist" (TD, 130).

Hier – Tolstois Hochmut, Narzißmus, Einsamkeit, Kälte; dort – Dostojewskis satanische Heiligkeit und krankes Genie. Wie es scheint, hat Thomas Mann die Antithesen Mereschkowskis zu einer eigenen Synthese verschmolzen: zur Figur des *Doktor Faustus*.

## VII. Das Motiv der Verwilderung und das Dritte Reich

Mereschkowski greift für seine Vision einer künftigen Synthese zwischen Geist und Fleisch auf den chiliastischen Begriff vom „Dritten Reich des Geistes" zurück.[46] Dieses Reich soll alle Antithesen in sich aufheben: Heiden- und

[44] Thomas Mann zitiert aus Gorkis *Erinnerungen an Lew Nikolajewitsch Tolstoi,* München 1920*.

[45] Thomas Mann zitiert damit ein Diktum Turgenjews über Tolstoi, das er wiederum aus TD, 66 entnimmt (von Th. Mann angestrichen).

[46] Damit ist, nach dem Reich des Vaters und des Sohnes, natürlich das Reich des Heiligen Geistes gemeint (vgl. Auf dem Wege nach Emmaus [s. Anm. 12], S. 26). Mereschkowski gibt der For-

Christentum, Europa und Asien, Rom und Byzanz. Zum Vermittler zwischen den Gegensätzen ist Rußland ausersehen, das durch seine Lage zwischen West und Ost für diese Rolle prädestiniert scheint. In solchem Messianismus fühlt sich Mereschkowski durch Dostojewskis Puschkin-Rede von 1880 bestärkt (TD, 100). Dostojewski verkündet dort, seinen großrussischen Nationalismus geschickt verkleidend, „daß ein echter Russe sein nichts anderes bedeutet, als sich bemühen, die europäischen Widersprüche in sich endgültig zu versöhnen, der europäischen Sehnsucht in der russischen allmenschlichen und allvereinenden Seele den Ausweg zu zeigen".[47]

Soll die Umwälzung, die zum „Dritten Reich" führt, von der Heimat des Allmenschen ausgehen, so bleibt Mereschkowski nur eine Hoffnung: „daß die russische Revolution [...] zu einer religiösen wird".[48] Zu den Propheten einer solchen Revolution rechnet er Dostojewski und Tolstoi. Er findet freilich bei beiden jeweils nur einen Teil der Verheißung: „Es sind zwei entgegengesetzte und voneinander isolierte Hälften eines Ganzen; sie sind wie These und Antithese, deren Synthese noch aussteht".[49] Dostojewski erfaßt nach Mereschkowski das Positive: den Gedanken des Allmenschentums und der Theokratie – doch fehlt ihm die Einsicht in das notwendige Negative: „die Überwindung des Nationalen, [...] der Autokratie, [...] der Orthodoxie".[50] Tolstoi hingegen ist stark im Negativen: er „verwirft den Staat [...], die falsche Kirche" – zugleich aber auch das Mittel zum Positiven: „Er verwirft die Revolution". Tolstoi „predigt Anarchie".[51] Für Mereschkowski ist die Anarchie tief im Wesen Tolstois verwurzelt, sie „beruht auf seiner ursprünglichsten Eigenschaft, auf jener 'Wildheit', die [...] vielleicht die wichtigste Quelle seines genialen Schaffens ist". Tolstois Neigung, alles zu verspotten, „was uns wert und heilig ist", erinnert ihn an den Geist, der stets verneint. Mereschkowski zitiert Tolstois Tante, die ihren Neffen mit Luzifer vergleicht und sich fragt: „Hat ihm nicht die alte Schlange, welche ist der Teufel die Verneinung eingeflößt?"[52]

mel jedoch zusätzlich eine „Wendung aus dem Religiösen ins Poetologische" (so Berger [s. Anm. 11], S. 37), die seine Herkunft von Novalis und Schiller verrät. Ist er doch überzeugt, „daß gerade aus der Mitte der Helden des Wortes ebenso wie aus der Mitte anderer Helden der Kunst und der Wissenschaft diejenigen Auserwählten erscheinen, die im dritten und letzten Reiche des Geistes die Herrschaft über die Menschen haben werden" (TD, 115). Berger sieht eine solche Wendung erst bei Thomas Mann. Wie man sieht, zeichnet sie sich aber schon bei Mereschkowski ab.

47 Dostojewski: Puschkin, in: Literarische Schriften. Übers. E. K. Rahsin, München 1920, S. 124-153, hier S. 151.

48 Auf dem Wege nach Emmaus (s. Anm. 12), S. 92.

49 Der Zar und die Revolution (s. Anm. 12), S. 128.

50 Auf dem Wege nach Emmaus (s. Anm. 12), S. 89. Vgl. Der Zar und die Revolution (s. Anm. 12), S. 124: „Dostojewski hat seine eigene Prophezeiung falsch ausgelegt; die Prophezeiung selbst aber ist wahr."

51 Der Zar und die Revolution (s. Anm. 12), S. 127-128.

52 Auf dem Wege nach Emmaus (s. Anm. 12), S. 93, 99, 100, 99.

Als mit der bolschewistischen Machtergreifung alle Hoffnungen Mereschkowskis auf eine Wendung der russischen Revolution ins Religiöse zerbrechen, beschwört er wiederum Tolstoi als unbewußten Wegbereiter der Revolution und Rußland als Führer des Weltgeschehens – freilich in einem ganz anderen, bitteren Sinn:

> Was ist der Bolschewismus? Die Verneinung jeder Kultur [...] d.h. letzten Endes der metaphysische *Wille zur Wildheit*. Aber auch der ganze Genius Tolstois ist der gleiche Wille. [...] Kann der russische „Wille zur Wildheit" zum Willen der ganzen Welt werden? Er kann es wohl. [...] Die Rückkehr von der Kultur zur Wildheit ist eine Rückwärtsbewegung, die Reaktion.[53]

Und er stellt fest: „Eine *Verwilderung der Kultur* ist wohl möglich."[54]

Es kann hier nur skizzenhaft angedeutet werden, welchen Niederschlag die Gedanken von Allmenschentum, „Drittem Reich" und dem Willen zur Wildheit in Thomas Manns Schriften gefunden haben. Immerhin sei versucht, entlang dieser drei Punkte eine Linie zu ziehen, die ins Zentrum des *Doktor Faustus* zielt – nämlich auf die Erfahrung dämonischer Re-Barbarisierung der Kultur.

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* übernimmt Thomas Mann verblüffend unkritisch die politischen Ansichten Dostojewskis:[55] „In der Tat enthält Dostojewski's Formulierung des deutschen Wesens, der deutschen Urbesonderheit, des Ewig-Deutschen die volle Begründung und Erklärung der deutschen Einsamkeit zwischen Ost und West, der Weltanstößigkeit Deutschlands" (GW XII, 49). Solche Weltanstößigkeit erfüllt ihn jedoch nicht mit Bedenken, sie weckt seinen missionarischen Trotz. Dostojewskis Vision gleichsam aus dem Kyrillischen in deutsche Lettern übertragend, schreibt er:

> „Ein echter, ein ganzer Russe werden", sagt Dostojewski in einem Aufsatz, „heißt vielleicht nur [...] ein Bruder aller Menschen werden, ein Allmensch, wenn Sie wollen." Ist das Nationale und das Menschliche, ist der menschheitliche Sinn des Nationalen je auf deutschere Art verstanden und ausgesprochen worden [...]? (GW XII, 440)

Anfang 1921 wird das deutsch-russische Allmenschentum mit Mereschkowski ins Eschatologische gehoben.[56] Thomas Mann spricht nun...

[53] Das Reich des Antichrist (s. Anm. 12), S. 192 und 194.

[54] Vom Krieg zur Revolution (s. Anm. 12), S. 62 (unmittelbar darunter eine Anstreichung Thomas Manns).

[55] Vgl. hierzu Hermann Kurzke: Dostojewski in den „Betrachtungen eines Unpolitischen", in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, hrsg. von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main 1991, S. 138-151.

[56] Der Text *Russische Anthologie*, dem das Zitat entnommen ist, wurde im Januar 1921 geschrieben.

...im Namen des „Dritten Reiches" [...], dessen synthetische Idee seit Jahrzehnten über den Rand der Welt emporgestiegen ist und ihre Strahlen schon weit über die bedürftigen Länder der Menschen wirft. [...] Uns nun aber scheint, daß [...] der Kampf um das ‚Reich', um das neue Menschentum und die neue Religion, um die Verleiblichung des Geistes und die Vergeistigung des Fleisches, nirgends kühner und inniger geführt wird als in der russischen Seele. [...] [D]ieser Kampf geht weiter, im Rußland Gogols und im Deutschland Nietzsche's (GW X, 598 f.).

Ende 1921 wird eine weitere Kraft für diesen Kampf mobilisiert: die Wildheit Tolstois. Über Tolstois „boshaften Negativismus", seinen „allgemein feindseligen Widerspruchsgeist, der, wie ausdrücklich versichert wird, ganz mephistophelisch anmutete" (GW IX, 115), klärte schon Mereschkowski Thomas Mann auf. In Maxim Gorkis *Erinnerungen an Lew Nikolajewitsch Tolstoi* von 1920 wurde dieser Zug noch einmal hervorgehoben und eindeutig dem Diabolischen zugeordnet: „'Das ist Arglist', ruft Gorki. [...] 'Er ist der Teufel, und ich bin noch ein Wickelkind, und er sollte mich in Ruhe lassen'" (GW IX, 117).[57] Dies gilt es bei der Lektüre von Thomas Manns Aufsatz *Über das Problem der deutsch-französischen Beziehungen* vom Dezember 1921 im Ohr zu behalten. Man wird daraus einen späten Nachhall der *Betrachtungen* vernehmen – unter dem Aspekt dämonischer Wildheit zugleich aber auch schon einen frühen Anklang an den *Doktor Faustus*:

Im Osten begann es – und zwar mit einem sarmatischen Radikalismus, der sofort nicht mehr zu überbieten war. Lest Tolstois pädagogische Schriften, beachtet die Auflehnung seines Russentums gegen die humanistische Zivilisation [...]. Das ist sein Verhältnis [...] zum Humanismus; es ist zugleich sein Verhältnis zum Westen, zur Zivilisation, zur Demokratie [...]. Ein barbarisches Verhältnis, unter jedem noch irgendwie mittelländisch-humanistischen Gesichtspunkt betrachtet. Aber es entspricht in seiner Tiefe dem revolutionären Sturm in Faustens Brust [...].

Und Deutschland? *Und Nietzsche?* Ist er nicht nach-humanistisch, anti-humanistisch [...], ein namenlos Neues, durch das heilige Opfer-Schauspiel seines Lebens inauguriert? Die Attacken der ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen' [...]: war das alles noch Humanismus [...] – oder nicht vielmehr die deutsche Form von Tolstois Barbarei, der faustische Sturm? [...] Alles, was von Nietzsche herkommt – und es kommt alles von ihm her! –: das ganze Schauen, Trachten und Versuchen unserer besten Jugend; ihr Ringen um die Verwirklichung einer neuen Sittlichkeit, Religiosität, Gemeinschaft, verleiblichten Menschlichkeit; dies mystische Umgetriebenwerden etwa gewisser schweifender Bünde im Herzen des Landes, an psychische Erscheinungen des Mittelalters erinnernd, – was hat das alles noch zu schaffen mit Humanismus [...]? (GW XII, 619 f.)

[57] In der Forschung wird Tolstois Hang zur diabolischen Negation immer nur in Verbindung mit Gorki gebracht (vgl. Venohr [s. Anm. 11], S. 25; Schmidt [s. Anm. 11], S. 258). Daß er diesen Zug Tolstois schon vor der Lektüre Gorkis bei Mereschkowski finden konnte, wurde bislang anscheinend nicht beachtet. Dabei ist nicht einmal auszuschließen, daß Gorki selbst bei der Abfassung seiner Erinnerungen unter dem Eindruck von Mereschkowskis Beobachtungen stand.

Die neue Wildheit wird Thomas Mann zusehends weniger geheuer. 1925 warnt er in *Goethe und Tolstoi*: „Es ist für Deutschland nicht der Augenblick, sich anti-humanistisch zu gebärden, Tolstois pädagogischen Bolschewismus zum Vorbild zu nehmen und Goethe's Strenge gegen die Genußsucht des allgemein menschlichen Bildungsideals [...] als ethnische Wildheit zu deuten" (GW, 169 f.). Das ist nicht auf den Bolschewismus, sondern erklärtermaßen auf „den deutschen Faschismus" gemünzt (GW IX, 169).[58] Nach der Machtergreifung der Nazis wird Thomas Mann von der „Verwilderung und Verdüsterung dieser Zeit" sprechen,[59] nach dem Krieg im Werk Nietzsches „*einen* überall gegenwärtigen Gedanken" finden, „welcher, anfangs [...] mit unbestreitbarer zeitkritischer Berechtigung auftretend, im Lauf der Jahre einer mänadischen Verwilderung anheimfällt" (GW IX, 685). Dazwischen wird sich Adrian Leverkühn „der Barbarei erdreisten, die's zweimal ist, weil sie nach der Humanität [...] kommt" (GW VI, 324).

Sowenig wie beim Lachen, der Krankheit oder der Kälte läßt sich bei dem Motiv der Verwilderung reinlich teilen, was im „Fressenden Tropfen" unscheidbar verschmolzen ist. So klagt schon Novalis über „Zeiten der verwildernden Kultur", und Thomas Mann hat sich das eingeprägt.[60] Dennoch sei festgestellt: Mereschkowski bietet Thomas Mann mit seiner Interpretation des Bolschewismus ein Deutungsmuster zur Einordnung des Faschismus, das die Struktur des *Doktor Faustus* wesentlich mitbestimmt. Zwar handelt der *Doktor Faustus* nicht von Tolstoi und der russischen Revolution, sondern von Nietzsche und den Nazis. Doch Thomas Manns Nietzsche und Mereschkowskis Tolstoi haben eines gemeinsam: den Willen zur Wildheit als Wegbereiter zu einem „Dritten Reich des Geistes". Dieser Wille erscheint dem russischen Apokalyptiker Mereschkowski wie dem deutschen Ästheten Thomas Mann zunächst zukunftsträchtig – bis sie unter der heraufziehenden Herrschaft des Ungeistes begreifen, was er eigentlich ist: etwas dämonisch Rückschlägiges, eine Verwilderung der Kultur.

[58] In *Deutschland und die Demokratie* aus dem gleichen Jahr heißt es: „Der Faschismus Italiens ist das genaue Gegenstück zum russischen Bolschewismus" (GW XIII, 572). Zur wechselnden Parallelisierung bzw. Abgrenzung zwischen der extremen Rechten und Linken in Thomas Manns Entwicklung vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann und die russische Revolution. Von den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bis zu *Goethe und Tolstoi*, in: Thomas Mann Jahrbuch 3 (1990), S. 86-94.

[59] An das Nobel-Friedenspreis-Comité, Oslo (1936), GW XII, 780.

[60] Er zitiert Novalis in *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, GW IX, 700.

*Albert von Schirnding*

# Dionysos und sein Widersacher

## Zu Thomas Manns Rezeption der Antike

Wenn wir unser Tiefstes und Schönstes ausdrücken wollen, steht unentrinnbar der hellenische Mythos vor uns. Jahrhundert um Jahrhundert hat allen Traum, alles Genießen und alle Sehnsucht in ihn gegossen, und er nimmt unsere Gabe so rein und durchsichtig auf wie die aller früheren.

Josef Hofmiller, von dem diese Sätze stammen[1], hatte es gut. Sie stehen in seiner Interpretation des *Tod in Venedig*, die im Mai 1913 in den *Süddeutschen Monatsheften* erschien – die Novelle war ein halbes Jahr vorher im Oktober- und Novemberheft der *Neuen Rundschau* zu lesen gewesen. Hofmiller konnte noch Entdeckungen machen: Mit der Wünschelrute seines musikalischen Sprachempfindens (in *Geist und Kunst* tritt er als einer der Repräsentanten des in Deutschland im Vergleich zum Dichter zu wenig gewürdigten Schriftstellers auf[2]) hatte er den hexametrischen Rhythmus der Erzählung von Aschenbachs Traum wahrgenommen.

Auch Franz H. Mautner fand noch weithin unberührtes Land vor, als er den „griechischen Anklängen" im *Tod in Venedig* nachging; er publizierte das Ergebnis 1952 in einer deutschen Zeitschrift in den USA[3]. Zudem durfte er mit der Prämie einer brieflichen Gunstbezeugung von der Hand des Rezensierten rechnen, die ihm, dem vor den Nazis emigrierten Germanisten, denn auch nicht weniger prompt zuteil wurde als vier Jahrzehnte früher seinem deutschnationalen Vorgänger Hofmiller.

Wer hat schon das Glück, Augen- und Ohrenzeuge der Epiphanie eines klassischen Textes zu sein oder doch wenigstens die Jugendphase seiner Rezeption zu erleben. Wir Nachgeborenen müssen von den Erinnerungen an primäre Tage zehren, als wir die Seligkeit, die Erschütterung, die Erkenntnis, die wir einem Buch verdankten, noch mit niemandem teilen mußten. Was dann

[1] Josef Hofmiller: Thomas Manns ‚Tod in Venedig', in: Interpretationen IV. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1966, S. 309.

[2] Siehe Hans Wysling: „Geist und Kunst". Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay", in: Paul Scherrer/Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (Thomas-Mann-Studien 1), Bern, München 1967, S. 175.

[3] Franz H. Mautner: Die griechischen Anklänge in Thomas Manns ‚Tod in Venedig', in: Monatshefte 44, 1952, S. 20-26.

folgt, ist die lange Geschichte einer schmerzlichen Enteignung. Wir müssen einsehen, daß andere längst vor uns dagewesen sind, oder ihre Funde, die auch die unseren waren, schneller in die Sicherheit des Gedruckten gebracht haben...

Als ich, Altphilologie studierend, die *Bakchen* des Euripides las, sprangen mir die Parallelen zwischen den Schicksalslinien des Pentheus und Gustav von Aschenbachs ins Auge und lockten zum Vergleich beider Tragödien unter dem Gesichtspunkt der Verdrängung des Dionysos. Die Fallhöhe war beträchtlich, als ich viele Jahre später, 1972, in Manfred Dierks' *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* auf die Konkordanz von Partien beider Texte stieß.[4] Es blieb ein bescheidener Trost. Im Anhang hatte Dierks einige Exzerpte Thomas Manns abgedruckt, die sich auf griechische Elemente des *Tod in Venedig* bezogen.[5] Die Herkunft der meisten war seit 1965 durch die Forschungsarbeit von Herbert Lehnert entschlüsselt.[6] Doch die Quelle eines langen Auszugs über Dionysos war unidentifiziert geblieben; Dierks vermutete, daß der Text aus dem Vorwort zu einer Übersetzung der *Bakchen* stammte. Ich setzte nun meinen ganzen Entdecker-Ehrgeiz daran, wenigstens diese Lücke zu schließen; aber keine der bis 1912 erschienenen *Bakchen*-Übersetzungen, die ich auftrieb, gewährte die ersehnte Auskunft. Eigentlich hätte mich die These von Dierks mißtrauisch stimmen müssen; allzu deutlich war ihr der Wunsch eingezeichnet, damit dem Missing link auf der Spur zu sein, das die unmittelbare Abhängigkeit des *Tod in Venedig* von dem antiken Drama bewies. Kaum hatte ich die falsche Fährte verlassen, hörte ich aus dem Text die mir seit Schülertagen vertraute Stimme Jacob Burckhardts. Ein 1992 veröffentlichter Aufsatz über Griechisches in *Der Tod in Venedig*[7] wies die Herkunft des Exzerpts aus Burckhardts *Griechischer Kulturgeschichte*[8] nach, und ich hatte wiederum das Nachsehen.

Dierks' *Bakchen*-Theorie scheint mir durch diese Identifizierung endgültig erledigt (was meine Bewunderung für dieses bahnbrechende Buch der Thomas Mann-Literatur nicht im mindesten beeinträchtigt). Zur Erklärung der – allerdings sehr bemerkenswerten – Übereinstimmungen zwischen *Bakchen* und *Tod in Venedig* genügt m.E. das Maß an Information, das Thomas Mann aus Nietzsche, Rohde und Burckhardt schöpfen konnte.

[4] Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann (Thomas-Mann-Studien 2), Bern, München 1972, S. 21-24 und 29 f.

[5] Ebd., S. 207 f.

[6] Herbert Lehnert: Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart (u.a.) 1965.

[7] Werner Deuse: ‚Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen': Griechisches in ‚Der Tod in Vendig', in: Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt/Main 1992, S. 41-62.

Thomas Manns Rezeption der Antike: Der Untertitel meines Referats ist angesichts des von der Thomas Mann-Philologie Geleisteten (stellvertretend für viele sei Willy R. Bergers Arbeit[9] genannt) halsbrecherische Hochstapelei, und ich werde mich hüten, am Wettlauf zu den letzten unerforschten Quellen teilzunehmen – zumal unlängst Hans-Joachim Sandberg in einer „Nachlese" zum *Tod in Venedig* auch Quellen analysiert hat, die nur mutmaßlich vom Dichter herangezogen wurden: Dabei werden u.a. aus Hofmannsthals *Der Tor und der Tod,* Ricarda Huchs *Romantik*, Samuel Lublinskis *Bilanz der Moderne*, Hauptmanns *Griechischem Frühling* und Hermann Bahrs *Dalmatinischer Reise* dionysische Elemente zu Tage gefördert.[10] Die Methode ist ebenso produktiv wie uferlos. Wahrscheinlich hätte ich, wenn ich sie mir zu eigen gemacht hätte, mit dem aus so vielen Quellen gemischten Trank im Leibe sehr bald Helenen in jedem Weibe gesehen.

Was ich zu bieten habe, ist der Versuch, ein paar Schneisen in die tropische Begriffs-Wildnis zu schlagen, die sich – vor allem im *Tod in Venedig* – um den Antagonismus zwischen dem Vegetationsgott und seinem in recht verschiedener Gestalt auftretenden Widersacher gerankt hat – auf die Gefahr hin, daß wir uns erst recht in diesem Dschungel verlieren.

***

Mit zweiundzwanzig Jahren, 1957, suchte ich auf dem Friedhof von Kilchberg das Grab Thomas Manns auf. Schräg von dem damals noch hellgrauen Klotz mit dem Namen des Dichters fiel mir ein schmales frisches Grab auf, an dem lediglich eine Visitenkarte angebracht war: *Dr. Ludwig Klages*, las ich, dazu die Kilchberger Adresse. Der Autor des dreibändigen Werks über den *Geist als Widersacher der Seele*[11] figuriert bei Thomas Mann als gefährlicher Dionysiker. So in einem Brief an Emil Bernhard Cohn vom 1. Mai 1942:

> Von Blut, Seele, Instinkt und Anti-Vernunft lebt der ganze Fascismus, Nationalismus, Antisemitismus – und wie ich alle die „Untergänge der Erde am Geist" der Klagesweiber längst vor 1933 gehaßt und gefürchtet habe, kann ich nicht sagen.[12]

[8] Jacob Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte. Erster Band: Der Staat und die Religion, Stuttgart 1939, S. 378-380.

[9] Willy R. Berger: Thomas Mann und die antike Literatur, in: Thomas Mann und die Tradition, hrsg. von Peter Pütz, Frankfurt/Main 1971, S. 52-100.

[10] Hans-Joachim Sandberg: ‚Der fremde Gott' und die Cholera. Nachlese zum ‚Tod in Vendig', in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, Frankfurt/Main 1991, S. 66-110.

[11] Ludwig Klages: Der Geist als Widersacher der Seele. Band 1-3, Leipzig 1929-1932.

[12] Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. III Teile. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München, Frankfurt/Main 1975-1981, Teil II, S. 252.

Und wie er es sagen konnte!

Aber auch das Gegenteil hatte er sagen können; denn er hatte selbst teil an den bekämpften Tendenzen. Ein Stück Klages (dessen Buch von dem Briefschreiber mit Theodor Lessings, des noch aus anderen Gründen Ungeliebten, *Untergang der Erde am Geist* in einen Topf geworden wird), ein Stück vom Widersacher des Widersachers steckte in Thomas Manns eigener Seele. Sie war, wie in Aschenbachs Traum, der Schauplatz eines Kampfes zwischen Dionysos und einem, der ihm in Abscheu, Furcht und Würde einen tiefen und geistigen Widerstand entgegensetzte.

Erst im Licht der Lektüre Bachofens und seines „berauschte[n]" (GW X, 264) Herausgebers Alfred Baeumler nahm Dionysos für Thomas Mann die Farbe des Chthonischen an.[13] Die Verknüpfung des dionysischen mit dem chthonischen Element führt nach der Epiphanie des Gottes im *Tod in Venedig* und den Reminiszenzen an diese Epiphanie im *Zauberberg* zu einer Wiedergeburt und zweiten Karriere des Dionysos in den *Joseph*-Romanen, vor allem aber in Thomas Manns essayistischer Auseinandersetzung mit dem Faschismus – angefangen mit der *Pariser Rechenschaft* bis zum Vorwort zu *Altes und Neues*:

> Jedenfalls habe ich die grauenhaften Gefahren, mit denen das, was sich Nationalsozialismus nannte, Deutschland, Europa, die Welt bedrohte, früh schon, zu einer Zeit, als das Unwesen noch leicht hätte ausgetreten werden können, mit quälender Klarheit durchschaut und bin ihm auch da, und gerade da, so gut ich konnte, warnend und wissend entgegengetreten, wo es, als schöner Tiefenkult, ‚konservative Revolution' und geistiger Edel-Obskurantismus vermummt, dem Unheil den Weg bereitete. Sie waren keine ‚reinen Toren', diese chthonischen Veruntreuer des Geistes, sie wußten, was sie taten und wem sie halfen, sie waren Politiker [...]. (GW XI, 697 f.)

Auch in der *Betrogenen* kehrt Dionysos wieder – aber nicht in der finsteren Gestalt des „chthonischen Veruntreuers des Geistes", sondern in seiner ursprünglichen Ambivalenz.

***

Rosalie von Tümmler, eben fünfzig geworden wie Gustav von Aschenbach und seiner Familie nicht weniger zugehörig als der kleine Herr Friedemann und Mut-em-enet, einer Familie von Heimgesuchten – heimgesucht von jenem

[13] Siehe Herbert Lehnert: Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 7, 1963, S. 458-520, über Baeumlers Bachofen-Einleitung S. 486-496; Hubert Brunträger: Der Ironiker und der Ideologe. Die Beziehungen zwischen Thomas Mann und Alfred Baeumler, Würzburg 1993, S. 125-136; Eckhard Heftrich: Matriarchat und Patriarchat. Bachofen im Joseph-Roman, in: Thomas Mann Jahrbuch 6, 1993, S. 205-221.

fremden Gott, den Heraklit 500 Jahre v. Chr. mit dem Doppelnamen Hades und Dionysos belegte –, Rosalie von Tümmler begrüßt ihre Tochter, sie umarmend, mit bakchischem Jubel: „Triumph, Anna, Triumph [...]" (GW VIII, 922). Das lateinische *triumphus* ist dem griechischen *dithyrambos* nachgebildet, einem der Namen des vielnamigen Dionysos.

Sie verkündet der durch ihren Klumpfuß als Stiefkind des Lebens gezeichneten Tochter das dionysische Verjüngungswunder, das ihr, der ehrfürchtigen und passionierten Freundin der Natur, widerfahren ist: Ihre Leidenschaft für den jungen Amerikaner Ken Keaton hat sie wieder zum „fließenden Brunnen" (GW VIII, 923) gemacht. Das Wunder bestätigt ihren Glauben:

> Denn ich habe geglaubt, Anna, und nicht gelacht, dafür lohnt mir nun die gute Natur und nimmt zurück, was sie mit meinem Körper schon veranstaltet zu haben schien [...]. (GW VIII, 922)

Dionysos kennt keine anderen Götter neben sich, er fordert den blinden Glauben, die rückhaltlose Hingabe. Wer lacht, ist verflucht, wird mit Wahnsinn geschlagen. „Ich sah – Ihn – Ihn –/und ... lachte:/ da traf mich ... sein Blick!–"[14] Thomas Mann nennt die Wagnersche Figur der Kundry „geradezu ein Stück mythischer Pathologie" (GW IX, 371). Auch hier sind wir in der Sphäre des Dionysos. Kundry ist, wie die Schwestern der Gottesmutter Semele, die einst das von Dionysos schwangere Mädchen verspotteten, die zum Bakchos-Dienst verurteilte Mänade, sie muß „nur schreien, wüten,/ toben, rasen/ in stets erneueter Wahnsinns-Nacht [...]."[15]

Rosalie, von der Wiederkehr des Frühlings entzückt, zählt zu den freiwilligen Dionysos-Schwärmerinnen; sie empfindet es als Auszeichnung, von der „Lebensrute" des Vegetationsgottes „gefitzt und gepfeffert" (GW VIII, 901) zu werden. Die „Lebensrute", von der ihr der im Volkstümlichen erstaunlich gut beschlagene Ken zu berichten weiß, ist eines der Requisiten eines alten deutschen Brauchs namens „Schmackostern" (GW VIII, 896). Besser kennen wir ihr mythisches Pendant: den Thyrsos, einen mit einem Tannenzapfen an der Spitze geschmückten, mit Efeu umwundenen Stab, den die Mänaden tragen, Abbild jenes obszönen Symbols, das in Aschenbachs Traum enthüllt und erhöht wird.

In den *Bakchen* des Euripides zeigt Dionysos sein doppeltes Gesicht: Er ist nicht nur der für die Menschen furchtbarste, sondern auch der mildeste Gott.[16] Wenn Rosalie für ihren Glauben mit einem milden Tod belohnt wird, ist dieses

[14] Richard Wagner: Die Musikdramen, München 1978, S. 851.
[15] Ebd.
[16] Euripides: Bakchen, V. 861.

Ende also nicht weniger dionysisch als die ihm vorausgehende Gefühlsausschweifung. Nur für den Uneingeweihten ist sie eine Betrogene. Der Schluß zitiert den letzten Akt von Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer*, der den Tod, seinerseits in dionysischem Geiste, als „mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück"[17] verklärt.

Kundry aber hat gelacht, und ein ganzer Karfreitagszauber muß aufgeboten werden, sie zu entsündigen. „Er war doch eine Art von männlicher Kundry, er hatte ‚gelacht'", schreibt Thomas Mann am 15. Juli 1936 an Karl Kerényi (GW XI, 640). Die Rede ist von dem wenige Jahre zuvor verstorbenen, „nicht sehr selige[n]" Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, dem Jahrzehnte hindurch führenden Repräsentanten der altphilologischen Zunft.

> Ich habe dies eitle Gespenst nie leiden können und mich immer gewundert, daß er seit seinem Angriff auf Nietzsche überhaupt noch den Mund aufzumachen wagte. [...] Ein großer Gelehrter mag er bis an sein Ende gewesen sein. Als Geist kam er nicht mehr in Betracht.

Der vierundzwanzigjährige Wilamowitz hatte des vier Jahre älteren ehemaligen Pforta-Mitschülers Erstlingsschrift über die griechische Tragödie vernichtend rezensiert.[18] Nietzsche hatte geschrieben:

> Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen.[19]

Einer wunderte sich und wagte es, dem Boten und Propheten des Dionysos den Kampf anzusagen. Wilamowitz' Streitschrift mündete in eine apotropäische Geste:

> sammle er tiger und panther zu seinen knieen, aber nicht Deutschlands philologische jugend, die in der askese selbstverläugnender arbeit lernen soll [...].[20]

Vom Widerstand gegen den fremden und fremdartigen Kult wußte Thomas Mann aus seiner Lektüre der *Psyche*, des Hauptwerks von Nietzsches Freund Erwin Rohde.[21] Das Buch diente, wie wir durch Herbert Lehnerts Untersu-

[17] Gerhart Hauptmann: Michael Kramer. Drama. Mit einem Nachwort von Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 76.

[18] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Zukunftsphilologie I und II, Berlin 1872.

[19] Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin/New York 1980, Bd. 1, S. 132.

[20] Wilamowitz: Zukunftsphilologie (s. Anm. 18), S. 32.

[21] Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Zwei Bände, 4. Aufl., Tübingen, Leipzig 1907.

chungen wissen[22], als eine der wichtigsten Quellen zum *Tod in Venedig*. Rohde charakterisiert den Dionysoskult als religiöse Epidemie und vergleicht sein Vordringen in Griechenland mit der Tanzwut, die

> bald nach den schweren körperlichen und seelischen Erschütterungen, mit denen der „schwarze Tod" im 14. Jahrhundert Europa heimgesucht hatte, am Rhein ausbrach und Jahrhunderte lang sich nicht ganz beschwichtigen ließ.[23]

Hier stoßen wir auf den Quellpunkt für die dionysische Doppelaktion in der Novelle: Aschenbachs Heimsuchung durch den Rausch seiner Leidenschaft für Tadzio, Venedigs Heimsuchung durch die Cholera asiatica.

Schon bei Rohde also steht das Medizinische neben dem Mythischen. Das Tertium comparationis ist die Unwiderstehlichkeit der sich ausbreitenden Bewegung, die Aussichtslosigkeit des Widerstands. Für den Absolutheitsanspruch der dionysischen Religion bot Euripides das klassische Muster, an dem sich Nietzsche, Rohde und Burckhardt orientierten. Thebens Herrscher Pentheus fühlt sich durch die Ankunft des fremden Gottes im Innersten seiner Existenz bedroht. Um die Revolte in den Griff zu bekommen, muß er die unerhörten Vorfälle zunächst be-greifen: Dionysos oder der, der sich als sein Abgesandter ausgibt, ist natürlich, so legt er sich's zurecht, ein Schwindler, der die Frauen unter religiösem Vorwand zu sexuellen Ausschweifungen ins Gebirge gelockt hat.[24]

Aschenbachs Widerstand gegen dionysische Anfechtungen funktioniert ebenfalls nach dem Abwehrmechanismus der Rationalisierung: Er interpretiert die „seltsame Ausweitung seines Innern" (GW VIII, 446), die er durch die Begegnung mit dem Wanderer vor dem Eingang des Münchner Nördlichen Friedhofs erfährt (das Wort *Ausweitung* stammt aus Rohdes *Psyche* und wird dort im Zusammenhang mit dem Dionysos-Kult gebraucht[25]), als „Reiselust, nichts weiter" (GW VIII, 446). Die Herstellung der durch das dionysische Chaos bedrohten Ordnung fängt bei der Logik an und findet im Falle des Herrschers ihre nahtlose Fortsetzung in der gewaltsamen Unterdrückung: Pentheus sendet Truppen ins Gebirge, die den Fremden und die Frauen festnehmen sollen. Wirklich wird der menschengestaltige Gott alsbald in Fesseln vor den König geführt. Ein mädchenzarter Jünglingsknabe mit hellem Teint – „Der treibt zu wenig Sport!" ruft Pentheus empört[26] – und langem Haar, man sieht: ein älterer Bruder Tadzios, tritt seinem Widersacher entgegen.

[22] Lehnert: Thomas Mann (s. Anm. 6), S. 109 ff.
[23] Rohde: Psyche (s. Anm. 21), zweiter Band, S. 42.
[24] Euripides: Bakchen, V. 224 f.
[25] Rohde: Psyche (s. Anm. 21), zweiter Band, S. 11.
[26] Euripides: Bakchen, V. 455.

„Im Mythos leiden alle, die diesem Gotte trotzen, die entsetzlichsten Strafen". Das las Thomas Mann in Burckhardts *Griechischer Kulturgeschichte*[27] und exzerpierte es für sein Arbeitsmaterial zum *Tod in Venedig*. Burckhardt nennt als Beispiele den thrakischen König Lykurgos, Labdakos von Theben, die Frauen von Argos, Pentheus. Weitere Namen von mythischen Widerstandskämpfern finden sich bei Rohde.[28] Die Katastrophe, der sie unaufhaltsam entgegentreiben, nimmt die Gestalt der Passion des von ihnen abgewehrten Gottes an: Im Untergang werden sie mit ihm eins. Pentheus wird von seiner Mutter und ihrem mänadischen Schwarm zerrissen, wie Dionysos Zagreus von den Titanen zerrissen wird.

Wilamowitz contra Nietzsche: Wenn Thomas Mann Nietzsches Gegner eine männliche Kundry nennt, wendet er auf den historischen Streit eine mythische Optik an. Bei den Vorarbeiten zum *Tod in Venedig* und der Niederschrift der „novellistischen Tragödie" (GW XI, 125) hatte er sie sich zu eigen gemacht. Doch begegnet war sie ihm schon viel früher. Er hatte Nietzsches *Geburt der Tragödie* wahrscheinlich noch vor der Jahrhundertwende gelesen[29]: Hier wird Sokrates zum „neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt"[30]. So war auch Wilamowitz das mythische Schicksal zugedacht, das die Widersacher des Dionysos traf: „Es hilft nichts, man muß ihn schlachten, obwohl das Bürschchen gewiß nur verführt ist", schrieb Nietzsche an Rohde unter dem 8. Juni 1872.[31]

Da lag es nahe, auch Nietzsches eigenes Schicksal in mythischem Licht zu sehen und Aschenbachs Untergang mit der biographischen Katastrophe des Verfassers der *Geburt der Tragödie* zu verknüpfen. Der Held der Novelle scheitert in doppelter Hinsicht: Was von seiner Widerstandskraft gegen die dionysische Verführung übrig ist, schwindet in der geträumten Epiphanie des Gottes restlos dahin. Zugleich scheitert Aschenbach aber auch als Widersacher des Sokrates – wie Nietzsche den Kampf gegen Sokrates verlor. Mit seiner „Absage" an die auflösende und und lähmende Erkenntnis und den „unanständigen Psychologismus der Zeit" (GW VIII, 455), mit seiner Abkehr vom Wissen zugunsten des Gefühls, des Willens, der Tat und seinem künstlerischen Streben nach neuer Unbefangenheit gehorcht der Schöpfer der Erzählung *Ein*

[27] Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte (s. Anm. 8), S. 380. Vgl. Thomas Manns Arbeitsnotizen, Blatt 10, in: Ehrhard Bahr: Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann. Der Tod in Venedig, Stuttgart 1991, S. 81.

[28] Rohde: Psyche (s. Anm. 21), zweiter Band, S. 40.

[29] Thomas Mann: Notizbücher 1-6, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1991, S. 50.

[30] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 88.

[31] Friedrich Nietzsche: Briefwechsel mit Erwin Rohde, hrsg. von Elisabeth Förster-Nietzsche und Fritz Schöll, Leipzig 1903, S. 234.

*Elender* dem in der *Geburt der Tragödie* ergehenden Aufruf nach Wiedergeburt des tragischen Zeitalters und der als ihrer Voraussetzung notwendigen Überwindung sokratisch-alexandrinischer Dekadenz. Das kann nicht gutgehen, weil Thomas Mann die *Geburt der Tragödie* mit den Augen dessen gelesen hatte, der wußte, daß Nietzsches an Wagner anknüpfende Hoffnungen ein Irrtum gewesen waren und es mit dem Propheten des Dionysos ein böses Ende genommen hatte.

Nietzsches Schicksal verdarb die Einhelligkeit von Aschenbachs Untergang. Aber auch wenn man von dieser biographischen Zutat absieht, hätte sich die Zweideutigkeit der dargestellten Katastrophe kaum vermeiden lassen. Sie ist schon in der *Geburt der Tragödie* selbst angelegt. Der Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen, aus dem die Gedankenmusik der ersten Kapitel entwickelt ist, machte Rezeptionskarriere und prägte sich als zentrales Strukturelement ein. Dieser Antagonismus hat jedoch in der Komposition des Ganzen geringere Bedeutung als der andere, der ihn ablöst und schließlich nahezu völlig verdrängt: Nicht Apollon, sondern Sokrates ist der eigentliche Gegenspieler des Dionysos. Angesichts der drohenden Vernichtung des Mythos durch die in Euripides und Sokrates repräsentierte Aufklärung rücken die mythischen Kontrahenten immer enger zusammen. Im letzten Satz der Schrift wird der Leser aufgefordert, gemeinsam mit dem Verfasser „im Tempel beider Gottheiten" zu opfern.[32]

Der Literat in den Notizen zu *Geist und Kunst* und der Zivilisationsliterat der *Betrachtungen* tragen, einmal in eher positiver, dann in grell negativer Beleuchtung, deutliche Züge des Nietzscheschen Sokratesbildes, wären ohne dieses Vorbild so gar nicht denkbar. Die über Nietzsches Mittlerschaft aus der Antike entlehnten Kategorien des Dionysischen, Apollinischen und Sokratischen lassen sich fast allen begrifflichen Gegensätzen und Gleichungen Thomas Manns zugrunde legen; die doppelte Antithese: – hier Apollon contra Dionysos, dort Euripides/Sokrates contra Dionysos/Apollon – ist hauptsächlich schuld an dem Begriffsdschungel, in den der trotz seiner „antithetischen Beredsamkeit" (GW VIII, 450) im Gegensatz zu seinem Helden scheiternde Verfasser von *Geist und Kunst* geriet – jenes Durcheinander, das dann im *Zauberberg* „die allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion" der Prinzipien und Aspekte genannt wird (GW III, 646).

Als Deuter der Novelle schwankte Thomas Mann zwischen „trunkene[m] Lied" und „sittliche[r] Fabel" (GW VIII, 1069). In einem Brief vom 6. September 1915 bezeichnet er den *Tod in Venedig* als „Geschichte von der Wollust des Unterganges"[33]; nur vier Tage später schreibt er an Paul Amann, der Charakter

[32] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 156.

[33] Dichter über ihre Dichtungen (s. Anm. 12), Teil I, S. 406.

des Ganzen sei „ja eher protestantisch als antik“[34]. In dem berühmten Brief an Carl Maria Weber vom 4. Juli 1920 wird er dann die im *Gesang vom Kindchen* vorgenommene Akzentuierung der „sittlichen Fabel“ wieder zurücknehmen und von der „im Kerne hymnisch“ gearteten Novelle sprechen.[35] Einmal bezieht er Aschenbachs Niederlage auf seinen Kampf gegen Dionysos, das andere Mal sieht er ihn als scheiternden Gegner des Sokrates.

Das Sokratische, in dem Thomas Mann als Schüler Nietzsches das den Mythos zerstörende Element zu verstehen gelernt hatte, ließ sich im Sinne seines Lehrers ohne weiteres mit dem Christlich-Protestantischen identifizieren. Daraus ergaben sich die kontradiktorischen Gleichungen „Geist = Christentum, Platonismus“ und „Sinnlichkeit, Plastik = Heidentum“, die Thomas Mann aus dem Material zum Essay *Geist und Kunst* in die Arbeitsnotizen zum *Tod in Venedig* übernahm.[36] Der von Nietzsche innerhalb des Griechischen konstruierte Gegensatz von Dionysos und Sokrates ließ sich somit auf das Verhältnis von griechischer Antike und christlicher Moderne übertragen. Das „trunkene Lied“ feiert den siegreichen Aufstand von Aschenbachs geknechtetem Gefühl, die „sittliche Fabel“ verurteilt diesen Sieg im Namen der von Sokrates/Platon verfochtenen Erkenntnis und der aus dieser Erkenntnis entwickelten Sittlichkeit, denen Aschenbach ebenfalls abgeschworen hatte. Das für den *Tod in Venedig* angestrebte Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit[37] war nicht erreicht worden und konnte nicht erreicht werden.

Soweit allerdings Aschenbach in der Rolle eines Widersachers des Dionysos aufgeht, ist die Ähnlichkeit mit dem Sokrates der *Geburt der Tragödie* unübersehbar. Man denke nur an die Analogie zwischen dem Nietzscheschen Zuschauer im Dionysostheater zu Athen, „der die Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete“[38], und dem in seinem Hotelterrassenstuhl „aufgerichtet wie zum Versuche der Abwehr oder Flucht“ sitzenden Zuhörer der Straßensängerbande und ihres dionysischen Protagonisten (GW VIII, 510).

Von dieser Verwandtschaft weiß freilich nur Aschenbachs Autor; er selbst erinnert sich an einen ganz anderen Sokrates:

> Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf. (GW VIII, 490)

[34] Ebd.

[35] Ebd., S. 414. Auch in Thomas Mann: Briefe I, S. 176.

[36] T. J. Reed: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar, mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns, München/Wien 1983, S. 118. Wieder in: E. Bahr (s. Anm. 27), S. 108.

[37] Vgl. Dichter über ihre Dichtungen (s. Anm. 12), Teil I, S. 414.

[38] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 81.

Die Erinnerung ereignet sich als die Wiederkehr von etwas Verdrängtem, geht also unter dionysischen Begleitumständen vor sich. Aber das, was sie aus der Vergessenheit hervorruft, sind Gedanken, die der platonische Sokrates äußert und die Thomas Mann sogleich seinem Aschenbach in den Mund legen wird. Zudem verdichten sich Aschenbachs Schulbankerinnerungen zur Vision: Vor ihm taucht die Eingangsszene des platonischen *Phaidros* auf (GW VIII, 491). Sokrates und der junge Phaidros, der genauso gut auch Alkibiades heißen könnte, Lehrer und Schüler, der Weise und der Schöne, Liebender und Geliebter lagern vor der Stadt unter einer hochgewachsenen Platane...

Es ist das Gegenbild zur Traumszene: Der Epiphanie des Dionysos korrespondiert hier die Erscheinung seines Antipoden Sokrates. Aber ist es noch sein Antipode? Ja und nein. Sokrates hält zwei Reden – die erste spricht von den Gefahren des Rausches, die zweite von seinen Wundern. Auf die sokratische Apologie der *manía,* des Wahnsinns als einer göttlichen Gabe, war schon der zwanzigjährige Schopenhauerleser gestoßen, wie wir aus Thomas Manns Notizbüchern wissen.[39] Aber gelesen hat er den *Phaidros* wahrscheinlich erst 1911 – im Anschluß an die Lektüre des Essaybandes *Die Seele und die Formen* von Georg Lukács, während er das *Gastmahl* bereits 1901 zur *Fiorenza* herangezogen hatte.[40] Zehn Jahre später benutzte er die 1903 und 1904 bei Diederichs erschienenen Übertragungen von Rudolf Kassner.[41]

Um die Gefolgschaft des jungen, bildungshungrigen Phaidros werben zwei grundverschiedene Lehrer. Dieser antike Hans Castorp kommt eben von einem sophistischen Redner-Star, der mit seinem neuesten Bravourstück in Athen gastiert. Er ist so erfüllt von dem, was er gehört hat, daß er Sokrates unbedingt die Rede des Lysias wiedergeben muß. Was dieser als jüngste Probe seiner Kunst vorgetragen hat, heißt *logos erōtikos*: Liebesrede. Damit ist das Thema des *Phaidros* bezeichnet, das mit dem des *Gastmahls* eng verwandt ist: Es geht um das Verhältnis von Logos und Eros, Nüchternheit und Rausch, Apollon und Dionysos.

Der Witz der Lysias-Rede besteht darin, daß der Sprecher einem schönen Jungen einredet, es sei besser, einen Nichtverliebten zu erhören als einen Liebenden. Sokrates ist nicht ganz so begeistert wie der entzündliche Junge. Er habe bei den alten Autoren noch Kunstvolleres über das Thema gelesen. Nun, wer kritisiert, muß zeigen, daß er es besser kann! Nach einigem Zögern erfüllt Sokrates die Erwartung des Phaidros, im Wettstreit mit Lysias seinerseits die Vorzüge des Nichtverliebten zu preisen.

[39] Thomas Mann: Notizbücher 1-6 (s. Anm. 29), S. 48.

[40] Ebd., S. 205.

[41] Platons Gastmahl. Verdeutscht von Rudolf Kassner. Jena und Leipzig 1903; Platons Phaidros. Ins Deutsche übertragen von Rudolf Kassner, Jena und Leipzig 1904.

Seine Argumentation läuft darauf hinaus, daß Liebe und Vernunft einander ausschließen. Denn Eros verwandelt den Menschen, der ihm keinen Widerstand leistet, in ein wildes Tier. Wie der Wolf über das Lamm, fällt der Verliebte über den schönen Jungen her. Erst wenn die Begierde gesättigt ist, kommt er zur Vernunft, und das heißt: zu sich.

Sokrates behandelt das Thema ganz im Settembrini-Sinn aufgeklärter Humanität – als der „specifische *Nicht-Mystiker*", wie ihn Nietzsche gezeichnet hat.[42] Mit seiner Gleichsetzung von Liebe und Unvernunft unterstreicht er den dionysischen Charakter des Eros, mit seiner eindringlichen Warnung an den Jungen, sich einem Verliebten hinzugeben, erweist er sich als entschiedener Widersacher des Gottes.

In sonderbarem Kontrast zu dieser nüchternen Verwerfung von Sinnenrausch und Liebesraserei steht der Fluß seiner Rede. Sich selbst unterbrechend, stellt Sokrates verwundert fest, daß seine Worte fast wie Dithyramben klingen – wie jene trunkenen dionysischen Lieder. Der Zauber des Ortes, den – nach Aschenbachs Erinnerung – „Weihebilder und fromme Gaben schmückten zu Ehren der Nymphen und des Acheloos" (GW VIII, 491), und die Nähe des Phaidros müssen an diesem Zustand poetischer Inspiration schuld sein. Genius loci und Knabenschönheit als auslösende Momente künstlerischer Produktion. Im *Tod in Venedig* ist aus dem Ufer des Ilisos der Lido, aus Phaidros Tadzio geworden, dessen Wuchs der enthusiasmierte Schriftsteller sich zum Muster seines Stils nimmt, geborgen unter dem braunen Schattentuch (GW VIII, 492) wie sein antiker Vorgänger unter der breitgeästeten Platane. Im Platonischen *Phaidros* entlarvt der Widerspruch zwischen dithyrambischer Form und antidionysischem Inhalt Sokrates' Rede, mit der er den Lysias überbietet, als Lüge.

Die „anderthalb Seiten erlesener Prosa", die Aschenbach im Angesicht seines Idols verfaßt (GW VIII, 493), sind also zunächst Ausdruck des aus dem *Phaidros* übernommenen Gedankens, daß erst die Leidenschaft den Dichter macht. Platon bezeichnet die Wirkung der von den Musen ausgehenden Begeisterung als *ekbakcheuusa*[43] (Kassner übersetzt „berauscht"[44]). Bakchos ist die göttliche Macht, deren Werkzeug die Seele des Dichters ist. Dionysischer Wahnsinn triumphiert über apollinische (in Nietzsches Terminologie: sokratische) Besonnenheit.

Treibt man die Analogie weiter, kann man Aschenbachs letztes Opus mit der ersten Rede des Sokrates gleichsetzen, deren Dissonanz von Inhalt und Form eine Palinodie erzwingt. Man hat ja längst als biographische Vorlage der

[42] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 90.
[43] Platon: Phaidros 245 a.
[44] Kassner (s. Anm. 41), S. 33.

„kleine[n] Abhandlung" (GW VIII, 493) Thomas Manns Essay *Über die Kunst Richard Wagners* (GW X, 840-842) eruiert, der während seines Venedig-Aufenthaltes 1911 entstand und im August des Jahres unter dem Titel *Auseinandersetzung mit Richard Wagner* in einer Zeitschrift erschien.[45] Das am Schluß der Antwort auf eine Rundfrage angekündigte „Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts", das „seine Schönheit nicht im Rausche", sondern in einer neuen Klassizität suche (GW X, 842), trägt Züge der ihr lysianisches Vorbild übertreffen wollenden Anti-Liebesrede, die den Eros aus dem Wort treiben will, wie, nach Nietzsche, die optimistische Dialektik des sophistischen Sokrates „mit der Geissel ihrer Syllogismen die *Musik* aus der Tragödie" treibt.[46]

Aber Aschenbach unterschätzt die Macht, gegen die er angetreten ist – in genauer Entsprechung zu dem Euripidischen Pentheus und dem Sokrates des ersten *Phaidros*-Logos. Dieser bricht mitten in seiner Rede ab und verurteilt sie als Gotteslästerung. Der Dichter Stesichoros fällt ihm ein, der seine lyrische Kunst in einem großen Schmähgedicht auf Helena erprobt hat und zur Strafe – wie Homer – erblindet. Auch er, Sokrates, hatte, solange er sprach, das Haupt verhüllt, war also blind. Nun folgt die berühmte zweite Sokrates-Rede, die sich zur vorausgehenden verhält wie die Palinodie des Stesichoros, durch die er sich von seiner Schuld an Helena entsühnte und sein Augenlicht zurückgewann. Sokrates preist Eros als dionysische Ekstase, die der Seele die Triebkraft zum Aufschwung in ihre einstige Heimat verleiht: das Reich der Ideen.

Aschenbachs „Widerruf" ist sein furchtbarer Traum, dessen Dichter er ist, auch wenn ihm in diesem Seelendrama die Rolle des Opfers zufällt. Über die Erinnerung an die Lyrik des „schwermütig-enthusiastischen Dichters" (GW VIII, 461) und damit das indirekte Zitat von Platens *Tristan*-Versen sowie an das *O sink hernieder* des anderen *Tristan*, das mit den buhlerisch einlullenden, das Ohr des Abenteuernden umwerbenden Klängen heraufgerufen wird (GW VIII, 503), ist Wagner mit der Epiphanie des Dionysos verbunden, eine durch die *Geburt der Tragödie* ja ohnehin kanonisch gewordene Assoziierung. Die gewaltsame Heimholung des apollinisch-sokratischen Abtrünnigen in den Schoß der dionysischen Religion ist also auch eine Rückkehr zu Wagner. Der letzten künstlerischen Anstrengung Aschenbachs, die im Zeichen der neuen Klassizität stand und gegen den rauschhaften Vermischer der Künste gerichtet war, folgt der unaufhaltsame Rückfall in das überwunden Geglaubte. Die Peripetie hat ihren genau bezeichneten Ort: Sie liegt in der Blickwendung vom Glanz der Prosa zu den abschreckenden Umständen ihrer Entstehung (GW VIII, 493). Von dieser Stelle an liest sich der *Tod in Venedig* wie die novellisti-

[45] Neue Zeitschrift für Musik, München, Jg. 78, Nr. 31/32, 3.8.1911.
[46] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 95.

sche Ausführung des Geständnisses, in das die essayistische Absage an Wagner mündet: Noch immer unterliege ihr Verfasser dem abgefeimten Zauber seiner Musik (GW X, 842).

Auch im Zentrum der *Bakchen* steht die Bekehrung des Helden zu Dionysos, und auch diese Bekehrung hat Rückfallcharakter; denn Dionysos wurde einst aus der Stadt seiner Mutter vertrieben. Man hat aber auch das ganze Drama als Widerruf verstanden: Am Ende seines Lebens und am Ende seines Jahrhunderts schreibt Euripides ein Stück, in dem der Gott alles und der Mensch nichts ist. Der Triumph des Mythos über den Logos – inszeniert von einem dezidierten Aufklärer und Rationalisten. Beim Versuch, das *Rätsel der Bakchen* (so der Titel eines 1908 in England erschienenen Buches[47]) zu lösen, zerfielen die Philologen in die Vertreter der Palinodie-Theorie und die Anti-Palinodisten. Aus der *Geburt der Tragödie* hatte Thomas Mann die Widerruf-Deutung im Ohr:

> [...] ein Dichter, der mit heroischer Kraft ein langes Leben hindurch dem Dionysus widerstanden hat – um am Ende desselben mit einer Glorification seines Gegners und einem Selbstmorde seine Laufbahn zu schliessen [...][48]

Wilamowitz vertrat eine genau entgegengesetzte, nämlich extrem rationalistische *Bakchen*-Interpretation[49]: Sie ergriff für Pentheus Partei und sah in seiner Tragödie eine beschwörende Warnung des alten Euripides gegen irrationale Tendenzen der Zeit, das Testament eines Aufklärers. Auch bei der Deutung des *Tod in Venedig* scheiden sich die Geister: Die einen interpretieren ihn als Ausdruck von Thomas Manns Parteinahme gegen Dionysos, die anderen als novellistische Absage an die „Absage": als künstlerisches Manifest der siegreichen Wiederkehr des Verdrängten.

Wie immer sein Autor sie bewertet wissen wollte: Aschenbachs „Bekehrung" mündet in eine Katastrophe: Er teilt das Untergangsschicksal der klassischen Widersacher des Dionysos. Dagegen führt die Palinodie, die Sokrates im *Phaidros* anstimmt, nach dem Vorbild des Stesichoros zur Heilung von der Strafe der Blindheit. Pentheus, nicht Sokrates, der tragische Held, nicht der Überwinder der Tragik, liefert das antike Modell für den Ablauf und Ausgang der Erzählung. Das hängt damit zusammen, daß der in der *Geburt der Tragödie* vorgeführte Antagonismus von Dionysos und Sokrates keine Synthese zuließ, sondern nur in Triumph oder Niederlage münden konnte. Bei Nietzsche

[47] G. Norwood: The Riddle of the Bacchae, London 1908.

[48] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 82.

[49] Griechische Tragödien, übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, IV, Berlin 1923, S. 139-144 und 156.

erkennt erst der sterbende Sokrates die verleugnete Macht des Dionysischen[50]: Wie sein Freund Euripides wird der Vernunftgläubige im Angesicht des Todes fromm. Auf die Frage eines Schülers, was von dem Gerücht zu halten sei, Sokrates habe im Gefängnis angefangen zu dichten, spricht dieser von einem Traum, in dem der Befehl an ihn ergangen sei, den Musen zu dienen. Zuerst habe er geglaubt, das Traumgesicht bestärke ihn nur in der Philosophie, die für ihn ja der größte Musendienst sei, dann aber sei er zu der Meinung gekommen, es könnte doch der andere, der gewöhnliche Musendienst gemeint sein, und so habe er einen Hymnus auf Apollon gedichtet und äsopische Fabeln in Lyrik übertragen. So erzählt es Platon in der Einleitung zum *Phaidon*.[51] Aber leider, so Nietzsche, kam die Bekehrung des Sokrates zu spät. Der Tod des Mythos durch den Logos, die Zerstörung der Musik durch argumentierende Rede war nicht mehr aufzuhalten. Die Gegenwart ist das Resultat des auf Vernichtung des Mythos gerichteten Sokratismus.[52]

Der platonische Sokrates ist weit entfernt von Nietzsches *„theoretische[m] Menschen"*.[53] Aber trotz seines Widerrufs wird der Sokrates des *Phaidros* nicht zum Jünger des Dionysos, zum Propheten seiner Wiedergeburt. Sein Preis des dionysischen Wahnsinns bedeutet nicht die Kapitulation des aufgeklärten Denkens vor dem Unbegreiflichen. (Kürzer gesagt: Platon war kein Reaktionär.) Zwischen Rausch und Aufklärung sucht er einen dritten Weg, und er findet ihn im philosophischen Eros, der Vernunft und Frömmigkeit vereint. Für den Autor des *Tod in Venedig* war die Zeit der platonischen Synthese noch nicht gekommen. Als sie kam, hieß Thomas Manns Meister nicht Platon, sondern Freud. In Freuds Psychoanalyse sah er im Theoretischen wie Therapeutischen das geleistet, worauf er es künstlerisch im *Joseph*-Roman abgesehen hatte: die Synthese von Mythos und Psychologie, den Doppelsegen „vom Himmel herab und von der Tiefe, die unten liegt" (GW V, 1745), das Mittlertum zwischen dem „Bindend-Musterhafte[n] des Grundes" und „der Gottesfreiheit des Ich" (GW V, 1422). Im versöhnlichen Schluß der *Betrogenen* wird dieser Doppelsegen noch einmal beschworen – als dionysische Einheit von Leben und Tod. Zugleich klingt es wie ein Widerhall dessen, was Nietzsche im Banne Schopenhauers den „metaphysischen Trost" der griechischen Tragödie genannt hatte[54]: die Freude an der Vernichtung des Helden, der „höchsten Willenserscheinung"[55], die zu unserer Lust verneint wird, weil

[50] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 96.
[51] Platon: Phaidon 60 d ff.
[52] Nietzsche: Geburt der Tragödie (s. Anm. 19), S. 146.
[53] Ebd., S. 98.
[54] Ebd., S. 114.
[55] Ebd., S. 108.

in ihrem Untergang die Unzerstörbarkeit des dionysischen Lebens sich bezeugt.[56]

Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieh von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lug, sondern Güte und Gnade. (GW VIII, 950)

[56] Ebd., S. 115.

*Elisabeth Galvan*

# Bellezza und Satana

## Italien und Italiener bei Thomas Mann

„Deutschland und die Deutschen" heißt die Rede, die Thomas Mann anläßlich seines siebzigsten Geburtstags vor amerikanischen Hörern hält – höchst aufschlußreich für jeden, der über Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland in einigermaßen komprimierter Form unterrichtet sein möchte.

Eine derartige „Leseanleitung" zum Werk fehlt im Falle unseres Themas. Wer sich über Manns Beziehung zu Italien informieren will, kann nicht umhin, die über literarische Texte aller Gattungen, Briefe und Tagebücher verstreuten Aussagen zu Italien bzw. italienischen Helden und Handlungsschauplätzen mosaiksteinchenartig zusammenzutragen. Die Frage ist, ob sich schließlich ein roter Faden abzeichnet, und wenn ja, welcher. Daß dabei Thomas Manns literarisches Italienbild auf einer höchst spezifischen Rezeption basiert, steht bei der Eigenwilligkeit, mit der dieser Autor die Quellen zu seinem Werk rezipiert und transformiert, zu erwarten. Denn als Quellen im allerweitesten Sinne, als Anregungen gewissermaßen dürfen vielleicht auch die Kultursymbole gelten, die Thomas Mann in seinem Werk unter den Namen „Spanien", „Ägypten", „Asien" und wohl auch „Italien" einsetzt und untereinander bzw. mit „Deutschland" immer direkt oder indirekt in dialektische Beziehung stellt.

Daß dabei literarische Aneignung und Transformation dieser Kulturen auf einer anderen Ebene vor sich gehen als die reale Wahrnehmung der historisch-kulturellen Begebenheiten der verschiedenen Länder, kann bei ihrem Symbolcharakter nicht verwundern.

Unsere Aufmerksamkeit soll im folgenden also den Italienreisenden Paolo Hofmann, Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach und Adrian Leverkühn gelten, im besonderen aber Savonarola und Lorenzo dem Prächtigen im Florenz der Renaissance, dem in die Davoser Berghöhen verpflanzten Lodovico Settembrini, schließlich Mario und Cipolla im Italien Mussolinis. Aussagen zu Italien in den *Betrachtungen* und den Briefen seien dabei nicht außer acht gelassen. So wird sich zeigen, daß sich hinter dem Begriff Süden/Italien ein weitverzweigter Komplex verbirgt, der sowohl Politisches als auch Intim-Persönlichstes einschließt. Vielleicht werden wir am Ende den oben erwähnten roten Faden ausfindig gemacht haben: Weitverzweigtheit und Komplexität halten einstweilen zur Vorsicht an.

Thomas Manns erste Italienreise fällt in das Jahr 1895: im Juli besucht er seinen Bruder Heinrich in Rom und verbringt die Sommermonate gemeinsam mit ihm im nahe gelegenen Palestrina, jenem „sabinischen Bergnest" (GW VI, 281), das fünfzig Jahre später als Ort der Begegnung Adrian Leverkühns mit dem Teufel wieder auftaucht.[1] Bei Heinrich hingegen wird es zur *Kleinen Stadt*.

Von der Reise in den Süden erwartet sich der junge Dichter, daß „viel schattige Ruhe in schweigsamen Hainen mein Schaffen begünstigen" wird, und: „Wenn ich dort nicht mindestens ein Dutzend Novellen concipiere, so will ich kein Künstler sein!"[2]

Ende September kehren die beiden nach Rom zurück: „Von Rom bin ich begeistert", heißt es am 5. Oktober auf einer Postkarte an Otto Grautoff.[3] Nach München heimgekehrt, entsteht dort im Dezember die Novelle *Der Wille zum Glück*, in der die erste Italienreise verarbeitet wird.[4] Im Herbst des darauffolgenden Jahres besucht Thomas Mann zum ersten Mal Venedig, von wo aus er zu Schiff über Ancona Rom erreicht:

> Ich habe dort mit einem tiefen Enthusiasmus die Stätten wiedergesehen, die vor einem Jahr den stärksten Eindruck auf mich gemacht. Aber es litt mich auch dort noch nicht. Nach allen ermüdenden und strapaziösen Erlebnissen, in die ich mich mit einer bedauerlichen Energie vertieft habe, wie ich sie meiner Jugend zugutehalten muß, war in mir ein großer Instinkt und Trieb stark: mich so weit nämlich wie nur immer möglich aus deutschem Wesen, deutschen Begriffen, deutscher „Kultur" in den fernsten, fremdesten Süden auf- und davonzumachen... Ich bin [...] nach Neapel gegangen, von dem ich mir eine ausgesuchte Mischsensation aus Rom und Orient versprach.[5]

Der junge Reisende findet, was er gesucht: „Die orientalische Note klingt hier vernehmlich mit"; Neapel wird als „pöbelhafter" empfunden als Rom, „es hat eine Physiognomie mit etwas aufgestülpter Nase und etwas aufgeworfenen Lippen, aber sehr schönen, dunklen Augen... Ich betrachte sie seit vier Tagen aufmerksam, diese Physiognomie; ihre sinnliche, süße, südliche Schönheit ergreift mich mehr und mehr."[6]

[1] „Weißt Du das neueste? Übermorgen reise ich ab und zwar nach – Italien. Heute früh bekam ich einen Brief von meinem Bruder, und nun ist alles in Ordnung. Deutschland wird mich fürs erste nicht mehr sehen. [...] Meine Adresse wird fürs erste sein: *Palestrina* (presso *Roma)* Casa Pastina-Bernardini", schreibt Thomas Mann am 10.7.1895 an Otto Grautoff (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, S. 58).

[2] Ebd., S. 59.

[3] Ebd., S. 60.

[4] Vgl. ebd., S. 61.

[5] Ebd., S. 79 (Brief vom 8.11.1896).

[6] Ebd., S. 79 f.

Im selben Brief an den „Genossen leid- und gelächtervoller Knabenjahre", den „Vertrauten meiner Passion für W. T., den zum Pribislav Hippe Erhöhten", wie Thomas Mann vierzig Jahre später Grautoff in seinem Tagebuch nennen wird[7], ist aber noch von Weiterem die Rede: von des Schreibers Leiden an der Geschlechtlichkeit:

> Ich denke an mein Leiden, an das Problem meines Leidens. Woran leide ich? An der Wissenschaft... wird sie mich denn zu Grunde richten? Woran leide ich? An der Geschlechtlichkeit... wird sie mich denn zu Grunde richten? – Wie ich sie hasse, diese Wissenschaft [...]! Wie ich sie hasse, diese Geschlechtlichkeit, die alles Schöne als ihre Folge und Wirkung für sich in Anspruch nimmt! Ach, sie ist das *Gift*, das in aller Schönheit lauert! ... Wie komme ich von der Wissenschaft los? Durch die Religion? Wie komme ich von der Geschlechtlichkeit los? Durch Reisessen?

Nun ist aber der Süden Neapels gerade nicht dazu angetan, derlei Leiden zu mildern, sieht man sich doch verfolgt von

> schlau zischelnde[n] Händler[n], die einen auffordern, sie zu angeblich „sehr schönen" Mädchen zu begleiten, und nicht nur zu Mädchen... Sie lassen nicht ab, sie gehen mit und preisen ihre Ware an, bis man grob wird. Sie wissen nicht, daß man beinahe entschlossen ist, nichts mehr als Reis zu essen, nur um von der Geschlechtlichkeit loszukommen!...[8]

Die bereits in diesen ersten Äußerungen zu Italien anklingende Verschränkung von Schönheit und heiß-verführerischer Sinnlichkeit, Süden und nicht nur gegengeschlechtlicher, sondern eben auch gleichgeschlechtlicher Erotik erscheint dann ab dem 1903 entstandenen *Tonio Kröger* als „bellezza": ein sowohl Persönliches als auch (später) Politisches abdeckendes, einerseits mit Bruder Heinrich, andererseits mit dem südlich-mütterlichen Erbe zusammenhängendes Reizwort. Doch davon später und genauer.

Vorerst – ab Dezember 1896 – hält sich Thomas Mann wieder in Rom auf. Hier bleibt er, mit einer Unterbrechung während der Sommermonate 1897, welche die Brüder zum zweiten Mal nach Palestrina führt, bis April 1898 und beginnt mit der Niederschrift der *Buddenbrooks*. Das Leben, das die beiden dort in großer Zurückgezogenheit führen, wird viele Jahre später beschrieben: im XXIV. Kapitel des *Doktor Faustus* bei der Schilderung von Adrians und Schildknapps Rom-Aufenthalt.[9]

Ein erster unmittelbarer literarischer Niederschlag des Rom-Erlebnisses ist

[7] Thomas Mann: Tagebücher 1935-1936, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1978, S. 143 f. (15.7.1935).

[8] Mann-Grautoff (s. Anm. 1), S. 81 (Brief vom 8.11.1896).

[9] Vgl. GW VI, 291f.

*Der Wille zum Glück.* Bereits hier taucht jenes Motiv auf, das dann, in ungezählten Variationen, das Werk Thomas Manns durchzieht: die gemischte Abstammung des Helden, sein In-der-Mitte-Stehen zwischen südamerikanischer Mutter und hanseatischem Vater, in den frühen Erzählungen symbolisiert durch die der Nord- und Südsphäre entliehenen und zusammengesetzten Namen. Paolo Hofmann, mit seinen schwarzen Locken ein „Ebenbild seiner Mutter" (GW VIII, 43), der „von weitem beinahe den Eindruck eines italienischen Modells machte" (GW VIII, 45), und Tonio Kröger, „dieser aus Süd und Nord zusammengesetzte Klang, dieser exotisch angehauchte Bürgersname" (GW VIII, 291), sind frühe Vorläufer des die Mitte verkörpernden Hans Castorp und Josephs, Ausdruck der Mannschen Lieblingsgottheit Hermes, – Synonyme für Thomas Manns eigenes Dazwischenstehen: kulturell, politisch, sexuell.

Der Maler Paolo Hofmann, der zuerst nach München, dann nach Rom geht, weil er sich „im Süden zu Hause" fühlt (GW VIII, 54), ist sich seiner herkunftsbedingten Spannungen noch nicht so bewußt wie Tonio Kröger. Des Erzählers Einstellung zur italienischen Hauptstadt allerdings steht in einem gewissen Gegensatz zu Paolos mit drei Punkten versehenem „Rom gefällt mir über alle Maßen" (GW VIII, 54):

> Rom, dies überschwenglich reiche Museum aller Kunst, diese moderne Großstadt im Süden, diese Stadt, die voll ist von lautem, raschem, heißem, sinnreichem Leben, und in die doch der warme Wind die schwüle Trägheit des Orients hinüberträgt. (GW VIII, 56)[10]

Die Antithese in der Herkunft, ohne daß sie diesmal geographisch-kulturell begründet würde, kennzeichnet auch den Helden des 1897 entstandenen und teilweise in Italien angesiedelten *Bajazzo*. Eine künstlerisch-musikalisch veranlagte Mutter auf der einen, „ein mächtiger Mann von großem Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten" als Vater auf der anderen Seite, betrachtet das Kind die Eltern, „wie als ob ich wählte zwischen beiden und mich bedächte, ob in träumerischem Sinnen oder in Tat und Macht das Leben besser zu verbringen sei" (GW VIII, 108).

In der Gestalt *Tonio Krögers* werden die aus der Abstammung herrührenden Spannungen schließlich ausdrücklich thematisiert. Die Sehnsucht nach dem Süden steht mit dem mütterlichen Erbe in unmittelbarem Zusammenhang: „Er

[10] Zu Rom als Topos in der romantischen Literatur vgl. Michael Neumann: Die Hauptstadt des ‚alten romantischen Landes'. Rom in den Romanen und Erzählungen der deutschen Romantik, in: Conrad Wiedemann (Hrsg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposion, Stuttgart 1988, S. 274-288.

lebte in großen Städten und im Süden, von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach; und vielleicht war es das Blut seiner Mutter, welches ihn dorthin zog." Doch:

[...] da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei. Vielleicht war es das Erbteil seines Vaters in ihm, des langen, sinnenden, reinlich gekleideten Mannes mit der Feldblume am Knopfloch, das ihn dort unten so leiden machte und manchmal eine schwache, sehnsüchtige Erinnerung in ihm sich regen ließ an eine Lust der Seele, die einstmals sein eigen gewesen war, und die er in allen Lüsten nicht wiederfand.

Ein Ekel und Haß gegen die Sinne erfaßte ihn und ein Lechzen nach Reinheit und wohlanständigem Frieden, während er doch die Luft der Kunst atmete, die laue und süße, duftgeschwängerte Luft eines beständigen Frühlings, in der es treibt und braut und keimt in heimlicher Zeugungswonne. So kam es nur dahin, daß er, haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin und her geworfen, unter Gewissensnöten ein erschöpfendes Leben führte, ein ausbündiges, ausschweifendes und außerordentliches Leben, das er, Tonio Kröger, im Grunde verabscheute. Welch Irrgang! dachte er zuweilen. Wie war es nur möglich, daß ich in alle diese exzentrischen Abenteuer geriet? (GW VIII, 290f.)

Sollte hier ein Zusammenhang bestehen mit der exotisch-südlichen, „schönen, schwarzhaarigen Mutter, die Consuelo mit Vornamen hieß und überhaupt so anders war als die übrigen Damen der Stadt, weil der Vater sie sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte"? Jener „dunkle[n] und feurige[n] Mutter, die so wunderbar den Flügel und die Mandoline spielte" und der Tonios schlechte Zeugnisse ganz einerlei sind? „[E]in wenig liederlich" findet der Sohn diese heitere Gleichgültigkeit (GW VIII, 274f.) – ebenso wie er es „ein wenig liederlich" findet, daß sie sich nach dem Tod des Gatten nach Jahresfrist wieder verheiratet, „mit einem Musiker, einem Virtuosen mit italienischem Namen, dem sie in blaue Fernen folgte" (GW VIII, 289).

So weit war denn Thomas Manns eigene Mutter südlich-exotischer Abstammung nicht gegangen; dennoch scheinen hier gewisse Parallelen zu bestehen, wenn es 1896 in einem Brief an Grautoff heißt: „Meiner Mutter geht es, gottseidank, gut. Sie hat vom Fasching, der nun vorüber ist, in den höheren Regionen etwas mitgemacht, – was man in Lübeck gewiß mit Grausen vernehmen würde, denn ist sie nicht vor 4 1/2 Jahren Wittwe geworden?"[11] Und noch 43 Jahre später schreibt er an Agnes E. Meyer:

Sie war ja in sehr zartem Alter nach Lübeck verpflanzt worden und verhielt sich, solange sie den großen Hausstand leitete, durchaus als angepasstes Kind der Stadt und ihrer oberen Gesellschaft. Aber Unterströmungen von Neigungen zum „Süden", zur Kunst, ja zur Bohème waren offenbar immer vorhanden gewesen und schlugen nach dem Tode

[11] Mann-Grautoff (s. Anm. 1), S. 71 [Anfang März 1896].

ihres Mannes und der Aenderung der Verhältnisse durch, was die prompte Übersiedlung nach München erklärt.[12]

Nach einer der Klärung seiner Lebensumstände dienenden Reise in den dänischen Norden – 1924 schickt Thomas Mann von hier Grüße „aus fremder Heimat, heimatlicher Fremde"[13] – zieht Tonio Kröger die Bilanz seiner nord-südlichen Herkunft. Väterlich-nordisches Temperament – „betrachtsam, gründlich, korrekt aus Puritanismus und zur Wehmut geneigt" – versus mütterlich-exotisches, sinnliches, leidenschaftliches mit seiner „impulsiven Liederlichkeit":

Ganz ohne Zweifel war dies eine Mischung, die außerordentliche Möglichkeiten – und außerordentliche Gefahren in sich schloß. Was herauskam, war dies: ein Bürger, der sich in die Kunst verirrte, ein Bohemien mit Heimweh nach der guten Kinderstube, ein Künstler mit schlechtem Gewissen. Denn mein bürgerliches Gewissen ist es ja, was mich in allem Künstlertum, aller Außerordentlichkeit und allem Genie etwas tief Zweideutiges, tief Anrüchiges, tief Zweifelhaftes erblicken läßt [...]. (GW VIII, 337)

Dazwischenstehen[14] und Sichabgrenzen gegen eine südlich-mütterlich konnotierte Kunst also, deren geographisches Symbol Italien heißt:

Gott, gehen Sie mir doch mit Italien [...]! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit... Kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen... (GW VIII, 305 f.)

Noch im *Lebensabriß* von 1930 schreibt Thomas Mann, er habe in Rom „nicht um des Südens willen, den ich im Grunde nicht liebte", gelebt, sondern weil zu Hause noch kein Platz für ihn gewesen sei (GW XI, 103), und in den *Betrachtungen* ist gar von „ungeliebter Fremde" die Rede, vom „dickblauen Himmel, der nie aufhörte, ihm auf die Nerven zu fallen," und den „Palmen, die er mißachtete" (GW XII, 80). Frau Consuelo hingegen war – „sofern ihr nämlich nicht alles ganz einerlei war" – im Gegensatz zum Vater „doch eigentlich mehr

[12] Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main 1992, S. 162 f. (29.6.1939).

[13] Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens, Pfullingen 1960, S. 132 (18.12.1924).

[14] „Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer" (GW VIII, 337). Vgl. dazu Manns Brief an Bertram vom 8.6.1916: „ Und ich [...] stehe auf jede Weise dazwischen, in der Mitte, – gerade darin, scheint mir zuweilen, bin ich deutsch, daß ich völlig ein Mensch der Mitte, ein mittlerer Mensch bin. Das ist keine leichte Situation, wie schon Tonio Kröger wußte." (Mann-Bertram [s. Anm. 13], S. 34)

für die bellezza" (GW VIII, 306) – ein Reizwort, das nicht nur mit Mütterlichem, sondern auch Brüderlichem zusammenhängt: „Wir stiegen", so Heinrich Mann in Erinnerung an die Sommermonate in Palestrina,

von unserem römischen Bergstädtchen [...] auf die Landstrasse hinab. Vor uns, um uns hatten wir den Himmel aus massivem Gold. Ich sagte: ‚Die byzantinischen Bilder sind gold-grundiert. Das ist kein Gleichnis, wie wir sehen, es ist eine optische Tatsache. Nur noch der schmale Kopf der Jungfrau, und ihre viel zu schwere Krone, die aus ihrem plastischen Zenith unbeteiligt niederblicken!' Meinem Bruder missfiel die Schönseligkeit. ‚Das ist der äussere Aspekt', sagte er.[15]

Auch Adrian Leverkühn und Rüdiger Schildknapp wird die „Schönseligkeit" viele Jahre später mißfallen.[16] Daß sich hinter der Distanzierung von ihr auch eine der eigenen Kunst von jener Heinrichs verbirgt, zeigt eine Stelle aus dem zweiten Notizbuch, dessen Einträge in die Zeit von Thomas Manns Italienaufenthalt fallen:

Menschen, deren „Beruf" die gefährliche, aufreibende und erschlaffende Beschäftigung mit den inneren Dingen ist, pflegen von den äußeren vor Allem Eins zu verlangen: *Einfachheit*. Sie lieben die unzusammengesetzte, narkotisierende, still und sicher machende Monotonie des Meeres und der Heide, sie lieben das weit und breit im Schnee ruhende Land – während sie sich [unruhig], unsicher, verwirrt und beängstigt fühlen vor der unregelmäßigen Vielfachheit des Gebirges, dem üppigen und farbigen Wechsel einer [italienischen] südlichen Sommerlandschaft. Ein Schriftsteller, der von Geburt und Bildung ein ausschließlicher und fanatischer Psychologe ist, wird auch in künstlerischer Beziehung diesem Geschmack und nur diesem huldigen. [...] Er wird [vor allem], trotz allen romantischen Neigungen, sehr vorsichtig die „historischen Stoffe" mit ihrem Apparat von Milieu- und Costüme-Schilderungen umgehen; er wird sich mit Eifer an moderne und bürgerliche Scenerieen halten – ein Tisch, ein Stuhl, ein Sofa ganz einfach [...] – aber er wird Menschen hineinstellen, so sonderbar, so fremdartig, so compliciert, so romantisch, so psychologisch reizvoll wie nur immer möglich...[17]

[15] Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt, Stockholm o.J., S. 232.

[16] „Wir blickten gegen den Sonnenuntergang, wenn wir zum Städtchen zurückkehrten, und eine ähnliche Pracht des Abendhimmels habe ich nie gesehen. Eine ölig dick aufgetragene Goldschicht schwamm, von Karmesin umgeben, am westlichen Horizont, – durchaus phänomenal und so schön, daß der Anblick die Seele wohl mit einem gewissen Übermut erfüllen konnte. Dennoch war es mir leise unlieb, wenn Schildknapp, auf die wundervolle Darbietung hinweisend, sein ‚Besichtigen Sie jenes!' rief und Adrian in das dankbare Lachen ausbrach, das Rüdigers Humoristica ihm immer entlockten. Denn mir schien, daß er die Gelegenheit wahrnahm, über meine und Helenes Ergriffenheit und über die Herrlichkeit der Naturerscheinung selber gleich mit zu lachen." (GW VI, 286) – Zu Thomas Manns ambivalenter Italien-Rezeption vgl. Erwin Koppen: Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze bei Thomas Mann, in: arcadia 16 (1981), Heft 2, S. 151-167.

[17] Thomas Mann: Notizbücher 1-6, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1991, S. 75 f. Die in eckige Klammern gesetzten Wörter wurden von Thomas Mann nachträglich getilgt.

Abgesehen von den theoretischen Überlegungen zu dem, was bereits in den *Buddenbrooks* etwa als „metaphysische" Landschaften in die Praxis umgesetzt wird[18], klingt hier das Sichabgrenzen gegen Heinrich und seine spätere, in Italien angesiedelte und ‚historische Stoffe' behandelnde *Göttinnen*-Trilogie (1902) an. Zwar war das Dazwischenstehen auch ihm durchaus bewußt – *Zwischen den Rassen* (1907) beweist es – doch hatte dieses für Thomas zeitlebens eine Intensität, gepaart mit der Herausforderung zur „Überwindung", zur Synthese, welche Heinrich in diesem Ausmaß fremd war. Die Berührung mit dem Süden führte bei ihm gerade nicht zu einer verstärkten Hinwendung zum Norden.[19]

1899 lernt Thomas Mann Paul Ehrenberg kennen; da arbeitet er gerade, das dritte Notizbuch zeigt es, am *Tonio Kröger* und macht sich die ersten Aufzeichnungen zu *Fiorenza*. Parallel zu den *Fiorenza*-Einträgen tauchen ab dem fünften Notizbuch jene zu den *Geliebten* auf. Damit stellt sich die Konzeption von Thomas Manns einzigem Drama in einen bestimmten zeitlichen und problematischen Kontext. Wie sehr dieser von der Beziehung zu dem jungen Maler bestimmt war, mag ein Brief an Grautoff vom November 1901 zeigen:

Hier beginnt [...] der Herbst in den Winter überzugehen. Die Concerte, die Premièren setzen ein. Für mich im Besonderen markirt sich der Wiederanfang der „Saison" durch das Wiedersehen mit Paul Ehrenberg [...]. Er ist der Alte... Auch ich bin der Alte: Noch immer so schwach, so leicht verführt, so unzuverlässig und wenig ernst zu nehmen in meiner Philosophie, daß ich des Lebens Hand ergreife, sobald es mir sie lachend entge-

[18] Vgl. ebd., S. 76 f., Anm. 1.

[19] Wiederholt greift Thomas Mann genau auf diesen Unterschied zurück, um seine eigene Identität von jener des Bruders abzugrenzen. So heißt es etwa 1931 in seiner Ansprache zu Heinrichs sechzigstem Geburtstag: „Lübecker Gotik und ein Schuß Latinität – es wäre ja ein Irrtum, wollte man bei jedem von uns nur das eine oder andere finden: das Altdeutsche bei mir, weil ich ‚Buddenbrooks' schrieb, das Romanische bei dir, weil du die ‚Herzogin', die ‚Kleine Stadt' und so manche italienische Novelle geschrieben hast. [...] Aber gewiß ist, daß in deinem Fall das Romanische nach Gesamthaltung, frühestem Bildungshang, Kunstgesinnung entschieden und entscheidend prävaliert." (GW X, 309f.) Für diesen Hinweis bin ich Prof. Paolo Chiarini zu Dank verpflichtet.
Bereits zwölf Jahre früher heißt es im Brief an Karl Strecker vom 18.4.1919: „Bei mir überwiegt das nordisch-protestantische Element, bei meinem Bruder das romanisch-katholische. Bei mir ist also mehr Gewissen, bei ihm mehr aktivistischer Wille. Ich bin ethischer Individualist, er Sozialist – und wie sich der Gegensatz weiter umschreiben und benennen ließe, der sich im Geistigen, Künstlerischen, Politischen, kurz in jeder Beziehung offenbart" (Thomas Mann: Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1961, S. 160). Ähnlich am 1.3.1923 an Felix Bertaux: „Es liegt [...] eine lateinische Blutmischung vor, die bei meinem älteren Bruder Heinrich künstlerisch weit stärker hervortritt, sich aber auch bei mir zweifellos bemerkbar macht [...]. Immerhin ist das nordische Element bei mir in dem Grade stärker betont, daß ich in München, wohin ich, noch halb ein Knabe, mit meinen Geschwistern verpflanzt wurde, seelisch eigentlich niemals heimatberechtigt geworden bin. Die katholisch-volkstümliche Sphäre ist die meine nicht. Meine Welt ist vielmehr, gesellschaftlich gesprochen, diejenige patrizischer Bürgerlichkeit, geistig gesprochen die eines Individualismus protestantischer Innerlichkeit" (ebd., S. 207).

genstreckt. Sonderbar! Alljährlich, um die Zeit, wenn die Natur erstarrt, bricht in die sommerliche Vereisung und Verödung meiner Seele das Leben ein und gießt Ströme von Gefühl und Wärme durch meine Adern! Ich lasse es geschehen. Ich bin Künstler genug, Alles mit mir geschehen zu lassen, denn ich kann Alles gebrauchen. Übrigens hatte Bruder Girolamo einen Freund, der ihn verehrte und den er liebte, Giovanni Pico von Mirandola, den blonden Humanisten...[20]

In Manns Quellenliteratur heißt es lediglich, Savonarola und Pico seien „Freunde für ihr ganzes Leben"[21] gewesen – im Drama bleibt davon schließlich nur mehr Picos Bewunderung für den Mönch übrig. Daß Manns ursprüngliches Interesse andererseits primär Savonarola galt, seiner Askese und den Entstehungsbedingungen derselben, zeigt nicht nur der Ableger *Gladius Dei*, eine im Herbst 1901 entstandene Novelle, deren Held Hieronymus ein in ein Renaissance-München[22] transponierter Girolamo Savonarola ist[23]. Aufschlußreicher noch erscheinen die allerersten Aufzeichnungen zu *Fiorenza* im dritten Notizbuch:

*Savonarola* über seine Folterknechte: Sie empfinden Wollust dabei... Ach, ich *verstehe* das!

*Savonarola* selbst ist von Natur der Sündigste; aber er hat gegen die Sünde, gegen *sich-selbst* Partei genommen, und an diesem *Conflict* geht er zu Grunde.

*Savonarola:* Wer die Sünde erkennen, fühlen, *hassen,* verstehen, durchschauen will, muß selbst ein großer Sünder sein...[24]

Diese Notizen korrespondieren unmittelbar mit einer späteren aus dem vierten Notizbuch, wo es in Hinblick auf den jungen Savonarola heißt:

[20] Mann-Grautoff (s. Anm. 1), S. 137 f. (6.11.1901).

[21] Pasquale Villari: Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit, Leipzig 1868, Bd. 1, S. 66.

[22] Vgl. dazu Lothar Pikulik: Thomas Mann und die Renaissance, in: Peter Pütz (Hrsg.): Thomas Mann und die Tradition, Frankfurt/Main 1971, S. 101-129, und Hanno-Walter Kruft: Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann, in: August Beck (Hrsg.): Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, Tübingen 1990, S. 89-95 [Reihe der Villa Vigoni, Band 4].

[23] Vgl. dazu Th. C. van Stockum: Savonarola, die historische Gestalt und ihre doppelte Spiegelung im Werke Thomas Manns, in: Ders.: Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann. Groningen 1962, S. 320-333; Ernest M. Wolf: Savonarola in München – Eine Analyse von Thomas Manns ‚Gladius Dei', in: Euphorion 64 (1970), S. 85-96; Joachim Wich: Thomas Manns ‚Gladius Dei' als Parodie, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 22 (1972), S. 389-400.

[24] Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 114, 116 und 181. Zur letzten Eintragung vgl. im Drama (Savonarola zu Lorenzo): „Ich bin vom Weibe geboren. Kein Fleisch ist rein. Man muß die Sünde kennen, fühlen, begreifen, um sie zu hassen. Die Engel hassen die Sünde nicht; sie sind nicht wissend." (GW VIII, 1058)

Immer feuriger gebetet, lange Stunden in den Kirchen, oft *gefastet*: Welchen Instinkten geht er mit den Kasteiungen zu Leibe? Er muß es *nöthig* haben, zu fasten: [um] sich zu schwächen.[25]

Im Drama ist dann allerdings primär weniger von derartigen Askese-Begründungen, als vielmehr von den Askese-Beschreibungen die Rede – weiterhin von Savonarolas Schrift *Über die Liebe zu Jesu Christo*. Sie handle, so Villari, vom „Zwischenzustand", der die endliche menschliche Seele unmittelbar nach der ‚Empfängnis' der Gnade und vor der ‚Erzeugung' der göttlichen Liebe mit ihrem unendlichen Schöpfer verbinde. In Thomas Manns Villari-Exemplar ist die Stelle mit der Glosse „stark erotisch" versehen[26] – im Drama lautet des Humanisten Angelo Poliziano Urteil über die Schrift ein „wüstes und brünstiges Durcheinander von dunklen, trunkenen und fieberhaften Empfindungen, Ahnungen und innerlichen Zwischenzuständen der Seele, die ganz vergebens nach einem plastischen sprachlichen Ausdruck ringen" (GW VIII, 968f.).

Den Bleistiftspuren in Manns Hauptquellen nach zu schließen – neben Villari Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien*[27] –, scheint für die Konzeption Savonarolas sein Kampf gegen das „damals in Florenz sehr verbreitet" gewesene „Laster [...], welches in England noch heute mit dem Tode bestraft wird"[28], nämlich die Päderastie, von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein. In der von Thomas Mann benutzten 7. Auflage der *Cultur der Renaissance* ist ein ganzer Exkurs diesem Thema gewidmet; er exzerpiert sich daraus:

Die Knabenliebe der Humanisten. Man sagt sie auch dem Politiano nach. Sein Tod sei eingetreten infolge einer unerwiderten Leidenschaft zu einem Knaben. / Senza quel vizio son pochi umanisti.[29]

[25] Vgl. Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 232.

[26] Vgl. dazu Karl Werner Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend, Würzburg 1991, S. 267.

[27] Zur Verwendung dieser beiden Quellenwerke vgl. die ausführliche Studie von Egon Eilers: Perspektiven und Montage. Studien zu Thomas Manns Schauspiel ‚Fiorenza', Marburg 1967, S. 81-86 (zu Villari; auf S. 82 f. gibt Eilers auch Manns handschriftliche Glossen in seinem Villari-Exemplar wieder) und S. 98 f. (zu Burckhardt). – Eilers' Arbeit wurde mir erst nach Fertigstellung meines Aufsatzes zugänglich, steht jedoch, wie im folgenden den Anmerkungen entnehmbar, keineswegs zur hier versuchten *Fiorenza*-Interpretation in Widerspruch. Daß bei Eilers jeglicher Hinweis auf das homoerotische Moment fehlt, hängt wohl damit zusammen, daß zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Studie die Tagebücher noch nicht bekannt waren.

[28] Villari (s. Anm. 21), Bd. 2, S. 22, Anm. 1. Die Stelle ist von Thomas Mann angestrichen.

[29] Zit. nach Hans Wysling: Narzißmus und illusionäre Existenzform, Bern, München 1982, S. 332, Anm. 36 (Thomas-Mann-Studien 5). Im selben Notizbuch 7, so Wysling, findet sich auch die Eintragung: „‚Dorian Gray' von Oskar Wilde. Aus dem Engl. von J. Gaulke. Max Spohr, Leipzig." Vgl. jetzt Thomas Mann: Notizbücher 7-14, Frankfurt/Main 1992, S. 34 und 35.

Nach Villari hingegen sei möglicherweise Polizianos „zu große Vertraulichkeit mit Lorenzo" der Grund für Gerüchte „von so obscöner Natur, daß die Geschichte Anstoß nimmt, sie zu nennen."[30]

Äußerste Askese und Kampf gegen die Sünden des Fleisches, eine im besonderen – in Manns Konzeption Savonarolas ist beides engstens miteinander verknüpft. Zwar erscheint dies im Drama selbst nicht mehr so klar wie im Entwurf; doch gibt es auch hier noch einen höchst aufschlußreichen Hinweis auf den eigentlichen Grund für Bruder Girolamos Kasteiungen: er selbst hatte in seiner Jugend Fiore, jetzt Geliebte Lorenzos des Prächtigen, heiß begehrt – und war abgewiesen worden, was mit seinem Eintritt in den Dominikanerorden in unmittelbarem Zusammenhang steht.

Fiore ist nicht nur eine Allegorie der Stadt Fiorenza, wie unter anderem eine Tagebucheintragung anläßlich der Wiener Aufführung des Stücks im Dezember 1919 zeigt: „Die Wagner weiß mit dem Symbol der Fiore nichts anzufangen, wobei ich ein schlechtes Gewissen habe."[31] Weshalb ein schlechtes Gewissen? Könnte es sein, daß hier ein Zusammenhang mit Fiores mythologischer Herkunft besteht? „Ich glaube nicht," so ein Künstler aus dem Kreis um Lorenzo,

> daß sie irgendeines verbannten Edelmannes natürliches Kind ist. Als Zeus den Kronos entthronte, raubte er ihm ein Glied seines Leibes, ein wichtiges, und warf es ins Meer. So sonderbar begattet, gebar das Meer – unsere Herrin. (GW VIII, 995)

Die Geschichte von Kronos, der seinen Vater Uranos entmannt, hatte Thomas Mann in Platos *Gastmahl* lesen können. Notizbuch 4 enthält gleich zweimal einen diesbezüglichen Lektürevermerk.[32] Die aus dem Phallus des Uranos hervorgegangene Aphrodite aber, so Gastmahl-Redner Pausanias, sei die Muse der mannmännlichen Liebe.[33] Fiore ist darüberhinaus mit einem Stilett bewaffnet – Kastrierende und aus der Kastration Hervorgegangene in einem. Tatsächlich, so erkennt Lorenzo, „entmannt" ihr Besitz:

> Florenz! Florenz! Wenn sie sich ihm ergäbe, dem fürchterlichen Christen!... Sie liebte mich, um die wir ringen – der Traurige und ich. O Welt! O tiefste Lust! O Liebestraum der Macht, süßer, verzehrender!... Man sollte nicht besitzen. Sehnsucht ist Riesenkraft; doch der Besitz entmannt! (GW VIII, 1039 f.)

[30] Villari (s. Anm. 21), Bd. 1, S. 40.

[31] Thomas Mann: Tagebücher 1918-1921, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1979, S. 333 (4.12.1919).

[32] Vgl. Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 205 und 212. Vgl. Notizbuch 5: „Zeus entmannte bei seinem Regierungsantritt seinen Vater Kronos und warf dessen Glied ins Meer, woraus später Aphrodite entstand." (ebd., S. 247)

[33] Vgl. Böhm (s. Anm. 26), S. 273.

Der Kampf um die Herrschaft über Fiorenza/Fiore, um „den erotischen Besitz der symbolischen Stadt" (GW XII, 94), ist es, der Savonarola und Lorenzo zugleich entzweit und verbindet. Wenn Thomas Mann sie in klarer Anspielung auf seine eigene Beziehung zu Heinrich „feindliche Brüder" nennt, ist dies gerade ein Hinweis auf ihre durchaus nicht eindeutig definierbare Beziehung. Die merkwürdige Ambivalenz, die klar wird, wenn sich der Leser nach der Stellung des Autors in diesem Konflikt fragt, verdient noch kurz unsere Aufmerksamkeit.

Unmittelbar nach Fertigstellung des Dramas heißt es in einem Brief an Heinrich, es sei geschrieben, „alsob es von Einem aus Lorenzo's Kreise stammte"[34]. Ähnlich ein Jahr später: „Es ist die Darstellung eines heroischen Kampfes zwischen den Sinnen und dem Geist, – und diese Darstellung ist vollkommen unparteiisch"; Lorenzo habe „*mindestens* so viel von Eigenem" mitbekommen wie der Prior.[35] Dieser, so Thomas Mann in den *Betrachtungen*, sei „der asketische Priester", wie er „im Buche" stehe (GW XII, 94) – in Nietzsches *Genealogie der Moral* nämlich. In der dritten Abhandlung ist hier unter dem Titel „Was bedeuten asketische Ideale?" folgendes zu lesen:

> Denn ein asketisches Leben ist ein Selbstwiderspruch: hier herrscht ein Ressentiment sonder Gleichen, das eines ungesättigten Instinktes und Machtwillens, der Herr werden möchte, nicht über Etwas am Leben, sondern über das Leben selbst, über dessen tiefste, stärkste, unterste Bedingungen; hier wird ein Versuch gemacht, die Kraft zu gebrauchen, um die Quellen der Kraft zu verstopfen; hier richtet sich der Blick grün und hämisch gegen das physiologische Gedeihen selbst, in Sonderheit gegen dessen Ausdruck, die Schönheit, die Freude; während am Mißrathen, Verkümmern, am Schmerz, am Unfall, am Häßlichen, an der willkürlichen Einbuße, an der Entselbstung, Selbstgeißelung, Selbstopferung ein Wohlgefallen empfunden und *gesucht* wird.[36]

Die Stelle ist in Thomas Manns Ausgabe angestrichen und mit der Glosse „Savonarola!" versehen. Erinnern wir uns einer der allerersten *Fiorenza*-Eintragungen im dritten Notizbuch, wo es hieß, Savonarola selbst sei zwar einer der Sündigsten, habe aber gegen sich selbst Partei genommen: der Schlüssel zum Drama scheint gerade in diesem Parteinehmen gegen das eigene Laster zu liegen – was allerdings den Kampf gegen Lorenzo von vornherein fragwürdig erscheinen läßt, mit anderen Worten: was der Prior im Renaissance-Fürsten

[34] Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main 1968, S. 37 (17.10.1905).

[35] Briefe I (s. Anm. 19), S. 64 (an Kurt Martens, 28.3.1906). Auch in: TMJb. 3 (1990), S. 227.

[36] Zit. nach Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 250, Anm. 3 (vgl. KSA 5, S. 363). Zu Manns Lektüre von Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral* vgl. Eilers (s. Anm. 27), S. 42-49. Eilers geht auch auf Manns *Morgenröthe*-Lektüre ein und gibt in diesem Zusammenhang eine interessante Randbemerkung Manns (zu Aphorismus Nr. 67) wieder: „Mit dem asketischen Ideal hörte der Geschlechtstrieb auf, eine Banalität zu sein" (S. 72).

bekämpft, davor ist er keineswegs gefeit, im Gegenteil: er liebt Florenz/Fiore „mit einer vergifteten Liebe und einem süßen, schamvollen Haß", und da er „nicht weiß, ob das, was mir in der Brust kocht, Liebe oder Haß ist, so bleibt nur ein sicherer Ausweg: über Florenz zu herrschen."[37] Ums Herrschen, Beherrschen gefährlicher Leidenschaft also ist ihm zu tun. Der gemeinsame Angelpunkt für beide „feindlichen Brüder" liegt in ihrer Schönheitsauffassung – bei Thomas Mann: bellezza. Während aber im fünften Notizbuch dem Magnifico zu diesem Thema Plato und Nietzsche in den Mund gelegt werden – „Gott hat des Menschen Seele so eingerichtet, daß edler Schönheitsgenuß und Wollust unvermerkt in einander übergehen. Die Schönheit reizt zur Zeugung"[38] –, so sieht der Prior in der Schönheit lediglich „die gauklerische Verführung des Teufels zum Fleische, zu den Sinnen, zur Sünde". Es sei „der Herr des Fleisches, der auch der Herr der Schönheit ist!"[39] Wir erinnern uns des Schreibens an Grautoff, Geschlechtlichkeit, Gift und Schönheit in Eins setzend.

Und doch: am Schluß des Dramas erkennt Lorenzo: „Der Tod ist es, den du als Geist verkündigst [...]!" (GW VIII, 1066) In den *Betrachtungen* heißt es dazu, Hans Castorps „placet experiri"[40] und Josephs „Neugierssympathie" antizipierend: „[...] mochte ich diese Meinung auch teilen, – so galt [...] mein eigentliches Interesse, meine geheime intellektuelle Parteilichkeit und Neugier doch dem Vertreter des literarischen Geistes" (GW XII, 96). Gerade hier wird die Ambivalenz des Autors deutlich, der Selbstwiderspruch, von dem im Zusammenhang mit Savonarola wiederholt die Rede war. Sozusagen wider sein besseres Wissen nimmt Thomas Mann *als* Asket, *als* einer, der gegen das eigene ‚Laster' kämpft, für den Prior Partei.[41] War dies gemeint, wenn es in den *Betrachtungen* heißt, „allerlei Versuche, Weiteres, Eigeneres, weniger Theoretisches zu geben, [Lorenzos und Savonarolas] psychologische Typik zu intime-

[37] Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 237 (4. Notizbuch). Vgl. GW VIII, 1066. – Auch Eilers (s. Anm. 27) sieht den Kern des Konflikts in Savonarolas Parteinehmen gegen sich selbst (S. 71 und S. 75-77).

[38] Notizbücher 1-6 (s. Anm. 17), S. 263.

[39] Ebd. Im Drama etwas abgeschwächt. Savonarola: „Schönheit... Schönheit... was ist sie? Ist es möglich, nicht zu durchschauen, was sie ist?" Lorenzo: „Wider die Schönheit? Bruder, Bruder, Ihr führt mich irr! Muß hier denn Kampf sein? Muß man die Welt denn feindlich gespalten sehen? Sind Geist und Schönheit denn gegeneinander gesetzt?" (GW VIII, 1061)

[40] Vgl. dazu Ludwig Völker: Ein Mißverständnis und seine Folgen: *placet experiri* als Wahlspruch Petrarcas in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg', in: Euphorion 67 (1973), S. 383-385.

[41] Vgl. GW XI, 561: „[...] obgleich der ‚fürchterliche Christ', wie Lorenzo ihn nennt, erst gegen Ende des Stückes die Bühne betritt, so ist er doch vom ersten Worte an im Geiste auf der Szene gegenwärtig; von ihm ging ich aus, seinem Leben galt der größere Teil meiner Vorstudien, seinem Charakter meine intimste psychologische Teilnahme, sein Schicksal war für mich das eigentlich begeisternde Motiv."

ren und brennenderen Problemen in Beziehung zu setzen", seien bei der *Fiorenza*-Rezeption übersehen worden (GW XII, 94)?

Von hier aus wird jedenfalls eine Linie zu Settembrini und Naphta führen, zum Dazwischenstehen Hans Castorps – und wieder wird „Italien" dabei eine maßgebliche Rolle spielen. Bevor wir uns jedoch in die Davoser Bergwelt begeben, wollen wir uns Venedig zuwenden – der Passion Gustav von Aschenbachs, die ohne die spezifisch erotisch-exotisch-bedrohende Atmosphäre der Stadt nicht denkbar wäre und ihn in den Untergang treibt. Thomas Manns Schlüsselwort für die in Platen-, Wagner- und Nietzsche-Nachfolge seit jeher geliebte Lagunenstadt lautet „Zweideutigkeit":

> Zweideutig ist wirklich das bescheidenste Beiwort, das man ihr geben kann [...], aber es paßt in allen seinen Bedeutungslagen ganz wunderbar auf sie, und bei aller Albernheit und Verderbtheit, die sich ihrer bemächtigt hat, [...] bleibt dieser musikalische Zweideutigkeitszauber eben doch lebendig [...]. [...] schon Platen sagte: „Venedig liegt nur noch im Land der Träume." Trotzdem hat er es, wie es schon damals war, grenzenlos geliebt, ganz wie Byron, wie später Nietzsche, wie noch später und sehr gering das Herrpapale. Es ist eine schwebende Beziehungsmelancholie ohnegleichen, die sich für gewisse Gemüter mit dem Namen Venedig verbindet, voller Heimatlichkeit, – einer heute auch geistig ziemlich verdorbenen und verdumpften Heimatlichkeit, das gebe ich zu (Pate Bertram ist nicht darüber hinausgekommen); aber ich hätte doch starkes Herzklopfen, wenn ich wieder einmal dort wäre.[42]

Von Zwielicht und Zweideutigkeit hatte auch „Pate Bertram" im Venedig-Kapitel seines Nietzsche-Buchs gesprochen – sei sie doch die „Geburtsstadt des Tristan, des dämmerndsten Zwielichtwerkes, dessen Faszination für Nietzsche ohnegleichen in der Geschichte der Kunst ist".[43]

Nicht zufällig taucht Ernst Bertram in einem Brief Thomas Manns über Venedig auf; der Briefwechsel zwischen beiden hatte bereits 1910 begonnen – und wie ein roter Faden durchzieht ihn der Gegensatz von Nord und Süd. Bertrams exklusiver „Nord-Aristokratismus"[44] regte Mann offenbar immer wieder zu eigenen Stellungnahmen an, sodaß wir dem Briefwechsel einige der aufschlußreichsten Äußerungen zu diesem seinem ureigensten Thema verdanken:

> Nord gegen Süd ist ein faszinierender Gegenstand; die Passion für ihn macht einen guten Teil dessen aus, was uns verbindet, und ich kann wohl sagen, mich kümmert kein Stoff, in den er nicht einschlägig ist.

Er sei „eben mehr ein Künstler, Melancholiker, Genießer der Gegensätze und

[42] Briefe I (s. Anm. 19), S. 317 f. (an Erika und Klaus Mann, 25.5.1932).
[43] Ernst Bertram: Nietzsche, Berlin 1918, S. 264.
[44] Mann-Bertram (s. Anm. 13), S. 138 (30.4.1925).

Spieler damit, als Richter und Künder, der das Eine vergöttlicht und das Andere zum Pfuhl verdammt."[45]

Nichtsdestoweniger hatte Bertram Venedigs spezifische Anziehungskraft durchaus richtig erkannt:

> Der zauberisch verführenden Tristan-Zweideutigkeit Venedigs, einer metaphysischen Zweideutigkeit aus äußerster Todesnähe und letzter Lebenssüße gemischt – dieser maskenhaften Schönheit Venedigs sind von je alle Naturen erlegen, die, gleich Byron, gleich Nietzsche, eines tragisch unheilbaren Dualismus in der Uranlage ihres Wesens sich dunkel bewußt waren und die in dem Wunder der Lagunen einem halb bestürzenden, halb beglückenden Doppelgängersinnbild des eigenen Daseins begegneten – man denkt aus der deutschen Reihe an Platens Venezianische Sonette, auch an Conrad Ferdinand Meyers ‚Auf dem Canal grande' oder an Thomas Manns ‚Tod in Venedig' – alle Naturen, welche die Schönheit nicht nur, mit Platon, zum höchsten Leben verführt, sondern denen sie zugleich, geheimnisvoll zugleich, eine Verführung zum Tode bedeuten muß. [...] Ihnen allen ist hier [...] wirklich die ‚Zweideutigkeit des Lebens wie zu ihrem Körper zusammengeronnen' – so sagt es Georg Simmel in einer kleinen [...] Studie über Venedig, die ‚künstliche Stadt', die Stadt der äußersten Spannung von Schein und Sein, die Stadt, die ganz und gar und wie keine andere der Welt eine tragische und gefährliche Lüge ist.[46]

Das also war die „heute auch geistig ziemlich verdorbene und verdumpfte Heimatlichkeit", über die Pate Bertram nicht hinausgekommen war und an die sich Thomas Mann 1932 in seinem Brief erinnert. Genau diese zweideutige Heimatlichkeit ist es, welche Aschenbach nach Venedig führt. Die Vision einer heiß-sinnlichen, exotischen Landschaft – „tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urwaldwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen" (GW VIII, 447) – bricht in seine „von jung auf geübte Selbstzucht", in die „Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes" (GW VIII, 448) ein. Er reagiert darauf mit „Entsetzen und rätselhaftem Verlangen" (GW VIII, 447); mit demselben Verlangen wird er, der Dichter der „Moralisten der Leistung" (GW VIII, 454), dessen „Lieblingswort" eben noch „‚Durchhalten'" (GW VIII, 451) gelautet hatte, nach einem kurzen Umweg über die Insel Brioni zu seinem eigentlichen Reiseziel finden, und nicht zufällig beschäftigt ihn während der Überfahrt die Frage nach einem „späte[n] Abenteuer des Gefühles" (GW VIII, 462). Sein Gedenken gilt dabei einem anderen Venedig-Reisenden, der vor ihm im Süden Schönheit und Tod gefunden hatte:

[45] Ebd., S. 139 (30.4.1925). Vgl. dazu auch Karl Kerényi: Thomas Mann zwischen Nord und Süd, in: Ders.: Wege und Weggenossen 1, München 1985, S. 340-350, hier S. 348.

[46] Bertram (s. Anm. 43), S. 266. – Zu Wagners Venedig-Erlebnis vgl. Paul Gerhardt Dippel: Richard Wagner und Italien, Emsdetten 1966, S. 49-60 („Der tönende Nachttraum von Venedig").

August von Platen.[47] Aschenbachs plötzliche Empfänglichkeit – nach einem Leben strengster Selbstdisziplin – für die sinnlich-exotisch-zweideutige Atmosphäre Venedigs tritt allerdings nicht völlig zusammenhangslos auf, war doch seiner väterlich-schlesischen Familie durch seine Mutter, „Tochter eines böhmischen Kapellmeisters", „rascheres, sinnlicheres Blut" zugekommen:

> Von ihr stammten die Merkmale fremder Rasse in seinem Äußern. Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen. (GW VIII, 450)

Wiedereinmal eine künstlerisch veranlagte, dem Vater gegenüber südliche Mutter, die sowohl mit der Kunst als auch mit den Gefährdungen des Sohnes in Zusammenhang steht und deren Erbe irgendwann einmal durchbricht.

Die Lagunenstadt versäumt es nicht, die auf ihr liegende, aus märchenhafter Schönheit und Tod unheimlich gemischte Zweideutigkeit zu enthüllen:

> Wer hätte nicht einen flüchtigen Schauder, eine geheime Scheu und Beklommenheit zu bekämpfen gehabt, wenn es zum ersten Male oder nach langer Entwöhnung galt, eine venezianische Gondel zu besteigen? Das seltsame Fahrzeug, aus balladesken Zeiten ganz unverändert überkommen und so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind, – es erinnert an lautlose, verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht, es erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt. (GW VIII, 464)

Unheimlich ist auch der Gondoliere, dessen Präfiguration an der Münchner Friedhofshalle aufgetaucht war, unheimlich-zweideutig war der geckenhaft geschminkte Greis auf dem Schiff gewesen, der „auf abscheulich zweideutige Art mit der Zungenspitze die Mundwinkel" leckte (GW VIII, 462) – und unheimlich ist schließlich der Straßensänger mit dem starken Karbolgeruch, dem „seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt Anstößiges" (GW VIII, 508) verleiht. All diese dem Komplex „Italien" zugehörigen Gestalten weisen in ihrer aus Tod und bedrohender Erotik unheimlich gemischten Zweideutigkeit voraus auf den allerunheimlichsten der Mannschen Italiener: den Zauberer Cipolla, bei dem es zu einer für Thomas Mann typischen Verquickung von erotischer und politischer Zweideutigkeit kommt.

Die atmosphärischen venezianischen Bedingungen – Scirocco, sonnenlose Schwüle, fauliger Geruch nach Lagune, Meer und Sumpf – kommen hinzu und tun das Ihre, um Aschenbachs Bereitschaft zur Heimsuchung, zum Rausch,

[47] Vgl. dazu Joachim Seyppel: Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 33 (1959), S. 565-573. Zu Platen im *Zauberberg* vgl. Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann, Frankfurt/Main 1975, S. 269 f.

zum völligen Aufgeben seines bisherigen „Leben[s] der Selbstüberwindung und des Trotzdem" (GW VIII, 504) zu unterstützen. Je weiter Krankheit und Verwesung in der nach außen unverändert schönen Stadt voranschreiten, desto tiefer und auswegloser gerät Aschenbach in seine Passion. Letztlich wird der Dichter, „der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt" hatte (GW VIII, 521), von der Erkenntnis eingeholt, „daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft" (GW VIII, 521f.).

Wir erinnern uns an die Konfessionen des jungen Thomas Mann, geschrieben in Neapel und das Gift betreffend, das in jeder Schönheit lauere – nämlich die Geschlechtlichkeit. Damals hatte sein Widerstand dagegen begonnen, hatte sich über *Tonio Kröger* zu *Fiorenza* fortgesetzt – und wird hier, im *Tod in Venedig*, versuchshalber aufgegeben. Fazit des Rauschs, dieses einmaligen Nachgebens der südlich-erotischen Verführung, ist der Untergang. Von nun an wird wieder die Selbstüberwindung in den Vordergrund treten – die Abwehrhaltung gegen Südlich-Italienisch-Sinnliches, wie sie im folgenden aus den *Betrachtungen* spricht, wird es deutlich machen. Selbstverständlich muß diese auch im Kontext des Bruderkonflikts gesehen werden[48], doch reicht dieses Erklärungsmuster allein für die Vehemenz, mit der hier gegen Italien zu Felde gezogen wird, nicht aus.

Bei der folgenden Analyse des Italienbildes der *Betrachtungen* wird wiederholt auf den *Zauberberg* vorgegriffen. Unsere besondere Aufmerksamkeit soll allerdings nicht dem bereits allgemein bekannten französischen Zivilisationsliteraten-Anteil Lodovico Settembrinis gelten, sondern seinem engen Zusammenhang mit Italienspezifischem, wie es u. a. aus den *Betrachtungen* deutlich wird. Dies auch und gerade in Hinblick auf die wiederholt, auch in italienischen Germanistenkreisen gestellte und durchaus berechtigte Frage nach dem Grund für Settembrinis nationale Identität. So schreibt etwa Cesare Cases in einem Brief an Thomas Manns italienische Freundin und Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti:

Mich [...] interessiert Settembrini gerade als Ideenträger: d. h. es interessiert mich zu sehen, warum Mann ausgerechnet einen Italiener genommen hat, um die Ideen Settembri-

[48] Vgl. dazu Hermann Kurzke: Die Quellen der ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, Bern 1987, S. 291-310 (Thomas-Mann-Studien 7). Zum Konflikt mit Heinrich vgl. besonders Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. II, Frankfurt/Main 1982, S. 128-143. Vgl. weiterhin André Banuls: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich, Stuttgart 1968, und Joachim Fest: Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann, Berlin 1985. Vgl. ferner Fabrizio Cambi: L'opposizione arte-vita fra '800 e '900 in Heinrich e Thomas Mann, in: Annali Istituto Universitario di Lingue Moderne Feltre 5 (1981), S. 31-67.

nis zu verkörpern (während doch die Logik gefordert hätte, daß er vielmehr einen Franzosen gewählt hätte, da doch der Franzose der typische Zivilisationsliterat ist, wie er in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* abgestempelt und wenigstens teilweise im *Zauberberg* rehabilitiert wurde).[49]

Demgegenüber soll versucht werden, gerade Settembrinis bis in tiefste Schichten reichende Italianität[50] – wie sie Thomas Mann verstanden hat – herauszuarbeiten, wodurch wir der Klärung der Kultursymbol-Funktion Italiens ein Stück näher zu rücken hoffen.

Beginnen wir mit der Verquickung von Humanität und Literatur versus Musik und Dichtung; die „musikalische Einstellung", so lesen wir gleich zu

[49] Brief vom 23.2.1956, zit. nach Ilsedore B. Jonas: Thomas Mann und Italien, Heidelberg 1969, S. 70 f. – Auf Manns Beziehung zu weiteren Vertretern italienischer Kultur, allen voran Benedetto Croce, kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Vgl. dazu Thomas Mann: Lettere a italiani. Introduzione e commento di Lavinia Mazzucchetti, Milano 1962. Vgl. weiterhin Manfred Beller: Thomas Mann und die italienische Literatur, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 243-258; ferner Erwin Koppen: ‚Quest'idioma celeste...'. Thomas Manns Rezeption der italienischen Sprache, in: arcadia 1 (1966), S. 192-209. – Zum Einfluß Thomas Manns auf die italienische Kultur und Literatur vgl. Kurt Ringger: Ein Echo aus Thomas Mann in Giuseppe Tomasi di Lampedusas ‚Gattopardo', in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 13 (1963), S. 423-432; Carlo Bernari: Mann e noi, in: Paragone 192 (1966), S. 39-52; Lilian R. Furst: Italo Svevo's ‚La coscienza di Zeno' and Thomas Mann's ‚Der Zauberberg', in: Contemporary Literature IX/4 (1968), S. 492-506; Jonas, S. 104-152; Vittorio Santoli: Thomas Mann e D'Annunzio, in: M. Bindschedler/P. Zinsli (Hrsg.): Geschichte-Deutung-Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag W. Kohlschmidts, Bern 1969, S. 224-230, und Aldo Venturelli: Tra umanesimo e ambiguità: Thomas Mann nella cultura italiana, in: Studi Germanici 13 (1975), S. 355-387. Im besonderen zu Croce: Ottavio Besomi/Hans Wysling: Briefwechsel Croce-Mann, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 25 (1975), S. 129-150; Aldo Venturelli: Thomas Mann e Benedetto Croce: un confronto tra due borghesie, in: Studi Germanici 13 (1975), S. 333-353; Croce-Mann: Lettere 1930-1936. Con una scelta di scritti crociani su Mann e sulla Germania. Nota introduttiva di Emanuele Cutinelli Rèndina, traduzione e note di Rosario Diana, Napoli 1991. Prof. Paolo Chiarini danke ich für diesen Hinweis. Vgl. ferner die Einführung zu Benedetto Croce: Pagine sulla guerra, in: La Rivista Trimestrale 13-14 (marzo-giugno 1965), S. 312-315, besonders S. 314.

[50] Zu Giuseppe Mazzini als Quelle für Settembrini vgl. Giuliano Procacci: Thomas Mann, Settembrini e Mazzini, in: Dimensioni e problemi della ricerca storica 1990/2 [Rivista del Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età contemporanea dell' Università „La Sapienza" di Roma], S. 3-8, wo erstmals auf die von Mann benutzte deutsche Ausgabe von Mazzinis Schriften hingewiesen wird (Politische Schriften. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Siegfried Flesch, Band I, Leipzig 1911), und den im August 1994 im Rahmen der Davoser „Zauberberg-Woche" gehaltenen Vortrag von Hans Wißkirchen: „‚Ich glaube an den Fortschritt, gewiß.' Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur". Der Vortrag, der einen grundlegenden Überblick über die überraschend zahlreichen und heterogenen Quellen zu Settembrini gibt und dadurch die Vielschichtigkeit der Figur, die sich in Settembrinis italienischer Identität keineswegs erschöpft, überzeugend herausarbeitet, erscheint demnächst, gemeinsam mit den anderen gehaltenen Referaten, im kommenden Band der Thomas-Mann-Studien. Dem Autor sei an dieser Stelle für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in das Manuskript herzlich gedankt. – Zur Nietzsche-Seite Settembrinis vgl. vor allem Heftrich: Zauberbergmusik (s. Anm 47), S. 73 ff.

Anfang der *Betrachtungen*, erscheine dem „literarischen Tugendsinn mindestens als unzuverlässig, mindestens als verdächtig" (GW XII, 51). „Politisch verdächtig!" heißt ein ganzes Kapitel im *Zauberberg*, zusammenzufassen in Settembrinis: „Ich hege eine politische Abneigung gegen die Musik." (GW III, 160) Der Zivilisationsliterat verstehe „unter Musik die politische Cantilene [...], Tenorarie mit Blechunterstützung unisono, im italienischen Geschmack," und hasse im übrigen „die Musik als nationalen Verdummungstrank und Werkzeug des Quietismus" (GW XII, 319). „Musik", sagt denn auch Settembrini, „ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente", und hat sie dementsprechend „im Verdachte des Quietismus" (GW III, 160).[51]

Der Advokat und der Literat seien die Schlüsselfiguren des römischen Westens, heißt es sodann in den *Betrachtungen* (GW XII, 51). Heinrich Mann hatte in der *Kleinen Stadt* den Advokaten und den Priester als Schlüsselfiguren des italienischen Kleinbürgertums der präfaschistischen Ära erkannt und beschrieben[52] – und ein streitbarer Advokat war schließlich Settembrinis Großvater Giuseppe gewesen, der dem Enkel nicht nur politische Überzeugungen, sondern ebenso seine Redekunst und theatralische Gestik vererbt hat. Immer und immer wieder wird auf Settembrinis „plastische" Worte hingewiesen: „Sie erzählen so hübsch, Herr Settembrini, geradezu plastisch ist jedes Ihrer Worte." (GW III, 274)[53] In *Lübeck als geistige Lebensform* unterscheidet Thomas Mann zwischen „Augenmenschen" und „Ohrenmenschen": „Ich möchte das erstere die Empfänglichkeit des *Südens*, das zweite die Sensibilität des *Nordens* nennen." (GW XI, 389f.) Settembrini gehört mit seiner Musikfeindlichkeit und plastischen Beredsamkeit ganz klar zu ersteren. Zuweilen kann seine Rhetorik auch ins Musikalische italienischen Stils übergehen, wenn Settembrini etwa von „Frieden und Glück schalmeit" (GW III, 621) oder vom Literaten als vollkommenem Menschen, als Heiligem[54] „tremoliert" (GW III, 724). Und von einem „herrliche[n] Tremolo", das im Glauben an seine Mission wurzele und dem Stile des Zivilisationsliteraten einen bewunderungswürdigen Schwung verleihe, ist bereits in den *Betrachtungen* die Rede (GW XII, 59). Gerade das Beispiel Italiens – und nicht etwa Frankreichs – lehre, „daß ‚der Geist' nicht notwendig pazifistisch ist"; vielmehr habe hier „‚der Geist' den Krieg ge-

[51] Zu Schopenhauer und Nietzsche als Quellen für diese Stelle vgl. ebd., S. 74 ff., zu Schopenhauer vgl. Hans Wißkirchen (s. Anm. 50).

[52] Vgl. Lea Ritter Santini: L'italiano Heinrich Mann, Bologna 1965, S. 199. Vgl. auch: Dies.: La resistenza tedesca all' Italia, in: Il Mulino XIV, fasc. 157, novembre 1965, S. 1082-1090, wo die Autorin dem negativen Italienverhältnis deutscher Schriftsteller nachgeht.

[53] Vgl. GW III, 340, 454, 494, 530, 548, 570, 625, 642, 715.

[54] Hans Wißkirchen (s. Anm. 50) weist darauf hin, daß es sich hier um ein wörtliches Zitat aus *Tonio Kröger* handelt.

radezu gemacht [...]: denn nicht wahr, die Republikaner, Freimaurer, Radikalisten und Literaten Italiens, die den Krieg gemacht haben, repräsentieren doch dortzulande ‚den Geist' [...]." (GW XII, 62) Entsprechend erklärt Settembrini zwar, die Dinge nähmen „einen der Zivilisation günstigen Verlauf [...]. Die europäische Gesamtatmosphäre sei von Friedensgedanken, von Abrüstungsplänen erfüllt. Die demokratische Idee marschiere." (GW III, 527) Doch heißt dies durchaus nicht, daß der Italiener – gerade im Hinblick auf die Brennergrenze – „jemals [...] den nationalen Krieg verdammt" habe (GW III, 529). Auch Hans Castorp und sein Vetter können bestätigen,

> daß Herr Settembrini mehr als einmal mit großer Begeisterung von dem Prinzip der Bewegung und der Rebellion und der Weltverbesserung sprach, das ja an sich kein so ganz friedliches Prinzip ist, sollte ich meinen, und daß diesem Prinzip noch große Anstrengungen bevorständen, ehe es überall gesiegt haben werde und die allgemeine glückliche Weltrepublik stattfinden könne. [...] Was ich aber ganz genau weiß [...], weil ich als ausgepichter Zivilist direkt etwas darüber erschrak, das war, daß er sagte, dieser Tag werde, wenn nicht auf Taubenfüßen, so auf Adlerschwingen kommen [...], und Wien müsse aufs Haupt geschlagen sein, wenn man das Glück in die Wege leiten wolle. Man kann also nicht sagen, daß Herr Settembrini den Krieg überhaupt verworfen hat. (GW III, 529 f.)

Was hier zweifelsohne mitspielt – und die Gestalt Settembrinis ganz entscheidend mitbestimmt –, ist die Rolle, die Italien für den Verlauf des Ersten Weltkriegs spielt. Der Verrat, als der Italiens Kriegseintritt in Deutschland empfunden wird, wirkt bei der höchst zweideutigen Zeichnung des Italieners spürbar nach. Bevor wir uns aber endgültig dem *Zauberberg* zuwenden, wollen wir noch kurz die *Betrachtungen* auf Thomas Manns eigenes, ebenfalls mit dem Komplex Süden/Italien zusammenhängendes Dazwischenstehen und seine daraus resultierende Abwehrhaltung befragen.

„[D]ie Tatsache besteht," so heißt es am Beginn der *Betrachtungen*, „daß mein eigenes Sein und Wesen sich zu dem des Zivilisationsliteraten viel weniger fremd und entgegengesetzt verhält, als die kalt objektive Kritik, die ich dem seinen zuteil werden ließ, glauben machen könnte." (GW XII, 67) Er sei, so bekennt der Autor wenig später, „kein sehr richtiger Deutscher", und begründet dies mit seinem „Teil romanischen, latein-amerikanischen Blutes" (GW XII, 70). Er sei „ein halber Westler" (GW XII, 94), zum Teil ein „westlicher Literat" (GW XII, 102). Dieses „Weder-Noch und Sowohl-Alsauch", dessen künstlerischer Ausdruck die Ironie sei – „Ironie [...] ist immer Ironie nach beiden Seiten hin, etwas Mittleres" –, sei in *Tonio Kröger* literarisch gestaltet. Auch er habe sich „als etwas Ironisch-Mittleres zwischen Bürgerlichkeit und Künstlertum" empfunden, „wie schon sein Name das Symbol für je-

derlei Mischlingsproblematik abgeben mußte, für die romanisch-deutsche Blutsmischung nicht nur, sondern auch für die Mittelstellung zwischen Gesundheit und Raffinement, Anständigkeit und Abenteurertum, Gemüt und Artistik" (GW XII, 91f.).

Im September 1919 verzeichnet Thomas Mann im Zusammenhang mit seiner Blüher-Lektüre im Tagebuch: „Einseitig, aber wahr. Es unterliegt für mich selbst keinem Zweifel, daß ‚auch' die ‚Betrachtungen' ein Ausdruck meiner sexuellen Invertiertheit sind."[55] Wir wissen, wie Thomas Mann ein Leben lang sich „zwischen Selbstzucht und Verlangen", um es mit Karl Werner Böhm zu sagen[56], hin- und herbewegte, wie Versuchung und Widerstand, Rückfall und Neubeginn einander ablösten – abzulesen am Werk, ganz besonders an einem, das von diesem Schema bis in seine tiefsten Schichten hinein bestimmt ist: dem *Joseph*-Roman. Wenn also „‚auch' die ‚Betrachtungen'" nach Manns eigener Aussage in diese Problematik einzuordnen sind, so dürfen wir – dem Sowohl-Alsauch-Verfahren gemäß – erwarten, daß ihr dieser Text nicht nur – kryptische – Zugeständnisse macht, sondern ebenso dagegen ankämpft. Das begriffliche Angriffsziel lautet dabei: Schönheit, Schönseligkeit und bellezza – das geographische: Italien.

> Nie war es mir um ‚Schönheit' zu tun. ‚Schönheit' war mir immer etwas für Italiener und Katzelmacher des Geistes, – nichts Deutsches im Grunde und namentlich nicht Sache und Geschmack einer künstlerischen Deutsch-Bürgerlichkeit. In dieser Sphäre überwiegt das Ethische über das Ästhetische, oder richtiger: eine Vermischung und Gleichsetzung dieser Begriffe hat statt, welches *das Häßliche* ehrt, liebt und pflegt. [...] Ästhetizismus im Wortsinne, *Schönseligkeit* also, ist die undeutscheste Sache von der Welt und die unbürgerlichste zugleich [...]. (GW XII, 106 f.)

Die Schönheit sei dem Autor „von jeher als ein Ding für Romanen und Romanisten, als ein ‚Stück Süden' ziemlich verdächtiger, verächtlicher Art" erschienen (GW XII, 541) – zur Verdeutlichung wird Tonio Krögers Italien-Invektive zitiert (GW XII, 542). Schönseligkeit und bellezza, bisher primär mit einer bestimmten Lebens- und Kunstauffassung konnotiert, erstrecken sich nun auch auf das Politische: von „demokratischer Schönseligkeit" ist die Rede (GW XII, 355), und der Politizismus des Anti-Ästheten und belles-lettres-Demokraten sei „eine neue und sensationelle Form der bellezza" (GW XII, 544):

> Bellezza ist vor allem sein Radikalismus. Ästhetizismus, der sich politisiert, wird immer radikalistisch sein, und zwar aus bellezza. [...]
>
> Woran es dem politischen Ästhetizismus, dem bellezza- und belles-lettres-Poitiker

[55] Tagebücher 1918-21 (s. Anm. 31), S. 303 (17.9.1919).

[56] S. Anm. 26.

auf generöse Art gebricht, das möchte Verantwortlichkeitsgefühl, möchte Gewissen sein. (GW XII, 545)

Tatsächlich fehle es ja Italien an jeglicher Vernunft- und Moralkritik, was den Erfolg eines „Rhetor-Demagog[en]" „vom Typ des Gabriele d'Annunzio" erkläre (GW XII, 577).[57]

Gegen derartige südliche, sowohl dem privaten als auch politischen Bereich zuzuordnende Bedrohungen, vor denen sich der Autor eben selbst nicht völlig gefeit weiß, wird das nordisch-deutsche Erbe ins Feld geführt, „*meine Welt*, eine nordisch-moralistisch-protestantische, id est *deutsche* und jenem Ruchlosigkeits-Ästhetizismus strikt entgegengesetzte Welt" (GW XII, 541):

Ich bin Städter, Bürger, ein Kind und Urenkelkind deutsch-bürgerlicher Kultur. Das mütterlich-exotische Blut mochte als Ferment, mochte entfremdend und abwandelnd wirken, das Wesen, die Grundlagen veränderte es nicht, die seelischen Hauptüberlieferungen setzte es nicht außer Kraft. (GW XII, 115)

Das Deutsch-Eindeutige gegen das Südlich-Zweideutige gilt es also zu verteidigen – letzterem setzt Thomas Mann gerade in der angeblich so klar-aufgeklärt-fortschrittlichen Gestalt Lodovico Settembrinis ein Denkmal.

Die Interpretation Settembrinis erscheint besonders auch deshalb äußerst komplex, weil die Versuchung naheliegt, in ihm einen Beweis für Manns Wendung zur Demokratie zu sehen – eine These, die einer genaueren Prüfung des Italieners nicht ohne weiteres standhält. Das Zweideutige an diesem „Drehorgelmann"[58] und „Windbeutel" (GW III, 90, 210, 223, 313, 646, 660, 721), das gerade durch seinen Humanismus mehr verstärkt als relativiert wird, ist von Anfang an entscheidender Bestandteil seiner Charakteristik. Selbst ohne die im Zusammenhang mit ihm wiederholte Verwendung der Chiffre „gelb" zu bemühen[59] – eine Farbe, die bereits im *Tod in Venedig* leitmotivartig die süd-

[57] Vgl. dazu auch GW XII, 549.

[58] Ein Leitmotiv, welches Settembrinis Auftreten von Anfang bis Ende begleitet (GW III, 82, 122, 131, 210, 225, 280, 313, 336, 430, 541, 542, 620, 660, 672, 675, 676). Zur äußerst weitverzweigten Begriffsgeschichte dieses Motivs vgl. Hans Wißkirchen (s. Anm. 50).

[59] Vgl. etwa GW III, 82, 83, 135, 225, 497. Angeblich soll die Farbe gelb in den Homosexuellenkreisen der Genueser Gegend eine Rolle spielen: ein gelbes Kleidungsstück oder Accessoir habe für Eingeweihte eine unmißverständliche Signalfunktion. Ob dies auch außerhalb des lokalen Kontexts gilt, und ob Thomas Mann davon etwa Kenntnis hatte, muß offenbleiben. – Darüberhinaus begleitet natürlich gelb als Farbe des Schwefels gängige Teufelsvorstellungen.
An dieser Stelle sei noch eine andere Hypothese zu den homoerotischen Konnotationen, mit denen Settembrini ausgestattet ist, erwähnt: Helmut Koopmann („Wer ist Settembrini?", in: Davoser Revue, Sondernummer zum Symposion über Thomas Manns ‚Zauberberg' in Davos vom 7. bis 13. August 1994, S. 24-27, hier S. 26) führt – ohne Quellenangabe – eine Bedeutung von „Settembrino"/"Settembrini" an, die ich bislang trotz verschiedener Nachforschungen allerdings nicht verifizieren konnte: „In Venedig nennt man Homosexuelle so, wenn sie im Herbst wie die September-

lich-zweideutig-unheimlichen Figuren des Fremden an der Münchner Friedhofshalle, den alten Geck auf dem Schiff und den Gondoliere begleitet hatte[60] – zeigt sich bei genauem Lesen, daß Thomas Mann weder seine Vorbehalte gegen den Zivilisationsliteraten, noch gegen den Komplex Süden/Italien aufgegeben hat. Auf die in diesem Zusammenhang mitspielende Verquickung historisch-politischer Beweggründe mit solchen intim-persönlicher Art – diese für Thomas Mann so überaus typische Kombination – soll hier nochmals ausdrücklich hingewiesen werden.

Von seinem ersten Auftreten an ruft Settembrini nicht nur bei Hans Castorp, sondern ebenso beim Leser einen zwiespältigen Eindruck hervor. Das Kapitel, in dem er vorgestellt wird, ist mit „Satana" überschrieben. Vorläufig allerdings assoziiert Castorp lediglich „gewisse ausländische Musikanten, die zur Weihnachtszeit in den heimischen Höfen aufspielten und mit emporgerichteten Sammetaugen ihren Schlapphut hinhielten", schließlich einen „Drehorgelmann" (GW III, 82) mit dem Italiener: Gauklerhaftes vermischt mit Mechanisch-Unabänderlichem, das vorausweist auf Settembrinis ewiggleiche humanistisch-demokratische „wohllautende Ergießungen", die Castorp mitunter mißfallen und peinlich berühren (GW III, 222), „nach Sonntagspredigt" schmecken (GW III, 86) und die in ihrer Plastik den Eindruck hervorrufen, „daß es ihm nicht ganz allein um die Lehren zu tun ist, vielleicht um sie erst in zweiter Linie, sondern besonders um das Sprechen" (GW III, 143); dies letztere übrigens eine Vermutung, der auch Madame Chauchats Urteil über den zutiefst ungeliebten Italiener – man weiß, die Antipathie ist gegenseitig – durchaus entspricht, wenn sie ihn Castorps „ami bavard de la Méditerranée, son maître grand parleur" nennt (GW III, 775).

Der Eindruck, den die beiden Vettern von Settembrinis Reden gewinnen, bleibt zwiespältig; sie empfinden sie als „wehleidig und unangenehm aufrührerisch, freilich auch unterhaltsam, ja bildend in ihrer kecken und wortscharfen Aufsässigkeit" (GW III, 137), dann wieder als „larmoyant und geschwätzig" (GW III, 210), ja als „geradezu anstößig" und „lästerlich" (GW III, 220). Auch scheinen ihnen „seine Freiheit und Tapferkeit ziemlich ete-pe-tete" zu sein (GW III, 535), genau so, wie sie im Grunde sowohl an der Tapferkeit des Carbonaro-Großvaters als auch an jener Settembrinis selbst ihre stillen Zweifel zu hegen scheinen: hatte sich dieser etwa nicht trotz aller abschätzigen Kritik an

fliegen dort erscheinen. Die Bezeichnung ist nicht eine solche des Gossenjargons, sondern eine der venezianischen Oberschicht. Und Thomas Mann, mit Venedig vertraut, könnte dieses Wort gekannt haben."

Zum historischen Luigi Settembrini als Namensquelle vgl. hingegen Manns Brief an Croce vom 27.1.1932 (Besomi/Wysling [s. Anm. 49], S. 137); Jonas (s. Anm. 49), S. 66-70; Karl Kerényi: Zauberberg-Figuren, in: Wege und Weggenossen 1 (s. Anm. 45), S. 326-339, hier S. 327 f.

60 Vgl. GW VIII, 445, 460, 465.

den Davoser Verhältnissen und trotz aller Begeisterung für die Sache des Fortschritts und der Demokratie schließlich der ärztlichen Vorschrift unterworfen und war nicht zum Fortschrittskongreß nach Barcelona gereist?

Überhaupt gilt den internationalen Kongressen – die Ironie des Autors ist nicht zu überhören – Settembrinis besonderes Interesse, gleichviel, ob es sich nun um einen Kongreß für demokratischen Fortschritt, Feuerbestattung oder Abschaffung der Todesstrafe handelt; der entsprechenden Liga gehört er mit der jeweils selben Begeisterung an. Dieses ironisch-gutmütige Sich-Distanzieren, das etwa auch in der Erwähnung des „theatralischen und effekthaften Einschlages" von Settembrinis Reden (GW III, 346), oder in der Bezeichnung „möglichst pomphaft" für die „italienische Art", „den Stand des Vorzustellenden" herauszustreichen (GW III, 521), durchschlägt, läßt sich wohl noch auf das Konto allgemeiner Klischeevorstellungen des italienischen Nationalcharakters schreiben. Was aber zweifelsohne darüber hinausgeht und als Niederschlag von Thomas Manns spezifischer Italien-Rezeption gelten muß, ist das Zweideutig-Beunruhigende an dieser Figur, für welches wir vielleicht in einer ganz bestimmten Eigenschaft Settembrinis einen ersten Hinweis sehen dürfen: in jener merkwürdigen „fixe[n] und blinde[n] Einstellung" (GW III, 84), in die seine Augen zuweilen – und nie zufällig – während seiner Gespräche mit Castorp geraten und den jungen Deutschen sekundenlang unter Kontrolle halten. So fixiert ihn Settembrini am Tag ihres ersten Zusammentreffens gleich zweimal (GW III, 84, 123), im folgenden, als Castorp ihm eröffnet, er werde nicht, wie ursprünglich geplant, nach wenigen Wochen wieder in das Flachland zurückkehren, sondern vorläufig in Davos bleiben (GW III, 340), und schließlich bei einem Gespräch über die Gefahren des „buhlerischen Experiment[s] mit den Mächten der Widervernunft" (GW III, 496) – gemeint ist Castorps in den Augen des Italieners mehr als riskanter Umgang mit Clawdia Chauchat. Den Einsatz zu diesen über den ganzen Text verstreuten Fixierungen liefert jeweils ein besonders intensiver Versuch Settembrinis, Castorp von den Gefahren, in denen er bei längerem Verbleiben „hier heroben" schwebe, zu überzeugen – mit anderen Worten: dieses „Sorgenkind des Lebens" dem Einfluß der asiatischen Sphäre zu entziehen und seinem eigenen zu unterwerfen. Könnte es sein, daß dieser charakteristisch-suggestive Zug Settembrinis vorausweist auf einen anderen Italiener, bei dem sich das hier lediglich Suggestive zur Hypnose steigert – auf den Zauberer Cipolla nämlich (von Theatralischem und Effekthaftem ist ja auch Settembrini nicht frei), der sein Publikum vorübergehend des freien Willens beraubt?

„Nicht just das Geheuerste" ist ja für Hans Castorp schließlich nicht nur ein Kolloquium mit Naphta allein, sondern ebenso mit Settembrini – so, wie man sich ja auch vor dem Windbeutel, als der letzterer immer wieder bezeichnet

wird, in acht nehmen muß. Bereits der Carbonaro-Großvater war eine „dunkle, leidenschaftliche und wühlerische Existenz" gewesen – als die Rede darauf kommt, können sich die Vettern eines Ausdrucks „mißtrauischer Abneigung, ja des Widerwillens" nicht erwehren (GW III, 215).

Erst durch seinen Gegenspieler Naphta kommt Settembrinis Zweideutigkeit richtig zum Tragen: einmal, weil Castorp durch Naphta bisher unbekannte Informationen über den Italiener zuteil werden, zum andern, weil gerade in den Diskussionen zwischen den beiden Seiten Settembrinis zutage treten, die bisher verborgen waren. So erfährt Castorp etwa von der mitunter wenig aufgeklärten Vergangenheit der Freimaurer (GW III, 703ff.), oder von der Zweideutigkeit Thots – für Settembrini der „humanistische Hermes", „dem die Menschheit das Hochgeschenk des literarischen Wortes" verdanke, für Naphta hingegen „eine Affen-, Mond- und Seelengottheit [...] und unter dem Namen Hermes vor allem ein Todes- und Totengott", in später Antike und kabbalistischem Mittelalter „Vater der hermetischen Alchimie" (GW III, 723).[61] Indem Settembrini diese Zweideutigkeiten verschweigt, wird er gewissermaßen selber zweideutig. Zumindest kann er weder zu Madame Chauchat noch zu Naphta eine wirkliche Alternative bedeuten. Überdies tritt im Verlauf der Diskussionen eine immer größere Konfusion und Verschwommenheit der Standpunkte ein: „[...] mich regt es auf," so Castorp, „solche Konfusion zu sehen, wie daß der eine die internationale Weltrepublik predigt und den Krieg grundsätzlich verabscheut, dabei aber so patriotisch ist, daß er partout die Brennergrenze verlangt und dafür einen Zivilisationskrieg führen will" (GW III, 536). Im Streit zwischen den beiden Widersachern geht es, so erkennt schließlich Castorp, „nicht nur gegeneinander, sondern auch durcheinander, und nicht nur wechselseitig widersprachen sich die Disputanten, sondern sie lagen in Widerspruch auch mit sich selbst"; die Konfusion sei derart gewesen, „daß niemand mehr wußte, wer eigentlich der Fromme und wer der Freie war" (GW III, 644). „Prinzipien und Aspekte kamen einander beständig ins Gehege":

> Es war die allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion, und Hans Castorp meinte zu sehen, daß die Streitenden weniger erbittert gewesen wären, wenn sie ihnen selbst nicht beim Streite die Seele bedrückt hätte. (GW III, 646)

Letztlich wird es „zur reinen Unmöglichkeit", zu unterscheiden, „wo Gott und wo der Teufel, wo Tod und wo Leben war" (GW III, 725).

Wir erinnern uns des Kapitels, in dem Settembrini eingeführt wird: „Satana" lautet die Überschrift, und vom *Inno a Satana* Giosuè Carduccis, Settembrinis

[61] Vgl. dazu Heftrich: Zauberbergmusik (s. Anm. 47), S. 110.

Lehrer, ist denn auch die Rede.[62] Settembrini zitiert auf italienisch die vorletzte

[62] Vgl. dazu ebd., S. 63 und 336f. – Lea Ritter Santini (Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur, Stuttgart 1978, S. 278 f.) hält Thomas Manns Kenntnis eines im Dezember 1918 in der Deutschen Rundschau unter dem Titel „Das lateinische Kulturideal, die Freimaurerei und der Ententefrieden" erschienenen Artikels von Hermann Gruber für möglich – eine Vermutung, der ich mich anschließe. Der Artikel informiert nicht nur darüber, daß Italien das „Mutterland der lateinischen Zivilisation", „Rom ihre ursprüngliche Metropole" sei und deshalb „vor allem Italiener, als die geborenen Hüter dieser Zivilisation, über deren Wesen und deren Rolle im Völkerleben gehört werden" müßten; in einem Gesamtüberblick über die Auffassungen zeitgenössischer italienischer Freimaurer zitiert der Autor einen Bruder namens Buono: „‚Italien ist das Gehirn der Latinität, Frankreich der starke Arm, die rechte Hand und die erstgeborene Tochter derselben'." Der Artikel enthält jedoch darüberhinaus zwei weitere in unserem Zusammenhang interessante Abschnitte: „Der italienische Nationaldichter Giosuè Carducci über die ‚lateinische Zivilisation'" und „Mazzini, der Philosoph und Apostel der nationalen Erhebung Italiens und der Weltrevolution, über die moderne lateinische Zivilisation". Im Abschnitt über Carducci geht es ausschließlich um die Satanshymne: „Der dichterischen Darstellung, welche das moderne Revolutionsprinzip, der eigentliche Kern der ‚lateinischen Zivilisation' im modernen Sinn, in den Dichtungen Carduccis und vor allem in seiner Satanshymne gefunden hat, legen die italienischen Freimaurer eine außerordentlich hohe Bedeutung bei. Sie erblicken in der Satanshymne den unübertrefflichen dichterischen Ausdruck ihrer Kulturideale. Sie haben daher diese Hymne zu ihrer Bundeshymne gemacht und Carducci mit Rücksicht auf dieselbe als den inspirierten Dichter Neuitaliens, neben Mazzini und Garibaldi, [...] zum Gegenstand einer Art religiösen Heiligenkults gemacht. Satan wird in dieser Hymne als der erste Verkünder der naturalistischen reinmenschlichen Religion und der Menschenrechte im Paradiese und als der Urtyp des emanzipierten autonomen Menschentums selbst gefeiert. [...] ‚Satan', erklärte Br. Carducci selbst in diesem Sinne, ‚ist die Experimentalwissenschaft; das in (revolutionärer) Feuerglut aufwallende Herz; die Stirn, auf welcher geschrieben steht: Ich beuge mich nicht!' [...] Die Satanshymne Carduccis gibt zugleich in großen Zügen einen summarischen Überblick über die Genesis der modernen lateinischen Zivilisation und des modernen Freimaurertums." Der Artikel enthält in deutscher Übersetzung die Strophen 1, 5-8, 15, 16, 35, 41-50 (Hermann Gruber: Das lateinische Kulturideal, die Freimaurerei und der Ententefrieden, in: Deutsche Rundschau, Jg. 45, Dezember 1918, Heft 3, S. 322-347). Vgl. ferner Carl Jentsch: Massoneria rediviva?, in: Die neue Rundschau, Jg. 26, Juli 1915, S. 988-993.
Carducci hatte seine von Heine (*Elementargeister*), Quinet (*Ahasvérus* und *Le christianisme et la Révolution française*), Proudhon (*De la justice dans la Révolution et dans l'Eglise*) und Michelet (*La Sorcière*) beeinflußte Satanshymne im September 1863 gedichtet, publizierte sie jedoch erst im November 1865 unter dem hier erstmals verwendeten Pseudonym Enotrio Romano. Am 8.12.1869 wird sie von der Bologneser Zeitung „Il Popolo" anläßlich der Eröffnung des Konzils in Rom erneut veröffentlicht. Unter dem Titel *Polemiche sataniche* faßt Carducci schließlich eigene und fremde Stellungnahmen zur Hymne zusammen (Giosuè Carducci: Opere XXIV, Edizione Nazionale, Bologna 1930, S. 87-116); den Beginn bildet dabei der ebenfalls im „Popolo" veröffentlichte Briefwechsel mit seinem Freund Quirico Filopanti, welcher als orthodoxerer Mazzinianer als Carducci selbst weder den antireligiösen Geist, noch den Materialismus der Hymne geschätzt hatte. Im Antwortschreiben Carduccis heißt es u. a.: „Satana per gli ascetici è la bellezza, l'amore, il benessere, la felicità. [...] Per i teocratici poi [...] Satana è il pensiero che vola, Satana è la scienza che esperimenta, Satana il cuore che avvampa, Satana la fronte su cui è scritto – *Non mi abbasso.* Tutto ciò è satanico. Sataniche le rivoluzioni europee per uscire dal Medio evo, che è il paradiso terrestre di quella gente [...]. Tutto ciò è satanico; con la libertà di coscienza e di culto, con la libertà di stampa, co 'l suffragio universale [...]. E Satana sia" (Opere XXIV, S. 91 f.). („Für die Asketiker bedeutet Satana die Schönheit, die Liebe, den Wohlstand, das Glück. [...] Für die Theokraten schließlich [...] ist Satana der fliegende Gedanke, die Experimentalwissenschaft, das entflammte Herz, die

Strophe der Hymne (GW III, 86); übersetzt lautet sie etwa: „Heil dir, o Satan, o Rebellion, o rächende Kraft der Vernunft“[63]. Castorp allerdings – und mit ihm der des Italienischen nicht kundige Leser – wird über die Bedeutung der Verse im Dunkeln gelassen.[64]

Kaum zufällig intuiert Castorp das Doppelbödige an Settembrinis Vernunft-Humanismus[65] gerade im Zusammenhang mit einer von Settembrinis

Stirn, auf der geschrieben steht – *Ich beuge mich nicht.* Dies alles ist satanisch. Satanisch sind die aus dem Mittelalter, dem Paradies auf Erden jener Leute, herausführenden europäischen Revolutionen [...]. Dies alles ist satanisch; samt der Freiheit des Gewissens und des Kultes, samt der Pressefreiheit, samt dem allgemeinen Wahlrecht [...]. Und es sei Satana.“)
Ähnlich heißt es in Heines *Elementargeistern:* „Der Teufel ist ein Logiker. Er ist nicht bloß ein Repräsentant der weltlichen Herrlichkeit, der Sinnenfreude, des Fleisches, er ist auch Repräsentant der menschlichen Vernunft, eben weil diese alle Rechte der Materie vindiziert; und er bildet somit den Gegensatz zu Christus, der nicht bloß den Geist, die asketische Entsinnlichung, das himmlische Heil, sondern auch den Glauben repräsentiert. Der Teufel glaubt nicht, er stützt sich nicht blindlings auf fremde Autoritäten, er will vielmehr dem eigenen Denken vertrauen, er macht Gebrauch von der Vernunft! Dieses ist nun freilich etwas Entsetzliches, und mit Recht hat die römisch-katholisch-apostolische Kirche das Selbstdenken als Teufelei verdammt und den Teufel, den Repräsentanten der Vernunft, für den Vater der Lüge erklärt.“ (Heinrich Heine: Werke in vier Bänden, Bd. 2, Frankfurt/Main 1994, S. 683)

[63] „Salute, o Satana/O ribellione/O forza vindice/De la ragione“.

[64] Die Satanshymne ist jedoch nicht die einzige Carducci-Reminiszenz Settembrinis: Hans Wißkirchen (s. Anm. 50) weist Settembrinis Heine-Kenntnis nach; nun war aber gerade Settembrinis Lehrer – in Manns Fiktion der historische Giosuè Carducci –, auf den der Schüler einen Nachruf für die deutschen Zeitungen verfaßt hat, ein großer Heine-Kenner und -Verehrer (abgesehen vom oben erwähnten Einfluß Heines auf die Satanshymne vgl. etwa Carduccis 1872 entstandenes Gedicht *A un Heiniano d'Italia,* in: Giosuè Carducci: Poesie, a cura di Raffaele Sirri, Napoli 1969, S. 155-156; weiterhin Emilio Cecchi/Natalino Sapegno: Storia della letteratura italiana. Dall'Ottocento al Novecento, vol. VIII, Milano 1968, S. 683-685, und Giosuè Carducci: Poesie scelte, a cura di Luigi Baldacci, Milano 1974, S. LXI). – Zu Thomas Mann und Heine vgl. Volkmar Hansen: Thomas Manns Heine-Rezeption, Hamburg 1975, ferner Heinz Wetzel: Erkenntnisekel. Motivkorrespondenzen zwischen Heines ‚Götterdämmerung‘ und Thomas Manns ‚Tonio Kröger‘, in: Heine-Jahrbuch 20 (1981), S. 163-169.
In Heines *Elementargeistern* ist die Rede von der „Kälte in der Natur des Teufels“; begibt sich der Teufel, so der Ironiker Heine, „aus der wohlgeheizten Hölle“ in „die kalte Oberwelt“, müsse er hier notgedrungen frieren – selbst wenn „es ein heißer Juliustag ist“ (Heine [s. Anm. 62], S. 684; der Autor zitiert hier, ohne sie bei Namen zu nennen, Grabbes Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*). – In diesem Zusammenhang sei nicht nur an die Kälte erinnert, die der Teufel in Manns *Doktor Faustus* bei seinem Erscheinen in Palestrina verbreitet, sondern auch an Settembrinis und seines Vaters besondere Vorliebe für die Wärme. Settembrini erwähnt seinen Vater zum ersten Mal „im Zusammenhang mit der Wärme, nach der er sich sehnte“ (GW III, 135): „Wie liebte er im Winter sein kleines, warmes Studierstübchen [...], stets mußten zwanzig Grad Réaumur darin herrschen, vermöge eines rotglühenden Öfchens [...]. [...] warm, warm mußte er es haben in seinem Stübchen, sonst zitterte er und konnte wohl Tränen vergießen vor Ärger, daß man ihn frieren ließ. Und nun stellen Sie sich vor, [...] was ich, der Sohn meines Vaters, an diesem verdammten und barbarischen Orte leiden muß, wo der Körper im hohen Sommer vor Kälte zittert [...]!“ (GW III, 136)

[65] Vgl. Helmut Koopmann: Wer ist Settembrini?, S. 25 f., der Settembrinis Körperhaltung bei seinem ersten Auftreten – mit gekreuzten Füßen auf seinen Stock gestützt – mit Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet* in Verbindung bringt: Thanatos wird hier in derselben Haltung vorgestellt.

zahlreichen Clawdia-Invektiven und bringt die Eideshelfer des Italieners durch ein halb scherzhaftes Wortspiel in Bezug zu einer Ratten- und Mausefalle: „‚Latini, Carducci, Ratzi-Mausi-Falli, laß mich in Frieden!'" (GW III, 493) Und mitunter zutiefst unbehaglich, ja geradezu „lebensgefährlich" ist Hans Castorp auch zwischen seinen beiden Pädagogen zumute: „[...] ein Teufel rechts und einer links, wie man in's Teufels Namen da durchkommen solle!" (GW III, 640)[66] Schließlich wird ihm der Italiener „mit [s]einer ragione und ribellione" zu einem „pädagogische[n] Satana" (GW III, 660) – und als pädagogische Versucher gewissermaßen streiten ja sowohl Naphta als auch Settembrini um Castorps Seele –, dessen Dämonie gerade darin zu liegen scheint, daß er alles Dämonische in an den Famulus Wagner erinnernder Plattheit leugnet.[67]

Am Ende steht der große „guazzabuglio" (GW III, 808, 829), das Durcheinandergeraten aller Werte und Grenzen, und selbst die Moral – oder besser: gerade sie – „fällt ins Gebiet der großen Konfusion" (GW III, 824).

Abschließend wollen wir uns noch kurz einem Italiener zuwenden, von dem bereits die Rede war und der wohl die intensivste Verkörperung von Südlich-Erotisch-Dämonischem darstellt: dem Zauberer Cipolla, der übrigens in den zwanziger und dreißiger Jahren als Cesare Gabrielli tatsächlich seine Zuschauer in Hypnose versetzt hat.[68]

[66] Zum „pädagogischen Eros", der in dieser Dreierkonstellation eine grundlegende Rolle spielt (und stark an jenen in der Beziehung zwischen Joseph und Mut-em-enet erinnert), vgl. Heftrich: Zauberbergmusik (s. Anm. 47), S. 119. Zur Goethe-Reminiszenz dieser Stelle vgl. ebd., S. 108 f.

[67] Vgl. dazu Thomas Manns 1922 erschienenen Aufsatz *Das Problem der deutsch-französischen Beziehungen:* „Wie paradox, nein, wie unwirklich ist der Ausgang dieses Krieges! Als Sieger ging der nationalistische oder auch internationalistisch-pazifistische Rhetor-Bourgois aus ihm hervor, – und doch hat er der Welt und dem Leben kein Wort, auch nicht ein Sterbenswörtchen mehr zu sagen. Im Vergleich mit den Machthabern Deutschlands mochte er sich in einer recht wohlfeilen geistigen, wenn auch keineswegs moralischen (und eher auch noch politischen als geistigen) Überlegenheit sonnen: außerhalb dieses schmeichelhaften Vergleichs ist er nichts anderes als eine komische Figur – tatsächlich nicht weniger und auf ebenso rührende Art komisch wie der Famulus Wagner – auch er ein Don Quijote des Humanismus. Ich schwöre, es gibt nichts Komischeres als seinen Advokaten-Jargon, seine klassische Tugend-Suade – man sollte es ausprobieren in einem Drama, einem Roman, worin man ihn etwa gar mit einer Sphäre lasterhafter Romantik kontrastierte. Man sollte ihn auf die Szene stellen, den Mann der Zivilisation, den mediterranen Freimaurer, Illuminaten, Positivisten, libre-penseur und Propheten der bürgerlichen Weltrepublik, der sich unausgesetzt ‚die Prinzipien der Vernunft und der Tugend zur Richtschnur nimmt'; man sollte ihn ‚reden', ihn noch einmal die Philosophie des Liberalismus vortragen lassen – vielleicht würde es gelingen, diesem Petrefakt ein wenig von der lebendigen Liebenswürdigkeit mitzuteilen, mit der Goethe den Famulus Wagner auszustatten wußte." (GW XII, 621)

[68] Vgl. dazu Thomas Mann: Romanzi brevi, a cura di Roberto Fertonani, Milano 1977, S. 723. Vgl. weiterhin Lore Hergershansen: Au sujet de ‚Mario und der Zauberer' de Thomas Mann. Cesare Gabrielli – Prototype de Cipolla?, in: Études Germaniques 23 (1968), S. 268-275. – Gabrielli galt wiederholt die Aufmerksamkeit von italienischem Film und Theater: so verkörpert ihn et-

Im August 1926 hält sich Thomas Mann mit seiner Frau und den zwei jüngsten Kindern einige Wochen in Forte dei Marmi auf – ein Aufenthalt, der in einem Schreiben an Bertram mit Vorbehalt kommentiert wird: „Wir sind seit vorgestern von Forte zurück. Die Kinder waren selig, aber ich nicht, denn es war eine tolle Hitze, und ich mußte schreiben."[69] Hitze und südlich-blauer Himmel scheinen immer noch jene Irritation auszulösen, die bereits aus *Tonio Kröger* und den *Betrachtungen* sprach:

Die Hitze war unmäßig, soll ich das anführen? Sie war afrikanisch; die Schreckensherrschaft der Sonne, sobald man sich vom Saum der indigoblauen Frische löste, von einer Unerbittlichkeit, die die wenigen Schritte vom Strande zum Mittagstisch [...] zu einem im voraus beseufzten Unternehmen machte. Mögen Sie das? Mögen Sie es wochenlang? Gewiß, es ist der Süden, es ist klassisches Wetter, das Klima erblühender Menschheitskultur, die Sonne Homers und so weiter. Aber nach einer Weile, ich kann mir nicht helfen, werde ich leicht dahin gebracht, es stumpfsinnig zu finden. Die glühende Leere des Himmels Tag für Tag fällt mir bald zur Last, die Grellheit der Farben, die ungeheure Naivität und Ungebrochenheit des Lichts erregt wohl festliche Gefühle, sie gewährt Sorglosigkeit und sichere Unabhängigkeit von Wetterlaunen [...]; aber ohne daß man sich anfangs Rechenschaft davon gäbe, läßt sie tiefere, uneinfachere Bedürfnisse der nordischen Seele auf verödende Weise unbefriedigt und flößt auf die Dauer etwas wie Verachtung ein. (GW VIII, 664)

Noch einmal klingen hier Schönseligkeit und bellezza der allerersten Italien-Eindrücke an, noch einmal schließen diese Begriffe im Verlauf der Erzählung sowohl politisch als auch erotisch Beunruhigendes ein – und noch einmal wird gegen all dies die „nordische Seele" gesetzt. Venedigs „stickige Sciroccoschwüle" und das „schlaffe, entfärbte Meer" kehren wieder (GW VIII, 670),

wa der junge Eduardo de Filippo im Einakter *Sik Sik l'artefice mago;* 1943 tritt Gabrielli in Vittorio de Sicas Film *I bambini ci guardano* auf; 1956 greift Luchino Visconti für ein von ihm an der Mailänder Scala inszeniertes Ballett auf die Erzählung Thomas Manns zurück. Jüngst widmete der bekannteste der italienischen Filmkritiker, Tullio Kezich, dem „Mago" zwei Artikel im Corriere della Sera (31.8. und 13.10.1994): ausgehend von der Ankündigung einer Verfilmung von *Mario und der Zauberer* mit Klaus Maria Brandauer in der Rolle Cipollas, erinnert sich Kezich an die von ihm selbst erlebte Hypnose im Jahre 1947, die in jeder Hinsicht der Beschreibung in Thomas Manns Text entsprochen habe; der Zauberer hieß auch im Falle Kezichs Gabrielli – vermutlich ein Sohn von Cesare. – Zu dieser Erzählung im allgemeinen vgl. ferner Harry Matter: ‚Mario und der Zauberer'. Die Bedeutung der Novelle im Schaffen Thomas Manns, in: Weimarer Beiträge 6 (1960), S. 579-596; Klaus Müller-Salget: Der Tod in Torre di Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns ‚Mario und der Zauberer', in: arcadia 18 (1983), Heft 1, S. 50-65; Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1984, S. 220-249.

[69] Mann-Bertram (s. Anm. 13), S. 152 (15.9.1926). Bereits ein Jahr vorher (21.9.1925) heißt es ähnlich aus Ischia: „ [...] nehmen Sie denn einen vorläufigen Gruß [...] aus diesem Süden, der nun wirklich schon fast komplettes ‚Afrika' ist in seiner Bläue, Weiße, Grelle, staubigen Schärfe der Gerüche. [...] Tag für Tag Klarheit und Glut." (ebd., S. 145)

es fehlt „der Atmosphäre an Unschuld, an Zwanglosigkeit" (GW VIII, 666). Hinter dem strahlend-südlichen Klima „erblühender Menschheitskultur" verbirgt sich in Wahrheit eine italienische Menschen und Kultur erfassende „Krankheit" (GW VIII, 667), welche das Leben in Torre di Venere keineswegs klassisch-harmonisch, sondern „ein bißchen unheimlich, nicht ganz geheuer" erscheinen läßt (GW VIII, 669) – verkörpert in dem die Willensfreiheit leugnenden „Zauberer" Cipolla, dessen hypnotische Fähigkeiten erst im Verlauf seiner Vorführung klar werden.

Immer wieder taucht also im Zusammenhang mit dem Komplex Süden/Italien Gefährlich-Dämonisches auf; wollte man versuchen, dieses Unbehagen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, könnte man vielleicht von südlich konnotierter „Versuchung" sprechen, die mit Thomas Manns „Dazwischenstehen" in engstem Zusammenhang zu sehen ist und deren Bedrohlichkeit im Laufe der Zeit nicht nachgelassen hat. Meinte er dies, als er in einem Brief an Bertram seine eigene Nord-Seite als die „verläßliche" geradezu beschwor?

> [...] zuletzt, bei aller Unverläßlichkeit ist Verlaß auf mich, wie Verlaß ist auf eine bestimmte Strophe bei Ihnen. „Ich selbst bin Nordens Ton", und immer wird der Nord mich heimlich heim holen: „Im Klang, als Hauch". *Das ist es eben, daß ich selbst mich darauf verlasse.*[70]

[70] Ebd., S. 139 (30.4.1925).

*Giovanni di Stefano*

# „Italienische Optik, furios behauptet". Giuseppe Antonio Borgese – der schwierige Schwiegersohn*

Jedem Leser des *Zauberbergs* ist die Figur des Herrn Settembrini wohlvertraut: der unermüdliche Anwalt des Fortschritts gegen die „Mächte der Finsternisse", in unendliche und erbitterte verbale Gefechte mit seinem Widersacher Naphta verwickelt, überzeugter „Humanist" und „Literat", der sich zum Diener von Tugend und Zivilisation erklärt und doch vor allem in seine eigenen Worte verliebt ist. Nicht nur die wiederholten Verweise auf die Großen der italienischen Literatur wie Dante und Petrarca, Leopardi und Carducci, sondern auch das stolze, temperamentvolle Auftreten, das sichtliche Gefallen an theatralischen Posen und die stark ausgeprägte Gestik sollen seine italienische Herkunft unterstreichen. Zwar werden seine Reden nicht ganz ernst genommen, so empfindet Hans Castorp sie zuweilen als „larmoyant und geschwätzig" und nennt ihn in Gedanken einen „Drehorgelmann" und einen „Windbeutel", aber seine leicht karikierte Erscheinung wirkt insgesamt eher sympathisch, manchmal rührend sogar, denn im Grunde ist sie harmlos und doch immer warmherzig und würdevoll. Die Beschreibung verrät die ironische Distanz Thomas Manns zu seiner Figur und deren Reden, in denen sich bekanntlich der „Zivilisationsliterat" aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu Wort meldet, der dort Zielscheibe der heftigsten und bissigsten Angriffe war und hier durch die italienische Charakterisierung versöhnliche, positivere Züge gewinnt.

Vierzehn Jahre nach Veröffentlichung des Romans, kurz vor der Emigration ins amerikanische Exil, lernte Thomas Mann in Giuseppe Antonio Borgese einen Literaten kennen, der ihm durch Herkunft und Bildung, Selbstverständnis

* Zitate aus diesen Werken Borgeses werden mit folgenden Siglen und Seitenangabe in Klammern im Text belegt: G.A. Borgese : Italia e Germania, Milano 1919 (1. Auflage 1915) = IG; ders.: Der Marsch des Fascismus, aus dem Englischen übertragen von Georg Rahn, Amsterdam 1938 = MF; ders.: Common Cause, New York 1943 = CC.
Ebenfalls werden Zitate aus Thomas Manns Gesammelten Werken (in 13 Bden., Frankfurt/Main 1974 = GW) und Tagebüchern (= TB) allein mit Bandangabe und Seitenzahl im fortlaufenden Text nachgewiesen.
An dieser Stelle möchte ich auch Frau Elisabeth Mann Borgese, Halifax, Herrn Dr. Helmut Hirsch, Düsseldorf, und dem Thomas-Mann-Archiv, Zürich, danken, die mir bei den Recherchen für meinen Aufsatz behilflich waren. Insbesondere möchte ich jedoch meinen Dank Frau Dr. Nica Borgese, Mailand, aussprechen, die mir freundlicherweise unveröffentlichte Materialien zur Verfügung gestellt hat.

und Temperament der Charakteristik Settembrinis sehr ähnlich erscheinen mußte. In Borgese konnte Thomas Mann nicht nur die energisch und nicht ohne Eitelkeit vertretene Verbindung von Nationalstolz, Literatur und Politik, sondern auch die utopischen Pläne für eine Weltverbesserung wiederfinden. Liest man Thomas Manns Äußerungen zu Borgese, so erscheint ihre nicht problemlose Beziehung in der Tat wie ein Nachspiel zum *Zauberberg*, das nach bewährten Nord-Süd-Verhaltensmustern abläuft: südländischer Überschwang versus nordische Reserviertheit. Ein Nachspiel in einem allerdings veränderten politischen Kontext, in dem Thomas Mann selbst durch die Zeitgeschehnisse in die Rolle eines deutschen Settembrini gedrängt wird und sich immer häufiger dessen Worte über Demokratie und Fortschritt bedienen muß. Die zwiespältige Beziehung zu Borgese spiegelt seine zwiespältige Haltung gegenüber dieser Rolle wider.

Nur durch einen Altersunterschied von sieben Jahren getrennt, sehen sich Thomas Mann und Borgese mit den gleichen historischen Anforderungen konfrontiert. Daraus ergeben sich Parallelen wie freilich auch Gegensätze, die eine diakronisch angeordnete Darstellung deutlicher werden läßt. Zunächst soll kurz Borgeses in Deutschland wenig bekannter Werdegang bis zur Begegnung mit Thomas Mann nachgezeichnet werden, denn das Exil hat auf die Rezeption seines umfangreichen und breitgefächerten Werkes wie eine Zäsur gewirkt. So ist Borgese in Italien vor allem wegen der *vor* seiner Auswanderung entstandenen Werke in Erinnerung geblieben: als Autor des Romans *Rubè* und als prominenter Literaturkritiker, der wichtige Aufsätze über die Dichtung Gabriele d'Annunzios und die der Jahrhundertwende geschrieben und die Bedeutung von Schriftstellern wie Alberto Moravia und Federigo Tozzi sogleich erkannt hat. Außerhalb Italiens, wo sein Name meistens im Zusammenhang mit der Familie Mann fällt, werden die politikgeschichtlichen und antifaschistischen Schriften aus der Zeit seines amerikanischen Exils hervorgehoben, die in Italien kaum rezipiert worden sind. Bis heute fehlt eine umfassende Darstellung, die beiden Lebensphasen gerecht wird und die verschiedenen Facetten seines Œuvres berücksichtigt[1]. Denn Borgese ist zugleich Kritiker, Journalist, Literat, Dichter, Ästhetiker, Historiker und Verkünder von politischen Visionen gewesen. Ein Gesamtüberblick über diese vielseitige, teils auch widersprüchliche publizistische und literarische Tätigkeit würde aber den Rahmen eines Aufsatzes sprengen. Die folgenden Ausführungen gehen deshalb vor allem auf die Deutschlandschriften und die Faschismuskritik Borgeses ein, die für die Begegnung mit Thomas Mann von größerer Bedeutung sind.

[1] Die aktuellste Bibliographie der Schriften Borgeses und der Sekundärliteratur (bis 1988) findet sich bei Salvatore Cataldo: Giuseppe Antonio Borgese, Messina 1990.

Der am 12. November 1882 in Polizzi Generosa, einem entlegenen sizilianischen Bergdorf in der Provinz von Palermo, geborene und aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Giuseppe Antonio Borgese profiliert sich schon während seiner Studienjahre in Palermo und Florenz als passionierter und ambitionierter Literaturkritiker. Im Alter von zweiundzwanzig Jahren gründet er seine erste Zeitschrift *Hermes*, in der er sich im draufgängerischen d'Annunzio-Stil an den literarischen Kontroversen der Zeit beteiligt. Seine Dissertation über die *Storia della critica romantica in Italia* wird 1905 von keinem geringeren als Benedetto Croce veröffentlicht und findet sogleich positive Resonanz. Borgese gilt als die große Hoffnung der italienischen Kritik. Gleichzeitig betätigt er sich auch journalistisch und nimmt gegen Ende des Jahres 1906 das Angebot wahr, als Korrespondent für die neapolitanische Tageszeitung *Il Mattino* und für die Turiner *La Stampa* nach Deutschland zu gehen. Hier hält er sich zwei Jahre lang – vom Spätherbst 1906 bis zum Herbst 1908 – vornehmlich in Berlin auf. Nach der Rückkehr nach Italien gibt er 1909 seine Artikel in einem Sammelband mit dem Titel *La Nuova Germania* heraus[2]. In einem flüssigen, geradezu sprudelnden Stil und mit selbstbewußter Urteilskraft bezieht der erst fünfundzwanzigjährige Autor darin Stellung zu den verschiedensten Themen, von den großen politischen und sozialen Fragen der Zeit bis zu den kleinen Sorgen des Alltags. Er berichtet vom Prozeß Harden ebenso wie vom ersten mit Benzin betriebenen Leichenwagen in Berlin, von dem Aufbau der Parteien und der Kirchen sowie vom allmählich steigenden Mangel an Dienstmädchen oder von der jüngsten mißglückten Premiere eines Stückes von Gerhart Hauptmann. Diese disparaten Impressionen und Reflexionen ergeben in ihrer Gesamtheit ein bei allen Gegensätzen einheitliches Bild des „neuen" Deutschlands, womit das wilhelminische Deutschland gemeint ist. Es ist ein sehr ambivalentes Bild, in dem Bewunderung und Befremden sich vermischen, jedoch die kritischen Töne überwiegen. Im Vorwort zur zweiten Auflage des Buches 1917 sieht Borgese rückblickend den Grund für seine Abneigung in der Enttäuschung des jungen Korrespondenten, der mit den Augen von Madame de Staël nach Deutschland gereist war und geglaubt hatte, dort „musica, ballate, le corti delle Muse, le umili case di legno e le caste nevicate fra gli albe-

[2] G.A. Borgese: La Nuova Germania, Milano-Roma 1909 [eine deutsche Übersetzung ausgewählter Seiten findet sich in der Anthologie: Direttissimo Roma-Berlino. Italienische Autoren des XX. Jahrhunderts reisen nach Berlin, hrsg. von Barbara Brunn und Birgit Schneider, Berlin (Das Arsenal) 1988]. Siehe dazu: Mario Liborio Rubino: *La Nuova Germania* di G.A. Borgese, in: Istituto di Lingue e Letterature straniere, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, quaderno n. 2 (germanistica), 1992, S. 99-113. Eine lebhafte Schilderung über Borgeses Erlebnisse in Berlin hat uns der heute vergessene Dichter und Pascoli-Übersetzer Benno Geiger überliefert, mit dem der Italiener Freundschaft schließt und der ihn in die literarischen Kreise der Stadt führt. Benno Geiger: Memoria di G.A. Borgese, in: Nuova Antologia, 458 (1953), S. 191-209.

ri" zu finden[3], sich hingegen aber mit einem Land konfrontiert sah, das in einer rasanten industriellen Entwicklung begriffen war. In dem Sammelband geht es um den Versuch, Deutschland zwischen Fortleben der Traditionen und Aufbruch der Moderne zu orten. Hinter den ehrgeizigen Bestrebungen, das Deutsche Reich als die bestimmende Macht inmitten Europas zu etablieren, glaubt Borgese die eindeutigen Zeichen einer moralischen Krise zu erkennen, die er mit dem Stichwort „americanismo" stigmatisiert: d.h. die Herankunft einer materialistischen Lebensauffassung, deren Schattenseiten in den Augen des Autors „geistige Verflachung" und Sittenverfall sind und die letztlich die Grundlagen der deutschen Macht zu zerrütten drohe. Im Schlußwort wird das Deutschland Wilhelms II. mit dem Spanien Philipps II. verglichen und die rhetorische Frage gestellt, ob die „Kinder der Sieger" von Sedan in den nächsten sich anbahnenden Konfrontationen weiter siegreich sein können[4].

Sieht man von gewissen streng konservativen moralischen Vorstellungen über die Stellung der Frau in der Gesellschaft bei Borgese ab, könnte man einige Übereinstimmungen zwischen seiner Grundthese, im damaligen Deutschland klafften wirtschaftlicher Fortschritt und moralische Entwicklung auseinander, und Heinrich Manns fast gleichzeitigen Aussagen über den Gegensatz von Macht und Geist feststellen. Den Namen von Heinrich sowie von dessen Bruder Thomas findet man freilich in dem fünfhundert Seiten langen Band nicht. Borgese hat die beiden Brüder Mann zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht zur Kenntnis genommen.

Der Aufenthalt in Deutschland hinterläßt dennoch bleibende Spuren in Borgeses geistiger Entwicklung: In den darauffolgenden Jahren vertieft er seine bisher nur oberflächlichen Kenntnisse der deutschen Literatur[5] und strebt eine akademische Laufbahn in diesem Bereich an. 1910 wird er vor allem dank der Bemühungen von Benedetto Croce zum Professor für Germanistik an der Universität Rom ernannt. Sehr bald zeichnet sich aber eine fortschreitende Entfremdung zwischen Borgese und seinem bisherigen Mentor ab, die dann auch zum endgültigen Bruch der Beziehung führte. Im Briefwechsel zwischen Croce und Karl Vossler aus jener Zeit ist diese Entwicklung gut zu verfolgen[6].

[3] G.A. Borgese: La Nuova Germania (La Germania prima della guerra), Milano 1917, S.IX.

[4] La Nuova Germania, 1909 (s. Anm. 2), S. 483 f.

[5] Gegenüber den kenntnisreichen und luziden politischen Analysen wirken die in *La Nuova Germania* enthaltenen Einblicke in die zeitgenössische literarische Welt wenig originell und allzu einseitig. Borgese beklagt den künstlerischen Niedergang von Gerhart Hauptmann, nennt Paul Heyse den letzten deutschen Erzähler von europäischem Format und weist allein auf Hofmannsthal, Wassermann, Stefan Zweig und den sichtlich überschätzten Freund Benno Geiger als die hoffnungsvollsten Vertreter der neuen Generation hin. Ebenda, S. 471 f.

[6] Vgl. Carteggio Croce-Vossler 1899-1949, hrsg. von V. de Caprariis, Bari 1983 (1. Aufl. 1951); deutsche Übersetzung von Otto Vossler: Briefwechsel Benedetto Croce – Karl Vossler, Berlin, Frankfurt/Main 1955. In den Briefen, die Croce und Vossler zwischen 1908 und 1919 wechseln

Hier kann nicht im Detail auf einen Streit eingegangen werden, in dem Persönliches und Sachliches miteinander verstrickt sind und der in vieler Hinsicht einem ödipalen Konflikt gleichkommt, bei dem Croce sich durch die Kritiken des einstigen Schülers verraten fühlt und bei dem Borgese wiederum glaubt, sich nur dadurch profilieren zu können, daß er mit einem immer heftigeren polemischen Elan auf Distanz zu seinem geistigen Übervater geht. Ein Gegenstand des Disputes ist übrigens auch Goethes *Faust,* dessen ideale Einheit Borgese gegen die Vorbehalte des Philosophen verteidigt[7]. Croce wirft Borgese u.a. vor, wissenschaftliche Forschung und tagesbezogenen Journalismus gleichzeitig betreiben zu wollen, was in seinen Augen nur eine unheilvolle Mesalliance ergibt. Gerade diese Verbindung von gelehrter Arbeit und militanter Parteinahme wird aber zur Hauptcharakteristik von Borgeses schriftstellerischem Engagement. Neben seinen universitären Verpflichtungen als Professor der Germanistik entfaltet Borgese eine intensive publizistische Tätigkeit als Literaturkritiker. Gerade in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg erscheinen seine vielleicht bedeutendsten Veröffentlichungen auf diesem Gebiet: das Buch über Gabriele d'Annunzio (1909), die dreibändige Essaysammlung *La vita e il libro* (1910-13) und die *Studi di letterature moderne* (1914)[8], die bei der Vermittlung der europäischen Literatur in Italien eine wichtige Rolle spielen. *Last but not least* ist Borgese auch als außenpolitischer Kommentator des *Corriere della sera* tätig.

Als solcher ergreift er entschieden Partei beim Ausbruch des ersten Weltkriegs, als der Streit zwischen „Neutralisten" und „Interventisten" in Italien entbrennt. Borgese gehört zu den letzteren, d.h. zu denjenigen, die die Kündigung des Dreierbundes mit Deutschland und Österreich fordern und ein italienisches Eingreifen an der Seite Frankreichs und Großbritanniens befürworten, um das Werk des Risorgimento zu vollenden. In dem 1915 aus diesem Anlaß

und in denen von Borgese mehrmals die Rede ist, läßt sich der Wandel von einer väterlich wohlwollenden und abwartenden Haltung der beiden Gelehrten gegenüber dem jungen Kritiker (Vossler unterstützt u.a. mit einem Empfehlunsschreiben Borgeses Bewerbung an der Universität Rom) zu einer entschiedenen Ablehnung gut beobachten. Erster Anlaß für die Kontroverse war ein Aufsatz Borgeses, der sich mit Croces Buch über Giambattista Vico kritisch auseinandersetzte. Vor allem in seinen im Band *La poetica dell'unità* (Milano 1934) gesammelten ästhetischen Schriften geht Borgese auf seine Polemik mit Croce, der der kritische Bezugspunkt seines Werkes bleibt, systematischer ein. Seinerseits hat Croce die Geschichte seiner Beziehung zu Borgese in *Rancori letterari sotto vesti politiche* (1947) polemisch zusammengefaßt, in: Nuove pagine sparse, I, Bari 1966, S. 403-415.

[7] Vgl. G.A. Borgese: Mefistofele. Con un discorso sulla personalità di Goethe, Firenze 1911; ders.: Saggio sul Faust, Milano 1933.

[8] G.A. Borgese: Gabriele D'Annunzio, Napoli 1909 [als Taschenbuch jüngst neuaufgelegt: Milano 1983]; ders.: La vita e il libro, 3 Bde., Torino 1910-1913; ders.: Studi di letterature moderne, Milano 1914.

veröffentlichten Band *Italia e Germania* erklärt er, warum er trotz seiner Liebe zur deutschen Kultur für einen Krieg gegen Deutschland sein muß. Auch dieses zweite Deutschlandbuch geht aus einer Reihe von Artikeln hervor, die, systematisch geordnet, erweitert und ergänzt, sich mit dem deutschen Nationalismus und dessen Anspruch auf ein geistiges Primat Deutschlands in Europa kritisch auseinandersetzen. Borgeses Kontrahenten sind prominente Gelehrte wie Hans Treitschke, Friedrich Meinecke und Hermann Cohen. In seinen Ausführungen versucht er die Besonderheit der deutschen Entwicklung in ihren historischen und geographischen Voraussetzungen zu bestimmen. Im Unterschied zu Italien habe Deutschland, so der Autor, keine fest umrissenen geographischen Grenzen; hier sei eine der Ursachen des „pangermanismo" zu suchen: auf der Suche nach stabilen Grenzen träume Deutschland von einem deutschen Europa[9]. Die Unmöglichkeit einer geographischen Definition Deutschlands sei schließlich auch der Grund dafür, daß diese Definition in dem Begriff der Rasse gesucht werde. Aber aus einem vermeintlichen, rassistisch begründeten Vorrang lasse sich keine Führungsfunktion der Deutschen über die anderen Nationen ableiten, denn im Unterschied zu einem Ideal sei der biologisch determinierte Begriff von Rasse etwas an sich Statisches und Starres, das weder übertragen noch angeeignet werden könne (IG, 23ff.).

Bei seinem Versuch, eine volkspsychologische, allgemeine Definition der Deutschen zu finden, kommt Borgese zu Aussagen, die von manchen späteren Formulierungen Thomas Manns nicht weit entfernt sind. Die deutsche Kultur sei, so Borgese, „in ihrem innersten Kern" „nicht architektonisch und politisch, sondern lyrisch und mystisch"[10]. In Thomas Manns berühmter Rede über *Deutschland und die Deutschen* aus dem Jahre 1945 heißt es ähnlich: „abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt" (GW XI, 1132). Das Hauptmerkmal des deutschen Charakters sieht Borgese in der „Gründlichkeit", die er auch „trascendentale eccessività dell'anima tedesca" (transzendentale Maßlosigkeit der deutschen Seele) nennt und die sowohl zum Guten wie zum Schlechten ausschlagen kann:

> Jeder deutsche Kraftakt war extrem: Revolution und Reaktion, Musik und Polizei, Sehnsucht und Gewalt, Gewissensfreiheit und jesuitische oder sozialistische Tyrannei, Beethoven und Metternich, beide Bürger von Wien.[11]

[9] „Qui è una fra le origini del pangermanismo: poiché gli attuali confini etnici sono frastagliati e malsicuri occorre far di gomiti e stenderli tanto da raggiungere la stabilità. [...] Movendo in cerca di frontiere solide, il sogno germanico fa germanica l'Europa." (IG, S. 13)

[10] „Nel suo nocciolo più intimo la sua civiltà non è architettonica e politica, ma lirica e mistica." (IG, S. 36)

[11] „Tedesco fu ogni slancio estremo, Rivoluzione e Reazione, musica e polizia, nostalgia e violenza, libero esame e tirannide gesuitica o socialistica, Beethoven e Metternich, ambedue cittadini di Vienna." (IG, S. 54)

Die Figur des Faust, die sich mit „irrefrenabile furore" (ungestümer Wut) von einem Abenteuer ins andere stürzt, wird zum „eroe simbolico del germanesimo" (symbolischen Helden des Germanentums) erhoben.[12] Der deutschen Maßlosigkeit wird das klassiche Maß der lateinisch-romanischen Kultur entgegengestellt.

Insgesamt läßt sich sagen, daß Borgeses Buch das Werk eines liberalkonservativen Nationalisten ist, der sich gern auf das patriotische Erbe des Risorgimento beruft. Es ist, um ein Wort von Thomas Mann zu gebrauchen, „Gedankendienst mit der Waffe". Hätte es der Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen* während der mühevollen Abfassung seines Buches gekannt, würde er in ihm gewiß ein Beispiel der Selbstgerechtigkeit eines Zivilisationsliteraten erblickt haben, ebenso wie Borgese in Thomas Manns Schriften zum Krieg Belege für seine Ausführungen über die Verirrungen des deutschen Geistes hätte finden können. Bei allen Gegensätzen zeigen die beiden Bücher jedoch auch parallele Argumentationen, die freilich unter einem umgekehrten Vorzeichen stehen und sich in den damaligen „Krieg der Geister" einreihen, an dem sich bekanntlich fast alle europäischen Intellektuellen beteiligten. Hebt Thomas Mann das „Unpolitische" als Wesen der deutschen Kultur hervor, so spricht Borgese im Gegenzug von der „deficienza politica" (politischen Unzulänglichkeit) der Deutschen (IG, 43f.). Und wenn Thomas Mann im Weltkrieg den Konflikt zwischen deutscher Kultur und westlicher Zivilisation zu erkennen glaubt, so sieht Borgese darin den Kampf zwischen christlicher Weltauffassung und germanischem Heidentum (IG, 114).

In einem Punkt sind sich Thomas Mann und Borgese jedoch einig. Beide reagieren auf Romain Rollands Appell *Au dessus de la mêlé* und beide hegen sie Zweifel an seinem Anspruch, über den Kriegsparteien zu stehen, wobei sie freilich von einem entgegengesetzten Standpunkt ausgehen[13].

Der Erste Weltkrieg bewirkt eine Änderung in Borgeses politischer Haltung. Nachdem er während des Krieges im Auftrag der italienischen Regierung verschiedene diplomatische Missionen ausführte (darunter die Organisation einer Konferenz der unterdrückten mitteleuropäischen Nationalitäten 1917 in Rom), rückt er von seiner bisherigen „irredentistischen" Gesinnung ab und

[12] „Si capisce sempre di più come veramente Faust sia, in tutto e per tutto, l'eroe simbolico del germanesimo. Faust passa dall'uno all'altro sogno, dall'una all'altra volontà con irrefrenabile furore; e ogni volta si tuffa nella nuova esperienza come se tutte l'altre fossero state vane e questa coincidesse con l'infinito e l'eternità." (IG, S. 35)

[13] Vgl. das Kapitel „'Gegen Recht und Wahrheit'" in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (GW XII, bes. S. 162-189) und den Aufsatz *Al di sopra della mischia* in: G.A. Borgese: La guerra delle idee, Milano 1916, S. 13-25. Ob Borgese ebenfalls Rollands entrüstete Worte an Thomas Mann bewußt wahrgenommen hat, ist aus dem Aufsatz nicht ersichtlich. Jedenfalls erwähnt er ihn nicht.

unterstützt in seinen Leitartikeln die Bemühungen des amerikanischen Präsidenten Wilson bei den Friedensverhandlungen in Versailles, das Selbstbestimmungsrecht der Völker durchzusetzen. Damit ergreift er Partei gegen die annexionistischen Forderungen, die bei den Friedensverhandlungen von italienischer Seite auf Dalmatien erhoben und von den Rechten im Lande, die empört vom „verstümmelten Sieg" reden, großmäulig unterstützt werden. Der Zeitgeist wehte aber wie bekannt in diese Richtung. 1919 hält der selbsternannte „vate nazionale" Gabriele d'Annunzio Fiume, das heutige Rijeka, einige Monate lang besetzt, und drei Jahre später kommt Benito Mussolini, ein früherer entschiedener Verfechter von d'Annunzios Fiume-Abenteuer, durch den inszenierten Marsch auf Rom an die Macht. Nach der faschistischen Machtergreifung zieht Borgese sich zunächst aus dem politischen Leben in den „hortus" seiner literarischen Tätigkeit zurück. Er ist inzwischen zu einem der einflußreichsten, wenn auch nicht ganz unumstrittenen Kritiker geworden, für den 1925 der Lehrstuhl für Ästhetik und Geschichte der Kritik an der Universität Mailand eingerichtet wird. In diese Periode der politischen Zurückhaltung fallen auch die zahlreichen dichterischen Werke. Es sind Romane, Erzählungen, Gedichte, Theaterstücke. Unter dieser teils sehr heterogenen Produktion ragt sein erster Roman *Rubè* hervor, der sich immer mehr als ein Hauptwerk der italienischen Erzählliteratur der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts durchgesetzt hat und eine nähere Betrachtung verdient. 1921, am Vorabend der Machtergreifung des Faschismus erschienen, macht der Roman die Gründe für dessen Erfolg bereits deutlich, indem er am Beispiel eines Einzelschicksals die Irrnisse und Wirrnisse der Kriegsgeneration schildert, einer Generation, die im Kult der Heldentat und der Verehrung des Gabriele d'Annunzio aufgewachsen war. Es ist freilich auch die eigene, durch den Krieg ausgelöste Krise, die Borgese in diesem Roman verarbeitet.

Der Protagonist Filippo Rubè ist ein süditalienischer Intellektueller kleinbürgerlicher Herkunft, der nach dem Jurastudium versucht, im politischen Milieu der Hauptstadt Rom Fuß zu fassen. Er scheitert nicht so sehr an den äußeren Umständen, als vielmehr an seinem übermäßigen Drang, sich selber und seine Umwelt ständig analytisch zu vivisezieren, einem Drang, der jedes Handeln in ihm lähmt. Diese manische Neigung zur Introspektion wird im Text mit einer Linse verglichen, die zwar die kleinsten Gegenstände vergrößert, gleichzeitig aber durch die Konzentration der Sonnenstrahlen auf einen Punkt schließlich verbrennt, was sie erhellen sollte[14]. Eine weitere Charak-

[14] G.A. Borgese: Rubè, hrsg. von Luciano De Maria, Milano 1988, S. 258: „Questa attenzione maniaca nell'osservare se stesso, questo adoperare una lente convessa per ingrandire le minime cose e rendersene ragione (ma poi, spiegava Filippo, la lente adunava i raggi del sole e bruciava ciò che avrebbe dovuto rischiarare), erano fra le cause della perdizione di Filippo."

terisierung von Filippo Rubè macht seine Verwandtschaft zu anderen Antihelden der europäischen Literatur sichtbar: „Ein verirrter Mensch[, der] alle Möglichkeiten sah und [dem] alle Maßstäbe abhanden gekommen waren."[15] In seiner Figur manifestiert sich der „dannunzianesimo" als die Krankheit einer ganzen Generation. Und hier spiegelt sich Borgeses eigene Auseinandersetzung mit dem Dichter wider, war er doch selber in seiner Jugend ein eifriger Dannunzianer gewesen und hatte ihm eines seiner besten Bücher gewidmet. Rubè ist vor allem ein frustrierter Titan, ein zur Ohnmacht verurteilter Übermensch, der, in seinem Elfenbeinturm eingesperrt, von großen Taten träumt, aber nur das Nichtige und Abstoßende im Leben um sich herum wahrnimmt. Den Ausweg aus diesem Zustand glaubt er im Krieg zu finden, von dem er als „frische[m], regenerierende[m] Luftzug", als notwendigem „Reinigungsbad" spricht. Was ihn in Wirklichkeit anzieht, ist eher die Möglichkeit, sich in ein System einzugliedern, das ihm vorschreibt, was er tun soll, und ihn somit von der Last der eigenen Verantwortung befreit. Hier zeigt sich die politische Dimension des Romans: Die persönliche Krise des Filippo Rubè verdeutlicht, wie ein Übermaß an intellektueller Kritik in ein *sacrificium intellectus* umschlagen kann. Der aus dem Kriege zurückgekehrte Rubè ist sowohl durch den Bolschewismus wie auch durch den gerade in Entstehung begriffenen Faschismus fasziniert, dessen Mischung von Gewalttätigkeit und Opportunismus er aber sehr bald durchschaut. Einen politisch emblematischen Charakter hat der Tod des Protagonisten, mit dem der Roman schließt. Rubè, inzwischen geistesgestört, gerät in Bologna unversehens in eine kommunistische Demonstration und wird von der berittenen Polizei, die die Kundgebung mit Gewalt auflöst, mitgerissen und zu Tode getreten. Beide Parteien, sowohl die Linken als auch die Rechten, vereinnahmen ihn als ihren Toten, indem sie ihn entweder als Opfer brutaler Staatsgewalt oder als einen unglücklich der Polizei zu Hilfe geeilten Kriegsveteranen hinstellen. Sein Einzelschicksal geht so in dem Kampf der Ideologien gänzlich unter.

Formal steht der Roman wegen des konsequenten Gebrauchs der Introspektionstechnik vor allem dem psychologischen Roman von Dostojewski am nächsten, dem der Kritiker Borgese sehr einfühlsame Aufsätze gewidmet hatte. Der in Selbstkritik verfangene und deshalb verführbare Held hat einen Vorläufer in Pirandellos Roman *Il fu Mattia Pascal*, mit dem auch in der Handlung einige Analogien bestehen, die sich zum Teil – wie z.B. das in beiden Werken auftretende Motiv des Hasardspielens – auf das gemeinsame Vorbild des großen russischen Erzählers zurückführen lassen. Ein weiterer struktureller Aspekt des *Rubè* ist die subtil eingearbeitete Leitmotivtechnik wagnerscher

[15] Ebenda, S. 391: „Vedeva tutte le possibilità e aveva smarrito tutti i criteri. Un uomo perduto."

Prägung, die den Roman wie ein durchdachtes Netz von wiederkehrenden Bildern und Symbolen umspannt[16]. Hier ließe sich eine Brücke bauen, die zu Thomas Mann führen könnte. Eine direkte Beeinflussung oder Anregung ist jedoch höchst unwahrscheinlich. So schreibt Borgese in seinem Beitrag zum 75. Geburtstag Thomas Manns, wie er erst Ende der zwanziger Jahre „in direct touch with any of Mann's works" gekommen sei, als er die Erzählung *Unordnung und frühes Leid* gelesen habe[17]. Wenn auch dieser Hinweis vor allem wie eine Hommage an die zukünftige Frau Elisabeth als das Vorbild für die junge Protagonistin der Erzählung erscheint und so hier eine gewisse Selbststilisierung a posteriori nicht auszuschließen ist, gibt es keinen Anlaß, daran zu zweifeln, daß Borgese das Werk Thomas Manns (das in seinen kritischen Aufsätzen kaum beachtet wird) relativ spät kennengelernt haben dürfte. Falls dennoch ein Werk der deutschen Literatur auf den *Rubè* eingewirkt hat, dann ist eher an Goethes *Werther* zu denken, den kanonischen Fall einer pathologischen Selbstbeobachtung, den Borgese einige Jahre später ins Italienische übersetzen wird. Der Roman *Rubè* wurde 1928 ins Deutsche übertragen, zwei Jahre zuvor war in der von Thomas Mann hochgeschätzten *Neuen Rundschau* bereits eine Novelle, *Die unbekannte Stadt*, mit dem Hinweis auf Borgese als einen „der bekanntesten Schriftsteller des jungen Italien" erschienen[18]. Es gibt, soweit ich weiß, aber keine Anhaltspunkte dafür, daß Thomas Mann diese Werke zur Kenntnis genommen hätte.

Anfang der dreißiger Jahre ist für Borgese eine schweigende Duldung des Faschismus nicht mehr möglich. Nach zahlreichen verbalen Einschüchterungsversuchen werden 1930 seine Vorlesungen in Mailand von faschistischen Randalierern gestört, so daß Borgese eine Einladung der University of California wahrnimmt und Italien verläßt, zunächst aber noch vorläufig. Anfang 1932

[16] Darauf hat Luciano De Maria in seinem Vorwort zur Taschenbuchausgabe des Romans als erster hingewiesen, vgl. ebenda, S.IX-XVI. Der Roman ist von der deutschen Literaturwissenschaft bis jetzt kaum beachtet worden.

[17] G.A. Borgese: Wanderlied, in: The Stature of Thomas Mann, edited by Charles Neider, New York 1947, S. 34: „I think I did not come in direct touch with any of Mann's works before late in the 20's. Life, occasionally, builds out of mere chance concomitances that dissemble the symmetries of art. It so happened that the first of Mann's works I came across while still in Milan was the long short story, *Disorder and Early Sorrow*, whose protagonist, the author's youngest daughter, I call Elisabeth."

[18] G.A. Borgese: Rubè, eingeleitet und übersetzt von Curt Gudkind, Heidelberg (Merlin-Verlag) 1928; ders.: Die unbekannte Stadt [italienisches Original: La città sconosciuta], in: Die Neue Rundschau, 37 (1926), Heft 1, S. 32-42 u. S. 112. Von Borgese wurde außerdem seine halb dokumentarische, halb romanhafte Rekonstruktion der geheimnisumwobenen tragischen Ereignisse um den Erzherzog Rudolph von Österreich und seine Geliebte in Mayerling übersetzt: Ders.: Die Tragödie von Mayerling, Heidelberg (Merlin-Verlag) 1927 [ital. Original: La tragedia di Mayerling, Milano 1925].

wird er noch für die Aufnahme in die Accademia d'Italia vorgeschlagen, aber eine heftige Kampagne in der faschistischen Presse, die dem Schriftsteller seine Verzicht-Haltung nach dem Ersten Weltkrieg zur Dalmatienfrage vorwirft, macht die Ernennung unmöglich. Inzwischen hat die faschistische Regierung im Oktober 1931 eine Verordnung erlassen, die alle Hochschullehrer zu einem Treueid gegenüber dem Regime verpflichtet. Borgese, der beurlaubt ist, ist zunächst nicht davon betroffen. Im August 1933 wendet er sich jedoch, ohne dazu aufgefordert zu sein, mit einem langen Brief direkt an Benito Mussolini, in dem er seine Ablehnung des Eides ankündigt und ausführlich begründet[19]. Auf den Brief folgt keine offizielle Reaktion. Erst ein Jahr später wird Borgese wegen überzogener Abwesenheit vom Arbeitsort aus dem Dienst entlassen. Damit wird für ihn der Studienaufenthalt in Amerika endgültig zum Exil. Es verweigerten den Eid übrigens nur dreizehn von zweitausend Professoren.

Für Borgese, ab 1936 Professor für italienische Literatur in Chicago, beginnt nun eine neue Laufbahn: als antifaschistischer Schriftsteller, der sich bevorzugt der englischen Sprache bedient, nicht nur um besser auf die amerikanische Öffentlichkeit einwirken zu können, sondern wohl auch mit der Ambition, sich ebenfalls in dieser Sprache als Schriftsteller zu behaupten. Das Buch *Goliath. The March of Fascism*, 1937 erschienen, ist das erste Ergebnis dieser Bemühungen[20]. Gleichzeitig betätigt sich Borgese politisch an zwei Fronten: zum einen im Kreis der im Exil lebenden Italiener, in der Mazzini-Society, zum anderen bei zahlreichen Initiativen, die das Getto der verzettelten europäischen Emigration aufbrechen sollen. Hierzu gehört die Idee eines „Committee on Europe", das angesehene Vertreter der emigrierten wie auch der amerikanischen Intelligenz zusammenbringen soll.

Im Rahmen dieser Initiative kommt es 1938 zu der ersten Begegnung mit Thomas Mann, den Borgese für das Komitee gewinnen möchte. Die Tagebücher des deutschen Schriftstellers halten akribisch die Kontakte und Eindrücke fest. Zum ersten Mal erscheint der Name Borgeses hier am 3. November 1937, wo „Borgese's italien. Geschichte", d.i. sein Faschismusbuch, unter einem „Stoß weiterer Bücher" in englischer Sprache en passant erwähnt wird (TB 1937-39, 125). Einen Monat später, am 8. Dezember (TB 1937-39, 139), er-

[19] Der Text des Briefes ist nachzulesen in: Fernando Mezzetti: Borgese e il fascismo, Palermo 1978, S. 48-56.

[20] G.A. Borgese: Goliath. The March of Fascism, New York 1937. Zum englischen Werk des Autors siehe Charles G. Bells Nekrolog: G.A. Borgese, Poet-Seer, in: Poetry, 82 (April 1953 – September 1953), S. 40-49. Vgl. auch: Marinella Mascia Galateria: L'America di Borgese, in: Borgese, Rosso di Secondo, Savarese, Atti dei Convegni di studio Catania-Ragusa-Caltanissetta, hrsg. von Paolo Mario Sipala, Roma 1983, S. 21-38. Eine zweisprachige Ausgabe der von Borgese in englischer Sprache geschriebenen Gedichte ist jüngst veröffentlicht worden: Giuseppe Antonio Borgese: Poesie inglesi, hrsg. von Antonio Motta, Manduria-Bari-Roma 1994.

hält Thomas Mann durch Ignazio Silone das Typoskript eines französisch geschriebenen Aufsatzes von Nicola Chiaromonte, in dem Borgeses Buch gelobt wird und den er ein Jahr später in *Mass und Wert* veröffentlichen läßt[21]. In seinem Aufsatz sieht Chiaromonte das „Eigentümliche" des Buches darin, „dass hier zum ersten Mal ein Intellektueller als Intellektueller, besorgt um literarische Form, über Mussolinis Apokalypse schrieb". Durch diese positive Einschätzung vorbereitet, trifft Thomas Mann mit Borgese während seiner amerikanischen Vortragsreise im Frühjahr 1938 am 2. März in Detroit zusammen. Die lapidare Eintragung im Tagebuch („Unterhaltung im Salon mit diesem", S. 184) verrät nichts über Inhalt und Tenor dieser ersten Begegnung. Am selben Abend erfährt Thomas Mann aus der Tageszeitung die Nachricht von Gabriele d'Annunzios Tod. Eine nahezu symbolträchtige Konstellation – der Tod des verhaßten Künstlers und die gleichzeitige Bekanntschaft mit dessen Kritiker –, die seine Aufmerksamkeit erneut auf Borgese lenken wird. Am 31. März, im Reisezug nach Los Angeles, vermerkt er im Tagebuch: „Las später etwas im ‚Tagebuch' über d'Annunzio von Ludwig (schlecht) und Borgese (gut)." (TB 1937-39, 200). *Das Neue Tagebuch* hatte aus Anlaß des Todes zwei ganz gegensätzliche Beiträge veröffentlicht[22]. Emil Ludwigs Nekrolog pries in überschwenglich-pathetischem Stil d'Annunzio als den größten Dichter der Zeit neben Hamsun und klagte dabei über den Zustand der deutschen Literatur sowohl der im Lande verbliebenen als auch der aus dem Land vertriebenen Autoren. Borgeses Beitrag war ein Auszug aus dem *Goliath*, der ironisch distanziert die politisch schillernde Rolle beschrieb, die d'Annunzio für die Herankunft des Faschismus gespielt hatte.

Als Thomas Mann, aus Amerika zurückgekehrt, einige Monate später die inzwischen in Amsterdam veröffentlichte deutsche Ausgabe von Borgeses Buch erhält, liest er sofort darin. Eine sehr positive Rezension des Sohnes Klaus war bereits in der *Neuen Weltbühne* am 9. Juni 1938 erschienen, in der dieser u.a. klagte, daß aus dem Kreis der deutschen antifaschistischen Intellektuellen noch kein Werk hervorgegangen sei, das dem von Borgese an die Seite zu stellen wäre[23]. Als Fazit seiner Lektüre trägt Thomas Mann am 12. Juli 1938 ins Tagebuch ein:

[21] Die Rezension von Nicola Chiaromonte erschien in: Mass und Wert, Mai/Juni 1938, Heft 5, S. 804-811.

[22] *D'Annunzios Tod* von Emil Ludwig und *D'Annunzio eröffnet das schwarze Zeitalter* von G.A. Borgese, in: Das Neue Tagebuch, 12. März 1938, 6. Jg., Heft 11, S. 256-261.

[23] Klaus Mann: *Der Marsch des Fascismus*, in: Die neue Weltbühne, 9. Juni 1938, 34. Jg., Nr. 23, S. 718-722. Anfang der vierziger Jahre zählt Borgese zum „Board of Editorial Advisors" der von Klaus Mann herausgegebenen Zeitschrift *Decision*.

Viel in Borgese's Buch, dessen Verve sehr fesselt. [...] Borgese über Croce, sehr unterrichtend. Seine Entwicklung der meinen verwandt. (TB 1937-39, 254)

Nun wird deutlich, was Thomas Mann in Borgese als „verwandt" erscheinen konnte: es ist der gemeinsame Status des im Exil lebenden Schriftstellers, der eine Wandlung vom engagierten Verfechter einer patriotischen Haltung zum öffentlich auftretenden Ankläger des eigenen Landes vollzogen hat. Vielleicht aber auch das parallele Haßliebe-Verhältnis zu Wagner und zu d'Annunzio und deren verhängnisvollem politischen Erbe.

Der Hinweis auf Croce bedarf einer zusätzlichen Erläuterung. Croce hatte 1932 Thomas Mann als einem der wenigen Freigeister in Europa seine *Geschichte Europas im XIX. Jahrhundert* gewidmet. Bei der Lektüre der deutschen Übersetzung im Juni 1935 wußte Thomas Mann mit dem Buch jedoch nicht viel anzufangen – einem Buch, in dem Nietzsche nur einmal und eher am Rande erwähnt wird und Wagner schon gar nicht. „Croces ‚Europa im XIX. Jahrh.', womit ich mich beschäftigte, ist kein sehr hinreißendes Buch."[24] So lautet seine nüchterne Eintragung ins Tagebuch am 16. Juni 1935. In Borgeses *Marsch des Fascismus* konnte er nun vieles aus einer anderen Sicht über Croces Stellung zum Faschismus erfahren. Eine sehr kritische Sicht, müßte man sofort hinzufügen. Der Name Croces kommt im Buch mehrmals vor und immer in polemischer Absicht. Der alte Bruch ist nicht gekittet worden. Borgese wirft Croce vor, sich nicht nur bis 1924 wohlwollend gegenüber Mussolini verhalten zu haben[25], sondern auch mit seinen philosophischen Schriften dem Faschismus indirekt theoretische Hilfe geleistet zu haben. Zum einen habe er Georges Sorels Hauptwerk *Réflexions sur la violence* kraft seines intellektuellen Prestige in Italien bekanntgemacht, ein Werk, das dem Faschismus dann zum Vorbild für seine Vermischung von sozialistischen und gewaltverherrlichenden Parolen dienen sollte, zum anderen habe er mit der in seinem philosophischen System formulierten strikten Unterscheidung von Moral und Politik Mussolinis Machiavellismus hoffähig gemacht (MF, 186 ff. u. 278 ff.).

Man könnte noch weiter gehen und in dem ganzen Buch Borgeses einen po-

[24] TB 1935-36, S. 119. Später im November 1944 während der Arbeit am *Doktor Faustus* wird sich Thomas Mann erneut mit Croces *Geschichte Europas* befassen.

[25] Hier spielt Borgese möglicherweise auf das im *Giornale d'Italia* am 27. Oktober 1923 erschienene Interview mit dem Philosophen an, worin dieser den Faschismus noch als eine notwendige, wenn auch zeitbegrenzte Kräftigungskur für den geschwächten liberalen Staat bezeichnet. Erst ein Jahr später, nach der Ermordung des sozialistischen Parlamentariers Giacomo Matteotti, geht Croce auf kritische Distanz zum Regime und veröffentlicht 1925 ein auch im Ausland vielbeachtetes „Gegenmanifest" (als Reaktion auf das von Giovanni Gentile verfaßte „Manifest der faschistischen Intellektuellen"), das von vielen antifaschistischen Intellektuellen unterschrieben wird, nicht jedoch von Borgese, was ihm später von seiten Croces den Vorwurf des Opportunismus einbringen wird.

lemischen Gegenentwurf zu Croces *Geschichte Italiens*[26] und *Geschichte Europas* sehen. Hatte Croce die Geschichte Europas im 19. Jahrhundert als die unwiderrufliche Entfaltung der Idee der Freiheit gedeutet und somit den faschistischen Totalitarismus als eine rückwärtsgewandte, vorübergehende Episode indirekt relativiert, so geht Borgese – sechs Jahre später – dagegen von der weltgeschichtlichen Bedeutung des italienischen Faschismus und von der unmittelbar bevorstehenden Gefahr eines Weltkrieges aus. Dies erklärt den Grundton des Werkes: keine um Ausgewogenheit bemühte historische Abhandlung à la Croce, sondern ein bewußt rhetorisch aufgebautes und schwarzweiß argumentierendes Pamphlet, das vor allem der in den angelsächsischen Ländern verbreiteten Tendenz, den Faschismus in seiner Gefährlichkeit gegenüber dem Nationalsozialismus herunterzuspielen und Mussolini selbst sogar eine gewisse Sympathie zu bekunden, entschieden entgegentreten soll.

Thomas Mann konnte so auf den italienischen Weg zum Faschismus mit den Augen eines politisch engagierten und humanistisch gebildeten Literaten blicken, der sich wie seine Figur Settembrini vor allem dem liberalen Erbe des Risorgimento verpflichtet fühlte und auf die Lektion von Mazzini und De Sanctis berief. Es ist ein Blick, der sich vor allem auf die geistigen und moralischen Aspekte konzentriert und den ökonomischen und sozialen Faktoren eine eher untergeordnete Rolle zumißt. Als Historiker lehnt Borgese sowohl die „deterministischen" Methoden ab, die das Individuum bloß als Träger von allgemeinen Ideen oder Klassenkonflikten betrachten, wie auch die „biographischen", für die das Individuum alles und „die Umgebung ein neutraler Hintergrund, wie ein grauer Vorhang" sei (hier richtet sich die Kritik auch gegen die Psychoanalyse). Um diesen Nachteilen zu entgehen, wählt der Autor eine dritte Methode, die man als die „ästhetische" bezeichnen könnte und die er mit dem Hinweis auf das Vorbild Tolstois „die Perspektive des guten Romanciers" nennt, die „den Determinismus und die Freiheit, Milieu und Persönlichkeit, den Wirtschaftskampf und die anderen Nöte von Leib und Seele gegeneinander abzuwägen" (MF, 162) weiß. Hierher rühren nicht nur der brillante, bilderreiche Sprachduktus und der besondere „epische Atemzug", der von Klaus Mann hervorgehoben wird, sondern auch die unleugbaren Schwächen des Buches wie die Neigung zu übereilten, eigenwilligen Verallgemeinerungen und Vereinfachungen.

Die Hauptwurzel der „italienischen Katastrophe" sieht Borgese in dem lange heraufbeschworenen Mythos des römischen und christlichen Universalreiches, der anders als in Frankreich und England die Entwicklung einer modernen Nation verhindert habe und in den imperialistischen Träumen des

[26] Benedetto Croce: Storia d'Italia dal 1871 al 1915, Bari 1928.

Faschismus wieder aufflamme. Seine Kritik richtet sich gegen die geistige „Elite", die dem Mythos der großen Vergangenheit nachgehangen habe und für die „die Idee der Nation" zu eng gewesen sei[27]. Auf der anderen Seite hätten die „Realisten" wie Machiavelli, die das Ideal des römischen Reiches als überholt verwürfen, jedoch auch deren christliche und moralische Bedeutung abgetan und die Einigung Italiens nur als Ergebnis von „Gewalt und Verrat" für möglich gehalten (MF, 41). Im Faschismus würden diese beiden Momente verhängnisvoll miteinander verfließen. Mussolini wird in die Nachfolge des Cola di Rienzo, Machiavellis und d'Annunzios eingereiht. Diese Tradition – das ist die Schlußfolgerung des historischen Exkurses – habe sich stärker als die liberalen Ideale des Risorgimento erwiesen, der jetzt bloß als eine kurzlebige Episode von fünfzig Jahren erscheine: „weniger, als die Natur dem Einzelnen gewöhnlich zubilligt." (MF, 67)

„Warum war Italien so kurzlebig?" – in der Optik dieser Frage rekapituliert Borgese die Ereignisse, die vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum Beginn des „schwarzen Zeitalters" führten, wie die Zeit des Faschismus genannt wird. Im Gegenzug zur marxistischen „rationalen" Deutung des Faschismus als Reaktion des Großkapitals auf „eine drohende bolschewistische Gefahr" betont er die unlösbar irrationalen Elemente:

> Keine Dialektik oder Rationalisierung gewährt Aufschluss. Kein Hegel und kein Marx besitzt den Schlüssel zum Fascismus, kein Prophet hat jemals etwas Derartiges prophezeit. Der Fascismus bleibt, was er ist: ein Ausbruch von Erregbarkeit und Pseudointellektualismus, durch und durch irrational in seinem Wesen. (MF, 205)

Borgese erkennt jedoch in der Anziehungskraft auf das Kleinbürgertum einen entscheidenden Grund für den Erfolg des Faschismus. Er beschreibt diese Klasse bildhaft als „ein Grenzgebiet, bewohnt von Menschen mit weissem Kragen und grauem Gewissen, Proletarier, die die Farben und Sitten des Bürgertums nachahmen, [...] ein sozialer Auswuchs, der sich selber zu entwachsen wünscht, [...] weniger eine objektiv vorhandene Tatsache als eine Geistesverfassung."[28] Als ein skrupelloser kleinbürgerlicher Emporkömmling und ge-

[27] MF, S. 46: „Die Elite, die erlesene Schar, hatte ihr eigenes Vaterland; doch bis auf verschwindende Ausnahmen hiess dieses Vaterland nicht Italien. Die Idee der Nation war zu eng für sie; ihr Vaterland war der Ruhm der Vorfahren, die Fülle der antiken Universalkultur und Schönheit. Zwischen der grenzenlosen Weite dieser Konzeption und der brüchigen Wirklichkeit des Alltags lag Italien, weniger als ein Schemen, nicht einmal ein Kompromiss." Und S. 47: „Wäre die geistige Elite in dem Zeitraum zwischen Dante und Machiavelli einen anderen Weg gegangen, es hätte eine nationale, italienische Geschichte gegeben: einen Bund der nord- und mittelitalienischen Fürstentümer und Städte, ein Defensivbündnis mit dem Süden, eine Einheitsfront gegen den beutelüsternen spanischen und transalpinen Militarismus, die Erhaltung des grossen zivilisatorischen Erbes in einer neuen Form des sozialen Lebens."

[28] MF, S. 205. Rückblickend verweist der Autor auf den Schluß des eigenen Romans *Rubè* als „eine Voraussage der italienischen Zukunft" (S. 276 f.).

scheiterter Künstler wird Mussolini selbst charakterisiert, dessen „unaufhaltsamer" Aufstieg detailreich geschildert wird.

Die wichtigste Erkenntnis des Buches ist die These, daß der Faschismus seinem Wesen nach unvermeidbar zu einem Krieg führen muß – eine These, die heute, wo der historische Revisionismus Konjunktur hat, aktueller als je zuvor ist. Der letzte Teil, der den Titel „Der Marsch in die Welt" trägt, unterstreicht die Gefährlichkeit der außenpolitischen Unternehmungen Mussolinis und die bevorstehende Kriegsdrohung in polemischer Absicht gegen die Appeasement-Politik Englands. Das Buch schließt dennoch mit einer optmistischen, versöhnlichen Note: mit der utopischen Vision einer durch den Bund der Solidarität vereinigten Menschheit, in der der einzige Ausweg aus den Wirren der Nationalismen und der damit verbundenen Kriege gesehen wird[29]. In der kritischen Betrachtung des Nationbegriffs besteht die persönliche politische Lehre, die Borgese aus der Herankunft des Faschismus zieht und die ihn dazu bewegt, während der Exiljahre in Amerika nach Alternativen zum überkommenen Nationalstaat zu suchen.

In den bisher summarisch wiedergegebenen Ausführungen Borgeses konnte Thomas Mann vermutlich gewisse Gemeinsamkeiten mit der eigenen Sichtweise des Faschismus feststellen, hatte er doch in seiner Novelle *Mario und der Zauberer* die nationalistische Überhitzung der Atmosphäre im faschistischen Italien eindringlich dargestellt und mit Cavaliere Cipolla ein bedrückendes Porträt eines Massenverführers gezeichnet. Beide Autoren lenken ihre Aufmerksamkeit auf die ästhetische Komponente im Faschismus und erkennen in Mussolini bzw. Hitler den gescheiterten Künstler, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise: Borgese herablassend, Thomas Mann durch die „unangenehme und beschämende" Verwandschaft „peinlich" berührt[30]. Viel weniger dürfte Thomas Mann dagegen den Ausführungen abgewonnen haben, die sich mit der Lage in Deutschland auseinandersetzen. Denn in seiner emphatischen Betonung der faschistischen Gefahr verkennt Borgese die reale Gefahr, die vom deutschen Nationalsozialismus ausgeht, der ihm bloß als „eine getreue Nachbildung des Fascismus in grösserem Masstab" (MF, 340) erscheint[31]. Um

[29] „Statt all der Vaterländer wird es nur noch ein Bruderland geben, bewohnt von Menschen, die vereint, wie Leopardi in seinem hymnischen Vermächtnis sang, gegen ihre gemeinsame Feinde kämpfen, die ungebändigte Natur und den Tod. Das ist Utopia. Doch was ist des Menschen Erde, wenn nicht der vorherbestimmte Boden für Utopia?" (MF, S. 438)

[30] Vgl. die Mussolini-Kapitel im *Marsch des Fascismus* (bes. S. 160-200) und Thomas Manns Aufsatz *Bruder Hitler* aus dem Jahre 1939 (GW XII, 845-852, hier S. 849).

[31] „Die Originalität des Fascismus bestand darin, dass er die Methoden der Linksrevolutionen und die Technik des Maschinenzeitalters den Zwecken eines reaktionären Umsturzes dienstbar gemacht und dass er den Machtbegriff an die Stelle des Rechtsbegriffes gesetzt hatte. Das ist der Punkt, worin der italienische Fascismus Vorbild und der deutsche Nationalsozialismus Nachahmung war." (MF, S. 340)

der Unterschätzung der faschistischen Machenschaften entgegenzutreten, ist er bemüht, die Tragweite des deutschen Totalitarismus, sogar der antisemitischen Verfolgungen herunterzuspielen. Diese polemisch pointierte Umkehrung der gängigen Meinung entspricht sicherlich in erster Linie dem Pamphletcharakter des Buches, das sich – und das soll nicht vergessen werden – an ein anglo-amerikanisches Publikum wendet, worunter nicht wenige waren, die Mussolini Bewunderung und Lob zollten und ihn Hitler entgegenstellten. Andererseits kommen hier die Vorstellungen über „latinità" und „germanità" aus den früheren Deutschlandbüchern zum Ausdruck. In der Vorreiterrolle des Faschismus sieht der Autor erneut die geschichtlichen Fäden wirken, die „den Lauf der wechselseitigen Beziehungen zwischen dem deutschen Geist und dem italienischen Geist" durchziehen.

> Die Deutschen erhielten in ihrer frühen Vergangenheit zu wenig klassische Bildung, die Italiener zu viel; diese waren geistig überfüttert, jene unterernährt. Der Überschuss wie der Mangel hatten Folgen, die sich im abnormen Verhalten der einen wie der anderen auf seltsame Weise ergänzten. Es geschah, mit anderen Worten, dass die Deutschen durch fast zweitausend Jahre unermüdlich nach Italien pilgerten, zu der Erbin der alten Welt, der Hüterin unsterblicher Weisheit, dass sie von dort in ihre Wälder heimtrugen, was immer, Elf oder Kobold, die unerschöpfliche Zeugungskraft der italienischen Phantasie spielend in die Welt gesetzt hatte, und es in der gnadenlosen, humorlosen Tiefe ihrer eigenen Gehirne bis zur Vollreife nährten. (MF, 345)

In dieser „italienischen Optik" faßt Borgese als Antwort und Reaktion auf ursprünglich aus Italien kommende Anregungen zwei Jahrtausende deutscher Geschichte auf ein paar Seiten zusammen. So sei die Einigung der deutschen Nation im 19. Jahrhundert ohne das italienische Risorgimento nicht denkbar, ebenso wie der Nationalsozialismus ohne den Faschismus. „Es gibt jedoch", fügt er hinzu, „eine zugleich tragische und groteske Tendenz in der Geschichte, die aus den italienischen Traumbildern, sobald sie nach Deutschland verpflanzt werden, wahre Frankensteinsche Ungetüme mit echten Fäusten und Rachen werden lässt." (MF, 347)

Der Blick Borgeses bleibt auf Italien fixiert. In seiner Rezension spricht Klaus Mann von „einem umgekehrten, melancholisch bitteren Nationalstolz" und bemängelt in den Deutschland gewidmeten Teilen „eine gewisse Tendenz zur Simplifizierung"[32]. Thomas Mann dürfte es nicht viel anders gesehen haben. Hier mußte der Eindruck einer „verwandten" Entwicklung einem Gefühl der Andersartigkeit weichen.

Die Differenzen machen sich bemerkbar, als der persönliche Kontakt nach Thomas Manns endgültiger Auswanderung nach Amerika enger wird. Der

[32] Klaus Mann (s. Anm. 23), S. 720 und S. 721.

Grund dafür ist wohlbekannt: In seinen Begegnungen mit Thomas Mann lernt der von seiner ersten Frau inzwischen geschiedene Borgese dessen jüngste Tochter Elisabeth kennen. Einige Monate später hält er um ihre Hand an, und am 23. November 1939 findet in Princeton die Hochzeit statt, die von den Anwesenden als ein Gegenstück zur deutsch-italienischen Achse scherzhaft gefeiert wird[33]. Damit wird Borgese zum Schwiegersohn des nur sieben Jahre älteren Thomas Mann, dessen ambivalente Gefühle angesichts der neuen familiären Konstellation in dem Brief vom 26. November 1939 an den Bruder Heinrich durchscheinen:

Ja, auch wir haben Hochzeit gehabt, Medi hat ihren antifascistischen Professor geheiratet, der mit seinen 57 Jahren nicht mehr daran gedacht hätte, soviel Jugend zu gewinnen. Aber das Kind wollte es und hat es durchgesetzt. Er ist ein geistreicher, liebenswürdiger und sehr wohlerhaltener Mann, das ist zuzugeben, und der erbittertste Hasser seines Duce, den er aus purem Nationalismus für den Allerschlimmsten hält. Diesen Nationalismus kasteit er mit Worten wie: „Deutschland ist eine Orgel und Italien bloß eine Geige". Das „bloß" will aber nichts besagen. Einmal ging er bis zu der Formulierung: „Europa, that is Germany with fringes." (Mit Fransen.) Nun, das könnte ja Hitlern gefallen. Er ist aber dabei ein überzeugter Amerikaner, und obgleich Medi italienisch kann und er deutsch, sprechen sie ausschließlich englisch miteinander.[34]

In Anwesenheit Borgeses werden die periodischen Familientreffen zu Weihnachten und anderen Anlässen zum Schauplatz heftiger Auseinandersetzungen über die Kriegslage und über die Zukunft Italiens und Deutschlands. So beschreibt Borgese diese Familienrunden in seiner schon erwähnten Hommage an Thomas Mann: „The conversation at meals was mostly political yet never rising to pitches of debate, for he dislikes pugnacity."[35] Etwas anders erscheinen sie aus der Sicht Thomas Manns. In seinen Tagebüchern vermerkt er mit wachsendem Verdruß Inhalt und Tenor solcher Tischgespräche, die für ihn hauptsächlich aus überwältigenden, nicht zu bremsenden Monologen des allzu temperamentvollen Schwiegersohns bestehen, die er mit stoischem Gleichmut über sich ergehen läßt. Am Weihnachtsabend 1939 heißt es z.B.:

Allzu laute, sich über das ganze Festlunch erstreckende Diskussion der politisch-religiösen Dinge, ausgehend von der Nominierung eines vatikanischen Botschafters durch Roosevelt, der ersichtlich nur noch „ein Instrument der Jesuiten" sei. Italienische Optik, furios behauptet. Einige Niedergeschlagenheit. (TB 1937-39, 514)

[33] Siehe Klaus Mann: Der Wendepunkt, Reinbek 1984, S. 391f.

[34] Thomas Mann: Briefe. 3 Bde., hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1961-1965, Bd. II, S. 124.

[35] G.A. Borgese: Das Wanderlied (s. Anm. 17), S. 36.

Bei der Lektüre mancher Eintragungen denkt man unweigerlich an die *Zauberberg*gespräche, an die goldene Küste Kaliforniens versetzt[36]. So lautet das Tagebuch am 24. November 1940:

Diskussion mit Borgese über den Unterschied im Verhältnis Italiens und Deutschlands zur universellen Civilisation. Er rief Mendelssohn, Lessing, Schiller an. (TB 1940-43, 184)

Und am 28. April 1949, wobei die Aufzeichnung auch auf Thomas Manns Einstellung kein günstiges Licht wirft:

Abendessen bei Borgeses mit Peter Pr. [Pringsheim] u. Frau. Tauben, Champagner. Rührende Bemühtheit. Borgese redet zugunsten der Negerrasse und sowohl gegen die Italien-Reise wie gegen den „Tod in Venedig" von wegen Italiens. Goethes „emotional contempt". – Müde. (TB 1949-50, 53)

Ein Thema, das für Zündstoff sorgte, war die Rolle der katholischen Kirche und des Papstes, die Borgese besonders kritisch beurteilte. So hält das Tagebuch am 26. November 1940 fest:

Borgese zum Dinner. Mit ihm nachher bei uns viel über Italien und das Papsttum. Nach seiner Meinung muß und wird die kommende Revolution in Italien den Vatikan verbrennen. (TB 1940-43, 184)

Andere Eintragungen verraten deutlicher Thomas Manns Gefühle angesichts solcher Diskussionen. So am 23. März 1944: „bedrückende Expektorationen" (TB 1944-46, 37); am 29. März 1944: „schwer erträgliche Redereien B.'s über Italien und die Alliierten." (ebd., 39); am 10. Oktober 1944: „laute Reden des Schwiegersohns" (ebd., 111); am 8. November 1944: „Annehmlichkeit der Abwesenheit Borgeses und seiner Meinungen" (ebd., 121); am 13. Dezember 1944: „Das triumphale Unken und I told you so-Gebahren Borgeses schrecklich enervierend. Ein guter, eitler, dankbarer, vulkanischer Mann, sehr schwer zu ertragen, wenn auch versöhnend zwischendurch." (Ebd., 134) Die Animosität solcher wiederkehrender Bemerkungen hat gewiß auch andere, tiefer liegende Gründe als allein die „furiose" Redseligkeit des wenige Jahre jüngeren, so „übermächtig[en]" (TB 15.8.1949) Schwiegersohns, der die Lieblingstochter

[36] Eine sehr lebhafte und ironische Schilderung einer Cocktail-Party mit Borgese und Thomas Mann hat uns der berühmte Soziologe Lewis Mumford in seiner Autobiographie *My Works and Days* (New York und London, 1979) hinterlassen, in der er zwar die kaum zu unterdrückende Neigung des Italieners zu monologisieren bestätigt, die er mit der Explosion eines Geysers vergleicht, aber auch die nicht ganz unschuldige „Naphta"-Rolle des Provokateurs, die der Deutsche dabei spielte, hervorhebt.

geheiratet hatte und mit ihr eine laut der Tagebücher nicht immer harmonische Ehe führte. Gelegentlich vergleicht sich Thomas Mann mit ihm und so schreibt er am 8. März 1943 mit sichtbarer Genugtuung: „Borgese, 10 [recte: 7] Jahre jünger, als ich, begab sich 10 Uhr müde und einsilbig zur Ruhe. Ich habe noch meine Cigarre, lese eine Weile Shakespeare und im Bette Tolstoi." (TB 1940-43, 546) Innerhalb der Familie Mann muß jedoch ein allgemeines Einverständnis darüber bestanden haben, die politischen Meinungen des italienischen Schwiegersohns als fixe Ideen eines ansonsten warmherzigen und großzügigen Mannes zu behandeln. Liest man in Klaus Manns Tagebüchern und Briefen, so stößt man auf ähnliche Äußerungen[37].

Die stürmischen Wortgefechte bei Tisch und ihr Niederschlag in den Tagebüchern sind aber nur eine Seite in Thomas Manns Beziehung zu Borgese. Auch haben nicht alle Aufzeichnungen zu seiner Person polemischen Charakter. Nicht selten spricht Thomas Mann sich anerkennend aus, z.B. wenn er Borgeses Aufsätze positiv kommentiert oder dessen Libretto zu einer Oper des amerikanischen Komponisten Roger Sessions über *Montezuma* als „[r]are Sprachleistung" lobt und sich für die Publikation, wenn auch vergeblich, einsetzt[38]. Er bezieht Borgese Anfang 1944 in die Arbeit an einem Filmprojekt, *The Woman with a Hundred Faces*, ein, aus dem jedoch nichts wird, – wohl der einzig überlieferte Ansatz einer künstlerischen Zusammenarbeit zwischen den beiden Schriftstellern[39].

Einen durch gegenseitige Respektbekundungen geprägten Umgangston zeichnen die Briefe aus, die Thomas Mann in deutscher und Borgese zumeist in englischer Sprache miteinander wechseln[40]. Die Anredeformeln verraten die

[37] Vgl. Klaus Mann: Tagebücher 1938 bis 1939, München 1990, S. 147 f. (25.12.1939). Vgl. auch den Brief vom 31.12.1939 an den Bruder Golo in: Klaus Mann: Briefe und Antworten, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1975, Bd. II, S. 101.

[38] Vgl. TB 20.3.1941 und 15.5.1942; vgl. auch den im Thomas-Mann-Archiv aufbewahrten Brief vom 11.5.1942 (und nicht 31.5.1942, wie in den *Regesten* [42/187] angegeben!) an Borgese, in dem er schreibt: „Es ist etwas so ganz Besonderes damit – war etwas Besonderes schon mit seiner Entstehung, die eine Entwicklung aus relativ bescheidenen und praktischen Absichten ins sehr Anspruchsvolle und Hochpoetische [in den *Regesten* fälschlicherweise: Hochpolitische] darstellt." Vgl. Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, 5 Bde., Frankfurt/Main 1976-1987, Bd. II, S. 628.

[39] Borgeses Beitrag ist durch zwei unveröffentlichte Briefe vom 2. und 18.5.1944 (im Besitz der Familie Borgese) belegt, die detaillierte Vorschläge zur geplanten Rahmenhandlung enthalten. Allerdings wußte Thomas Mann mit diesen Vorschlägen nicht viel anzufangen. So lauten seine Tagebucheintragungen am 6.5.1944: „Nach dem Lunch Lesung und Erörterung des von Borgese übersandten Film-Plans. Mißlich." (TB 1944-46, S. 52) Und am 21.4.1944: „Unbrauchbare Vorschläge Borgeses für den Bromfield-Film." (Ebd., S. 58). Zu dem Filmentwurf ist nicht viel bekannt, vgl. Hans R. Vaget: Filmentwürfe, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 622.

[40] Von den Briefen Thomas Manns an Borgese hat Erika Mann nur einen vom 21.3.1945 in ihre dreibändige Ausgabe der Briefe (II, 418f.) aufgenommen. In den *Regesten* (s. Anm. 38) sind fünf

seltsame Verschränkung von Formalem und Familiärem in ihrer Beziehung: An den „lieben Sohn und Freund" schreibt Thomas Mann mehrmals in seinen Briefen an den fast gleichaltrigen Schwiegersohn, dabei geht er erst 1945 zum Du über.

In den Briefen geht es hauptsächlich um die Aktionen für die Sache der ausgewanderten Schriftsteller und gegen den Nazifaschismus, bei denen die beiden gemeinsam in der Öffentlichkeit auftreten. So unterschreiben sie 1942, zusammen mit Persönlichkeiten wie Albert Einstein, Arturo Toscanini und Bruno Walter, ein an Roosevelt gerichtetes Telegramm, in dem sie gegen die *enemy aliens*-Regelung protestieren, die keinen Unterschied zwischen Flüchtlingen und Staatsbürgern eines feindlichen Landes vorsah[41]. Auch hier kommen wieder die unterschiedlichen Grundhaltungen zum Ausdruck. Sieht Borgese in seinen weltpolitischen Bestrebungen die Lebensaufgabe seiner letzten Jahre, so steht Thomas Mann den utopischen Visionen des Schwiegersohns eher mißtrauisch gegenüber. Dennoch läßt er sich darin einbeziehen, als ob es sich um eine unerläßliche wenn auch peinliche Pflichterfüllung, um einen Tribut handelte, der für die Sache der Demokratie zu entrichten wäre. Vor allem in den Tagebüchern, oder zwischen den Zeilen in den Briefen und Schriften, zeigen sich seine zwiespältigen Gefühle.

Das wohl ambitionierteste Unternehmen, an dem beide Schriftsteller beteiligt sind, ist das *City of Man*-Projekt, eine Initiative Borgeses und eine Weiterentwicklung des ursprünglich geplanten Europa-Committee. Der Name läßt an einen intendierten Gegenentwurf zu Augustinus' *Civitas Dei* denken. Eine Gruppe von prominenten europäischen wie amerikanischen Vertretern des geistigen Lebens sollte die Bedingungen für einen dauerhaften Weltfrieden untersuchen und dann ihre Vorstellungen in einer Prinzipienerklärung erarbeiten, die als Grundlage für zukünftige Friedensverhandlungen und weitere Einzelstudien dienen sollte. Hintergrund des Konzepts ist die Zuspitzung der Lage in Europa nach der Münchener Konferenz und die konkrete Gefahr eines amerikanischen Isolationismus angesichts des bevorstehenden Krieges. Ein weiteres Moment ist der Appell an das Verantwortungsgefühl der Intellektuellen, sich von den kriegstreibenden Parolen der Vergangenheit loszusagen.

weitere Briefe Thomas Manns an Borgese aufgeführt, die im Thomas-Mann-Archiv in Zürich aufbewahrt werden. Die Mehrzahl der Briefe an Borgese gilt jedoch als verschollen. Im Thomas-Mann-Archiv befinden sich außerdem drei Briefe Borgeses an Thomas Mann. Weitere Briefe sowohl Borgeses als auch Thomas Manns (die in den *Regesten* nicht verzeichnet sind) befinden sich im Besitz der Familie Borgese und sind mir freundlicherweise von Frau Nica Borgese zur Verfügung gestellt worden. Wie mir Frau Elisabeth Mann Borgese schriftlich mitteilte, ist jedoch leider ein großer Teil von Borgeses Nachlaß, der der Universität Florenz anvertraut worden war, durch die verheerende Überschwemmung des Jahres 1966 stark beschädigt worden.

[41] Der Text des Telegramms ist im II. Band der Briefe (s. Anm. 34), S. 236f., veröffentlicht.

Außer Thomas Mann und Borgese wirken an den Diskussionen u.a. Hermann Broch, der sich mit dem wirtschaftlichen Teil befaßt, die Amerikaner Lewis Mumford, Herbert Agar, Van Wyck Brooks und der italienische Antifaschist Gaetano Salvemini mit. Ergebnis zweier Konferenzen und mehrerer Meetings ist das aus einer „Declaration" und einem „Proposal" bestehende Manifest *The City of Man. A Declaration on World Democracy*, das zum größten Teil die Handschrift Borgeses trägt und am Schluß die Vision eines demokratischen Weltstaates als des einzigen Garanten einer friedlichen Weltordnung entwirft[42]. Mehr als in den einzelnen Teilen, die freilich eine idealistische Überschätzung der politischen Rolle der Intellektuellen widerspiegeln, liegt die Bedeutung des Manifests in seinem allgemeinen Bekenntnis zu einem „World Humanism" und zur Überwindung der nationalen Egoismen und dies zu einem Zeitpunkt, als die nationalistische Verblendung die Oberhand zu behalten drohte.

Über den Auftritt von Borgese und Thomas Mann bei der ersten Konferenz in Atlantic City vom 23. bis 25. Mai 1940 berichtet Lewis Mumford in seiner Autobiographie:

> Antonio Borgese, mit seiner dunklen sizilianischen Haut, den buschigen Augenbrauen und der vorstehenden Unterlippe, beherrschte in seiner ruhigen Art die Szene. Seine Stimme ist gewöhnlich fest und tief, zuweilen auch schmeichelnd. Er ist stets eloquent und spricht in der ironischen Tonart eines Settembrini aus Thomas Manns *Zauberberg*, ohne doch geschwätzig zu werden. [...] Thomas Mann, ernst, genialisch, zurückhaltend, ein wenig schüchtern noch wegen seines Englisch, schwieg meistens. Aber seine Gefühle beim Verlesen des Beitrags über die Demokratie berührten jedermann: an einer Stelle konnte er kaum seine Tränen zurückhalten.[43]

Etwas trockener und strenger ist allerdings das Urteil Thomas Manns in seinen Tagebüchern: „Hatte bei der Vormittagssitzung im Backwell-Room den Vorsitz und hielt, mit ganzem Einsatz, meine Ansprache, die Eindruck machte [...] und ausnahmsweise Beifall auslöste. Die Sitzung, diffus, nach vielen Seiten gehend [...]. Der Verlauf und Ausgang einigermaßen zerfasert und unhandlich." (TB 25. und 26.5.1940) In der Tat gibt die weitere Entwicklung Thomas Manns skeptischer Haltung eher recht. Trotz seiner verdienstvollen Absichten geht das Manifest in den Wirren des Krieges wirkungslos unter. Borgese resigniert jedoch nicht und setzt unentwegt seine Bemühungen um eine Weltverfassung

[42] The City of Man. A Declaration on World Democracy, issued by Herbert Agar et al., New York 1940. Eine Zusammenfassung des Inhalts und eine kurze Geschichte der Bewegung in: Paul Michael Lützeler: Hermann Broch. Eine Biographie, Frankfurt/Main 1988, S. 260-272. Vgl. auch Brochs Briefe aus den Jahren um 1940 in: Kommentierte Werkausgabe, hrsg. von P.M. Lützeler, Frankfurt/Main 1981, Bd. 13/2 (enthält auch Briefe an Borgese).

[43] Lewis Mumford (s. Anm. 36), S. 390-394. Ich zitiere hier aus der deutschen Übersetzung von Paul Michael Lützeler (s. Anm. 42), S. 265.

im „Committee to Frame a World Constitution" fort. Im Jahre 1948 gibt er einen *Preliminary Draft of a World Constitution* heraus, zu dessen französischer Übersetzung Thomas Mann ein Vorwort schreibt. Darin unterstreicht Thomas Mann, daß der Entwurf „im Wesentlichen [...] den Geist *eines* Mannes, Antonio Borgese's" widerspiegele, und fügt den lobenden Worten noch hinzu:

> Am Ende wird es kein Zufall sein, daß ein Landsmann Maz[z]ini's die Seele dieser ganzen real-utopischen Veranstaltung war, denn ihre Gedanken und Forderungen sind zuletzt doch nur die Fortentwicklung und juristische Konkretisierung der liberal-freimaurerischen Idee der Weltrepublik.[44]

Der hier kaum verborgene Verweis auf die Aktivitäten des Herrn Settembrini im *Zauberberg* macht indirekt deutlich, in welchem Zusammenhang er solche Bestrebungen sieht[45].

Im Dienst der Vision einer vereinigten Menschheit steht auch *Common Cause*, Borgeses Buch zum Krieg, von Juli 1942 bis Ostern 1943 geschrieben und im selben Jahr veröffentlicht, das den Verlauf des Krieges im doppelten Sinne reflektiert. Unter dem Eindruck des mühevollen Vordringens der Alliierten geht Borgese den historischen Voraussetzungen der britischen und amerikanischen Politik kritisch nach und entwirft Szenarien für die Zukunft nach dem Krieg. Sich auf die Lehren von Mazzini und Tolstoi berufend, zeichnet er sein Ideal einer Weltreligion und sieht in der Rückbesinnung der englischsprechenden Welt auf ihre demokratischen Traditionen und in der vollen Versöhnung mit Rußland und der slawischen Welt die unerläßlichen Bedingungen für den Eintritt in eine neue Weltordnung, oder in seiner bevorzugt metaphorischen Ausdrucksweise: „the pillars of the gate to the future" (CC, 414). Während seines Aufenthalts in Pacific Palisades von Weihnachten 1942 bis März 1943 liest er der Familie Mann an den rituellen Leseabenden mehrmals aus dem Manuskript vor, wie aus den kommentarlosen Eintragungen in Thomas Manns Tagebüchern zu entnehmen ist[46]. Am Ostersonntag 1943, „am Vorabend der Eroberung von Tunis und ganz Africa durch die westlichen Alliierten", endet Borgese nach seinen eigenen Angaben die Arbeit an seinem Buch (CC, 1). Einen Monat später beginnt Thomas Mann die Arbeit am *Dok-*

[44] Der Text ist wiederveröffentlicht im Anhang zu: Thomas Mann: Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1989, S. 954 f.

[45] So notiert er im Tagebuch am 26. Juni 1948: „Mit Klaus über den Charakter der amerik. World-Government-Bewegung. Herr Settembrini." (TB 1946-48, S. 278)

[46] Thomas Manns Brief an Borgese vom 20. Dezember 1943 zu *Common Cause* ist leider verschollen, erhalten dagegen ist der Antwortbrief des sichtlich gerührten Borgese vom 1. März 1944, in dem er sich für die lobenden Worte des Schwiegervaters herzlich bedankt (Original im Thomas-Mann-Archiv).

*tor Faustus*, seinem Kriegsbuch. Ist der Roman *auch* eine indirekte Antwort auf Borgeses Schrift? Eine Antwort, die bewußt einen anderen, einen eigenen Weg einschlägt? Den (selbst-)prüfenden Weg der künstlerischen Gestaltung gegenüber dem der rhetorisch glänzenden politischen Rechenschaft des Literaten? Im Vortrag *Der Künstler und die Gesellschaft* aus dem Jahre 1952 heißt es auch in bezug auf den *Doktor Faustus*:

> [...] meine Bücher sind verzweifelt deutsch, und was je an Einmischung in gesellschaftlich-politische Fragen darin vorkam, war nicht nur natürlicher Bescheidenheit abzugewinnen, sondern auch dem Pessimismus eines durch Schopenhauers Schule gegangenen Geistes, der zur generös-humanitären Gestik im Grunde wenig geschickt ist. (GW X, 398)

Die Konfrontation mit dem „zur generös-humanitären Gestik" so sehr neigenden Borgese könnte Thomas Mann indirekt gedient haben, den eigenen Standort klarer zu bestimmen, so, als ob er in Borgese einen Spiegel von dem habe, was ihm selbst von Grund auf fremd war. In der Tat weisen *Common Cause* und *Doktor Faustus* einige spiegelverkehrte Parallelen auf, die die Unterschiede um so deutlicher werden lassen. In beiden Büchern wird die reale, durch die Kriegsgeschehnisse geprägte Abfassungszeit explizit in den Text selbst einbezogen. Den ersten Zeilen von Borgeses *Common Cause* ist das Datum vorangestellt, an dem der Autor mit seiner Arbeit am Buch beginnt, der 25. Juli 1942, der Tag auch, wie der Text vermerkt, an dem Tobruck von den Ländern der Achse besetzt wurde. Somit werden die Stimmung, aus der das Buch entsteht, und dessen Absicht verdeutlicht: „the explanation of our defeat" (CC, 2), wobei „our defeat" sich nicht mehr wie im *Goliath* auf das faschistische Italien bezieht, sondern auf die Alliierten, insbesondere auf Amerika, als dessen „adoptive son" (CC, 348) sich Borgese jetzt versteht. Auch im *Doktor Faustus* weist der Erzähler Serenus Zeitblom zu Beginn seiner biographischen Aufzeichnungen auf den Tag hin, an dem er seine Arbeit in Angriff nimmt, den 23. Mai 1943. Dies ist, wie bekannt, der Tag, an dem auch der Autor Thomas Mann die Niederschrift seines Romans beginnt, und es geht ebenfalls um die „Feststellung unserer Tragödie", wie es in der *Entstehung des Doktor Faustus* auch formuliert wird (GW XI, 193). Gemeint ist aber die Tragödie des deutschen Volkes. Die Vergegenwärtigung des historischen Horizonts in der Erzählzeit ermöglicht die symbolische Verknüpfung zwischen der Biographie des Komponisten Leverkühn, der sich dem Teufel verschreibt, und der Geschichte Deutschlands, das der nationalsozialistischen Barbarei anheimfällt. Am Ende des Romans zeichnet sich jedoch, wenn auch in der Form eines dialektischen Paradoxons, ein Hoffnungsschimmer ab und der Erzähler schließt mit einem Gebet, das sowohl dem verstorbenen Freund wie auch dem

zerstörten Vaterland gilt. Diesem Schluß entspricht in Borgeses Buch die am Ende voller Pathos vorgetragene Hoffnung, daß einer neuen, aus dem Kriege entstandenen Generation eine moralische Erneuerung der Welt im Zeichen des „Common Cause" gelingen könne (CC, 435-38). Ein Echo der in den Tagebüchern vermerkten Auseinandersetzungen läßt sich auch im Kapitel „On the Germans" in Borgeses Buch und in Thomas Manns Rede *Deutschland und die Deutschen* aus dem Jahre 1945, dem theoretischen Pendant zum *Doktor Faustus*, vernehmen. In *Common Cause* greift der Autor kurz seine Vorstellungen zur deutschen Geschichte wieder auf und erkennt im Nationalsozialismus den Versuch einer unmöglichen Synthese zwischen „Introverse" und „Universe"[47], in Thomas Manns Vortragstext ist die Rede von der „Vereinigung von Weltbedürftigkeit und Weltscheu [...] im deutschen Wesen" (GW XI, 1129). Hinter der symmetrischen Analogie der beiden Formulierungen stehen jedoch unterschiedliche Auffassungen. Sieht Borgese von seinem Standpunkt aus in der deutschen Geschichte vor allem das verhängnisvolle Weiterwirken der alten „römischen" Idee des Weltreiches und im Nationalsozialismus einen letzten Versuch, diese Idee mit dem gegensätzlichen „modern pattern" des Nationalstaates zu verbinden, so erkennt Thomas Mann in der Neigung zur „Innerlichkeit" und dem damit verbundenen „Auseinanderfallen des spekulativen und des gesellschaftlich-politischen Elements" (GW XI, 1132) den Grund für den „dialektischen Umschlag" in der deutschen Geschichte, wonach „all ihr Gutes zum Bösen ausschlägt" (GW XI, 1141).

Daß Borgese außerdem bei den Dante-Stellen und italienischen Passagen des *Doktor Faustus* eine Vermittlerrolle gespielt hat, ist durchaus möglich, es gibt dafür aber weder in den Tagebüchern noch in den Briefen Belege[48]. Überhaupt scheint das Rein-Literarische in der Beziehung zwischen den beiden Schriftstellern eine untergeordnete Rolle zu spielen. Auch in dem Briefwechsel ist kaum die Rede davon. Die wenigen überlieferten Briefe kreisen fast ausschließlich um politische Fragen. Die zwei Aufsätze Borgeses, die sich ausdrücklich mit Thomas Mann befassen – das für eine Festschrift zum 75. Geburtstag verfaßte Porträt und eine Rezension zur italienischen Ausgabe des *Erwählten*[49] –, zeugen von Ehrfurcht und Achtung gegenüber dem deutschen

[47] „The synthesis of the opposites which the Germans have been trying at this present stage, is between the concept of unity and the concept of separation, i.e., between the ancient idea of the universal Empire and the modern pattern of the national state. [...] 'Introverse' and Universe, however manipulated, remain irreconcilable opposites, whose German synthesis is a freak, centurian." (CC, S. 30)

[48] Vgl. Lea Ritter-Santini: Das Licht im Rücken. Dante, ein Vorbild für Thomas Mann, in: Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur, Stuttgart 1978, S. 290, Anm. 60.

[49] G.A. Borgese: Wanderlied (s. Anm. 17), S. 33-37, und: L'ultimo Mann, in: Da Dante a Thomas Mann, Milano 1958, S. 298-305 (zuerst in: Corriere della sera, 5. Juni 1951).

Autor, verraten aber wenig über das eigene Verhältnis zu dessen Werk. Seine Romane und Erzählungen stammen alle aus einer Zeit vor ihrer persönlichen Bekanntschaft. Eine Anregung oder Beeinflussung durch Werke Thomas Manns ist zwar nicht auszuschließen, ist aber, soweit mir bekannt, nicht direkt nachweisbar. Die von Ilsedore Jonas in ihrem Buch *Thomas Mann und Italien* postulierte These, Thomas Manns *Gesang vom Kindchen* habe Borgese als Vorbild für seine Erzählung *Tempesta nel nulla* aus dem Jahre 1931 gedient, läßt sich allein aus der Lektüre beider Texte nicht bestätigen. Zu nebensächlich erscheinen die Berührungspunkte und zu grundverschieden sind die Intentionen der zwei Werke: das eine eine private, häusliche Idylle vor dem Hintergrund des durch die Niederlage im Ersten Weltkrieg zerrütteten Deutschland, das andere eine ins Metaphysische und Mystische vorstoßende Erzählung, die von der überwundenen Anziehung zum Tode des Ich-Erzählers bei einer Bergbesteigung im schweizerischen Engandin berichtet[50].

Von Borgese kennt Thomas Mann seinerseits die politischen und historischen Schriften, aber nicht die literaturkritischen und die erzählerischen, den vielleicht gewichtigeren Teil seines Œuvres. Für ihn verkörpert Borgese vor allem den Typus des Schrifstellers, der sich um eine Verknüpfung von Literatur und Politik bemüht, genau das Gegenteil seines eigenen Selbstverständnisses. Vielleicht hat Thomas Mann auch ihn im Sinn, als er im vorher erwähnten Vortrag *Der Künstler und die Gesellschaft* von der eigenen Settembrini-Rolle Abschied nimmt und von der unentwirrbar ambivalenten, zwiespältigen Beziehung des Künstlers zum Politischen spricht. Die Worte, mit denen er das weltverbesserische Engagement des Künstlers anprangert, könnten auch für Borgese gelten: „Unleugbar hat ja das politische Moralisieren eines Künstlers etwas Komisches, und die Propagierung humanitärer Ideale bringt ihn fast unwiderruflich in die Nähe – und nicht nur in die Nähe – der Platitüde. Das habe ich erfahren" (GW X, 397). Dagegen betont er jetzt: „Der Künstler ‚verbessere' die Welt auf eine ganz andere Weise als durch moralische Lehre" (GW X, 386).

Anfang der fünfziger Jahre kehrt Borgese endgültig nach Italien zurück. Schon vorher hatte er seine Mitarbeit am *Corriere della sera* wieder aufgenommen und die Neuauflage seiner Bücher initiiert. Nach einem ersten Aufenthalt in Rom läßt er sich in Fiesole bei Florenz nieder. Hier ereilt ihn inmitten der Arbeit an einem lange geplanten Buch über das Christentum[51] der Tod infolge einer Gehirnthrombose am 4. Dezember 1952. Ob er wieder zu einer solchen einflußreichen Stellung wie vor seiner Auswanderung hätte gelangen können,

[50] Vgl. Ilsedore B. Jonas: Thomas Mann und Italien, Heidelberg 1969, S. 137-140.
[51] C.G. Bell (s. Anm. 20), S. 47.

bleibt jedoch fraglich. Die Werke aus der amerikanischen Zeit wie *Goliath. The March of Fascism*, erst jetzt ins Italienische übersetzt, fanden eine zögernde und eher kühle Aufnahme. Das geistige Klima war auch für einen im Idealismus des 19. Jahrhunderts wurzelnden Ansatz wie den seinigen weniger offen. Und der kalte Krieg hatte die Vision einer „repubblica universale" in eine noch weitere Ferne gerückt. In den letzten Schriften schimmert gelegentlich eine eingetretene Ernüchterung durch[52].

Als Thomas Mann durch Katia, die zur Tochter Elisabeth nach Fiesole gereist war, von den Umständen des Todes und des Begräbnisses erfährt, kommentiert er lakonisch im Tagebuch: „Begeisterte Anhänglichkeit nun Medi's sowohl wie der Kinder an den Entschlafenen, der im Tode von allen Seiten hochgefeiert wurde." (TB 9.12.1952)

[52] Vgl. G.A. Borgese: Da Dante a Thomas Mann (s. Anm. 49), insbesondere den Aufsatz L'uomo del cinquantadue (S. 331-337).

*Dietrich Aßmann*

# Thomas Mann in Finnland

„Thomas Mann" im Titel dieses Vortrages ist als Metonymie zu verstehen, steht also für sein Werk, denn er war niemals in Finnland und hatte auch kaum Beziehungen zu diesem Land. Als ich im Jahre 1975 Golo Mann nach eventuellen Beziehungen zu Finnland fragte, schrieb er mir folgendes:

Welches Verhältnis sollte er zu Finnland gehabt haben? Zu Skandinavien, das ist was anderes, ich meine, zu Dänemark, Schweden, Norwegen, da kam eine große, ihn stark beeinflussende Literatur her. Aber Finnland? Er hatte ja im Grunde für Landschaft wenig Sinn, und wenn er auch mehr gehabt hätte, er kannte die finnische Landschaft nicht. Von Rußland hatte er einen Begriff, aber auch nur einen literarischen. Er war nie dort, und das ist am Ende kein Zufall. Schon die Kurische Nehrung, wo er ja ein paar Jahre lang ein Landhaus besaß, machte ihm Platzangst. Übrigens mochte er Sibelius, ich erinnere mich, daß er seine Symphonien auf Grammophonplatten besaß und öfters spielte; aber das sagt nicht viel. Kurz und gut, es schmerzt mich, Sie enttäuschen zu müssen. Aber mit dem Thema, T.M. und Finnland, kann man nicht weit gelangen. Er kannte die finnische Geschichte natürlich gar nicht; nicht die schwedische, nicht die russische Epoche, nicht den Kampf um Finnlands Freiheit, 1918 etc. Zuletzt kannte er überhaupt nur das, was er für sein Werk brauchen konnte.

Und erlauben Sie mir, noch etwas weiter zu zitieren, auch wenn es nicht zum Thema gehört:

Selber bin ich zwei Mal in Finnland gewesen, einmal als Schüler, und das war wunderschön. Wir kauften Ruderboote am südlichen Ende des Saimaa-Sees und ruderten bis zu dessen nördlichem Ende und transportierten dann die Boote zum nördlichen Ende des Payenne(!)-Sees und ruderten den wieder herunter. Das Ganze dauerte etwa einen Monat; das Leben auf den unbewohnten oder nur von einem einzigen Bauernhof bewohnten Inseln zwischen Wald und Wasser ist mit unvergeßlich. Ich würde es wirklich gern noch einmal sehen, ehe ich sterbe.[1]

Wie wir wissen, ist dieser Wunsch nicht in Erfüllung gegangen. Klaus Mann war zusammen mit Erika im Sommer 1932 in Finnland, welche Reise viel Material für *Flucht in den Norden* gab. Seine Beziehung zu Hans Aminoff war dann, wie er schrieb „auch nur wieder Trug und Höllengelächter"[2].

Golo Manns Erwähnung von Sibelius wird durch die Tagebücher bestätigt:

[1] Golo Manns Brief an den Verfasser vom 10.7.1975.

[2] Klaus Mann, Briefe und Antworten, Bd. 1: 1922-1937, München 1975, S. 87.

Allein in den Jahren 1933-1936 ist Sibelius dreizehnmal genannt. Am 22. Juni 1934 schreibt er: „Die 7. Symphonie von Sibelius, von Knopf geschenkt, einsätzig, ist ein sehr eigenwilliges, interessantes und spannendes Werk". Sonst erscheint Finnland dann kurz aus Anlaß des sog. Winterkrieges. Am 11. Dezember 1939 schreibt er ins Tagebuch: „Messages für Finnland-Meetings. [...] Völkerbund-Kundgebung gegen Rußland?" Diese Botschaft wurde auf dem Meeting am 12. Dezember 1939 in New York verlesen. Die deutschsprachige Fassung erschien im Januar 1940 in London:

Wenn die Finnen ihre Mannerheim-Linie den gegenwärtigen Wall der westlichen Zivilisation nennen – und ich glaube, dass sie dies mit Recht tun – so möchte ich dieser Feststellung hinzufügen, dass die Arbeiter und Bauern dieser kleinen Nation, ob sie nun Sozialisten sind oder nicht, augenblicklich die wahren Ideale und Hoffnungen verteidigen, die ein nazistisch gewordener Bolschewismus verraten und in den Schmutz getreten hat. Ich grüsse Finnland und ich hoffe aufs innigste, dass es den Endsieg davontragen möge.[3]

Es ist wohl eine Anerkennung finnischer Tapferkeit und Strategie, wenn er dann am 25.12.1939 schreibt: „Die Finnen sollen komischer Weise auf russischem Boden stehen". Im *Zauberberg* finden wir Finnland zweimal, und das in nicht sehr schmeichelhafter Form: Ferge spricht vom „finnisch-mongolischen Augensitz" und Hans Castorp sitzt zuletzt am Schlechten Russentisch zusammen mit zwei Finnen. – Aber in dieser Hinsicht kann man wirklich nicht sehr weit gelangen.

Zwischen Weihnachten und Jahresende 1939, während einer „Zeit des Aufatmens und Atemholens", schrieb Karl Kerényi an Thomas Mann:

Allerdings verdanken wir, arme Europäer, dieses Aufatmen in diesem Jahr ausschließlich den Finnen. Ein Marathon im Norden, Marathon eines Volkes, das *seinem* großen Epos, der Kalevala ebenso nahe ist, wie die griechischen *marathonomachoi* dem Homer waren. Als ich den letzten Winter mit dem Lesen – zum Teil auch mit dem lauten Vorlesen – der Kalevala verbracht habe, ahnte ich nicht, auf welche Weise uns in diesem Winter das Volk jenes großen Epos beschäftigen, mit Sorgen erfüllen und unglaublich trösten wird. Ich kann Ihnen nur empfehlen, wenn Sie etwas echt Mythologisches, der Epik der biblischen Urgeschichte Gleichkommendes, kennen lernen wollen, etwas, wo sich der Verfasser des Josephromans heimisch und doch in eine Welt unerwarteter Entdeckungen versetzt fühlen wird – die Kalevala zu lesen. Die deutsche Übersetzung von Schiefner werden Sie vielleicht erträglich finden: [...] Eine Frucht meiner Beschäftigung mit der Kalevala war eine Studie über das „Urkind"[...].[4]

[3] Den Hinweis auf diese Botschaft und ihren Wortlaut verdanke ich Herrn Georg Potempa. Vgl. seine Thomas Mann-Bibliographie. Das Werk. S. 483, G 731. – Die Botschaft wurde veröffentlicht in The New York Times am 13.12.1939, S. 6, in: Sozialistische Mitteilungen, London, am 20.1.1940, S. 1, und in: Die Zukunft, Paris, am 23.2.1940, S. 4.

[4] Thomas Mann – Karl Kerényi, Gespräch in Briefen, hrsg. von Karl Kerényi, Zürich 1960, S. 92.

Nach Thomas Manns folgenden Briefen zu schließen, ist er dieser Aufforderung nicht gefolgt. Aber wir haben damit den Schritt in die finnische Literatur getan, in deren Entstehung das Kalevala – wie man heute allgemeiner sagt – eine ganz entscheidende Rolle spielt. In der schwedischen Zeit bis 1809 gab es wenig finnischsprachige Literatur, zumeist Erbauungsschriften und Gelegenheitsdichtung. Immerhin war das Neue Testament schon 1548 und die ganze Heilige Schrift 1642 in finnischer Sprache erschienen. Das Interesse für die Volksdichtung erwachte auch in Finnland im 18. Jahrhundert und führte schließlich zu Elias Lönnrots Komposition des *Kalevala*-Epos, das 1849 in der endgültigen Form vorlag – und schon 1852 in der deutschen Fassung von Schiefner[5]. Das erste Werk erzählender Prosa in finnischer Sprache war die Übersetzung von Heinrich Zschokkes *Goldmacherdorf*, die 1834 als die erste Veröffentlichung der zwei Jahre zuvor gegründeten Finnischen Literaturgesellschaft erschien. Die zweite Veröffentlichung im folgenden Jahr war dann die erste Version des Kalevala. Die drei großen Namen der finnischen Literatur vor Aleksis Kivi – also Johan Ludwig Runeberg[6], Zacharias Topelius[7] und Johan Vilhelm Snellman[8] – schrieben trotz ihres finnischen Patriotismus in schwedischer Sprache. Erst mit Aleksis Kivis[9] Dramen und vor allem mit seinem Roman *Die sieben Brüder*[10], der 1870 erschien, beginnt eigentlich die finnischsprachige Literatur von Bedeutung. Dem Realismus der achtziger Jahre mit Namen wie Minna Canth[11] und dem jungen Juhani Aho[12] folgte die nationale Neuromantik, die der ausländischen, vorwiegend französischen Einflüsse wegen auch „nationaler Symbolismus" genannt worden ist. Diese Nationalromantik, die mit dem Jugendstil verschmolz, war in allen Bereichen der Kunst ein goldenes Zeitalter. Unter vielen anderen trat damals als Lyriker auch Veik-

[5] Kalewala, das National-Epos der Finnen, nach der zweiten Ausgabe ins Deutsche übertragen von Anton Schiefner, Helsingfors 1852. Weitere Übertragungen sind verzeichnet in Erich Kunze: Finnische Literatur in deutscher Übersetzung 1675-1975. Eine Bibliographie, Helsinki 1982. Auch zu den genannten finnischen Verfassern gibt diese Bibliographie ein vollständiges Verzeichnis der erschienenen Übersetzungen.

[6] Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), finnischer Nationaldichter, Verfasser von Lyrik und epischen Dichtungen. *Fähnrich Stahls Erzählungen* waren besonders wichtig für die Entwicklung des finnischen Nationalgefühls.

[7] Zacharias Topelius (1818-1898), Journalist, Lyriker, Begründer des finnischen historischen Romans, Erzähler und „Märchenonkel".

[8] Johan Vilhelm Snellman (1806-1881), Philosoph, Journalist, Staatsmann und Verfasser von Novellen und Romanen.

[9] Aleksis Kivi (1834-1872), Begründer der finnischsprachigen Literatur und ihr größter Vertreter. Verfasser von 12 Dramen, Gedichten und dem Roman *Die sieben Brüder.*

[10] Erstmals in deutscher Sprache 1921 erschienen. Drei weitere Übersetzungen.

[11] Minna Canth (1844-1897), Verfasserin von Dramen und Novellen.

[12] Juhani Aho (1861-1921), Verfasser von Kurzgeschichten und Skizzen, Erzählungen und Romanen.

ko Antero Koskenniemi[13] hervor, der später eine zweibändige Goethe-Monographie schrieb und ein einflußreicher Literaturkritiker wurde. Die große Prosa der ersten Jahrzehnte ist gekennzeichnet durch Naturnähe, Helden aus dem einfachen Volk und zumeist vom Lande, eigentlich Antihelden, Sozialkritik und Humor. Schon diese andeutende Charakterisierung läßt erkennen, wie weit die wichtigsten Werke jener Zeit von denen Thomas Manns entfernt sind.

Schilderungen städtischer Bürgerlichkeit sind selten und eher in der finnischen schwedischsprachigen Literatur anzutreffen. Auch die beiden außer Kivis *Sieben Brüdern* bedeutendsten Romane der finnischen Literatur, Joel Lehtonens[14] *Putkinotko* (1920) und Volter Kilpis[15] *Alastalon salissa* (1933) spielen auf dem Lande, wenn auch in sehr verschiedenen Milieus. Beide sind leider immer noch nicht ins Deutsche übersetzt. Dagegen sind die Werke des Nobelpreisträgers von 1939, Frans Eemil Sillanpää[16], zum großen Teil deutschen Lesern zugänglich. Auch Edith Södergran[17], Wegbereiterin des Modernismus in der schwedischsprachigen Lyrik, ist neuerdings übersetzt. Sie erwähne ich eigentlich deshalb, weil sie, lungenkrank, offensichtlich zur selben Zeit in Davos war wie Thomas Mann. Durch seinen historischen Roman *Sinuhe der Ägypter* (1945) wurde Mika Waltari[18] auch international bekannt. So wie Thomas Manns Josephromane wäre auch dieser Roman etwas für Ägyptologen wie meinen Namensvetter Jan Assmann. Doch nun genug der finnischen Namen!

Die Wirkung und der mögliche Einfluß Thomas Manns in einem kleinen Land wie Finnland ist ja eigentlich ein Teil der Geschichte der Literatur in Finnland. Leider sind die Literaturgeschichten aller Länder immer noch sehr national betont und gehen kaum auf die übersetzte Literatur ein, die doch ein wichtiger Bereich des literarischen Lebens in einem Lande ist. Ohne Kenntnis

[13] Veikko Antero Koskenniemi (1885-1962), Lyriker, Essayist, Kritiker; seit 1921 Professor für Literaturwissenschaft in Turku. Er schrieb 1945 über *Lotte in Weimar*, 1950 über Viktor Manns Buch, 1955 einen Nachruf, 1957 über *Felix Krull* und noch im Jahr seines Todes über den ersten Band der Briefe Thomas Manns.

[14] Joel Lehtonen (1881-1934), Lyriker und Verfasser von Novellen und Romanen. *Putkinotko* erzählt von einem Sommertag auf dem Hof einer armen Familie.

[15] Volter Kilpi (1874-1939), Verfasser von Erzählungen, Essays und Romanen; *Alastalon salissa*, der erste Teil der sog. Schärentrilogie, berichtet auf etwa 900 Seiten von einer sechsstündigen Versammlung von Bauern-Reedern, die den Bau einer Dreimastbark beschließen.

[16] Frans Eemil Sillanpää (1888-1964), Verfasser von Novellen und Romanen; dem Roman *Silja die Magd* wird Thomas-Mann-Einfluß nachgesagt, obwohl Sillanpääs „biologische Perspektive" weit von Manns Verfallsthema entfernt ist.

[17] Edith Södergran (1892-1923), schwedischsprachige Lyrikerin, die in ihrer Schulzeit in St. Petersburg deutsche Gedichte schrieb.

[18] Mika Waltari (1908-1979), vielseitiger Schriftsteller, der als „Feuerträger" der 20er Jahre seinen Sturm und Drang ausdrückte und nach dem Krieg eine Reihe umfangreicher historischer Romane schrieb. Sein *Sinuhe* erschien 1948 in deutscher Sprache.

der finnischen Namen und Zusammenhänge muß eine Darstellung wie diese natürlich etwas in der Luft hängen, aber kann vielleicht doch als Beispiel einer Rezeption von Interesse sein. Die in Finnland erschienenen Übersetzungen von Werken Thomas Manns finden sich aufgelistet am Ende dieses Beitrages.

„Thomas Mann in Finnland" beginnt im Jahre 1905 mit einem Aufsatz von Eliel Aspelin[19] in der führenden Zeitschrift „Valvoja". In der gleichen Nummer erschien auch die Übersetzung von *Der Weg zum Friedhof,* ohne Angabe des Übersetzers. Es ist anzunehmen, daß Eliel Aspelin den Text übertragen hat. Der frühe Zeitpunkt dieser Vorstellung dürfte damit zusammenhängen, daß im Vorjahr in Schweden die Übersetzung der *Buddenbrooks* erschienen war. Der fast zehnseitige Aufsatz nennt zunächst als viel beachtetes Prosawerk Gustav Frenssens *Jörn Uhl,* stellt aber fest, daß das kein moderner Roman ist. Dann geht der Verfasser sofort zu Thomas Mann über, dessen bis dahin erschienene Werke er genau beschreibt. Schon in der Sammlung *Der kleine Herr Friedemann* fällt ihm auf, daß Thomas Mann zwar von der Marienkirche spricht und auch sonst den Ort der Handlung beschreibt, aber hier und auch in den anderen Werken niemals den Namen seiner Geburtsstadt nennt. Bei dem Thema des Verfalls vergleicht er die *Buddenbrooks* mit Herman Bang. Er spricht dem Roman in der Schilderung der Sitten „direkt kulturhistorischen Wert" zu. Trotz eines frischen Geistes ist die Darstellung „stellenweise ermüdend umfangreich". „Der Verfasser erweist sich vor allem als reiner Erzähler". Als Besonderheit hebt Aspelin Thomas Manns Neigung hervor, Musikstücke zu beschreiben. Zu den Wirklichkeitsbezügen sagt er u.a., daß auch Thomas Manns Vater an einem Zahn gestorben sei. Die Sammlung *Tristan* stellt er über die vorherigen Werke und schreibt: „Denn erst in diesen späteren Novellen zeigt er sich meiner Meinung nach als reifer Künstler und Menschenkenner." Zu der Titelerzählung *Tristan* heißt es: „Ihrem Thema nach ist die Erzählung also tragisch, aber mit Humor und Ironie läßt der Verfasser das Schicksal der Frau wie ein edles Marmorbild erscheinen, das bedeckt von alltäglichen Gegenständen oder soll ich sagen allerlei Küchengemüse daliegt."

*Fiorenza* ist nach Aspelins Auffassung geeignet, noch größere Hoffnungen an die Zukunft des Verfassers zu knüpfen. Und er schließt den sehr positiven Aufsatz mit der Feststellung, daß Thomas Mann niemals dem Publikum gefällig ist, sondern eine Kunst schafft, die in Inhalt und Form die höchsten Anforderungen an sich selbst stellt. – Wenn man bedenkt, daß etwa zur gleichen Zeit eine viel benutzte deutsche Literaturgeschichte[20] von der „anspruchsvollen,

[19] Eliel Aspelin-Haapkylä (1847-1917), bedeutender Kunst- und Literaturhistoriker, seit 1892 Professor für Literaturwissenschaft. U.a. Verfasser eines Buches über das Volk in der deutschen Erzählkunst (1894).

[20] Vgl. F. Vogt und M. Koch: Geschichte der deutschen Literatur, 3. Aufl., Leipzig u. Wien 1914, 2. Bd., S. 536.

schwächlich-dekadenten Familiengeschichte *Die Buddenbrooks* des maßlos überschätzten Lübeckers Thomas Mann" spricht, wirkt Aspelins Beurteilung fast seherisch.

*Buddenbrooks* und *Tristan* werden im selben Jahr in der schwedischsprachigen Zeitschrift „Euterpe" vorgestellt. Thomas Mann hätte sich besonders über die Feststellung gefreut, „daß das Buch trotz seines außerordentlichen Umfangs und des völligen Fehlens all dessen, was man spannend nennen könnte, nicht langweilig ist". Zum Abschluß übersetzt der Rezensent J.F. die einleitenden Seiten von *Gladius Dei* ins Schwedische. – *Königliche Hoheit* wird 1910 in der ebenfalls schwedischsprachigen Zeitschrift „Argus" besprochen. Diese Kritik von Werner Söderhjelm fällt nicht so positiv aus. Langeweile und vor allem Geschmacklosigkeit sind die härtesten Vorwürfe, während die *Buddenbrooks,* die inzwischen die 50. Auflage erreicht hatten, weiteres Lob ernten.

In derselben Zeitschrift, die nun „Nya Argus" hieß, erschien drei Jahre später[21] in drei Teilen ein 17 Spalten langer Essay von Harald Nielsen – übrigens in dänischer Sprache. Dieser eigentlich zur dänischen Thomas-Mann-Rezeption gehörende Beitrag ist in erster Linie eine tiefschürfende und einsichtige Betrachtung zu den *Buddenbrooks,* behandelt aber das ganze bis dahin vorliegende Werk bis *Königliche Hoheit,* sogar *Bilse und ich.* Nielsen geht es um die zentralen Fragen des Künstlertums von Thomas Mann. Er betont das Schwere als das moralisch *und* ästhetisch Gute und sieht im Verfasser auch ein moralisches Beispiel. In Verbindung mit *Tonio Kröger* nennt er J.P. Jacobsen, und die Ironie erinnert ihn an H. Pontoppidan. *Der Weg zum Friedhof* hat seiner Ansicht nach Gegenstücke bei Tschechow. *Königliche Hoheit* erscheint als „symbolisches Abenteuer" des Prinzen, der es sich nicht leichtmachen darf und dessen strenges Glück darin besteht, repräsentativ sein zu können.

Wiederum drei Jahre später erschien in der finnischen Tageszeitung „Helsingin Sanomat" ein Aufsatz über Thomas Manns *Buddenbrooks* von Anna-Maria Tallgren[22], einer bekannten Kritikerin, die sonst eher eine Vorliebe für französische und skandinavische Verfasser hatte. Sie betont anfangs, daß dieser Roman der Weltliteratur, der neben Tolstois *Anna Karenina* oder Rollands *Jean-Christophe* zu stellen ist, nicht eilig gelesen werden darf, weil er dann schwer, langweilig und unerträglich deutsch erscheinen kann. Aber nachdem sie ihn zum fünften oder sechsten Mal gelesen habe, komme es ihr vor, als habe sie neue Schönheits- und Gefühlswerte entdeckt, während sie ihn gleich frisch wie beim ersten Mal erlebt habe. Bei allem Lob für die *Buddenbrooks* bekommt auch hier *Königliche Hoheit* einen Seitenhieb ab. Ihrer Ansicht nach

[21] Nya Argus Nr. 5, 6 u. 7, VI. Jg. 1913.
[22] Helsingin Sanomat 6.1.1917.

hat „die berechnete Wiederholung", also das Leitmotiv, hier zu Geschmacklosigkeit und Manier geführt. Von den vielen Personen der *Buddenbrooks* sagt sie u.a.: „In dieser ganzen reichen Bilderserie gibt es keine einzige Person, die ein Entgegenkommender nicht auf der Straße erkennen würde, sogar im Menschengewühl und in der Dämmerung." Und von dem Haus der Buddenbrooks könnte sie jederzeit einen vollständigen Grundriß beider Stockwerke anfertigen! Noch eine Stelle aus dieser begeisterten Lobeshymne sei zitiert: „Vorzüglich gezeichnet ist besonders Thomas Buddenbrook, dieser äußerlich taktvolle und sichere Gesellschafter und Formanbeter, der im Grunde ein Zögling der Romantik ist, eine zerrissene, unruhige und unglückliche Seele, die von metaphysischen Schönheitsvisionen träumt und ängstlich darauf achtet, daß niemand in ihr Innerstes sehen kann."

Die Rezensionen der beiden 1918 und 1920 sowohl in Finnland als auch in Schweden erschienenen Novellensammlungen *Tristan* und *Das Wunderkind* sind positiv und heben die große Kunst dieser Texte hervor.

Im Jahre 1925 erscheint dann die finnische Übersetzung der *Buddenbrooks,* die im allgemeinen gute Kritiken bekommt, wenn sich auch solche Vorbehalte finden, wie: „Die gedankliche Tendenz tut dem Künstlerischen etwas Gewalt an"[23]. Unter den zahlreichen und umfangreichen Besprechungen möchte ich eine herausgreifen, die so im Rückblick überrascht. Rafael Forsman[24] hat später viele und wichtige Beiträge über Thomas Manns Werke und über Untersuchungen zu den Werken geschrieben. Noch sein letzter Aufsatz 1978 behandelte Thomas Mann und Pfitzner. Seine Besprechung der *Buddenbrooks* spricht von Manns „unerquicklicher und negativer Lebensauffassung" und spricht ihm jede Gabe des Humors ab. Trotz des ziemlich trockenen Stils sei das genau berechnete Gleichgewicht in der Struktur ein Verdienst des Romans. In der Gestaltung des Thomas Buddenbrook habe Mann „seinem pathologischen Pessimismus die vollkommene Form gegeben." Zum Teil mag sich die mangelnde Begeisterung aus der nicht allzu gelungenen Übersetzung erklären, die es aber inzwischen auf 8 Auflagen gebracht hat. In letzter Zeit sind allerdings Stimmen laut geworden, die eine neue Übersetzung der *Buddenbrooks* fordern. In einem kleinen Land, in dem ein Klassiker wie Sternes *Tristram Shandy* noch nicht übersetzt ist, wird sich das nicht so schnell machen lassen. Als Koskimies ein Jahr später Manns *Bemühungen* besprach[25], klagte er über dessen einschläfernd langweiligen oder zuweilen schweren und haarspalteri-

[23] Vaasa 1.4.1925, dasselbe in Sisä-Suomi 24.5.1925. Der Verfasser zeichnet mit A.V. L.

[24] Rafael Forsman, ab 1926 Koskimies (1898-1977), Literaturwissenschaftler und Kritiker, seit 1939 Professor in Helsinki. U.a. *Theorie des Romans* (1935). – Die *Buddenbrooks*-Rezension erschien in der Tageszeitung Uusi Suomi am 11.3.1925.

[25] Uusi Suomi 14.2.1926.

schen Stil, wenn er auch einige bemerkenswerte und interessante Gedanken hervorhob. Wohl erst nach dem Krieg lernte er Thomas Mann wirklich schätzen.

Vor dem Nobelpreis erschien noch 1928 *Der Tod in Venedig.* In einer Kritik[26] heißt es, daß Mann in diesem Werk eine selten dargestellte Erscheinungsform des Narzißmus behandele, der sich bei der Suche nach dem eigenen Idealbild auf einen anderen Menschen richte. Die feinfühlige und taktvolle Behandlung des heiklen Themas wird lobend hervorgehoben.

Die Nachricht vom Nobelpreis brachte außer den üblichen Artikeln auch einen Bericht vom Besuch eines Finnen bei Thomas Mann in München im Sommer 1922[27] hervor, der wohl eine Übersetzung wert wäre, aber nicht in diesen Rahmen paßt. Thomas Mann erzählt dem leider nicht mehr indentifizierbaren Besucher, wie viel ihm die skandinavische Literatur gegeben habe, daß ihm aber finnische Literatur bisher kaum in die Hände gekommen sei, daß er demnächst Amerika und dann Skandinavien besuchen wolle, und, daß die wohlhabenden Schriftsteller den vielen bedürftigen Kollegen zur Zeit unter die Arme greifen. „Der kurze Besuch endete, und mit einem angenehmen Gefühl verließ ich das Haus, in dem die Harmonie sowohl innerlich als auch äußerlich vollkommen zu sein schien."

In einer Besprechung der 1933 erschienenen Übersetzung von *Unordnung und frühes Leid* wurde darauf hingewiesen, daß dieses Werk „des gefährlichen Thomas Mann" nicht wie seine anderen Werke von der Liste der zum Übersetzen geeigneten Werke gestrichen worden ist[28]. Und nun folgt auch wirklich eine lange Pause, die sich natürlich aus politischen Gründen erklärt. Aber nicht nur, denn in den 1930er Jahren wurde allgemein weniger Weltliteratur ins Finnische übersetzt. Genauere Untersuchungen über die Verlagspolitik jener Jahre stehen noch aus, wie überhaupt die Geschichte der Übersetzungsliteratur erst zu schreiben ist.

Aber es wurde keineswegs ganz still um Thomas Mann. 1935 erschien in der Zeitschrift „Valvoja-Aika" ein 19 Seiten langer Beitrag zur Problemstellung in Thomas Manns Erzählkunst[29] und in einer „linksen" Zeitschrift wurden in den Jahren 1936-38 einige Stellungnahmen Manns[30] veröffentlicht. Eine nur teilweise

[26] T.O.=va in Karjala 6.1.1929.

[27] E. P:la in Tähystäjä 14.12.1929, S. 19 f.

[28] A.E.V. in Kansan Lehti 19.12.1933. Die Bemerkung in der linksorientierten Zeitung dürfte politisch motiviert sein. Eine offizielle Liste dieser Art gab es nicht.

[29] Kyllikki Heinonen: Probleeminasettelu Thomas Mannin kertomataiteessa, in: Valvoja-Aika, 13. Jg. 1935, S. 509-527.

[30] In der Zeitschrift Tulenkantajat erschienen folgende kleine Beiträge von Thomas Mann in finnischer Übersetzung:

1936 An das Nobel-Friedenspreis-Comité, Oslo

positive Beurteilung Thomas Manns gibt Eino Railo 1937 in seiner sechsbändigen Allgemeinen Literaturgeschichte[31]. Das hat aber keine politischen Gründe, sondern erklärt sich wohl aus Railos anglophilen Neigungen. Aber ein Artikel zum siebzigsten Geburtstag am 6.6.1945 in der größten finnischen Tageszeitung „Helsingin Sanomat" bezeichnet ihn als „Deutschlands vielleicht größten Dichter und Denker unserer Zeit". Als erstes Buch Thomas Manns nach dem Kriege kam 1947 *Lotte in Weimar* unter dem finnischen Titel *Lotte* heraus.

Wie aus der Liste zu ersehen, gibt es insgesamt schon 14 finnische Übersetzer. Zu den Übersetzungen ein paar kritische Anmerkungen: Im ersten Band der etwa gleichzeitig erschienenen Josephromane ist zum Beispiel der berühmte 347 Worte lange Satz zerstückelt. Im etwa zehn Jahre später übersetzten *Zauberberg* ist im Kapitel „Walpurgisnacht" die französische Sprache einfach getilgt und die entsprechenden Passagen sind auch in keiner Weise kenntlich gemacht. Auch einiger Kürzungen hat sich der Übersetzer schuldig gemacht.

Nur *Unordnung und frühes Leid* ist komischerweise dreimal ins Finnische übersetzt worden.

Doch noch einmal zurück zu den Josephromanen. Im Sommer 1945 schrieb Helvi Hämäläinen, eine bekannte Autorin, die erst kürzlich mit dem größten finnischen Literaturpreis ausgezeichnet wurde, für den Verlag WSOY ein Gutachten über die Tetralogie. Trotz der Befürwortung der Übersetzung meldet sie in einigen Punkten starke Bedenken an. Besonders am Anfang stört sie das selbstsüchtige Stammesgefühl, und sie sieht im auserwählten Volk des Herrn ein Herrenvolk.

Zum 75. Geburtstag Thomas Manns schreibt Lauri Viljanen, selbst ein bekannter Lyriker und Essayist, einen klugen und einfühlsamen Aufsatz. Ich zitiere eine Stelle: „Der Roman ‚Joseph der Ernährer' sollte bei den finnischen Lesern auf besonderes Interesse stoßen, weil da als eine zentrale Person derselbe geheimnisvolle Pharao Echnaton auftritt, aus dem Mika Waltari ungefähr zur gleichen Zeit einen Spiegel seines historischen Pessimismus machte."[32]

Eine kleine Flut von Aufsätzen bringt dann der achtzigste Geburtstag und bald darauf die Nachricht von seinem Tode. Noch vor den Berichten über die Beerdigung erschien in der größten Tageszeitung die kurze Nachricht vom 13.8., daß im Nachlaß der zweite Teil des Romans *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* gefunden worden sei.

1937 Nachwort, in: Spanien. Menschen in Not.
1937 Zu Masaryks Gedächtnis.
1938 Geleitwort, in: Erika Mann, Zehn Millionen Kinder.

[31] Eino Railo: Yleisen kirjallisuuden historia, 6. Bd., Porvoo 1937, S. 153-155. Außer Zola nennt Railo als literarische Vorgänger der *Buddenbrooks* Freytags *Soll und Haben,* Ricarda Huchs *Ludolf Ursleu*, Dickens' *Dombey* und Balzacs *Cesar Birotteau.*

[32] Helsingin Sanomat 6.6.1950.

Erwähnenswert ist dann das Jahr 1975, in dem auch in Finnland Thomas Manns 100. Geburtstag ausgiebig gefeiert wurde. Presse und Rundfunk brachten am eigentlichen Geburtstag Beiträge und auch Hanjo Kestings Artikel und einige Erwiderungen wurden kurz darauf referiert. Im August fand dann im Rahmen der Helsinki-Festwochen in der Universität Helsinki ein Symposium statt, bei dem außer zwei finnischen Referenten Walter Jens und Hans Mayer sprachen. Im Anschluß daran wurden während einer Woche alle Verfilmungen von Werken Thomas Manns gezeigt. Insgesamt erinnerte das an die Feier zu Schillers 100. Geburtstag im Jahre 1859, auch in der Universität Helsinki. Goethe ist eine solche Ehre nie zuteil geworden!

Anfang Oktober sprach Michael Mann im Goethe-Institut in Helsinki über die gerade geöffneten Tagebücher. Bei der Gelegenheit traf ich Frau Sinikka Kallio-Nevanlinna, eine bekannte Schriftstellerin und Essayistin, die damals schon an der Übersetzung des *Doktor Faustus* saß. Von da an hatte ich Gelegenheit, die Entstehung dieser sicher besten Thomas-Mann-Übersetzung zu verfolgen. Frau Nevanlinna leistete in allen Einzelheiten gründlichste Arbeit und konnte ohne Terminzwang eine kongeniale *Faustus*-Version schaffen. Eine Beobachtung aus jener Zeit möchte ich hier erwähnen, die auch der sorgfältigste Leser kaum machen dürfte. In einer Phase der Arbeit schienen sich die Schwierigkeiten zu häufen, weil der Text sich irgendwie widersetzte, sich nicht fügen wollte. Die gewissenhafte Übersetzerin suchte den Grund vielleicht schon bei sich selbst, bis uns klar wurde, daß dies die Partien waren, die Thomas Mann kurz vor seiner großen Lungenoperation geschrieben hatte. Ob sich dieser „Operationsschnitt" im Text auch anders feststellen läßt, weiß ich nicht. Aber erst beim Übersetzen lernt man ja einen Text wirklich genau kennen, auch all seine Schwächen.

Am ersten Weihnachtstag 1976 sendete der finnische Rundfunk das anderthalbstündige Hörspiel „Der junge Joseph" von Marja Raukkala mit Musik von Johann Sebastian Bach. Ein nächster Höhepunkt in Sachen Thomas-Mann-Rezeption in Finnland war dann der Winter 1979/80. Zuerst erschien zum Herbst der *Doktor Faustus,* der sowohl als Werk wie auch als Übertragung große Beachtung fand. Die überaus zahlreichen Besprechungen sind sich alle der Bedeutung des Werkes bewußt und geben sich Mühe, dem Gegenstand gerecht zu werden. Ein interessanter Einwand sei hier erwähnt: Johannes Pihlajaniemi schreibt am Ende seiner Rezension in der Literaturzeitschrift „Parnasso"[33], daß in diesem ausgefeilten Werk eines erfahrenen Könners alles in Ordnung sein sollte, aber doch nicht ist. „Fehlerlosigkeit kann auch ein Fehler sein. Die vollständige Beherrschung der Form kann ein Zeichen für eine verborgene in-

[33] Parnasso 8/79, S. 519-521.

nere Schwäche sein. [...] Dieser Gedanke kam mir in den Sinn, als ich den *Doktor Faustus* zu Ende gelesen hatte. Er stammt natürlich aus Vladimir Nabokovs glänzender Gogol-Biographie, in der Nabokov die vielleicht größte Gefahr aufdeckt, die immer aller ernsten künstlerischen Arbeit droht: das, was man mit dem in andere Sprachen unübersetzbaren russischen Wort *pošlost'* ausdrückt." Und zuletzt schreibt er: „Eine gewisse Deutschheit ist nach Nabokov die allerreinste *pošlost'*, und in einem gewissen Sinne ist Manns *Doktor Faustus* die allerreinste Deutschheit." Die finnischen Fassungen des *Doktor Faustus* und des *Butt* von Grass waren ein guter Abschluß der siebziger Jahre, in denen wieder mehr aus dem Deutschen übersetzt wurde, so z.B. auch Döblins *Berlin Alexanderplatz.*

Vom *Faustus* wandte sich das allgemeine Interesse dann wieder den *Buddenbrooks* zu. Im November bot mir Frau Lisa Dräger an, ihre Ausstellung „Visite bei Buddenbrooks" nach Finnland zu bringen. Als ich beim finnischen Fernsehen erfuhr, daß die 11teilige Fernsehserie am 6. Januar 1980 anläuft, war Eile geboten, denn eine konzertierte Aktion versprach natürlich die meisten Zuschauer. Es ist dem unermüdlichen Einsatz von Frau Dräger zu verdanken, daß die Ausstellung am 12. Februar 1980 im Foyer des kleinen Festsaals der Universität vom Rektor feierlich eröffnet werden konnte. Auch der Lübecker Stadtpräsident Pohl-Laukamp und Frau Dräger sprachen bei der Eröffnung. Die sehr gut besuchte Ausstellung ging dann noch in vier andere finnische Städte und indirekt in Form von Dia-Vorträgen in vier weitere. Fernsehserie, Ausstellung und Presseartikel erzeugten ein gewisses „*Buddenbrooks*-Fieber". Und im selben Frühjahr kam auch die finnische Übersetzung des *Felix Krull* heraus. Frau Nevanlinna wurde für ihre Faustus-Übersetzung mit dem Mikael-Agricola-Preis[34] ausgezeichnet. Sie hatte übrigens schon 1947 den Faustus-Roman in Finnland vorgestellt, Thomas Manns Nietzsche-Vortrag, und dann in Essays die Josephromane und den *Erwählten.*

Wie wohl überall, sind auch in Finnland die Musikleute stark an Thomas Mann interessiert. Der Komponist Seppo Nummi schrieb 1961 einen Aufsatz über *Tonio Kröger* mit dem Untertitel „Thomas Mann und die ‚blonde Bestie'". Der Sibelius-Biograph Erik Tavaststjerna schrieb über Mann und Adorno, wobei gesagt werden muß, daß Adorno die Musik von Sibelius nicht zu schätzen wußte. Am 21. November dieses Jahres wird der moderne Komponist Kalevi Aho in der Deutschen Bibliothek in Helsinki über die Musik des *Faustus* diskutieren.

Ende Oktober fand in Kotka, der Partnerstadt Lübecks, ein Mann-Seminar

[34] Mikael Agricola (1510-1557), finnischer Reformator und Begründer der finnischen Schriftsprache, Übersetzer des Neuen Testaments.

statt, auf dem u.a. Dr. Hans Wißkirchen sprach. Die Beschäftigung mit Thomas Mann setzt sich also rege fort.

Viel schwieriger ist Thomas Manns Einfluß auf die finnische Literatur zu beschreiben. In publizierten Schriftsteller-Interviews wird zwar Thomas Mann einige Male erwähnt, aber nicht als direkter Einfluß. Von Runar Schildt, einem schwedischsprachigen Autor[35], wird berichtet, daß Thomas Manns *Tristan*-Sammlung und besonders *Tonio Kröger* einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht habe. Seine beste Novelle, *Häxskogen* (Der Hexenwald) erinnert zweifellos an Thomas Manns Künstlernovellen. Darin lebt der Protagonist, ein Schriftsteller, fremd in seiner Patrizierfamilie. Runar Schildt bezeichnete sich übrigens selbst gerne als Tristan. Der schon erwähnte Mika Waltari spricht in seinen Erinnerungen von dem tiefen Eindruck, den *Der Tod in Venedig* auf ihn gemacht habe. „Den habe ich sowohl in einer schwachen finnischen als auch einer schwedischen Übersetzung gelesen, und es war eines der wenigen Bücher, deren Aufbau ich zu analysieren versuchte."[36]

Der junge Martti Merenmaa erkannte sich in Thomas Manns Werken wieder und fand sich selbst mit ihrer Hilfe[37]. Trotz aller geistig-seelischen Verwandtschaft kann man aber wohl nicht von direktem Einfluß sprechen. Nur der schwedischsprachige Autor Oscar Parland hat sich deutlich zu seinem Vorbild und Meister Thomas Mann bekannt[38].

Die Literaturwissenschaft, die in Finnland eigentümlicherweise von den fast ausschließlich Sprachwissenschaft betreibenden Philologien getrennt als eigenes Fach arbeitet, ist schon seit den 30er Jahren an Thomas Mann interessiert. Zahlreiche Aufsätze, viele Magisterarbeiten an den Universitäten und vier Bücher[39] zeugen davon. Demnächst ist eine Arbeit über die Sinnkonstituierung im *Doktor Faustus* von Liisa Saariluoma zu erwarten, in deutscher Sprache.

[35] Runar Schildt (1888-1925), Verfasser von Novellen und Dramen.

[36] Mika Waltari in seinen Erinnerungen: Kirjailijan muistelmat, hrsg. Ritva Haavikko, Porvoo 1980, S. 309.

[37] Martti Merenmaa (1896-1972), Verfasser von Novellen und Romanen. Der Roman *Jakob ringt mit dem Engel* (1941) erschien 1946 in deutscher Übersetzung.

[38] Oscar Parland (*1912), Psychiater, Verfasser von Romanen und Essays. Er bekennt den starken Einfluß Thomas Manns in seinem Beitrag zu der Sammlung *Miten kirjani ovat syntyneet*, Bd. 1, Helsinki 1969, S. 155-174.

[39] Kauko Kyyrö: Thomas Mann. Yritys hänen aatemaailmansa hahmottelemiseksi, Turku 1956, 70 S. (Zu Th. Manns Ideenwelt). Leevi Valkama: Musiikinomaisesta aineksesta Thomas Mannin novellissa ‚Der Tod in Venedig', Kokkola 1963, 68 S. (Musikelemente im *Tod in Venedig* ). Dietrich Aßmann: Thomas Manns Roman „Doktor Faustus" und seine Beziehungen zur Faust-Tradition, Helsinki 1975, 225 S. Siegfried Jäkel: Konvention und Sprache. Eine sprachphilosophische Basis für Interpretationsexperimente demonstriert am Beispiel von Thomas Manns Roman 'Doktor Faustus', Turku 1983, 140 S.

Als großer Bewunderer von Volter Kilpi, dessen Roman *Alastalon salissa* (Im Saal von Alastalo, eigentlich der großen guten Stube) schon genannt wurde, möchte ich diesen Streifzug durch die Thomas-Mann-Rezeption in Finnland mit einem Zitat aus einem Brief vom 2. April 1938 beschließen, also gut ein Jahr vor seinem Tode:

Thomas Mann ist ein Schriftsteller, den ich mit eigenartigem Interesse beobachte. Ich fühle keine besondere Artverwandtschaft mit ihm, aber einige seiner Empfindungen, offensichtlich seine tiefsten, lassen mich aufschrecken. Wir sind etwa gleich alt, auch im Milieu, in dem wir aufgewachsen sind, mag es einige, wenn auch entfernte Ähnlichkeiten geben, in den literarischen Jugendeindrücken gibt es auch viele Berührungspunkte, aber das Gemeinsamste ist eine Grundeinstellung: das tiefreichende Gefühl von Fremdheit in der eigenen Umgebung. Ich habe in allen Werken Thomas Manns Zeichen dieser Einstellung beobachtet. Fremd, fremd bin ich allen! In Manns letztem großen Werk, der Joseph-Serie, ist diese Empfindung der rote Faden. Und ganz besonders in den Joseph legt er diese seine Grundempfindung hinein. Eines dieser Urerlebnisse Josephs ist seine Bestürzung darüber, wie hart die Menschen sein können, hart gegen ihn, gerade ihn! Das ist ein Lebensproblem, mit dem er niemals fertig zu werden scheint. Vor allem dann, wenn die Brüder ihn in den Brunnen werfen und dann verkaufen, erreicht diese seine Verwunderung metaphysische Ausmaße. Wie ist so etwas möglich? Ich glaube, daß dies Manns eigenes zentralstes Lebensproblem ist.[40]

## *THOMAS MANNS WERKE IN FINNLAND*
## *(Titel – finn/schwed. Titel – Übersetzer/in – Verlag)*

| | |
|---|---|
| 1905 | Der Weg zum Friedhof – Tie hautausmaalle In: Valvoja 25 |
| 1918 | Tristan – Tristan. Noveller (enthält u.a. Tonio Kröger) – Emil Hasselblatt H. Schildt förlag |
| 1920 | Das Wunderkind – Underbarnet (enthält u.a. Schwere Stunde – Tunga timmar) – Karin Allardt H. Schildt förlag |
| 1925 | Buddenbrooks – Buddenbrookit – Siiri Siegberg WSOY – 8 Auflagen |
| 1928 | Der Tod in Venedig – Kuolema Venetsiassa Toini Kivimäki Karisto |
| 1933 | Unordnung und frühes Leid – Varhaista tuskaa – Anna Leiwo – Karisto 2 Auflagen |
| 1947 | Lotte in Weimar – Lotte – Marita Salomaa – Gummerus |
| 1947/48 | Joseph und seine Brüder – Joosef ja hänen veljensä I-IV – Lauri Hirvensalo – WSOY |
| 1953 | Der Erwählte – Pyhä syntinen – Jorma Partanen – Gummerus |
| 1955 | Die Betrogene – Elämän uhri – Jorma Partanen – Gummerus |
| 1957/64 | Der Zauberberg – Taikavuori I-II – Kai Kaila – WSOY 2 Auflagen |

[40] Vieras, vieras minä olen kaikille. Volter Kilven ja Vilho Suomen kirjeenvaihto 1937-1939 ja muita kirjeitä, Hrsg. Pirjo Lyytikäinen, Helsinki 1993, S. 122. Der finnische Titel dieser Ausgabe wäre übersetzt: Fremd, fremd bin ich allen.

1962 Unordnung und frühes Leid – Varhaista tuskaa – Aarno Peromies (In: 21 Nobel-Kirjailijaa) – Tammi

1963 Ein Glück – Onni – Toini Havu (In: Kaikkien aikojen rakkaus. Hrsg. Toini Havu) –Tammi 1963

1966 Mario und der Zauberer – Mario ja Taikuri – E.-L. Manner
Tonio Kröger – Tonio Kröger – Aarno Peromies
(Darin auch Tod in Venedig – Kuolema Venetsiassa übersetzt von T. Kivimäki)
Unter dem finn. Titel Kolme novellia – W+G

1977 Tonio Kröger – Tonio Kröger – Aarno Peromies (In: Nobel kirjailijat. Maailmankirjallisuuden mestarit, Bd. 2.)

1979 Doktor Faustus – Tohtori Faustus – Sinikka Kallio(-Nevanlinna) – W+G 4 Auflagen

1980 Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull – Huijari Felix Krullin tunnustukset – Kai Kaila – W+G

1982 Königliche Hoheit – Kuninkaallinen korkeus – Sinikka Kallio(-Nevanlinna) – W+G

1983 Herr und Hund – Herra ja Koira – Markku Mannila – W+G

1985 Erzählungen – Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia
(Der kleine Herr Friedemann – Pikku herra Friedemann
Tristan – Tristan
Schwere Stunde – Vaikea hetki
Der Tod in Venedig – Kuolema Venetsiassa
Unordnung und frühes Leid – Hämmennystä ja varhaista tuskaa
Die Betrogene – Petetty; alle übersetzt von Oili Suominen außer Tonio Kröger und Mario ja taikuri) – Tammi

1987 Die vertauschten Köpfe – Päiden vaihdos
Das Gesetz – Laki – Risto Kautto – WSOY

1987 Essays (Lübeck als geistige Lebensform, Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, Schopenhauer, Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, Zu Wagners Verteidigung, Freud und die Zukunft, Dostojewski – mit Maßen, Versuch über Tschechow) – Totuudesta ja kauneudesta. Esseitä kirjallisuudesta ja filosofiasta. – Vesa Oittinen (auch Einl.) – Otava

*Inge Jens*

# Laudatio auf Hans Rudolf Vaget, den Träger der Thomas-Mann-Medaille 1994

„Wer heutzutage eine Kunst wirklich betreibt und in ihr was leisten will, muß natürlich vor allem auch Talent, gleich hinterher aber Bildung, Einsicht, Geschmack und eisernen Fleiß haben“[1]: Thomas Mann, in seinem Fontane-Essay vom Jahre 1910, zitiert mit Genugtuung den Satz seines großen Vorbilds auf dem Feld des Romans, applaudiert einem Schriftsteller, der, wie die Aufzählung unabdingbarer Poetengaben beweise, vom „Märker“ doch wohl noch mehr habe als vom „Gascogner“. Und wir dürfen sicher sein, daß sowohl der junge als auch der alte Thomas Mann, über Jahrzehnte hinweg mit der Rezension von Fontane-Briefen beschäftigt, die ihm, dem Kritiker zu wahrhaft inspirierter Prosa verhalfen, auch einem Gelehrten wie Hans Rudolf Vaget nachdrücklich applaudiert hätte, der nicht nur über Talent, Bildung, Einsicht und Fleiß, sondern, vor allem, über die Fähigkeit verfügt, Tatbestände und Zusammenhänge, die im allgemeinen ebenso grundgelehrt wie strohtrocken dargeboten werden, derart amüsant, witzig und unterhaltend vorzutragen, daß der Leser glaubt, er studiere nicht, in der Bibliothek, einen Traktat von pedantischer Genauigkeit, sondern folge, in der Sommerfrische, munteren Essays, deren Esprit sich schon in den Titeln manifestiert: „Liebe und Grundeigentum in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahren‘“, „Um einen Tasso von außen bittend“, „Der Schreibakt und der Liebesakt“.

Kurzum, wer sich auf diese Unterweisungen einläßt, die mit deutschem Tiefsinn wenig, mit angelsächischem *small talk* um so mehr zu tun haben, tut gut daran, sich behaglich zurückzulehnen, um sich dann an den Studien Hans Vagets mit jenem Entzücken zu erfreuen, die Fontanes Altherren-Figuren bei gewisser Zeitungslektüre empfinden: ‚Vortrefflich! Der Kerl schreibt aber auch *zu* gut.‘

Hans Rudolf Vaget: ein Meister also des Feuilletons? – Nichts weniger als das! In den Studien über Goethe, Wagner und, wieder und wieder, Thomas Mann, geht es nicht um gefällige und eingängige Analysen, sondern um die Erörterung diffiziler Probleme, die sich freilich mit Eleganz und Virtuosität

[1] Thomas Mann: Essays. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchges., komm. und hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Bd. 1, Frankfurt/Main 1993, S. 134. Auch in: GW IX, 19.

dargestellt sehen. Läßt sich etwas Nüchterneres denken als die Struktur Thomas Mann'scher Novellen mit ihren Haupttypen, ihren Modellen und den sich überschneidenden Grundmustern? Wer, Hand aufs Herz, erschrickt nicht, wenn Vagets Gliederungen und Untergliederungen der Geschichten, mit ihrer Benennung durch lateinische und arabische Zahlen, den Leser fürchten lassen, er habe keine literarhistorische, sondern eine mathematische Studie vor sich? – Doch wenn er dann mit der Lektüre beginnt, stellt sich rasch ein begeistertes ‚Mein Gott, das ist ja wirklich so!' ein: Die Unterteilung der Novellen in person- oder ereignis-bestimmte Prosa-Etüden erweist sich als stimmig, die Interpretationen gewinnen den Charakter von Exerzitien, mit deren Hilfe ein Cicerone seinen Leser einlädt, die theatralischen *évenements*, Opernaufführungen und zirzensische *coups* miteinander zu vergleichen, Beziehungen herzustellen, auf die er vorher nie gekommen wäre, kleine Topoi und große Koordinaten-Systeme zu überprüfen und derart zu beweisen, wie Frühes, im Werk Thomas Manns, auf Spätes verweist und zunächst nur knapp Benanntes durch Variation erweitert und differenziert wird. Was also auf den ersten Blick ein Mathematik-Buch zu sein scheint, mit kleinen Buchstaben und großen lateinischen Ziffern, ist in Wahrheit ein glänzend formulierter Baedeker, den ständig zuratezuziehen auch für erfahrene Kenner der Materie von Nutzen ist.

Nein, ein Feuilletonist ist Hans Rudolf Vaget nicht – wohl aber ein Meister gelehrter deutscher Prosa (über die englische muß ich mir ein Urteil versagen: Sie wird nicht schlechter sein), ein Wissenschaftler, der sich auf die Kunst des Fontane'schen Plauderns versteht ... in welchem Ausmaß, das beweist nicht zuletzt die Einleitung zum Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Agnes E. Meyer. Da genügen wenige Sätze, um die Geschichte einer deutschen Auswandererfamilie namens Ernst ins Blickfeld zu rücken, einer Buddenbrooks-Sippe, die es aus erzprotestantisch geprägter Niedersächsischer Umgebung nach New York verschlägt; da wird die *grande dame* der amerikanischen *society*, die Publizistin, Mäzenatin, Verfasserin von diplomatischen Sendschreiben und leidenschaftlichen Konfessionen (meist gegenüber bejahrten, freilich auch berühmten Herren) à la Balzac beschrieben, in einer Manier, die den Leser verstehen läßt, warum Thomas Mann – da er nun einmal kein Baron von Nucingen war, sondern ein auf Hilfe angewiesener Emigrant – sich vor seiner Gönnerin so sehr gefürchtet hat. Nicht nur der Autor des *Doktor Faustus*, der Mrs. Meyer in Frau von Tolna zu einer Literatur-Figur machte, auch sein Interpret gibt, durch seine Darstellungskunst, dem Amerika Roosevelts und McCarthys jenen Hauch von Poesie, der Eugene Isaac Meyer, Thomas Johann Heinrich Mann und, im Zentrum, Agnes Elisabeth Ernst (mitsamt ihren jüdischen und protestantischen Ahnen aus Niedersachsen, dem Elsaß und aus Lübeck) in der Tat zu Roman-Figuren macht ... mit Hilfe eines souveränen, im

Detail nie das Gesamt aus den Augen verlierenden Erzählens, das auch Anekdotisches nicht scheut (natürlich nicht um seiner selbst willen, sondern um es durch eine knappe Sentenz am Ende in seiner Besonderheit und Signifikanz zu beleuchten): „Die erste Kindheitsepisode, die sie [d.i. Agnes Meyer in ihrer Autobiographie] mitteilt, stammt aus ihrem neunten Lebensjahr. Beim Spielen mit der Pistole des Vaters löste ihr Bruder Bill einen Schuß aus, der ihr in die rechte Schläfe drang und im Hinterkopf steckenblieb. Sie überlebte, nicht zuletzt dank der Kunst eines berühmten deutschen Chirurgen in New York. Sie schreibt ihre Rettung jedoch in erster Linie ihrer Geistesgegenwart zu, denn als sie den Blitz sah, habe sie den Kopf instinktiv zur Seite geworfen; die Kugel hätte sie sonst getötet. Von diesem knappen Entrinnen leitet sie den unerschütterlichen Glauben an sich selbst her, den Glauben an ihre Begnadung. Ein nüchterner Betrachter wird diese Episode jedoch eher als Indiz einer gewissen Neigung zur Selbstüberschätzung werten wollen und die Plazierung an den Anfang ihrer Lebensgeschichte als Zeichen der Entschlossenheit, in ihrer Lebensbeschreibung das Glückhafte – das Goethesche ‚Mach's einer nach und breche nicht den Hals' – zu aktzentuieren."[2]

Anekdote und Sentenz, Autoren-Sicht und Interpreten-Perspektive makellos und überzeugend vereint ... nicht zuletzt für *den* Leser, der Vagets Quintessenzen auf eine vergleichbare Situation – ebenfalls anekdotisch vorgetragen – beziehen kann: Konrad Adenauer beschreibt die Annäherung jener feindlichen Kanonenkugel, der er, von ähnlichen Gedanken an eine glückhafte Entelechie bewegt wie Agnes Elisabeth Meyer, in seinem Garten gerade noch ausweichen konnte.

Wozu viele Worte? – Hans Rudolf Vaget ist ein Meister der expositorischen Prosa ... und dazu – ganz im Sinne seines mit Empathie, aber gottlob auch nicht ohne Kritik betrachteten Meisters – ein Schriftsteller, der in Spuren zu gehen versteht: in den Spuren der großen Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts. Und das sogar im biographischen Sinn: Der Mann, den wir feiern („an internationally recognized authority on Thomas Mann", wie es im Information Bulletin der Library of Congress vom Mai 1994 heißt), hat vor wenigen Wochen an der gleichen Stelle und in vergleichbarer Funktion wie Agnes Meyers Schützling gesprochen: eben in der Library of Congress ... dreißig Jahre nach jenen Tübinger Tagen, die einem jungen, damals 26jährigen Gelehrten die Würde eines Magister Artium eintrugen: dank einer Arbeit , die den Titel *Die epische Vorausdeutung in den frühen Künstlernovellen Thomas Manns* trug, und von Klaus Ziegler wie folgt beurteilt wurde: „Im Ganzen bekundet die

[2] Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main 1992, S. 10 f.

Arbeit" – so der Bericht an die Philosophische Fakultät der Tübinger Universität – ... „im Ganzen bekundet die Arbeit eine erfreuliche Klarheit der Gliederung und Gedankenführung, an methodischer Besonnenheit und sachlichem Verständnisvermögen. Dabei nutzt der Verfasser, wie es nicht nur sein Recht, sondern sogar seine Pflicht ist, vielseitig und geschickt die bereits vorhandene Forschungsliteratur..." Prädikat: Sehr gut; *römisch I.*

Ich denke, das Urteil ist begründet: Ein junger Gelehrter stellt sich ansprechend vor; Witz und Esprit mögen später kommen, in den Studien über das Phänomen Dilettantismus und, vor allem, im Essay über Goethes *Tagebuch*-Gedicht, das verkannte und verketzerte, dessen Interpretation mit einem Satz beginnt, der meinen akademischen Lehrern, Pyritz oder Kluckhohn, wahrscheinlich für viele Nächte den Schlaf geraubt hätte: „Der Schreibakt und der Liebesakt sind zwei menschliche Ausdrucksmöglichkeiten, die im Verborgenen viele sich gegenseitig beflügelnde Beziehungen unterhalten. [...] Die Gründe ihrer Verwandtschaft sind leicht ersichtlich, verwirklicht sich doch im Liebesakt wie im Schreibakt dasselbe Schaudern erregende Urphänomen des Lebens: Die Kreativität."[3]

Ob Thomas Mann, dessen Medaille Hans Rudolf Vaget vom heutigen Tag an trägt, dieser Maxime zugestimmt hätte? Ich denke: Ja – jedoch mit einer Einschränkung, und zwar der entscheidenden: Schreibakt *und* Liebesakt? Nein: Schreibakt *als* Liebesakt ... à la Thomas Mann natürlich: also mit Maßen. Und mit Sehnsucht: einer Androgynie auf der Spur, deren Bipolarität sich für ihn allein in der Kunst aufheben ließ. Nachzulesen bei Hans Rudolf Vaget, den ich im Namen unserer Gesellschaft beglückwünschen darf: belehrt und, in Fontanes Weise, unterhalten zugleich – im Dialog mit einem Gelehrten und Schriftsteller, dem in seinen Werken etwas höchst Besonderes gelungen ist: mit Hilfe strenger *und* amüsanter Exegesen Geselligkeit zu schaffen.

[3] Hans Rudolf Vaget: Goethe. Der Mann von 60 Jahren. Mit einem Anhang über Thomas Mann, Königstein/Ts. 1982, S. 5.

*Hans Rudolf Vaget*

# „Wäre ich nur in die angelsächsische Kultur hineingeboren!"

## Zur Archäologie von Thomas Manns West-Orientierung

Für Wolfgang Heuß

Der Satz, der diesem Vortrag als Titel vorangestellt ist, hat etwas Verwirrendes, wenn nicht gar Befremdliches an sich. Was mochte ausgerechnet Thomas Mann wünschen lassen, lieber in die angelsächsische als in die deutsche Kultur hineingeboren zu sein? Ist ein solcher Satz überhaupt ernst zu nehmen? Bezeichnet er nicht einfach eine jener vom Zweifel an allem Deutschtum ausgelösten Verfinsterungen seiner Stimmung, wie wir sie aus seinen letzten Lebensjahren kennen?

Es handelt sich in der Tat um eine späte briefliche Äußerung, vom Dezember 1948, und wir tun gut daran, sie ernst zu nehmen. Die ersten amerikanischen Rezensionen des *Doktor Faustus* waren erschienen; Thomas Mann fand sie enttäuschend und war wieder eimmal niedergeschlagen. Doch Agnes Meyer gegenüber mußte er sich zusammennehmen; seine amerikanische Gönnerin hörte es nicht gern, wenn er sich von Amerika enttäuscht zeigte. Also schrieb er ihr: „Mit der Aufnahme des ‚Faustus' hier kann und muss ich wirklich noch sehr zufrieden sein. Wie soll denn ein übersetztes Buch, das aller Ueberredungsmittel entbehrt, die es im Original besitzt, seine natürliche und volle Wirkung tun! Es ist ein Wunder, dass es auch so noch einigen Eindruck macht."[1] Auch so noch! Also in der englischen Fassung von Helen Lowe-Porter, die als Thomas Manns quasi-offizielle Übersetzerin galt. Allerdings hatte er, wie wir jetzt wissen, schon sehr früh Einwände erhoben, als sein amerikanischer Verleger, Alfred Knopf, ihr, die gerade *Buddenbrooks* übersetzt hatte, auch den *Zauberberg* anvertraute.[2] In den folgenden Jahren hatte er immer

[1] Brief an A. E. Meyer, 23.12.1948, in: Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main 1992, S. 717 (künftig: TM-AEM, Bw.).

[2] Siehe Jeffrey B. Berlin: On the Making of „The Magic Mountain": The Unpublished Correspondence of Thomas Mann, Alfred A. Knopf, and H. T. Lowe-Porter, in: Seminar, XXVIII (1992), S. 283-320. Siehe besonders den Brief vom 20. April 1925: „Es wird mir menschlich keineswegs leicht, hinter dem Rücken der Mrs. Lowe, die ich persönlich kenne und aufrichtig schätze, gewissermaßen gegen sie zu arbeiten, aber es ist eine rein sachliche Sorge, die mich dazu zwingt..." (S. 299). Thomas Mann favorisierte George Herman Scheffauer, den Übersetzer von *Herr und Hund*, für den *Zauberberg*.

wieder Anlaß zur Sorge über das Schicksal seiner Bücher im englisch-sprachigen Bereich. Noch 1954 gestand er Erich Heller seinen „ständige[n] Kummer", daß er in England „kein Glück" habe.[3] Seine Romane wurden, wie er wohl wußte, von einem Großteil der Leser als geschwollen und schwerfällig empfunden, als „pompous" und „ponderous".[4] Seine Sorgen verdichteten sich schließlich zu dem Versuch, Agnes Meyer für die Übersetzung des *Doktor Faustus* zu gewinnen. Dieser Versuch, ungeachtet eines beträchtlichen Aufwands an Schmeicheleien, scheiterte.[5] Die lange gehegten Befürchtungen hinsichtlich der englischen Fassung seines großen Deutschland-Romans schienen sich nun also zu bestätigen. Da scheint es verständlich, daß sich ihm jener Stoßseufzer entrang: „Wäre ich nur in die angelsächsische Kultur hineingeboren! Ich wollte euch ein Englisch schreiben!"[6] Es ist, als wollte er seine Frustration darüber ausdrücken, daß er den Roman nicht auch noch gleich auf Englisch liefern konnte. Damit scheint nun das Rätsel gelöst: Der merkwürdige Wunsch, als Engländer oder Amerikaner geboren zu sein, wäre als Ausdruck einer vorübergehenden Verstimmung über die enttäuschende Aufnahme des *Doktor Faustus* zu werten – nichts weiter.

Doch fassen wir diese Briefstelle genauer ins Auge: Thomas Mann spricht nicht bloß von der englischen Sprache, sondern von der angelsächsischen Kultur. Offenbar geht es um mehr als das vertraute Leiden der Autoren an ihren Übersetzern. Eine Sympathie für die angelsächsische Kultur schwingt hier unüberhörbar mit. Vergessen wir nicht, daß Thomas Mann für seine letzte Selbstprojektion die Maske eines schottischen Adeligen gewählt hat, die des diskreten, vornehm leidenden Lord Kilmarnock. Was jedoch jenem Satz in dem Brief an Agnes Meyer seinen größten Reiz verleiht, ist sein eigentümlicher Modus als Wunsch-Phantasie. Er spielt mit dem Gedanken, ein englischschreibender Autor zu sein, hier und auch anderswo. Es ist ein an und für sich absurdes und aussichtsloses Gedankenspiel, dem aber eben deshalb starke, verborgene Motive zugrundeliegen müssen. Diese verborgene Motivation gilt es zu erhellen. Zu fragen ist: Was bedeutet diese Wunschphantasie für sein Selbstverständnis als deutscher Schriftsteller? Wie kam es, daß er sich sehr wohl als englischen Autor vorzustellen vermochte, nicht aber als französischen, italienischen oder russischen? Und was für ein Zusammenhang besteht zwischen

[3] Brief an E. Heller, 10. 8. 1954; zitiert nach: Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, bearbeitet und hrsg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, überarbeitet und ergänzt von Gert Heine und Yvonne Schmidlin, Bd IV, Frankfurt/Main 1987, S. 320 (54/260).

[4] Brief an A. E. Meyer, 22. 8. 1954, in: TM-AEM, Bw. (s. Anm. 1), S. 789.

[5] Vgl. Verf.: Frau von Tolna: Agnes E. Meyer und Thomas Manns „Doktor Faustus", in: Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz, hrsg. von P. M. Lützeler et al., Frankfurt/Main 1987, S. 140-152.

[6] TM-AEM. Bw. (s. Anm. 1), S. 717.

den Schwierigkeiten, denen seine Bücher im angelsächsischen Raum begegneten, und seiner Vorstellung von der englischen Literatur?

Angesichts einer solchen interkulturellen Fragestellung wäre es nicht damit getan, Thomas Manns Bekanntschaft mit der englischen und amerikanischen Literatur im Dissertationsstil zu katalogisieren. Es steht weit mehr auf dem Spiel. Wir nehmen seine Wunschphantasie von der Zugehörigkeit zur angelsächsischen Kultur zum Anlaß, einmal mehr seine Identität als deutscher Schriftsteller zu beleuchten. Diese Frage ist, seit er 1914 als politischer Schriftsteller die Bühne betrat, ideologisch aufs schwerste befrachtet. Hier soll sie aus einer etwas anderen, einer interkulturellen Perspektive betrachtet werden, nämlich der sich wandelnden Einstellung zur angelsächsischen Kultur und damit zum Westen in einem weiteren Sinn.

***

Thomas Manns Weg zu einer Würdigung der angelsächsischen Kultur war steinig und lang.[7] Schließlich fand er diesen Weg über die Literatur, und zwar lange bevor er zum erstenmal amerikanischen Boden betrat. Die Ausgangsposition jedoch war ungünstig; sie war markiert von einem linguistischen Defizit und einem tief sitzenden intellektuellen Vorurteil.

Anders als Heinrich Mann, dessen Affinität zur französischen Kultur auf einer frühen Beherrschung der französischen Sprache gründete, hatte Thomas Mann in der Schule wenig Englisch gelernt. Zur Erklärung mag vielleicht der Hinweis auf Hanno Buddenbrooks Englisch-Unterricht bei dem Lehramtskandidaten Modersohn genügen, dem in der Klasse Hahnenschreie und andere Tierstimmen entgegenfliegen. Noch als Fünfzigjähriger muß Thomas Mann zugeben, daß seine Englisch-Kenntnisse „schlechthin kümmerlich" seien; er spreche es „wie ein Schuljunge" und lese es „ohne Bequemlichkeit" (GW X, 184 f.). Wenn er höre, daß sein Kollege André Gide Englisch gelernt habe, nur um Joseph Conrad im Original zu lesen, kenne seine Bewunderung und Beschämung keine Grenzen. Kein Gedanke also, daß er selbst Conrad im Original lesen könne, von James Joyce ganz zu schweigen. Thomas Mann war weit davon entfernt, wie Felix Krull bei seinem Vorstellungsgespräch im Hotel

[7] Vgl. dazu Anthony W. Riley: Notes on Thomas Mann and English and American Literature, in: Comparative Literature, XVII (1965), S. 57-72 (künftig: Riley); Wilfried Malsch: Vom Vorbild zum Schreckbild. Politische USA-Vorstellungen deutscher Schriftsteller von Thomas Mann bis zu Reinhard Lettau, in: Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern, München 1976, S. 29-51; Steven Cerf: Thomas Mann und die englische Literatur, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 230-242; Verf.: Schlechtes Wetter, gutes Klima: Thomas Mann in Amerika, ebda., S. 68-77.

Saint James and Albany, sich *stante pede*, allein kraft seiner „natürlichen Anstelligkeit", in einen Franzosen, Italiener oder Engländer verwandeln zu können. Von solcher linguistischer Virtuosität konnte er nur träumen, was er denn auch ausgiebig tat. Die Frage: *Do you speak English?*, wäre ihm selbst sicher peinlich gewesen. Doch seinen verschlagenen Helden läßt er mit der größten Lebhaftigkeit hervorsprudeln, „säuselnd" und „dünkelhaft", wie er glaubt, daß es sich gehört: „I certainly do, Sir. Of course, Sir, quite naturally I do. Why shoudn't I? I love to, Sir. It's a very nice and comfortable language" (GW VII, 415). Diese Wunschphantasie von einer natürlichen, angeborenen Beherrschung des Englischen war offenbar mitinspiriert von dem Gedanken an die enorm erweiterten Wirkungsmöglichkeiten, die einem englisch schreibenden Autor mit dem Aufstieg des Englischen zur führenden Weltsprache offenstanden. Darauf verweist die Imponiergeste, mit der Felix sogleich davon schwadroniert, daß in fünfzig Jahren überall auf der Erde Englisch die zweite Spache jedes Menschen sein werde.

Dieses anfängliche linguistische Handikap hat Thomas Mann auch während seines 14jährigen Exils in Amerika nicht gänzlich überwinden können, ungeachtet aller Sympathie für das amerikanische Wesen, das er von einer prinzipiell gutwilligen Freundlichkeit, also der *kindness*, geprägt sah,[8] und trotz seiner Bewunderung für die Vitalität des literarischen Lebens in Amerika, das er gegen alle europäische Dünkelhaftigkeit in Schutz nahm. Im Unterschied jedoch zu den meisten seiner deutschen Kollegen im Exil brachte er es zu einer passablen Beherrschung der englischen Sprache. Das belegen unter anderem die Tonbänder seiner Ansprachen in der Library of Congress; sie zeigen, daß er auch auf Englisch effektvoll vortragen konnte. Zur Bewältigung der wachsenden Rede- und Schreibanforderungen bedurfte es freilich der Mithilfe der ganzen Familie und des erweiterten Hausstands.

Gleichwohl fuhr Thomas Mann auch in Amerika fort, angelsächsische Autoren in deutscher Übersetzung zu lesen. Agnes Meyers unermüdliche Bemühungen, ihn zur Lektüre amerikanischer Klassiker zu animieren – Nathaniel Hawthorne, etwa, oder Ralph Waldo Emerson, Henry Thoreau und Henry James – trafen auf taube Ohren. Nur einmal gelang es ihr, ihm eine halbwegs einläßliche, kritische Stellungnahme abzugewinnen, nämlich zu William Faulkners letztem Roman, *The Fable*. Bezeichnenderweise setzt seine Kritik bei Faulkners Prosa ein.

> Für einen Ausländer ist der Roman recht mühsam zu lesen, und ich sollte mich nicht wundern, wenn nicht Amerikaner und Engländer auch ihre liebe Not damit hätten. Mir

[8] Siehe den 1943 für die Illustrierte *Good Housekeeping* geschriebenen Artikel *Kindness* (GW XIII, 757-762; der deutsch-englische Originaltext im Anhang zu: Tagebücher 1940-1943, S. 1089-1093).

wirft man meine langen Sätze vor und findet meinen Stil „pompous" und „ponderous". Aber mein Gott, er ist ja noch ein graziöser Spitzentanz im Vergleich mit den überfüllten, überlasteten, schleppenden und wenig durchsichtigen Perioden, die Faulkner diesem Werk aus irgendwelchen Gründen für angemessen gehalten hat.[9]

Man spürt, daß das einmal gesagt sein wollte.

Ein ebenso großes Hindernis waren, anfänglich jedenfalls, die anti-englischen Vorurteile und Klischeevorstellungen, die im Wilhelminischen Deutschland virulent waren und mit einer neiderfüllten Bewunderung für das englische Weltreich koexistierten.[10] Ausschlaggebend war eimmal mehr Thomas Manns Nietzsche-Schülerschaft. Nietzsches notorisch englandfeindliche Ausfälle haben bei dem jungen Autor deutliche Spuren hinterlassen. Noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, bei der Charakterisierung Englands und der Engländer, begegnen wir dem Nachhall der Nietzscheschen Invektiven gegen diese angeblich „unphilosophische Rasse" und seiner Klage über den angeblichen „Mangel an Musik", der „auch noch am humansten Engländer beleidig[e]".[11] Nietzsches intelektueller Dünkel wird jedoch nicht vorbehaltlos reproduziert; Thomas Mann läßt überraschenderweise die englische Malerei gelten, denn dafür habe er von jung auf eine Schwäche gehabt. Noch überraschender mutet sodann die Behauptung an, auf den britischen Inseln sei „noch immer der schönste und stolzeste jugendliche Menschentyp aller Zonen" zu finden. Diese Konzession ändert jedoch nichts an dem negativen Gesamturteil über England als „eine außereuropäische und geradezu antieuropäische Macht" (GW XII, 430).

***

Thomas Mann hatte zu jener Zeit noch nichts von England gesehen. Was mochte ihn also dazu bestimmen, die junge Generation der Engländer mit so

[9] TM-AEM, Bw. (s. Anm. 1), S. 788 f. Ob Thomas Mann den Roman Faulkners selbst gelesen hat, muß offen bleiben, denn im Tagebuch ist keine Faulkner-Lektüre nachzuweisen. Vermutlich hat er sich bei der Ausfertigung dieses Briefes auf einen Lektürebericht Erika oder Golo Manns gestützt.

[10] Vgl. dazu William T. Spoerri: The Old World and the New. A Synopsis of Current European Views on American Civilization, Zürich, Leipzig 1936; Peter Berg: Deutschland und Amerika 1918-1929. Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre, Lübeck, Hamburg 1963 (Historische Studien, Heft 385); Klaus Schwabe: Anti-Americanism within the German Right, 1917-1933, in: Jahrbuch für Amerikastudien, XXI (1976), S. 89-107; Frank Trommler: The Rise and Fall of Americanism in Germany, in: America and the Germans. An Assessment of a Three-Hundred-Year History, hrsg. von Frank Trommler und Joseph McVeigh, Philadelphia 1985, Bd. II, S. 332-342.

[11] Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, Achtes Hauptstück, Nr. 252, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1968, VI, 2, S. 203 f.

merkwürdiger Entschiedenheit zur schönsten und stolzesten zu erklären? Es scheint, daß ihm dabei „jener dunkle, ästhetizistische Jungfrauen-Schlag" vorschwebte, den man von Botticelli und den Engelsbildern der Präraffaeliten kenne. Die Botticelli-Spur führt uns zu einer reichlich rätselhaften Episode in Thomas Manns Biographie.[12] Im Frühjahr 1901 verbrachte er mehrere Wochen in Florenz, um sich mit der Stadt Savonarolas vertraut zu machen. Dort machte er die Bekanntschaft zweier junger Engländerinnen, Edith und Mary Smith. Letztere sah aus, „als ob sie von Botticelli wäre, nur viel lustiger". Mit diesen Worten präsentiert er sie in einem Brief an Paul Ehrenberg, mit dem ihn in jenen Jahren eine Freundschaft verband, die er im Rückblick als die „zentrale Herzenserfahrung" seines Lebens diagnostizieren sollte.[13] Ausgerechnet diesen Vertrauten weiht er in seine Florentiner Liebesgeschichte ein: „Das mit der kleinen Engländerin [...] war anfangs ein sorgloser Flirt, nahm aber später einen ganz merkwürdig seriösen Charaker an – und zwar (o Staunen!) beiderseits."[14] An anderer Stelle hören wir sogar, daß von einer „eheliche[n] Befestigung" (GW XI, 117) ihres Verhältnisses die Rede war. Statt aber die schöne, lebhafte und offenbar auch kluge Engländerin zu heiraten, widmete er ihr seine nach München versetzte Savonarola-Burleske *Gladius Dei*. Die Widmung lautet: „To M. S. in rememberance of our days in Florence".

Offenbar hat Thomas Mann den Gedanken an eine Ehe als verfrüht empfunden. Ihm kamen Bedenken, „die die fremde Nationalität des Mädchens betrafen" (GW XI, 117). Wie gerne wüßten wir mehr über jene botticellihafte Engländerin! Und wie sehr muß man wünschen, daß die englische oder italienische Thomas-Mann-Forschung bald den Schleier von dieser Geistergestalt lüften wird. Aber auch ohne nähere Kenntnis dieser Person dürfen wir diese Episode als einen mehr oder weniger bewußten Ausbruchsversuch deuten – Ausbruch aus nationalen und sexuellen Festlegungen. Die Mary-Smith-Episode erweist sich als ein frühes Signal, daß sich Thomas Manns Entgrenzungsphantasien vornehmlich auf die angelsächsische Kultur richten und solche Phantasien stark erotisch besetzt sind. Offensichtlich spielte die Florentiner Episode in einem zweigeschlechtlichen Spannungsfeld, dessen homosexueller Pol von der Beziehung zu Paul Ehrenberg markiert wird, während Mary

[12] Vgl. Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: 1875-1918, Frankfurt/Main 1975, S. 434-440 (künftig: P. de Mendelssohn, Der Zauberer); Richard Winston: Thomas Mann. Das Werden eines Künstlers 1875-1911, München 1981, S. 202 f.

[13] Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1977, S. 412 (6. 5. 1934).

[14] Siehe den Brief an P. Ehrenberg vom 26. 5. 1901, zitiert nach P. de Mendelssohn, Der Zauberer, S. 439. Kommentiert von J. Northcote-Bade vollständig in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 108 (1989), S. 568-575, hier S. 573.

Smith die probeweise Einübung in eine heterosexuelle Bindung bezeichnet.[15] Sie deutet auf jene „bürgerliche Verfassung"[16] voraus, die er sich zu geben entschlossen war und vier Jahre später, in der Ehe mit Katia Pringsheim, auch verwirklichte. Es kennzeichnet das zwischengeschlechtliche Ambiente, in dem sich seine Bewunderung für den jugendlichen, englischen Menschentyp bewegte, daß er dabei präraffaelitische Engelsbilder assoziierte.

Einen weiteren Beleg für die erotisch aufgeladene Aura von Thomas Manns angelsächsischen Phantasien liefert die früheste englische Gestalt in seinem Werk. Es ist Johnny Bishop, die zentrale Figur jener zauberhaften Erinnerung an die Travemünder Ferienwoche seiner Schulzeit, *Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten*.[17] Die Erzählung beschreibt, so der Schlußsatz, „die ersten Eindrücke von der eigentümlichen Überlegenheit des englischen Nationalcharakters, den ich später so sehr bewundern lernte" (GW VIII, 443). Doch ist damit nur die eine Seite getroffen; die andere enthüllt den erotischen Zauber, der von dem englischen Klassenkameraden ausgeht. Der elegant gekleidete Junge mit dem „lieblichen Lächeln" hat „etwas von einer Frau" und wird mit Amor verglichen (GW VIII, 427 f.). Kein Zweifel: Johnny Bishop ist eine Präfiguration Tadzios.

Hier ist nun an eine Besonderheit von Thomas Manns literarischer Bildung zu erinnern. In seiner autobiographischen Skizze *Kinderspiele*, bekennt er, daß er in seiner Kindheit weder James Fennimore Cooper noch offenbar auch Karl May gelesen habe; seine ersten Leseeindrücke stammten, wie er leicht renommierend betont, aus Homer, Vergil und Friedrich Nösselts *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie für höhere Töchter*. Mit anderen Worten: die epochen- und generationstypische erste Kontaktnahme mit Amerika durch das Medium von Indiandergeschichten fehlt hier. Amerika war ihm nicht, wie seinen Altersgenossen, das „Land des Lederstrumpfs" (GW XI, 329), nicht jener imaginäre Raum von Abenteur und mannhafter Bewährung, sondern eine Leerstelle. Als es in *Königliche Hoheit* galt, diese Leerstelle zu füllen, mußte er sich, wie die Notizbücher zeigen,[18] erst mühsam ein Bild amerikanischer Lebensverhältnisse erstellen.

[15] Die These Karl Werner Böhms, wonach erst der Erfolg von *Buddenbrooks* die „entscheidende Voraussetzung" für den Heiratsentschluß Thomas Manns geschaffen habe, ist offenbar nicht haltbar. Schon die Mary Smith-Episode, der Böhm keine Beachung schenkt, bezeugt, daß nicht erst der Gedanke an die Karriere ihn dazu bewogen hat, sich aus der homoerotischen Bindung an Paul Ehrenberg zu lösen. Karl Werner Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend, Würzburg 1991, S. 222 (künftig: Böhm).

[16] Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main 1984, S. 71.

[17] Vgl. dazu Böhm (s. Anm. 15), S. 313-315.

[18] Vgl. Thomas Mann: Notizbücher 7-14, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1992, S. 93 f. (Notizbuch 7).

***

Es gibt Anzeichen dafür, daß Thomas Mann die ihm vorenthaltene Lederstrumpf-Lektüre insgeheim doch als einen Mangel empfand, den er zu kompensieren versuchte. Als er sich zum erstenmal ernsthaft Amerika und amerikanischer Literatur zuwandte, rühmt und bewundert er an ihr vor allem ihre Männlichkeit. Das geschah an unvermuteter Stelle, in seiner Rede *Von Deutscher Republik*, jenem denkwürdigen Versuch, der deutschen Jugend die Demokratie und damit die Weimarer Republik schmackhaft zu machen. Die Demokratie, so das Herzstück seiner Argumentation, biete die Voraussetzung zum Gedeihen einer neuen, zeitgemäßen Humanität. Voraussetzungen, die zumindest „nicht schlechter" seien als unter der Monarchie des alten Deutschland.[19] Von diesem Gedanken will Thomas Mann nicht nur seine Zuhörer, sondern auch sich selbst überzeugen.

Daß er auf die Vereinigten Staaten blickt, wenn es darum geht, sich mit der Demokratie anzufreunden, leuchtet unmittelbar ein. Man würde jedoch erwarten, daß er zu diesem Zweck die amerikanische Verfassung zitiert oder sich auf George Washington und Thomas Jefferson beruft. Doch nichts dergleichen! Stattdessen beschwört und feiert er Walt Whitman, den homoerotischen Hymniker und Barden der amerikanischen Demokratie. Er hatte Whitman gerade in der Übersetzung von Hans Reisiger kennengelernt, einem Freund der Familie, der im *Doktor Faustus* in der Gestalt des anglophilen Rüdiger Schildknapp verewigt werden sollte. Worum es Thomas Mann vor allem ging, ist am bündigsten in seiner rühmenden Anzeige von Reisigers zweibändigem Whitman-Werk ausgedrückt.[20] Es gelte heute, das „Gefühl der neuen Humanität" zu befestigen und zu konkretisieren, denn die Deutschen seien zwar ein altes Volk, aber auch ein politisch unreifes. „[M]it Goethe allein" sei es heute nicht mehr getan, „ein Schuß Whitman" gehöre dazu, denn Whitmans Demokratie-Begriff sei im Grunde „nichts anderes [...] als was wir, altmodischer, ‚Humanität' nennen" (GW X, 627). Im übrigen habe Whitman viel mit Goethe gemeinsam, „vor allem das Sinnliche".

So überraschend Thomas Manns Interesse an Whitman auf den ersten Blick erscheinen mag, originell war es nicht.[21] Whitman hatte in Deutschland stets seine Bewunderer und Anwälte seit Ferdinand Freiligrath 1866 die Frage in die

[19] Brief an Ernst Bertram, 8. 7. 1922, in: Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens, Pfullingen 1960, S. 112 f.

[20] Walt Whitmans Werk in zwei Bänden. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Hans Reisiger, Berlin 1922 (künftig: Reisiger).

[21] Siehe Anna Jacobson: Walt Whitman in Germany since 1914, in: Germanic Review, I (1916), S. 132-141, hier S. 132 (künftig: Jacobson).

Debatte geworfen hatte, ob der amerikanische Barde nicht ein größerer Künstler sei als Richard Wagner.[22] Ein Echo auf diese Frage begegnet uns in einem Brief Thomas Manns von 1909; dort äußert er die Vermutung, daß Whitman auf „die jungen Leute" heute „mehr Einfluß" habe als Wagner.[23] Die Expressionisten gar entdeckten in dem amerikanischen Dichter, der im Bürgerkrieg Sanitätsdienste geleistet hatte, den humansten Sänger des Krieges und feierten ihn als „Bruder Whitman". Thomas Manns Bekenntnis zu Whitman knüpfte somit an eine relativ reich entwickelte Rezeptionsgeschichte an und durfte dadurch auf geneigte Aufnahme rechnen. Hinzu kommt eine für Thomas Mann besonders wichtige Komponente der deutschen Whitman-Rezeption. Sie war vor dem ersten Weltkrieg von einer lebhaften Diskussion über die Homosexualität des amerikanischen Barden begleitet – eine Diskussion, die Thomas Mann kaum entgangen sein dürfte.[24] In Reisigers Auswahl wurden zudem die erotisch getönten Gedichte, zumal der Calamus-Zyklus, in den Mittelpunkt gerückt. Im übrigen war Hans Reisiger der erste, der Whitmans Homosexualität als eine Selbstverständlichkeit behandelte, die keiner Entschuldigung oder Erklärung bedurfte.[25]

Thomas Manns Argumentationsstrategie in dieser entscheidenden Etappe seiner Laufbahn ist metapolitischer Natur und mutet recht angestrengt an. Sein Versuch, eine geistig-seelische Genealogie der Demokratie von Goethe, Novalis und der Romantik herzuschreiben und durch den Sänger der amerikanischen Demokratie zu legitimieren, muß als eigenwillig und problematisch bezeichnet werden.[26] Seine Whitman-Begeisterung entzündet sich allein an dem Nexus von Homoerotik und Demokratie. Es ist eine willkürliche, offensichtlich von Thomas Manns Gewährsmann Reisiger suggerierte Verknüpfung, die eigentlich weder im Wesen der Homoerotik noch dem der Demokratie begründet ist. Es hat etwas Atemberaubendes und steht zum Geist der Demokra-

[22] Vgl. dazu die gründliche Darstellung von Walter Grünzweig: Walt Whitman. Die deutschsprachige Rezeption als interkulturelles Phänomen, München 1991, über Thomas Mann S. 119-126 (künftig: Grünzweig).

[23] Brief an Walter Opitz, 26. 8. 1909, in Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1961, S. 78 (künftig: Briefe I-III).

[24] Vgl. dazu besonders Grünzweig (s. Anm. 22), S. 74-76; Hans-Joachim Lang: Eduard Bertz vs. Johannes Schlaf: The Debate on Whitman's Homosexuality in Germany, in: A Conversation in the Life of Leland R. Phelps. America and Germany: Literature, Art, and Music, hrsg. von Frank L. Burkhardt und Mario C. Sehinger, Durham, N.C. 1987, S. 49-86.

[25] Vgl. dazu das Kapitel „Kameradschaft und Krieg" bei Reisiger (s. Anm. 20), S. LXVI – LXXXVII; typisch für Reisigers schwärmerischen Whitman-Kult: „Tiefer noch als im Empfängnistaumel des Weibes lebt hier im mitliebenden Gefährten der wache Erostraum, das Verstehen der Geistigkeit, der süßen und wilden Einsamkeit der Seele in aller Gemeinschaft, der Blutfülle männlichen Gedankens, der ewig das Unendliche ruhelos-freudig und zärtlich umspielt" (S. LXXI).

[26] Vgl. Henry Hatfield: Drei Randglossen zu Thomas Manns „Zauberberg", in: Euphorion, LVI (1962), S. 365-372, hier S. 366 f. (künftig: Hatfield).

tie in einem sehr prekären Verhältnis, wie er sich dazu überredet, daß die komplizierten Bedürfnisse seines eigenen psychischen Haushalts auch die der deutschen Jugend von 1922 seien, allerdings nur der männlichen, was umso befremdlicher anmutet, als die Weimarer Republik gerade erst das Frauenwahlrecht eingeführt hatte. So ergeht er sich denn in Bewunderung für die „in athletischer Rassenfrische prangende [Dichtung] des Walt Whitman" (GW XI, 850) und für dessen Entschluß, „keine andern Lieder heute zu singen als die von männlicher Freundschaft" (GW XI, 848). Zusammenfassend deutet er das Werk des amerikanischen Dichters als ein Plädoyer für eine neue Gefühlskultur, „in der das allgültig geglaubte Gesetz der Geschlechtspolarität sich als ausgeschaltet [...] erweist und in der wir Gleiches mit Gleichem, reifere Männlichkeit mit aufschauender Jugend [...] oder junge Männlichkeit mit ihrem Ebenbilde zu leidenschaftlicher Gemeinschaft verbunden sehen" (GW XI, 847). In diesem Sinne und wiederum in Anlehnung an Reisiger[27] vermag er die Demokratie als eine Staatsidee zu begrüßen, die „Eros als Staatsmann" verehrt und dadurch seinem obersten Gesichtspunkt genügt, dem der neuen Humanität.

Kein Zweifel, wir haben es hier mit einem deutlich defizienten Demokratie-Verständnis zu tun. Thomas Manns Aneignung Whitmans war sehr persönlicher Natur, gesteuert von Hans Reisiger sowie Hans Blüher und dem Geist der Jugendbewegung.[28] Demungeachtet ist jedoch zu konstatieren, daß sich an dieser Stelle ein profunder Richtungswechsel abzeichnet.[29] Die Whitman-Rezeption bekräftigt und besiegelt eine Öffnung zum Westen, die ihn *à la longue* aus seinem deutlich slawophilen Pathos der Mitte herausführen und schließlich in ein vorbehaltloses *Bekenntnis zur westlichen Welt* (GW XII, 971-973) münden sollte. Auch in dieser Hinsicht war Thomas Mann kein Einzelgänger. Er ist Teil einer größeren Tendenzwende, die Julius Bab schon 1922 am bündigsten bezeichnete, als er bemerkte, nur Whitman könne dem Marsch Dostojewskis nach Westen Einhalt gebieten.[30] Was jedoch die Einzigartigkeit von Thomas Manns Whitman-Rezeption am schärfsten bezeichnet, ist die ebenso emphati-

[27] Hans Reisiger (s. Anm. 20) deutet die Homoerotik als den „Lebensnerv des ganzen Gemeinschaftslebens der Zukunft und aller Staaten und Städte", als den „Herzschlag wahrer Demokratie", als „das elektrisch zwischen allen eine wahre Gemeinschaft bildenden Männern Spielende, das jeden Einzelnen aus der Verkrampftheit der Eigensucht, Parteilichkeit, Gehässigkeit und Stumpfheit Erlösende" (Reisiger, S. LXXI f.).

[28] Vgl. dazu Claus Sommerhage: Eros und Poesie. Über das Erotische im Werk Thomas Manns, Bonn 1983, S. 114-124; Herbert Lehnert, Eva Wessel: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung" und sein Essay „Goethe und Tolstoi", Frankfurt/Main 1991, S. 73-84 (künftig: Lehnert/Wessel).

[29] Über die Problematik, die dem Begriff der Wandlung im Hinblick auf Thomas Manns politische Umorientierung innewohnt, vgl. Lehnert/Wessel (s. Anm. 28), passim.

[30] Nach Jacobson (s. Anm. 21), S. 140.

sche wie enthusiastische Akzentuierung der homoerotischen Dimension in metapolitischer Absicht. Zugleich dürfen wir darin den gewichtigsten Beleg für die durchgängige, erotische Grundierung seines ganzen Verhältnisses zum Angelsächsischen erblicken.

Von der Republik-Rede an ist nun eine stetig wachsende Aufmerksamkeit Thomas Manns auf amerikanische Dinge festzustellen, wie umgekehrt auch Amerika, seit der *Buddenbrooks*-Übersetzung von 1924, mehr und mehr von dem deutschen Schriftsteller Notiz zu nehmen begann. Das belegen unter anderem die sechs Kulturbriefe, die Thomas Mann von 1922 bis 1925 der amerikanischen Zeitschrift *The Dial* lieferte (GW XIII, 260-314). Als die äußerlichen Höhepunkte seiner Annäherung an Amerika wird man die Ehrenpromotion durch die Harvard University im Jahre 1935 werten dürfen, die erste von vielen solchen Auszeichnungen, sodann die ehrenvolle Einladung ins Weiße Haus durch Präsident Roosevelt im Januar 1941, die Ernennung zum *Consultant in Germanic Literature* an der amerikanischen Nationalbibliothek im selben Jahr sowie schließlich den Erwerb der amerikanischen Staatsbürgerschaft im Jahre 1944. Bemerkenswerterweise entwickelte er Präsident Roosevelt gegenüber, dem im übrigen keinerlei deutschfreundliche Regungen nachgesagt werden konnten, eine schwärmerische Form der Heldenverehrung. Sie wird erst dann ganz verständlich, wenn wir Thomas Manns Gegnerschaft zu Nazi-Deutschland gebührend in Rechnung stellen. In seinem Bemühen, beginnend mit der ersten großen Vortragsreise 1938, das mächtige aber kriegsunwillige Land von der Notwendigkeit des Krieges gegen Deuschland zu überzeugen, wußte er Roosevelt auf seiner Seite. Als dann der Krieg zuende und gewonnen war, notierte er in seinem Tagebuch: „Klarheit darüber, wem der Sieg zu danken: Roosevelt".[31] Im übrigen zollte er auch dem britischen Kriegsherrn Winston Churchill, nach anfänglicher Skepsis, seine Bewunderung. So befestigte sich bei ihm während des Krieges die Überzeugung von der essentiellen Einheit der angelsächsischen Kultur, die ihre Wurzel in der gemeinsamen politischen Kultur hat.[32]

Angesichts der Bedeutung, die Whitman in jenem entscheidenden Jahr 1922 für Thomas Mann erlangte, kann es nicht überraschen, daß der amerikanische Dichter auch im *Zauberberg* zitiert wird. Es ist eine exponierte und gleichzeitig verhüllte Stelle, nämlich Hans Castorps Liebeserklärung in der Walpurgisnacht. Auf dem Höhepunkt seiner Rede bricht Castorp in einen Hymnus auf

[31] Tagebücher 1944-1946, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1986, S. 201 (7. 5. 1945).

[32] Siehe dazu die Ansprache *The Rebirth of Democracy* (GW XIII, 692-699) auf dem Bankett der *Federal Union* am 22. 1. 1941 in New York. Die *Federal Union* war eine von Clarence K. Streit ins Leben gerufene Bewegung, die sich den föderativen Zusammenschluß Englands, der Vereinigten Staaten und anderer Commonwealth-Länder zum Ziel gesetzt hatte.

den menschlichen Körper aus: „Regarde la symétrie merveilleuse de l'édifice humain" (GW III, 477). Die nun folgenden anatomischen Einzelheiten, diskret ins französische Idiom gekleidet, sind Whitmans berühmtem Hymnus auf den *body electric* nachgebildet.[33] Wir haben somit eine höchst denkwürdige Konstellation vor uns: eine Liebeserklärung von echt deutschem Zuschnitt, rauschhaft gründlich, doch in französischer Einkleidung und von amerikanischem Geist. Es gibt wohl keine Stelle in Thomas Manns Werk, die so schlagend seine Bestimmung des Deutschen illustriert, eine „Stätte" zu sein zum „Stelldichein der Völkerseelen" (GW X, 677).

***

Damit stellt sich nun die Frage nach der Bedeutung der englischen und amerikanischen Literatur für das eigene Werk. Der Fall liegt hier deutlich anders als im Hinblick auf die französische Literatur. Als Thomas Mann 1904 zu der Frage des „französischen Einflusses" Stellung nahm, bestritt er einen solchen und bekannte wahrheitsgemäß, daß nichts in der Welt so stimulierend auf seinen Kunsttrieb gewirkt habe wie die Musik Wagners, seines Meisters und nordischen Gottes (GW X, 837). Davon abgesehen läßt er zwei untergeordnete Kategorien gelten: die Beeinflussung seiner Erzählweise in einzelnen technischen Details – hier nennt er unter anderen Charles Dickens – sowie verschiedene Anregungen ohne eigentliche Beeinflussung. Der Artikel über den französischen Einfluß gehört zu *Buddenbrooks* und schreibt der englischen Literatur eine deutlich untergeordnete Bedeutung zu.

Die Beziehungen, die Thomas Manns erster Roman zu Dickens unterhält, sind noch nicht überzeugend herausgearbeitet worden. Eine gründliche Untersuchung mit dem Blick auf Dickens' Kaufmannsroman *Dombey and Son* (1847/48) steht noch aus. Es scheint schwer vorstellbar, daß der Buddenbrooksche Kult der „Firma" ohne einen Seitenblick auf Dickens' Roman konzipiert wurde; das gleiche gilt für bestimmte Gestalten von typisch Dickens'schem Zuschnitt wie Bendix Grünlich, Sigismund Gosch und Bankier Kesselmeyer. In die Kategorie der spezifischen und begrenzten Anregungen gehört auch die demonstrative Verbeugung vor dem amerikanischen Meister der *short fiction*, Edgar Allen Poe. Hannos Freund Kai, der Schriftsteller werden will, hat gerade *The Fall of the House of Usher* gelesen, jenen frühen Klassiker der Dekadenz-Literatur, und bekennt: „Dieser Roderich [sic] Usher ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist! [...] Wenn ich jemals eine so gute

[33] Siehe Hatfield (s. Anm. 26), S. 365 f., sowie Joel A. Hunt: The Stylistics of a Foreign Language: Thomas Mann's Use of French, in: Germanic Review, XXXII (1957), S. 19-34.

Geschichte schreiben könnte!" (GW I, 720) Einer Anregung durch Poe verdanken wir offenbar auch den Kunstgriff, Hannos Tod durch eine ausschweifende Wagner-Phantasie am Klavier vorwegzunehmen, denn auch Roderick Ushers Tod kündigt sich in „wild phantasias" auf der Gitarre an und in der „fervid facility of his impromptus".

Daß der junge Thomas Mann nicht zögerte, solche Details nachzubilden und auszugestalten, hat er selbst gerade im Hinblick auf Poe freimütig eingestanden. So sei etwa in *Tristan* der stumme Auftritt der Pastorin Höhlenrauch auf dem Höhepunkt der Musik-Szene dem stummen Auftritt der Lady Madeline, der unheimlichen Zwillingsschwester Roderick Ushers, nachgebildet.[34] Hier liegt ein besonders instruktives Beispiel für jene poetische Kultur vor, die sich, wie Thomas Mann in *Geist und Kunst* bemerkt, der „Schulung des Blicks durch Bücher" verdankt.[35]

Gleichwohl muß der sogenannte Einfluß der englischen und amerikanischen Literatur auf das Frühwerk als gering bezeichnet werden – geringer als der der französischen Literatur, deren Bedeutung für sein Werk er aus literaturpolitischen Erwägungen herunterzuspielen versuchte. Ein völlig verändertes Bild bietet jedoch das Spätwerk. Die Orientierung an der französischen Literatur tritt dort deutlich zurück, während nun eine Annäherung an die englische Literatur bewußt angestrebt wird.

Einen Beleg dafür liefert der in Amerika entstandene vierte Teil des *Joseph*. Wenn es stimmt, daß die Lektüre, die ein Autor während der Arbeit an einem Werk bevorzugt, als ein Indiz zu werten ist für „die Meinung, die es im stillen von sich selbst hat" (GW XI, 664), so haben wir es hier mit einem Annäherungsversuch an ein Gipfelwerk des englischen Romans zu tun. Denn neben Goethes *Faust* habe er immer wieder Laurence Sternes *Tristram Shandy* gelesen. Im Tagebuch ist nachzulesen, wie angetan er war von der „humoristischen Großartigkeit des 'Shandy'",[36] dem er eine „echt komische Technik" bescheinigt. In welchem Sinne diese Sterne-Lektüre Thomas Manns Roman zugute gekommen ist, hat schon Oskar Seidlin in einer exemplarischen Studie untersucht. Seidlin betont, daß von einer konkreten Beeinflussung nicht die Rede sein könne; andererseits konstatiert er jedoch eine „unterirdische Verbindung, eine Ähnlichkeit der Tonart, wenn auch nicht der Melodie, der Gestimmtheit,

[34] Tagebücher 1933-1934, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1977, S. 165 (1.9. 1933).

[35] Geist und Kunst Nr. 3. Siehe Hans Wysling: „Geist und Kunst". Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay", in: Paul Scherrer, Hans Wysling: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und München 1967, S. 123-233, hier S. 153.

[36] Tagebücher 1940-1943, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1982, S. 383 (27. 1. 1942).

wenn auch nicht des Ausdrucks", kurz: eine „ironische Brüderschaft".[37] Diese Brüderschaft im Geiste des englischen, humoristischen Romans ist eine gesuchte und bewußt angestrebte. Es ist ein Versuch, die an Goethes *Faust* und Wagners *Ring*-Tetralogie gewonnene Werk-Konzeption durch die literarische Fühlungnahme mit *Tristram Shandy* zu erweitern und ein wenig zu anglifizieren.

***

Überraschenderweise setzt sich die Öffnung zur englischen Literatur im *Doktor Faustus* in gesteigerter Form fort. In kein Werk Thomas Manns hat so viel englische Literatur Eingang gefunden wie in diese erzdeutsche Geschichte von einem musikalischen Faust.[38] Das beginnt schon beim Erzähler, der mit den humoristischen Erzählgesten des *Tristram Shandy* vertraut ist und Sterne seine Reverenz erweist. Nach dem zu lang geratenen 8. Kapitel vermutet Zeitblom, sicher nicht ohne Grund, daß einige Leser sich der „Sprünge und Überschlagungen schuldig gemacht haben". Mit ihnen wird nach der Manier Sternes verfahren, der eine Leserin in ein früheres Kapitel zurückschickt, „damit sie die Lücken ihres epischen Wissens ausfülle", und sie nach geleistetem Nachholpensum „mit heiterem Gruß" in der erzählerischen Gemeinde empfängt (GW VI, 97). Offensichtlich ist Thomas Mann bemüht, den tragischen Stoff durch derartige humoristische Erzählgesten aufzuhellen.

Anders als in seinem eigenen Fall läßt Thomas Mann seinem deutschen Tonsetzer einen erstklassigen Privatunterricht im Englischen angedeihen, nämlich durch Wendell Kretzschmar, einen Amerikaner. Kretzschmar, Leverkühns musikalischer Mentor, eröffnet ihm auch die „Reiche der Weltliteratur", indem er ihn auf die „ungeheuren Gebreite des russischen, englischen, französischen Romans" (GW VI, 98) lockt und ihm Gedichte von Shelley und Keats zu lesen gibt. Unter Kretzschmars Anleitung liest Leverkühn „mit großem Vergnügen" die Schriften Laurence Sternes und beginnt seine lebenslange Beschäftigung mit Shakespeare.[39] Der amerikanische Musiker ist ein „intimer Kenner und lei-

[37] Ironische Brüderschaft: Thomas Manns „Joseph der Ernährer" und Laurence Sternes „Tristram Shandy", in: Oskar Seidlin: Von Goethe zu Thomas Mann. Zwölf Versuche, Göttingen 1963, S. 185-207, hier S. 187.

[38] Vgl. dazu Steven Cerf: Thomas Mann und die englische Literatur, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 230-242.

[39] Vgl. dazu besonders Steven Cerf: Love in Thomas Mann's „Doktor Faustus" as an Imitatio Shakespeari, in: Comparative Literature Studies XVIII (1981), S. 475-486; Ulla Hofstaetter: „Dämonische Dichter". Die literarischen Vorlagen für Adrian Leverkühns Kompositionen im Roman „Doktor Faustus", in: „Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat...oft gewechselt". Neue Studien zum Werk Thomas Manns, hrsg. von Hans Wißkirchen, Würzburg 1991, S. 146-188.

denschaftlicher Verehrer" Shakespeares (GW VI, 97). Diese Verehrung überträgt sich auf seinen deutschen Schüler, der die frühe Komödie *Love's Labour's Lost* zur Vorlage seiner ersten Oper nimmt und sich offenbar in der Figur des Berowne spiegelt.

Auch mancherlei Beziehungen zu Thomas Manns eigener Biographie werden erkennbar, wenn mitgeteilt wird, daß die Oper zum größten Teil in Rom und Palestrina entstand und in Lübeck ihre Uraufführung erlebte – allerdings mit dem „Erfolg, daß während der Vorstellung zwei Drittel des Publikums das Theater verließen" (GW VI, 349).

Die intertextuellen Beziehungen der Romanhandlung zu Shakespeare erstrecken sich im übrigen auch auf die Sonette mit ihrer Dreieckskonstellation von „Dichter, Freund und Geliebter" sowie auf Shakespeares Spätwerk *The Tempest*. Ein Exemplar der Sonette begleitet Leverkühn wie ein Talisman auf allen Wegen. Und in der Verzweiflung über den Tod des kleinen Nepomuk sucht er Trost und Hoffnung auf Gnade in der heimlichen Vertonung der Gesänge Ariels, dessen Geist ja auch von Goethe im *Faust* in einer durchaus vergleichbaren Situation evoziert wird. Den Schlußpunkt dieser diskreten Shakespeare-Identifikation setzt Leverkühns Abschied von seinen Freunden; er kleidet ihn in die Worte Prosperos: „Then to the elements. Be free, and fare thou well!" (GW VI, 635) Zu diesem bewußt anglophilen Profil des deutschen Tonsetzers gehören des weiteren seine Vertonungen von Gedichten englischer Romantiker, nämlich William Blake und John Keats.

Wir haben es hier also mit einer demonstrativen Anglophilie zu tun, ja mehr noch: einem Fall von Selbstkorrektur. Die Formel von der radikalen Autobiographie, die dieser Roman zweifellos ist, gilt hier nur mit deutlichen Abstrichen. Die Öffnung zur angelsächsischen Welt war in Thomas Manns eigenem Leben – anders als bei Leverkühn – eine relativ späte Erscheinung. Die Beweggründe für eine solche Vordatierung der Öffnung zum Westen und der Läuterung des Nationalen zum Übernationalen liegen weniger in der Epoche, von der erzählt wird, als in der Entstehungszeit des Romans.

Die englische Dimension des *Doktor Faustus* ist mit dem Hinweis auf Shakespeare, Sterne, Blake und Keats keineswegs erschöpft. Von noch größerer Bedeutung ist meines Erachtens das Werk eines weiteren englischen, vielmehr schottischen Autors, das Thomas Mann bei der Konzeption des Romans in einem bisher noch kaum gewürdigten Ausmaß zustattengekommen ist: Robert Louis Stevenson. Thomas Mann hat diesen Namen im Zusammenhang mit dem *Doktor Faustus* nur beiläufig erwähnt. Bezeugt ist jedoch, daß Thomas Mann im März 1943, also in der kritischen Phase der Konzeptionsklärung, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) gelesen hat. In der *Entstehung des Doktor Faustus* erwähnt Thomas Mann die Stevenson-Lektüre, wobei die

„Gedanken auf den Faust-Stoff gerichtet" gewesen seien, „der jedoch fern davon ist, Gestalt anzunehmen" (GW XI, 156). Die Gestalt, die der Roman schließlich annahm, wurde von Stevensons Werk mitgeprägt.

Stevensons Schauergeschichte von *Jekyll and Hyde* ist im englischsprachigen Bereich überaus populär, ja als Parabel über die Doppelnatur des Menschen sprichwörtlich bekannt. Mr. Hyde, ein Verbrecher und Mörder, ist der Doppelgänger des geselligen, humanen Dr. Jekyll, eines Arztes im viktorianischen London. Die Geschichte demonstriert, daß der Mensch „not truly one, but truly two" ist; Gut und Böse sind im Menschen untrennbar vermischt.

Bekanntlich hat Thomas Mann auch im Hinblick auf Leverkühn und Zeitblom von dem „Geheimnis ihrer Identität" (GW XI, 204) gesprochen. Auch Esmeralda und Frau von Tolna illustrieren diese Doppelnatur des Menschen; ihre geheime Identität wird von Thomas Mann indirekt, über den Kopf seines prüden Erzählers hinweg, signalisiert.[40] Diese Denkfigur von der Unauflöslichkeit von Gut und Böse in der Menschennatur ist von grundlegender Bedeutung für das weitgehend mißverstandene Deutschland-Bild des Romans.[41] Das belegt vor allem der Washingtoner Vortrag *Deutschland und die Deutschen* von 1945. Er statuiert, daß es nicht zwei Deutschland gebe, ein gutes und ein böses, sondern nur eines, in dem das Gute und das Böse letztlich untrennbar seien. Thomas Mann war dieser Gedanke im Prinzip von seinem lebenslangen Nachdenken über Wagner und das Wagner-Erbe vertraut. In der Erzählung Stevensons begenete ihm nun eine narrative Entfaltung der Gut-Böse-Identität, die er, in anverwandelter Form, auch für seinen Deutschland-Roman nutzen konnte.

Eine weitere Klärung der Romankonzeption erfolgte mit der Entscheidung, einen fiktiven Erzähler einzuführen. Dieser Kunstgriff ermöglichte es Thomas Mann, „das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel" (GW XI, 164) vorzuführen. Von dieser Möglichkeit muß ein großer künstlerischer Reiz ausgegangen sein. Thomas Mann verschweigt, auf welchem Weg er zu diesem Erzählmodell gefunden hat. Doch wird es wohl so gewesen sein, daß ihn die Lektüre von *Jekyll and Hyde* an einen anderen, sehr bewunderten Roman desselben Autors erinnert hat, nämlich *The Master of Ballantrae* (1889). Er hatte diesen Roman, als er ihn 1925 kennenlernte und sogleich darüber

[40] Vgl. dazu Victor A. Oswald: Thomas Mann's „Doctor Faustus". The Enigma of Frau von Tolna, in: Germanic Review, XXII (1948), S. 249-253; Verf.: Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2 (1989), S. 121-150, hier S. 144 f. (künftig: H. R. Vaget, Thomas Mann und James Joyce).

[41] Vgl. dazu vom Verf.: „Germany: Jekyll and Hyde". Sebastian Haffners Deutschlandbild und die Genese von „Doktor Faustus", in: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling, hrsg. von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt/Main 1991, S. 249-271.

schrieb, „schlechthin glänzend" gefunden. „Das Beste" daran sei jedoch „sein Indirektes", nämlich der Kunstgriff, daß die Erzählung von der verbrecherischen und hochinteressanten Figur des Titelhelden „raffinierterweise" einem bürgerlichen Bibliothekar und „sanften Hasenfuß in den Mund gelegt" sei, wodurch die „menschliche Teilnahme" (GW X, 643) am Schicksal des problematischen Master von Ballantrae gesteigert werde. Dieselben erzählstrategischen Erwägungen haben unverkennbar auch bei der Entstehung des *Doktor Faustus* eine Rolle gespielt. Zwar hatte Thomas Mann die Struktur der fiktiven Biographie bereits in einer frühen Erzählung erprobt, nämlich in *Der Wille zum Glück*, doch fehlt dort noch die entscheidende Spannung zwischen dem dämonischen Helden und dem undämonischen Erzähler, die er an Stevensons Roman so sehr bewundert hatte.

***

Mit alledem, der vielfachen Bezugnahme auf englische Literatur und der doppelten Anlehnung an Stevenson, erweist sich ausgerechnet der *Doktor Faustus*, Thomas Manns „Buch vom Deutschtum" (GW XI, 291), das vermeintlich deutscheste Werk dieses Autors, in der Tat auch als sein kosmopolitischstes. Diese Öffnung zum Angelsächsischen hatte jedoch eine deutliche Grenze, die mit dem Namen James Joyce bezeichnet ist. Vom *Doktor Faustus* führt keine direkte Linie zu der Galionsfigur des modernen englischen Romans. Zwar fällt im *Doktor Faustus* auch der Name Joyce, und Thomas Mann kokettierte gelegentlich mit dem Gedanken einer brüderlichen Verwandtschaft mit dem großen Iren. Bei Lichte betrachtet handelt es sich jedoch um eine Nichtbeziehung, allerdings eine sehr aufschlußreiche.

Es ist Saul Fitelberg, der jüdische Impresario der modernen Kunst, der Leverkühn mit Namen wie James Joyce, Picasso und Ezra Pound (GW VI, 531) nach Paris zu locken versucht – ein klassisches Beispiel von *namedropping*. Leverkühn, mit seiner „Musik von Kaisersaschern" (GW VI, 113), ist jedoch mitnichten versucht, Anschluß an die in Paris blühende mondäne Moderne zu suchen. Thomas Mann andererseits fühlte sich geschmeichelt, als er 1941 in der Joyce-Monographie von Harry Levin las, er, Thomas Mann, sei nun, nach dem Tode von Joyce, „the unchallenged master of living novelists".[42] Levin verwies auf eine gewisse Parallele in der künstlerischen Entwicklung der beiden Autoren vom Naturalismus zum Symbolismus und zum modernen Roman. An gleicher Stelle fand Thomas Mann zudem das Aperçu, der *Ulysses* sei „a novel to end all novels". Er machte diesen Satz auch für den *Zauberberg* und den

[42] Harry Levin: James Joyce. A Critical Introduction, Norfolk, CT, 1941, S. 212; vgl. dazu H. R. Vaget, Thomas Mann und James Joyce (s. Anm. 40), S. 121 ff.

*Doktor Faustus* geltend, denn Levins Beobachtung korrespondiere „genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei" (GW XI, 205).

Allerdings ist nicht zu übersehen, daß Thomas Mann das Werk von Joyce nicht kannte und auch nicht gewillt war, es zur Kenntnis zu nehmen. Als er während der Arbeit am *Doktor Faustus* eine Einführung zu Joyces hochexperimentellem Spätwerk *Finnegans Wake*[43] zu Gesicht bekam, fühlte er sich offenbar abgestoßen. An Bruno Walter schrieb er, er könne Joyce nicht lesen, „schon weil man dazu in die englische Kultur hineingeboren sein müßte".[44] Und Agnes Meyer vertraute er an, daß er die zunächst gemutmaßte Verwandtschaft jetzt „lieber nicht wahrhaben" wolle, „weil, wenn sie vorhanden wäre, Joyce alles viel besser, kühner, grossartiger gemacht hätte".[45] Sein Nicht-wissen-Wollen ein Akt kreativer Abwehr also! Und Erich Kahler erklärte er – mit einem Wortspiel, von dem Joyce selbst entzückt gewesen wäre – er sehe in dem Iren jetzt weniger einen Gespielen als einen Gegenspieler. Er selbst sei „entschieden Traditionalist", obgleich er mit den alten Formen „Jux treibe" und sie auflöse – jedoch „mit Andacht".[46] Joyce ging ihm offenbar zu weit, mit dem Auflösen und dem Juxtreiben.

Wenn Thomas Mann also in der modernen englischen Literatur einen Autor suchte, dem er seine Sympathie und Bewunderung entgegenbringen konnte, so durfte es kein radikaler Neuerer sein. Es mußte ein Autor sein, der das, was ihn an der angelsächsischen Kultur allgemein anzog, exemplarisch verkörperte.

***

Thomas Manns Distanzierung von Joyce ändert nichts an dem grundsätzlichen Befund einer wachsenden Öffnung zur angelsächsischen Kultur in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn. Man ist versucht, diese Entwicklung auf das amerikanische Exil zurückzuführen, doch scheint es sich eher umgekehrt verhalten zu haben: er entschied sich für Amerika, weil er sich zuvor schon zur westlichen Welt geöffnet und sein Selbstverständnis mit dem Blick auf westliche Modelle differenziert und vertieft hatte. Kein Autor spielt dabei eine

[43] Joseph Campbell, Henry Morton Robinson: A Skeleton Key to „Finnegans Wake", New York 1944.

[44] An Bruno Walter, 1.3.1945, in: Briefe II, S. 416.

[45] An Agnes E. Meyer, 5. 8. 1944, in: TM-AEM. Bw. (s. Anm. 1), S. 577.

[46] An Erich Kahler, 23. Dezember 1944, in: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich, Nr. 10, 1970, S. 33. Wieder in: Thomas Mann – Erich von Kahler. Briefwechsel 1931-1955, hrsg. u. komm. von Michael Assmann, Hamburg 1993, S. 76.

größere Rolle als Joseph Conrad, den er 1926 zu lesen begann und zwar mit einer Faszination, die überrascht und der Erklärung bedarf.

Thomas Mann hatte, wie bereits erwähnt, auf die deutsche Übersetzung der Werke Conrads warten müssen. Die Beschämung, die er darüber empfand, zeigt, daß er der Bekanntschaft mit dem Werk dieses Autors mit einer gewissen Spannung entgegensah. Wie denn auch nicht angesichts eines so singulären Falles wie dieses gebürtigen Polen, der über zwanzig Jahre auf Seglern die Weltmeere befahren hatte, mit einundzwanzig Englisch zu lernen begann, sich mit knapp vierzig der Schriftstellerei widmete und Romane vorlegte, die ob ihres psychologischen Scharfblicks und ihrer stilistischen Meisterschaft, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer Welthaltigkeit in einem elementar geographischen Sinn, zu den vorzüglichsten der englischen Literatur gezählt werden! Und sehr zu Recht, wie Thomas Mann bei der Lektüre von Conrads *The Secret Agent* (1907) bewundernd feststellte. Er charakterisiert diesen Roman, eine illusionslose, von einer grundsätzlichen Politik-Skepsis geprägte Studie der Anarchisten-Szene und Terroristen-Mentalität, als eine „glänzende, packende Kriminalgeschichte" und preist Conrads „erzählerische Verve, Kraft und ernste Lustigkeit" sowie seinen „kühle[n], humoristische[n] Blick" und sein „männliches Talent" (GW X, 646). All dies trifft jedoch nicht den Kern der Sache. Was ihn an Conrad recht eigentlich faszinierte, war weniger das Handwerkliche als das erstaunliche Phänomen des „Hinübertretens in eine andere Kultur". So hatte er es schon in seinem Essay über einen ganz ähnlich gelagerten Fall genannt, den Adelbert von Chamissos, der gleichsam von der fanzösischen zu der deutschen Kultur übergetreten war. Den Fall des zum Engländer gewordenen Polen diagnostiziert er nun als das „Vorkommnis individueller Verliebtheit in eine andere nationale Lebensform", die Conrad zu einer „radikalen Auswanderung" (GW X, 643 f.) bewegt habe – radikal, weil es die völlige Aneignung der Sprache und Kultur des Gastlandes beinhaltet.

Merkwürdigerweise behauptet nun Thomas Mann, dieses „Hinübertreten in eine andere Kultur" wiederhole sich in der Geschichte der Kultur und Dichtung „mit einer gewissen Regelmäßigkeit" (GW X, 644). So verhält es sich aber keineswegs. Hier liegt denn wohl ein geheimer Wunsch zugrunde, daß es so sein möge. Wenn Thomas Mann darin recht hat, daß wir in Büchern „immer nur uns selbst finden"[47], so wird man folgern dürfen, daß seine Fixierung auf Conrads „Wechsel der Nationalität aus Leidenschaft" für die Vorzüge eines anderen Volkes auf eine ähnliche Leidenschaft (GW X, 644) auch bei ihm selbst schließen läßt. Von hier spannt sich unverkennbar ein Bogen zu der eingangs zitierten Wunschphantasie, in die angelsächsische Kultur hineingeboren

[47] An Ida Boy-Ed, 28. 4. 1917, in: Thomas Mann, Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, S. 186.

zu sein. Das verbindende Element scheint die Faszination gewesen zu sein, die von dem Phänomen der interkulturellen Bewegungsfreiheit ausgeht.

Was hatte denn Conrad durch sein Hinübertreten in die englische Kultur gewonnen? Und was mochte sich Thomas Mann, wenn auch nur als Gedankenspiel, von einer solchen interkulturellen Beweglichkeit à la Chamisso und Conrad erhoffen? Als erstes bot die englische Sprache weit größere Wirkungsmöglichkeiten als die deutsche oder polnische. Thomas Mann sah darin eine die Völker vereinigende Kraft (GW XII, 885 f.). Darüber hinaus erbrachte der „kulturelle Anschluß an den Westen" (GW X, 656) einen beträchtlichen künstlerischen Gewinn. Zwar habe Conrad etwas „in den Kauf geben" müssen, nämlich gewisse „Avantagen des Barbarismus", doch habe er dafür Güter gewonnen, die vom Standpunkt eines Schriftstellers höher einzuschätzen sind, wie „Maß, Vernunft, Skepsis, geistige[n] Freiheitssinn und ein[en] Humor, dessen ausgesprochen angelsächsische Männlichkeit ihn davor bewahrt, jemals ins Bürgerlich-Sentimentale umzuschlagen" (GW X, 650). Ein höchst bemerkenswertes geistiges Tauschgeschäft, über das Thomas Mann hier sinniert! Englische Sprache und Literatur als das beneidenswert Andere; Maß und Vernunft statt des Irrationalismus und der Exzesse, zu denen der deutsche Geist damals zu neigen schien. Und statt bürgerlicher Sentimentalität, die er als Gefahr fürchtete, ein harter, männlicher Humor, der „gewissermaßen von der Vermutung [lebt, ...] ‚daß diese unsere Welt letzten Endes keine allzu ernsthafte ist'" (GW X, 650). An Conrad wurde er die Möglichkeit einer sich selbst transzendierenden Schriftstellerschaft gewahr, und so verband sich für ihn die Vorstellung einer nachbürgerlichen Moderne mit der von Conrad praktizierten interkulturellen Mobilität. „[N]achbürgerlich-modern" (GW X, 651) und Angelsachsentum à la Conrad verschmolzen ihm zu einer Sinneinheit.

Merkwürdig ist nun, wie Thomas Mann die Bedeutung des Humors herausstreicht. Conrads *Geheimagent* ist beileibe kein humoristischer Roman; treffender wäre Thomas Manns Wendung von der „ernste[n] Lustigkeit" (GW X, 646). Und doch argumentiert er, daß Conrad durch seinen Westanschluß Humor gewonnen habe, spezifisch jenen harten, aufgeräumten Humor, der eine „ausgesprochen angelsächsische Männlichkeit" ausstrahle. Wieder einmal werden eigene Bedürfnisse und Anliegen auf Conrad projiziert, denn Zeit seines Lebens hat Thomas Mann die englische Literatur und Mentalität mit Humor assoziiert. Da ist immer wieder von der „humorige[n] Männlichkeit der englischen Rasse" (GW X, 643) die Rede oder dem „virile[n] Humor der Angelsachsen" (GW X, 677). Ja, England wird schlichtweg als „das klassische Land des Humors" bezeichnet; Humor ist das große Leitmotiv in all seiner Rede über angelsächsische Kultur.[48] Humor ist das Begehrenswert-Andere daran,

[48] Vgl. dazu Riley (s. Anm. 7), S. 58.

worauf nicht zuletzt die geschlechtsspezifische Definition des englischen Humors als männlich verweist.

Ist also Humor, d. h. jener virile Humor der Angelsachsen, die Qualität, die er zu haben begehrte, weil er spürte, daß sein Werk ihrer ermangelte? Alle Anwälte der komischen und humoristischen Lesart dieses Œuvre würden hier protestieren. Sie könnten auf zahllose Stellen verweisen, die auf jeden sensiblen Leser einen heiteren oder komischen Eindruck machen. Sie könnten jene schöne Stelle im *Joseph* zitieren, an der Thomas Mann seinen Helden sagen läßt, daß „die Heiterkeit [...] und der verschlagene Scherz [...] das Beste" seien, „was Gott uns gab" (GW V, 1597). Und schließlich wäre jener späte Text von 1953 über *Humor und Ironie* zu erwähnen. Gerade an diesem Text wird jedoch offenbar, daß Thomas Mann um eine humoristische Lesart seines Werkes geradezu wirbt und wohl werben mußte. Es langweile ihn, wenn sein Werk so ganz und gar auf den Begriff der Ironie festgelegt werde, und er freue sich immer, „wenn man in mir weniger einen Ironiker als einen Humoristen sieht" (GW XI, 803). Wer so spricht, weiß im Grunde, daß jener Humor, der „das herzaufquellende Lachen zeitigt", nicht seine Sache ist. Seine Sache ist der sublime „Kunstgeist", der dem Leser ein „intellektuelles Lächeln" entlockt, jenes „erasmische Lächeln" (GW XI, 802), das ihm nun nicht mehr genügte.

Wenn wir voraussetzen, daß Thomas Mann um diese Wirkung seiner Erzählweise wußte und den Mangel an Humor in einem metaphysisch unbelasteten Sinn als ein Manko empfand, vermögen wir das tiefste Anliegen seiner werbenden Liebe zur englischen Literatur zu erkennen. Es ist der Versuch einer Selbstüberschreitung und Selbsterziehung, einer Bereicherung des eigenen Wesens durch die Liebe zu einer anderen Kultur. Offenbar ist es ihm darum zu tun, sein Deutschtum durch etwas Nicht-Deutsches zu verfeinern und zu erhöhen.

Parenthetisch ist hier zu bemerken, daß Thomas Manns Liebe zu der humoristischen Literatur der Angelsachsen weitgehend unerwidert geblieben ist. Soweit sein Werk im englischsprachigen Raum geschätzt und geliebt wird, gründet die Hochschätzung nicht auf seinem Humor, sondern auf anderen Qualitäten. Ich berufe mich hier auf den Schriftsteller Paul West, einen Bewunderer Thomas Manns, der den feinen aber fundamentalen Unterschied zwischen dem typisch englischen Humor und Thomas Manns Vorstellung von Humor am überzeugendsten aufgezeigt hat. Bezeichnend ist zunächst, daß sich die Frage, ob Thomas Mann Humor habe, ob seine Erzählweise „funny" sei, in Deutschland nicht stellt – wohl aber bei englischsprachigen Lesern. Humor im englischen Sinn, so Paul West, ist das spontane Vergnügen an Unordnung, Schmutz, Tumult, der Triumph des Chaos über die Ordnung. Thomas

Mann hingegen, habe dem Chaos nicht genug getraut, „to be outrightly funny".[49] Die komischen Details seines Werkes seien Teil einer weitausgreifenden epischen Strategie. Nicht impulsiv und spontan sei sein Humor, sondern gleichsam architektonisch. Und während Humor im englischen Roman ein gesellschaftliches Phänomen sei, bürde Thomas Mann dem Roman eine kosmische Ironie auf. So gelangt West zu dem einigermaßen ernüchternden Befund, Thomas Manns Art und Weise, durch Komik und Humor sein Werk gleichsam zu entdeutschen, sei in einem noch emphatischeren Sinne deutsch als das, was er abzustreifen versucht habe.

Es ist hier nicht der Ort, sich mit Paul Wests scharfsinnigen und witzigen Beobachtungen auseinanderzusetzen. Immerhin sei angemerkt, daß im *Joseph* der Heiterkeit und dem Scherz in der Tat eine kosmische Rolle zugewiesen wird, denn damit seien dem Menschen die Mittel gegeben, das „strenge Leben", ja Gott selbst, den „gewaltig Antwortlosen", zum „Lächeln" zu bringen. Bei Lesern, die an englischer Literatur geschult sind, produziert die höhere Heiterkeit à la Thomas Mann, seine kosmische Komik, also gerade nicht jenes „herzaufquellende Lachen", das er sich im Alter mehr und mehr wünschte, sondern allenfalls ein feines erasmisches Lächeln. Solche mentalitätsbedingte Differenzen sind letztlich unüberbrückbar; sie bezeichnen, noch vor allen Übersetzungsproblemen, den tiefsten Grund für die Schwierigkeiten, denen Thomas Mann in der angelsächsischen Kultur begegnet.

Um noch einmal zu der Conrad-Rezension von 1926 zurückzukehren: es ist wohl offensichtlich, daß wir in diesem Text Thomas Mann dabei erhaschen, wie er über seinen eigenen, seit 1922 sich abzeichnenden Westanschluß reflektiert. Was er im Spiegel seines großen polnischen Kollegen sah, mußte ihm angesichts der sich verfinsternden deutschen Verhältnisse anziehend erscheinen. Thomas Manns Reflexionen an dieser Stelle wären wohl mißverstanden, wollte man darin einen heimlichen Wunsch erblicken, es Conrad gleichzutun und in eine andere Kultur und Nationalität auszuwandern. Zwar hat die Geschichte ihm zehn Jahre später ein solches Hinüberwechseln in eine andere Nationalität aufgezwungen – zunächst in die tschechoslowakische und schließlich in die amerikanische – aber doch in einem brutal anderen Sinn als dem von Thomas Mann hier gedachten. Was den Reflexionen über Conrad und die Avantagen des Westanschlusses zugrundeliegt, ist ein Begriff vom Deutschtum, wie er ihn bei Nietzsche vorgedacht und definiert fand: wenn es das Wesen des wahren Deutschtums ausmacht, zum Übernationalen und Universellen zu tendieren,

[49] Paul West: Thomas Mann and English Taste, in: Southern Review, N. S. 5 (1962), S. 1126-1140.

so bedeutet die „Verliebtheit" in eine andere Kultur letztlich nichts anderes als das Zu-sich-selber-Kommen des wahren, höheren Deutschtums.[50]

Von diesem Glaubenssatz legt Thomas Manns Exil in Amerika sowie sein Spätwerk, zumal der *Doktor Faustus*, ein beredtes Zeugnis ab. In diesem Sinne konnte er, als er Deutschland 1949 zum erstenmal wiederbetrat, guten Gewissens versichern, daß es ihm nie in den Sinn gekommen sei, „auch als Schriftsteller zu emigrieren und etwa [...] eine Arbeit gleich auf englisch herzustellen" (GW XI, 483). Die deutsche Sprache sei seine wahre, unverlierbare Heimat geblieben. Allerdings habe sein Leben in der Fremde ihm auch einen Gewinn erbracht, nämlich die vertiefte Lust, „alle Register des herrlichen Orgelwerks unserer Sprache zu ziehen" und die „Ausdrucksmöglichkeiten deutscher Prosa" zu bereichern.

***

Blicken wir zurück auf die entscheidende Phase von Thomas Manns Orientierung zum Westen hin, in den Jahren 1922 bis 1933, so schälen sich sehr deutlich zwei Interessenschwerpunkte heraus, die am bündigsten mit den Namen zweier großer Schriftsteller zu bezeichnen sind: Whitman und Conrad. Sein eigener Westanschluß hatte metapolitischen Charakter und konnte so die politischen Trübungen durch den *McCarthyism* und die amerikanische Außenpolitik in der Frühphase des Kalten Krieges im wesentlichen unangefochten überdauern. Das bezeugt zum einen sein *Bekenntnis zur westlichen Welt* (GW XII, 971-973) von 1952, eine grollende Richtigstellung von gegenteiligen Spekulationen in der amerikanischen Presse, und zum anderen sein Geleitwort zu den *Schönsten Erzählungen der Welt.*

Es ist Thomas Manns letzter Text, geschrieben im Sommer 1955 in Nordwijk aan Zee und hat in seinem emphatischen Bekenntnis zu dem epischen Geist als einer universalen, den Nationalismus transzendierenden Macht einen geradezu testamentarischen Charakter. Wie beschwörend erinnert Thomas Mann in diesem Zusammenhang an das kosmopolitische Erbe Goethes und Schillers. Und an der vorliegenden Anthologie preist er vor allem die weltliterarisch repräsentative Auswahl der Texte, an der er sein „helle[s] Vergnügen" (GW X, 829) habe.

Bezeichnenderweise ist es dann aber ein Beispiel aus der amerikanischen Literatur, nämlich *Billy Budd*, Herman Melvilles ergreifende Erzählung einer

[50] Vgl. dazu bes. Dieter Borchmeyer: „Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister". Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, hrsg. von Heinz Gockel et al., Frankfurt/Main 1993, S. 1-15.

tragischen Episode aus der englischen Marinegeschichte, der er die Palme reicht. An Melvilles Erzählung demonstriert Thomas Mann einmal mehr seine beispielhafte Fähigkeit zur Bewunderung des Fremden und seine interkulturelle, geistige Beweglichkeit. Der Meister der mächtigsten Prosa-Epopöen, die die deutsche Literatur kennt, kleidet seine neidlose Bewunderung für Melvilles Meisterwerk in den Ausruf: „Oh, hätte ich das geschrieben [...]!" (GW X, 834) Ein bemerkenswertes Geständnis – rührend in seiner Bescheidenheit und lebensgeschichtlichen Resonanz! Es kulminiert darin ein Doppeltes, nicht zu Trennendes: Thomas Manns wachsende Sympathie für die angelsächsische Kultur sowie das Bestreben, den nationalistisch belasteten und beschränkten Begriff des Deutschtums zu läutern und in seinem wahren Geist, dem Geist des Universalismus, zu affirmieren.

*Edo Reents*

# Von der Welt als Vorstellung zur Welt als Wille

## Schopenhauer und Thomas Manns *Enttäuschung*[1]

Thomas Manns 1896 in Italien entstandene Erzählung *Enttäuschung* wird, sofern sie überhaupt Beachtung gefunden hat, von der Forschung gemeinhin als Ausdruck einer mehr oder weniger tiefen Sprachskepsis verstanden, wie sie am deutlichsten von Nietzsche, vor allem in seiner nachgelassenen Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), formuliert wurde und in Hugo von Hofmannsthals Chandos-*Brief* sowie Fritz Mauthners Sprachkritik kulminierte.[2]

[1] Zitiert wird nach den üblichen Ausgaben: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt/Main 1974. Die Erzählung *Enttäuschung* befindet sich in Band VIII, 62 – 68; sie wird nur durch einfache Nennung der Seiten-, nicht der Bandzahl zitiert. Schopenhauer wird nach der Hübscher-Ausgabe (3. Aufl. Wiesbaden 1972) mit folgenden Siglen zitiert: W I u. II = *Die Welt als Wille und Vorstellung* Bd. I u. II (Bd. 2 u. 3 der Hübscher-Ausgabe) sowie P I u. II = *Parerga und Paralipomena* Bd. I u. II (Bd. 5 u. 6 der Hübscher-Ausgabe).

[2] Detailliert vor diesem Hintergrund wurde die Erzählung erst in vergleichsweise jüngerer Zeit interpretiert von Peter J. Burgard, From „Enttäuschung" to „Tristan". The Devolution of a Language Crisis in Thomas Mann's Early Work, in: German Quarterly 59/1986, 431-448. Burgard rückt den Antagonismus von ‚Bedeutung' vs. ‚Sein' in den Mittelpunkt: „the twist in Mann's story is that the stranger expects reality to represent language, rather than vice versa" (436). Die Bedeutung Nietzsches betont besonders Hans Rudolf Vaget, etwa in seinem *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, 63 f. und dem für das *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, geschriebenen Artikel über Thomas Manns Erzählungen, wo er *Enttäuschung* gar eine „Nietzsche-Meditation" (547) nennt. Auch Herbert Lehnert betont den sprachkritischen Gehalt dieser Erzählung und vergleicht sie thematisch mit Hofmannsthals *Chandos*-Brief (Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hier 143). Auf eine allerdings nur entfernte Ähnlichkeit mit Hofmannsthal hatte bereits Reinhard Baumgart hingewiesen: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns (München 1964, 19). Den ersten, von Vaget wieder aufgenommenen Hinweis auf den Nietzscheschen Hintergrund hatte Hans M. Wolff gegeben in seiner Monographie *Thomas Mann. Werk und Bekenntnis*, Bern 1957. Er betont die Korrespondenz mit dem Abschnitt ‚Von den Dichtern' aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und will bei dem Binnenerzähler auch äußerlich „unverkennbar Züge Nietzsches" entdeckt haben (13). Zu nennen ist ferner Rolf Geißler, Die verfehlte Wirklichkeit. Thomas Manns Erzählung „Enttäuschung", in: Wirkendes Wort 16/1966, 323-329. Geißler mißt der „Sprachkritik" ebenfalls „größere Bedeutung" (325) zu und betont die in der Erzählung thematisierte „Einsicht in den Lügencharakter der Wörter" (326), ohne jedoch auf eine Verankerung in der *décadence*-Problemtatik oder eine Anregung durch Nietzsche einzugehen. Dennoch wird mit dem „Mißverhältnis von Erlebnis und Wirklichkeit" (326) und der „falschen Grundeinstellung zum Leben" (329) die psychologische Komponente zu Recht betont. Gerade

Für diese Auslegung spricht einiges; doch sollte man den sprachskeptischen Gehalt bei Thomas Mann nicht überschätzen. Das gilt auch für diese Erzählung, die ja nicht – wie es eine ‚Sprachkritik' aber tun müßte – die Sprache als solche und ganz allgemein thematisiert, sondern erkennbar nur eine bestimmte Form von „Kanzelrhetorik", die nicht mit bloßen Wörtern operiert, sondern vorzugsweise eben mit poetischen, „großen" (64 u. f.) und sogar „größten Wörtern" (66). Diese sind es eigentlich, die einer allerdings massiven Kritik unterzogen werden. Daß aber Thomas Manns Vertrauen in die Sprache als solche erschüttert gewesen wäre, wird man indessen weder sagen noch beweisen können. Auch gilt zu bedenken, daß die ins Feld geführte Nietzschesche Sprachkritik in nicht geringem Maße an erkenntnistheoretische Voraussetzungen gebunden ist, von denen erst noch zu fragen wäre, ob Thomas Mann, wenn er die Schrift tatsächlich schon früh gelesen haben sollte,[3] mitreflektiert

dies kritisiert wiederum Ulrich Dittmann in seiner Münchner Dissertation *Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns. Untersuchungen zum Verhältnis des Schriftstellers zur Sprachkrise*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969; 35, Anm. 29. Dittmann konzentriert sich, wie Titel und Untertitel erwarten lassen, ganz auf die Sprachkritik und nimmt, im Unterkapitel 'II.3. Die Sprache der Außenseiter', *Enttäuschung* als Beispiel dafür, daß die in Thomas Manns Frühwerk allenthalben zu beobachtende „Erzählerkritik [...] nicht einseitig die Figur und ihre besondere Redeform trifft, sondern auch die Sprache als solche meint" (34). Die Betonung der Sprachkritik auf Kosten der „Psychologisierung der Figur" (35, Anm. 29) verleitet Dittmann zu einer Äußerung, die ein Mißverständnis des zentralen, eben nur psychologisch-weltanschaulich zu deutenden Anliegens der Erzählung offenbart: „Die Frage ‚Was ist das nun eigentlich?', die sonst die Worte [...] in Frage stellt, gibt es in dem Bereich des einfachen Feststellens nicht." (35) – Schließlich gibt es noch eine allerdings wenig ergiebige Formanalyse von Wolfhard Kluge, Die Reden des Enttäuschten. Grammatische Beobachtungen zu Sprechhaltung, Ausdrucksgebärde und Stimmführung am Beispiel von Thomas Manns Erzählung „Enttäuschung", in: Muttersprache 80/1970, 248-255. Auf den sprachskeptischen und -kritischen Impuls geht, unter Verweis auf Vaget, kurz auch Rolf Günter Renner ein in seinem im siebenten Band der Thomas-Mann-Studien (73-91) erschienenen Aufsatz *Thomas Mann als phantastischer Realist. Eine Überlegung anläßlich der „Vertauschten Köpfe"*. Renner deutet die Erzählung als Beispiel für den engen Zusammenhang zwischen Textstruktur und psychischer Disposition des Autors und verweist auf die dort formulierte „Sehnsucht nach dem Unbewußten, die sich gegen die diskursive Sprache durchzusetzen" (75) habe. – Die bisher jüngste Interpretation hat Hermann Wiegmann, *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*, Bielefeld 1992, 51-55, vorgelegt. Er hebt ebenfalls den Nietzsche-Hintergrund wie den Hofmannsthal-Kontext hervor und äußert im einzelnen nicht näher begründete Zweifel an Wolffs und Vagets Auffassung von einer auch äußerlichen Ähnlichkeit des Fremden mit Nietzsche. Der gelegentlich pedantischen und nicht immer nachvollziehbahren Kritik an einzelnen Forschungspositionen steht eine eher dürftige Eigeninterpretation gegenüber, die im Falle von *Enttäuschung* über die vage Rede von der „‚Eigentlichkeit' des menschlichen Daseins" (53) als dem Zentralthema der Erzählung nicht hinauskommt. Zu Wiegmann vgl. die Rezension von Werner Frizen, in: Germanistik 34,2/1993, 907.

[3] Die Ermittlung des Datums der Erstveröffentlichung bereitete unvermutet Schwierigkeiten; selbst die einschlägige Ausgabe von Colli und Montinari vermerkt dazu leider nichts. Wie Eckhard Heftrich dem Verfasser freundlicherweise mitgeteilt hat, wurde Nietzsches Schrift *Ueber Wahrheit und Lüge* 1896 erstmals veröffentlicht – höchst fraglich also, ob Thomas Mann sie rechtzeitig gekannt hat.

habe. Im übrigen wäre ja Vagets (1984, 64; 1990, 547) Hinweis, Thomas Mann reflektiere diese Problematik nur in der vorliegenden Erzählung, um sie hernach nicht wieder zu behandeln, bei diesem Autor eher ein Argument gegen eine über einen vielleicht nur zufälligen Allusionscharakter hinausgehende Bedeutung der Sprachkritik, für die Thomas Mann Impulse schließlich auch schon bei Schopenhauer hätte finden können.[4]

Die Betonung des sprachkritischen Gehalts scheint überdies eine andere Bedeutungsschicht zu vernachlässigen oder gar ganz zu übersehen, die, so soll zu zeigen versucht werden, im Zeichen von Schopenhauers Desillusionismus steht und damit eine primär psychologisch-weltanschaulich zu begreifende Problematik darstellt, die ihrerseits vor dem Hintergrund der Schopenhauerschen Ästhetik zu sehen ist.[5] Thomas Manns Erzählung enthält ferner, darum soll es zunächst gehen, eine Reihe von biographischen Schopenhauer-Anspielungen, die den äußeren Rahmen vorgeben und von denen her ein vielleicht präziseres Verständnis des Textes möglich ist.[6]

Daß Thomas Mann zur Entstehungszeit seiner Erzählung Schopenhauer

[4] Ein von Thomas Mann geschätzter, immerhin schon Sprachsekpsis verratender Ausspruch Schopenhauers lautet: „Sobald nämlich unser Denken Worte gefunden hat, ist es schon nicht mehr innig, noch im tiefsten Grunde ernst." (P II, 539) „Begriffe", so heißt es an anderer Stelle, „sind das künstliche Produkt der Vernunft und schon daher ein Werk der Absichtlichkeit." (W II, 421) Vgl. auch W I, 569; W II, 71; P I, 30. Zu verweisen ist grundsätzlich auf die hinsichtlich der Bedeutung der Sprachskepsis behutsame Darstellung von Werner Frizen, Thomas Manns Sprache, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, 854-873.

[5] Anzumerken ist noch, daß das Thema ‚Enttäuschung' im eher psychologischen als sprachkritischen oder erkenntnistheoretischen Sinn bereits in *Gefallen* zum Tragen kommt – eine Verbindung, auf die auch Vaget (Kommentar, 64) hinweist.

[6] Schon Paul Friedrich hatte *Enttäuschung* einen „Schopenhauersketch" genannt (*Thomas Mann*. Berlin, 1913, 20). Auf die Idee vom Leben als Betrug verweist dann Hans Armin Peter (*Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst*. Bern 1929, 28). Auf eine entscheidende Textstelle (W I, 373) hatte zuerst André Banuls aufmerksam gemacht: Schopenhauer und Nietzsche in Thomas Manns Frühwerk (Der Kleiderschrank und andere Novellen), in: Études Germaniques 30/1975, 129-147. Für ihn ist *Enttäuschung* „bildhaft dargestellte schopenhauersche Weisheit" (143). Wichtige Hinweise auf Textparallelen, um die es auch im folgenden gehen soll, finden sich dann in Werner Frizens Dissertation *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*, Frankfurt/Main, Bern, Cirencester/U.K. 1980, 52 ff. Frizen umreißt kurz und unter Nennung tatsächlich zentraler Schopenhauer-Stellen (W I, 373; W II, 581, 658; P II, 307, 318), aber, wie hier zu zeigen versucht werden soll, noch nicht vollständig den Anspielungshorizont. Interessanterweise vermerkt Frizen auch eine Parallele zum 327. Aphorismus aus Nietzsches *Morgenröthe* (‚Don Juan der Erkenntnis'). Auf diesen Aphorismus verweist ebenfalls Hendrik Balonier, Schriftsteller in der konservativen Tradition. Thomas Mann 1914-1924, Frankfurt/Main, Bern, New York 1983, 87 f. Auch auf eine Schopenhauer-Stelle (P II, 318) macht er dabei aufmerksam. Balonier, der die „Differenz von Schein und Sein" (87) betont, deutet indes die Erzählung am Rande seiner weitgehend Adorno und Benjamin verpflichteten Interpretation des ‚mittleren' Thomas Mann „als Vorläufer der später als Künstlerproblematik entwickelten Darstellung gesellschaftlicher Entfremdung" (87).

bereits kannte, darf seit den von Werner Frizen und Hans Wysling vorgeschlagenen, sich auf Archivmaterial stützenden Vordatierungen einer ersten Schopenhauer-Lektüre – die lange Zeit gängige und oft zitierte, von Thomas Mann ja selbst in die Welt gesetzte *Buddenbrooks*-Legende ist damit als solche enttarnt – als einigermaßen sicher gelten.[7]

## I

Um dennoch mit einer Spekulation zu beginnen: es ist denkbar, daß sich hinter dem fremden sonderbaren Herrn nicht nur Nietzsche verbirgt,[8] sondern auch Schopenhauer. Für Nietzsche sprechen in der Tat die Herkunft aus einem „Pastorhause" und die Rede von den „großen Wörtern für Gut und Böse, Schön und Häßlich" (64); für Schopenhauer aber spricht noch mehr. Die Einzelheiten dazu könnte Thomas Mann der auch heute noch gültigen Schopenhauer-Biographie von Wilhelm Gwinner entnommen haben: *Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgange dargestellt. Ein Blick auf sein Leben, seinen Charakter und seine Lehre*, Leipzig 1862.[9] Daß er diese Biographie schon in ganz frühen

[7] Werner Frizen (Zaubertrank, 44) kommt auf den Herbst 1895, genauer: die Zeit zwischen Ende September und Ende Oktober – eine Datierung, die neuerdings von Hans Wysling bestätigt wurde in seinem Aufsatz *Über Thomas Manns unveröffentlichte Notizbücher*, in: Thomas Mann Jahrbuch 4/1991, 119-135. Hans Wysling hatte bereits in Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung (Thomas-Mann-Studien 3) Bern, München 1974, hier 192, Anm. 17, für das Datum 3.12.1896 plädiert. Die Datierung, die vorher schon Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig", zum „Zauberberg" und zur „Joseph"-Tetralogie* (Thomas- Mann-Studien 2) Bern, München 1972, hier 240, Anm. 53, vorgenommen hatte – November 1898 mit dem *Kleiderschrank* als „erste Reaktion auf Schopenhauer" – und mit der eine Schopenhauerisierende Deutung von *Enttäuschung* allzu spekulativ bliebe, wäre damit nach hinten korrigiert.

[8] Auch Hans Rudolf Vaget ist der nicht so ohne weiteres zu belegenden Auffassung, Thomas Mann habe seinem Helden „auch äußerlich Nietzschesche Züge" (Thomas-Mann-Handbuch, 547) verliehen.

[9] Das im folgenden nur durch Angabe der Jahreszahl zitierte Buch erschien in zweiter, umgearbeiteter und vielfach vermehrter Auflage 1878 unter dem Titel *Schopenhauers Leben* ebenfalls in Leipzig und schließlich in dritter, nun wieder kürzerer, neu geordneter und verbesserter Auflage 1910 unter demselben Titel wieder in Leipzig. Mit Sicherheit gelesen hat Thomas Mann die Biographie während der Arbeit am Schopenhauer-Essay und zwar nicht in der dritten Auflage, wie Peter de Mendelssohn annimmt und diese irrtümlich – Gwinner starb, wie de Mendelssohn selbst vermerkt, bereits 1917 – auf 1922 datiert, sondern in der ersten Auflage, wie Werner Frizen (Zaubertrank, 618) herausgefunden hat. Vgl. Thomas Mann: Tagebücher 1937- 1939, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1980, 171 f., 668. Daß es sich um die erste Auflage gehandelt haben dürfte, dafür spricht schon, daß die beiden ungleich umfangreicheren Neuauflagen breit angelegte Chronologien darstellen, die, vor allem in der dritten Auflage, seitenlange (meist Brief-)Zitate enthalten, während die erste Ausgabe Schopenhauers Leben und Charakter in anekdotischer, für Thomas Mann wiederum ungemein verwendbarer Form nacherzählt und insgesamt lesbarer ist. So lauten die einzelnen, anschaulich gehaltenen Kapitel etwa ‚Wie er aussah', ‚Wie er sprach', ‚Was er

Jahren kannte, ist zwar nicht nachzuweisen, bei seinem biographischen Interesse, das Schopenhauer gewiß nicht aussparte, aber durchaus denkbar.[10] Die Korrespondenzen zwischen seiner frühen Erzählung und dem bei Gwinner Mitgeteilten sind jedenfalls auffällig und in diesem Maße wohl kaum zufällig.

Zunächst Schauplatz und Zeit der Handlung sowie das Alter des (eigentlichen) Protagonisten: Schopenhauer war im Herbst 1818, gleich nach Beendigung der *Welt als Wille und Vorstellung* und mit genau dreißig Jahren also, in Venedig.[11] Thomas Manns Held, ebenfalls im Herbst in Venedig, „konnte dreißig Jahre alt sein, vielleicht auch fünfzig" (62). Für den jungen Schopenhauer bedeutete seine erste Italien-Reise nach jahrelangen theoretischen Studien so etwas wie einen Eintritt ins praktische, wirkliche Leben. Einen ähnlichen Einschnitt muß auch der andere Venedig-Besucher wenn nicht erlebt, so doch wenigstens erwartet haben: „Ich bin in das berühmte Leben hinausgetreten [...]." (66)

Auch die übrigen Züge passen auf Schopenhauer. Bei Thomas Mann heißt es: „Er war kaum mittelgroß und ging schnell und gebückt, während er seinen Stock mit beiden Händen auf dem Rücken hielt." (62) Wilhelm Gwinner (1862) berichtet in seiner Schopenhauer-Biographie: „Schopenhauer's Statur war unter der Mittelgrösse" (68) und: „nie ging er langsam" (66). Ferner das sonderbare, von Selbstgesprächen unterbrochene Verhalten, das ganz auf Schopenhauer zielt:

> [...] um seinen Mund spielte beständig ein unerklärliches und ein wenig blödes Lächeln. Nur von Zeit zu Zeit blickte er, indem er die Augenbrauen hob, forschend um sich her, sah dann wieder vor sich zu Boden, sprach ein paar Worte mit sich selbst, schüttelte den Kopf und lächelte. [...] er schien sich mit nichts anderem zu beschäftigen, als bei gutem wie bei schlechtem Wetter, vormittags wie nachmittags, dreißig- und fünfzigmal die Piazza auf und ab zu schreiten, immer allein und immer mit dem gleichen seltsamen Gebaren. (62 f.)

Der Fremde legt ein abgerissenes und hastiges Benehmen an den Tag: „Er lehnte sich zurück und betrachtete mich mit schnellem Blinzeln und einem ganz

trieb' oder ‚Wie er lebte'. – An einschlägigen neueren Biographien ist neben der von Karl Pisa *Schopenhauer. Kronzeuge einer unheilen Welt*, Wien, Berlin 1977, mit einem ausführlichen Bericht über Schopenhauers Venedig-Aufenthalt (309 – 325), vor allem die so präzise und breit angelegte wie lesenswerte von Rüdiger Safranski zu nennen: *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1990. Schopenhauers Venedig-Aufenthalt wird dort auf den Seiten 357 ff. beschrieben.

[10] Werner Frizen (Zaubertrank, 465, Anm. 29) hat herausgefunden, daß Thomas Mann die für den Schopenhauer-Essay benutzte Ausgabe erst seit 1935 besaß. Das schließt indes nicht aus, daß er die Biographie schon früher, vielleicht schon zur Zeit von *Enttäuschung*, einmal gelesen hat.

[11] Darüber informiert Gwinner in der ersten Auflage knapp (1862, 53 ff.), ausführlicher in den folgenden Auflagen (1878, 179 ff.; 1910, 130 ff.).

unerklärlichen Gesichtsausdruck. [...] als er sich hastig vorbeugte." (63 f.)[12] Beim Schopenhauer-Biographen lesen wir – selbst der bei Thomas Mann erwähnte Gehstock fehlt nicht – folgendes:

Während des Gehens pflegte er mit dem Stock, einem kurzen dicken Bambusrohr von Zeit zu Zeit heftig auf den Boden zu stossen. [...] Zuweilen blieb er stehen, sah sich um, und eilte dann wieder, einige unarticulirte Laute ausstossend, weiter. (1862, 210 f.)

Wichtiger noch scheint das Stichwort ‚englisch' zu sein. Thomas Manns Erzähler antwortet dem nur schlecht Französich sprechenden Fremden in englischer Sprache, was sich jener nur so erklären kann: „Aus irgendeinem Grunde hielt ich ihn für einen Engländer." (62)[13] Spätestens hier glaubt man, es mit Schopenhauer zu tun zu haben, dessen in bewußter Opposition gegen Deutschtümelei gehaltene Vorliebe fürs Englische in einigen Anekdoten überliefert ist[14] und auch bei Gwinner (1878!) genau beschrieben wird:

sein geselliger Verkehr beschränkte sich meist auf den Umgang mit gebildeten Reisenden, namentlich Engländern, wodurch ihm allmählich englische Sprache und Sitte so

[12] Vgl. auch die Schilderung, die Ferdinand L.K. Freiherr von Biedenfeld (1788 – 1862) von dem jungen Schopenhauer gibt: „[...] von offenherzigster Ehrlichkeit, gerade heraus, herb und derb, bei allen wissenschaftlichen und literarischen Fragen ungemein entschieden und fest, Freund wie Feind gegenüber jedes Ding bei seinem rechten Namen nennend, dem Witze sehr hold, oft ein wahrhaft humoristischer Grobian, wobei nicht selten der Blondkopf mit den blau-grauen funkelnden Augen, der langen Wangenfalte auf jeder Seite der Nase, der etwas gellenden Stimme und den kurzen, heftigen Gestikulationen mit den Händen ein gar grimmiges Aussehen gewann." Zitiert nach: Arthur Schopenhauer, Gespräche. Neue, stark erweiterte Ausgabe, hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart-Bad Cannstatt 1971, 39.

[13] Die Vorliebe fürs Englische teilt Christian Buddenbrook, der sich in Valparaiso auch am liebsten mit Engländern abgibt, wie denn auch er aus ebenfalls „irgendwelchen Gründen einen englischen Eindruck" (GW I, 261) macht.

[14] So in den Memoiren des weitgehend unbekannt gebliebenen Musikers Robert von Hornstein (1833 – 1890), der im Zusammenhang mit Schopenhauers Auslassungen über Wagner erzählt (zitiert nach Hübscher, Gespräche, 215): „Er [Schopenhauer] sagte nie Wagner, ohne das Richard vorauszusetzen, das er englisch (Ritschert) aussprach. Ueberhaupt tat er sich was zu Gute auf sein korrektes Englisch und erklärte es damit, daß er in England nicht geboren – aber gezeugt sei." Dann wäre Schopenhauer aber einen Monat zu früh geboren: wie Rüdiger Safranski (Schopenhauer, 18; vgl. 22) vermerkt, sind Schopenhauers Eltern zu ihrer Reise am Johannistag 1787 aufgebrochen, Schopenhauer wurde aber bereits am 22. 2. 1788 geboren. Man sieht, nicht nur der ‚Pole' Nietzsche, sondern auch Schopenhauer wußte seine anti-deutsche Haltung humoristisch zu stärken, indem er sich eine fremde Nationalität beilegte. So finden sich in seinem philosophischen Werk immer wieder lobende Äußerungen über die englische Nation, die aber meist von einer Polemik gegen den bei dieser vorherrschenden bigotten ‚Pfaffentrug' begleitet sind (vgl. etwa W I, 469; W II, 238, 386). Die Assoziation des Englischen mit dem Bigotten hat Thomas Mann, so scheint es jedenfalls, von Schopenhauer übernommen. In seinen *Gedanken im Kriege* macht er sich auch welche über die „englisch-bigotte Art" (GW XIII, 537) des Umgangs mit dem Zivilisatorischen.

vertraut wurden, dass er nach der Rückkehr von der zweiten italienischen Reise sein Leben ganz auf englischen Fuss stellte, indem er mit sich selbst englisch sprach, sein Rechnungsbuch englisch führte, englische Zeitungen las und sich mit englischen Utensilien umgab. (182 f.)

Gwinner (1862) berichtet außerdem:

So fuhr er [Schopenhauer] jeden Sommer einmal – an einem Tage, der „über jeden Verdacht erhaben" war – nach Mainz, wo er seinen Freund, den Kreisrichter Becker besuchte und in der schönen neuen Anlage am Rheinufer die Freitagsconcerte der österreichischen Militairmusik hörte. (213)

Und weiter heißt es:

Er sass in der Regel allein, fing nicht leicht ein Gespräch mit fremden Tischgenossen an und rügte es als eine Verletzung der guten Sitte, wenn ein Unbekannter sich neben ihn setzte, während Platz genug an der Tafel war. In jüngeren Jahren gab er manchmal die gewohnte Zurückhaltung auf, um auch Fremden gegenüber seine Meinung zu äussern, später aber sagte er mir einmal, als er eben einen Zudringlichen ohne Antwort gelassen: „Incognito geht das nicht mehr; ausser mit Engländern." (214 f.)

Man hat mit dieser Stelle, die an Leverkühns und Schildknapps, dieses Bewunderers alles Englischen, ebenfalls einsamen Italienaufenthalt erinnert – „Sie pflogen keinerlei weiteren Umgang" (GW VI, 292)[15] – alle Einzelheiten beisammen, die, wie ein weiterer Textvergleich zeigt, in verblüffender Entsprechung – man hört förmlich die Mainzer Militärmusik – auch bei Thomas Mann auftauchen. Dessen Rahmenerzähler hatte sich gleich eingangs von der „befremdlichen Offenheit" (62) des ja ebenfalls *incognito* bleibenden Fremden berührt gezeigt und fährt im folgenden fort:

An dem Abend, den ich im Sinne habe, hatte eine Militärkapelle konzertiert. Ich saß an einem der kleinen Tische, [...] und als nach Schluß des Konzertes die Menge, die bis dahin in dichten Strömen hin und wider gewogt war, sich zu zerstreuen begann, nahm der Unbekannte, auf abwesende Art lächelnd wie stets, an einem neben mir frei gewordenen Tische Platz. [...] Ich las, indem ich meinem Nachbar den Rücken zuwandte, in meiner Zeitung und war eben im Begriff, ihn allein zu lassen, als ich mich genötigt sah, mich halb nach ihm umzuwenden; denn während ich bislang nicht einmal das Geräusch einer Bewegung von ihm vernommen hatte, begann er plötzlich zu sprechen. „Sie sind zum erstenmal in Venedig, mein Herr?" fragte er in schlechtem Französisch; und als ich mich bemühte, ihm in englischer Sprache zu antworten, fuhr er in dialektfreiem Deutsch zu sprechen fort [...]. (63)

[15] Selbst Schopenhauers Abneigung gegen alles Deutsche, die er gerade auf seiner ersten Italien-Reise an den Tag legte, kehrt noch einmal wieder: „Das deutsche Element mieden sie gänzlich, – Schildknapp zumal ergriff unfehlbar die Flucht, sobald ein Laut der Muttersprache an sein Ohr schlug: Er war ja imstande, aus einem Omnibus, einem Eisenbahnwagen wieder auszusteigen, wenn sich ‚Germans' darin vorfanden." (GW VI, 292)

Aber noch weitere Korrespondenzen fallen auf: der Fremde läßt den Rahmenerzähler, der zu Einwänden gar keine Gelegenheit bekommt, nur anfangs zu Wort kommen, um mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit bis zum Ende der Erzählung nur noch alleine zu reden. Er spricht die ersten Sätze etwas hastig, dann aber überaus flüssig und anschaulich, allerdings auch nicht ohne einen Einschlag von Selbstgefälligkeit.[16] Gwinner (1862) teilt über den Redner Schopenhauer mit:

> Es war aber seine Gesprächsweise in dem Maasse antik, dass sie immer stark zu dem neigte, was Schleiermacher künstlerisches Denken nennt, d.h. er stellte seine Gedanken während der Mittheilung unwillkürlich unter ästhetische Gesichtspunkte, eine Eigenthümlichkeit, die natürlich nicht das mindeste mit Schönrednerei gemein hat. Um die vollstimmigen Register seines Geistes ins Spiel zu setzen, bedurfte er nicht des Dienstes der Kategorien, noch überhaupt des abstracten Jargons einer Schule; sondern er sprach frei beseelt aus der verborgenen Fruchtbarkeit seines harmonischen Ideenbaues heraus [...]. Er verkannte nicht, dass die Wahrheit, wenn sie vom Munde zum Ohr geht, vor ihrem letzten Kriterium, der Schönheit sich beugen, dass sie gefallen müsse [...]. Der tiefste Ernst und die höchste Schönheit des Gesprächs finden sich im Brennpunkt des Gefühls zusammen, wo der ganze Mensch spricht, nicht etwa sein Mund allein, oder sein Kopf, oder irgend eine zufällige wandelnde Stimmung oder Erregung. [...] So war Schopenhauer's Redeweise und so stand allem, was er sprach, abgesehen von der objectiven Gültigkeit des einzelnen, oft einseitigen Urtheils, eine ungemeine Ueberzeugungskraft zur Seite, deren Reiz nicht selten am meisten gefiel, wenn man am wenigsten nachgab. (75 f.)

Der Fremde gibt sich ferner unverhohlen aristokratisch, legt auf einen Unterschied zwischen sich und anderen Menschen offenkundigen Wert, ja betrachtet sich als ihnen gar nicht zugehörig, redet nur ziemlich allgemein von „den Menschen" (64, 67), als wäre er selbst gar keiner. Er beendet, ohne die Barriere zum anderen wirklich überwunden zu haben, das ohnehin nur kurze Gespräch schließlich ebenso abrupt, wie er es begonnen hatte, und läßt einen erklärtermaßen „ganz und gar verwirrten" (62) Gesprächspartner zurück, der ihn, während er schreibt, „mit außerordentlicher Deutlichkeit vor Augen" (62) hat – eine in Rede und Auftreten durchaus individuelle Erscheinung also und in etwa so, wie Gwinner (1862) es vom Philosophen erzählt:

> Er selbst führte, wenn er sprach, einen glänzenden Gegenbeweis wider seine Lehre von der Nichtigkeit des individuellen Lebens, indem er ganz Person war und je tiefer er dachte, desto individueller erschien. (76)
> Ueberhaupt war es ein unterscheidendes Merkmal und kein geringer Vorzug seiner Mittheilung, dass er die angeborene Aristokratie seines Geistes niemals verbarg, vielmehr sich jeder, auch der geheimsten Connivenz in dieser Richtung als eines Abfalls

[16] Auch Hermann Wiegmann (Erzählungen, 53) betont den mehr rhetorischen Stil, in dem der Fremde erzählt.

von seiner besseren Natur schämte. Aber eben diese rücksichtslose Ungescheutheit, mit welcher er sich selbst und dem, mit welchem er sprach, die weite Kluft zwischen seiner ganzen Denk- und Sinnesart und der gemeinen bei jedem Anlasse bewusst werden liess, isolirte ihn stets von neuem, und so nahm sein Verkehr mit den Leuten in der Regel einen kurzen Verlauf und ein gewaltsames Ende. (78)

In der Einsicht, es hinterlasse ja doch nur einen unangenehmen Nachgeschmack, wenn man sich mit den gewöhnlichen Zweifüßlern abgebe, redet der wahre Schopenhauer(ianer) eben am liebsten mit der Natur, um sich kontemplativ zu stimmen, vom so gewöhnlichen wie widerwärtigen Erdendasein abzusehen und, in Gedanken immer beim Hauptgeschäft der *Welt als Wille und Vorstellung*, vielleicht tatsächlich zu sehen, ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe. Auch der Fremde sieht sich am liebsten den nächtlichen Sternenhimmel an (vgl. 68). Und Schopenhauer war laut Gwinner (1862) entschieden der Meinung, es sei

besser, gar nicht zu sprechen, als ein so karges ledernes Gespräch zu führen, wie das gewöhnliche mit den bipedes, bei dem drei Viertel von dem, was einem zu sagen einfiele, nicht gesagt werden dürfen, aus ebenso albernen als nothwendigen Rücksichten, und die Unterhaltung in der That nichts anderes sei als ein qualvolles Seiltanzen auf der schmalen Linie des zu sagen ohne Gefahr Vergönnten. In der Regel hinterlasse jedes Gespräch – das mit dem Freunde und der Geliebten ausgenommen – einen unangenehmen Nachgeschmack, eine leise Störung des innern Friedens. Dagegen hinterlasse jede Selbstbeschäftigung des Geistes einen wohltuenden Nachklang. Unterhalte er sich mit den Menschen, so empfange er ihre Meinungen, die meistens falsch, flach oder erlogen seien und in der armseligen Sprache ihres Geistes. Unterhalte er sich mit der Natur, so gebe sie, wahr und unverstellt, das ganze Wesen jedes Dinges, davon sie rede, anschaulich, unerschöpflich und rede mit ihm die Sprache seines Geistes. (79)

Diese etwas exzentrische, ja misanthropische Auffassung wird wohl auch bei dem Zuhörer auf dem Markus-Platz „einen unangenehmen Nachgeschmack, eine leise Störung des innern Friedens" hinterlassen haben. Der so kontemplativ gestimmte Gesprächspartner offenbart seine mangelnde oder jedenfalls schnell erschöpfte Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke:

Ich bin umhergeschweift, um die gepriesensten Gegenden der Erde zu besuchen, um vor die Kunstwerke hinzutreten, um die die Menschheit mit den größten Wörtern tanzt; ich habe davorgestanden und mir gesagt: Es ist schön. Und doch: Schöner ist es nicht? Das ist das Ganze? (66)

Daß sich Schopenhauers Kunstverständnis in der wirklichen Anschauung als ein eher gering ausgeprägtes erwies, darüber sind wir durch Gwinner (1862) informiert, der über dessen italienische Kunststudien berichtet:

Im Gebiete der Kunst wandte er seine Aufmerksamkeit vorzugsweise der antiken Plastik und Architektur zu. Für die Malerei besass er einen weniger scharfen Sinn als seine tiefeingehenden Untersuchungen über die Farben vielleicht voraussetzen lassen. Ueberhaupt war sein ästhetisches Gefühl technisch nicht in dem Maasse begabt, wie es viele seiner Leser vermuthen. (55)

In dem etwas einseitigen Gespräch ist von allerlei die Rede, selbst, wenn auch wohl gegen die sonstige Gewohnheit, von Liebesangelegenheiten:

Mit den Gegenständen der Unterhaltung war er wenig wählerisch; denn das Kleinste und Gemeinste wusste er mit dem Bedeutenden unmittelbar in Verbindung zu setzen. Nur erotische Gespräche vermied er, und hatte er sich dazu verleiten lassen, so warf er sich's hinterher vor; weil es den ersten Grundsätzen seiner Lebensklugheit widerstritt, sich auf ein Gebiet zu begeben, auf dem die Gefahr sich zu encanailliren so gross sei. (Gwinner, 1862, 77 f.[17])

Der offensichtlich in die *Metaphysik der Geschlechtsliebe* bereits Eingeweihte läßt sich dazu herab, eine Herzensangelegenheit preiszugeben:

Vor Jahren liebte ich ein Mädchen, ein zartes und holdes Geschöpf, das ich an meiner Hand und unter meinem Schutze gern dahingeführt hätte; sie aber liebte mich nicht, das war kein Wunder, und ein anderer durfte sie schützen ... Gibt es ein Erlebnis, das leidvoller wäre? Gibt es etwas Peinigenderes als diese herbe Drangsal, die mit Wollust grausam vermengt ist? (66)

Möglich, daß hier angespielt wird auf die Schwärmerei des noch ganz jungen Schopenhauer für die zehn Jahre ältere Schauspielerin Caroline Jagemann, spätere Gräfin von Heygendorff.[18] Darauf deutet jedenfalls die etwas altmodische Redewendung von „dahingeführt". Schopenhauer hatte, wie Gwinner (1862) überliefert, über diese Dame einst geäußert:

Dieses Weib, gestand er einst seiner Mutter, in deren Kreis der gefeierte Liebling Karl August's nicht fehlen durfte, würde ich heimführen und wenn ich sie Steine klopfend an der Landstrasse fände. (44)[19]

[17] Vgl. auch Gwinner 1862, 148.

[18] Dieser Dame hat Schopenhauer zu Anfang der 1830er Jahre das berühmte Gleichnis von den Stachelschweinen erzählt, das später in den zweiten Band der *Parerga und Paralipomena* (§ 396; P II, 690 f.) aufgenommen worden ist. Vgl. dazu Rüdiger Safranski, Schopenhauer, 154 u. 497.

[19] Denkbar ist auch eine Anspielung auf Schopenhauers Verhältnis mit der 14 Jahre jüngeren Caroline Richter, genannt Medon, die 1823 ein Kind bekam, das jedoch nicht von ihm war. Vgl. Safranski, Schopenhauer, 400-404. Um den biographischen Zusammenhang mit Schopenhauer noch zu vertiefen, sei zitiert, was Karl Joël in seinem Aufsatz über ein Thema, das Schopenhauer eher geneigt war, als hölzernes Eisen zu bezeichnen – Philosophenehen –, über diesen schreibt. Thematisch durchaus zur Sache gehörig, zeigt es, wie sehr gerade im Falle des letzteren Leben und Lehre, über die noch zu sprechen sein wird, verschiedener sind, als Äpfel und Birnen es je sein könnten, andererseits sich auch wieder das eine aus dem anderen durchaus folgerichtig ergibt. In

In der Erzählung ist, neben dem in diesem Zusammenhang ja unerheblichen Wechsel des Handlungsortes – hier Venedig, dort Mainz beziehungsweise irgendeine Frankfurter Umgegend –, kurzzeitig auch ein solcher der Perspektive zu beobachten: der Rahmenerzähler schlüpft für einen Augenblick in die Rolle des Schopenhauerianers; er sitzt stets allein am Tisch, und ihm kommt es seltsam bis unhöflich vor, von einem wildfremden Menschen angesprochen zu werden, der, wie bei Gwinner (1862) zu lesen war, in „jüngeren Jahren [...] manchmal die gewohnte Zurückhaltung" (214 f.) aufgibt und ganz ausnahmsweise – daher vielleicht das Befremden des Rahmenerzählers – doch gesprächig wird.[20]

Dieser Fremde ist, wie bisher zu zeigen versucht worden, in äußerer Hinsicht eine Schopenhauer-Figur von ziemlich hohen Graden. Die Frage ist, inwiefern er es auch inhaltlich-thematisch, vom Gehalt seiner Erzählung her ist. Um eine Antwort darauf zu geben, empfiehlt es sich, das bisher geübte Verfahren des Textvergleichs fortzusetzen.

## II

Schopenhauers Lehre ist, sofern sie sich auf den empirischen Standpunkt begibt, im wesentlichen desillusionistisch. Desillusion kann logischerweise erst statthaben, wenn vorher so etwas wie eine Illusion existiert hat; und die hat es bei dem Fremden in Thomas Manns Erzählung bestätigtermaßen gegeben:

dem Abschnitt über den Junggesellen – wie hier ebenfalls noch einmal bestätigt wird: Junggesellen wider Willen, daher dessen pubertäre Klage, die anhebt „O Wollust, o Hölle" – heißt es: „Wer aber tiefer hineinblickt in seine ästhetische Seele, der sieht, daß dieser Haß nichts ist, als grollende Liebe. Er erwartete zu viel von der Welt; sein Wille war unersättliches Begehren, und er stieß die Welt von sich, die es nicht erfüllte. Er hat begehrt und hat genossen. Der Jüngling beklagte das Verlangen der Sinne, das nicht zu befriedigen und nicht zu besiegen sei, und sagte von der Schauspielerin Jagemann: dieses Weib würde ich heimgeführt haben, und wenn ich sie Steine klopfend an der Landstraße gefunden hätte. Er schreibt dann in so weicher Stimmung, daß seine Schwester ihn nicht wiedererkennt, von Venedig, wo ihn die Liebe zu einer reichen Dame von Stande der Heirat nahebrachte, und er soll sich noch später einmal mit dem Gedanken einer Ehe getragen haben, aber er besann sich auf sich selbst, auf seinen innerlichen Beruf, auf den Zug seiner Lehre, die verneint und scheidet." (in: Karl Joël: Philosophenwege. Ausblicke und Rückblicke. Berlin 1901, 169-199, hier 194 f.) Bei Karl Joël handelt es sich um jenen Basler Philosophieprofessor, dessen erstmals 1905 in Jena erschienenes Werk über Nietzsche und die Romantik (mit einem Anhang über Schopenhauer und die Romantik) Thomas Mann gut gekannt hat (vgl. GW XII, 143; GW XI, 295). Ob er auch die hier zitierte Schrift gelesen hat, darüber läßt sich nur spekulieren. Ein Zusammenhang mit der Erzählung *Enttäuschung* kommt indes schon aus chronologischen Gründen nicht in Frage.

[20] Vergegenwärtigt man sich, wie sehr Gwinner (1862, 74, 78 ff., 119 – 145) den an gewöhnlichem Umgang ganz uninteressierten Sonderling Schopenhauer hervorhebt, dann ist Befremden in der Tat angebracht.

Ich begnüge mich damit, zu sagen, daß ich mit unglückseligem Eifer meine großartigen Erwartungen vom Leben durch tausend Bücher nährte: durch die Werke der Dichter. (65)

Das ist nun ein Zu-, oder besser: Mißstand, wie ihn Schopenhauer in seinen *Aphorismen zur Lebensweisheit* beklagt:

Man hätte viel gewonnen, wenn man, durch zeitige Belehrung, den Wahn, daß in der Welt Viel zu holen sei, in den Jünglingen ausrotten könnte. Aber das Umgekehrte geschieht dadurch, daß meistens uns das Leben früher durch die Dichtung, als durch die Wirklichkeit bekannt wird. Die von jener geschilderten Scenen prangen, im Morgenroth unserer eigenen Jugend, vor unserm Blick, und nun peinigt uns die Sehnsucht, sie verwirklicht zu sehn, – den Regenbogen zu fassen. Der Jüngling erwartet seinen Lebenslauf in Form eines interessanten Romans. So entsteht die Täuschung [...]. (P I, 511 f.)[21]

Während Tony Buddenbrook haargenau erleben sollte, was sie in Romanen zuvor gelesen hatte (vgl. GW I, 112), muß sich der gegenwärtige Held sagen, daß dergleichen selten oder nie geschieht. Es geht hier, korrespondierend mit dem Grundthema „Täuschung und Enttäuschung" (W II, 658), um die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, Schopenhauerisch gesprochen: von Poesie und Wirklichkeit. Wird das eine mit dem anderen verwechselt, so entsteht der auf Enttäuschung beruhende Verdruß ganz notwendig. Vor diesem Hintergrund kann man Thomas Manns Erzählung durchaus als Künstlererzählung ansprechen, welche die *Tonio Kröger*-Problematik auf eine fast schon radikale Weise reflektiert: das durch Wissen forcierte und auf notwendig unstillbarer Sehnsucht beruhende Leiden an der philosophisch bereits durchschauten Wirklichkeit.[22] Während aber *Tonio Kröger* mit einem Bekenntnis

[21] Im folgenden empfiehlt Schopenhauer, daß man, um sich frühzeitig deutliche und richtige Vorstellungen von der Welt zu machen, statt Romane „angemessene Biographien" (P I, 513) lesen sollte.

[22] In diesem Zusammenhang hat Terence James Reed einige subtile Hinweise gegeben, die auch die gegenwärtige Problematik betreffen: „Daß aber Tonio Krögers Konflikt zwischen klarsichtigem Außenseitertum und Sehnsucht nach Gemeinschaft [...] schließlich nur geschildert, nicht geschlichtet wird, liegt an berühmten Formulierungen des Textes deutlich zutage, die so häufig zitiert wurden, daß ihr paradoxer Charakter jetzt kaum mehr wahrgenommen wird. Die Formulierungen ‚Wonnen der Gewöhnlichkeit' und erst recht ‚verführerische Banalität' (GW VIII, 302 f.) werden als das Natürlichste von der Welt verstanden, wo sie doch einem in sich widersprüchlichen Wertsystem entstammen; denn in einem einheitlichen müßte rechtens eine derartige Bezeichnung des Gegenstands die Sehnsucht danach aufheben." (Von den drei Vereinfachungen: Ethische Ansätze beim Nietzscheaner Thomas Mann, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, hrsg. von Heinz Gockel, Michael Neumann, Ruprecht Wimmer, Frankfurt/Main 1993, 169-183, hier 171)

zur (bürgerlichen) Wirklichkeit schließt, bleibt hier nur die im übrigen auch viel glaubwürdiger wirkende Resignation.[23]

Thomas Manns Held war einer Verwechslung von Kunst und Leben auch unterlegen, aber eben nicht dauerhaft. Ihm ging es einst so, wie Schopenhauer es im ersten Band der *Parerga und Paralipomena* beschreibt:

> In früher Jugend sitzen wir vor unserm bevorstehenden Lebenslauf, wie die Kinder vor dem Theatervorhang, in froher und gespannter Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. (P II, 317)

Der Fremde indes ist mit der Enttäuschung schon „von Jugend auf [...] umhergegangen" (64) und hat vergleichsweise früh eingesehen, daß „das Leben in seinem mittelmäßigen, uninteressanten und matten Verlaufe" (67) außer Enttäuschungen nicht viel zu bieten hat und kaum einmal hält, was es verspricht. Er widerlegt, wenn man so will, die zentrale Einsicht aus Schopenhauers den *Aphorismen* beigefügter Abhandlung *Vom Unterschiede der Lebensalter*:

> Während demnach der Jüngling meint, daß Wunder was in der Welt zu holen sei, wenn er nur erfahren könnte wo; ist der Alte vom Kohelethischen ‚es ist Alles eitel' durchdrungen und weiß, das alle Nüsse hohl sind, wie sehr sie auch vergoldet seyn mögen. (P I, 524 f.)

Thomas Manns Enttäuschter hat lediglich „Ahnungen von Erlebnissen [..], die es gar nicht gibt" (66) und recht eigentlich eine Jünglingserfahrung machen müssen, wie sie der Philosoph, der „recht etwas für junge Leute" (GW IX, 559) ist, beschrieben hat, und zwar, wie man sieht, mit dem nämlichen ernüchternden Resultat:

> Was nun den Rest der ersten Lebenshälfte, die so viele Vorzüge vor der zweiten hat, also das jugendliche Alter, trübt, ja unglücklich macht, ist das Jagen nach Glück, in der festen Voraussetzung, es müsse im Leben anzutreffen seyn. Daraus entspringt die fortwährend getäuschte Hoffnung und aus dieser die Unzufriedenheit. Gaukelnde Bilder eines geträumten, unbestimmten Glückes schweben, unter kapriziös gewählten Gestalten, uns vor, und wir suchen vergebens ihr Urbild. (P I, 511)

[23] Daß Thomas Mann statt eines Ich-Erzählers einen Binnenerzähler diese Resignation vertreten läßt, relativiert die Aussage des Textes durchaus nicht. Der Binnenerzähler hat nicht nur das Haupt-, sondern auch das letzte Wort. Insofern leuchtet es wenig ein, daß Hermann Wiegmann (Erzählungen, 52) die Distanzierung vom Binnenerzähler betont und zu bedenken gibt, die anfangs „vorgespiegelte Verwirrung des Erzählers" sei nicht „für bare Münze" zu nehmen. Auf die „Nähe des Geäußerten zum Gesichtspunkt des Autors" verweist auch Reed (Vereinfachungen', 170).

„Was ist das nun eigentlich?" (66 f.)[24], hatte mehr als einmal der Venedig-Besucher gefragt. Das gesuchte Urbild hat auch er nicht gefunden, sich die Antwort auf seine Frage aber selbst gegeben, indem er, wie Schopenhauer, das Leben gewogen und zu leicht befunden hat:

Daher sind wir in unsern Jünglingsjahren mit unserer Lage und Umgebung, welche sie auch sei, meistens unzufrieden; weil wir ihr zuschreiben, was der Leerheit und Armsäligkeit des menschlichen Lebens überall zukommt, und mit der wir jetzt die erste Bekanntschaft machen, nachdem wir ganz andere Dinge erwartet haben. (P I, 511)

Die im *Tonio Kröger* mitgeteilte Erkenntnis, „etliche gehen mit Notwendigkeit in die Irre, weil es einen rechten Weg für sie überhaupt nicht gibt" (GW VIII, 332), setzt einen solchen, nihilistischen Reflexionsstand eigentlich schon voraus, hat jedenfalls viel mit Schopenhauerschen Einsichten zu tun, über die der Enttäuschte bereits verfügt:

Unbesehen glaubt der Jüngling, die Welt sei da, um genossen zu werden, sie sei der Wohnsitz eines positiven Glückes, welches nur die verfehlen, denen es an Geschick gebricht, sich seiner zu bemeistern. Hierin bestärken ihn Romane und Gedichte, wie auch die Gleißnerei, welche die Welt, durchgängig und überall, mit dem äußern Scheine treibt [...]. Von nun an ist sein Leben eine, mit mehr oder weniger Ueberlegung ange-

[24] An dieser Stelle sei auf Paul Böckmanns nach wie vor grundlegenden, wenn auch aus heutiger Sicht hier und da korrekturbedürftigen Aufsatz verwiesen: Der Widerstreit von Geist und Leben und seine ironische Vermittlung in den Romanen Thomas Manns, in: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Festschrift für Wolfdietrich Rasch, hrsg. von Renate von Heydebrand und Klaus Günther Just, Stuttgart 1969, 194-215, 497-501. Böckmann gibt, gegen Reinhard Baumgart, zu bedenken, daß die oben zitierte und fürs Verständnis der Erzählung tatsächlich zentrale Frage „Was ist das nun eigentlich?" *nicht* "allein als Sprachproblem behandelt [werden darf], als käme es nur auf die angemessenere Benennung der individuellen Erfahrungen an." Böckmann, der sich für die Ironie-Bestimmung hauptsächlich auf den frühen Nietzsche bezieht, fährt, ohne den Schopenhauerschen Desillusionismus zu bemühen, mit Bemerkungen fort, die als ziemlich weit gehende Bestätigung der vorliegenden Interpretation gelten können und aus diesem Grunde hier eingeschoben werden: „Entscheidend scheint [...] für Thomas Mann zu sein, daß die durch die großen Worte der Dichter erregten Vorstellungen und Erwartungen sich durch die begegnende Wirklichkeit enttäuscht sehen und damit das Verhältnis von Vorstellungswelt und Wirklichkeitswelt zum eigentlichen Erzählthema wird. Die Frage ‚Was ist das eigentlich?' richtet sich auf die Wirklichkeit selbst, die sich der Mensch durch seine Vorstellungen zu verstellen droht, gerade wenn diese Vorstellungen ihm als lebensdienliche Illusionen sein Dasein zu erleichtern scheinen. Dem entsprechend ist Thomas Manns Ironie nicht primär vom sprachlichen Verhalten her als ironisierendes Sprechen zu erläutern, sondern als epische Ironie auf die Paradoxie eines Bewußtseins zu beziehen, das auf die Erkenntnis des Lebens angewiesen ist und sich dadurch zugleich in täuschende Vorstellungen zu verlieren droht." (beide Zitate 499, Anm. 33) – Für die Thematik des Eigentlichen hat Klaus Bohnen einen interessanten Hinweis auf Jacobsens Roman *Frau Marie Grubbe* als mögliche Anregung für *Enttäuschung* gegeben: Faszination und Verfall des Authentischen. Thomas Manns frühe Erzählungen in komparatistischer Sicht, in: Thomas Mann Jahrbuch 1/1988, 63-79, 75.

stellte Jagd nach dem positiven Glück, welches, als solches, aus positiven Genüssen bestehn soll. (P I, 434)

Schopenhauer spielt in seiner *Aesthetik der Dichtkunst*, obgleich stets im Fahrwasser seiner ästhetischen Grundanschauungen, aber die Kunst dennoch verdächtigend, die Poesie zuweilen gegen die Wirklichkeit aus und bequemt sich damit zu einem empirischen, aus seiner Sicht gewöhnlichen Standpunkt, der metaphysisch-ethische Gesichtspunkte (vorläufig) nicht in den Blick bekommt und von dem aus der Glücksbegriff zwar immer noch ein relativer und damit negativer ist, aber dennoch der ernsthaften Erwägung für wert befunden wird:[25]

Durch jene poetische Tendenz der Jugend wird dann leicht der Sinn für die Wirklichkeit verdorben. Denn von dieser unterscheidet die Poesie sich dadurch, daß in ihr das Leben interessant und doch schmerzlos an uns vorüberfließt; dasselbe hingegen in der Wirklichkeit, solange es schmerzlos ist, uninteressant ist, sobald es aber interessant wird, nicht ohne Schmerzen bleibt. Der früher in die Poesie als in die Wirklichkeit eingeweihte Jüngling verlangt nun von dieser, was nur jene leisten kann: dies ist eine Hauptquelle des Unbehagens, welches die vorzüglichsten Jünglinge drückt. (W II, 488)

Die Sache ist, kurz gesagt, die: „alle Dinge sind herrlich zu s e h n, aber schrecklich zu s e y n „ (P I, 510). Dieser vielfach variierte[26] Gedanke führt direkt ins Zentrum der Schopenhauerschen Ästhetik und verweist auf den Unterschied zwischen der Welt als Wille und der Welt als Vorstellung. Seine vielleicht bekannteste Formulierung hat er in jener gegen Ende der *Welt als Wille und Vorstellung* befindlichen Sentenz gefunden:

Inzwischen heißt ein Optimist mich die Augen öffnen und hineinsehn in die Welt, wie sie so schön sei, im Sonnenschein, mit ihren Bergen, Thälern, Ströhmen, Pflanzen, Thieren u.s.f. – Aber ist denn die Welt ein Guckkasten? Zu s e h n sind diese Dinge freilich schön; aber sie zu s e y n ist ganz etwas Anderes. (W II, 667)

Die einzige Möglichkeit, sich schadlos zu halten, ist, daß man einsehe, daß der schmerzfreie Zustand nur ein willensfreier sein kann, daß mithin – Schopenhauer ist hier Kantianer – Wohlbehagen nur um den Preis persönlicher Unin-

[25] Diesen ‚immanenten‘ Standpunkt nimmt er am konsequentesten ein in seinen für das übrige philosophische Werk wenig repräsentativen *Aphorismen zur Lebensweisheit*, worüber die ‚Einleitung‘ informiert.

[26] An anderer Stelle heißt es: „Jeder Zustand, jeder Mensch, jede Scene des Lebens, braucht nur rein objektiv aufgefaßt und zum Gegenstand einer Schilderung, sei es mit dem Pinsel oder mit Worten, gemacht zu werden, um interessant, allerliebst, beneidenswerth zu erscheinen: – aber steckt man darin, ist man es selbst, – da (heißt es oft) mag es der Teufel aushalten. Daher sagt G o e t h e : Was im Leben uns verdrießt, Man im Bilde gern genießt.“ (W II, 425)

teressiertheit zu haben ist: eine Einsicht, an der gerade der erwartungsfrohe Jüngling immer wieder scheitert:

Dem Jüngling, dessen anschauender Intellekt noch mit frischer Energie wirkt, stellt sich wohl oft die Natur mit vollkommener Objektivität und daher in voller Schönheit dar. Aber den Genuß eines solchen Anblicks stört bisweilen die betrübende Reflexion, daß die gegenwärtigen, sich so schön darstellenden Gegenstände nicht auch in einer persönlichen Beziehung zu ihm stehn, vermöge deren sie ihn interessiren und freuen könnten: er erwartet nämlich sein Leben in Gestalt eines interessanten Romans. „Hinter jenem vorspringenden Felsen müßte die wohlberittene Schaar der Freunde meiner harren, – an jenem Wasserfall die Geliebte ruhen, – dieses schön beleuchtete Gebäude ihre Wohnung und jenes umrankte Fenster das ihrige seyn: – aber diese schöne Welt ist öde für mich!" u.s.w. (W II, 427 f.)

Eine schwärmerische Erwartungshaltung ist nach Lage der Dinge ein regelrechter Widerspruch zu diesen selbst; Schopenhauer fährt im Text fort:

Dergleichen melancholische Jünglingsschwärmereien verlangen eigentlich etwas sich geradezu Widersprechendes. Denn die Schönheit, mit der jene Gegenstände sich darstellen, beruht gerade auf der reinen Objektivität, d.i. Interesselosigkeit, ihrer Anschauung, und würde daher durch die Beziehung auf den eigenen Willen, welche der Jüngling schmerzlich vermißt, sofort aufgehoben, mithin der ganze Zauber, der ihm jetzt einen, wenn auch mit einer schmerzlichen Beimischung versetzten Genuß gewährt, gar nicht vorhanden seyn. (W II, 428)

Das Ganze mündet schließlich wieder in den Gegensatz von Kunst und Leben; er ist schließlich an allem schuld. Schopenhauer kommt so zu dem entmutigenden, doch im Rahmen seiner Ästhetik konsequenten Befund:

Alles ist nur so lange schön, als es uns nicht angeht. (Hier ist nicht die Rede von verliebter Leidenschaft, sondern von ästhetischem Genuß.) Das Leben ist n i e schön, sondern nur die Bilder des Lebens sind es, nämlich im verklärenden Spiegel der Kunst oder der Poesie; zumal in der Jugend, als wo wir es noch nicht kennen. Mancher Jüngling würde große Beruhigung erhalten, wenn man ihm zu dieser Einsicht verhelfen könnte. (W II, 428)

Es handelt sich am Ende um den gewichtigen Unterschied zwischen dem erfreulichen objektiven und dem schmerzlichen subjektiven Sein: jenes ist so, weil es vorgestellt wird, dieses anders, weil es gewollt wird.[27] Das ist exakt die Erfahrung, die Thomas Mann noch 1934 auf seiner so distanziert wie melancholisch beschriebenen *Meerfahrt mit ‚Don Quijote'* machen sollte:

[27] Vgl. P I, 510 f. Es handelt sich dabei freilich nur um zwei verschiedene, nach Schopenhauerschem Verständnis allerdings komplementäre Auffassungs- und Erlebnisweisen ein und derselben Welt.

Es ist mir nicht neu, daß mir das Meer, vom Schiffe aus erlebt, in seiner Kreisvollendung, bei weitem nicht den Eindruck macht wie vom Strande. Die Begeisterung, die sein heiliger Anprall an die Feste mir erregt, auf der ich stehe, bleibt aus. Es ist eine Entzauberung, die offenbar auf der Ernüchterung des Elementes zur Fahrbahn und Reisestraße beruht, wobei es seinen Charakter als Schaubild, Traum, Idee, geistiger Ewigkeitsdurchblick verliert und zur Umgebung wird. Die Umgebung, scheint es, ist nicht ästhetisch, das ist nur das entgegenstehende Bild. Schopenhauer sagt: „Es ist freilich schön, die Dinge zu sehen, aber es ist gar nicht schön, sie zu seyn." Leicht möglich, daß die Wahrheit dieses gegen alle Sehnsucht gerichteten Satzes in Beziehung steht zu meiner Meereserfahrung. Keiner Illusion ist es zu träglich, praktisch intim mit ihr zu werden [...]. (GW IX, 433)

Auf dem Weg von der Welt als Vorstellung zur Welt als Wille stellt sich nach und nach die stetig wachsende Enttäuschung ein. Das hat auch der fremde Venedig-Besucher, auf die Welt zusätzlich neugierig gemacht durch die Kunst, bei Zeiten erfahren müssen. Schopenhauer beschreibt das so:

Dem Obigen nun zufolge sind, in der Kindheit, die Dinge uns viel mehr von der Seite des S e h n s, also der Vorstellung, der Objektivität, bekannt, als von der Seite des S e y n s, welche die des Willens ist. Weil nun jene die erfreuliche Seite der Dinge ist, die subjektive und schreckliche uns aber noch unbekannt bleibt; so hält der junge Intellekt alle jene Gestalten, welche Wirklichkeit und Kunst ihm vorführen, für eben so viele glücksälige Wesen: er meint, so schön sie zu sehn sind, und noch viel schöner, wären sie zu s e y n. Demnach liegt die Welt vor ihm, wie ein Eden: dies ist das Arkadien, in welchem wir Alle geboren sind. Daraus entsteht etwas später der Durst nach dem wirklichen Leben, der Drang nach Thaten und Leiden, welcher uns ins Weltgetümmel treibt. In diesem lernen wir dann die andere Seite der Dinge kennen, die des Seyns, d.i. des Wollens, welches bei jedem Schritte durchkreuzt wird. Dann kommt allmälig die große Enttäuschung heran, nach deren Eintritt es heißt *l'âge des illusions est passé*: und doch geht sie noch immer weiter, wird immer vollständiger. Demzufolge kann man sagen, daß in der Kindheit das Leben sich uns darstellt wie eine Theaterdekoration von Weitem gesehn; im Alter, wie dieselbe in der größten Nähe. (P I, 510 f.)[28]

Man hat damit ziemlich genau den Weg bezeichnet, den Thomas Manns Held beschreitet. Dessen so beträchtliche wie am Ende – das wird sich erweisen – unerfüllbare Erwartungen verdanken sich eben seiner unerfahrenen Jugend wie seiner belletristischen Lektüre und zielen auf in jeder Hinsicht extreme Erlebnisse:

Ich erwartete von den Menschen das göttlich Gute und das haarsträubend Teuflische;

[28] Im selben Kapitel findet sich noch folgendes Gleichnis: „Man kann ferner, in der bis hieher betrachteten Hinsicht, das Leben mit einem gestickten Stoffe vergleichen, von welchem Jeder, in der ersten Hälfte seiner Zeit, die rechte, in der zweiten aber die Kehrseite zu sehn bekäme: letztere ist nicht so schön, aber lehrreicher; weil sie den Zusammenhang der Fäden erkennen läßt." (P I, 513 f.)

ich erwartete vom Leben das entzückend Schöne und das Gräßliche, und eine Begierde nach alledem erfüllte mich, eine tiefe, angstvolle Sehnsucht nach der weiten Wirklichkeit, nach dem Erlebnis, gleichviel welcher Art, nach dem berauschend herrlichen Glück und dem unsäglich, unahnbar furchtbaren Leiden. (64)[29]

Daß diese Erwartungen unerfüllt bleiben, ist indes kein Zufall, sondern ontologisch bedingt; es verweist auf ein Schopenhauersches Zentraltheorem:

Nun aber dazu die Unersättlichkeit des individuellen Willens, vermöge welcher jede Befriedigung einen neuen Wunsch erzeugt und sein Begehren, ewig ungenügsam, ins Unendliche geht! Sie beruht jedoch im Grunde darauf, daß der Wille, an sich selbst genommen, der Herr der Welten ist, dem Alles angehört, dem daher kein Theil, sondern nur das Ganze, welches aber unendlich ist, Genüge geben könnte. – Wie muß es inzwischen unser Mitleid erregen, wenn wir betrachten, wie blutwenig dagegen diesem Herrn der Welt, in seiner individuellen Erscheinung, wird: meistens eben nur so viel, als hinreicht, den individuellen Leib zu erhalten. Daher sein tiefes Weh. (P II, 304)

Dieses Dilemma, das Leiden an der Individuation also, wird bei Thomas Mann sonst, etwa in *Tristan*, aber auch schon in den *Buddenbrooks*, auf Wagnersche Weise gelöst, indem man sich an das „Selbst – dann bin ich die Welt" (GW VIII, 246) hält. Später wird dies Willenstheorem produktiv genutzt, vor allem für das mythologische wie psychologische Fundament der Werke seit dem *Zauberberg*. Hier kommt der Ausflug ins Metaphysische mit der *Werther*-Anspielung von der „Fülle des Unendlichen" und der Sehnsucht nach dem Meer sowie der Frage „Warum habe ich einen Horizont?" (67) zwar auch zur Sprache; doch eine Lösung scheint das nicht zu sein. Gleichwohl ist das Problem, sieht man genauer hin, kaum ein anderes: auch hier handelt es sich um eine aufs Unendliche gerichtete Sehnsucht, für die ‚Erwartung' nur ein anderes Wort ist. Aus ihr besteht hauptsächlich das Leben, und aus ihr heraus hofft man, alles unmittelbar erleben zu können. Erkennbar ist das eine auf Eigentlichkeit zielende Perspektive, die darauf aus ist, die horizontale Begrenzung des Daseins zu durchbrechen. Das klingt verdächtig nach Thomas Buddenbrooks inzwischen reichlich erforschten Leiden an den Schranken der Individuation; von ferne kündigt sich freilich schon Adrian Leverkühns Durchbruchssehnsucht an. Und bedenkt man, daß als philosophischer Hintergrund der für den *Doktor Faustus* maßgeblichen Frage nach den Möglichkeiten moderner Kunst Schopenhauers *principium individuationis* fungiert, dann wird deutlich, daß in allen drei Fällen die raumzeitliche Beschränkung es ist, die einem unmittelba-

[29] Ganz gut bringt folgender Ausspruch aus den *Aphorismen zur Lebensweisheit* Schopenhauers Desillusionismus zum Ausdruck: „Wenn, in meinen Jünglingsjahren, es an meiner Thüre schellte, wurde ich vergnügt: denn ich dachte, nun käme es. Aber in spätern Jahren hatte meine Empfindung, bei dem selben Anlaß, vielmehr etwas dem Schrecken Verwandtes: ich dachte: ‚da kommt's.'" (P I, 512)

ren Erleben im Wege ist. Bereits in der frühen Erzählung deutet sich die Durchbruchsthematik an, die aber erst im *Doktor Faustus* ausgiebig erörtert wird:[30] „Von einem Leben, in dem es keinen Horizont mehr gibt" (68), träumen kann eigentlich nur, wer weiß, daß „jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet." (GW VI, 410) – vorausgesetzt natürlich, daß „das Wort ‚Grazie' den allerweitesten Sinn hat" (GW VI, 411) und in etwa auch Lebensunmittelbarkeit bedeutet. Der „*Durchbruch* [..] aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls" (GW VI, 428) ist dann vollzogen, wenn eine Lebensunmittelbarkeit wieder hergestellt ist, die das Bewußtsein einst zerstört hatte.[31] Leverkühns Fall ist indes noch weniger einer für den Arzt als der des Enttäuschten; er wird gleich zum Teufel gehen.

Im vorliegenden Falle bleibt das Dilemma schon aus einem eher trivialen Grund ungelöst: wer es beständig bei sich erwägt, läuft Gefahr, das Leben glatt zu verpassen, wenn er sich mit dem Gewöhnlichen entweder nicht zufrieden gibt oder als Lebensinhalt gar nicht zur Kenntnis nimmt:

> Die Scenen unsers Lebens gleichen den Bildern in grober Musaik, welche in der Nähe keine Wirkung thun, sondern von denen man fern stehn muß, um sie schön zu finden. Daher heißt etwas Ersehntes erlangen dahinter kommen, daß es eitel ist, und leben wir allezeit in der Erwartung des Bessern, auch oft zugleich in reuiger Sehnsucht nach dem Vergangenen. Das Gegenwärtige hingegen wird nur einstweilen so hingenommen und für nichts geachtet, als für den Weg zum Ziel. Daher werden die Meisten, wenn sie am Ende zurückblicken, finden, daß sie ihr ganzes Leben hindurch *ad interim* gelebt haben, und verwundert seyn, zu sehn, daß Das, was sie so ungeachtet und ungenossen vorübergehn ließen, eben ihr Leben war, eben Das war, in dessen Erwartung sie lebten. (P II, 303 f.)

Der fremde Venedig-Besucher lebt(e) hauptsächlich in der Erwartung, das Beste und jedenfalls Großartige käme erst noch:[32] eine Interimsexistenz also, die

[30] Schopenhauers Theorie vom *principium individuationis* gibt hier allerdings einen noch unspezifischen Hintergrund ab, von dem aus der psychologische, kunstphilosophische und auch religiöse Gehalt dieser Thematik erst noch zu präzisieren wäre. Auf die Bedeutung Schopenhauers für die Durchbruchsthematik hatte zuerst Fritz Kaufmann in seiner Studie: Thomas Mann. The World as Will and Representation (Boston 1957, 104) aufmerksam gemacht. Vgl. auch Eckhard Heftrich, Zauberbergmusik. Über Thomas Mann (Frankfurt/Main 1975, 107; 349, Anm. 101).

[31] Zur Durchbruchsthematik im *Doktor Faustus* und seinem Hintergrund (Kleists *Marionettentheater*-Aufsatz) sieh Heftrich, Verfall, 209 ff.

[32] Diese Erwartungshaltung ist eben altersbedingt: „Nur w e r a l t w i r d, erhält eine vollständige und angemessene Vorstellung vom Leben, indem er es in seiner Ganzheit und seinem natürlichen Verlauf, besonders aber nicht bloß, wie die Uebrigen, von der Eingangs-, sondern auch von der Ausgangsseite übersieht, wodurch er dann besonders die Nichtigkeit desselben vollkommen erkennt; während die Uebrigen stets noch in dem Wahne befangen sind, das Rechte werde erst noch kommen." (P I, 521) Sofern eben der Protagonist in Thomas Manns Erzählung diese Erfahrung schon viel früher macht, ließe sich sagen, in diesem Punkt werde die Schopenhauersche Lebensweisheit widerlegt und der darin enthaltene Desillusionismus gewissermaßen unterlaufen beziehungsweise als Alterseinsicht vorweggenommen.

entfernt an Hans Lorenz Castorp denken läßt, jenen „Interims-Großvater" (GW III, 41), dessen Wünsche allerdings ganz nach der Seite eines *nunc stans* gehen.[33] Da nach Schopenhauer das Leben im Grunde aus nichts anderem als aus Wunsch, Befriedigung und wieder neuem Wunsch besteht,[34] passiert es leicht, daß sich die Lebenszeit in der Rückschau merklich zusammenzieht; das Leben scheint, wenn es vorbei ist, wie im Flug vergangen. Das erfährt auch Jaakob, dem fünfundzwanzig Jahre vergehen „wie ein Traum, wie das Leben vergeht dem Lebenden in Verlangen und Erreichen, in Erwartung, Enttäuschung, Erfüllung" (GW IV, 247).

Von einer solchen *nunc stans*-Erfahrung, die aus der Beschleunigung und schließlichen Aufhebung der Lebenszeit resultiert, ist der gegenwärtige Held (noch) entfernt – unbestimmt aber, wie weit eigentlich; „ein vages Ahnen, eine gestaltlose Vorstellung" bewegt auch ihn und läßt ihm ebenfalls die Wirklichkeit „matt" (65) erscheinen. Was ihm, der die „Dürftigkeit und Begrenztheit des Lebens" (66) erfährt, zuteil wird, ist eine Enttäuschung sozusagen auf der ganzen Linie:

> Nicht im kleinen und einzelnen ein Mißlingen, ein Fehlschlagen, sondern die große, die allgemeine Enttäuschung, die Enttäuschung, die alles, das ganze Leben einem bereitet [..] (64).

Dazu Schopenhauer: „Am richtigsten werden wir das Leben fassen als einen *desengaño*, eine Enttäuschung: darauf ist, sichtbarlich genug, Alles abgesehn." (P II, 307) Und ferner:

> Jedenfalls wird selbst Der, dem es darin [im Leben] erträglich ergangen, je länger er lebt, desto deutlicher inne, daß es im Ganzen *a disappointment, nay, a cheat* ist, oder, deutsch zu reden, den Charakter einer großen Mystifikation, nicht zu sagen einer Prellerei, trägt. (P II, 318)

Das gründlich ernüchternde Resümee des Lebensweges ist dem Venedig-Besucher schon bekannt, bevor er ihn ganz zurückgelegt hat:

> Wenn zwei Jugendfreunde, nach der Trennung eines ganzen Menschenalters, sich als Greise wiedersehn; so ist das vorherrschende Gefühl, welches ihr eigener Anblick, weil an ihn sich die Erinnerung früherer Zeit knüpft, gegenseitig erregt, das des gänzlichen *disappointment* über das ganze Leben, als welches ehemals im rosigen Morgenlichte der Jugend so schön vor ihnen lag, so viel versprach und so wenig gehalten hat. (P II, 318)

[33] Den Schopenhauer-Zusammenhang hat Werner Frizen aufgezeigt, Zaubertrank, 329 f.
[34] Vgl. W I, 196, 370, 430.

In dieser allgmeinen Enttäuschung ist auch die über die Schmerzerfahrung enthalten, die sich als genauso begrenzt erweist wie die des Schönen. Selbst der „Eintritt eines Unglücks" (65) vermag den Enttäuschten nicht nachhaltig zu bewegen:

die Erfahrung lehrt auch, daß, wenn ein großes Unglück, bei dessen bloßen Gedanken wir schauderten, nun wirklich eingetreten ist, dennoch unsere Stimmung, sobald wir den ersten Schmerz überstanden haben, im Ganzen ziemlich unverändert dasteht; und auch umgekehrt, daß nach dem Eintritt eines lang ersehnten Glückes, wir uns im Ganzen und anhaltend nicht merklich wohler und behaglicher fühlen als vorher. (W I, 373)

Das die Enttäuschung eigentlich erst verursachende Problem ist, daß alles seine Grenzen hat, selbst der Schmerz: „der körperliche in der Ohnmacht, der seelische im Stumpfsinn" (66). Schopenhauer schreibt:

[...] wenn nun ein solcher Kummer [...] so quaalvoll ist, daß es schlechterdings unerträglich fällt, und das Individuum ihm unterliegen würde, – dann greift die dermaaßen geängstigte Natur zum W a h n s i n n als zum letzen Rettungsmittel des Lebens [...]. (W I, 227)

Hier ist von einer psychologischen Erfahrung die Rede, die das unmittelbare Erleben zunächst noch gar nicht betrifft und insofern eben auf einer bereits (verstandesmäßig) vermittelten Ebene angelegt ist: ein psychologisch motivierter Rückgriff hinter das Erleben hat statt, der statt des Empfindens nur die Reflexion aufkommen läßt, die jenes stets überwacht und damit schon tötet: „Dies ist, so empfand ich, eine Feuersbrunst; nun erlebe ich sie! Schlimmer ist es nicht? Das ist das Ganze? ..." (65). Bei Thomas Mann wird die ansonsten beibehaltene ontologische Ebene an der Stelle verlassen,[35] wo deutlich wird, daß sein Held den normalerweise unbewußten Lebensvollzug mit Bewußtsein

[35] Werner Frizen (Zaubertrank, 53) sieht das Problem ausschließlich auf der ästhetischen Ebene angesiedelt. Das ist insofern konsequent, als auch er der Sprachskepsis große Bedeutung beimißt und die „Inkongruenz von poetischer Fiktion [...] und vorfindbarer Wirklichkeit" in den Mittelpunkt rückt. Dabei scheint der Unterschied, den er zum Schopenhauerschen Denken ausmacht, in diesem Falle gar nicht zu greifen: „Die Realität als erscheinende also wird in ihrem Sosein belassen, während die schopenhauersche Ent-täuschung auf die Entlarvung der Maja-Täuschung, des Seins in seinem Sosein aus ist, also aus dem objektiven Zustand folgt." Der Schopenhauer, der für diese Erzählung wichtig ist, ist aber der weitgehend auf dem empirischen Standpunkt stehende (und insofern wenig repräsentative) Psychologe, der also gewissermaßen das Leben beurteilt, wie es ist, zunächst noch unabhängig von seinem (moralisch- metaphysischen) Wert, und folglich das Leben auch in seinem ‚Sosein' beläßt. Das Stichwort *Maja* zielt dagegen auf den metaphysischen Standpunkt, der hier kaum einmal eingenommen wird, und ist an erkenntnistheoretische Voraussetzungen gebunden, die zwar hinter Schopenhauers gesamtem Denken stehen, hier jedoch in keinem erkennbaren Maße zum Tragen kommen.

auszufüllen bemüht und gewissermaßen vorsätzlich zu leben versucht ist. Sofern dies jedesmal vergeblich oder nur um den Preis geschieht, daß das Leben dann an Wert beträchtlich einbüßt, ist die Erzählung eher Nietzsche – dem Nietzsche der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* vor allem – als Schopenhauer verpflichtet. Die für Thomas Manns Frühwerk überhaupt bestimmende „Polarität von Gefühlsunmittelbarkeit und Bewußtheit"[36] wird an dieser Stelle deutlich kenntlich. Sie taucht noch im *Doktor Faustus* in der indirekt wiedergegebenen Rede eines gewissen Deutschlin und doch nicht als eine Stimme unter vielen wieder auf – freilich hört man nun auch die Lebensphilosophie etwa eines Ludwig Klages mit: „Eine Lebensform, die sich selber bespräche und untersuche, löse eben damit als Form sich auf, und wahre Existenz habe nur das direkt und unbewußt Seiende." (GW VI, 155) Der erstaunlich reife, an der Grenze zum Frühreif-Altklugen[37] sich bewegende Eindruck, den *Enttäuschung* auf den Leser macht, stellt sich wieder ein, wenn man bei den studentischen Erörterungen im Thüringer „Schlafstroh" mithört, und die dort abgegebene Wertung, es sei „höchst geschmacklos, wenn Jugend die Jugend erörtere" (GW VI, 155), mag auch für die gegenwärtige Reflexion gelten.

Thomas Manns Erzählung handelt auf ihre Weise auch vom Unterschied zwischen historischem und unhistorischem Bewußtsein. Nietzsche hatte ihn zu Beginn seiner zweiten *Unzeitgemäßen* anhand des Gegensatzes zwischen Mensch und Tier veranschaulicht, den Thomas Mann dann später mit maßgeblicher Unterstützung durch Schopenhauersche Hundepsychologie in *Herr und Hund* breiter entfalten sollte.[38] Dieser Unterschied ist aber auch schon bei Schopenhauer zu finden, der die über die Gegenwart hinausgehende Erwartung dafür verantwortlich macht, daß sich der Mensch nicht so recht wohl befinden kann:

> Das Thier ist die verkörperte Gegenwart: die augenscheinliche Gemüthsruhe, deren es dadurch theilhaft ist, beschämt oft unsern, durch Gedanken und Sorgen häufig unruhigen und unzufriedenen Zustand. Und sogar die [...] Freuden der Hoffnung und Anticipation haben wir nicht unentgeltlich. Was nämlich Einer durch das Hoffen und Erwarten einer Befriedigung zum Voraus genießt, geht nachher, als vom wirklichen Genuß derselben vorweggenommen, von diesem ab, indem die Sache selbst dann um so weniger befriedigt. Das Thier hingegen bleibt, wie vom Vorgenuß, so auch von dieser Deduktion vom Genusse frei und genießt sonach das Gegenwärtige und Reale selbst ganz und unvermindert. (P II, 315)[39]

[36] So Jürgen Petersen in seiner grundlegenden Untersuchung über: Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise, Köln (Diss.) 1967, 49; zu *Enttäuschung* vgl. 53.

[37] Dazu grundsätzlich auch Reed, Vereinfachungen, 169.

[38] Vgl. dazu den genauen Nachweis von Werner Frizen, Zaubertrank, 337-342.

[39] Sieh dazu im Zusammenhang mit Eliezer aus dem *Joseph*sroman Werner Frizen, Zaubertrank, 340.

Die ontologische Ebene, von der eben die Rede war, hat Schopenhauer beständig im Auge; auf ihr stellen Glück und Lust ein *negativum*, Unglück und Schmerz ein *positivum* dar. Es ist sein Leib- und Magenthema ‚von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens', das angestimmt wird:

Alles im Leben giebt kund, daß das irdische Glück bestimmt ist, vereitelt oder als eine Illusion erkannt zu werden. Hiezu liegen tief im Wesen der Dinge die Anlagen. Demgemäß fällt das Leben der meisten Menschen trübsälig und kurz aus. [...] Das Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen, wie im Großen. Hat es versprochen, so hält es nicht; es sei denn, um zu zeigen, wie wenig wünschenswerth das Gewünschte war: so täuscht uns bald die Hoffnung, bald das Gehoffte. Hat es gegeben; so war es, um zu nehmen. Der Zauber der Entfernung zeigt uns Paradiese, welche wie optische Täuschungen verschwinden, wann wir uns haben hinäffen lassen. (W II, 657)
Immerhin mag man dabei versuchen, die Schuld seiner individuellen Unglücksäligkeit bald auf die Umstände, bald auf andere Menschen, bald auf sein eigenes Mißgeschick, oder auch Ungeschick, zu schieben, auch wohl erkennen, wie Diese sämmtlich dazu mitgewirkt haben; Dieses ändert doch nichts in dem Ergebniß, daß man den eigentlichen Zweck des Lebens, der ja im Glücklichseyn bestehe, verfehlt habe; worüber dann die Betrachtung, zumal wann es mit dem Leben schon auf die Neige geht, oft sehr niederschlagend ausfällt: daher tragen fast alle ältlichen Gesichter den Ausdruck Dessen, was man auf Englisch *disappointment* nennt. (W II, 729 f.)

In dieser Weise belehrt, wird wenig später auch ein anderer Enttäuschter den schmerzlichen Unterschied zwischen dem mit Freude Herbeigewünschten und dem, wie dieses dann wirklich ist, feststellen. Thomas Buddenbrook kann sich weder über seinen Senatorenposten noch über das seit kurzem bewohnte neue Haus mehr so recht freuen und beklagt seine mittlerweile „unter Null" befindliche „Stimmung" (GW I, 429), damit aber auch schon den „Anfang vom Ende" (GW I, 431) einläutend:

Ich habe mich sehr auf dies alles gefreut, aber diese Vorfreude war, wie ja immer, das Beste, denn das Gute kommt immer zu spät, immer wird es zu spät fertig, wenn man sich nicht mehr recht darüber freuen kann [...]. Und *wenn* es kommt, das Gute und Erwünschte, schwerfällig und verspätet, so kommt es, behaftet mit allem kleinlichen, störenden, ärgerlichen Beiwerk, allem Staube der Wirklichkeit, mit dem man in der Phantasie nicht gerechnet hat, und der einen reizt ... reizt ... . (GW I, 430)[40]

Dabei wäre unter den ‚Paränesen und Maximen' in Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit* guter Rat wohl zu haben gewesen, der inzwischen schon

[40] Auf die Vergleichbarkeit mit dieser Stelle aus den *Buddenbrooks* hatte, ohne allerdings Schopenhauer ins Spiel zu bringen, zuerst Hellmut Haug: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns, Tübingen 1969 (57, Anm. 17) hingewiesen. Diese einflußreiche Studie beläßt es aber bei einem Hinweis auf Thomas Manns frühe Erzählung, was angesichts ihrer Themenstellung etwas unverständlich ist.

deshalb unbefolgt bleiben mußte, weil im Roman das „Fatum der Dekadenz“[41] herrscht. Schopenhauers Rat aber hört sich an, als wäre er eigens für Thomas Buddenbrook ausgesprochen:

Ueberhaupt ist es eine der größten und häufigsten Thorheiten, daß man w e i t l ä u f t i g e A n s t a l t e n zum Leben macht, in welcher Art auch immer dies geschehe. Bei solchen nämlich ist zuvörderst auf ein ganzes und volles Menschenleben gerechnet; welches jedoch sehr Wenige erreichen. Sodann fällt es, selbst wenn sie so lange leben, doch für die gemachten Pläne zu kurz aus; da deren Ausführung immer sehr viel mehr Zeit erfordert, als angenommen war: ferner sind solche, wie alle menschlichen Dinge, dem Mißlingen, den Hindernissen so vielfach ausgesetzt, daß sie sehr selten zum Ziele gebracht werden. Endlich, wenn zuletzt auch Alles erreicht wird, so waren die Umwandlungen, welche die Zeit an u n s s e l b s t hervorbringt, außer Acht und Rechnung gelassen; also nicht bedacht worden, daß weder zum Leisten, noch zum Genießen, unsere Fähigkeiten das ganze Leben hindurch vorhalten. Daher kommt es, daß wir oft auf Dinge hinarbeiten, welche, wenn endlich erlangt, uns nicht mehr angemessen sind; wie auch, daß wir mit den Vorarbeiten zu einem Werke die Jahre hinbringen, welche derweilen unvermerkt uns die Kräfte zur Ausführung desselben rauben. So geschieht es denn oft, daß der mit so langer Mühe und vieler Gefahr erworbene Reichthum uns nicht mehr genießbar ist und wir für Andere gearbeitet haben; oder auch, daß wir den durch vieljähriges Treiben und Trachten endlich erreichten Posten auszufüllen nicht mehr im Stande sind: die Dinge sind zu spät für uns gekommen. Oder auch umgekehrt, wir kommen zu spät mit den Dingen; da nämlich, wo es sich um Leistungen, oder Produktionen handelt: der Geschmack der Zeit hat sich geändert; ein neues Geschlecht ist herangewachsen, welches an den Sachen keinen Antheil nimmt; Andere sind, auf kürzeren Wegen, uns zuvorgekommen u.s.f. (P I, 438 f.)

„Da“, so Schopenhauer weiter,

führt denn diese Jagd nach einem Wilde, welches gar nicht existirt, in der Regel, zu sehr realem, positivem Unglück. Dies stellt sich ein als Schmerz, Leiden, Krankheit, Verlust, Sorge, Armuth, Schande und tausend Nöthe. Die Enttäuschung kommt zu spät. (P I, 434)

Für wen die Enttäuschung nicht zu spät kommt, das ist der Held aus Thomas Manns wohl nicht zufällig gleichnamiger Erzählung; er ist die personifizierte Enttäuschung, und wenn sein Gesprächspartner, bloß „um glücklich und beneidenswert zu erscheinen“ (63), nicht ansteht zu sagen, Venedig gefalle ihm sogar über seine Erwartungen gut – so hat Schopenhauer für diesen eine so grimmige wie schlagfertige Antwort parat:

Die komparativ Glücklichen sind es meistens nur scheinbar, oder aber sie sind, wie die Langlebenden, seltene Ausnahmen, zu denen eine Möglichkleit übrig bleiben mußte, – als Lockvogel. (W II, 657)

[41] Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Band II, Frankfurt/Main 1982, 43 ff.; vgl. 84 ff.

Es gilt eben: „Sehr zu b e n e i d e n ist Niemand, sehr zu b e k l a g e n Unzählige.“ (P II, 318) Das weiß auch Charlotte Kestner, geb. Buff, die der Täuschung durch das *principium individuationis* nicht aufsitzt und insofern auch eine Enttäuschte genannt werden mag:

Neidisch zu sein auf das Los eines anderen – welche Torheit! Als ob wir nicht alle das Menschliche auszubaden hätten, und als ob es nicht Irrtum und Täuschung wäre, andern ihr Schicksal zu neiden. (GW II, 574 f.)

Thomas Manns Schopenhauerianer berichtet, um seinen mangelnden „Sinn für Tatsächlichkeiten“ zu veranschaulichen, folgendes Erlebnis:

Irgendwo in der Welt stand ich einmal im Gebirge an einer tiefen, schmalen Schlucht. Die Felsenwände waren nackt und senkrecht, und drunten brauste das Wasser über die Blöcke vorbei. Ich blickte hinab und dachte: Wie, wenn ich stürzte? (66)[42]

Entscheidend ist mithin der Eintritt eines Ereignisses, nicht dieses selbst:

Bloß der Augenblick des Eintritts jener Veränderungen bewegt uns ungewöhnlich stark als tiefer Jammer, oder lauter Jubel; aber Beide verschwinden bald, weil sie auf Täuschung beruhten. Denn sie entstehn nicht über den unmittelbar gegenwärtigen Genuß oder Schmerz, sondern nur über die Eröffnung einer neuen Zukunft, die darin anticipirt wird. Nur dadurch, daß Schmerz oder Freude von der Zukunft borgten, konnten sie so abnorm erhöht werden, folglich nicht auf die Dauer. (W I, 373)

Nichts hat wirklich Bestand, weil alles auf Täuschung und damit auf mangelnder Erkenntnis beruht:

so liegt dem übermäßigen Jubel oder Schmerz immer ein Irrthum und Wahn zum Grunde: folglich ließen jene beiden Überspannungen des Gemüths sich durch Einsicht vermeiden. Jeder unmäßige Jubel (*exultatio, insolens laetitia*) beruht immer auf dem Wahn, etwas im Leben gefunden zu haben, was gar nicht darin anzutreffen ist, nämlich dauernde Befriedigung der quälenden, sich stets neu gebärenden Wünsche, oder Sorgen. (W I, 374 f.)

Thomas Manns Held wird so falsch nicht liegen, wenn er fragt, ob er sich, freilich durch die Sprache, am Ende nur „Ahnungen von Erlebnissen erwecken

[42] Das ist möglicherweise ein Echo auf jene frühe Rezension, die der *Welt als Wille und Vorstellung* durch Jean Paul in dessen *Kleiner Nachschule zur ästhetischen Vorschule* zuteil wurde und die zu den bedeutendsten frühen Reaktionen auf das philosophische Werk überhaupt zu rechnen ist. Sie ist auch bei Gwinner, 1862, 59, wiedergegeben: „Ein genial philosophisches kühnes, vielseitiges Werk, voll Scharfsinn und Tiefsinn, aber mit einer oft trost – und bodenlosen Tiefe – vergleichbar dem melancholischen See in Norwegen, auf dem man in seiner finstern Ringmauer von steilen Felsen nie die Sonne, sondern in der Tiefe nur den gestirnten Taghimmel erblickt und über welchen kein Vogel und keine Woge zieht.“

[läßt], die es gar nicht gibt". Daß diese Ahnungen über das „Rückenmark" (66) vermittelt werden, sollte nicht zu der Annahme verleiten, es handle sich hier um ein medizinisches Problem, das zu lösen Sache eines Arztes sei. Was wirklich hilft, das ist die Desillusion, die insofern einem Sturz aus großer Höhe gleicht, wie ihn der Fremde eben beschrieben hatte:

Von jedem einzelnen Wahn dieser Art muß man später unausbleiblich zurückgebracht werden und ihn dann, wann er verschwindet, mit eben so bittern Schmerzen bezahlen, als sein Eintritt Freude verursachte. Er gleicht insofern durchaus einer Höhe, von der man nur durch Fall wieder herab kann; daher man sie vermeiden sollte: und jeder plötzliche, übermäßige Schmerz ist eben nur der Fall von so einer Höhe, das Verschwinden eines solchen Wahnes, und daher durch ihn bedingt. (W I, 375)

Und wenn nun Thomas Manns Held mit Werther „in Freude sich aufschwingt oder in Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein wieder zurückgebracht [...]"(67)? Auf die extreme Gemütsregung folgt die Ernüchterung. Hinter allem lauert aber der *languor*, im 18. Jahrhundert als Krankheit gefürchtet und von Schopenhauer, der nicht zuletzt hierin seine frühromantischen Wurzeln verrät, als wahrer Todfeind, fast schon gleichrangig mit dem Optimismus, beschworen und bekämpft.[43] Er ist zusammen mit dem Schmerz geradezu die Essenz des Lebens und stellt sich immer dann ein, wenn der Wechsel zwischen Wunsch und Befriedigung eine Unterbrechung erfährt und gar nichts Bestimmtes mehr gewollt wird:

Das Selbe [das ewige Werden, der endlose Fluß der Willensobjektivationen] zeigt sich endlich auch in den menschlichen Bestrebungen und Wünschen, welche ihre Erfüllung immer als letztes Ziel des Wollens uns vorgaukeln; sobald sie aber erreicht sind, sich nicht mehr ähnlich sehn und daher bald vergessen, antiquirt und eigentlich immer, wenn gleich nicht eingeständlich, als verschwundene Täuschungen bei Seite gelegt werden; glücklich genug, wenn noch etwas zu wünschen und zu streben übrig blieb, damit das Spiel des steten Ueberganges vom Wunsch zur Befriedigung und von dieser zum neuen Wunsch, dessen rascher Gang Glück, der langsame Leiden heißt, unterhalten werde, und nicht in jenes Stocken gerathe, das sich als furchtbare, lebenserstarrende Langeweile, mattes Sehnen ohne bestimmtes Objekt, ertödtender *languor* zeigt. (W I, 196)[44]

Langeweile ist also das Resultat einer Enttäuschung, die darüber aufklärt, wie wenig wünschenswert das Gewünschte war. Sie ist hauptsächlich das Los dessen, der sonst nicht viel auszustehen hat:

[43] Zur Langenweile im *Werther* und bei Schopenhauer vgl. auch Werner Frizen, Zaubertrank, 51.

[44] Vgl. auch W I, 196, 367 f., 370, 430.

Demgemäß sehn wir, daß fast alle vor Noth und Sorgen geborgene Menschen, nachdem sie nun endlich alle andern Lasten abgewälzt haben, jetzt sich selbst zur Last sind und nun jede durchgebrachte Stunde für Gewinn achten, also jeden Abzug von eben jenem Leben, zu dessen möglichst langer Erhaltung sie bis dahin alle Kräfte aufboten. Die Langeweile aber ist nichts weniger, als ein gering zu achtendes Uebel: sie malt zuletzt wahre Verzweiflung auf das Gesicht. Sie macht, daß Wesen, welche einander so wenig lieben, wie die Menschen, doch so sehr einander suchen, und wird dadurch die Quelle der Geselligkeit. (W I, 369)

Auch dem Fremden in Venedig, der das Leben von seiner tatsächlichen, und das heißt hier: „matten“ (67) Seite kennengelernt hat, kann außer Langerweile nicht mehr viel geblieben sein; wenn er auch unter ihr nicht so gründlich und mit den verheerenden Folgen zu leiden hat wie später das *Zauberberg*-Personal.[45] Vielleicht hat auch er bloß aus Langerweile Gesellschaft gesucht, und möglicherweie verlangt es ihn wohl auch ein wenig aus diesem Grunde nach dem Wunderbaren:

Sogar das uns inwohnende und unvertilgbare, begierige Haschen nach dem Wunderbaren zeigt an, wie gern wir die so langweilige, natürliche Ordnung des Verlaufs der Dinge unterbrochen sähen. (P II, 306)

Im Leben des Fremden scheint die Langeweile überhand genommen zu haben, was, folgt man Schopenhauer, ganz in der Ordnung der Dinge liegt und in eben dieser seine Ursache hat:

Daß das menschliche Daseyn eine Art Verirrung seyn müsse, geht zur Genüge aus der einfachen Bemerkung hervor, daß der Mensch ein Konkrement von Bedürfnissen ist, deren schwer zu erlangende Befriedigung ihm doch nichts gewährt, als einen schmerzlosen Zustand, in welchem er nur noch der Langenweile Preis gegeben ist, welche dann geradezu beweist, daß das Daseyn an sich selbst keinen Werth hat: denn sie ist eben nur die Empfindung der Leerheit desselben. Wenn nämlich das Leben, in dem Verlangen nach welchem unser Wesen und Daseyn besteht, einen positiven Werth und realen Gehalt in sich selbst hätte; so könnte es gar keine Langeweile geben: sondern das bloße Daseyn, an sich selbst, müßte uns erfüllen und befriedigen. (P II, 305)

[45] Vgl. dazu Lothar Pikulik: Langeweile oder die Krankheit zum Kriege. Bemerkungen zu einem nicht nur literarischen Thema, in: ZfdtPh 105/1986, 593-618, zum *Zauberberg* 599 f. Mit Schopenhauer und Thomas Mann beschäftigt sich auch ein neuerer Aufsatz von Pikulik: Zweierlei Krankheit zum Tode. Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers. Mit einer Anwendung auf die Literatur, in: Melancholie in Literatur und Kunst. Beiträge von Udo Benzenhöfer u.a., hrsg. von Dietrich von Engelhardt, Horst-Jürgen Gerigk, Guido Pressler, Wolfram Schmitt, Hürtgenwald 1990, 183 – 197. Interessant ist besonders der Hinweis auf Thomas Buddenbrooks „Lähmung durch existentielle Langeweile“ (196). – Der vorliegende Aufsatz versucht zu zeigen, daß Schopenhauers Theorie der Langenweile, die ja mit seinem Desillusionismus aufs engste zusammenhängt, bereits in *Enttäuschung* greifbar ist.

Ferner die Beobachtung:

Daß hinter der N o t h sogleich die L a n g e w e i l e liegt, [...] ist eine Folge davon, daß das Leben keinen w a h r e n ä c h t e n G e h a l t hat, sondern bloß durch Bedürfniß und Illusion in B e w e g u n g erhalten wird: sobald aber diese stockt, tritt die gänzliche Kahlheit und Leere des Daseyns zu Tage. (P II, 305)

Nachdem er die Dinge in ihrer tatsächlichen, und das heißt ja: enttäuschenden Beschaffenheit kennengelernt und die eher populärphilosophische, sich gelegentlich der Trivialität nähernde Schopenhauersche Einsicht gewonnen hat, ist seine Sehnsucht gestillt; ihm bleibt nur noch der ästhetische, willensfreie Genuß, weil er nur in diesem „von der Erde und vom Leben abzusehen" (68) und jener Befindlichkeit, die sich als „Oede, Leere, Langeweile" (W I, 370) äußert, abzuhelfen vermag:

Nun aber werden wir unsers Daseyns nicht anders froh, als entweder im Streben, wo die Ferne und die Hindernisse das Ziel als befriedigend uns vorspiegeln, – welche Illusion nach der Erreichung verschwindet; – oder aber in einer rein intellektuellen Beschäftigung, in welcher wir jedoch eigentlich aus dem Leben heraustreten, um es von außen zu betrachten, gleich Zuschauern in den Logen. Sogar der Sinnengenuß selbst besteht in einem fortwähren den Streben und hört auf, sobald sein Ziel erreicht ist. So oft wir nun nicht in einem jener beiden Fälle begriffen, sondern auf das Daseyn selbst zurückgewiesen sind, werden wir von der Gehaltlosigkeit und Nichtigkeit desselben überführt, – und Das ist die Langeweile. (P II, 305 f.)

Der Fremde ist gewissermaßen auch aus dem Dasein herausgetreten und kann es nun ruhig überblicken. Was außer dieser Betrachtung noch bleibt, ist schließlich nur mehr die Aussicht auf den Tod: „Und so ist denn der Lebenslauf des Menschen, in der Regel, dieser, daß er, von der Hoffnung genarrt, dem Tode in die Arme tanzt." (P II, 304) Aber auch den Tod, „diese letzte Enttäuschung" (68), kennt der Enttäuschte ja bereits: Schopenhauer hatte in jenem später von Thomas Buddenbrook so gründlich gelesenen 41. Kapitel des zweiten Bands der *Welt als Wille und Vorstellung* den Tod als „die große Zurechtweisung, [...] die große Enttäuschung" (W II, 581) bezeichnet. Der gleiche Wortlaut darf hier indes nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Schopenhauersche Bestimmung in erster Hinsicht eine moralische, mit der christlichen verwandte ist, während in Thomas Manns Erzählung diese Dimension fehlt; hier ist der Tod insofern eine Enttäuschung, als das Erlebnis des Todes, das sich in der Konsequenz der Erzählung nicht anders als enttäuschend ausnehmen kann, gemeint ist und nicht dessen (tieferer) Sinn.

Der Enttäuschte bleibt bei der Langenweile stehen, der überzeugte Schopenhauerianer nicht. Für diesen ist dieser trostlose Befund eine Ermunterung,

noch weiter zu gehen und zwar bis zur Willensverneinung, die von der Resignation, die jener an den Tag legt, noch zu unterscheiden ist: diese bleibt immanent und beläßt es bei der Beurteilung des Daseins, ohne moralische Schlußfolgerungen daraus zu ziehen; Schopenhauers Betrachtungen dagegen sind teleologisch angelegt und, mit der durch Willensverneinung zu erreichenden Abkehr von der Welt als schließlichem Ziel, transzendenter Natur:

> Das Leben, mit seinen stündlichen, täglichen, wöchentlichen und jährlichen, kleinen, größern und großen Widerwärtigkeiten, mit seinen getäuschten Hoffnungen und seinen alle Berechnung vereitelnden Unfällen, trägt so deutlich das Gepräge von etwas, das uns verleidet werden soll, daß es schwer zu begreifen ist, wie man dies hat verkennen können und sich überreden lassen, es sei da, um dankbar genossen zu werden, und der Mensch, um glücklich zu seyn. Stellt doch vielmehr jene fortwährende Täuschung und Enttäuschung, wie auch die durchgängige Beschaffenheit des Lebens, sich dar als darauf abgesehn und berechnet, die Ueberzeugung zu erwecken, daß gar nichts unsers Strebens, Treibens und Ringens werth sei, daß alle Güter nichtig seien, die Welt an allen Enden bankrott, und das Leben ein Geschäft, das nicht die Kosten deckt; – auf daß unser Wille sich davon abwende. (W II, 658)

Die fast schon nihilistische, jedenfalls aber pessimistische Einsicht, daß das Leben doch nur aus „Täuschung und Enttäuschung" bestehe, hat auch Thomas Manns Held gewonnen. Er ist aber, nur scheinbar paradox, in einem noch radikaleren Sinne Nihilist als Schopenhauer, weil er, anders als dieser für gewöhnlich,[46] auch dem Schmerz keine Realität läßt, ihn jedenfalls nicht für das *positivum* schlechthin erklärt. Damit fehlt bei Thomas Mann die für den Moralisten Schopenhauer entscheidende Kategorie des Leidens, so daß die Welt in seiner frühen Erzählung wirklich nur mit artistischen Augen angesehen wird.[47]

Aus dieser Perspektive ist es Thomas Mann möglich, die (hier populäre) Schopenhauersche Philosophie einem Weltbild einzuverleiben, das deren pessimistische, aber auch ganz subjektive Daseinsbeschreibung weitgehend über-

[46] Die oben ausgewählte Stelle (W I, 373) ist hier wenig repräsentativ, obwohl sie sehr wahrscheinlich wirklich anregend auf Thomas Mann gewirkt hat. Die für Schopenhauers Philosophie gültigen Äußerungen lauten anders, etwa so: „Unsere Empfindlichkeit für den Schmerz ist fast unendlich, die für den Genuß hat enge Gränzen." (P II, 309) Oder: „Hiezu stimmt auch Dies, daß wir, in der Regel, die Freuden weit unter, die Schmerzen weit über unsere Erwartung finden." (P II, 310)

[47] Vgl. den Brief vom 6.4.1897 an Otto Grautoff, wo es heißt: „Ich sehe die Welt und michselbst weder mit moralischen noch mit ärztlichen, sondern mit artistischen Augen an [...]." (Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, 88.) In demselben Brief ist ferner davon die Rede, diese Auffassung sei die auf die Dauer einzig erträgliche, weil sie „Selbstzufriedenheit und Selbstachtung" (89) sichere. Das ist so ziemlich die Haltung, die in *Enttäuschung* auch vertreten wird: Eingeweitheit belastet nicht nur, sondern schafft, sofern sie objektiviert wird, auch Sicherheit und Unabhängigkeit.

nommen hat, ohne dabei freilich auch deren Konsequenzen mitzumachen. Auch Schopenhauer also wird bereits vom frühen Thomas Mann weniger mit moralischen Augen betrachtet, als vielmehr mit artistischen; dies aber in hohem Maße – ist doch *Enttäuschung* eine Künstlererzählung oder, wenn man so will: Kunsterzählung, welche der Schopenhauerschen Antithetik von Leben und Kunst und damit der Dichotomie von Wille und Vorstellung verpflichtet ist. Sie bestätigt nämlich nachhaltig den Unterschied zwischen subjektivem und objektivem Sein: das erlebte Leben kann mit dem vorgestellten nicht konkurrieren, weil es eine reine, von Schmerzen und Enttäuschungen befreite Wirklichkeit nur in der Kunst, beziehungsweise in deren Betrachtung, gibt.

Thomas Manns Held ist, weil er diesen Unterschied begriffen hat, enttäuscht; aber er ist nicht gescheitert. Hierin liegt ein vergleichsweise optimistischer Akzent, stellt man dieser Erzählung den in enger zeitlicher Nähe entstandenen *Kleinen Herrn Friedemann* gegenüber, und bis zur *mundus vult decipi*-Maxime des *Felix Krull*[48] ist es von hier aus gesehen eigentlich gar nicht mehr so weit. Man kann *Enttäuschung* auch als Gegenstück zur wenig früher entstandenen Erzählung *Der Wille zum Glück* betrachten; ob als positives oder als negatives, ist Ansichtssache und Resultat von Thomas Manns zutiefst ambivalenter Erzählweise: Paolo Hoffmann will nicht sterben, weil er vom Leben etwas erwartet – „Mich hält etwas." (GW VIII, 57) –, stirbt nach Erreichen des Glücks, „beinahe in der Hochzeitsnacht" (GW VIII, 61) und gewissermaßen auf dem Höhepunkt, dann aber doch: „Freilich aber", so äußert Schopenhauer über das Lustspiel als Beleg für den negativen Charakter des Glücks, „muß es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehn, was nachkommt" (W II, 500 f.).

Thomas Manns *Enttäuschung* ist die wohl konsequenteste, aber auch etwas einseitige erzählerische Verwirklichung der auf Desillusionierung zielenden Tendenzen, wie sie im Frühwerk häufiger zu beobachten sind, in *Unordnung und frühes Leid* nachwirken und in der *Betrogenen*, zum Teil auch im *Felix Krull*, noch einmal die Erzählhaltung bestimmen. Sie ist auch die detaillierte Vorwegnahme einer Einsicht, die am Ende der thematisch sehr ähnlichen ‚Studie' *Die Hungernden* fragend formuliert wird: „Ist nicht alle Sehnsucht auf Erden ein Irrtum [...]?" (GW VIII, 270). Der Enttäuschte hat sich ähnlich wie später Hans Castorp damit abgefunden, daß es nichts gibt, auf das zu warten, geschweige denn hinzuarbeiten sich lohnte[49], bleibt aber, ohne Todesfurcht, am Leben und eigentlich auch recht guter Dinge. Er ist nur resigniert und

[48] Ausführlichst dargelegt von Hans Wysling: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull (Thomas-Mann-Studien 5), Bern, München 1982, v.a. 112-151, hier wieder besonders 117 ff.

[49] Vgl. GW III, 50.

bleibt – Nietzsches Polemik gegen Schopenhauers Kantische Theorie des ästhetischen Zustands scheint hier gar nicht zu greifen – bei der Betrachtung des Schönen stehen:

Es ist meine Lieblingsbeschäftigung, bei Nacht den Sternenhimmel zu betrachten; denn ist das nicht die beste Art, von der Erde und vom Leben abzusehen? Und vielleicht ist es verzeihlich, daß ich es mir dabei angelegen sein lasse, mir meine Ahnungen wenigstens zu wahren? Von einem befreiten Leben zu träumen, in dem die Wirklichkeit in meinen großen Ahnungen ohne den quälenden Rest der Enttäuschung aufgeht? Von einem Leben, in dem es keinen Horizont mehr gibt? ... (68)

Nach Schopenhauer, der das Thema Desillusionismus fast bis zum Überdruß variiert,

enthält die zweite Hälfte des Lebens, wie die zweite Hälfte einer musikalischen Periode, weniger Strebsamkeit, aber mehr Beruhigung, als die erste, welches überhaupt darauf beruht, daß man in der Jugend denkt, in der Welt sei Wunder was für Glück und Genuß anzutreffen, nur schwer dazu zu gelangen; während man im Alter weiß, daß da nichts zu holen ist, also, vollkommen darüber beruhigt, eine erträgliche Gegenwart genießt, und sogar an Kleinigkeiten Freude hat. (P I, 512 f.)[50]

So restlos willensfrei ist diese Betrachtung indes auch wieder nicht, sonst könnte von gewissen Ahnungen keine Rede sein. Und insofern gilt das Goethesche Motto „Die Sterne, die begehrt man nicht,/Man freut sich ihrer Pracht“,[51] das Schopenhauer für seine ästhetische Grundüberzeugung reklamiert (vgl. W II, 428), hier nicht so ganz. Das ist zuletzt verständlich, gibt doch Schopenhauer selbst einschränkend, die Kontemplation in der abschließenden Frage deutlich als Ausnahmezustand kennzeichnend, zu bedenken:

Denn in dem Augenblicke, wo wir, vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willenlosen Erkennen hingegeben haben, sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo Alles, was unsern Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist. Jenes Freiwerden der Erkenntniß hebt uns aus dem Allen eben so sehr und ganz heraus, wie der Schlaf und der Traum: Glück und Unglück sind verschwunden: wir sind nicht mehr das Individuum, es ist vergessen, sondern nur noch reines Subjekt der Erkenntniß: wir sind nur noch da als das e i n e Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt, im Menschen allein aber völlig frei vom Dienste des Willens werden kann, wodurch aller Unterschied der Individualität so gänzlich verschwindet, daß es alsdann einerlei ist, ob das schauende Auge einem mächtigen König, oder einem gepeinigten Bettler angehört. Denn weder Glück noch Jammer wird über jene Gränze mit hinüber genommen. So nahe liegt uns beständig ein Gebiet, auf welchem wir allem unserm Jammer gänzlich entronnen sind; aber wer hat die Kraft, sich lange darauf zu erhalten? Sobald irgend ei-

[50] Vgl. noch einmal Anm. 27.
[51] *Trost in Thränen*, Vers 25 f.

ne Beziehung eben jener also rein angeschauten Objekte zu unserm Willen, zu unserer Person, wieder ins Bewußtseyn tritt, hat der Zauber ein Ende [...], und wir sind allem unserm Jammer wieder hingegeben. (W I, 233)

Thomas Manns Held ist zwar „einsam, unglücklich und ein wenig wunderlich" (64) geworden, doch ist seine vorherrschende Stimmung keineswegs verzweifelt, wie etwa die Thomas Buddenbrooks. Sie ist eher gelassen, so daß er, über das Leben gründlich enttäuscht und darum einer „Beruhigung" (W II, 428) gar nicht mehr bedürftig, mit einem „Lächeln" (62) in die Welt sieht:

Erst im spätern Alter erlangt der Mensch ganz eigentlich das Horazische *nil admirari*, d.h. die unmittelbare, aufrichtige und feste Ueberzeugung von der Eitelkeit aller Dinge und der Hohlheit aller Herrlichkeiten der Welt: die Chimären sind verschwunden. Er wähnt nicht mehr, daß irgendwo, sei es im Palast oder der Hütte, eine besondere Glücksäligkeit wohne, eine größere, als im wesentlichen auch er überall genießt, wenn er von leiblichen oder geistigen Schmerzen eben frei ist. Das Große und das Kleine, das Vornehme und Geringe, nach dem Maaßstab der Welt, sind für ihn nicht mehr unterschieden. Dies giebt dem Alten eine besondere Gemüthsruhe, in welcher er lächelnd auf die Gaukeleien der Welt herabsieht. Er ist vollkommen enttäuscht [...]. Der Grundcharakterzug des höhern Alters ist das Enttäuschtseyn: die Illusionen sind verschwunden [...]. (P I, 526 f.)

*Klaus Kropfinger*

# Thomas Manns Musik-Kenntnisse[1]

Ludwig Finscher zum 65. Geburtstag

## „Favourites"

„Mit der Musik den Kontakt nicht verlieren!" – der Satz, den Thomas Mann am 15. März 1941 in Princeton im Tagebuch festhält[2], klingt wie eine Beschwörungsformel. Er hat gerade ein vom Rundfunk ausgestrahltes *Samstag-Konzert* gehört, mit einem als „höchst reizvoll" bezeichneten Klavierkonzert von Mozart und einer Symphonie von Schubert.

Offenbar bedurfte es dieses zugleich anfeuernden und beschwörenden An- und Ausrufs; war es doch die Zeit, da Thomas Mann sich den Herausforderungen des beginnenden, sich gerade erst ‚einlaufenden' amerikanischen Exils gegenübersah, die der gewohnten Vielschichtigkeit seiner Lebensanstrengungen neue, zusätzliche Lasten aufbürdeten. Dabei mangelte es auch in Princeton nicht an den „facilities", Musik zu empfangen und sich vorzuführen. Denn praktischer Musikausübung war Thomas Mann, der in seiner Jugend Geige gelernt und noch bis ins Jahr 1919 mit Ernst Bertram gelegentlich Schumann und Schubert musiziert hatte und sich später auch des früheren Beethovenspiels, etwa des Andantes aus der *Frühlingssonate*, mit seiner Mutter erinnerte[3] –

[1] Der Text stellt eine gegenüber dem Vortrag sowohl modifizierte als auch erweiterte Fassung dar. Alle hier vorgestellten Aussagen basieren auf fragmentarischem Material; und dieses gewährt, überquellend, nur über „Informations-Fenster" Zugang und Auskunft. Das trifft auch für die bei weitem nicht mehr vollständige Liste der – heute im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main liegenden – Mannschen Schallplatten-Kollektion zu. Es sind Restbestände, die nichts über den Zustand der früh wachsenden Sammlung aussagen. (Für die freundliche Zusendung einer Kopie dieser Liste sei dem Deutschen Rundfunkarchiv herzlich gedankt.) Die Materialproblematik lenkt freilich auch den methodischen Zugriff. Eine bloße Statistik der ca. 200, im Mannschen Musikhorizont versammelten Komponisten bliebe gegenüber der kontextorientierten, akzentuierenden Betrachtung, wie sie hier versucht wird, unverbindlich, blaß. Helga von Kügelgen danke ich herzlich für ihre ausdauernd kritische Lektüre des Textes.

[2] TB 1940/43, S. 235.

[3] Es gibt einige aussagekräftige Zeugnisse über Thomas Manns Klavier- wie auch über sein Geigenspiel. Eugen Kalkschmidt berichtet von einer Zusammenkunft im Sommer des Jahres 1900 bei dem Mann sich an dessen „grausam verstimmtes Klavier" setzte und „aus ‚Tristan und Isolde' mit außergewöhnlich starkem Ausdruck und fühlbarer Versunkenheit" phantasierte (Thomas Mann: Notizbücher 1-6 [3], hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1991, S. 187). Am 29.6.1900 berichtet Th. Mann Paul Ehrenberg von seinen Violinstudien und dem gemeinsamen Spiel mit Ilse Martens (ebd., S. 183 und S. 185). Zum Musizieren mit der Mutter vgl. u.a. den Brief an Agnes E. Meyer vom 12.1.1943 (Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel

praktischer Musikausübung war Thomas Mann schon lange nicht mehr nachgegangen[4]. Was ihn, was sein literarisches Genie beflügelte, war die Verbindung von literarisch-kreativem und musikalisch-rezeptivem Imperativ und damit weit mehr, als der alltäglich-unbekümmerte Umgang mit Musik. Selbst sein sporadisches Improvisieren am Klavier – „aus Tristan und Isolde", wie es der Literaturkritiker Eugen Kalkschmidt genannt hat, war mehr als das. Was ihn, den Schriftsteller ein Leben lang beflügelte, was als Leitmotiv das ganze Leben durchzog, war das leidenschaftliche, unbeirrbare, existentielle „Interesse" für Musik.

Interesse also ganz im Sinne der Thomas Mannschen Bestimmung – „Der intellektuelle Name für ‚Liebe' lautet ‚*Interesse*'" (GW XII, 75). Er hat diese Bestimmung mit Blick auf Wagner gegeben, aber diese Bestimmung reicht weiter; sie übergreift sein ganzes Leben und sie ist anwendbar auf die Musik als Ganzes – wenn auch mit bemerkenswerten Akzenten und Aussparungen.

Einigen Aufschluß über diese Akzente, und damit zugleich eine gewisse Orientierung über die Breite des späteren Mannschen Musikhorizontes, vermittelt etwa die Liste, die er unter der Überschrift *My Favourite Records* 1948 für *The Saturday Review of Literature* zusammenstellte. Sie enthält César Francks *Symphonie in d-moll,* das Mendelssohnsche *Violinkonzert,* ein Lied-Recital, betitelt *Mozart and the Others* mit Lotte Lehmann, Hector Berlioz' *Harold in Italien,* Beethovens *Eroica;* diese Aufstellung führt ferner von Wagner den III. Akt des *Parsifal* und den I.[Akt] der *Walküre,* von Alban Berg eine Platte mit Ausschnitten aus *Wozzeck* auf; und die Liste schließt auch zwei Ouvertüren und zwei Walzer von Johann Strauß ein, um danach noch eine Reihe von Liedern, – nämlich Schuberts *Der Musensohn* und *Der Wanderer* sowie *Erlkönig,* dann aber Schumanns *Romanze* anzuführen und – auch in diesem Zusammenhang durchaus nicht gleichgültig – mit einem Zeugnis zeitgenössischen Kontextes zu schließen: der Rede Präsident Roosevelts anläßlich der Invasion, *A Prayer for the Nation on D-Day,*[5] gehalten und ausgestrahlt am 6.6.1944, Thomas Manns 69. Geburtstag.[6]

1937-1955, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/Main 1992, S. 455.) Das Hörerlebnis hat Thomas Mann noch viel später vereinzelt melodisch abbreviiert am Instrument mitvollzogen: „Im Abendkonzert Vorspiel und Liebestod, *auf dem Flügel etwas mitgespielt.*" (TB 18.6.1944, Hervorhebung K.K.) Oder auch, das ein Leben währende Wagner-Erlebnis nachkostend: „Am Klavier meiner Zärtlichkeit für chromatische Durchgangstöne nachgehangen." (TB 14.9.1944)

[4] Das eigene Musizieren, bzw. definitiv aktive Partizipieren am kammermusikalischen Zusammenspiel wich offenbar zunehmend dem rein passiven Erleben und Genießen am Rande ausübender Zirkel. Vgl. hierzu Walter Windisch-Laube: Thomas Mann und die Musik, in: Thomas-Mann-Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 337.

[5] Diese Liste in TB 1946/48, S. 806.

[6] Vgl. TB 1944/46, S. 63 und S. 434. Diese Liste ist – unter Angabe der Ausführenden – auch abgedruckt in Thomas Mann: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hrsg. von Erika Mann. Mit einem Geleitwort von Willi Schuh, Frankfurt/Main 1963, S. 163.

Ein ähnlicher Katalog von „Favourite Music" mag auch – programmatisch-psychologisch berechnet – die wechselnde musikalische Klangfolie bestimmt haben, vor der William Earl Singer, angesehener amerikanischer Portraitist, im Jahre 1944 Thomas Manns Bildnis malte. Im Dankesbrief vom 13. August 1944 an den Maler stehen dazu einige bemerkenswerte Sätze:

> Ich, der Schriftsteller, kam von meiner Arbeit, mit der ich innerlich noch beschäftigt war, und während Sie auf der Leinwand die Gestalt hervortreten ließen, erklang Musik, Radio und Grammophon-Musik, Brahms, Beethoven, Schubert, César Franck oder was es nun war; der Klanggedanke vereinte sich immer dem geistigen Gedanken und dem Gedanken der Farbe und Form. Die Sättigung dieser Stunden mit Musik war eine sehr gute und kluge Anordnung, uns beiden hilfreich. Man wird unzweifelhaft ein besseres Modell, wenn man Musik hört, ein malenswerteres. Den Augen dieses Bildnisses sieht man es an, daß der Gemalte Musik hörte. Daß man es ihnen aber so deutlich ansieht, daß der Künstler den seelischen Effekt so wohl zu nutzen wußte, beweist, daß man beim Musikhören auch ein besserer Maler wird.[7]

Ein Blick in Thomas Manns Tagebuch bestätigt, präzisiert und ergänzt diese Angaben, die mit dem Hinweis auf die seelen- und geistbildende Kraft der Musik zugleich einen Widerhall des in der Frühromantik beheimateten und über die Zeiten hinweg beschworenen gemeinsamen inneren, seelisch-geistigen Einschwingvorganges der Künste beinhalten. Man hörte in diesen Portraitsitzungen auf jeden Fall Rossini, eine Schumann-Symphonie, ein Schubert-Trio, die *Erste Symphonie* von Beethoven und und die *Erste Symphonie* von Brahms sowie Musik von César Franck.

Die über das bloß Aufzählend-Faktische hinausgehende Qualität dieses Briefes besteht in dem unübersehbaren Hinweis darauf, daß selbst dort, wo Musik eher als Hintergrund und Zeitfüllung zu denken wäre, das Mannsche Musikerleben intellektuell eingebunden war. „Klanggedanke", geistiger Gedanke und „Gedanke der Farbe und Form" werden in lebendigem Kontakt miteinander gesehen. Und wenn in diesem Brief, wie auch in der Aufstellung seiner „Favourite Music", in Briefen und Tagebüchern von Musik die Rede ist, so steht hinter den rein numerischen Tatsachen einer alles andere als alltäglichen Musikkenntnis ein Horizont von Erkenntnis und Selbstoffenbarung, eine mental-seelische Schwingungsweite von ausgreifendem Ambitus. Alle seine Musikkenntnis enthält offene Wertigkeiten des Werkkontaktes, und darüber

[7] Thomas Mann: Briefe II, 1937-1947, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S. 384. Thomas Manns Ausführungen berühren hier in der Betonung von Musik als seelisches Stimulans den Topos, Musik könne den von Melancholie bedrohten Maler bewahren. Panofskys Dürerbuch zufolge „Dürer, by the way, also recommends the ‚cheerful tunes of the lute' in case ‚a young painter should overwork, from which his melancholy might exceed'" (Erwin Panofsky: The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1955, S. 165)

hinaus nicht nur des schöpferischen, sondern auch des ästhetisch-philosophischen und gesellschaftlich-sozialen Kontextes. So selbstverständlich diese Feststellung auch sein mag, sie scheint angebracht angesichts einer Themenstellung, die – indem sie Breite und Facettierung des Thomas Mannschen Musikhorizontes wenigstens einigermaßen auszuleuchten versucht – dessen Rezeptions- und Vernetzungstiefe naturgemäß nur in Ansätzen aufzugreifen in der Lage sein wird.

Um seine musikalische Präferenzliste ist Thomas Mann öfter angegangen worden. Spät noch, im Jahre 1954, war es ein *Wunschkonzert*, dessen Programm der *Süddeutsche Rundfunk* von ihm erbat. Die Lieblingsplatten, die er diesmal anführte, variieren die „Favourites" der amerikanischen Jahre, damit aber umreißen sie gleichwohl so etwas wie einen Kanon, einen „inneren Kreis" von Komponisten. Auf der Liste stehen Wagner mit dem *Lohengrin* -Vorspiel, César Franck, erneut mit seiner *Symphonie in d-moll*, Franz Schubert, von dem diesmal zwei Lieder aus der *Winterreise – Im Dorf* und *Der Lindenbaum* – unter den privilegierten Stücken erscheinen, ferner Schumanns *Zwielicht*, Schuberts *Trio in B-Dur*, op. 99, Beethovens *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3 und von Debussy: *L'Après-midi d'un Faune*.[8] Die unter dem Titel *Wer wünscht was?* am 31. August 1954 ausgestrahlte einstündige Sendung folgte Thomas Manns Vorschlag, klammerte aber, – offenbar aus Zeitgründen drei Stücke – César Francks *Symphonie*, Schuberts *Lindenbaum* und sein *Trio* op. 99 – aus.[9]

Mit derlei mediengerechter Präsentation persönlicher musikalischer *Evergreens*, zu denen er Lesungen aus seinen Schriften zur Verdeutlichung bestehender Beziehungen anbot, prolongierte und veröffentlichte Thomas Mann freilich nur eine Vertiefung musikalischer Aufführungen ins Persönlich-Rituelle, wie sie bereits Hans Castorp mit seinen musikalischen Exerzitien vor dem Klangschrein des Grammophons[10] im Sanatorium „Berghof" entfaltet. *Hans Castorps Vorzugsplatten* erklingen als Höhepunkte einer *Fülle des Wohllauts*, nach Abzug der flüchtigen Zuhörer gängiger Schallware, nach Sichtung und gattungsgemäßer Katalogisierung der Plattenschätze, nachts und morgens, abseits vom Sanatoriumsbetrieb und ihm doch untergründig verbunden. Castorp wird gleichsam zum gehobenen *Disk-Jockey* des Autors, wenn er Wolfram von Eschenbachs Arie *Blick ich umher* aus Wagners *Tannhäuser*, Ausschnitte und Arien aus Puccinis *La bohème*, Verdis *Aida*, Gounods *Faust* erklingen läßt, um

[8] Vgl. Thomas Mann: Briefe III, 1948-1955 und Nachlese, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1965, S. 335 und S. 339.

[9] Frdl. Mitteilung des SDR vom 4.5.1993.

[10] Auch in *Doktor Faustus* hat Thomas Manns Vorliebe dem Grammophon eine Nische klanglicher Entfaltung – in der Beletage des soireefreudigen Fabrikanten Bullinger – offengehalten (vgl. GW VI, 546 ) – gleichsam ein *Zauberberg*-Zitat in entzauberter Welt.

schließlich anläßlich des Schubertschen *Lindenbaumes* über die Todesbindung der darin beschworenen Liebe jenes Wagnersche Grundmotiv der Droge Tod als Liebeselexier zu thematisieren, das neben dem *Ring* sicherlich auch Wagners *Tristan* heranholt.[11]

## Tagebuch-Leitmotivik. Wagner und Wagner-Kritik

Hinter der Castorpschen Musikvertiefung stehen musikalische Erfahrungen wie sie die Tagebücher wiedergeben. So mit der Notiz vom 22.3.1919, die den Eindruck durch Bruder Vikko's Grammophon festhält, „aus dem Slezak „Holde Aida" und Bohème sang".[12] Nachhaltiger und schöpferisch stimulierender dürfte indes der Eindruck gewesen sein, den das Grammophon bei Richter in Feldafing bewirkte. „Der Clou des Aufenthalts", so notiert Thomas Mann unter dem 10.2.1920: „sein [Richters] vorzügliches *Grammophon*, das ich allein und mit K. und Richter beständig spielen ließ. Die Tannhäuser Ouvertüre. Bohême. Aida-Finale (italienischer Liebestod). Caruso, Battistini, die Melba, Tita Ruffo etc." Und dann der aufschlußreiche Satz: „Neues Motiv für den ‚Zbg.', gedanklich und rein episch ein Fund."[13] Er wäre zu ergänzen durch eine drei Monate spätere Feldafing-Notiz: „Abends, auch nach dem Mittagessen, ließ ich viel das Grammophon spielen, für das ich eine etwas ins Lasterhafte abbiegende Leidenschaft habe, und dem ich im Zbg. eine wichtige Rolle zuweise."[14]

Daß mit diesem Hinweis auf die epische Funktion der unbegrenzt wiederholungsfähigen Musikerzeugung nicht zuviel gesagt wird, lehrt die leitmotivische Zentrierung und Ausstrahlung, die mit dem Kapitel *Fülle des Wohllauts* verbunden ist und die hier nur ganz am Rande angesprochen werden kann[15]. Bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang die Korrespondenz zwischen Kunst und Leben. Hans Castorp im Gehäuse musikalisch-reflektiver Vertiefung – ist das nicht gleichsam die literarisch-ikonographische Verdichtung des

[11] Hierauf hat Eckhard Heftrich hingewiesen (vgl. E. Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann, Frankfurt/Main 1975, S. 268, ferner ders.: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. II, Frankfurt/Main, 1982, S. 318, Anm. 88).

[12] TB 1918/21, S. 176

[13] TB 1918/21, S. 375.

[14] TB 1918/21 (21.5.1920), S. 436 .

[15] Zu den thematischen und strukturellen Aspekten der Castorpschen Musikerxerzitien, durch die neben Schuberts *Lindenbaum* auch Verdis *Aida,* Gounods *Faust* und Bizets *Carmen* sowie Debussys *L'Après-midi d'un Faune* in das Bedeutungsgeflecht des Romanes einbezogen sind, vgl. umfassend Charles E. Passage: Hans Castorp's Musical Incantations, in: Germanic Review 38 (1963), S. 238-256.

sich immer wieder, oft Tag für Tag in die Musik-Audition zurückziehenden Schriftstellers Thomas Mann?

Wir müssen diese Momente bedenken und einmal mehr betonen, um zu verstehen, daß Manns Musikkenntnis nicht nur das bloße Faktum des Wissens um und der Kenntnis von diesem oder jenem Musikstück umfaßt. Vielmehr liegt in der leitmotivischen Wiederkehr einzelner Stücke, wie auch ganzer Gruppen von Kompositionen eine Musikkenntnis, in die künstlerisches und existentielles Moment eingebunden sind.

Ein Beispiel hierfür ist das *Lohengrin*-Vorspiel. Es gehört – natürlich mit der ganzen Oper – zu den frühesten musikalischen Erlebnissen Thomas Manns[16] und war – wie Briefe, Tagebücher und Schriften bezeugen – von nie verbleichender Wirkung. „Bewunderte sehr das Lohengrin-Vorspiel, dies mir vertrauteste Musikstück" heißt es am 30.12.1939 im Tagebuch[17]. Und dann, am 20.6.1940, nur ein knappes halbes Jahr später, angesichts der zu dieser Zeit für die Alliierten noch ungünstigen Lage des Krieges: „Hörte mit Rührung das Lohengrin-Vorspiel, mußte weinen, weil mir schien, ich hörte das in der Jugend Geliebteste wieder im Untergang."[18]

Das ist im musikalischen Moment gelebte Leitmotivik[19]. Es ist nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern eben die aus dem episch-dramatischen Kontext – hier dem des Lebens – gewonnene, stets neu sich einfärbende, Vergangenheit und Zukunft aus der aktuellen gegenwärtigen Konstellation je anders beleuchtende, seelisch-geistige Innenspannung musikalischen Erlebens. So unübersehbar es in Thomas Manns Musikrezeption auch geschmäcklerische Wiederholungen, ja deren Sequenzierung gab[20], so sehr ist dieses Moment der modifizierenden Wiederkehr hervorzuheben. Ihm korrespondiert – auf der schriftstellerisch-schöpferischen Ebene – Thomas Manns Vorliebe für das Variationsprinzip als musikalisch-kompositionstechnisches Verfahren. Selbst eine eher marginale musikalische Erfahrung erhielt auf diese Weise Qualität, wie beim Hauskonzert seiner Schwiegereltern:

> Dann spielte Reisch mit seiner Frau eine eigene Komposition, Thema mit Variationen. Erfuhr aufs Neue, wie sehr ich diese Form liebe und schätze und sprach mit R. darüber. Die Abwandlung, Vertiefung, Deutung, Steigerung des Gedankens: von hohem geistigen Reiz.[21]

[16] Vgl. Thomas Mann: [Erinnerungen ans Lübecker Stadttheater] (GW XI, 418 f.)

[17] TB 1937/39, S. 516. Vgl. u.a. auch TB 1937/1939 (30.12.1939), S. 516.

[18] TB 1940/43 (20.6.1940), S. 102.

[19] Zu den Aspekten der Wagnerschen Leitmotivik vgl. Richard Wagner: Oper und Drama, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, 2. Aufl., Stuttgart 1994.

[20] Das ließe sich etwa am Beispiel einer bestimmten Kategorie von Oper, wie Puccinis *La Bohème* zeigen (vgl. TB vom 18. u. 24. 2. 1920, sowie vom 1. u. 22.4.1920).

[21] TB 1918/21 (4.4.1920), S. 413.

Wie der mit Passion wiederholte Besuch bestimmter Musikstücke, namentlich von Opern, aber auch von Instrumentalmusik im Rahmen von Konzerten nicht bloß kulinarischen Ansprüchen genügte, sondern weit mehr einer Vertiefung der Werkkenntnis und dadurch vermittelter künstlerischer Erfahrung diente, so ist auch die an die Schallplatte gebundene Musik-Rezeption Thomas Manns mit dem Diktum einer kritisch betonten „ewigen Wiederkehr" völlig unzureichend charakterisiert[22]. Seine „Rezeptions-Reprisen" waren solche der Modifikation im Erfahrungs- und Wissensinteresse, im Lebens- und Erlebniskontext.

Sicherlich hätte Thomas Mann, zu einem recht frühen Zeitpunkt seines Lebens bereits, wenigstens annähernd das Diktum Arnold Schönbergs auch für sich in Anspruch nehmen können, er habe „jede Wagner-Oper zwanzig- bis dreißigmal gehört"[23]. Diese Annahme erscheint immerhin für bestimmte Opern Wagners, wie *Lohengrin*, *Ring* und *Tristan*[24] wahrscheinlich:

> Es gab Zeiten, wo ich keine Aufführung des Tristan im Münchner Hoftheater versäumte, dieses höchsten und gefährlichsten unter Wagners Werken, das in seiner sinnlich-übersinnlichen Inbrunst, seiner wollüstigen Schlafsucht recht etwas für junge Leute ist, für das Alter, in dem das Erotische dominiert.[25]

Dies schreibt Thomas Mann 1927 in *Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?* – eine Aussage, die sich auf einen Brief an Otto Grautoff vom 13. August 1900 hätte berufen können, in dem es heißt: „Was den Mittwoch betrifft, so weißt Du, daß ich keine *Tristan*-Aufführung versäume."[26] Und trat zur *Tristan*-Passion nicht die für *Parsifal* in Konkurrenz? Dem Brief vom 26. August 1909 an Walter Opitz zufolge

> [...] das Modernste und Letzte. Niemand ist darüber hinaus. Straussens „Fortschritt" ist Gefasel. Vom Parsifal leben und zehren sie Alle. Welch furchtbare Ausdruckskunst! Die Accente der Zerknirschung und der Qual, an denen er sein ganzes Leben lang geübt

[22] Diese überpointierend kritische Sicht findet sich bei Hans Mayer: Thomas Mann, Frankfurt/Main 1980, S. 470.

[23] Arnold Schönberg: Kunst und Film, in: Ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hrsg. von Ivan Vojtech (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt/Main 1976, S. 365.

[24] Auch der Besitz einer Vorzugsausgabe von Wagners *Tristan*-Partitur, wie der in Thomas Manns Besitz befindliche, 1923 im Drei-Masken-Verlag erschienene Faksimiledruck der *Tristan*-Partitur, zeugt für den Drang nach vertiefter Werkkenntnis und ein Vertrauen in die Fähigkeit der Partiturorientierung (vgl. GW XIII, 313 f.; desgl. German Letters VI, in: Hans Wysling: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann Forschung (Thomas-Mann-Studien 3), Bern, München 1974, S. 53 f. und S. 187, Anm. 62).

[25] GW X, S. 895.

[26] Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff (1894-1901) und Ida Boy-Ed (1903-1928), hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1975, S. 112.

hat, finden erst hier ihre endgültige Intensität. Tristans Sehnsucht weit überboten durch dies Miserere.[27]

Wenn die Bestimmung der Musik als sich ausfaltendes Leitmotiv des Lebens zutrifft, dann bildete gerade Wagners Kunst für Thomas Mann zweifellos wichtige Grundmotive aus. Dies freilich – wie allgemein bekannt – in einem Kontext, der durch Nietzsches Wagner-Kritik entscheidend geprägt wurde. Dies zu betonen und zu würdigen ist Thomas Mann nicht müde geworden. Am 30. Juli 1934 etwa heißt es im Tagebuch:

Beim Abendessen Gespräch mit den Kindern über Nietzsche, wobei ich seine Wagner-Polemik als das geistesgeschichtlich Wichtigste und Repräsentativste in seinem Werk bezeichnete.[28]

Was Thomas Mann hierbei zentral erschien, reichte freilich über Wagner entschieden hinaus. Es war Nietzsches zusätzliche Schneide des Kritik-Begriffs, die eine Haltung zeitigte, wie Thomas Mann sie seinem Bruder Heinrich gegenüber charakterisiert:

Einen Helden menschlich-*allzu*menschlich darstellen, mit Skepsis, mit *Gehässigkeit*, mit psychologischem Radicalismus und dennoch positiv, lyrisch, aus eigenem Erleben: mir scheint, das ist überhaupt noch nicht geschehen.[29]

Auf Wagner angewandt aber bedeutete das nicht zuletzt: Kritik Wagners und Kritik der Wagner-Kritik zugleich:

Was für eine Menagerie, die nicht rein musikalische, die schöngeistig philosophierende Gefolgschaft Wagners! *Thode,* speichelnd vor idealistischer Geschwätzigkeit, Werdandi-Bund.[30]

Folglich:

Es steht außer allem Zweifel, daß aus Nietzsche's Wagner-Kritik mehr über Wagner zu lernen ist, als aus Glasenapp, Wolzogen è [sic] tutti quanti. Aus Pamphleten lernen:

[27] Thomas Mann: Briefe I, 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1979, S. 78.

[28] TB 1933/34, S. 488.

[29] Brief vom 5.12.1905 (Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, erw. Neuausg., Frankfurt/Main 1984, S. 66).

[30] „Geist und Kunst". Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay". Ediert und kommentiert von Hans Wysling, in: Paul Scherrer/H.W.: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (Thomas-Mann-Studien1), Bern, München 1967, S. 161. Eine leicht abgeänderte Version in: Thomas Mann: Notizbücher 7-14 [9], hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1992, S. 178.

meine Spezialität. Für den Psychologen sind Pamphlete unvergleichlich reizvoller als Verhimmelungen.[31]

Thomas Manns Musikkenntnis ist ohne kritische Orientierung an der Literatur über Musik nicht zu denken. Diese permanente Aufnahmebereitschaft des sondierenden kritischen Bewußtseins durchzieht das ganze Leben. Sehr früh schon sind in den Notizbüchern Richard Wagners Gesammelte Schriften[32] ebenso vermerkt wie die musikalischen Schriften E.T.A. Hoffmanns[33]. 1922 erhält er Lietzmanns *Clara Schumann*[34]. Aber auch über die Presse verfügbare Informationen nahm Thomas Mann wägend auf. Er muß Paul Bekkers Musikfeuilletons sehr früh schon aufmerksam verfolgt haben; äußert er doch bereits 1921, unverhohlen distanziert, daß „[n]achdem Paul Bekker in der Frankfurter Zeitung Beethoven vergesellschaftet habe, [...] man Hieronymus im Gehäus als höchstes Sinnbild der Kunst proklamieren" dürfe.[35]

Die kritische Offenheit für Bekker als Musikschriftsteller und Kritiker blieb erhalten. Im November 1933 wurde die Lektüre von Bekkers *Wagner*-Buch[36] – durch die ins Exil mündende Vortragsreise unterbrochen – in Küsnacht wiederaufgenommen.[37] Im April 1943 gehört Bekkers Musikgeschichte[38], im Oktober 1944 dann sein *Beethoven*-Buch zur vorbereitenden und begleitenden Lektüre für *Doktor Faustus*. Bekker ist nur ein Beispiel unter vielen für Thomas Manns musikkritisch-musikwissenschaftliche Wachheit, die dann im Zusammenhang mit dem *Faust*-Roman in Theodor W. Adorno einen kongenialen, intellektuell wie musikalisch imaginativ schöpferischen Partner des geistigen Austauschs und der ‚subventionierenden Kritik'[39] fand.

[31] Notizbücher 7-14 [9] (s. Anm. 30), S. 182 f. Vgl. hierzu u.a. auch: Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen (GW XII, 73 f.).

[32] Zur Wagner-Literatur in Thomas Manns Nachlaßbibliothek vgl. Hans Wysling: „Geist und Kunst" (s. Anm. 30), S. 164.

[33] Notizbücher 1-6 [3] (s. Anm. 3), S. 176 f. Hier können natürlich nur stichpunktartig einige Titel genannt werden. Vgl. für die Zeit des *Doktor Faustus* Gunilla Bergsten: Thomas Manns „Doktor Faustus". Untersuchung zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Tübingen 1974 sowie Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975.

[34] Vgl. den Brief an Bertram vom 25.12.1922 (Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, hrsg. von Inge Jens, Pfullingen 1960, S. 114).

[35] Brief an Klaus Pringsheim vom 25. u. 27.10.1921 (Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. IV, S. 429 [N 21/13]).

[36] Paul Bekker: Richard Wagner – Das Leben im Werke, Stuttgart, Berlin 1924.

[37] Vgl. TB 1933/34 (18.11.1933), S. 250.

[38] Paul Bekker: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1926.

[39] Mit dem Autor Adorno war Thomas Mann schon 1941 bekannt geworden. Er las *Spengler Today* (vgl. TB 1940/1943 [2.12.1941], S. 355 und S. 878). Persönlich lernte er ihn im Juli 1943 kennen, als Adorno Julius Bahles *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen* überbrachte (vgl. TB

Musik und Musikliteratur – Thomas Mann hat beides im Nietzscheschen Brennspiegel der Kritik gebündelt, fusioniert und hat so die Trenn- und Tiefen-Schärfe, den Fokus kritischer Durchdringung gewonnen. Nur so war es ihm möglich, seine ambivalente Passion für Wagner ein Leben lang und unter dem Eindruck der Nazidiktatur und des Exils durchzuhalten, seine „Passion" trotz allem und gegen jede Verunstaltung zu bewahren. Dem korrespondiert freilich die Entwicklung vom Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen* zum Exponenten der Exilliteratur. Ersterem wurden *Lohengrin*-Vorspiel[40] und *Totenklage um Siegfried*[41] zur Quelle patriotischer Gefühle, letzterer mußte Dämme errichten gegen die anbrandenden Wogen der Verhunzung, wie bei der am Radio miterlebten Bayreuther *Lohengrin*-Aufführung des Jahres 1936, deren Kontext-Vergiftung das Tagebuch vom 19. Juli festhält:

> Das deutsche Drum und Dran, die Ansagen von der Gegenwart des „Führers" und der Parteigrößen [...]. Die Vorstellung, daß dieser idiotische Schurke von Hitler da süß-heldische Romantik „genießt", während sozialistische Arbeiter gefoltert werden [...]. Man hätte nicht zuhören sollen, dem Schwindel nicht sein Ohr leihen [...].[42]

Es war sicherlich auch durch diese Sensibilisierung des humanen Wertbewußtseins bedingt, daß 1934, im Tagebuch, das *Tannhäuser*-Bacchanale als „ein unanständiges Maß an Brutalität und Wollust" bietend[43] verurteilt wird, daß später, zur Zeit des amerikanischen Exils und forcierend bestätigt durch die Wagner-Kritik Adornos „Siegfried unter der Linde nach den Totschlägen penetrant nazihaft" erscheint: „Die ‚Dunklen' lauter Juden und er der sonnige Totschlageheld"[44]; daß schließlich der III. *Meistersinger*-Akt, laut Tagebuchnotiz vom 19.6.1948 Thomas Manns Entsetzen „über die Demagogie. Das Schelmische, das Biedere, das National-Pomphafte, vermischt mit Parodie und schönster Musik" hervorruft. Das Resümee dieser Notiz – „Es ist immer

1940/43 [6.7.1943], S. 597). Thomas Manns Verhältnis zu Adorno wird – abgesehen von der wachsenden Sekundärliteratur (vgl. die Zusammenstellung bei Ehrhard Bahr: „Identität des Nichtidentischen": Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns *Doktor Faustus* im Lichte von Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2, 1989, S. 104 f., Anm. 8, ferner zuletzt Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*, in: Ebd., S. 128 ff.) – auch durch seine Tagebücher und Briefe beleuchtet (vgl. insbes. TB 1940/1943, 1944/1946 und 1946/1948, letztgenannter Band enthält: „Aus dem Typoskript der *Entstehung des Doktor Faustus* ausgeschiedene Passagen" [S. 941-944, 948-953]).

[40] Vgl. GW XII, S. 80 und S. 120.

[41] Vgl. GW XII, S. 80. Reichlich 25 Jahre später betonte Thomas Mann, ohne Zweifel der früheren eigenen Position kritisch eingedenk, den „noch humanen Kultur-Nationalismus" von Johannes Brahms (vgl. TB 1944/46 [28.5.1944], S. 60 ).

[42] TB 1935/36, S. 333 f.

[43] TB 1933/34 (26.3.1934), S. 374.

[44] TB 1946/48 (30.8.1946), S. 35.

wieder ein schwieriger, anziehender und abstoßender Fall"[45] – klingt wie eine Aktualisierung der Kritik aus Thomas Manns *Wagner-Krise* des Jahres 1911, eine Bestätigung dessen, was er seinerzeit anläßlich einer *Götterdämmerungs*-Probe über die „barbarische und geistig halbblinde Nation" gesagt hatte, die allein einer solchen Produktion, „diese[r] wüste[n] Schau-Spielerei mit menschlicher Leidenschaft und menschlicher Tragik" Tempel bauen könne.[46]

Bei aller, und selbst der schärfsten Kritik, folgt jedoch stets ein „Dennoch". „Aber noch immer", so schließt der Text *Über die Kunst Richard Wagners* aus dem Jahre 1911, „wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber." (GW X, 842) So auch in der Reaktion auf eine *Siegfried*-Aufführung des Jahres 1921: Bei aller Kritik an der „rein romantische[n] Unmusik", der „populäre[n] Stimmungsmache, für die *‚dramatisch'* ein Euphemismus" wäre, werden doch die „zahlreiche[n] Schönheitstriumphe echter Musik" nicht unterschlagen, faßt er zusammen: „Groß im Ganzen, unwidersprechlich."[47] Und so letztlich auch immer wieder in der Zeit des Exils. So, wenn die *Walküre* als „[v]orzüglich gebautes Drama" und die „[u]nleugbare Grandiosität der Schlußszene"[48] gepriesen, wenn die Verwandlungsmusik aus dem III. Akt des *Parsifal* als „herrlich" hervorgehoben wird.[49]

Dieses unmittelbare Erlebnis der Musik tritt immer wieder vor die zwiespältige Erscheinung Wagners, überbrückte stets neu und bis zuletzt die durch Kritik sich ergebende Distanz. Sie drängte auch Musik in den Schatten, die es anders verdient hätte. Eine Liszt-Sendung im September 1935 bewegt ihn nur zu dem Kommentar: „Bin verloren für diesen Europäismus, obgleich ich begreife, wieviel bösartiger die Deutschheit Wagners ist."[50] Und es scheint, als habe Thomas Mann – eben aus dieser, seiner Kritik eigenen Dialektik von

[45] TB 1946/48 (19.6.1948), S. 275.

[46] Brief vom 11.8.1911 an Ernst Bertram. Hier zitiert nach: Hans Wysling: „Geist und Kunst" (s. Anm. 30), S. 130. Heftrich (Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder". Über Thomas Mann, Bd. III, Frankfurt/Main 1993, S. 53 ff. und S. 56) differenziert zu Recht zwischen Thomas Manns Äußerungen um 1933 und denen in *Geist und Kunst.* Gleichwohl gibt es in dem Wagner-Essay des Jahres 1933 immerhin die an Nietzsche orientierten Ausführungen über Wagners „ins Geniehafte getriebenen Dilettantismus" (GW IX, 376) – noch zu allem Überfluß mit dem entsprechenden Zitat aus der vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung* (GW IX, 375).

[47] TB 1918/21 (8.4.1921), S. 501.

[48] TB 1946/48 (4.1.1947), S. 84.

[491] TB 1949/50 (16.9.1949), S. 99. Derlei positive „Dennoch-Zeugnisse" lassen sich noch viele finden. Sie unterstreichen freilich zugleich die im Grunde permanente, wenn auch unterschiedlich virulente Ambivalenz des Mannschen Verhältnisses zu Wagner.

[50] TB 1935/36 (10.9.1935), S. 171 f.

Pamphlet und Panegyrik – auch zusätzlichen Impuls für eine ganz spezifische Kenntnis Wagnerscher Musik erhalten: Form, Faktur und Psychologie bedurften der Erhellung, um das Abgründige verstehend zu binden. Und als Netz, das Abgründige aufzufangen und zu binden, erwies sich die Erkenntnis des Wagnerschen Dramas als Entdeckung „einer neuen, aus Mythus und Musik geborenen Spezies des Dramas" (GW IX, 508). Der Spielraum, dieser dramentheoretischen Feststellung das analytische Komplement zu gewinnen, war freilich nicht unbegrenzt. Wenn Thomas Mann für seinen Züricher Vortrag *Richard Wagner und der ‚Ring des Nibelungen'* – wie im Tagebuch am 29.10.1937 notiert – anhand von „Platten mit Text und Bleistift" die Motiv-Akkumulation am Schluß der *Götterdämmerung* registriert[51], so zeigen sich dabei einerseits die technisch-analytischen Grenzen seines Umgangs mit Musik (weder Klavierauszug noch Partitur gehörten hier zu seinem Arbeitsmaterial[52]), wie es andererseits verdeutlicht, in welchem Maße er mittels eines differenzierenden, erinnerungsstarken Ohres diese Grenzen zu weiten verstand. Aufschlußreich ist seine späte, punktuelle Kritik an Adornos – übrigens nachdrücklich begrüßtem – *Versuch über Wagner*. Von den „kleinen Fragezeichen", die er anbrachte, galt eines Adornos Behauptung, die Singstimme „entziehe sich dem motivischen Leben der Musik und ihrer Gesetzmäßigkeit".[53] Thomas Mann hält dem mehrere Beispiele entgegen, bei denen – wie bei „Alberichs Goldverfluchung" und Lohengrins „Nie sollst du mich befragen" – das Motiv überhaupt zuerst gesungen wird.[54]

[51] „Nachher ‚Götterdämmerungs'-Platten mit Text und Bleistift. 11 Motive am Schluß." (TB 1937/39, S. 123) In *Richard Wagner und der ‚Ring des Nibelungen'* führt Th. Mann – wohlgemerkt in Verbindung mit dem Trauermarsch – neun namentlich benannte Motive als Beleg für das „Beziehungsfest, eine ganze Welt von geistvoll-tiefsinnigen Anspielungen [...] eine überwältigende Feier des Gedankens und des Gedenkens [...]" an (GW IX, 522).

[52] Im Zusammenhang mit der Arbeit am Zauberberg waren neben dem Grammophon Flügel und Klavierauszug Thomas Manns Arbeitsmittel. 4.5.1921: „Ließ die Arie des José 3mal spielen, indem ich den Text nachlas. Die Empfindung darin sehr stark. Die Beziehung zu H.[ans] C.[astorp] fesselt mich. Vorsatz, Carmen wieder zu hören." (TB 1918/21, S. 514). 22.5.1921: „Später am Flügel die Arie des José nach dem Auszug studiert, damit ich sie für mich singen kann." (TB 1918/21, S. 521)

[53] Th.W. Adorno: Versuch über Wagner, Berlin, Frankfurt/Main 1952, S. 130.

[54] Th. Mann: Briefe III (s. Anm. 8), S. 274 (Brief vom 30.10.1952). Vor Erhalt des Adornoschen Wagner-Buches hatte Thomas Mann dem Autor erwartungsvoll geschrieben, er werde das Buch „essen wie jemand in der Apocalypse ein Buch ißt, das ihm ‚süß nach Honig schmeckt.'" (Briefregesten, IV, S. 170 [Br. vom 30.9.1952]. Er ging dabei gewiß auch von der Kenntnis des bereits im September 1944 ihm von Adorno überlassenen Wagner-Manuskripts aus (vgl. TB 1944/46 [22. u. 27.9.1944] , S. 104, 106, 494 f.) In diesem Zusammenhang ist die Reihenfolge bemerkenswert, in der Adorno Thomas Mann die einschlägigen Schriften zuführte: 1. Adornos Spengler-Text (Darstellung, Kritik und Überwindung der Lehre vom Verfall [Kontext: schöpferisches und utopisches Potential des Verfalls] 1941) – 2. Bahle (Schaffenspsychologie [Kontext: Angriffspunkte schöpferische Struktur] Juli 1943) – 3. Philosophie der neuen Musik (Krise der Musik durch aus der Dialektik des Materials resultierende Blockierung [Kontext: 12-Ton-Technik/Schönberg-Gespräche und

## Jenseits von Wagner

So deutlich auch Wagners dramatische Kunst Thomas Manns Musikinteresse und die daraus resultierenden Musik-Kenntnisse akzentuiert, so offen war er doch für andere Bereiche der Musik. Geht man vom Komponistenspektrum einer von Arnold Schönberg zitierten Statistik des Jahres 1910 aus[55], die die Besuchsfrequenz „des durchnittlichen, nicht berufsmäßigen Musikliebhabers in Deutschland und Österreich" bezogen auf ein ausgewähltes Spektrum des Opernangebots offenlegt[56], so dürfte sich Thomas Manns, des Opernliebhabers, Orientierung – freilich die Zeitgrenze von 1910 überschreitend – weitgehend mit dem Raster decken, das Schönberg präsentiert. Es umfaßt grosso modo *Butterfly* (zwanzigmal), *Tosca*, *Bohème*[57] und *Cavalleria*[58] (je achtzehnmal),

Harmonielehre] Juli/Sept./Dez. 1943) – 4. Spätstil Beethovens („Ein Verhältnis, bestimmt vom Tode"/Beethoven als Präfiguration [Kontext: op. 132 und Analyse von op. 111] Herbst 1943) – 5. Reichs Berg-Buch (Kontext: Problem des Durchbruchs – Bekkers und Schindlers Beethoven-Buch/Berlioz-Memoiren Winter 1943/44) – 6. Adornos Kierkegaard-Buch (Kontext: Dämonie und Durchbruch des Schöpferischen Juli 1944) – 7. Adornos Wagner-Mskr. und sein Aufsatz: „The musical climate for Fascism in Germany" (Kontext: Kunst als Vorahnung und ästhetische ‚Brechung' von Barbarei Sept. 1944). Die Korrespondenz mit dem für Doktor Faustus bestimmenden Netz der Zeitschichten und Motive ist unabweisbar.

[55] Vgl. Arnold Schönberg: Kunst und Film (s. Anm. 23), S. 365.

[56] Es versteht sich, daß die Möglichkeiten der Schallplatte, die Frequenz musikalischer Präsentation steigern, zugleich aber auch der numerischen Überprüfbarkeit entziehen mußten. Daß sich damit auch die Hörgewohnheiten änderten, ein Moment, das – im *Zauberberg* zum Motiv avanciert – die Audition zur obsessiven musikalischen Séance vertiefte, kann hier nur angedeutet werden.

[57] Puccinis Oper *La Bohème* wird 1919/20 mehrfach (TB 22.3.1919; 17., 18. u. 24.2.1920; 1. u. 22.4.1920) sowie 1935 (TB 18.12.1935) und 1945 (TB 7.10.1945) genannt, *Tosca* 1934 (TB 11.10.1934), „‚Mme Butterfly'" 1948 (TB 2.9.1948). Die Häufigkeit der Nennungen zeigt deutliche Präferenz für *La Bohème.* Aber auch diese Oper achtete er, abgesehen von der Liebesszene des I. Aktes, gering: „Der dramatische Hergang fatal, – unsinnig sentimental, fragwürdig" (TB 24.2.1920). Und das Urteil zu *Tosca:* „[...] einige schöne Musik anläßlich einer recht rohen und dummen Sache" (TB 1933/34, S. 545). Wenn Thomas Mann Puccini-Opern demnach relativ selten besuchte, so stand dahinter sein kritisches Urteil. Bezeichnend in diesem Zusammenhang auch die Bemerkung: „Verdi, ein Urquell, wirkt zuweilen gegen Puccini *deutsch.*" (TB 17.2.1920)

[58] Daß durchaus Vorsicht geboten ist, will man aus den Tagebuchnotierungen und Briefnennungen allzu weitgehende Rückschlüsse auf den frühesten Zeitpunkt bestimmter Musikkenntnisse ziehen, dafür ist Mascagnis *Cavalleria rusticana* ein Beispiel. Am 17.10.1936 hält das Tagebuch – als erste Eintragung zu dieser Oper – fest: „Abends hörte man aus Bellinzona die ‚*Cavalleria rusticana*', wo ich bemerkte, wie vertraut mir das einfache, frische kleine Werk aus frühen Tagen ist. Das ‚Intermezzo sinfonico' reichlich läppisch." (TB 1935/36, S. 381) *Cavalleria rusticana* gehört dann zu den Kompositionen, die – in einer vorangehenden Textfassung zu Kretzschmars enzyklopädischem Repertoire der Unterrichtung Leverkühns gehörend – in der endgültigen Fassung nur noch gleichsam als „hidden Text" existieren (vgl. Thomas Mann: Notizbücher 7-14 [s. Anm. 30], S. 198). Kretzschmar greift übrigens des Autors Kritik auf: Er betont den „frischen und echten, gesunden und inspirierten Wurf", macht sich aber „über das ‚Intermezzo sinfonico' lustig".

*Aida*[59], *Carmen*[60] und *Troubadour*[61] (je fünfzehnmal), den *Barbier von Sevilla*[62] (je zwölfmal), *Hoffmanns Erzählungen*[63] (neunmal), *Faust*[64] (ungefähr achtmal), *Manon*[65], *Fra Diavolo*[66], *Zauberflöte*[67] und *Salome*[68] (ungefähr sieben-

[59] Verdis Oper *Aida,* ein „Favourite" auch in Hans Castorps Musikschrank, führt in den Briefen und Tagebüchern die Liste der Verdi-Opern, beginnend mit dem Jahre 1919 (vgl. TB 22.3.1919), an. Eine Notierung vom 21.3.1920 (TB 21.3.1918/21, S. 403 f.) – „Hatte besondere Freude an dem aus dem Grammophon oft gehörten Schußduett" – zeigt, daß das Grammophon die Häufigkeit der Audition von Thomas Manns Lieblingsstücken der statistischen Erfassung entzieht. Besonders in den ersten Jahren des Exils rangiert *Aida* an erster Stelle (vgl. TB 1933/34, 1935/36). Doch wird nun auch, abgesehen vom Verdischen Requiem, das Mann sehr schätzte, Opern wie *Macbeth, Falstaff, Maskenball, Don Carlos, Otello, Traviata, Trovatore, Rigoletto* und *Nabucco* Aufmerksamkeit und Platz eingeräumt (vgl. TB 1940/43, 1944/46, 1946/48, 1949/50), wobei Nabucco ausdrücklich als „unbekannte Verdi-Oper" figuriert (TB 9.6.1951).

[60] Bizets *Carmen* ist mit der frühen Kenntnis von Nietzsches Wagner-Kritik verschränkt (vgl. Notizbücher 1-6 [1], S. 37). In den Tagebüchern erscheint die Oper erstmals am 22.11.1919 (TB 1918/21, S. 325). Am 21.5.1920 hält das Tagebuch fest: „Die Beziehungen des Zbg. zu ‚Carmen' gingen mir auf bei dem ‚lustbetonten' Kult der Piccaver-Platte ‚Hier an dem Herzen treu geborgen'." (TB 1918/21, S. 436) *Carmen* hält sich nachweislich in Thomas Manns „Repertoire" bis in die späten vierziger Jahre.

[61] S. Anm. 59.

[62] Daß Thomas Mann die Rossinische Oper auch schon vor der ersten Tagebucheintragung vom 17.2.1920 kannte, bedarf kaum der Erwähnung. Ebenso sicher ist aber, daß Rossini am Rande des Mannschen Musikhorizontes stand. In diesem Falle hielt er es kaum der Mühe wert, auf Gehörtes weiter einzugehen. Dabei kannte er natürlich den *Barbier von Sevilla* sehr wohl (vgl. TB 1946/48, S. 497, im Zusammenhang mit einer harschen Toscanini-Kritik). Und noch Anfang Juli 1955 hörte Mann in der Mailänder Scala *L'italiana in Algeri* (vgl. Hans Bürgin/Hans-Otto Mayer: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens, Frankfurt/Main 1974, S. 284). Bei aller Schmalheit der Repertoirekenntnis im Falle Rossini war dessen Musik doch immer noch für Überraschungen gut, so anläßlich einer „sehr gute[n] Ballet-Suite [...], überraschend modern und gut gearbeitet" (TB 24.2.1947) oder der Ouvertüre zu *La gazza ladra* – „Was für ein schmuckes Stück [...]" (TB 21.2.1948). Man geht sicherlich nicht fehl in der Annahme, daß Thomas Mann der Ablehnung, die Wagner Rossini entgegenbrachte, beipflichtete.

[63] Für Jacques Offenbach hat sich Thomas Mann aus Gründen eines vielschichtigen Vorurteils (s. seine Bemerkung in den *Betrachtungen* [GW XII, 152] und in „Zur jüdischen Frage" [GW XIII, 471]) nie erwärmen können und wohl auch nie interessiert. Doch auch hier mag das Exil wenigstens im Ansatz Korrekturen bewirkt haben, wie die einzige Tagebuchnotiz (27.2.1944) andeutet, die Offenbachs *Orpheus*-Ouvertüre lobend hervorhebt (TB 1944/46 , S. 27).

[64] Die frühe Kenntnis von Gounods Oper *Margarethe* wird schon durch Thomas Manns Erzählung *Der Bajazzo* (1897) evident. Wie *Zauberberg* und *Doktor Faustus* die Langzeitwirkung dieser Oper unterstreichen, so auch die Tagebücher. Sie bestätigen tiefreichendes Interesse: „Gounods ‚Margarethe', Oper von liebenswürdigem Reichtum, seltener Dichtigkeit der Einfälle, genußreich." (TB 18.3.1936)

[65] Ganz anders als Gounod hat Thomas Mann Massenet übergangen, obgleich er dessen Musik zweifellos schon vor der ersten – indirekten – Tagebuchnotierung kannte (vgl. TB 1918/21, S. 822). Bestätigt wird diese Distanz durch eine späte Notiz vom 19.11.1949, derzufolge Massenets *Manon* dem Vergleich mit Gounod nicht standhält.

[66] Anders als Bruno Walter, der bei einem Gespräch „das bedauerliche Verschwinden gewisser Spielopern", u.a. *Fra Diavolo* von Daniel François Esprit Auber, beklagte (TB 11.7.1945), hat Thomas Mann der Oper Aubers bestenfalls beiläufige Aufmerksamkeit geschenkt.

[67] Die *Zauberflöte* gehörte zu Th. Manns bevorzugten Mozart-Kompositionen. Dabei war ne-

mal), *Der Prophet*[69], *Don Juan (Don Giovanni)*[70] und *Freischütz*[71] (sechsmal),

ben – oder besser im Verein mit – der Musik das Ethos der Humanität von entscheidender Bedeutung. Das bestätigt der, Mozarts Werk gleichsam ungebrochen reflektierende Text *[Bekenntnis und Erziehung]* von 1922 (GW XIII, 251, 256) ebenso wie die frühe, ins Jahr 1903 fallende Notiz, die die Ideale der *Zauberflöte* als dem Verfall preisgegeben deklariert (vgl. Thomas Mann: Notizbücher 7-14 [hier 7] [s. Anm. 30], S. 90; vgl. auch: Peter de Mendelssohn: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918, Frankfurt/Main 1975, S. 560 f.). Gleichermaßen kommt dies in der Zeit zum Ausdruck, da angesichts der in Deutschland herrschenden Nazi-Barbarei das ethische Pathos von Werken wie *Zauberflöte* und *Fidelio* neu aktualisiert, hoffnungsgebunden klang – Erwartungen der „frühe[n] Zeit der Emigration in Bandol und Sanary", die gegen Ende des Krieges, angesichts eines Volkes, das „sich etwas angerichtet" hatte, aber nichts verstand, sich keiner Schuld bewußt war, der Skepsis und Enttäuschung verfielen. Die „Hoffnung auf Selbstbefreiung" hatte sich als Fata Morgana erwiesen (vgl. TB 26. u. 27.3.1945).

[68] Ein geradezu gegensätzliches Bild zeigt, angesichts des sich wandelnden geschichtlichen Kontextes, Richard Strauss' *Salome* im Spiegel Thomas Mannscher Rezeption. Premierenversessen (vgl. den Brief an Heinrich Mann vom 8.1.1901, in: Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel [s. Anm. 29], S. 15), hatte er die Dresdner Uraufführung der *Salome* (9.12.1905) gehört. Die Oper, die ihm damals als „tolle Zauberei" erschien (Brief an Heinrich Mann vom 17.1.1906, ebd., S 69), nutzte sich indes rasch ab, sie wandelte sich schließlich im Zeichen des Exils in ein „Schmißwerk", voll von „Oberflächlichkeit, Überholtheit und törichte[r] Kälte" (TB 2.5.1934). Daß ihn bis dahin *Salome* immer wieder beschäftigt hatte, bezeugt die Zitierung des „Quinten-Motivs" auf einem musikalischen Abend bei Bruno Walter (TB 17.12.1920), wie auch das Verdikt nach einem Opernbesuch in Chicago: „[...] veraltete Neurasthenie, erniedrigte Wagner-Mittel mit persönlicher Note [...]" (TB 21.11.1940). Thomas Manns Strauss-Kritik wurde freilich nicht erst im Schatten des Dritten Reichs und Straussens Kumpanei mit dem Regime negativ. Bereits 1920 standen in *Die Frau ohne Schatten* neben „bedeutenden Klangschönheiten" „Trivialität und ennui" (TB 2.3.1920).

[69] In den Tagebüchern und Briefen ist Meyerbeer kein Thema; und doch war Thomas Mann der Komponist von *Le prophète* natürlich ein Begriff, zweifellos lange Zeit gezeichnet durch das Verdikt Wagners, wie den *Betrachtungen* (GW XII, 411), *[Zur jüdischen Frage]* (GW XIII, 471) und dem *Versuch über das Theater* (GW X, 57) – mit Nennung der *Afrikanerin* – zu entnehmen ist. Im amerikanischen Exil indes wandelte sich das Urteil, gehört Meyerbeer neben Mahler, Schönberg und Mendelssohn zu den herausragenden Gestalten der Musik, deren Einfluß Richard Wagner „niemals verleugnen könnte" (An Enduring People, GW XIII, 505, 510).

[70] Erscheint Mozarts *Don Giovanni* auch in den Tagebüchern und Briefen nur äußerst selten, so öffnet der sowohl einzelne Nummern aus dieser Oper wie auch aus *Figaro* und *Entführung* enthaltende Schallplatten-Katalog den Blick für ein über die bloße Kenntnis von *Don Giovanni* hinausreichendes, weil umfangreicheres Spektrum Mozartscher Opern.

[71] Thomas Manns Äußerungen über Carl Maria von Weber sind ein Testfall für den Versuch, aus späten Bemerkungen auf die frühe Rezeption zu schließen. Dabei deutet der Vergleich zwischen einer frühen über *Oberon* („Die Musik bezaubernd, wo sie romantisch-elementarisch ist" [TB 10.8.1920]) und einer späten, vergleichenden („Die [Ouvertüre] zum ‚Oberon' zeigt Webers recht unbedankte musik. Entwicklung seit dem Freischütz." [TB 21.2.1948]) auf einen partiellen Vorbehalt gegenüber dieser Oper hin, der sich später vertiefte. Im Kontext dieser Gegenüberstellung erscheint die folgende, sehr spät fallende Betrachtung (TB 25.2.1950) als Rückblick auf frühere Auditionen des *Freischütz*: „Hörten abends mit Lächeln und Gefallen den ‚Freischütz', gekürzt. Das gehobene Singspiel. Gut deutsch und reich an gefälligen Nummern. Berührung des Eremiten mit Sarastro, der besser ist." Sie wären als ungeschriebene Erfahrungen neben der Bestätigung des Besuchs einer *Oberon*-Generalprobe unter Bruno Walter (TB 10.8.1920) zu ergänzen.

*Fidelio*[72] (viermal). Dieses Spektrum erweitert sich noch um Webers *Oberon* und *Euryanthe*, Verdis *La Traviata, Falstaff, Don Carlos, Macbeth* und *Un ballo in maschera,* um Werke Donizettis (*Liebestrank* und *Lucia di Lammermoor*[73]), Händels (*Acis und Galathea*[74], *Belshazzar*[75], *Music for the Royal Fireworks*[76]), Pergolesis (*La serva padrona*)[77], Schenks (*Der Dorfbarbier*)[78], Nicolais (*Die lustigen Weiber*)[79], Marschners (*Hans Heiling*)[80], Lorzings (Undine)[81], Pfitzners (*Palestrina*[82], *Christ-Elflein*[83], *Der arme Heinrich*[84], *Rose vom Liebesgarten*[85]), Mussorgskis (*Boris Godunow*)[86], Hugo Wolfs (*Corregidor*)[87] und Alban Bergs (*Wozzeck*[88], *Lulu*[89]).

Thomas Mann hat zeit seines Lebens Verdi als Komponisten und als Menschen außerordentlich geschätzt, und dies zweifellos gerade auch mit Blick auf Wagners Verhältnis zu Verdi, das – vergleichbar der Einstellung dieses Komponisten zu Brahms – nicht gerade von Noblesse belastet war. So hat er in einem Brief an Bertram vom 23.6.1924 Werfels *Verdi*-Roman, der sich mit dem

[72] *Fidelio* ist unter allen Kompositionen Beethovens wohl die von Thomas Mann am durchgehendsten und uneingeschränktesten geschätzte. In der neben dem Wagnerkonvolut ohne Zweifel umfangreichsten Sammlung mit werkbezogenen Kommentaren steht diese Komposition auch zeitlich an erster Stelle (Brief an Paul Ehrenberg vom 18.7.1901 – vgl. Regesten I, S. 39 [01/22]). Und sie hat sich – sieht man einmal von Wagner ab, der Beethoven gegenüber das Verdienst hatte, den „Zauber des Romantischen" zu evozieren – bis ins letzte Lebensjahrfünft in dieser Position gehalten, auch wenn sie, verglichen mit Wagner, voll „edle[r] Schönheit", wenn auch „klassizistisch steif" sich präsentierte (TB 30.9.1950). *Fidelio* ist zudem, mehr noch als Mozarts *Zauberflöte* Symbol gegen Unterdrückung und Barbarei, ein Werk, „dem große aktuelle Wirkungen vorbehalten sind" (vgl. TB 24.8.1935). Deutlichstes Zeichen hierfür ist die Verbindung dieser symbolischen Kraft dieser Komposition mit der von Thomas Mann angestrebten Verleihung des Friedensnobelpreises an Carl von Ossietzky (vgl. die Briefe 35/185-191 in: Regesten II, S. 82 f.).

[73] TB 1933/34, S. 285 (6.1.1934); TB 1946/48, S. 216 (24.01.1948).

[74] Vgl. Briefe aus Deutschland [Dritter Brief], GW XIII, 283 f.

[75] TB 1935/36, S. 48 (3.3.1935).

[76] TB 1946/48, S. 100 (21.2.1947).

[77] S. Anm. 74.

[78] S. Anm. 74.

[79] S. Anm. 74.

[80] Vgl. Brief an Bruno Walter vom 24.6.1917 (Briefe I [s. Anm. 27], S. 138).

[81] Vgl. GW XIII, 282.

[82] Vgl. u.a. die Briefe an Pfitzner vom 19.5.1917 (Briefe I, S. 135 f.) und Br. Walter vom 24.6.1917 (Briefe I, S. 136 ff. ) und TB 1918/21, S. 275 (28.6.1919).

[83] Vgl. TB 1918/21, S. 484 (9.2.1921).

[84] Vgl. TB 1918/21, S. 262 (10.6.1919).

[85] Vgl. Brief an Ernst Bertram vom 18.3.1918 (Regesten I, S. 242 [18/20]).

[86] Vgl. TB 1935/36, S. 51 (7.3.1935). Im Februar 1935 kam es im Hotel Chantarella zwischen Thomas Mann und Bruno Walter zu Gesprächen, in denen es – auch vergleichend – um Mussorgskis wie Wagners „Dilettantismus" ging (vgl. TB 1935/36, S. 33 (9.2.1935) und S. 34 (11.2.1935)).

[87] TB 1918/21, S. 440 (26.5.1920); TB 1918/21, S. 442 (4.6.1920); TB 1935/36, S. 299 (13.5.1936).

[88] Vgl. TB 1946/48, S. 209 (9.1.1948); TB 1946/48, S. 223 (13.2.1948);

[89] Vgl. TB 1937/39, S. 69 f. (31.5. und 2.6.1937). Mann betont in *Lulu* den *Tristan*-Einfluß.

Verhältnis Wagner – Verdi befaßt, sehr empfohlen[90]. Verdi wurde – daran läßt die *Kosmopolitismus* überschriebene Antwort auf eine Rundfrage, daran lassen aber auch Unbelastetheit, Beständigkeit und die relative Breite seiner Verdi-Kenntnis keinen Zweifel – Verdi wurde und blieb für Thomas Mann ein Gegenpol zu dem, wie er schreibt, „bei den Restaurationsversuchen Bayreuths, als Schutzherr einer höhlenbärenmäßigen Deutschtümelei und Vertreter roher Biederkeit mißbrauchten"[91] Wagner. Er wurde – so könnte man mit Blick auf Nietzsche vielleicht sagen – so etwa wie Thomas Manns *Carmen*-Komponist. Davon zeugt Thomas Manns gerade auch während der Exilszeit nie abbrechende Beschäftigung nicht nur mit der Musik (*Aida*, *La Traviata*; *Falstaff*; *Don Carlos*; *Macbeth*; *Otello*; *Un ballo in maschera*; *Il Trovatore*), sondern auch mit Verdis Briefen[92], ohne daß damit freilich Wagners überragende Bedeutung aufgehoben worden wäre. Wagner und Verdi fungierten in diesem Sinne als Gegensatzpaar, gerade auch menschlich: Verdi, der noble, den Tod Wagners Betrauernde – Wagner, der „schnupfende Gnom aus Sachsen mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter"[93]. Anläßlich einer von Werfel eingeleiteten Briefedition schreibt Thomas Mann an Agnes E. Meyer:

> Eine herrliche Figur alles in allem, unendlich nobler als sein formidabler Gegenspieler R. Wagner. Ich war tief ergriffen von dem Brief, den er unter dem Eindruck von Wagners Tod an Ricordi schreibt: „Triste triste triste!" Und dann spricht er von dem mächtigen (potente) Einfluss dieses Werks auf die Geschichte und Kunst, wobei er das Wort „potente" durchstreicht und corrigiert: „potentissima." Wundervoll! Dabei hatte er wahrhaftig unter dem fremden Genie gelitten und wusste, dass Wagner ihn verachtet hatte.[94]

Eindeutig herausragende Qualität kam Verdis *Requiem* zu, mit dem Thomas Mann wohl durch eine Aufführung unter Bruno Walter bekannt wurde. Eine Komposition, wie er schreibt, „national italienische[n] Gepräge[s], [...] dabei

[90] Brief an Bertram vom 23.6.1924 (in: Thomas Mann an Ernst Bertram [s. Anm. 34], S. 127).

[91] GW X, S. 189.

[92] Vgl. TB 1940/43, S. 428 und S. 432 f. (12. und 24.5.1942), vor allem aber den Brief an Agnes E. Meyer vom 12.5.1942, der gleichsam George Sands Prophezeiung des Jahres 1871 (TB 1946/48, S. 670 f.) als Übertragung ins Italienische zitiert: „Er [Verdi] fürchtet alles von den Deutschen: ‚They are monstr[u]ously proud, hard, intolerant, rapacious beyond measure and scornful of everything that is not German. A people of intellect without heart – a strong people but they have no grace [...]'" (Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955 [s. Anm. 3], S. 397).

[93] Brief an Julius Bab vom 14.9.1911 (Briefe I [s. Anm. 27], S. 91).

[94] Brief vom 5.5.1942 an Agnes E. Meyer (Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955 [s. Anm. 3], S. 395). Vgl. auch die Tagebuchnotiz vom 5.4.1947 (TB 1946/48, S. 112 u. 553). „Abends Verdi's Requiem und Parsifal, der mich ärgerte nach der Lektüre eines Artikels von Adorno über den letzten Newman-Band. Wie W. als Person Hitler anticipiert, ist schauerlich."

ganz große Musik. Das Fascinierende ist das Ineinander von Todeskultus und sinnlicher Lebensfülle."[95]

Von einer beachtlichen Anzahl von Opern, von Orchester-, Lied- und Kammermusik sprechen, heißt freilich auch eben jenes bereits erwähnten großen Dirigenten gedenken, der für Thomas Manns Umgang und Kenntnis, für sein Eindringen in Musik von besonderer Bedeutung war: Bruno Walter. Es war eine enge, freundschaftliche Beziehung die im Jahre 1914[96] in München begann, die die Stürme und Herausforderungen des Exils überdauerte und erst mit Thomas Manns Tod ein Ende fand. Noch im März 1954 bedankt sich Thomas Mann für eine – unter anderem Gustav Mahlers Kindertotenlieder enthaltende – Schallplattensendung mit Aufnahmen Bruno Walters. Es ist ein Brief[97], in dem sowohl die Bewunderung für die Interpretationskunst des Dirigenten wie für den Komponisten – einen „Meister", heißt es im Brief – zum Ausdruck kommt. Mit dieser Sendung wurde die im Laufe der Zeit – und nicht zuletzt auch während der Zeit des Exils – auf beachtlichen Umfang angewachsene Diskothek Thomas Manns um weitere Aufnahmen bereichert. So wie Thomas Mann nicht nur während der Münchner Jahre, sondern auch in der Schweiz und den USA wenn nur irgend möglich jedes Konzert Bruno Walters besuchte und selbst die strapaziöse Anfahrt zur Hollywood-Bowl nie scheute, so sammelte er auch engagiert Bruno Walters Aufnahmen. Er kannte sich aus: Für das eingangs erwähnte Wunschkonzert des Süddeutschen Rundfunks empfahl er eine – wenn auch alte – Aufnahme der *III. Leonoren*-Ouvertüre von Walter. Und so besaß er auch die Bruno Walter-Aufnahme der *Ersten* und *Vierten Symphonie* Mahlers, von Beethovens *Erster*, *Dritter* und *Achter* Symphonie, der *Symphonie Fantastique* von Hector Berlioz, der *Dritten Symphonie* von Brahms, zweier symphonischer Dichtungen (*Tod und Verklärung* und *Don Juan*) von Strauss, der *Linzer Symphonie* (KV 425) und mehrerer Arien Mozarts. Bruno Walter-Aufnahmen stellen, soweit dem geschrumpften, jetzt im Rundfunk-Archiv Frankfurt liegenden Bestand zu entnehmen, den Löwenteil der Mannschen Diskothek.

Eine temporäre, milde Vorliebe entwickelte Thomas Mann für Sibelius, nachdem ihm sein amerikanischer Verleger Alfred A. Knopf während der ersten USA-Reise dessen *Sechste* und *Siebte Symphonie* geschenkt hatte.[98] Besonders letztere hatte es ihm als „einsätzig[es], [...] sehr eigenwilliges, interessantes und spannendes Werk"[99] angetan. Die Kenntnis Sibeliusscher Musik

[95] TB 1918/21, S. 347 (21.12.1919).
[96] Vgl. Notizbücher 7-14 [10] (s. Anm. 30), S. 224.
[97] Brief an Bruno Walter vom 12.3.1954, in: Briefe III (s. Anm. 8), S. 331.
[98] Vgl. TB 1933/34, S. 437 (12.6.1934).
[99] TB 1933/34, S. 448 (22.6.1934).

erweitere sich noch um die *Erste*[100], die *Zweite*[101] und *Dritte Symphonie*[102], die Tondichtung *Tapiola*[103] und das *Violinkonzert*[104]. Die Bekanntschaft mit Sibelius ist ein pikantes Beispiel für die – von Adorno zutiefst beklagte und heftigst attackierte[105] – angelsächsische Vorliebe für dessen Kompositionen. Begleitet wurde Thomas Manns vorübergehendes Faible, das ihm wohl von einer gleichsam „nordischen Exotik" der Naturstimmung vermittelt wurde, die angesichts der besonderen Aussagekraft und Sinnhaltigkeit, die Naturereignisse für Thomas Mann hatten, nicht überraschen kann, besonders während des Exils von einem Interesse an Tschaikowskys Orchester- und solistischer Musik, dem von ihm sehr geschätzten *Violinkonzert.* Schon in den *Betrachtungen* hatte Thomas Mann freilich die *Pathétique* als ein besonderes Werk herausgestellt[106]. Es war eine Vorliebe, die die Zeiten überdauerte, und auch hier wieder ist die durch den Kontext der Zeitkonstellation bedingte leitmotivisch modifizierte Einfärbung unübersehbar. Ist es in den *Betrachtungen* das Bejahend-Martialische, so in der *Entstehung des Doktor Faustus* das „Schwermutsvoll-Beste", was der Kommentar hervorhebt[107]. In den ersten Jahren des Exils, die einen regelrechten Schub der Mannschen Tschaikowsky-Rezeption bringen, war es neben dem *Violinkonzert* vor allem die *Vierte Symphonie*, in der, wie es im Tagebuch heißt, „[d]as Großartige mit dem Trivialen gemischt" sich findet[108], die beeindruckte. Es war wohl die kontrastreich-plastische, durch geradezu klirrende Klangballungen und intensiv ausgezogene Melodielinien, in Kontraste zerfällte musikalische Struktur, die faszinierte. Ein musikalisches Panorama, dessen Intonationsstruktur Thomas Mann bereits 1932 im Brief an B. Fucik mit „einer so modernen Erscheinung wie Strawinski" verbunden sah[109]. Es scheint, als sei diese Vorliebe auf Thomas Manns – von ihm selbst so bezeichnete – „Neigung zum Polaren"[110] zu beziehen.

Sibelius hat Thomas Mann seit Anfang der vierziger Jahre offensichtlich

[100] Vgl. TB 1935/36, S. 171 (9.9.1935).
[101] Vgl. TB 1935/36, S. 61 (19.3.1935).
[102] Vgl. TB 1935/36, S. 187 (10.10.1935).
[103] Vgl. TB 1937/39, S. 148 (30.12.1937).
[104] Vgl. TB 1937/39, S. 220 (7.5.1938).
[105] Vgl. Adornos Glosse über Sibelius [erstmals erschienen 1938] (Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, S. 247-252), in der er – neben heftigsten Angriffen angesichts Sibelius' kompositorischer „Qualität" – die gerade in den angelsächsischen Ländern manifeste Vorliebe für Sibelius auf Kosten der wirklichen Moderne, Schönbergs und seiner Richtung, anprangert.
[106] GW XII, 397.
[107] GW XI, 156.
[108] TB 1935/36 [2.3.1935], S. 47.
[109] Vgl. Brief an B. Fučik vom 15.4.1932, in: Briefe I (s. Anm. 27), S. 316.
[110] Vgl. TB 1933/34 [16.9.1934], S. 527.

nicht mehr gehört. War es Adornos Einfluß? Im Falle Tschaikowskys jedenfalls ist die Adorno-Orientierung erkennbar. Eine Diskussion über Tschaikowsky im Anschluß an eine „Konferenz" über die *Symphonische Kantate* in *Doktor Faustus*[111] ist wohl nicht nur in Zusammenhang mit der Einbeziehung Tschaikowskys in den Tumult der Stilparodien dieser Komposition zu sehen. Vielmehr hat man diese Diskussion auch zu erinnern, wenn Brahms' *Haydn-Variationen* zu späterer Zeit verglichen mit Tschaikowsky als natürlich die feinere, höhere Musik bezeichnet werden.[112] Solche Differenzierung kam freilich Thomas Manns hochentwickeltem kritischen Urteil entgegen. Stilvergleiche zwischen verschiedenen Komponisten[113] wie auch zwischen den Werken eines Komponisten[114] finden sich unter seinen Kommentaren immer wieder.

## Faust wird Musiker. „Wachsende Werke" in Lied und Symphonie

Seit der Veröffentlichung der Tagebücher ist gewiß, daß die ersten, auf den *Doktor Faustus* hindeutenden Gedanken und Überlegungen schon zu Beginn des Exils und nicht erst mit dem Studium von Lou Andreas-Salomés Erinnerungen und Podachs *Nietzsches Zusammenbruch* im Jahre 1942[115] einsetzen. Die Thomas Mann – nach einer eher andeutenden Notiz vom 3. April 1933[115a] – bereits im Jahre 1934 wieder in den Sinn kommende *Faust-Novelle* erhielt angesichts der faschistischen Diktatur eine völlig neue Dimension. Als „freies Symbol für die Verfassung und das Schicksal Europa's" erschien sie ihm „nicht nur glücklicher, sondern auch richtiger u. angemessener als ein redend-richtendes Bekenntnis".[116] Die Hypothese einer lange vor dem Beginn des *Doktor Faustus,* im Banne der drohenden Barbarei einsetzenden Inkubationszeit scheint deshalb nicht weit hergeholt, und hier wäre auch Thomas Manns, sich mit dem Schweizer Exil außerordentlich intensivierende und ausweitende Be-

[111] TB 1946/48 [25.11.1946], S. 67.

[112] Vgl. TB 1946/48 [5.8.1948], S. 292.

[113] Vgl. etwa die Bemerkung zur Beziehung zwischen Sibelius *Zweiter Symphonie* und Elementen des Tschaikowskyschen Stils (TB 1937/39, S. 232 [1.6.1938]).

[114] Den Notizen zu Verdis Frühstil (*Macbeth* – vgl. TB 1935/36, S. 90 [25.4.1935]) wie auch Alterstil (im *Falstaff* – vgl. TB 1935/36, S. 165 [26.8.1935]) oder Manns Empörung über die „Schamlosigkeit" der Stokowskyschen „Tristan-‚Synthesis'" (TB 1.7.1946) wären andere, ähnliche Beispiele hinzuzufügen.

[115] So noch bei Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus" (s. Anm. 33), S. 6.

[115a] Vgl. TB 1933/34 (3.4.1933), S. 34. Dazu auch Klaus Harpprecht: Thomas Mann. Eine Biographie, Reinbek 1995, S. 735.

[116] TB 1933/34 (11.2.1934), S. 321. Vgl. unten das Kapitel *Adorno-Lektionen* und Anm. 196.

schäftigung mit dem Lied sicherlich als ein wichtiger Faktor einzusetzen[117]. Faust wurde Musiker[117a].

Was die Tagebücher zum Lied berichten, spiegelt das Schallplattenverzeichnis wenigstens partiell wider. Und man kann in der Differenz zwischen den ausgeschiedenen Passagen und der endgültigen Fassung der Liedpassagen im IX. Kapitel des *Faustus*[118] die Verdichtung auf das Schicksalhaft-Endzeitliche, wie es sich in den *Vier ernsten Gesängen* von Brahms und im *Wegweiser* aus Schuberts *Winterreise* paradigmatisch ausgeprägt findet, die künstlerische Brechung und Entfaltung ganzer Schallplatten-Séancen erkennen. Auch hier die leitmotivische Modifikation musikalischer Lebensmotive im Kontext neuer Konstellation. Das wird besonders eindrücklich an der *Winterreise* erkennbar. Auch sie hatte Thomas Mann ja (gesungen von van Rooy und) mit Bruno Walter als Begleiter gehört, eine Wiedergabe, die er in den *Briefen aus Deutschland (Dritter Brief)* rühmt.[119] Nun aber wächst die Todes-Inklination des *Zauberberg* ins Schicksalhaft-Abgründige, Unerlösbar-Zerrissene, Zeitgeschichtlich-Volkspsychologische und die sich fortzeugende Steigerung der mitschwingenden Ausdrucks- und Reflexionswerte ist unüberhörbar:

„Seltsamer, romantisch-trister Reigen" (12.11.1937)[120] – „merkwürdigster Cyclus, dessen wilde Verzweiflung und Bitterkeit vom Konzertpublikum kaum je verstanden worden" (29.10.1948)[121] – „[...] ‚Winterreise' und Isolde. Die ungeheueren, hysterischen Akzente derselben. Die tiefe Verzweiflung der sehr gut gesungenen Lieder. Das Deutsche – welch sonderbare Seelenverfassung, nirgends sonst vorkommend" (27.1.1949)[122] – dies die Kommentare. Doch der Kontrapunkt dieses Endzeit- und Abgrund-Tenors lautet unwandelbar: „Die ‚Winterreise': unvergleichlich!"[123] Und dies ist das Urteil über Schubert schlechthin, über bestimmte andere Lieder, wie *Der Musensohn*[124],

[117] ‚Eingewurzelt' wurde Thomas Manns tiefe Neigung für die „Verbindung von Wort und Ton im Liede" (GW XI, S. 422) durch seiner Mutter Musizieren, dem er – wie Hanno stundenlang im Fauteuil kauernd – lauschte (GW XI, 421).

[117a] Wenigstens sechs Tagebuchnotizen deuten darauf hin. Vor allem die vom 7.11.1935, wo es um Hugo Wolf geht, die vom 9.12.1937, wo in Verbindung mit Psychose und *Violinkonzert* Schumanns eine innere „Mahnung an die Faust-Novelle" sich einstellt; schließlich die vom 27.12.1935, in der im Anschluß an die Lektüre von Kris' *Zur Psychologie älterer Biographik* per Negation gerade die sich herauskristallisierende Identität Fausts als Musiker bestätigt wird.

[118] Vgl. TB 1946/48, S. 876.

[119] GW XIII, 282.

[120] TB 1937/39, S. 128.

[121] TB 1946/48, S. 321.

[122] TB 1949/50, S. 13.

[123] TB 1949/50, S. 274 (5.10.1950).

[124] Vgl. insbes. TB 1949/50, S. 92 (31.8.1949).

über die große *C-Dur Symphonie*[125] und namentlich das *B-Dur-Trio* op. 99[126].

Schuberts Symphonien – als solche zählten die *Unvollendete* und die späte in C-Dur, der Rest bleibt anonym. Zwei Orchesterkompositionen, die für Thomas Mann offenbar in viel stärkerem Maße unverwechselbare symphonische „Individualitäten" waren, als etwa im Falle von Schumann[127], um von Haydn[128] und Mozart[129] zu schweigen, denen die pauschale Benennung „Symphonie" zugedacht ist[130]. Nicht so dagegen bei Brahms, Bruckner und Mahler. Von ersterem kannte Thomas Mann, schätzte und benannte er fast durchweg[131] alle vier Symphonien, und nicht nur sie, sondern auch die *Klavierkonzerte* (op. 15 u. 83) das *Violinkonzert* (op. 77), das *Doppelkonzert* (op. 102) und die *Haydn-Variationen* (op. 56a). Besonders oft hörte er die *Vierte Symphonie* (op. 98) von Brahms, bei der ihn – seltene Anmerkung zur Instrumentalmusik – der „durchgehenden Anfangsgedanke, der geistreich gestreift und erinnert wird"[132] fesselte. Ähnliches dürfte ihn bei der außerordentlich geschätzten *d-moll-Symphonie* von César Franck, die aufgrund von Themenverarbeitung und -transformation alle drei Sätze vernetzt, beeindruckt haben – ein Vorgehen, das an leitmotivische Verfahren erinnert. Leitmotivik: die variierende[133], prozeßhaft sich entfaltende Klangspur des musikalischen Gedankens[134], oh-

[125] Vgl. TB 1946/48, S. 328 f. (11.11.1948).

[126] Vgl. TB 1946/48, S. 508 (Anm. 3 zum 2.1.1947).

[127] Thomas Manns Tagebücher geben erst in den vierziger Jahren über die Identität der – ohnehin selten genannten – Symphonien Schumanns vereinzelt Auskunft. So wird am 18.5.1942 die *Rheinische Symphonie* [die *Dritte* in Es-Dur, op. 97] genannt, am 17.5.1944 die *Erste Symphonie* [die *Frühlingssymphonie* in B-Dur, op. 38]. Zuvor wird lediglich „eine Symphonie von Schumann" genannt (TB 17.3.1919), bestenfalls heißt es: „Schumann-Symphonie mit dem außerordentlich schönen Andante" (TB 25.2.1920).

[128] Die am 13.8.1935 notierte „3. Symphonie von Haydn" entzieht sich der Identifizierung. Zahlreiche, ebenfalls allgemein gehaltene Eintragungen belegen, daß Thomas Mann Haydns Streichquartette sehr schätzte.

[129] Selbst Mozarts *Symphonie Nr. 39* in Es-Dur, KV 543, die, wie Hans Rudolf Vaget eruierte, am 26.7.1940 im „Bowl"-Konzert des Los Angeles Philharmonic Orchestra erklang (Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel (s. Anm. 3), S. 887), findet lediglich in der Notiz „[...] danach Weber-Mozart-Wagner-Brahms-Konzert unter Walter" Platz (TB 27.7.1940). Nur ein Klavierkonzert, das in c-moll, gespielt von Schnabel, wird – einmal – exakt benannt (TB 13.1.1946).

[130] Thomas Mann adaptierte damit freilich eingeschliffene Rezeptionsgewohnheiten.

[131] Thomas Mann spricht zweimal fälschlich von Brahms „5. Symhonie" (vgl. TB 1935/36 [3.6.1935], S. 113 und TB 1946/48 [18.5.1948], S. 267 und S. 750).

[132] TB 1935/36, S. 107 (23.5.1935).

[133] Vgl. TB 4.4.1920 (vgl. oben Anm. 21).

[134] Vgl. hierzu insbes. Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in „Der Ring des Nibelungen" und „Buddenbrooks", in: Literatur und Musik, hrsg. von Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 332 f., ferner: Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik (s. Anm. 11), S. 191 ff.

nehin eine – auch literarische gewachsene – Technik, ein die künstlerische Faktur übergreifend prägendes *tertium comparationis* der Künste. Die Identifikation mit César Franck, dessen Musik Thomas Mann erst in den USA kennengelernt hatte[135], ging so weit, daß er am 15. September 1946 im Geburtstagsbrief an Bruno Walter schrieb:

> Zum Musiker geboren, hätte ich komponiert ungefähr wie César Franck und dirigiert – wie Du.[136]

Eher zwiespältig war sein Verhältnis zu Bruckner, von dem er vor allem die *Vierte*[137] und die *Siebte Symphonie* kannte. Dem Lob einer Aufführung der *Siebten* unter Bruno Walter[138] steht die Charakterisierung dieser Komposition als „halb unsinnig, halb großartig"[139] gegenüber; und in einem Passus der Notizbücher heißt es – wahrscheinlich unter dem Einfluß Adornos: „*Bruckner* nicht reine kontrap.<unktische> Riesenbauten. Nicht Architektur, brüchig. Kontrapunkt bescheiden. Er ist homophon. Generalbaß-Komponist."[140] Es scheint, als habe Thomas Mann hier – wie übrigens partiell auch bei einzelnen Schumannkompositonen – das vermißt, was er schon früh notiert hatte: „‚Darin besteht das eigentliche Geheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.' (Schiller.)"[141]

Mit dieser von Thomas Mann nachdrücklich zitierten Maxime korrespondiert eine Forderung, die sich im Spannungsfeld zwischen moderner Kunst und Traditionsperspektive grundsätzlich zuspitzte: die der Integration des Disparaten. Ein übergreifendes Problem, das seine Herausforderung, damit aber auch den Angriffspunkt der Lösung dort findet, wo es schöpferisches Defizit ins Positive zu wenden gilt – im „Durchbruch":

> Was *weiß* man vom modernen Künstler, seinen Geheimnissen, seinen Künsten, seinen Pfiffen aus der [...] Schwäche eine Tugend zu machen etc, von Strauß, Mahler, Hofmannsthal, Wedekind [,] etc.?[142]

Als Thomas Mann Ende 1908/Anfang 1909 diese Zeilen schrieb, hatte er die

[135] Die früheste Eintragung findet sich unter dem 23.5.1944 (TB 1944/46, S. 59).

[136] Th. Mann: Briefe II (s. Anm. 7), S. 504.

[137] Vgl. TB 1935/36 (10.3.1936), S. 271. Daß Thomas Mann Bruckner schon vorher kein Fremder war, geht aus dem Brief an Gustav Blume vom 5.7.1919 (Briefe I, S. 164) hervor.

[138] Vgl. den Brief vom 13.12.1937 an Br. Walter: „Wir denken an das herrliche Konzert, die für mich geradezu epochale Bruckner-Aufführung [...]" (Briefe II [s. Anm. 7], S. 36).

[139] Brief an Erika Mann vom 8.2.1949 (Briefe III [s. Anm. 8], S. 72).

[140] Notizbücher 7-14 [9] (s. Anm. 30), S. 195 (1947).

[141] Notizbücher 7-14 [9] (s. Anm. 30), S. 154 (1906).

[142] Notizbücher 7-14 [9] (s. Anm. 30), S. 182 (1908/09).

bald darauf als „sehr großartig“[143] empfundene *Achte Symphonie* Gustav Mahlers noch nicht gehört[144]. Doch der musikalische und menschlich-künstlerische Ruf des Mannes, der auch Schönberg nach anfänglicher Irritation und Distanzwahrung in seinen Bann schlug, war schon zu ihm gedrungen. Er wurde durch die persönliche Bekanntschaft mit Mahler nach dem Konzert[145] bestätigt. Katia Mann berichtet, Thomas habe ihr damals gesagt, „bei Gustav Mahler wäre es eigentlich das erste Mal, daß er das Gefühl habe, einem großen Mann zu begegnen“[146]; kaum anders hatte er es im Brief an Wolfgang Born vom 18.3.1921 ausgedrückt: Mit Mahlers „verzehrend intensiver Persönlichkeit“ verband er den „stärksten Eindruck“.[147]

Das Außerordentliche der Persönlichkeit Mahlers verschränkte sich bestätigend und steigernd mit der Attraktionskraft des Werkes. Die Faszination dieser Verschmelzung – der Einstand von bannender Persönlichkeit und überdimensioniert gebannter Werktotale – dauerte ein Leben lang. Wahrhaft grundlegenden Anteil hieran hatte zweifellos Bruno Walter, der ihm die Mahlersche Klangwelt, nicht erst und nicht allein über das Medium der Schallplatte immer wieder höchst eindrucksvoll vermittelte[148]. Thomas Mann hatte die von Bruno Walter geleitete Uraufführung des *Liedes von der Erde* (20. November 1911)[149] erlebt, und es war diese Komposition, die er auch im Oktober 1930 erneut in München[150] und dann 1941 in New York unter Walters Leitung hörte[151]. Wirkungsgeschichtlich aufschlußreich die Korrelation, die er in diesem Zusammenhang zur Rezeptionsdichte und Rezeptionswürdigkeit anderer Komponisten sieht: „– ein *wachsendes* Werk, wie mir scheint, während so manches andere aus jener Zeit im Verblassen und Niedergehen begriffen ist“,

[143] Vgl. den Brief an Heinrich Mann vom 18.9.1910, in: Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel (s. Anm. 29), S. 113.

[144] Thomas Mann hatte den Besuch der am 12.9.1910 stattfindenden UA der 8. Symphonie bereits in einem Schreiben an Paul Ehrenberg vom 3.9. angekündigt (vgl. Briefe I [s. Anm. 27], S. 87).

[145] Vgl. Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel (s. Anm. 29), S. 381, Anm. 5 zum 18.9.1910. Mann war nach dem Konzert mit Mahler und Reinhardt zusammengewesen. In einem Brief vom September 1910 (Briefe I [s. Anm. 27], S. 88) hat Mann Gustav Mahler noch einmal nachdrücklich „für die Eindrücke vom 12. September“ gedankt.

[146] Katia Mann: Meine ungeschriebenen Memoiren, Frankfurt/Main 1976, S. 74 f.

[147] Briefe I (s. Anm. 27), S. 185. Bekanntlich hat Thomas Mann in diesem Brief auch von der für das Porträt (und den Vornamen) seines Protagonisten Aschenbach im *Tod in Venedig* ausgehenden, prägenden Wirkung gesprochen, die Mahlers Erscheinung und die Bulletins über seine „letzten Stunden“ auf ihn ausübten, während er auf Brioni seine Erzählung konzipierte.

[148] Thomas Mann hat mehrfach und zu verschiedenen Zeiten hervorgehoben, daß Bruno Walter *sein* Dirigent sei und ihn dabei auch über Monteux, den er zweifellos sehr schätzte, und Toscanini gestellt, an dem er manches auszusetzen hatte (vgl. TB 22.4.1934; TB 10.3.1940; TB 31.12.1937; TB 20.4.1942; TB 23.12.1946; TB 2.3.1949).

[149] Vgl. Bürgin/Mayer: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens (s. Anm. 62), S. 39.

[150] Vgl. Bürgin/Mayer (s. Anm. 62), S. 106.

[151] Vgl. TB 1940/43, S. 214 f. (23.1.1941).

schreibt er am 24. Januar 1941 an Agnes E. Meyer.[152] Worauf er sich bezog, wird einmal aus einer zeitlich benachbarten Tagebucheintragung (1.2.1941) anläßlich einer Wiedergabe von Richard Strauss' *Heldenleben* deutlich: „Sehr deutsch und sehr hitlerisch, trivial, brutal, raffiniert, ‚gigantisch'", heißt es da, und: „egozentrische Selbstfeier, revolutionärer Kitsch." Zurückhaltender und sachlicher lautet, was er Anfang März 1942 an Alma Mahler-Werfel schreibt: „Mahler und Amerika betreffend haben Sie natürlich vollkommen recht. Erst ganz langsam fängt diese große Musik hier an zu klingen. Ich glaube, daß die sonderbare Zufallspassion der Amerikaner für Sibelius ihr im Wege stand."[153]

Manns Kenntnis Mahlers beschränkte sich freilich nicht auf die *Achte* und *Das Lied von der Erde*. Er erfuhr das „symphonische Ringen dieses tragischen Religiosen" (GW XIII, 282) auch aus seiner *Ersten*[154] und *Zweiten*[155], seiner *Vierten*[156] und *Fünften*[157] sowie der *Neunten*[158], die er – wie das *Lied von der Erde*[159], die *Fünfte* und die *Kindertotenlieder*[160], die ihn stets neu ergriffen, immer wieder hörte.

Thomas Manns Mahler-Auditionen vermitteln dabei – naturgemäß punktuell – einen Eindruck von der mit der Arbeit am *Doktor Faustus* sich erkennbar akkumulierenden Kontext-Vielfalt und Konzentration eines Musikinteresses, das sich in der Verbindung von Musikerlebnis und werkgerichteter Rezeption steigerte. Das läßt eine Tagebucheintragung vom 19.4.1943, also aus der Anfangsphase der Niederschrift des *Doktor Faustus*, erkennen:

Abends Musik: Mahler, 9. Symphonie, Schumann-Lieder, Ring-Fragmente. In Waetzoldts Dürer.[161]

[152] Vgl. Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel (s. Anm. 3), S. 255.

[153] Briefe II (s. Anm. 7), S. 244.

[154] Vgl. TB 1935/36, S. 249 (29.1.1936).

[155] „[E]in an Menschlichkeit reiches Werk, das heiterste Sinnlichkeit und ringende Religiosität umfaßt" (TB 1.11.1918).

[156] „[...] mit Zweifeln gehört [...]" (TB 30.11.1946).

[157] „[...] groß und besessen [...]" (TB 16.1.1937).

[158] Früheste (präzise!) Notiz wohl vom 19.4.1943 (TB 1940/43, S. 565).

[159] Eine späte Notiz (15.12.1946) drückt freilich auch – bei allgemeiner Müdigkeit und übergroßer innerer Anspannung – Reizbarkeit aus, angesichts einer Musik, die ihm – indisponiert wie er war – in besonderem Maße als „physisch [und psychisch] sehr angreifend" erschienen sein muß: „[...] ertrug schlecht das nachf. ‚Lied von der Erde' in dem Gefühl, Mahler im Grunde nicht leiden zu können. ‚Ein Vöglein singt im Walde', mit Sologeige, was soll mir das bei dem krampfigen Gewaltmenschen." (TB 1946/48, S. 73 f.)

[160] Früheste Notiz wohl vom 18.12.1933 (TB 1933/34, S. 270). Thomas Mann kannte auch die *Lieder eines fahrenden Gesellen* (vgl. TB 1946/48 , S. 56 [24.10.1946]).

[161] TB 1940/43, S. 565.

## Schwierige Annäherung: Beethoven

Der Komponist, dessen Person und Werk sich Thomas Mann groß und sperrig zugleich darstellte, war sicherlich Beethoven. Eine Erläuterung seiner Stellung zu Beethoven für die Vossische Zeitung vom 19.12.1920 besagt, daß er kein Verhältnis zu Beethoven habe, „‚es wäre denn das einer stummen und religiösen Ehrfurcht'". Und er fährt fort, er glaube nicht, „daß er Beethovens Werk so zu durchdringen und ganz erkennen vermag, wie es ihm bei Wagner gelingen mochte".[162] Noch im Sommer 1946, Thomas Mann hatte Adorno-Kretzschmars Unterweisungen längst seine Feder geliehen, äußerte er sich nur wenig zurückhaltender: „Ich schreibe über Wagner gewiß mit mehr Sicherheit und Richtigkeit, als über Beethoven. Aber in einem Roman, der von Musik-Dämonie handelt, konnte es ohne diesen nicht abgehen."[163] Eine späte Anfrage wegen eines Textes über Bach hat er im Jahre 1950 sehr ähnlich beantwortet.[164]

Als Instanz menschlich-künstlerischer Größe war ihm Beethoven der Inbegriff dessen, was die eigene schöpferische Maxime ausmachte: Selbstüberwindung:

> Heldenthum ist für mich ein „Trotzdem", überwundene Schwäche, es gehört *Zartheit* dazu. Klingers schwacher kleiner Beethoven, der sich auf den großen Götterthron gesetzt hat und, sich inbrünstig concentrirend, die Fäuste ballt, – das ist ein Held.[165]

Thomas Mann ist Beethovens Musik, bei aller Problematik des Verstehens nicht etwa ausgewichen. Im Gegenteil! Seine Mitteilung an Paul Ehrenberg vom 18.7.1901, wonach er – neben *Meistersinger* und *Tannhäuser* – *Fidelio* unter Hofkapellmeister Zumpe gehört habe[166], mag nicht die erste sein; sie zeugt ebenso für frühes Beethoven-Interesse wie die Beethovens *Missa* geltende Kartenbesorgung zwei Jahre später[167].

[162] Antwort auf eine Rundfrage der Vossischen Zeitung (19.12.1920) – vgl. Brief-Regesten IV, S. 426 f. (N 20/12). Ähnlich hatte Nietzsche geurteilt (vgl. Curt Paul Janz: Friedrich Nietsche. Biographie I, München 1981, S. 517).

[163] Brief an Gerhard Albersheim vom 19.6.1946 (Briefe II [s. Anm. 7], S. 493).

[164] „Selbst wenn er Zeit hätte, würde er es nicht wagen, über Bach zu schreiben. ‚Es würde doch nur ein dilettantisches Geschwätz werden.'" Brief vor dem 28.7.1950 an den Deutschen Bachausschuß Leipzig (Regesten III, S. 752 [50/310]). Dabei war Bach für ihn auch als Größe musikalischer Traditionsbewahrung bedeutend: Er las „einen interessanten Aufsatz im ‚Bund' von Wendriner über die Wiedererweckung Bachs durch Mendelssohn. Reizend der junge Felix bei Goethe als ‚mein David'." (TB 1935/36 [12.7.1936], S. 330)

[165] Brief an Kurt Martens vom 28.3.1906 (Briefe I [s. Anm. 27], S. 63); jetzt in: Thomas Mann Jahrbuch 3 (1990), S. 226 f.

[166] Briefe III (s. Anm. 8), S. 429.

[167] Vgl. den Brief an Carl Ehrenberg vom 28.10.1903, in: Briefe III (s. Anm. 8), S. 447.

Thomas Mann kannte und schätzte – mit unterschiedlicher Gewichtung und unterschiedlich angesprochen – viele Stücke Beethovens. Besonders hoch in seiner Wertschätzung rangierten sehr bald *Fidelio*, *Leonore III*, *An die ferne Geliebte*, die *Eroica*, die *Frühlingssonate* (op. 24), auch die *Fünfte*, *Sechste* und *Siebte Symphonie*; er hörte auch die *Erste* und *Zweite* Beethoven-Symphonie ebenso wie die *Klavierkonzerte*[168] und einzelne *Variationszyklen*[169]; er lernte Beethovens Werke in solistischen Präsentationen von Lamond[170] und Serkin[171], Huberman[172], Menuhin[173] und Adolf Busch[174] kennen.

Weniger schätzte Thomas Mann freilich, was er später das „Klassizistische" an Beethoven nannte. Eine Bemerkung über *Fidelio* aus dem Jahre 1950 – „‚Fidelio'. Edle Schönheit, klassizistisch steif doch im Vergleich mit dem Zauber des Romantischen, das nachfolgte: Elsas Traum. Aber freilich das Edle steht höher, als der Zauber."[175] – hat ihren Vorläufer in einer Notiz aus dem Jahre 1918, in der eine in Teilen „fast trocken" wirkende Beethoven-Sonate nicht bestehen kann gegenüber den „[h]errlich ausdrucksvolle[n] Akzente[n]" und „romantische[n] Klänge[n]" eines Schumann-Stückes[176]; nur daß hier das nachträglich ästhetisch-qualitative Austarieren fehlt. Wachsende Differenzierung und Schärfung des Urteils sind unverkennbar. Wird das *Allegretto* der *VII. Symphonie* 1919, der allgemeinen, bis zur Uraufführung zurückzuverfolgenden Auffassung folgend, als „höchst genial" bezeichnet, so problematisiert Thomas Mann fünfzehn Jahre später die seiner Meinung nach bestehende Diskrepanz zwischen Satzbezeichnung und Satzcharakter:

> Problematik des 2. Satzes der Siebenten, der, trauermarschartig, merkwürdigerweise ‚Allegretto' heißt und für eine Trauermusik in der Tat zu geistreich ist.[177]

[168] Die Klavierkonzerte werden freilich nur selten – wie im Falle des „Emperor"-Konzerts op. 58 (vgl. TB 1946/48 [11.10.1946], S. 51) – genau benannt.

[169] So Beethovens Variationen für Klaviertrio, op. 121 a (vgl. TB 1933/34 [16.8.1934], S. 507).

[170] Lamond „erfaßt Beethoven sehr stark" (TB 1918/21 [16.10.1921], S. 551).

[171] Vgl. u.a. TB 1933/34 [19.12.1933], S. 271; TB 1935/36 [5.11.1935], S. 201; TB 1935/36 [12.11.1935], S. 205; TB 1935/36 [12.11.1936 – Busch/Serkin], S. 393; TB 1940/43 [7.5.1940], S. 71.

[172] Vgl. TB 1935/36 [15.3.1935], S. 56; TB 1944/46 [1.2.1946], S. 305. (Thomas Mann schätzte Huberman freilich nicht nur als Beethoven-Interpreten. So bevorzugte er dessen Aufnahme des Tschaikowsky-*Konzerts*, eine Columbia-Platte – vgl. TB 1933/34 [13.5.1934], S. 417; aber er würdigte nicht weniger seine Wiedergabe des *Violinkonzerts* von Mendelssohn.)

[173] Die *Kreutzersonate* (vgl. TB 1940/43 [29.9.1942], S. 479) und das *Violinkonzert* (vgl. TB 1949/50 [3.10.1950], S. 274). Natürlich hörte Thomas Mann Menuhin mit der Musik vieler Komponisten, insbes. Mozarts, Debussys, Mendelssohns und Bachs. Aufschlußreich die Bemerkung zu einer Bach-Partita: „noble ennui" – vgl. TB 1946/48 [2.3.1948], S. 231.

[174] TB 1937/39 [26.10.1937], S. 122.

[175] Vgl. TB 1949/50 [30.9.1950], S. 273.

[176] Vgl. TB 1918/21 [8.12.1918], S. 104.

[177] TB 1933/34 [14.4.1934], S. 389 f. Dirigent der Aufführung war Weingartner. Ob Weingartner, der eigenem Zeugnis zufolge Beethovens Metronomangabe (Viertel = 76) für überzogen hielt

Thomas Manns Bemerkung ist zugleich als Einspruch gegen ein zu langsames Tempo für diesen Satz zu lesen, was umso bemerkenswerter ist, als er – folgt man einer frühen Notiz – rasche Tempi als ihm fremd empfand:

> Das Presto ist ein meinem Wesen fremdes Zeitmaaß. Eine Sache kann noch so schwer – bis zur Unerträglichkeit schwer, sein: aber sie muß langsam gehen.[178]

Diese Auffassung ist bemerkenswert, bezeugt sie doch einen ausgeprägten Sinn für die Prägnanz des Charakteristischen, wie er auch aus der auffallenden Vorliebe für besonders profilierte Mittelsätze spricht, für die eine ganze Anzahl von Notierungen einsteht – für Scherzosätze[179], namentlich aber für bestimmte langsame Sätze[180]. Es ist die Auffassungsweise eines musikalisch äußerst sensiblen, aber literarisch verstehenden, „kodierend-dekodierenden" Ohres. So ist denn auch das Leitwort „langsam gehen" sicherlich nicht als Ablehnung schneller musikalischer Gangart zu begreifen, sondern als indirekter Hinweis auf Deutlichkeit. Es ist die Maxime des Verstehens, die leitet, eines Verstehens, das sich der Bedeutung des Details bewußt ist.

Erkennbar wird das angesichts der Erfahrungen, die Thomas Mann im Zusammenhang mit einer Aufführung der *Missa solemnis* unter Bruno Walter am 31.10.1920 machte, die der Dirigent durch eine Einführung vorbereitet hatte, die Thomas Mann besuchte. Die Einführung war „[a]ußerordentlich sympathisch, temperamentvoll und anregend, eine sehr glückliche Form der Mitteilung". Die Komposition wurde dadurch indessen nur partiell verständlich:

> Heute Vormittag mit K.[atia] in der Generalprobe der ‚Missa'. [...] Die Erwartungen, die W.[alter]'s Vortrag erregt, erfüllten sich doch kaum stellenweise. Um Musik zu genießen muß ich sie *oft* gehört haben, *genau* kennen.[181]

Daß sich der Zugang zu diesem schwierigen Werk freilich auch später nicht

und etwa Viertel = 66 nahm (vgl. Weingartner: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Bd. I: Beethoven, Leipzig, 3. Aufl., 1928, S. 111 f.), damit nicht eine Auffassung stützte, die sich (später) auf Schering hätte berufen können, der das Allegretto als „Requiem für Mignon" deutete (Schering: Beethoven und die Dichtung, Berlin 1936, S. 222 ff.), oder auf Paul Bekker, der von einer „Traumwelt stillsinnender Melancholie" und einem „Schatten wehmutsvoller Trauer" spricht (Bekker: Beethoven, Berlin [1912], S. 257)?

[178] Notizbücher 1-6 [4] (s. Anm. 3), S. 242 (1901).

[179] Vgl. TB 1918/21 [20.2.1920], S. 383; TB 1946/48 [25.12.1946], S. 77 und S. 501; – und nicht etwa auf Beethoven begrenzt (vgl. TB 1946/48 [5.1.1947 ], S. 84.

[180] Als „genuine, wohllautende Musik" – und Einzelstück – hörte er das *Largo* der *Fünften Symphonie* (TB 1940/43 [30.5.1943], S. 582). Vor allem aber hob er langsame Sätze von Schumann und Brahms hervor (vgl. TB 1918/21 [12.12.1918], S. 106 und [25.2.1920], S. 386; TB 1940/43 [9.6.1941], S. 279; TB 1946/48 [22.8.1946], S. 32.

[181] TB 26.10. und 31.10.1920.

grundsätzlich günstiger gestaltete, zeigt eine Tagebuchnotiz des Jahres 1936. Sie spricht von großer „Schönheit des Sanctus; anderes unzugänglich".[182]

Hier wird einmal mehr deutlich: Oftmaliges Hören war für Thomas Mann grundsätzlich mehr als eine kulinarische Angelegenheit. Es war ihm „innere Notwendigkeit", diente dem besseren Verstehen und tieferen Eindringen in eine Komposition. Daß damit auch „Genuß" verbunden war – ästhetischer Genuß – spricht nicht gegen, sondern für diese Sicht seines Hörverhaltens. Ein Stück wiederholt zu hören, ist eine – gerade dem Unbekannten und Schwierigen gegenüber – durchaus angemessene Hörweise. Bereits der Verfasser der „Pseudo-Aristotelischen Probleme über Musik" (2. Jh. n. Chr.) hat es klar und allgemeingültig formuliert[183].

Ein Leben lang problematisch freilich war für Thomas Mann das Verhältnis zu Beethovens *Neunter Symphonie*. Von einer Ausnahme abgesehen, wo der Kommentar gleichsam zeitkritisch-revolutionär klingt[184], läßt sich die Position auf einen Nenner bringen: „Den letzten verzettelten Variationensatz kann ich nicht lieben."[185] Eine Stellungnahme aus dem Jahre 1920[186] macht deutlich, daß es die inkommensurable, aus der Dämonie des Schopenhauerschen „Willens" sich herleitende, außermenschlich erscheinende, wilde Kraft – versetzt mit einem Stück verkappter Nietzsche-Kritik an Wagners Beethovendeutung – war, die den Satz für Thomas Mann ausgrenzte. Mit dieser Final-Problematik dürfte auch der Zweifel an Gustav Mahlers *Vierter Symphonie* korrespondieren, von dem das Tagebuch spricht.[187]

Am Beispiel der *Neunten Symphonie* zeigt sich einmal mehr das Phänomen der auswählenden, damit aber zugleich aus dem Gesamtzusammenhang des Zyklus ausklammernden und diesen auflösende Rezeption. Denn die Mittelsätze schätzte Thomas Mann, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung, hoch ein. Der Kopfsatz dagegen wird nie erwähnt. Damit aber scheint die grundstürzende Umdeutung der Beethovenschen Symphonie mit dem Schlußchor über Schillers Ode *An die Freude*, die Zurücknahme der *Neunten Symphonie* im *Doktor Faustus* als „Chiffre der in Goethes ‚Faust' kulminierenden Klassik"[188], in Thomas Manns Rezeption präfiguriert.

[182] TB 1935/36, S. 289 (9.4.1936).

[183] Vgl. hierzu, gerade auch mit Blick auf unbekannte und neue Musik, Rudolf Stephan: Neue Musik, 2. Aufl., Göttingen 1973, S. 4 f.

[184] Vgl. TB 1937/39, S. 506 (3.12.1939).

[185] TB 1946/48, S. 77 (25.12.1946) und S. 482 (Anm. 4 zum 21.11.1946). Vgl. den Brief vom November 1939 To the Editor of ‚Common Sense', New York (Erstdruck: Januar 1940): Beethovens IX. Symphonie im Verhältnis zu „Tristan" kaum ein „miracle". Vgl. Th. Mann: Wagner und unsere Zeit, Frankfurt/Main 1963, S. 153-160.

[186] TB 1918/21 [15.3.1920], S. 399.

[187] TB 1946/48, S. 69 (30.11.1946).

[188] E. Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse (s. Anm. 11), S. 235.

## Adorno-Lektionen

In einem Brief vom Ende des Jahres 1945 schreibt Thomas Mann an Adorno:

> Tatsächlich haben Sie mir, dessen musikalische Bildung kaum über die Spät-Romantik hinausgelangt ist, den Begriff von modernster Musik gegeben [...].[189]

Es ist eine aspektreiche Aussage, die sich mit der Auseinandersetzung um den Anteil Adornos am *Doktor Faustus* überlappt, ein Disput, auf den hier nicht in aller Einzelheit eingegangen werden muß. Ganz zweifellos hat gerade auch Thomas Manns Beethoven-Kenntnis durch Adorno entscheidende Erweiterung und Vertiefung erfahren. Dies gilt – im Rahmen der Kenntnis des Spätwerks und seiner Problematik[190] – namentlich für die letzten Streichquartette, von denen das *a-moll-Quartett* op. 132 erstmals am 20.7.1943 in den Tagebüchern erwähnt wird[191]. Von da an gehörte es über mehrere Jahre zu Thomas Manns Vorzugskompositionen. Adrian Leverkühns Reflexionen[192] sind Zeichen einer vom dritten Satz ausgehenden, die ersten beiden Sätze ausklammernden Faszination, die – das Ganze auf vier Sätzen verdichtend – im Rezitativ eine Brücke zum Finale findet. Vor dessen komplexer, thematischer „Gebärde" aber versagen die Möglichkeiten dichterischer Entschlüsselung. Doch Adrians (vom Autor redigierte) Verbaldeutungen – „Tragisch-kühn? Trotzig, emphatisch, das Elanhafte ins Erhabene getrieben?" (GW VI, 214) – geben eine Ahnung davon, daß die finale Überhöhung in emphatischem Gestus Thomas Mann nicht fremd war. Wußte er, daß dieser a-moll-Schlußsatz als rein instrumentale Alternative mit dem Chorfinale in Beethovens Imagination konkurriert hatte?

Daneben steht das *cis-moll-Quartett* op. 131, das einmal, höchst beifällig kommentiert, erscheint[193], ebenso im Schatten des *a-moll-Quartetts* wie die aus dem ehemaligen Satzverbund herausgelöste *Große Fuge* op. 133[194]. Ebenso zweifelsfrei aber ist, daß ein zentrales Beethovensches Spätwerk, die *Klaviersonate* op. 111, Thomas Mann bereits in Princeton durch den Pianisten Appel-

[189] Briefe II (s. Anm. 7), S. 471 (30.12.1945).

[190] Vgl. hierzu Hansjörg Dörr: Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus", in: Literaurwissenschaftliches Jahrbuch, N.F. 11 (1970), insbes. S. 312-322, wo die Textparallelen von Adornos *Spätstil Beethovens* und *Doktor Faustus* zusammengestellt sind. Daß Thomas Mann am 4./5.10.1943 (auch) Adornos Text *Spätstil Beethovens* (bereits 1937 in *Der Auftakt* erschienen) gelesen hat, dürfte außer Zweifel stehen (vgl. auch den Brief vom 5.10.1943 an Adorno [Brief-Regesten II, 43/207] und TB 1940/43 [4.-6.10.1943], S. 634 f.).

[191] Vgl. TB 1940/43 [20.7.43], S. 602.

[192] Vgl. GW VI, S. 213 f.

[193] Vgl. TB 1949/50 [25.12.1950], S. 312.

[194] Vgl. TB 1940/43 [6.9.1943], S. 622.

baum nahegebracht wurde[195]. Diese Tatsache wirft die Frage auf, ob Thomas Mann in der Zeit des konzeptionellen ‚Vorlaufs' für *Doktor Faustus* – in wie tastender und halbbewußter Form auch immer das musikalische Terrain sondierend – nicht schon an Beethoven als Orientierungsgröße und Präfiguration des noch völlig nebelhaften Protagonisten dachte. Denn daß dieser ein Musiker sein sollte, das hatte sich schon im Schweizer Exil abgezeichnet[196].

Wenn sich Thomas Mann erst mit der Arbeit am *Doktor Faustus* die letzten Sonaten und vor allem einzelne der späten Quartette Beethovens erschlossen, so wird daran die katalysatorisch-horizontweitende Funktion deutlich, die für ihn die Herausforderung von Emigration und Schattenfall der Diktatur zeitigten, eine Perspektive, die Adorno entscheidend geweitet und vertieft hat. Diese Konstellation führte ihm Musik zu, die ihm in Deutschland verborgen geblieben war. Es steht außer Zweifel, daß selbst J.S. Bachs Musik, die ihm gewiß ein durch zahlreiche Kompositionen geprägter Begriff war[197], im Kontext des *Doktor Faustus* neues, und gerade kompositorisches Profil gewann. Dafür stehen auch[198] seine Bemerkungen zu den Erläuterungen Bruno Walters, die dieser anläßlich der von ihm geleiteten Aufführung der Matthäus-Passion gab:

> Gestern war Abendgesellschaft [...] und Walter, der gegenwärtig völlig in der Matthäus-Passion, die er nächstens aufführen wird, lebt und webt, demonstrierte prachtvoll am Klavier die erstaunliche Variabilität und die unermüdliche Erfindung an wechselvoll unterhaltenden Ausdrucksmitteln, womit die alte Perücke das Riesenwerk versorgt hat. Nun ja, sagte ich mir, so ungefähr machst du's zu Hause auch. Es wird nicht so gut, aber die Sorge wenigstens hast du![199]

[195] Vgl. Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel (s. Anm. 3), S. 1074, Anm. 1 zum 19.10.1949.

[196] Vgl. die erwähnte (s. Anm. 117a) bestätigend-negierende Notiz in TB 1935/36 [27.12.1935], S. 228: „Beendete die Lektüre der äußerst anregenden Schrift von Kris ‚Zur Psychologie älterer Biographik'. Beziehungen zum Joseph [...] und zur Faustnovelle, deren Helden ich mir heute nicht als Musiker, sondern als Bildhauer [!] dachte."

[197] Präzise Angaben sind in den Notiz- und Tagebüchern bei Bach-Kompositionen allerdings nicht häufig. Genau bezeichnet wird außer der *Matthäus-Passion* (mehrfach genannt) und dem *Air* aus der *Suite für Orchester Nr. 3 D-Dur*, BWV 1068 (Notizbücher 1-6 [3], S. 183) das *Doppelkonzert* (TB 25.6.1934); zu identifizieren sind auf jeden Fall die *Chaconne* aus der *Partita d-moll* BWV 1004 (TB 2.2.1946), die *Orchestersuite Nr. 1 C-Dur*, BWV 1066 (TB 12.8.1934), die *Messe in h-moll* BWV 232 (TB 18.4.1935), die *Partita h-moll*, BWV 1002 (TB 17.9.1944) und die *Tripelfuge cis-moll*, BWV 849 (TB 17.7.1946).

[198] Was die Verbindungen zu Bach im *Doktor Faustus* angeht, so sei in diesem Rahmen vor allem auf die Ausführungen in Eckhard Heftrichs Buch *Vom Verfall zur Apokalypse* (s. Anm. 11; S. 207 f., 249, 254, 274) verwiesen.

[199] Brief an Agnes E. Meyer vom 12.7.1942, in: Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel (s. Anm. 3), S. 417 f.

## Stockende Rezeption: Schönberg

Die anspruchsvolle Konzeption, im *Doktor Faustus* eine Kultur- und Menschheitskrise unvorgängiger Dimension mittels der Musik und einer ihr eigenen, Überhöhung und schöpferischen Durchbruch generierenden Enthemmung ins Integral künstlerischer Analogie zu fassen, konfrontierte Thomas Mann mit bisher ungekannten, im spezifisch Musikalischen angesiedelten Schwierigkeiten. So wurde die geschichtliche Realität zum Katalysator einer völlig neuen Qualität musikalischer Kenntnis mit Erkenntnisfunktion.

Damit verbunden war freilich auch ein Eintauchen in die höchst komplexe und von Richtungskontroversen und Glaubensdivergenzen durchfurchte Szene der musikalischen Moderne selbst. Von vornherein war Thomas Mann alles andere als Parteigänger. Er war „offen" für die in seinem Sinne stringenteste Konzeption. Sein Brief an Agnes E. Meyer vom 21.7.1943 bezeichnet die bestehenden Probleme:

> Die Schwierigkeiten beginnen erst. Ihre grösste wird die fiktiv-überzeugende Placierung eines Musikers (Komponisten) von Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen Musikgeschichte sein, deren Rollen und Plätze ja besetzt sind: da ist Schönberg, da Bartok, da Alban Berg, da Stravinsky, da Krenek etc...[200]

Der ganz offensichtlich durch Adornos *Philosophie der neuen Musik* geleitete Entschluß, seinen Protagonisten Adrian Leverkühn mit der von Schönberg entliehenen Maske musikalisch *exzessiven* Fortschritts auszustatten, harmonierte mit der künstlerischen Intention, nicht aber mit seinen persönlichen ästhetischen Prämissen.

Thomas Manns Vorurteil hatte – trotz recht früher Kenntnis von Berg[201], Hindemith[202], Schönberg[203] und Schreker[204] – lange Zeit schon einschneidende

[200] Ebd., S. 498. Manns „etc." bezieht sich wohl auch auf Anton von Webern, der nur je einmal in den Tagebüchern (TB 4.6.1946) und in der *Entstehung des Doktor Faustus* (GW XI, 272) genannt wird: Thomas Mann las damals die Studie von René Leibowitz: Anton Webern, in: L'Arche, Alger – Paris, vol. 3, 2e année, no. 11, Nov. 1945, S. 130-134.

[201] Thomas Mann besuchte sowohl den Einführungsabend zu Bergs *Lulu* (vgl. TB 31.5.1937) als auch die Premiere (vgl. TB 2.6.1937). Er kannte nicht nur Bergs *Violinkonzert*, sondern hat auch seine Beschreibung von Leverkühns *Violinkonzert* für Rudi Schwerdtfeger an einer Rezension des Bergschen Werkes in der *Weltwoche* orientiert (vgl. Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus [s. Anm. 33], S. 114). Zu seinen Vorzugsplatten gehörte auch die mit „Excerpts from ‚Wozzeck'" (TB 5.10.1948, Anm. 3).

[202] Daß Hindemith ihm kein Fremder war, kann man aus Thomas Manns Reaktion auf Furtwänglers Eintreten für den Komponisten schließen (vgl. TB 29.11.1934). Am 11.12.1934 hörte er das „Viola-Konzert" im Radio (TB 1933/34, S. 585). Daß er – in den USA weilend – die Premiere von *Mathis der Mahler* am 28.5.1938 nicht besuchen konnte, hat Thomas Mann, der das Textbuch gelesen hatte, sehr bedauert (vgl. TB 20.5.1938).

[203] Mit Arnold Schönberg, der sich 1936 in Brentwood Park niedergelassen hatte, war Thomas

Konsequenzen für seinen musikalischen Horizont und seine Musikauffassung gehabt. Bestimmend war ein allzufest an Wagner gebundener Begriff von „musikalischer Moderne". Die Deklaration von Pfitzners *Palestrina* als letzter Ausläufer Wagners, dem als „Gipfel und Vollendung der Romantik und der ‚Modernität'"[205] damit „ein spätes und melancholisches Produkt dieser Sphäre" gefolgt war[206], richtete sich eindeutig gegen Busoni: Thomas Mann zitiert Busoni im Namen Pfitzners – er perhorresziert Busoni als *Futuristengefahr*.[207] Und damit vergaß er ihn. Als Leo Kestenberg 1950 fragte, warum Busonis Oper *Doktor Faust* im *Faustus*-Roman nicht ein einziger Hinweis gegönnt worden sei, erklärte Thomas Mann dies mit seiner „Ignoranz".[208] Die Parteinahme für Pfitzner – Gralshüter einer „Moderne", deren Zukunftspotential in Wagner beschlossen lag – hatte seinen Orientierungsradius einschränkt. Mit dem Verdikt aus Johannes V. Jensens *Unser Zeitalter*, das Mann in den *Betrachtungen* zitiert, formuliert er das eigene Vorurteil:

„Der Futurismus hat seinen Einzug auch in die Newyorker Salons gehalten. Nie hat ein Moloch Sklavenseelen so in Zucht gehalten wie der moderne Kommandoruf *Fortschritt*; selbst die Angelsachsen, von denen der Begriff common sense doch stammt, beugen sich willig der Peitsche; denn man will lieber nackt über die Straße gehen, als dumm sein, gerade wie der alte liebe Kaiser im Märchen."[209]

Die eigentliche Moderne – und dies gilt nicht nur für die Musik, sondern namentlich auch für die bildende Kunst (man denke nur an Kandinsky und den *Blauen Reiter)* – blieb weitgehend exterritorial. Seine Ignoranz in Sachen bildende Kunst hat Thomas Mann offen eingestanden[210]. Doch auch mit Kompositionen genuiner musikalischer Avantgarde konfrontiert, reagierte er zurückhaltend. Anläßlich einer Soiree bei Hallgartens vermerkt das Tagebuch am 13.3.1921:

Saß mit Marcks und dem jungen Pianisten Schulhoff, der nachher Chopin, Debussy, Extremes von Schönberg und Ravelle [sic!] spielte. Interessant. Der junge Mann, begabt und sympathisch, wird uns besuchen.[211]

Mann bereits während seiner vierten USA-Reise (15.2.-7.7.1938) in Beverly Hills erstmals zusammengetroffen (vgl. TB 19.4.1938). (S. auch Anm. 216).

[204] Thomas Manns kritisches Urteil nach der Generalprobe zu Schrekers *Die Gezeichneten* zeigt, daß er sich mit dem Werk sehr intensiv auseinandergesetzt hatte: Vgl. TB 13.2.1919 und den Brief an Ida Boy-Ed vom 13.2.1919, in: Briefe an Otto Grautoff (s. Anm. 26), S. 201 f.

[205] Brief an Alfr. Willy Kunze vom 30.6.1917 (vgl. Regesten I, S. 231 [17/55]).

[206] Ebd., S. 232.

[207] Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen (GW XII, 414 ff.).

[208] Vgl. den Brief an L. Kestenberg vom 8.1.1950 (Regesten III, S. 698 [50/21]).

[209] Betrachtungen eines Unpolitischen (GW XII, 416).

[210] Vgl. [Maler und Dichter], GW XI, 740.

[211] TB 1918/21, S. 491.

Wir wissen wegen des Fehlens der Tagebücher von 1922-32 nicht, ob der Besuch Schulhoffs zustande kam. Fraglich, ob sich die Bemerkung „interessant" ausgerechnet auf die Musik Schönbergs bezog. Weitaus sprechender ist dagegen die Bezeichnung solcher Musik (Ravel eingeschlossen!) als „extrem". Manns späteres Verhältnis zur „atonalen Musik" Schönbergs läßt eigentlich nur den Schluß zu, daß ihm diese auch schon Anfang der zwanziger Jahre als Kunst prekärer ästhetischer Grenzgängerei erschien. Fraglich, ob seine rezeptiven Antennen solche Musik überhaupt angemessen empfingen. Von länger dauernden und späteren Kontakten zu Schulhoff – etwa während der Pragreise Anfang 1935 – ist jedenfalls nichts bekannt. Was Thomas Mann von Schönberg wirklich hörte, waren die *Gurrelieder,* war – vor allem – Schönbergs op. 4, *Verklärte Nacht.* Diese Kompositionen konnte er mit Wagner-Ohren hören – und so hörte er. Das Resultat fiel unterschiedlich aus. Die *Gurrelieder* fanden bei seinem wagnergeprägten Vorurteil anläßlich der Aufführung am 12. April 1920 im Münchener *Odeon,* bei der er – neben dem Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater in München, Clemens Freiherrn von Franckenstein, sitzend – im Klavierauszug mitlas, Gnade:

Gewaltiger Apparat. Das Werk naturmythenhaft, noch wagnernah, oft klangschön und ausdrucksstark.[212]

Ganz anders lauten die zwei[213] Äußerungen zu *op. 4* in den Tagebüchern:

Hörten im Radio wieder „Verklärte Nacht"; populär durch seinen Klang. Zu substanzlos: Streichermischungen und Arabesken mit einem Thema, wie ich es am Klavier erfinden könnte.[214]

Diese Notiz vom Juni 1946, reichlich auftrumpfend, wird gleichsam wagnerisch autorisiert durch den Zusatz:

Danach Parsifal, plastisch, viel besagend.

Im Tenor ähnlich, mögliche positive Reaktionen aber ironisch auflösend, lautet der Kommentar reichlich ein halbes Jahr später:

[212] TB 1918/21, S. 418. Es ist dies offenbar Thomas Manns einzige Bemerkung zu dieser Komposition Schönbergs überhaupt. Weder die *Gurrelieder* noch irgendeine andere Komposition Schönbergs gehörte übrigens zu seiner Schallplattensammlung, folgt man dem vom Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main präsentierten Verzeichnis.

[213] Es gibt zwei weitere, kommentarlose Eintragungen zu Auditionen von Schönbergs *op. 4,* so am 8.9. und am 1.12.1944.

[214] TB 1946/48, S. 13 (24.6.1946).

Die „Verklärte Nacht" von Schönberg ist sehr klangschön, aber zu lang, zu formlos, oft garzu tristanisch und zu substanzarm. Das einzige Thema liebt man vielleicht nur, weil es eines ist.[215]

Wirkte hier untergründig ein Vorbehalt mit, der die Absenz von aufnehmbarer Thematik und Melodik in der Schönbergschen Zwölfton-Musik mit der distanzierten Feststellung von deren Existenz im Frühwerk festhielt – gleichsam der ironisch nachgereichte Applaus angesichts aktueller Fehlanzeige? Thomas Mann handhabte in diesem Falle ein Kriterium, gegen daß sich einst Richard Wagner besonders dezidiert in seiner Schrift *Zukunftsmusik* zur Wehr gesetzt hatte – gegen den Vorbehalt der Melodielosigkeit, der als Stereotyp der Kritik das Neue wie ein zeitresistenter Virus anfällt.

Die authentischer „Moderne" stets eigene Problematik einer sich genuin anmessenden Rezeption wäre sicherlich auch an Beethovens letzten Klaviersonaten und Quartetten hervorgetreten, hätte sich Thomas Mann mit ihnen ohne Adorno und vor *Doktor Faustus,* wo sie als kompositorische ‚Verheißung' erscheinen, wirklich befassen wollen.

Zwar hat Thomas Mann durch mannigfaltigen, nie ermüdenden Austausch mit Musikern und durch eine weitgefächerte Lektüre im Vorfeld des Romans *Doktor Faustus* detaillierte und vielfältige Aufklärung über avanciertes Komponieren der aktuellen Moderne erhalten[216]; definitiv inhaltlich orientiert und geschichtlich zielgerichtet indes wurde seine Arbeit am Roman, wie gesagt, zweifellos erst durch Adorno; und dies nicht nur in Form sachlich aufgefächerter und detaillierter Aufklärung über Glanz und Problematik der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Vielmehr gilt das gerade auch für den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund, und nicht zuletzt gilt

[215] TB 1946/48, S. 90 (20.1.1947). Es ist sehr gut möglich, daß Thomas Mann sich mit Bruno Walter über *Verklärte Nacht* austauschte, der Ende 1943 Schönberg wegen eines Striches in dieser Komposition geschrieben hatte. Schönberg nahm dies als Anlaß zu einer ausführlich ablehnenden Replik (vgl. Nuria Nono-Schoenberg (Hrsg.): Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, Klagenfurt 1992, S. 389).

[216] Hierzu gehören die persönlichen Gespräche mit Schönberg ebenso wie die Lektüre von Ernst Křeneks Buch *Music here and now,* worüber die Tagebücher Auskunft geben (vgl. TB 24.-27.6.1943). Mit Křeneks hatte Thomas Mann schon im Dezember 1933 geistigen Kontakt bekommen, als dieser ihm *Zivilisierte Magie. Zu Thomas Manns alttestamnentarischem Romanwerk* zusandte (vgl. TB 1.12.1933). Mit Schönberg begannen die eigentlichen, auf *Doktor Faustus* zu beziehenden Kontakte nach einem Treffen anläßlich einer Aufführung von *Pierrot lunaire* (vgl. TB 22.9.1940), im Jahre 1943, offenbar mit einer Einladung im Hause Manns (vgl. TB 11.6.1943). Am 2.7.1943 schreibt Thomas Mann wegen der Schönbergschen *Harmonielehre* an Arlt (vgl. TB 1940/1943, S. 595), am 20.9.1943 erhält er eine Sendung von Schönberg, die *Harmonielehre* und das (von Thomas Mann als „[r]eligiöse Poesie, nicht ausgegoren" bewertete) Textbuch der *Jakobsleiter* enthaltend (vgl. TB 21.9.1943). Lektüre der *Harmonielehre* im Winter 1943/44. Bis zum Eklat im Jahre 1948 gab es in den darauffolgenden Jahren noch mehrere, positiv-intensive Gespräche mit Schönberg.

dies für die – doch erst einzulösende – „Vorausnahme" des Kommenden in Beethovens Spätwerk.

Was Thomas Mann von Schönberg ansonsten hörte – die *Klavierstücke* op. 19, eine *Kammersymphonie* op. 9, *Lieder* – blieb ohne Echo. Sein Wort vom „veraltet modernen Pierrot Lunaire"[217] spaltet das Œuvre – distanzierend – in überholte und (noch?) aktuelle Moderne. Um neue Schönberg-Aufnahmen, wie etwa die der vier *Streichquartette*, hat Thomas Mann sich offenbar nicht bemüht. Und da ist auch noch die Tagebuchnotiz: „Viel gegen Schönberg, dessen Musik besser sein müßte, um seine Narrheit zu balancieren."[218]

Bruno Walter, der alles zwölftönige Komponieren zutiefst ablehnte und über *Doktor Faustus* nur mit „kummervolle[r] Bewunderung"[219] sprach, sollte – über des Autors wahre Haltung jedenfalls – beruhigt werden. Thomas Mann schrieb ihm am 1. März 1945:

> Die „neue", die „radikale" Musik, sogar das Schoenberg'sche System, *spielt* hinein lieber Freund; denn es ist ja keine Frage, daß die Musik, so gut wie alle anderen Künste – und nicht nur die Künste! – in einer Krise liegt, die ihr manchmal ans Leben zu gehen scheint. In der Literatur wird sie manchmal durch einen ironischen Traditionalismus verdeckt. Aber Joyce zum Beispiel, dem ich in gewisser Hinsicht garnicht so fern stehe, ist für den klassisch-romantisch-realistisch gebildeten Sinn doch ein ebensolcher Affront wie Schoenberg und die Seinen. Übrigens kann ich ihn auch nicht lesen, schon weil man dazu in die englische Kultur hineingeboren sein müßte. Und was die entsprechende Musik betrifft, so brauchen Sie für mich persönlich nichts zu fürchten: Ich bin da im Grunde von Kopf bis Fuß auf romantischen Kitsch eingestellt, und bei einem recht schönen verminderten Septimakkord gehen mir immer noch die Augen über.[220]

## Moderne: Distanz und Toleranz

Diese Sätze klingen endgültig. Es wäre indes falsch, sie als abschließende Bestimmung der Mannschen Haltung zur Avantgarde zu lesen; stehen sie doch im Kontext seines höchst komplizierten Verhältnisses zur Moderne überhaupt, auch und gerade zur literarischen[221]. In seinen Augen stellte sie sich als Zeris-

[217] TB 1940/43 [22.9.40], S. 153.

[218] TB 1949/50, [14.9.1949], S. 98.

[219] TB 1946/48 [23.12.1947], S. 199.

[220] Briefe II (s. Anm. 7), S. 416. Thomas Mann mag, als er diesen beschwichtigenden Brief schrieb, noch eine Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1943 im Gedächtnis gehabt haben: „Über Schönberg. Alma Werfel gegen Walters musealen Konservatismus, worin die Frau ihn bestärkt." (TB 28.8.1943) In diesen Kontext gehört eine andere Notiz anläßlich eines Gesprächs mit Klaus Pringsheim am 22.8.1948 über Tochs Buch *The Shaping Forces of Music:* „Über Tochs Buch. Der Konservativen Wut über die Verwandlung der Horizontalen in die Vertikale. Melodie als Akkord." (TB 1946/48, S. 297; vgl. S. 788 [Anm. 3 zum 17.8.1948].)

[221] Vgl. hierzu Vaget (s. Anm. 39), S. 121-150.

senheit einer Kunstszene dar, wie er sie in seinen Diskussionen mit den ausgeprägt disparaten Positionen von Schönberg, Toch und Strawinsky selbst erfahren hatte. Gerade Ernst Toch, der immer noch Pfitzner über die ganze Moderne stellte[222], muß ihm ungewollt die Problematik der eigenen Standortbestimmung vor Augen geführt haben. Obgleich er immer wieder neu mit dem konfrontiert wurde, was er beim vergleichenden Hören von Mendelssohns und Alban Bergs *Violinkonzert* als „Mutation des Schönheitssinns" bezeichnete[223], blieb er – ohne seine eigene ästhetische Überzeugung aufzugeben und Schwankungen des Urteils unterworfen – der Moderne gegenüber stets offen. Deutlich wird das in einem abwägenden Brief an Gerhard Albersheim vom 7.10.1944, der offensichtlich Tochs Richtung vertrat:

> Die Gegenbewegung gegen Schoenberg, Berg, Křenek etc., die Sie andeuten, hat sicher ihre künstlerische und soziale Notwendigkeit. Aber ihre Notwendigkeit und einen imposanten zeit- und materialkritischen Ernst hatte unleugbar auch die Bewegung selbst, und auch Sie versteht man wohl richtig dahin, daß sie nicht umsonst gewesen sein wird. Die Krise in *allen* Künsten – steht es in der Malerei oder im Roman denn anders? – muß wohl mit der Problematik und Rechtfertigungslosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände überhaupt zusammenhängen, die den Künstler zwingen, entweder *Ware* zu produzieren oder den Widerspruch gegen das Bestehende wenigstens geistig anzumelden. Ich selbst bin im Vergleich mit Joyce oder Picasso ein flauer Traditionalist. Und doch habe ich viel Sinn für die Schrecken des Verbrauchten und viel Respekt für die Verachtung des Marktes und für kritische Konsequenz im Geistigen und Künstlerischen.[224]

Diese Sätze, die zugleich zeigen, daß Thomas Mann auch innerlich vom kritischen Geist Adornos nicht unberührt geblieben war, reflektieren eine Offenheit, die er auch an Schönberg, nach einem gesprächsreichen Abend, bewundert hatte:

> Es ist merkwürdig, wieviel Sinn und Pietät, ja Liebe diese Neutöner sich für das Alte, die ganze Welt der Harmonie und sogar der Romantik sich bewahren.[225]

Man muß diese Offenheit, mit der er sich übrigens auch um Bartók bemühte[226], bedenken, wenn man sich der Diskussion über Thomas Manns Montagetechnik im *Doktor Faustus* erinnert. Dieser Roman nimmt den ganzen Musikhori-

[222] Vgl. TB 1940/43 [14.8.1943], S. 613.

[223] Vgl. TB 1946/48 [30.6.1946], S. 16.

[224] Briefe II (s. Anm. 7), S. 390.

[225] Brief an Agnes E. Meyer vom 27.8.1943, in: Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel (s. Anm. 3), S. 510.

[226] „Quartett von Bartok: die neuen Klänge, denen ich wünschte mehr abgewinnen zu können. Geringschätzung der Haltung Walters." (Vgl. TB 1946/48 [5.9.1946], S. 37. Es ist nicht auszumachen, um welches Quartett Bartóks es sich handelt.)

zont Thomas Manns, seine Musik-Kenntnisse und -Erkenntnisse, eingerückt in die Adornosche Perspektive, in sich auf: Die „Fülle des Wohllauts" reichert sich (musik-)historisch, ästhetisch und zeitgeschichtlich an und zerbirst in einem alles verschlingenden Kataklysmus des Klanges.

Die Frage nach musikhistorischer „Vollständigkeit" ist nicht das entscheidende Kriterium. Maßgeblich ist vielmehr die Unterscheidung zwischen einer sich bis zum äußersten zuspitzenden kompositorischen Technologie – im Sinne Schönbergscher Maxime mit äußerster Stringenz gehandhabt – und einer ausgreifenden Komplexität der Stil- und Ausdruckscharaktere, die, beide in Leverkühns Werkstatt vervollkommnet und gesteigert, ineinandergreifen[227]. Es ist diese Komplexität, die Mann – als für Leverkühns *Dr. Fausti Weheklag* von zentraler, weil den „Durchbruch" tragender Bedeutung – in einer ausgeschiedenen Partie der *Entstehung* besonders prägnant und akzentuierend festgehalten hat:

> Er [Adorno] hielt darauf, daß das Prinzip ‚Keine freie Note mehr' in der ‚Weheklag' universell werde und das Werk ‚vom Thematischen restlos verzehrt' sein lasse. [...] Sehr war ihm, um die Idee des Durchbruchs aus der Konstruktion zum Ausdruck zu stützen, an dem resümierenden Aufgebot aller ausdruckstragenden Momente der Musik überhaupt gelegen, dieses bewußte Verfügen über sämtliche Ausdruckscharaktere, die sich in der Geschichte der Musik je und je niedergeschlagen, und ihre Ausläuterung zu Grundtypen der Gefühlsbedeutung. ‚Vorzüglich', sagte ich. ‚Das ist Adrian ganz. Serenus wird davon zu melden wissen.[...]'[228]

Was Serenus zu melden hatte, war Integration im Dienste des Durchbruchs. Es war eine Fusion der technologischen Forciertheit Schönbergs (bewußt) und der stilistischen Traditionsoffenheit Busonis (unbewußt), in die Thomas Manns Musikhorizont einging. Diese Fusion bringt aber auch das Prinzip der Montage auf den Punkt; verschmilzt es doch ganz im Sinne der Vieldeutigkeit,

[227] Das Sepzifische der diese höchst komplexe Technologie tragenden und strukturierenden Kompositionstechnik ist sicherlich nicht in einer wie auch immer gearteten „Zwölftönigkeit" zu suchen. Allein die unterschiedlichen Bedingungen des Materials, die namentlich die Momente von Konsonanz und Dissonanz und damit regelbestimmende Unterscheidungen dieser Art im sprachlichen Bereich ausschließen, sprechen dagegen. Und die „Klang-Chiffre h e a e es" ist nun einmal nichts anderes als die – harmonisch-melodisch-rhythmische Zeitlichkeit ausscheidende – sprachlich-literarische Motivfassung eines musikalischen Sachverhalts. Im *Doktor Faustus* ist eine höchst entwickelte Leitmotivtechnik am Werke, die durch die Überlappung und wechselseitige Durchdringung verschiedener Zeitebenen eine strukturelle Vernetzung der Zeitschichten und Motive erreicht, die Wagners „System" von Ahnung, Vergegenwärtigung und Erinnerung in eine – auch im Rahmen des Mannschen Œuvres – ganz eigene Dimension literarischer Komplexität überträgt. (Zur Frage literarischer „Zwölftontechnik" vgl. zuletzt insbesondere Vaget: Thomas Mann und James Joyce [s. Anm. 39], insbes. S. 127 und S. 134, und Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse [s. Anm. 11], S. 212 f.).

[228] TB 1946/48, S. 952.

bzw. Mehrwertigkeit, die den jungen Adrian im Hause des Onkels einst so fasziniert hatte, das Material des Schriftstellers[229], dessen Vorgehen damit eben der Konsequenz und Lückenlosigkeit anähnelnd, mit der Adrian Leverkühn nun das Gefüge seiner Komposition mittels technologischer Kompression zur Eruption ins Expressive zwingt. Hierzu aber läßt sich – gegen den Vorwurf des kalten Konstruktivismus gewendet und zur Rechtfertigung Thomas Manns – das anführen, was Johannes Mattheson über die Technik der musikalischen Entlehnung gesagt hat:

> Entlehnen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d.i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.[230]

Wer wollte behaupten, Thomas Mann sei die Zinsen schuldig geblieben?

[229] „Er [Thomas Mann] rückt das aus der Quelle Exzerpierte gleich in seinen Zusammenhang, indem er Einzelheiten und Züge, die für diesen Zusammenhang uninteressant sind, gleich beim Abschreiben wegläßt [...]. Die einzelnen Exzerpte, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, treten in dem Notizenkonvolut in einen neuen Zusammenhang miteinander, bilden ein neues Ganzes." (L. Voss: Entstehung [s. Anm. 33], S. 21 f.)

[230] Johannes Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Nachdruck 1954, S. 131.

*Eckhard Heftrich*

# Laudatio auf Hans Wysling, den Träger des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck 1993

Vor knapp zwei Jahren, im Sommer 1991, ehrten Freunde und Kollegen Hans Wysling zum Fünfundsechzigsten mit der Festschrift *Thomas Mann und seine Quellen*. Der Titel war so wenig zufällig wie der Ort, an dem das Geschenk präsentiert wurde: Das Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Schönberggasse 15. Nicht nur junge Germanisten aus dem fernsten Osten zeigen sich gelegentlich enttäuscht, wenn sie erfahren, der Name dieser Gasse habe rein gar nichts mit dem Komponisten zu tun, dessen Kompositionstechnik dem Schöpfer des *Doktor Faustus* als paradigmatisches Chiffrensystem gedient hat. Die Enttäuschung ist um so größer, der Irrtum desto verzeihlicher, als man schon durch einen Blick auf den Stadtplan darüber belehrt wird, daß die Schönberggasse mit der Doktor-Faust-Gasse zusammenstößt. Und das Haus Nr. 15 steht nun just auf dieser Ecke. Freilich ist es kein Gemäuer aus der Gotik, sondern hübsches 18. Jahrhundert.

Einer, der das Haus besuchte, hat seine Erinnerung aufgezeichnet. Sie scheint von jemandem zu stammen, der weiß, wie Thomas Mann den Ton von Goethes *Dichtung und Wahrheit* parodierte, als er seinen Felix Krull Memoiren schreiben ließ: „Wir wurden eine Stiege hoch in ein rings getäfeltes Zimmer geführt, wo uns ein muntrer Greis [...] entgegenkam. Er empfing uns mit einem Gruße, mit dem er die besuchenden Jüngeren anzusprechen pflegte: wir würden es ihm als eine Artigkeit anrechnen, daß er mit seinem Abscheiden aus dieser Zeitlichkeit so lange gezögert habe, um uns noch freundlich aufzunehmen, uns kennenzulernen, sich an unseren Talenten zu erfreuen und Glück auf unsern fernern Lebensgang zu wünschen. Wir dagegen priesen ihn glücklich, daß er [...], der patriarchalischen Welt angehörig und doch in der Nähe der höchst gebildeten Stadt, eine wahrhaft idyllische Wohnung zeitlebens besessen und in hoher freier Luft sich einer solchen Fernsicht [...] so lange Jahre erfreut habe. Es schien ihm nicht unangenehm, daß wir eine Übersicht aus seinem Fenster zu nehmen uns ausbaten, welche denn wirklich bei heiterem Sonnenschein in der besten Jahreszeit ganz unvergleichlich erschien [...]. Die Entzückung junger Männer über das Außerordentliche, was ihm so viele Jahre her täglich geworden war, schien ihm zu behagen; er ward, wenn man so sagen darf, ironisch teilnehmend, und wir schieden als die besten Freunde [...]."

Das mit der schönen Aussicht, und auch das mit den langen Jahren in dem Haus samt der ironischen Teilnahme am ferneren Geschick der jugendlichen Talente, die zu ihm die Stiege hinaufkamen, scheint wirklich auf Hans Wysling, den Herrn des Thomas-Mann-Archivs, zu deuten. Bedenkt man gar, daß für einen Studenten, und sei er auch schon Doktorand, jedwedermann, der die Fünfzig längst hinter und die Siebzig ziemlich nahe vor sich hat, allemal unter die Greise zählt, kann die Hinzufügung eines „munter" bei solcher Alterszuordnung nur als freundlich-gönnerhaftes Kompliment verstanden werden.

Aber wir haben nicht die Parodie eines findingen jungen Germanisten zitiert, der sich den Spaß geleistet hätte, seinen respektvollen Besuch in stilgerechter Manier aufzuzeichnen. Es war das Original, das Sie zu hören bekamen, also Goethe selbst, der im 18. Buch von *Dichtung und Wahrheit* aus dem Abstand der Jahrzehnte erzählt, wie er, ein Fünfundzwanzigjähriger, den immerhin siebenundsiebzig Lenze zählenden Bodmer in eben jenem Zürcher Haus besuchte, das noch heute Bodmer-Haus heißt, und dessen zweiter Stock nun das Thomas-Mann-Archiv beherbergt. Zu seinen Schätzen zählt nicht nur, was in den Panzerschränken lagert, sondern auch Thoms Manns Bibliothek samt dem Meublement und den Bildern seines Arbeitszimmers, das von München in die Schweiz gerettet worden, von da die Umzüge in Amerika mitgemacht hatte, wieder in die Schweiz, nach Kilchberg, zurückgekehrt war und nach dem Tod des Dichters von den Erben dem Archiv geschenkt wurde.

Dies eben war der Ort, an dem wir dem verantwortlichen Bewahrer solcher Schätze zum Fünfundsechzigsten gratulieren durften: Der würdigste Rahmen also, um dem Jubilar das *opus* über *Thomas Mann und seine Quellen* zu überreichen. Wollte man jetzt, anno 1993, bei einer weiteren Ehrung nicht allzusehr hinter jener des Jahres 1991 zurückbleiben, gab es nicht viele Optionen. Die beste hieß denn wohl auch: Thomas-Mann-Preis. Und den hat zum Glück die Vaterstadt des Dichters gestiftet, und er wird zudem hier, in diesem altehrwürdigen Saal, verliehen. Gerade hier, wo dergestalt alle drei Jahre wieder der Geist Thomas Manns für die Leiden entschädigt wird, die das Katharineum, nolens – volens, einst seinem nachmals berühmtesten Schüler bereitet hat.

„Der Zürcher ist kein Genie. Er kann allenfalls trocken husten. Fehlt ihm auch noch der Fleiß, dann wird ohnehin nichts aus ihm." So darf nur einer reden, der 1. selber nicht bloß ein an die Limmat Zugereister, sondern ein echter Zürcher ist, und der 2. auch fleißig war, es daher zu etwas gebracht hat. Der knorrige Ausspruch stammt denn auch von Hans Wysling selber, und er darf hier wieder zitiert werden, ohne daß man seinen Verursacher damit beschämt, weil der, wenn er dabei überhaupt und nebenbei auch an sich gedacht haben sollte, eher das Trockene und weniger den Fleiß samt seinen denn doch rühmenswerten Folgen gemeint hat. Von beidem, dem Trockenen und dem Fleiß,

ist hier und heute zu sprechen, und, wie es sich bei einer Laudatio geziemt, nicht allzu trocken.

Was nämlich hinter Wyslings trockenem Husten steckt, das ist, ins Löbliche übersetzt, die Art und Weise, wie er schreibt, sein Stil also. Davon etwas später. Was den Fleiß angeht, so sei, wer auch nach den nun folgenden Ausführungen daran zu zweifeln wagt, auf das 19 Seiten umfassende Verzeichnis der Publikationen in der genannten Festschrift verwiesen. Wir dürfen aber hoffen, auch mit einer verkürzenden Vorstellung des Geleisteten allenfallsige Zweifel in Respekt verwandeln zu können. Wem das alles noch nicht genügt als Nachweis eines preiswürdigen Fleißes, weil er mit der Arbeit, die hinter den vielen Titeln steckt, nicht vertraut genug ist, den muß schließlich doch überzeugen, daß Hans Wysling neben der nun über dreißigjährigen Tätigkeit im Archiv als zweiten Beruf noch den des Universitätslehrers ausgeübt hat. Um seinen Arbeitsplatz im Bodmerhaus dürfte er von manchem Kollegen beneidet worden sein. Die Doppelbelastung hätte ihm schwerlich einer abnehmen mögen.

Ordnet man die Fülle der Publikationen nicht nach der Reihenfolge ihres Entstehens, sondern nach den Schwerpunkten, so gliedert sich's in vier Bereiche. Da ist zunächst die Schweizer Literatur des 18. Jahrhunderts. In dem von ihm 1983 herausgegebenen kulturgeschichtlichen Prachtband *Zürich im 18. Jahrhundert* hat Hans Wysling den Part über die Literatur mit den Hauptgestalten Bodmer, Geßner und Lavater geschrieben. Es war nicht das einzige Mal, daß der Mann des Schreibtisches auch zum Organisator einer großen Ausstellung wurde. Auch der zweite Themenkomplex, um Gottfried Keller zentriert, kulminierte in der Doppelheit eines Buches und einer Ausstellung. Vom dritten Bereich, der Schweizer Literatur seit 1945, gibt es, trotz ca. zwanzig Aufsätzen, und nicht nur solchen über die bekanntesten Namen Frisch und Dürrenmatt, zwar noch keinen Sammelband. Aber da er geplant ist, werden wir den Emeritus, der am Ende dieses Jahres auch das Archiv in junge Hände übergeben wird, von Zeit zu Zeit daran erinnern, daß nicht einmal bei Genies, geschweige bei Zürcher Gelehrten, die guten Absichten zählen, sondern nur deren Verwirklichung.

Beim vierten und größten Themenkomplex endlich, also bei Thoms Mann, bleibt nichts anzumahnen, auch wenn wir Hans Wysling zu widersprechen wagten, sollte er etwa behaupten, er habe nun alles gesagt, was er zu Thomas Mann zu sagen wisse, und könne sich nur noch wiederholen. Aber selbst wenn er sich in Zukunft wirklich nur wiederholen sollte, wäre das noch ein Gewinn. Würde doch manch einer von den jungen Thomas-Mann-Forschern dann gelegentlich darauf stoßen, daß die eine und andere seiner stolz präsentierten Neuentdeckungen schon in einer zwanzig oder dreißig Jahre zurückliegenden Publikation von Hans Wysling zu finden gewesen wäre.

1986 hat Wysling beim ersten unserer Lübecker Kolloquien auf 25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv zurückgeblickt. Anhand dieses knappen Berichtes kann auch der Laie sich eine Vorstellung davon verschaffen, was im Bodmer-Haus in Form von Editionen und Quellenaufbereitung geleistet worden ist. Ohne diese Leistung wäre 1986 nicht das Fazit zu ziehen gewesen: „Im ganzen wird man sagen dürfen, daß kaum ein literarisches Lebenswerk aus dem 20. Jahrhundert so gut erschlossen ist wie das Thomas Manns." Die Entschlüsselung und Präsentation der im Archiv gehorteten Quellen wurde für das von Hans Wysling geleitete Team über Jahre hin zur Hauptarbeit. Im Rückblick von 1986 steht auch zu lesen, was Quellenforschung *nicht* zu sein braucht: „Materialhuberei, Dokumentenfetischismus, Philologenfleiß und/oder -schwachsinn". Was Quellenforschung hingegen sein kann, wenn sie à la Wysling betrieben wird, steht da auch zu lesen: „Sie gewährt, zusammen mit der Textgenese, Einsichten in den Schaffensprozeß eines Autors und verhilft zu besserem Werkverständnis."

Da ist in einen Satz zusammengezogen, was nicht nur das Programm umreißt, wie es in den vielen Einleitungen und Kommentierungen einzelner Komplexe realisiert wurde. Es ist damit auch die Intention jenes Opus magnum getroffen, in dem Hans Wysling 1982 die Summe seiner seit so vielen Jahren geübten Kunst gezogen hat, die philologische Präsentation der Quellen und ihre Detailkommentierung zu verbinden mit der Ausleuchtung des Hintergrundes samt einer übergreifenden Deutung. Titel und Untertitel des Hauptwerkes weisen bereits auf diese besondere Ars combinatoria hin: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull.* Es versteht sich von selbst, daß der Autor dieser seiner Summa philologiae auch diesmal das mit dem überreichen Material drohende Chaos in seiner bewährten Manier bannte, indem er es nach 1., 2., 3., usw. ordnete. Es muß nicht immer ausgerechnet die 7 sein. Darum beginnt das Narzißmusbuch mit der Ankündigung eines dreifachen Zieles. Es will:

„– die in Thomas Manns Gesamtwerk analysierten oder verdeckten Grunderfahrungen und -konflikte herausarbeiten,

– diese in den literatur- und sozialgeschichtlichen Zusammenhang stellen,

– die psychischen und künstlerischen Strategien erkennen, mit deren Hilfe Thomas Mann private und allgemeine Konflikte zu bewältigen versucht."

Als Textbasis für dieses Programm gab es im gesamten Œuvre von Thomas Mann nichts Geeigneteres als das Corpus Krulli. Die Gründe für diese Eignung erfahren wir sogleich auf der 2. und 3. Seite des Narzißmus-Buches, und wie es denn doch nicht anders sein konnte, sind es ihrer sieben...

Wer daraufhin am Ernst von Hans Wyslings hermeneutischem Spiel zweifelt, hat nichts von Thomas Mann begriffen. Da dem großen Buch viele Einzel-

studien vorausgingen, in denen die hier nun endgültig aufbereiteten Themen bereits angeschnitten worden waren, bedeutete es zumindest für die Eingeweihteren keine Überraschung, dem psychoanalytischen Instrumentarium zu begegnen, wie es Heinz Kohut in der Nachfolge Freuds zur neueren Narzißmustheorie entwickelt hatte. Aber nur wer weder Hans Wysling noch sein Buch genauer kennt, kann deshalb auf den Gedanken kommen, da habe noch einer auf seine älteren Tage versucht, den Anschluß an einen gerade aufkommenden Trend nicht zu verpassen. Trug man doch damals auf einer der intellektuellen Prozessionsfahnen auch das Bild von Sigmund Freud der Marschkolonne voran. Hans Wysling hat nicht nur seine historische Bildung daran gehindert, sich dem großen Haufen einzureihen, von dem die meisten ohnedies doch mehr an Marx als an Freud glaubten; vielmehr wurde Hans Wyslings philologisches Gewissen außer durch die historische Bildung noch durch einen tief wurzelnden liberalen Konservatismus gestärkt. Eben darum brauchte er für den Gewinn, den ihm die Anleihe bei der Psychoanalyse brachte, nicht mit dem Verlust der Unabhängigkeit zu zahlen. Vielleicht hätte er ohne diese Deutungshilfe die Funde, auf die er beim archivalischen Wühlen stieß, anders nicht zum Schmuckstück des einen großen Werkes vereinen können. Mit der Schnur allein war es zudem nicht getan. Die Bruchstücke mußten erst einmal kunstvoll zurechtgeschliffen werden.

Womit wir denn zu guter Letzt, im Wortverstand, zu *guter* Letzt, bei jenem Hans Wysling angelangt wären, von dem man, im Unterschied zum Thomas Mann-Forscher, selten Notiz genommen hat: das ist jener, der nicht nur trocken husten kann. Nicht, als ob er je auf die Bühne getreten wäre, um dort sich im Belcanto mit den dichtenden Professoren oder gar den Originaldichtern von heute zu messen. Er hat vielmehr eine Fähigkeit in den Dienst der Forschung gestellt, die unter den akademischen Literaturverwaltern eher die Ausnahme als die Regel ist: die Fähigkeit, sich klar und ohne pseudoesoterischen Insiderjargon auszudrücken, also unprätentiös und prägnant. Darüber liest oder hört hinweg, wer nur an Information interessiert ist und zudem an der Innovationsneurose der Germanistik leidet. Wir anderen, die davon überzeugt sind, daß es auch in der Literaturwissenschaft beinahe so wie in der Literatur selbst nicht nur darauf ankommt, was gesagt, sondern auch, wie es gesagt wird, wir schätzen an diesem Forscher vor allem auch, daß er die Sache, um die es geht, in angemessener, also literarischer Diktion statt in sachfremder, abstrakter darbietet.

Wenn einer, der wirklich schreiben kann und damit eo ipso besser schreibt als so manch preisgekrönter Literaturproduzent, wenn ein solcher immerzu über die Werke von anderen schreibt, wird ihm der melancholische Zweifel kaum erspart bleiben, ob er am Ende nicht das Beste seines Talents verschwen-

det habe. Wir wollen, im Falle von Hans Wysling, gegen solchen Zweifel anführen, daß unsereinem das genaue Lesen seiner meist asketisch verknappten Vorworte, Einleitungen und Kommentare oft mehr Vergnügen bereitet hat als die berufliche Pflichtlektüre etlicher Romane des letzten Vierteljahrhunderts. Als Musterbeispiel für Wyslings schriftstellerisches Vermögen sei hier, weil kaum beachtet, die Miniaturenreihe erwähnt, die er 1988 dem Band: *Thomas Mann – Briefwechsel mit Autoren* beigegeben hat. Es sind dies solche Autoren, mit denen Thomas Mann keine ausgedehnten Briefwechsel gepflegt hat, die aber zur Literatur- und Geistesgeschichte der ersten Jahrhunderthälfte zählen. Die 24 Kurzporträts, darunter solche von Brecht, Canetti, Carossa, Döblin, Freud, Lasker-Schüler, Musil, sind in ihrer Verbindung von scharfer Charakterzeichnung und Charakterisierung der oft problematischen Beziehungen dieser Autoren zu Thomas Mann eine meisterliche Leistung.

Wenn jemand lange genug das Mittelmaß seiner Innung überragt hat und dazu noch über das Machtprivileg einer besonderen Position verfügt, hängt man ihm gern das Klischee an, er sei der Papst. So fällt den meisten zu Hans Wysling auch nur ein, ihn den Papst der Thomas Mann-Forschung zu nennen. Doch sollte man, wenn überhaupt, von solcher Titulatur nur spielerisch oder ironisch Gebrauch machen. Nicht aus Sorge, es könnte der eine oder andere, der zu den Kardinälen dieser Forschung zählt oder sich für einen solchen Auserwählten hält, dadurch gekränkt fühlen, sondern aus Respekt vor dem Titel selbst wie auch aus Respekt vor dem, den man gedankenloserweise, wenn nicht gar maliziös, so zu ehren vorgibt. Schließlich ist der Papst nicht einmal für alle Christen, und neuerdings nicht einmal mehr auch nur für alle Katholiken, die unbezweifelte Stellvertreter-Autorität. Auch weiß man ja, wie viele Päpste nur deshalb gewählt wurden, weil die Kardinäle einen Schwachen an der Spitze haben wollten oder einen, mit dessen baldigem Ableben sie rechnen konnten.

Soll man statt dessen Hans Wysling des Dichters Obersten Mund nennen? Auf diese Gedankenlosigkeit könnte wiederum nur verfallen, wer nicht weiß oder es vergessen hat, daß der Titel „Oberster Mund" dem ägyptischen Joseph verliehen wird durch einen Pharao, von dem der wahre Herrscher, also Joseph, der Ernährer, im vertrauten Kreise sagt, der Pharao sei zwar Gott genannt, aber „bloß ein arm, lieb Ding". Daß Thomas Mann ein solch arm Ding sei, das eines Obersten Mundes bedürfte, wird wohl niemand behaupten mögen.

Könnte man Hans Wysling statt dessen vielleicht Serenissimus nennen? Das heißt auf deutsch immerhin Durchlauchtigster und war lange eine Bezeichnung für einen regierenden Fürsten. Aber 1. ist Hans Wysling ein Bürger der Helvetischen wie der gelehrten Republik, und 2. ist Serenissimus seit den Zeiten des *Simplicissimus* auch eine Umschreibung für einen leicht vertrottelten

Fürsten. Das also geht auch nicht. Da man aber in einer feierlichen Stunde wie dieser nicht einfach mit einem trockenen „Hans Wysling" schließen darf, nennen wir ihn für diesmal ehrenhalber: Hans Serenus Wysling.

*Hans Wysling*

# Dankesworte

Der Preis der Hansestadt Lübeck, die liebenswürdige Begrüßung durch Herrn Bürgermeister Bouteiller, die Lobesworte Eckhard Heftrichs und was ich sonst in diesen Tagen Gutes erfahren habe: Das alles erfüllt mich mit Dankbarkeit und Freude – mit Zweifeln auch, und bekanntlich sind unsere Zweifel unser Bestes.

Der Dank geht an diese Stadt, die mir in meinem Leben viel bedeutet hat und bedeutet und von der meine Frau immer sagt, es sei ihre liebste Stadt. Ich muß dann jeweilen beifügen: Nach Zürich doch? Aber das überhört sie regelmäßig. Ich meinerseits hatte letzten Sommer einen heimlichen Triumph, als ich in Memmingen gefragte wurde: Der Sprache nach stammen Sie aus Lübeck? Was sollte ich da antworten? Ich stellte anheim. Oft genug bin ich hier gewesen, das erste Mal, glaube ich, in den fünfziger Jahren. Da lag das Dach des Doms auf ebener Erde im Kirchenschiff, und Unkraut sproß aus allen Fugen und Ritzen. Ich ging über die Puppenbrücke wie Albrecht van der Qualen, über den Holstenwall wie Tonio Kröger, ich saß im Saal der „Gemeinnützigen" und glaubte Kretzschmar stottern zu hören – und heute ist's mir nun wie im Traum: Da steht doch wahrhaftig auf dem Programm, daß uns Herr Professor Fock das opus 111 vorspielen wird. Ich ging dann übrigens auch nach Travemünde und ließ mir die exakte Stelle zeigen, wo Tony Buddenbrook mit Morten Schwarzkopf auf den Steinen gesessen hat. Ich lernte auch, daß man in Lübeck nicht sagt: Ich liebe Sie! sondern: Möchten Sie mit mir auf den Steinen sitzen?

Die Stadt Lübeck war für mich in all diesen Jahren verkörpert durch ihre Stadtpräsidenten und Bürgermeister – Frau Sommer, Herrn Oertling, durch die Herren Kock, Dr. Knüppel und jetzt Herrn Bouteiller –; zusammenarbeiten durfte ich mit den Kultursenatoren Koscielski, Lund und Meyenborg. Und da wären noch Dr. Ulrich Thoemmes und Frau Lisa Dräger von der Thomas-Mann-Gesellschaft zu nennen: Es freut mich auch ganz außerordentlich, daß zwei der früheren Preisträger hier sind, Herr Fest und Herr Reich-Ranicki.

Mein Dank geht sodann an meine Mitarbeiterinnen im Zürcher Archiv. Sie haben mir meine Arbeit erleichtert und erst eigentlich ermöglicht, nicht nur durch ihre Kompetenz und ihre Unentwegtheit, sondern auch durch ihre Arbeitsfreude, die Freundlichkeit, mit der sie ihren anfangs sehr strengen, gegen

Schluß jetzt etwas milder werdenden Patron begleitet haben. Und vor allem geht mein Dank an die Germanistenkollegen, von denen ja eine stattliche Reihe hier versammelt ist. Sie haben das Glück und die Mühsal ihrer Einsichten und Entdeckungen mit mir getreilt und sind allmählich zu Freunden geworden, an die zu denken mich freut und in der letzten Zeit mehr und mehr auch bewegt. Gestatten Sie mir, hors concours und stellvertretend einen Mann zu nennen, keinen Germanisten: Hellmut J. Freund aus Frankfurt, seit drei Jahrzehnten immer zu erreichen, und immer mit seinem fröhlichen Berliner Gemecker. Aber dahinter: Welcher Literaturverstand, welche Empfindlichkeit allem gegenüber, was Kunst heißt. Er war über all die Jahre ein Freund. Einmal sagte er mir: Ihr Aufsatz hat mir nicht gefallen, das ist kein Wysling. Ach, ich wußte es schon; aber er hat es mir gesagt – das brauchte Mut. Ich schäme mich noch heute.

Doch nun von den Personen zur Hauptperson: zu Thomas Mann. Was kann einen Germanisten dazu bringen, ein Leben lang immer wieder Thomas Mann zu lesen – und immer wieder über ihn zu schreiben? Ich habe mir das überlegt und bin dabei, wie Sie es wohl nicht anders erwarten, auf sieben Punkte gekommen.

1. Thomas Manns Universalität. Wer Thomas Mann liest, hat es mit der ganzen Weltliteratur zu tun: mit dem Alten und dem Neuen Testament, mit Homer, Vergil, Dante, mit Cervantes, mit Goethe, Schiller, Lessing. Und dann mit Ibsen und Wagner, Tolstoi und Dostojewski, mit Joyce, Proust und Gide. Und nicht zuletzt mit Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Das geht buchstäblich vom Uralten bis zum Ausgepicht-Modernen – Brecht hat nicht umsonst gesagt: Wenn er den Namen Thomas Mann höre, schauten 3.000 Jahr auf ihn herab. Das mochte spöttisch gemeint sein, aber es war vielleicht auch etwas Bewunderung dabei. Wie dem auch sei: Man engt seinen Blick nicht ein, wenn man sich mit Thomas Mann befaßt. Im Gegenteil, man wird auf abenteuerlichen Wegen bis an den Rand der Welt und der Zeit geführt – und darüber hinaus. Langweilig wird es einem nie.

2. Es geht bei solcher Welt- und Zeiterfahrung zuerst und zuletzt um den Menschen. Die menschlichen Grunderfahrungen, die Thomas Mann zu ergründen sucht, sind die ältesten und die neuesten zugleich. Die wichtigste ist wohl die Grenzüberschreitung: die Hades- oder Höllenfahrt, die Erhebung in olympische oder himmlische Gefilde. Hadesfahrt: das hat zu tun mit ungeheurem Wagnis. Odysseus, Aeneas, Dante, Faust steigen in die Tiefe, und meist werden sie gezeichnet als „Ritter zwischen Tod und Teufel", als wagemutige Männer, als Heroen in Schopenhauers Sinn. Das Leben in der Unerschrockenheit, in der Selbstzucht: das Soldatische. Thomas Mann weiß Bescheid über die historischen Hintergründe des Soldatischen: Es ist der Protestantismus, der

den Menschen in die Selbstverantwortung stellt; es ist Kants Kategorischer Imperativ; es ist auch das Friderizianische, die Kargheit und Härte fordert. Thomas Mann hat sich selbst mit Andersens „Standhaftem Zinnsoldaten" verglichen – immer wieder steht er auf, nach jedem Fehlschlag stellt er neu seinen Mann. Künstler gewinnen keine Schlachten. Aber sie kennen jene einsamen Kämpfe, wo einer nicht mehr weiß, wo es hinwill mit ihm; er weiß nur, daß er nicht weglaufen darf, daß er aushalten muß.

3. Den Heimgesuchten stehen die Ausgesuchten gegenüber, die Erwählten, die Glückskinder. Lichtmenschen sind es – es mögen nun die Gesegneten sein, Felix-Naturen, oder aber dann die, die aus dem Dunkel ins Licht stoßen. Herkules ist ihrer aller Vorbild: Ihm reicht nach einem Leben der Prüfungen und der Mühlsal Hebe den Pokal und nimmt ihn in den Kreis der Olympier auf. Christus hat diese Erfahrung in extremis gemacht: die Verlassenheit am Kreuz und die Himmelfahrt danach, die aus dem Crucifixus einen Soter macht, aus dem Geopferten einen Erlöser. Oder Joseph, der zweimal in die Grube fährt und schließlich zum großen Ernährer und zum Hermes erhöht wird; oder Grigorss im Roman „Der Erwählte", der durch den Tod geht und dann als „sehr großer Papst" endet. Thomas Mann spricht da aus eigener Erfahrung: Immer wieder haben äußere und innere Mächte ihn bedroht, die Weltgeschichte oder der Selbstzweifel. Aber das innerste Geheimnis seines Lebens dürfte doch die Gewißheit seiner Glückskindschaft sein. Es konnte auf ihn eindringen, was da wollte: er wußte, daß diese Glückskindschaft im Grunde unverwüstlich sei.

4. Thomas Manns Intellektualität, seine Fähigkeit, menschliche Situationen zu erhellen. Es geht dem intellektuellen Künstler um zweierlei: er will seine Situation und die *conditio humana* allgemein nicht nur von einer Seite sehen, sondern von vielen. Er will, wie Leibniz es verlangt hat, mehrperspektivisch sehen, gleichzeitig von allen Seiten. Das ist ein aufklärerischer Ansatz. Es kommt aber, mit Nietzsche, noch etwas dazu. Ein Künstler der Erkenntnis will auch *hinter* die Dinge, hinter die Menschen sehen – er will durchschauen. Dieses Durchschauen hat nicht allein mit Rationalität zu tun, sondern auch mit Haß oder Liebe. Erkenntnis dieser Art ist nicht immer mit Glück verbunden, besonders wenn sie sich gegen einen selbst wendet. Ein Künstler der Erkenntnis, wie Nietzsche ihn beschrieben hat, wird seine schärfsten Einsichten aus der Selbstentlarvung holen – Nietzsches Formel dafür hat geheißen: Selbstkennertum – Selbsthenkertum. Kritische Intelligenz in Nietzsches Sinn ist immer selbstkritische Intelligenz. Und so war Zeitkritik für Thomas Mann immer Selbstkritik.

5. Man lernt bei Thomas Mann wie bei kaum einem Künstler, was moderne Kunst sein kann: eine Kunst des „historical mind", eine Kunst des „strengen Satzes". Sie verknüpft vertikal die verschiedensten Schichten historischer Er-

fahrung miteinander, stellt etwa im *Doktor Faustus* den Luzifer-Mythos, die Faustsage, Nietzsches Vita übereinander, flicht sie einem fiktiven Musikerleben der Gegenwart ein und verleiht diesem aktuellen Leben die Präsenz des Historischen und des Mythisch-Typischen. Und gleichzeitig verfolgt sie horizontal einige Leitmotive und deren Variationen: das Motiv der Kälte, das Motiv des Lachens, das Motiv der Liebessehnsucht, das der Mütterlichkeit, die Motive der Verlassenheit, des Sturzes, der Gnade. Eros und Thanatos, Liebe und Tod sind in solcher Musik gleichzeitig präsent, und dies mit einer Vielstimmigkeit, die gleichermaßen unterscheidet und träumerisch ineinanderfließen läßt.

6. Die Gleichzeitigkeit von Überblick und Unterscheidung ermöglicht zuletzt das, was Thomas Manns Kunst wohl hat weiterleben lassen, wo anderes längst untergegangen ist: den Humor. Der individuelle Schmerz verliert im Jahrtausenddurchblick auf alle früheren Schmerzen zwar nicht seine Berechtigung, aber doch die Schärfe der Einzigartigkeit. Das Erzählen, das damit gefordert wird, ist eines, das genau trifft, aber dabei die Dinge nicht nur erledigt und eben tötet, sondern sie paradoxerweise gleichzeitig leben läßt, ja sogar erst recht lebendig macht. Das Wort, das trifft, und das Wort, das belebt: sie können bei Thomas Mann zusammenfallen.

Mein 7. Punkt handelt von der Meisterlichkeit. Thomas Mann hat Meisterlichkeit ein Leben lang von sich gefordert. Was er darunter versteht, hat er im Essay über Albrecht Dürer geschrieben – gestatten Sie, daß ich Ihnen zum Schluß einige Sätze daraus vorlese:

> Fleiß wird hier Tiefsinn, Genauigkeit – Größe. Geduld und Heldentum, Würde und Problematik, Überlieferungspflege und Zumutung des Ungeahnten, das geht zusammen hier, das wird *eins*. [...] Philisterei und Pedanterie, grübelnde Mühsal, Selbstplage, rechnende Ängstlichkeit – zusammen wieder und in eins fließend mit jener Unbedingtheit, zähen Ungenügsamkeit, Hochbedürftigkeit, welche die Tapferkeit zeitigt: dies Nichts-sich-Schenken, dies Aufsuchen der letzten Schwierigkeit, dies Lieber-ein-Werk-Verderben-und-weltunbrauchbar-Machen, als nicht an jeder Stelle damit bis zum Äußersten gehen.

Kunst, die so zustande kommt, ist größer als wir. Germanisten haben das Privileg, sich ein Leben lang mit Dingen zu befassen, die größer sind als sie selbst. Anderes lohnte nicht. Und falls es ihnen gelänge, etwas vom Glanz der Meisterlichkeit, der da auf ihre Schultern fällt, an andere weiterzugeben, es wäre schön für sie und schön für die Kunst.

Seh' ein jeder wie er's treibe,
daß er Zauberer-Lehrling bleibe.

# Rezensionen

Michael Maar: *Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg.* München: Hanser Verlag 1995. 368 S.

Es war einmal ein Prinz, der wollte eine Prinzessin heiraten; aber es sollte eine *richtige* Prinzessin seim. Prinzessinnen gab es genug, aber ob sie richtige Prinzessinnen waren, war nie so recht festzustellen. Immer gab es etwas, das nicht in Ordnung war. Als bei Wind und Wetter wieder eine Prinzessin ans Tor klopft und behauptet, eine wirkliche Prinzessin zu sein, obwohl sie aussieht wie ein begossener Pudel, weiß die alte Königin gleich, wie man es anstellt, eine Prinzessin auf Faser und Maser zu prüfen. Sie geht in die Schlafkammer, tut eine Erbse auf den Boden der Bettstelle, in dem die Prinzessin schlafen soll und legt zwanzig Matratzen darauf und auf die Matratzen noch einmal zwanzig Eiderdaunenbetten. Auf denen nun muß die Prinzessin die ganze Nacht liegen ... Doch am anderen Morgen hat sie nicht nur nicht geschlafen, nein, sie steht ächzend von diesem Daunenlager wieder auf: braun und blau am ganzen Körper vor lauter Druckstellen. Und wer so überaus sensibel ist, kann niemand anderer sein als eine wirkliche Prinzessin.

Das ist eine Märchen-Parabel von der wahren ästhetischen Delikatesse, geschrieben ganz in Thomas Manns Geist – und doch kein Stück von ihm, wie jedes Kind weiß. Die Erbse, die Michael Maar beim Inkubationsschlaf seiner Studie gedrückt und gequält hat, so daß er über und über braun und blau daraus erwachte, ist, „könnt's auch anders, anders sein", das Werk Andersens selbst, des sensitiven Erzählers der *Prinzessin auf der Erbse.* Da bedurfte es fürwahr einer gehörigen Portion jener Feinnervigkeit der echten Prinzessin, um die Erbse zu entdecken, die der Zauberer unterm Pfühl seines „metaphyischen Möbelstücks" versteckt hat. Und Maars Entdeckungen sind alles andere als Erbsenzählerei.

Die meisten Thomas-Mann-Kenner hatten sich bislang dabei beruhigt, daß Andersen ein paar „Souvenirs“[1] in Thomas Manns Werk hinterlassen hat, oder sich erst gar nicht um den „Schlafenszeit-Dänen“ (Nabokov) gekümmert. Um im schlechten Bild zu bleiben: nun entdeckt Maar statt der Souvenirs einen kompletten Andenkenladen. Vorgänger gibt's neben Henri Plard wenige: Hans Wysling hat instruktive grundsätzliche Bemerkungen zu Thomas Manns „Märchenseligkeit“ gemacht,[2] Leonie Marx einzelne Andersen-Motive resümiert, aber nur Maren Dunsby hat sich bisher um Andersens Undinen-Gestalt genauer gekümmert und in des Meereskönigs Schloß eine Fülle von strahlenden Perlen liegen gesehen,[3] die Maar als Grundstock seines eigenen, um ein Vielfaches vermehrten Hortes nutzt. Ein andersenscher Kobold will es zwar, daß gleichzeitig ein scheinbares Zwillingsunternehmen[4] Dunsbys Anregungen aufgenommen und das Ergebnis vor Jahresfrist vorgelegt hat, doch obwohl beide nahezu dasselbe tun,[5] sind Ergebnisse und Methoden keineswegs dieselben.

Vom *Kleiderschrank* an, so das Ergebnis Maars, sind es die poetischen Genien Andersens, die nicht nur die Erzählungen Thomas Manns, sondern umfangreiche Partien der Romane inspirieren – wie Ole Luköie, der geschichtenreiche Sandmann mit dem Regenschirm, der alle Farben spielt. Was man Henri Plard nicht glauben wollte, hier wird es demonstriert: Die nackte Muse des dekadenten van der Qualen hat den kindlichen Traumgott zum Paten. Seine, der Poesie, brüderliche Verbundenheit mit dem Tod, mit dem also, den Schopenhauer den inspirierenden Genius der Poesie genannt hat, bestätigt das. So steht es um die poetischen Anfänge.

Eine ähnliche Epiphanie macht unter ebenfalls fragwürdigen Umständen den Zauberberg unsicher, wenn spirit Holger die Rolle des Musageten übernimmt. Denn auch Holger ist ein „Dichtr“ (III, 919), und zwar – in Personalunion mit seinem Medium Ellen Brand – Andersen selbst. Die Märchenhörigkeit Thomas Mann ist also nicht zu Ende mit der Latenzphase des Kindes, sondern hat noch den reifen Dichter gepackt. Sollte da nicht auch der alte immer noch fasziniert sein von der Welt dämonischer Erscheinungen? Könnte da nicht auch besonders der satanische Besucher im steinernen Saal von Palestri-

[1] Vgl. Henri Plard: Souvenirs d'Andersen chez Thomas Mann, in: Orbis Litterarum 22, 1967, S. 129-139.

[2] Vgl. Hans Wysling: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern, München 1982, S. 176-187.

[3] Maren Dunsby: ... ob sie nun mit dem Fischschwanz kam, oder mit Beinen, in: Anderseniana 3, 1978/79, S. 61-75.

[4] Antje Syfuß: Zauberer mit Märchen, Frankfurt/Main 1993.

[5] Syfuß verfolgt freilich nur die Motivreihe von der kleinen Seejungfrau und konzentriert sich ansonsten auf *Königliche Hoheit* und *Joseph und seine Brüder*.

na, der – so Maar – die Maske Mahlers und eben nicht die Adornos trage, nicht seinerseits verwandt sein mit Andersens Tante Zahnweh, der „satania infernalis"? Sollte es also diese auf den ersten Blick so unscheinbare Tante Zahnweh sein, die die prominent-diabolische Rolle des Musenführers übernimmt, die ihrem Opfer als „entsetzlicher Gast" im eisig-zugigen Saal erscheint, die den Beinahe-Künstler stimuliert und ihm die unendlichen Schmerzen schenkt? ... Der Casus der infernalischen Tante könnte wohl lachen machen – doch auch ein Mephisto hat den Mummenschanz mit dem pudelnärrischen Tier nicht gescheut.

Soweit Maars Exposition: drei Erscheinungen, drei Inspirationen, drei Poetiken, drei Reflexionen über die eigene dichterische Existenz – das genügt vorderhand vollauf, um die kunststiftende Macht des Kunstmärchens anzuerkennen.

Muse und Fee Thomas Manns beim Zaubernlernen ist also ein Märchenerzähler. Es geht um Urerlebnisse, um die „Ur-einfalt des Märchens", um „Kinderspiele", die auch *media in vita* die selbstverliebte Phantasie regieren. Es sind nicht eben viele Märchen Andersens, die demnach Mann beeindrucken, es ist weder *Der Mistkäfer*, der ihn besonders angeregt hätte, zum Glück auch nicht *Das Mädchen mit den Schwefelhölzchen* noch auch *Die Stopfnadel*; es sind allenfalls zwei Handvoll von Kernmärchen mit besonderer Bedeutungsfracht, Stereotypen früher Phantasiearbeit und zugleich Spiegel früher Lebenserfahrung, die sich immer wieder und allerorten in der dichterischen Arbeit durchsetzen: so vor allem *Ole Luköie, Die kleine Seejungfrau* natürlich, *Der tapfere Zinnsoldat* nicht weniger selbstverständlich, *Die Schneekönigin* auch und *Die Eisjungfrau, Holger Danske* und *Tante Zahnweh, Die Galoschen des Glücks* und *Der Tannenbaum*, und das eine oder andere mehr. Die „Ur-Einfalt" tut sich also nur in einigen „Ur-Geschichten" kund und zeugt aus diesem Ursprung neue und aber neue Proliferationen. „In allem was ich lese, suche ich immer nur jenes Buch, das ich einst in meiner Kindheit las", sagt ein romantischer Leser bei Calvino. Der produktive Leser Thomas Mann legt seinen Palimpsesten in vergleichbarer Weise einen durchaus beschränkten Vorrat von weltliterarischen Texten zu Grunde (dies dann aber zumeist in der Form Sämtlicher Werke). Michael Maar wird man die Einsicht verdanken, daß Andersens Fabeln, Parabeln und Märchen in die kleine Bibliothek dieser zentralen Hypotexte gehören, und das vor allem deshalb, weil sie Erlösungsgeschichten sind. „Es ist die Geschichte von Dem, der auszieht, die Geschichte von der Unruhe, Wanderschaft und Not dessen, der nicht wie sein Bruder oder seine Brüder (oder die Schwestern) beim Vater bleiben mochte, dort, wo man sich ‚hübsch zu Hause' fühlte."[6] Und der dann wie Klumpe-Dumpe die Treppe hinunterfiel und dennoch eine Prinzessin zur Frau erhielt.[7]

[6] Dunsby (wie Anm. 3), S. 64.

[7] Vgl. Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main 1984, S. 50.

Trotzdem genügt es ab sofort nicht mehr, die wenigen bislang bekannten Motive von der Seejungfrau, vom Zinnsoldaten, von der Schneekönigin am Schnürchen zu haben. Maars Akribie läßt Muster aufscheinen, die recht fein gesponnen sind, wie es sich eben für Märchengarn gehört. Wohl deshalb mußte es so lange dauern, bis der Faden gefunden war. Einmal gefunden, zieht er natürlich andere mit sich. Nur drei Beispiele: Warum gerät Tonio Kröger, „Fräulein Kröger", bei der Quadrille – „fi donc!" (VIII, 285) – unter die Damen? Etwa weil die kleine, schweigsame Seejungfrau in Männerkleider gesteckt wird um des geliebten Prinzen willen? – Wieso findet im *Zauberberg* ein „Kavalier mit langen Beinen und eingefallener Brust" über die Balkons hinweg seinen Weg zu Frau Schönfeld? Wer hat sich je die Frage gestellt, warum dieses Gegenbild eines Adonis von der gierig gewodenen Berlinerin als „Adlerjäger" tituliert wird und die rothaarig-rotäugige Kranke ihrerseits vom kosmetisierten Aviateur brünstig als „Nixe" (III, 648)? Doch wohl wiederum in Erinnerung an die Fischschwänzige und – die Assoziation schweift von der *Seejungfrau* zur *Eisjungfrau* – an den Naturburschen Rudi, der es wagt, die Gipfelwelt zu ersteigen, wo sie am unzugänglichsten ist, über Schlünde hinweg, die für unergründlich gelten, der der Herrin des Eises den Adler abjagt, deshalb die Müllerstochter zur Frau erhält und für den Raub mit dem Leben büßen wird. – Und warum wohl erscheint Joachim in Krokowskis Séance wie der „Gewickelte" persönlich, eher mono- als bipedisch geartet? Weil er der Zinnsoldat ist, der standhafte und einbeinige.

Es sind aber nicht diese auch noch so netten Details, die den Wert der Studie ausmachen, sondern das gesamte Muster, das aus ihnen gewoben wird. Sie alle stehen, um vollends zu überzeugen, in ihrem Zitat-Kontext, der komplette Erzählungen als Andersen-Nachbildung ausweist: Mit Tonio wird eben nicht nur die beschriebene Geschlechts-Camouflage betrieben, seine Geschichte ist eine komplette Kontrafaktur auf *Die kleine Seejungfrau*. Und *Der Zauberberg*...

*Der Zauberberg* ist geradezu ein Andersen-Roman, eine Apotheose des Märchens. Um dessentwillen wurde dann auch diese Studie geschrieben: *Geister und Kunst* heißt ihr Titel; der Essayversuch *Geist und Kunst* spielt ja zuerst die Antithesen durch, die die Gespräche auf dem verzauberten Berg in die Konfusion treiben. Nun, nach der Zeitenwende des Weltkrieges, sind Geister und Gespenster daraus geworden. Nur folgerichtig, daß der Roman immer mehr den Zeitbezug verliert und sich dem Märchen öffnet, das sich mit all' den andern Mythen und Sagen der Weltgedichte und Weltgeschichte recht wohl verträgt. Auch Andersen hat eine Walpurgisnacht geschrieben (darüber unten); und Wagner-Verehrer Andersen hat auch ein Tannhäuser- und Tristan-Märchen erfunden und ‚paßte' auch deshalb schon in die früheste Konzeption vom verzaubernden Venusberg. *Die Nachtmütze des Hagestolzes* heißt seine Berg-

geschichte, so ernüchternd komisch diese Zusammenstellung von *Tristan*-Pathos und Spitzweg-Motivik auch wirken mag. Waren es bisher bloß Venus und Elisabeth, Kirke und Dido, Lilith und Gretchen, Proserpina und Demeter, Aida und die Königin der Nacht und die eine oder andere mehr, die herbeizitiert wurden, um der Madonna-Verführerin des Berges literaturgeschichtlich vollschlanke Kontur zu geben (von männlichen Modellen ganz zu schweigen), so sind ab sofort auch die Polarmärchen von der Schneekönigin und der Eisjungfrau mitzulesen, wenn in alpiner Todesbläue Clawdia Chauchat ihre blaugraugrünen Augen spielen läßt. Angesichts solcher Ahnenreihe drohen die literarischen Hypotexte freilich selbst sich zu Hochgebirgen zu häufen, und es schwindelt dem Leser vor Augen wie Castorp, wenn er im Angesicht der Familien-Taufschale vor lauter Ur-Ur-Ur-Geschichten im Abgrund der Zeiten den Satz von der Identität nicht mehr verstehen kann. Wem das Ganze zu ‚palimpsestuös' anmutet, dem sei jedoch versichert, daß Maar nicht beim Radieren der Codices stehenbleibt, sondern zu grundsätzlichen Interpretationsfragen vorstößt.

Den Liebesmärchen Andersens machen die Sterbemärchen von Kreuz, Tod und Gruft Konkurrenz: Dekadenter Eros Thanatos herrscht auch im Märchen-, nicht nur im Mythenland. Der „Totentanz" bringt Karen Karstedt mit Hilfe von *Die roten Schuhe* ins Grab. Weil Castorp alle Kinder des Todes mit Blumen beschenkt, soll *Die Geschichte einer Mutter* vorbildlich sein, jene Topographie des Todes, in der Thanatos persönlich die Moribundi und Moribundae wie Pflanzen im Treibhaus hegt. Vieles ist in diesem Kapitel Schopenhauerscher Duft, parfümiert durch Tristanmystik, ist Mitleidsethik und Nirvanaeuphorie; aber auch Andersen, des Lebens satt und voller Todessehnsucht, verstand es – wie in den *Galoschen des Glücks* –, den Tod durchaus in des Philosophen Sinn als Bruder des Schlafes willkommen zu heißen (vgl. 78 f., 82). Denn wo Gespenster Platz genommen, ist auch der Philosoph willkommen. Obwohl der Philosoph seltener zu Wort kommt, lassen ihm die Gespenster, die Maar zitiert, gleichwohl in dieser Runde seinen Winkel. Träumen, Geistern und Gespenstern, den Lieblingsthemen Schopenhauers, sind die Höhepunkte von Maars Großessay gewidmet: Zeit, Raum und Kausalität gelten im Märchenreich für aufgehoben, das ist seine ‚schopenhauersche' Natur und erlaubt allerlei paranormale Effekte.

Dem Schneekapitel und dem Schneetraum werden zahlreiche Glanzlichter aufgesetzt, daß es nur so flimmert vor des Lesers Augen. Castorps Weg führt wie vordem der von Hannos Freund Kai ins niebetretene Bereich der Schneekönigin. Schon in seinen Forschungen ist Castorp, so Maar, wie Andersens Kay fasziniert von der Schönheit der Überform, die ins Reich der kalten Fee verlockt. Schneekönigin und Eisjungfrau, die kalten Dämoninnen, betrei-

ben gemeinsam die Schneeverführung, um ihn, der mit Andersens Rudi auch die Vorgeschichte teilt, hinabzuziehen ins ewig kühle Ruhebett: Hütte und Trank, Täuschung und Verführung (Maar meint: auch das Hexenmahl) haben hier ihren Ursprung; das Wort der Liebe hat aber den seinen in Mahlers *Lied von der Erde*, worüber Maar Genaueres zu berichten weiß als ehedem Michel Mann.

Die Märchenbilder führen Maar dazu, den Schneesturm als Drama von Tod und Auferstehung zu deuten. Castorp kommt um, läßt sich vom Todesengel Andersens geleiten und erwacht mit dem neuen Wort im Herzen. Dieser Märchenbefund stimmt mit dem philosophischen überein: Castorp erlebt (so schon Erich Heller) Gestaltung – Umgestaltung, nimmt durch Metamorphose, Metempsychose, Palingenesie – „irgendwie" – „das positiv Neue" (TB 21.4.1919) vorweg – wie später Joseph bei seinen Grubenfahrten. „[S]ozusagen in Luftlinie" (III, 688) – wie es sich für eine Märchengestalt gehört – eilt der Neugeborene vom Berg der Wiedergeburt zu Tal. Aber, und das ist der weitaus brauchbarere Effekt neben dem quellenphilologischen Aha-Erlebnis, Maar hat nun weitere Argumente an der Hand, um die gewichtigen Worte von Güte und Liebe nicht als schönes Gerede abtun zu müssen, das ohne Konsequenzen bleibt. Castorps Erlösung aus dem rationalistisch-lebensfernen Bann der Schneekönigin kommt einem Versprechen für die Zukunft gleich. Im zweideutigen Wirken des Eros wirft es seinen Vorschein auch ins Dunkel der Tannhäusergrotte. Im Prolog zur *Schneekönigin*, diesem Novalis' *Ofterdingen* so verwandten Märchen, erzählt Andersen eine gnostisch anmutende Demiurgengeschichte, eine Erklärung für alles Verkehrte in der Welt: Da ist der oberste aller Kobolde, der Teufel selbst, am Werk und schafft einen Zerrspiegel, der alles Gute ins Gegenteil pervertiert. Der zerspringt, seine Splitter fahren den Menschen ins Auge, und die sehen daraufhin alles verkehrt; einigen aber fahren die Spiegelreste sogar ins Herz, das darauf zum Klumpen Eis erstarrt – Anlaß genug für Maar, nach den kalten und eisigen Herzen in Thomas Manns Werk zu fahnden, und die sind Legion: die Ironiker, die „ruhiger und kalt zuletzt" die Menschheit an die Kunst verraten, die in „Eiseskälte" (II, 655) Teufelswerk schaffenden Künstler, die Narzißten, die das Liebste dem Werk opfern. Sie alle wären (wie auch Mahler) der Welt abhanden gekommen, folgte dem Umkommen nicht (zumindest die Velleität) zur Umkehr.

Mit Bravour betreibt Maar die Rehabilitation des Kapitels „Fragwürdigstes", das bislang ein Aschenputteldasein in der *Zauberberg*-Philologie führte. Diese abseitige Melange aus Parapsychologie, Erotik, Mythos und religiöser Symbolik erklärt er überzeugend als spukhafte Kontrafaktur auf die Erweckung des Lazarus, in die blasphemischerweise diverse ‚Verkehrtheiten' homosexueller, inzestuöser, um nicht zu sagen nekrophiler Art eingetragen sind.

Das willenlose Opfer dieser pervertierten Auferstehung aber ist eben nicht ein Lazarus, sondern ist Der mit dem einen Bein, der 25. Zinnsoldat, der nach seiner Unterweltsfahrt zurückkehrt, von wo er ausgefahren war, dort kurz vor seinem Tode mit der reizenden Tänzerin – vor dem Kachelkamin – zusammenfindet und, auch er, seinen Liebestod gestorben ist. Allein ein Fräulein Brand, aus Odense stammend, vermag es, unter Assistenz Castorps den im Feuer zum Zinnherzen Zusammengeschmolzenen zu neuem Scheinleben zu erwecken: Ihm ist es gegeben, das Lebenssymbol Thomas Manns zu materialisieren; vertritt das Fräulein doch gemeinsam mit Hans C[astorp] den Schöpfer dieses Symbols, Hans C. Andersen. Die verkehrte Zeugung Joachims durch Castorp ist fürwahr eine verkehrte Schöpfung, die Negation der drei Urzeugungen, von denen Castorp einst las. Auf sie folgte mit Notwendigkeit der Weltenbrand. Dadurch bezeugt Maar aufs schönste, daß *Der Zauberberg* ein apokalyptischer Roman ist.

So wird bestätigt: Thomas Mann hat zeitlebens nur Märchen geschrieben. Andersens Märchen aber bilden die ‚Hypomärchen' zu diesen ‚Hypermärchen'. Verfehlt wäre es jedoch, nun Thomas Mann mit sogenannten ‚Volkstraditionen' im Bunde sehen zu wollen;[8] der ironische Abstand zum Tümlichen bleibt im Gegenteil entschieden gewahrt. Zu Recht besteht Maar auf einem wesentlichen Unterschied: „Diese [Andersens] Märchen aber strukturieren Tiefe, nicht Oberfläche." (46) Die Haus-Märchen vom Frieder und vom Katerlieschen, die Ida Jungmann nahezu auswendig herleiert (vgl. I, 519), die spielten an der Oberfläche eine Rolle. Dies, vor allem die Erkennbarkeit der Anspielung, gehe auf das Konto der Popularität. Mit Andersens raffinierten Kunstmärchen jedoch habe sich Thomas Mann einen Lieblingsmärchengarnspinner erwählt, der alles andere als naiv sei, dem die mythischen Prätexte zu Gebote stünden und der – trotz allen zeitgemäßen Moralisierens – die Ironie und das Spiel mit den Formen nicht scheue. Wenn Tony Buddenbrook die Gretchenfrage nach Morten Schwarzkopfs Vornamen stellt, entscheidet sie sich auch – wie immer die großbürgerliche Nase hochtragend – gegen die Massenkultur der Grimmschen und für die Esoterik der Andersen-Märchen: „Morten? Das ist hübsch!" – „Ja, mein Gott ... es ist doch hübscher, als wenn Sie Hinz oder Kunz hießen. Es ist etwas Besonderes, etwas Ausländisches..." (I, 130). Hinz oder Kunz – das ist *Rumpelstilzchen*; Morten aber – so nun wieder Michael Maar (vgl. 53) – dieser Name und der dazugehörige Romanpart leiten sich her von dem ‚besonderen' Dänen und seiner *Geschichte aus den Dünen*. Diese spezifische Differenz bannt die Gefahr, der „Ur-Popularität" (IX,

[8] So Ulrich Karthaus: Literaturwissen für Schule und Studium. Thomas Mann, Stuttgart 1994, S. 22.

519) des Märchens ohne den Widerstand der Reflexion zu verfallen. Allein die Kunstmärchen verdienen es, vom kunstvollen Zauber des Geheimnisses umgeben zu werden, vertreten sie doch – das ist Maars Hypothese, Thomas Manns Märchenfaszination zu erklären – die romantisch-progressive Reflexion der Poesie auf sich selbst und damit die Synthese von Logos und Poesie (vgl. 276 f.). Manche Gestalt Andersens vermittelt die Universalpoesie der Romantik wie die dämonische Aura Schlemihls und Gespensterhoffmanns überdies mit der Welt der *poètes maudits* und der Psychologie der *décadence*; nicht zuletzt tut da ja das überaus sensitive Dämchen, die Prinzession auf der Erbse, die auf ihren zwanzig Divanen die brutal-nichtige Nachtruhestörung immer noch durchspürt. Doch sind es nicht die Kunstideale allein, die Seelenverwandtschaft bedingen; wie meist, wenn Thomas Mann in Bann geschlagen war, ist da eine psychologische und biographische Disposition, die Aura von *morbidezza* und Ästhetizismus bei allem obwaltenden Puritanismus und das sich daraus ergebende Problem der „Existenzspaltung" (H. Mayer), die ihn nicht mehr loslassen. Maar bezieht sich auf die Diskussion in Hirschfelds *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (vgl. 94 ff.) und geht damit eine Fährte der Deduktion, die auch Detering vor ihm verfolgt hat, um Thomas Manns Kenntnis von Oscar Wildes *Dorian Gray* nachzuweisen:[9] Kaum zu glauben, daß Thomas Mann die *Jahrbücher* nicht gelesen hat, und er las in ihnen über Andersens Homosexualität („Beweis seiner Homosexualität") und seine erste große Liebe, Eduart Collin. Collin heiratet, Andersen flieht und schreibt sein Märchen der Entsagung, *Die kleine Seejungfrau*.

Thomas Mann schreibt *Der kleine Herr Friedemann* und *Tonio Kröger* und heiratet Katia Pringsheim. Doch dann schreibt er weiter an diesen Elegien auf die von der Sehnsucht heimgesuchte ästhetische Existenz, Klagelieder auf das Außenseitertum und die Entsagung, und unter ihrer aller Oberfläche geistert die kalte Fischfrau, die liebt, wegen ihrer anderen Natur aber nicht lieben darf und durch ihr Opfer sich selbst erlösen will.[10] In Muts Passion tobt sich das Nicht-Lieben-Dürfen noch einmal aus, freilich in Wagner-Dimensionen und so ganz ohne Entsagungsbereitschaft, und endet im Schweigen des verschlossenen Ich; Dr. Faustus mit dem Herz aus Eis verzichtet beim Pakt um der Messerschmerzen der Kunst willen auf das Lieben-Wollen und setzt die Seele daran; die Keuschheit Andromaches endlich kennt das Nicht-Lieben-Können nicht mehr als Verzicht, sondern als fraglos anerkannte Bedingung der Kunst: Progression desselben Motivs und Folgen einer lebenslangen Sublimation. Die

[9] Heinrich Detering: ‚Der Literat als Abenteurer', ‚Tonio Kröger' zwischen ‚Dorian Gray' und ‚Der Tod in Venedig', in: Forum für Homosexualität und Literatur 14, 1992, S. 5-22.

[10] Worauf vor allem auch Maren Dunsby hingewiesen hat (vgl. Anm. 3).

„Apotheose der Liebe als heiliges Opfer" ist in Maars Worten das „Lebensthema" Thomas Manns (107); in der opferungsbereiten Undine findet es sein eines, im standhaften Leben des Zinnsoldaten sein anderes Symbol: Beide hat Andersen geschaffen, und beide sind so nahe miteinander verwandt wie Leverkühn und Gustav von Aschenbach.

Maar betont: Es sind nicht die Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, die an der poetischen Wiege Thomas Manns gestanden haben (vgl. 41 f. u. pass.). Daß auf eine märchenhafte Kindheit eine metaphysische Pubertät folgt, daß Thomas Mann nach dieser Feenzeit mütterlich geprägter Märchen-Impression – in nicht weniger elementarer Weise – noch bildbar war durch poetische Philosophen und philosophische Musikanten, möchte Maar – lebt man denn, wenn andre leben – gerne herunterspielen. Es war aber eben dieser Hausphilosoph, bei dem Thomas Mann las: „Wirklich ist jedes Kind gewissermaßen ein Genie, und jedes Genie gewissermaßen ein Kind. Die Verwandtschaft Beider zeigt sich [...] in der Naivetät und erhabenen Einfalt [...]."[11] Maar, der sonst wohltuend vergessen läßt, daß der Studie eine Dissertation zugrunde liegt, nimmt allenfalls mit dem Absolutismus, der jedes Heureka! begleitet, und mit einem gewissen Talent zur Amplifikation an den Unarten dieses Genres teil. Primär ist die Orientierung Thomas Manns an Andersen im Sinne von Dierks' Einflußmodell zeitlich, aber nicht systematisch. Ohne die Führung des Dreigestirns, das würde auch Maar nicht bestreiten, hätte Hans Castorp nie den Weg zu den metaphysischen Höhenkammspekulationen des Läuterungsberges gefunden, mit Hans C. Andersen hat die Fabel seines Lebens jedoch erheblich an Zauber und der Berg an magischem Magnetismus gewonnen. Es ist kaum zu glauben, daß ein Andersen *eo ipso* die Statur besitzt, einen geistig-seelischen, ja auch einen künstlerischen Haushalt zu organisieren – trotz aller ästhetischer Raffinesse, trotz seiner melancholischen Schopenhauernähe, trotz seiner erotischen Verwandtschaft. Es bleibt also Schopenhauer vorbehalten, die Märchenseligkeit ‚metaphysisch' zu fundieren, und Nietzsche die Aufgabe, diese Seligkeit in (gerade noch) vernünftigen Grenzen zu halten.

Maar argumentiert luzide, anspielungsgeladen und überaus eloquent. Er weiß, daß über einen Wortkünstler nur schreiben soll, wem das Wort zu Gebote steht. Daß dabei gelegentlich auch gut dosierte persuasive Rhetorik am Werk ist, gehört zum literarischen Genus dazu. In der Überzahl der Fälle dürfte es jedenfalls einigen Schweiß kosten, die Argumentation anzugreifen. Gleichwohl fällt ein Beispiel ins Auge, bei dem Maar übrigens seiner Sache selber nicht ganz sicher zu sein scheint (vgl. 133): Vetter Joachim soll von der Art des

[11] Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, Bd. III, hrsg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden 1972, S. 452.

Reisekameraden Andersens sein. Das erscheint zunächst unmittelbar plausibel, zumal der „Kamerad" ein Wiedergänger ist, in den Berg eines Zauberers eindringt, dort einem muntern Klub sonderbarster Kobolde begegnet, zumal besonders sein Alter ego Johannes heißt, der sich in eine Turandot verliebt und die üblichen Prüfungen besteht, die zur Vereinigung mit der Prinzessin führen. Maar glaubt, mit diesem Vorbild im *Zauberberg* nicht nur die Wortspiele ums Reisen wie um das Kamerad-Motiv ableiten (vgl. 135-137), sondern manches Detail der Walpurgisnacht erklären zu können, das sich mit Goethe nun einmal nicht erklären lasse: so etwa den Besen, mit dem die Stöhr tanzt, die Punschbowle, die die Gesellschaft enthemmt, den „Triumphstuhl" (III, 465), auf dem die Chauchat thront, oder den „Stockdegen" des Griechen. Da hat er sich nun freilich Requisiten ausgesucht, die entweder von Natur aus zu einem feuchtfröhlichen Maskenwesen dazugehören oder die durch die Natur der Charaktere dringend geboten sind oder solche, die eben doch eher aus der Gegend von Schierke und Elend stammen. Bei der Stöhr trifft gleich mehreres zu: Die *buffa* tritt mit immanenter Logik als „Scheuerweib" (III, 454) auf, weshalb sie notwendig mit Eimer und Besen bewaffnet ist; der Unterschied, daß sie nun mit einem Besen tanzt und nicht auf einem ebensolchen reitet, macht es kaum nötig, ein anderes Vorbild zu postulieren als das der besenreitenden Walpurgisnachtschönen Goethes. Der „Triumphstuhl" der Chauchat ist die Umkehrung des „Blutstuhl[s]" (V. 4592), auf den Margarete entrückt wird, die Faust im Tanz der Walpurgisnacht schon als Hingerichtete sieht.[12] Für die Punschbowle bedarf es keiner innerliterarischen Erklärung. Bleibt deshalb nur der „Stockdegen"; und der soll ausgerechnet als Säbel dem Reisekameraden gehört und dazu gedient haben, dem bösen Zauberer den garstigen Kopf abzuschlagen: Doch was soll der Grieche vom schlechten Russentisch anderes tragen, wenn er einen spanischen Grande figurieren will, als einen Degen, als einen unschädlichen Maskerade-Degen eben.

Den garstigen Zaubererkopf bindet Andersens Kamerad in sein Taschentuch, das nett-makabre Angebinde präsentiert Johannes sodann der Prinzessin. Für Maar Anlaß genug, an das Taschentuch in Clawdias Täschchen zu erinnern, unter dem diese den bedeutungsschwangeren Bleistift findet, den sie Castorp überreicht. Doch dürfte auch das nicht ganz unüblich sein, in Damentäschchen Taschentüchlein zu bergen, Tüchlein, die immer „zuerst zutage gefördert" werden (III, 464), wenn etwas gesucht wird, das schwerer ist als sie selbst, und deren hygienischer Zweck mit dem grauslichen Scherz Andersens rein gar nichts zu schaffen hat.

[12] Vgl. zum Zusammenhang Eckhard Heftrich: Zauberbergmusik. Über Thomas Mann, Frankfurt/Main 1975, S. 141.

Nun ist aber die akribische Untersuchung der Motivdetails zusammengehalten durch das gewichtige Argument Maars, daß Castorp – „totenbleich" (III, 463) – schon in der Walpurgisnacht dem Tode anheimgegeben ist. Faust jedoch liebe keineswegs unter Todesgefahr (vgl. 134) und könne deshalb nicht als Vorbild gelten. Statt dessen schwebe Andersens Johannes während seiner Werbung immerfort in Todesnähe und werde ihm von einem Toten geholfen. Mit seiner Methode des ausgrenzenden Eingrenzens verfährt Maar gewiß richtig; doch hier trägt sie nicht: Faust belügt sich, wenn er am 30. April alles zum „Frühling" hochlügen will, wo es Mephisto nur „winterlich im Leibe" ist (V. 3845, 3849); und nach diesem gescheiterten Versuch, sich die tote Natur zu verlebendigen, ist in Goethes Walpurgisnacht nur noch von Mord und Tod die Rede; die Trödelhexe weiß nämlich, was die Liebe tut und getan hat: „Kein Dolch ist hier, von dem nicht Blut geflossen [...]" (Vv. 4104-4109). Sodann tanzt Faust mit der jungen Hexe; beide singen vom Paradies und von dem, was der Liebe Sold ist, vom Tod. Nicht zu vergessen, daß Faust die junge Hexe fahren läßt, weil ihr das rote Mäuschen aus dem Munde springt – dem Aberglauben entsprechend ihre Seele –, und daß dann jene Vision statthat, in der er – auf dem „Blutstuhl" (V. 4592) – Margarete sieht. Wenn das nicht der Todesmotivik genug ist! Als ob Faust nicht selber Todesangst aussteht, wenn ihn der Menschheit ganzer Jammer anfaßt! Da gerät mehr als nur sein Versmaß durcheinander. Es bedarf eines „Johannes" bei Andersen nicht, wo ein „Heinrich" Faust – wie der Held des Faustbuchs, D. „Johann" Faust – zum „Hans" geworden ist, der Gretchen, auch dem entrückten, todesbangend zu Füßen liegt (vgl. V. 2727). Goethes Motivschatz genügt vollauf, um Thomas Manns Replik zu erklären, und der „Rest" verdankt sich der Logik der Poesie. Umgekehrt argumentiert: Konstitutiv für Andersens Märchen ist nicht das Walpurgisnacht-, sondern das Turandot-Motiv, und das kommt bei Thomas Mann nicht vor. –

Es würde dieser überaus anregenden Studie nicht zum Schaden gereichen, wenn sie dazu anregte, Maars Märchengarn weiterzuspinnen. Hat Andersen archetypische Bilder in des jungen Thomas Mann Phantasie hinterlassen, dann dürfte auch sein ironischer, scheinnaiver Ton in ihm nachgeklungen haben. Selten hat Thomas Mann über Andersen gesprochen; nie ihm in einem Essay gehuldigt; doch schon 1904 zählt er ihn öffentlich zu den großen Schriftstellern, die seinen „erzählenden Stil beeinflußt haben" (X, 838), ein andermal betont er besonders den „Tonfall" der Märchen, der ihm „noch im Ohr" sei, eine „für den dänischen Geist charakteristische Mischung aus Musikalität und Satire"[13]. Als Kostprobe nur ein paar Erzähleingänge: „Seht!", heißt es, „nun fangen wir an." Nein, das ist nicht der Schluß des *Zauberberg*-Proömiums („Und somit

[13] Zit. nach Dunsby (wie Anm. 3), S. 62.

fagen wir an." [III, 10]), sondern so beginnt der Erzähler der *Schneekönigin*[14]. Andersen fängt durchaus nicht immer mit der alten Leier der *KHM* zu erzählen an, sondern läßt sich an Variationen und Leseradressen einiges einfallen. „Es war so herrlich draußen auf dem Lande!" jubelt da einer voller Falschheit im ersten Satz, obwohl er gleich vom langweiligsten Geflügelhof erzählen wird, der sich denken läßt, auf dem aber unerkannt ein königliches Wesen ausgebrütet wird. „München leuchtete", verkündet ein Narrator im ersten Satz, um die Fassade seines schönheitstrunkenen Isar-Florenz aufzubauen, die er gleich darauf von einem finsteren Außenseiter und Eiferer gegen die *bellezza* wieder einreißen läßt. „Bekomme ich nun Geschichten zu hören?"[15] fragt Hjalmar den Traumgott Ole Luköie, „Etwas erzählen?" der Erzähler des *Eisenbahnunglücks* (VIII, 416). „Nun höre einmal zu!"[16] herrscht Andersens Erzähler den Leser an, „Still!" (VIII, 349) ermahnt ihn der Thomas Manns. „Wir kommen aus Florenz, aus alter Zeit", fährt er fort. Und Andersens Märchenonkel setzt ein: „Erst neulich haben wir eine kleine Reise gemacht, und schon verlangt uns nach einer größeren":[17] Wo war er gewesen? – Natürlich in Florenz. So bringt sich schon bei Andersen der „Genius der Erzählung" ins Spiel. Kein Wunder, daß Thomas Mann ihm, der auch seine späte Prosa regiert, früh bei Andersen und Grimm begegnet sein will (vgl. XIII, 133)! Was Thomas Mann an Andersens Manier lernen konnte und bei Chamisso dann wiedererkannte, war die „realistisch-bürgerliche Allüre" (IX, 48), die sich dem Märchenhaften anverwandelt und das Wunderbare realitätsmöglich erscheinen läßt. „Musikalität und Satire", diese polare Formel, mit der Thomas Mann Andersens suggestiven Stil beschreibt, ist ja nichts anderes als das erzählerische Korrelat zur Floskel „Mythus plus Psychologie", die auch die Modernität beschreibt, um deretwillen Thomas Mann von Andersen fasziniert war. –

Mit einem Märchen über die Feinheit des Künstlers soll enden, was mit einem solchen begann; denn nicht Kinder nur speist man mit Märchen ab: Die Szene ist ein Bauernhof, Hauptakteurin eine Ente auf ihrem Nest. Alle Eier platzen, nur eines will nicht platzen. Doch als es endlich platzt, da kriecht ein gewaltig großes und gewaltig häßliches Entlein aus der Schale. Die auf dem Entenhof wollen es nicht dulden, sie puffen und beißen und jagen es. Da fliegt es über den Zaun; aber auch jenseits des Zauns will es keiner verstehen, bis es hinausschwimmt in die weite Welt...

Das häßliche junge Entlein erwähnt Maar nur selten (vgl. 104, 122). Meines Wissens nur einmal und überdies indirekt hat Thomas Mann seine Affinität

[14] H. Chr. Andersen: Märchen, 3 Bde., Frankfurt/Main 1975, Bd. II, S. 9.
[15] Ibid., Bd. I, S. 265.
[16] Ibid., Bd. I, S. 174.
[17] Ibid., Bd. I, S. 242.

insbesondere zu diesem Federvieh zugegeben. Als er skandalöser Weise sich selbst mit Hitler verglich, hat er auch *den* Skandal nicht gescheut, in diesem „Bruder" den Träumerhans, Jungsiegfried und das Schwanenentlein wiederzuentdecken – alle Drei in ihrem Verhunzungszustand natürlich (vgl. XII, 847 f.). Mehr noch als Sebastian und Friedrich, mit gleichem Recht wie, um im Genre zu bleiben, der standhafte Zinnsoldat und die tapfere Meernixe muß diese Parabel von der Verwandlung des Außenseiterwesens in den allseits gerühmten und bewunderten Schwan Thomas Mann beeindruckt haben: Ente und Schwan sind ja Bürger und Künstler, ein von Andersen ins Tierreich transponierter Urkonflikt auch Thomas Manns „*Cygni poetae*", Poeten sind Schwäne, sagten die Alten. *Anates sunt oppidanes*, Enten sind Pfahlbürger, sagt Andersen und spricht allen königlichen Vögeln aus dem Herzen, die scheinbar als Enten aufwachsen, als Sonderlinge gedemütigt werden und ihre Sonderart erst mühsam verstehen lernen. Wann nämlich erst durchschaut das Entlein, daß es kein grauer Philister ist, sondern von feinster Faser und Maser? In einem narzißtischen Moment, wenn es, bei den Schwänen angekommen, sich selbst im klaren Wasser erblickt, kein plumpes schwarzgraues garstiges Geschöpf, sondern einer Art mit den majestätischen Schwänen, die vor ihm sich neigen. So ist Tonio Kröger ein ins Bürgertum verirrter Künstler, ein nordischer Schwan, ein verwandeltes Entlein. Und vor Joseph werden die Brüder „sich neigen", die ihn einst verhöhnten: „Er dachte daran, wie er verfolgt und verhöhnt worden war, und hörte nun alle sagen, daß er der schönste aller schönen Vögel sei. [...] Da rauschten seine Federn, der schlanke Hals hob sich, und aus vollem Herzen jubelte er: ‚Soviel Glück habe ich nicht erträumt, als ich noch das junge Entlein war!'"[18] So sind Schwan und Entlein nicht minder Existenzsysmbole des Dichters, der sich auf dem Entenhof Lübeck nicht zu Hause fühlen wollte, die Nähe zu königlichen Vögeln suchte und vor dessen Schwanennatur endlich die andern sich beugen.

Werner Frizen (Köln)

Hans Wysling/Yvonne Schmidlin: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern.* Zürich: Artemis Verlag 1994. 504 S.

Die Aufmerksamkeit für die angeblich wenig charismatische Person Thomas Manns hat sich in den letzten Jahren stetig belebt. Nicht zuletzt die Edition seiner Tagebücher und mehrerer Briefwechsel hat ihr frische Nahrung zuge-

[18] Ibid., Bd. I, S. 312.

führt. Eine dummdreiste Journaille hat daraus, was immer die Sensationslust ihrer Leserschaft kirren mochte, eilig geplündert. Die Liebhaber und die Wissenschaft hingegen, welche Kreise sich im Falle Thomas Manns mehr als üblich überschneiden, mußten mehr Zeit dafür einsetzen, ihr Bild von diesem Dichter den neu bekanntgemachten Zeugnissen anzupassen.

Im Einklang mit dem verstärkten Interesse an Thomas Manns Leben steht das Bemühen, es darzustellen. Es hat, nach verschiedenen, im wesentlichen torsohaft gebliebenen Versuchen vor zwei Jahrzehnten, aufs neue mehrere Autoren umgetrieben; andere hält es weiter beschäftigt, und einige tasten sich überhaupt erst durch die Präliminarien und bieten das Möglichste auf an Phlegma, Selbstvertrauen und Trotz, um vom Vorliegenden nicht bis zur Lähmung beeindruckt zu sein. Wer immer aber vorhätte, eine Biographie in Bildern hervorzubringen, er zöge aus nichts mehr Nutzen für seinen Gleichmut, ihm bliebe nur die stille Resignation. Es gibt sie jetzt nämlich schon, und es gibt sie so sehr, daß für ein analoges Unternehmen auf lange Zeit weder Bedürfnis noch Raum mehr zu bestehen scheint: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Dieses so wichtige wie wuchtige Buch – es sollen an die drei Kilogramm sein, die man in die Hände nimmt, als Bettlektüre eignet es sich nur bedingt – ist in allem, seinem Gegenstand angemessen, von großem Format und seltener Pracht. Es stammt, einer ungemeinen Lebensleistung aufthronend, von *Hans Wysling*; ein Glücksfall also.

Wysling hat über drei Jahrzehnte lang die Direktion des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich wahrgenommen. Auf so lange veranschlagt er auch die Produktionszeit seines jüngsten Werks. Darin liegt keine Koketterie. Es waren 30 Jahre nicht nur des Sammelns und numerischen Mehrens, nicht nur der Horizontalen, sondern auch der Vertikalen, eines zähen Aufstiegs zu jener Warte, die erst die rechte Aussicht und Weitsicht gewährt. Wyslings Bergtour blickt in Edition und Interpretation auf viele Erstbesteigungen zurück, auf neue Routen, die Meisterung von Überhängen und wohl auch auf Übernachtungen in windig-prekärer Lage. Es gibt wenig Germanisten, die mehr für einen Schriftsteller getan hätten als Hans Wysling für Thomas Mann, und keinen Thomas-Mann-Spezialisten, der nicht tief in seiner Schuld stünde. Wer immer sich auf diesem Gebiet verbreiten will, wird noch für lange gut daran tun, vorab zu prüfen, ob allenfalls Wysling sich schon einmal zu der Sache geäußert und etwa in einer Fußnote einen kleinen Fund vergraben hat, der ein Vierteljahrhundert später nur noch subjektiv zur großen Entdeckung erhoben werden dürfte.

Daß Wysling immer mehr zum Mann der Summe geworden ist, zum Mann des großen Bogens, den eine stets geballte Faust in der Spannung hält, kommt vorliegend zum Ausdruck schon in der überaus dichten Einführung „Das Leben als Werk – das Werk als Leben". Wieviel Sachverstand ist hier nicht einge-

gangen! Jede Zeile zeigt, daß sich da einer auf allervertrautestem Terrain bewegt, und läßt bewundern, mit welch altmeisterlich souveränen Gebärde er es tut. Auf neunzehn Seiten die Essenz dieses singulären Daseins zu fassen, seine nicht wenigen Peripetien nachzuzeichnen – mach's einer nach und brech' sich nicht den Stift dabei.

Das Buch zeigt, seinem Ziel entsprechend (S. 491), dreierlei: zunächst „die Person des Schriftstellers, seine Familie, die Stationen seines Lebens". Der vom Klappentext evozierte Leserwunsch, das Gesicht des Autors zu sehen, findet reiche Erfüllung. Aber auch für jene ist gesorgt, denen es durchaus peinlich ist, daß dem Geist ein Leben und unreiner Erdenrest anhängt. Vor solchem Tribunal legitimiert das Buch sich und seine Kulinarik schlecht und recht, indem es, zweitens, „in Andeutung" wenigstens, auch „die Werke [zeigt], die mit diesen Stationen verbunden sind". Zum dritten sodann wird ein Zeitalter wenn nicht besichtigt, so doch angeleuchtet, „der historische Rahmen angedeutet", von einem übrigens, der die letzte Schlaufe noch bewußt erlebt hat.

In 15 Abschnitte gegliedert, die, bis auf den letzten, mit einem ganzseitigen Porträt des Künstlers schließen, reihen sich chronologisch die Lebensepochen auf, werden die wechselnden Schauplätze wiedergegeben. Die Gliederung ist sinnvoll und klar, weist dem Einzelnen den Platz zu und trägt zur Übersichtlichkeit des ganzen Buches entscheidend bei. Die Chronologie ist zu Recht aber nicht die einzige Richtschnur. Die Ahnen und ferneren Verwandten zum Beispiel werden nicht, wie üblich, zu Beginn vorgestellt, bevor noch der Held geboren ist, sondern im Abschnitt über die *Buddenbrooks*, also aus der Perspektive des Werks; was sie, nebenbei, sofort interessanter macht. Manche Motive werden da erwähnt, wo sie biographisch am besten passen. Es liegt dann am Kommentar zu sagen, wohin sie in welcher Weise ausstrahlen. Die Abbildungen zum Thema „Märchen und Tagträume" finden sich, natürlich, am Anfang, aber man liest dort doch auch, daß Thomas Mann der „Ur-Einfalt des Märchens" bis ins Alter die Treue bewahrt hat. Der *Doktor Faustus* ist schon im Kapitel ‚Maja" präsent; die Ausführungen zum *Joseph* weisen auf die Vorläuferschaft des *Zauberbergs* hin. Es zeichnet dieses Raster aus, daß es auch die Ranke duldet, die zeitlos-überzeitliche Windung und Wendung, die nicht einer einzigen Lebensphase zufällt.

Was fehlt? Auf einige ausgeschiedene, der Dokumentenüberfülle zum Opfer gefallene Kapitel weist der Herausgeber selbst hin (S. 491), über das eine oder andere weitere Thema ließe sich, wie denn bei jeder Auswahl, diskutieren. Kein Streit aber kann sich für auch nur halbwegs wache Leser erheben darüber, was *nicht* fehlt. Wenn *ein* Vorwurf töricht ist, dann jener, dieser Bildband spare aus und treibe Hagiographie. Er stellt sich keineswegs in den immer argen Dienst der Verklärung. Wenn es in einer Nachbemerkung heißt, der Schatten

des Herausgebers zeichne sich ab, so ist anzumerken, daß dies für einmal ein erhellender Schatten ist. Wysling kennt die Fragwürdigkeiten und Abgründe dieser Dichterexistenz unendlich viel besser als jene, die seinem Werk vorwerfen, es verschweige sie. Er macht aus ihr nur im Wortsinn ein Bilderbuchleben. Die Homophilie Thomas Manns, seine Kälte, sein Egoismus? Sie sind nicht vergessen noch geschönt. Thomas Mann hat auch sein privates, problematisches Ich dem Einblick und Zugriff der Außenwelt nicht entzogen. Der goethisch wünschte, „daß die Welt mich *kenne*" (TB 25.8.1950; die Stelle wird auf S. 465 zitiert), hat ihr, getarnt oder nicht, vorgelegt, was immer er von sich wußte. Wo solche Öffentlichkeit herrscht, wäre jeder Unterschlagungsversuch aussichtslos und rückte seinen Urheber rasch in den Ruf der Dümmlichkeit. Dasselbe gilt allerdings auch für den, der durch das Schlüsselloch späht, wo die Türe offensteht. Bei Wysling ist die ganze „Galerie" *in effigie* da: Armin Martens, Williram Timpe, Paul Ehrenberg, Wladislas Moes, Klaus Heuser, Franz Westermeier. Nur eben gilt seine erste Sorge nicht den Voyeuren, gehört bei ihm Destruktion nicht zum Programm, kommt seine Kritik nicht wohlfeil anklagend und besserwisserisch daher, sondern bemüht sich um Aufklärung und sachlichen Ertrag. Die Intimität, für welche der Berg an Belegen vermeintlich allein schon gutsteht, bliebe oft blind ohne seine zugleich aufsässige und taktvolle Intelligenz.

Die Hauptsache sind ihm nicht die bisher unbekannten Bilder von Timpe und Heuser. Hauptsache ist der Hinweis auf Hans Hansen, Pribislav Hippe, Rudolf Schwerdtfeger, Tadzio, Mario, Felix Krull. Die Vornamen Tonio, Tadzio, Mario verbürgen nur schon mit ihrem Klang das *semper idem* dessen, was erzählt wird. Daß Klaus Heuser mit *Mario und der Zauberer* etwas zu tun haben könnte, ist noch niemand aufgefallen; der Schauplatz der Handlung hat das verwischt. Auch hat man die Novelle bisher ausschließlich politisch, als Zeugnis des italienischen Präfaschismus und als „erste Kampfhandlung" (20.4.1947 an H. Hatfield) dagegen verstanden. Man wird sie nun verstärkt auch autobiographisch lesen müssen.

Für Wysling ist die „Galerie" Ausdruck einer eigentümlichen Durchlässigkeit zwischen Leben und Werk. Wie beide ineinandergehen, so sehr, daß man nicht mehr weiß, ob da einer Erlebtes erzählt oder bereits Erzähltes erlebt, zeigt die Begegnung zwischen Krull und dem schottischen Lord. Sie gibt nicht einfach einen Rückblick auf Thomas Manns Begegnung mit „Franzl", dem bayrischen Kellner im Hotel Dolder. Sie wiederholt und variiert auch Goethes Spätliebe zu Ulrike von Levetzow oder Michelangelos Leidenschaft für Vittoria Colonna – nachdem Thomas Mann selbst diese wiederholt und variiert hat. Es erlebt da einer nur, was er (oder andere) schon erzählt haben: Thomas Mann im *Joseph*, Goethe in der *Trilogie der Leidenschaft*, Michelangelo in seinen Sonetten.

Überraschend dann zu sehen, daß Andromache, die als hermaphroditischer Engel in der Zirkuskuppel schwebt, nicht einfach eine gesteigerte Wiederholung der Rozsa – einer Künstlerin von Wedekinds Gnaden im frühen *Krull* – ist. Die Kopfbedeckung, die sie bei ihrem Auftritt trägt, ist die gleiche, wie schon Vittoria Colonna sie getragen hat. Sie ist abgebildet in Hans Mühlesteins Übersetzung von Michelangelos Gedichten; darunter stehen die Worte: „Un uomo in una donna." Dergleichen Neuigkeiten begegnen dem Leser Seite für Seite. Sie sind auch dem Spezialisten neu, und die Bemerkung eines Rezensenten, der Band biete eigentlich nur Bekanntes, dürfte den Herausgeber einigermaßen erheitert haben.

Die meisten der (leider) durchgehend in schwarzweiß abgebildeten Dokumente sind aus erster Quelle geschöpft: sie stammen, wie öfters der Prägestempel beweist (peniblen Augen lacht auf S. 321 sogar eine Signatur entgegen), aus den Beständen des Thomas-Mann-Archivs. Es handelt sich um die verschiedensten Lebenszeugnisse: Fotos – gestellte Porträts, Familienschnappschüsse, von ungleicher Schärfe –, Manuskripte, Briefe, Buchumschläge, Medaillen, Orden, Visitenkarten, Karikaturen, Zeitungsberichte, historische Abbildungen, Widmungen, Zeichnungen, Kunstwerke. Ihre Vielfalt wiederholt die Formvarietät der Werkvorlagen.

Hans Wysling und im Hinblick auf dieses Projekt auch *Yvonne Schmidlin*, seine langjährige Mitarbeiterin im Thomas-Mann-Archiv, deren Recherchiergeduld der Forschung schon früher zahllose Wissenspartikel zugetragen hat, sind den sichtbarlichen Spuren dieses ereignisreichen Lebens systematisch nachgegangen. Sie haben gejagt und gesammelt, Trouvailles erwittert und dem guten Zweck erwirkt.

Es frappiert nun, daß das einzelne Dokument keineswegs in einer Bilderlawine verschwindet. Es bleibt ein Individuum von stolzer Repräsentativität; kein Bild, das nicht auch Licht würfe auf das große Ganze, Ton wäre und Wohlklang in der Großen Komposition, die da „ein Leben" heißt. Nichts Zufälliges haftet dieser Auswahl an; worin sich erweist, mit welcher Subtilität die heikle und harte Selektionsarbeit angegangen worden ist. Denn das war wohl das schwierigste: nach all dem archivalischen Gewühle auszuwählen, zu gewichten, wegzulassen. Umgekehrt wurde nun eben nicht elsternhaft nur nach dem Glänzenden geschnappt. Auch für das scheinbar minder Wichtige ist der Herausgeber nie ohne Blick. Wo nicht unmittelbar die Fakten packen, dort teilt sich Atmosphäre mit. Man bekommt, zum Beispiel, in der langen Zeit, die man erregt über diesem Buch verbringt, einen gültigen Eindruck von dem bürgerlichen Ambiente, der „Verfassung", die sich der Dichter ver- und immer aufs neue auch *er*schrieben hat.

Bei der *Zusammenstellung der Texte* gilt nichts anderes. Hier konnte der

Herausgeber wählen unter allem, was überhaupt zur Verfügung steht: Werke, Briefe, Tage- und Notizbücher, Fragmente, Vorstufen. Er *mußte* aber auch wählen, und diese Wahl setzte, gewiß noch mehr als beim Bildmaterial, Kenntnis und Urteil voraus. Es sind denn auch nur ganz wenige Zitate, die man nicht als zwingend erlebt. Einbezogen sind nicht nur Äußerungen von Thomas Mann selbst, sondern es kommen auch Dritte zu Wort, die Kinder, Geschwister, Bekannte, Kurt Martens etwa über das Fest zum 50. Geburtstag oder Sigmund Freud über die Freundschaft zu Hunden. Nicht wenige dieser Zitate stammen aus recht unbekannten und entlegenen Quellen.

Man darf von den schriftlichen Selbstzeugnissen nicht verlangen, daß sie der Sichtbarkeit der Bilder „das Unsichtbare" entgegenhalten und ohne Rest ausleuchten, was hinter und zwischen ihnen liegt. Dafür sind sie eben zu subjektiv, zu sehr gestaltet auch. Man löst sich angesichts dieser ungeheuren Artikuliertheit nicht leicht vom Eindruck, Thomas Mann habe nie etwas anderes geschrieben als seine Autobiographie. Zu unzähligen Facetten seines Lebens, seiner Neigungen und Abneigungen hat er sich diskursiv vernehmen lassen, und ausnahmslos mit rhetorischem Glanz.

Wer hier als *Kommentator* antritt, dem stellt sich als erste Forderung, so gut zu schreiben, daß nicht jedes Zitat seine Sprache blamiert. Hans Wysling hat sie seit jeher erfüllt und übertroffen. Nie stand er für eine im Würdig-Dürren sich mühende Germanistenintellektualität. Seinem Sinn für den Satzbau, für stilistischen Reiz und Reichtum, für Musikalität, Anschaulichkeit, Frische, für das Spiel mit der Sprache (oder das Spiel *der* Sprache), seinem Widerwillen gegen schaumgeborenen Jargon und alles inflatorische Leerformelwesen ist mit den Jahren eine Neigung zur Lakonie und verdichtenden Kürze zugewachsen. Von Thomas Manns Schopenhauer-Lektüre zur *Buddenbrooks*-Zeit heißt es etwa, manche Interpretation doch sehr relativierend: „ein Erlebnis, nicht ein Studium" (S. 122). Überhaupt ist eine Hauptfunktion des Kommentars die Relativierung und damit rechte Situierung, und das heißt überall die Zumessung des Stellenwertes. Mit leichter Hand, welche zu führen erst Atlasschultern erlauben, wird das eine am anderen gemessen, das eine auch an das andere geklammert. Der Kommentar hält sich dabei der Paraphrase fern. Einleitend, überleitend, abschließend interpretiert er das szenenreiche Stück, in dem die Abbildungen die Kulissen markieren, informiert über die Höhen, Tiefen, Untiefen dieses Lebens, über Geistes-, Literatur-, Zeit- und Lokalgeschichte. Oft führt er auch weiter. Wenn es zum Beispiel heißt, die Gewohnheit Thomas Manns, Erlebnisse zu provozieren und zum vornherein der Kunst zu opfern, lasse sich auch bei der „Generation der Frisch, Muschg und Burger" beobachten (S. 128), dann haben wir den Schlüssel zu einer Studie über die Nachfolge Thomas Manns in der Hand, welche uns Wysling hoffentlich nicht mehr lange

vorenthält. Glänzend auf den Punkt gebracht wird mit wenigen Zitaten und Kommentaren das Verhältnis zu Klaus Mann, eines der erschütterndsten Opfer (S. 428).

Kommentar ist auch das *Arrangement*. Gelegentlich zwar drängte sich das Nebeneinander von Bild und Sprachzitat auf, zum Beispiel bei Quelle und Werktext, wo immer neue Belege an den Tag kommen dafür, wie sehr Thomas Manns Arbeitsweise bildbezogen war, und einen Eindruck geben von seiner kombinatorischen Fantasie. In den meisten Fällen aber stellt das regelmäßig über drei Spalten gehende Arrangement eine durchaus eigenständig-kreative Leistung dar, ein geistvoll geglücktes, erhellendes Bei-, Mit- und Gegeneinander von Bild, Zitat und Kommentar. Wenn Alfred Kerrs Satire Samuel Lublinskis Lobpreis gegenübergestellt (S. 119), wenn die „große Konfusion" des *Zauberbergs* neben das Notizblatt „Gegensätze" von *Geist und Kunst* gelegt wird (S. 185), dann ergibt sich in der gegenseitigen Spiegelung ein spannungsreiches Wechselspiel, das, didaktisch unaufdringlich, eine fruchtbare Rezeption fast schon erzwingt. Felder spannen sich aber nicht nur zwischen Bild und Text, sondern auch zwischen verschiedenen Bildern und verschiedenen Zitaten. Das überall von frischem Atem beseelte Montagewerk Wyslings, das dessen Erfahrungen in der Organisation von Ausstellungen nicht verleugnen kann und will, ist, wie schon ein – ebenfalls bei Artemis erschienener – Band über *Gottfried Keller* (1990), nichts anderes als eine *Ausstellung in Buchform*, in der mehr als ein Rundgang nötig ist, um zu merken, welche Beziehungsfeste da still gefeiert werden. Und wie schon der *Keller*-Band, dessen Gestaltung es fortentwickelt, verdankt dieses Werk viel auch dem Ideenreichtum und grafischen Witz von *Heinz von Arx*, dessen Atelier allem Archivstaub in gleicher Feindschaft gegenübersteht.

Der These, daß einen Rezensenten nichts so zuverlässig kompromittiere wie lauter Lob, wird auch in den besten Feuilletons applaudiert. Aber der Stoff zur Kritik, mit der man sich salvieren könnte, rinnt einem durch die Finger. Einige kleinere Doubletten (S. 76 f., 205/392, 431/433) stören kaum, waren vielleicht sogar gewollt. Die – wie auch die Verzeichnisse und Register von Yvonne Schmidlin stammenden – Legenden, welche übrigens nicht platt erklären, sind in Einzelfällen nicht sofort dem Bild zuzuordnen. Auf S. 165 wird die Quelle etwas pedantisch genannt, obwohl sie schon aus Kommentar und Briefzitat klar hervorgeht. Hie und da hätte man sich eine Datierung der Fotos und Zitate gewünscht, hie und da die Darstellung auf einer Doppelseite für glücklicher gehalten, so des Offenen Briefs an Eduard Korrodi (S. 333 f.; er hätte vielleicht als die langerwartete öffentliche Distanzierung zum Nazi-Regime einen eigenen Titel verdient, mehr noch als der auch juristisch nichtige Versuch der Ausbürgerung, der ja erst und „nur" die Reaktion darauf war) oder der

Zusammenstellung der Emigranten (S. 387f.). Die Aussage zum „Protest der Richard-Wagner-Stadt München": „Als Initiant des Protests gilt Knappertsbusch." (S. 316), hätte nach Hans Rudolf Vagets Forschungen (vgl. Thomas Mann Jahrbuch 7 [1994], S. 41 ff.) nun bestimmter ausfallen können. Der Verzicht auf die Angabe von Sekundärliteratur, für die sich valable Gründe nennen lassen, wurde nicht konsequent durchgehalten (S. 320). Auf S. 391 vermißt man eine erläuternde Erklärung, daß Thomas Mann 1945 nicht an einem bloßen „Abscess in der Lunge" litt, auf S. 404 eine Anmerkung zum eigentlichen Hintergrund des Schönberg-Streites. Auf S. 421 spricht Thomas Mann schon vom Suizid Klaus Manns, bevor dieser vom Herausgeber vorgestellt wird (S. 428 f.).

Nochmals aber: Wo über fünfhundert Seiten solche Bemühung um Detailrichtigkeit und -gerechtigkeit waltet, wirkt die Möglichkeit zu einer halben Handvoll Einwänden akzidenteller Natur beinahe erleichternd. Von Belang gibt es gegen dieses Buch nichts zu erinnern, außer daß man es sich schon viel früher gewünscht hätte. Die Fragezeichen, die aus dieser ersten Gesamtdarstellung von Thomas Manns Leben und Werk allenfalls wachsen, beziehen sich nicht auf sie selbst, sondern weisen darüber hinaus. Das Unternehmen, der Literatur mit Bildern beizukommen, sie massenmediengerecht zu „vermitteln", kämpft im guten Fall stets mit grundsätzlichen Skrupeln. Herr Settembrini hätte wohl, wenn er nicht durch scharfe Widersacher zufällig ins Gegenteil getrieben worden wäre, nebst der Musik auch das Bild für zweideutig gehalten. Es suggeriert mit heimlich-unheimlicher Verführungskraft, die ganze Wahrheit zu zeigen, und sagt oft doch weniger als das Wort, nicht immer das Wahre und nie das Ganze. Eine Darstellung, die sich ans Sichtbare bindet, ist insofern bedingt; das vorhandene Bildmaterial, das sichtbar Gewordene und Gebliebene, und seine formale Druckfähigkeit und damit oft genug der Zufall sprechen entscheidend mit. Das Medium ist nicht schon die Botschaft, aber es beeinflußt sie. Die lichten Momente werden von den belichteten bedrängt. Was sich nie ins Bild hat fassen lassen, läuft Gefahr, übersehen zu werden.

Diese prinzipielle Problematik, der viele Bildband-Herausgeber kampflos erliegen, wird im vorliegenden Buch in doppelter Hinsicht entschärft. Die konzeptionelle Fessel lockert zum einen eben der Kommentar, dessen Substanz es einer doppelten Optik gelegentlich scheinen läßt, die vielhundertfache Opulenz sei nur ein splendides Tarnsystem, unter dem Wysling recht eigentlich eine Biographie *mit* Bildern vorlege: nicht nur ein Blätter-, auch ein Lesebuch; das den Leser nicht nur ins Bild setzt, sondern auch auf den Begriff bringt. Zum zweiten stellt dieses sich oft eben nicht nur in den Dienst der Visualisierung eines Sprachwerks, sondern führt vor, wie das Bild oft das Primäre

war, das versprachlicht wurde, zeigt, wie das Quellenmaterial bewegt wurde, bevor es und damit es das Licht der Literatur erblickte.

Ein anderes, neben der formellen, ist die materielle Druckfähigkeit. Es springt ins Auge, auf wievielen Bildern der Dichter formbewußt und konzentriert, in hochstilisierter Soigniertheit auftritt. Es ist dies nicht das Resultat editorischer Regie. Natürlich finden sich auch Bilder, die Thomas Mann in minder bedeutenden Posen, die ihn bei Tätigkeiten, zum Beispiel dem Bananenschälen zeigen. Repräsentativ aber und von eigentlicher, eigener menschlicher und künstlerischer Wahrheit sind stets die andern, bei denen der große Beobachter sein eigenes Beobachtetwerden lenkt; jene, die vom Selbstverständnis eines Künstlers reden, das einer vergangenen Epoche gehört. Sein Interesse, seine Lust auch an der Selbstdarstellung machten vor dem Bild nicht halt. Thomas Mann hatte Zutrauen zu seinem Äußeren und ließ ihm stets außergewöhnliche Sorgfalt zukommen, aber er liebte es nicht; Lord Kilmarnocks „klobige Nase" weiß mehr davon.

Das Rollenrepertoire ist vollständig zur Darstellung gebracht: Der junge Mann, Schulversager, entschlossen, dorthin zu gehen, wohin sein Talent ihn wies, der Willen ihn trieb; entschlossen, sich eine Welt aus eigner Kraft zu ertrotzen. Der Künstler, der nicht nur eine Herkunft, sondern auch einen Werdegang haben muß, als Ehemann: damit verband sich der Eintritt in die physische, in die gesellschaftliche Existenz und der Abschied von der äußerlich ungehinderten Einsamkeit. Der Dichter im Kranz dann der Seinen: ein *pater familias*, dessen Egozentrik wenig Väterlichkeit zuließ. Der Emigrant, der Wanderprediger *in politicis*, der Mann von achtzig Jahren, wie er grandseigneural-skeptisch vom Titelbild blickt.

Dieses Dasein war auf Dauer, und es war pyramidal angelegt, beides nach Weimarer Vorbild. Thomas Mann glückte es, die seelischen Triebkräfte über ein langes Leben hin zu bewahren und zu erneuern, seine Lebensenergie, also seine Werkenergie, wenn nicht auf die Breite des Lebens, so doch auf seine Länge, goethe-kanonisch zu vielfacher, gleichmäßiger und spezifischer Fruchtbarkeit zu verteilen. „Es kommt darauf an", heißt es im Tagebuch vom 8. November 1953, „sein Leben subjektiv, im Spiel, möglichst hoch zu steigern. Geschieht dies mit Phantasie und Intensität, so werden andere veranlaßt, an dem Spiel teilzunehmen." All dies gelang. Thomas Mann holte sich jene Lorbeerkrone, von der schon das sinnig an den Schluß gestellte Gedicht *Monolog* von 1899 spricht. Der „Theaterdirektor seiner Träume" machte den Jugendtraum wahr.

Thomas Sprecher (Zürich)

# Thomas Mann: Werkregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.


Der alte Fontane 181
[An Eduard Korrodi] 311
Anna Karenina 48, 86

Der Bajazzo 112
[Bekenntnis und Erziehung] *255*
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull *170*, 175, 177, 180, 187 f., 238, 284, 308 f., 313
Bekenntnis zur westlichen Welt 194, 207
Betrachtungen eines Unpolitischen 12, 15 f., 24 f., 30, 56, 89 f., 101, 109, 114, 120 ff., 125-130, 137, 139, 145, 189, 242, 250, *254 f.*, 259, 273
Die Betrogene 96 f., 107 f., 179, 180, 238
Bilse und ich 61, 172
[Briefe aus Deutschland] *247, 256*, 261
Briefwechsel mit Autoren 286
Briefwechsel und Briefadressaten
- Theodor W. Adorno 270
- Gerhard Albersheim *277*
- Paul Amann 101
- Julius Bab *257*
- Félix Bertaux *116*
- Ernst Bertram 114, *137*, 138, *192, 249, 251, 256 f.*
- Gustav Blume *263*
- G.A. Borgese *158 f.*
- Wolfgang Born 264
- Ida Boy-Ed *203, 273*
- Emil B. Cohn 95
- Benedetto Croce 131
- Carl Ehrenberg *266*
- Paul Ehrenberg *190, 256, 264*, 266
- Alexander Eliasberg *75*
- Bedřich Fučik *259*
- Otto Grautoff 16, 110 f., 113, 116, *237*, 247
- Henry Hatfield 308
- Erich Heller *186*
- Anna Jacobson *75*
- Erich Kahler *202*
- Karl Kerényi 98, 168 f.
- Leo Kestenberg *273*
- Alfred A. Knopf 185
- Eduard Korrodi 311
- Frau Walter Landau-Silex *72*
- Louis Leibrich 10
- Alma Mahler-Werfel 265
- Erika u. Klaus Mann 122
- Heinrich Mann *78*, 120, 156, *191*, 248, *264, 295*
- Katia Mann 9
- Kurt Martens 16, *120, 266*
- Agnes E. Meyer *83*, 113, 182 f., 185, *186*, 188 f., *202*, 257, 264 f., *271*, 272, *277*
- Walter Opitz *193*, 247 f.
- Klaus Pringsheim *249*
- Albert Freiherr von Schrenck-Notzing *59*

– William E. Singer 243
– Karl Strecker *116*
– Bruno Walter 202, *256*, 258, *263*, 276
– Carl Maria Weber 102
– Philipp Witkop 9
Bruder Hitler 305
Buddenbrooks 20, 44, 47, 111, 116, 171 ff., 177, 179, 185, 187, *191*, 195 f., 212, *214*, 220, 226, 231, 289, 297, 299, 307, 310

Deutsche Hörer! 61
Deutschland und die Demokratie *91*
Deutschland und die Deutschen *82*, 109, 144, 163, 200
Doktor Faustus 44, 71, *72*, 73 f., 79, 82, 85, 87, 89 ff., 111, 161 ff., 176 ff., 180, 182, 185 f., 192, 198 f., 201 f., 207, *215*, 226 f., 230, *244*, 249, *253 f.*, 260-266, 269-279, 281, 287, 292-295, 300 f., 307 f.
Dostojewski – mit Maßen 71, 79 f., *81*, *83*, 180
Dürer 292

Das Eisenbahnunglück 304
An Enduring People *255*
Die Enstehung des Doktor Faustus 72, 162, 199 f., 259, *272*, 278
Enttäuschung 44, 209-240
Der Erwählte 163, 179, 291

Fiorenza 103, 116-121, 125, 171
Freud und die Zukunft 180

Gedanken im Kriege *214*
Gefallen *211*
Geist und Kunst *86*, 93, 101 f., 197, 248, *251*, 296, 311
[Die Geliebten] 116
Gesang vom Kindchen 102, 164
Das Gesetz 180
Gladius Dei 117, 172, 190, 304
Ein Glück 180, 304
Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters 180
Goethe und Tolstoi 51, 82, 87, 91

Herr und Hund 180, 185, 230
Humor und Ironie 205
Die Hungernden 238

Joseph und seine Brüder 30, *58*, 96, 107, 129, 175, 179, 197, 205, *230*, 286, 291, *294*, 300, 305, 307 f.

Kinderspiele 191
Kindness 188
Der Kleiderschrank *212*, 294
Der kleine Herr Friedemann 171, 180, 238, 300
Königliche Hoheit 43, 62, 172, 180, 191, *294*
Kosmopolitismus 257
Der Künstler und die Gesellschaft 162, 164

Lebensabriß 114
Lotte in Weimar *170*, 175, 179, 298
Lübeck als geistige Lebensform 180, 127
Luischen *67*

Mario und der Zauberer 60 f., 68, 137 f., 154, 180, 308
Meerfahrt mit ‚Don Quijote' 224 f.
Monolog 313

Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung 53, *91*, 180
Notizbücher 115, *117 ff.*, *191*, 248 f., *253*, *255*, *258*, 263, 268

Pariser Rechenschaft *75*, 96, *136*

The Rebirth of Democracy *195*
Richard Wagner und der ‚Ring des Nibelungen' 252
Russische Anthologie *77*

[‚Die schönsten Erzählungen der Welt'. Geleitwort] 207 f.
Schopenhauer 180
Schwere Stunde 9, 82, *83*, 180

Tagebücher 28, *75*, *77*, 86, 119, 129, 149 ff., 156 ff., 160, *161*, 165, *190*, *195*, *197*, 241-278, 306, 313
Theodor Storm 53 f.
Der Tod in Venedig 23 f., 57, 93-96, 101-108, 123 ff., 130, 174, 178 ff., 301, 308
Tolstoi 86
Tonio Kröger 54, 63, 71, 82, *83*, 111 f., 114, 116, 125, *127*, 128 f., 137, 172, 177-180, 220 ff., 289, 296, 300, 305, 308
Tristan 56, 63, 171 ff., 178 ff., 197, 226

Über das Problem der deutsch-französischen Beziehungen 90
Über die Kunst Richard Wagners 105, 251
Unordnung und frühes Leid 61, 148, 174 f., 179 f., 238

Versuch über das Theater *255*
Versuch über Tschechow 53, 75, 180
Die vertauschten Köpfe 180
Von deutscher Republik 79, 192
Vorwort zu ‚Altes und Neues' 96

Der Weg zum Friedhof 171 f., 179
Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten 191
Wie stehen wir heute zu Richard Wagner? 247
Der Wille zum Glück 110, 112 f., 201, 238
Das Wunderkind 173, 179

Der Zauberberg 9-69, 96, 101, 125-128, 131 ff., 135 f., 139 f., 157, 161, 168, 175, 179, 185, 195, 201 f., 226, 228, 235, 244 ff., *253 f.*, 261, 278, 294, 296-299, 301-304, 307 f., 311 f.
[Zur jüdischen Frage] *255*
Zu Wagners Verteidigung 180

# Personenregister

*Kursive* Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen.


Adenauer, Konrad 183
Adorno, Theodor W. *211*, 249 f., 252, 259, 263, 266, 270 ff., 277 f.
Agricola, Mikael *177*
Aho, Juhani 169, 177
Amann, Paul 101
Andersen, Hans Christian 293-305
- Die Eisjungfrau 295 f.
- Die Galoschen des Glücks 295, 297
- Eine Geschichte aus den Dünen 299
- Die Geschichte einer Mutter 297
- Das häßliche junge Entlein 304 f.
- Holger Danske 295
- Die kleine Seejungfrau 295 f.
- Ole Luköie 294 f., 304
- Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern 295
- Der Mistkäfer 295
- Die Nachtmütze des Hagestolzen 296
- Die Prinzessin auf der Erbse 293
- Der Reisekamerad 301 f.
- Die roten Schuhe 297
- Die Schneekönigin 74, 295, 298, 304
- Der standhafte Zinnsoldat 291, 305
- Die Stopfnadel 295
- Der Tannenbaum 295
- Tante Zahnweh 295

Andreas-Salomé, Lou 260
Arx, Heinz von 311
Aspelin, Eliel 171
Aßmann, Dietrich *178*
Assmann, Jan 170
Auber, D.F.E. 254
Augustinus
- Civitas Dei 159

Axelos, Chr. *38*

Bab, Julius 194
Bach, Johann Sebastian 176, 266, *267*, 271
Bachofen, Johann Jakob 96
Baeumler, Alfred 96
Bahle, Julius *249, 252*
Bahr, Ehrhard *100, 102, 250*
Bahr, Hermann *76*, 95,
Balonier, Hendrik *211*
Balzac, Honoré de 9, 13 f., *86*, 182
- La Comédie Humaine 34

Bang, Herman 171
Banuls, André 9 ff., *76, 82, 86, 125, 211*
Bartók, Béla *277*
Battistini, Mattia 245
Baudelaire, Charles 73 f.
Baumgart, Reinhard *209, 222*
Beethoven, Ludwig van *144*, 241-244, 249, 256, 258, 266-260, 275, 289
Bekker, Paul 249, *268*
Bell, Charles G. *149, 164*
Beller, Manfred *126*
Bender, Hans 59

Benjamin, Walter *211*
Berg, Alban 242, 256, *272*, *277*
Berg, Peter *189*
Berger, Willy R. *76*, *88*, 95
Bergsten, Gunilla *249*, *272*
Berlin, Jeffrey B. *185*
Berlioz, Hector 242, 258
Bernari, Carlo *126*
Bernini, Cornelia *71*
Bertram, Ernst 122 f.
Besomi, Ottavio *126*, *131*
Biedenfeld, Ferdinand L.K. Freiherr von *214*
Bierbaum, Otto Julius *76*
Bindschedler, M. *126*
Bizet, Georges 48, *245*, *252*, 254, 257
Blake, William 199
Blüher, Hans 194
Böckmann, Paul *222*
Bodmer, Johann Jakob 282 f.
Böhm, Karl Werner *118 f.*, 129, *191*
Bohnen, Klaus *222*
Borchmeyer, Dieter *207*
Borgese, Giuseppe Antonio 139-165
– The City of Man 159 f.
– Common Cause *139*, 161 ff.
– D'Annunzio eröffnet das schwarze Zeitalter 150
– Gabriele d'Annunzio 143,
– Goliath. The March of Fascism 149, 165
– La guerra delle idee *145*
– Italia e Germania *139*, 144
– Der Marsch des Faschismus *139*, 151-155
– Mefistofele *143*
– Montezuma 158
– La Nuova Germania 141, *142*
– La poetica dell'unita *143*
– Preliminary Draft of a World Constitution 161
– Rubè 140, 146 ff., *153*
– Saggio sul Faust *143*
– Storia della critica romantica in Italia 141
– Studi di letterature moderne 143
– Tempesta nel nulla 164
– L'ultimo Mann 163
– Die unbekannte Stadt 148
– L'uomo del cinquantadue *165*
– La vita e il libro 143
– Wanderlied 148, 156, 163
– The Woman with a Hundred Faces 158
Borgese, Nica *139*
Botticelli, Sandro 190
Bouteiller, Michael 289
Brahms, Johannes 243, *250*, 256, 258, 260 ff., *268*
Brandauer, Klaus Maria *137*
Brandes, Georg 10 f., *84*
Brandt, Helmut *76*
Braun, Eva 250
Brecht, Bertolt 286, 290
– Über Film 34
Broch, Hermann *160*
Bromfield, Louis *158*
Bruckner, Anton 262 f.
Brunträger, Hubert *96*
Burckhardt, Jacob 94, 99 f., 117 f.
Burgard, Peter J. *209*
Burger, Hermann 310
Busch, Adolf *267*
Busoni, Ferruccio 273, 278
Byron, George Gordon Lord 122 f.

Calvino, Italo 295
Cambi, Fabrizio *125*
Canetti, Elias 286
Canth, Minna 169
Carducci, Giosué 139, *134 f.*
Carossa, Hans 286
Caruso, Enrico 245
Cataldo, Salvatore 140
Cecchi, Emilio *135*
Cerf, Steven *187*, *198*
Cervantes Saavedra, Miguel de 290
Chamisso, Adelbert von 203 f., 304
Chiarini, Paolo *116*, *126*
Chiaromonte, Nicola 150
Chopin, Frédéric 273
Churchill, Winston 195
Clowes, Edith W. *78*, *84*
Cohen, Hermann 144

Collin, Eduart 300
Colonna, Vittoria 308 f.
Conrad, Joseph 187, 203 f., 206 f.
– The Secret Agent 203 f.
Cooper, James Fennimore 191
Croce, Benedetto *126*, 141, 142, 143, 151
– Geschichte Europas 151, 152
– Geschichte Italiens 152
– Rancori letterari sotto vesti politiche *143*

d'Annunzio, Gabriele 130, 140, 141, 143, 146, 150, 151, 153
Dante 139, 290
Debussy, Claude 48, 244, *245*, *267*, 273
De Maria, Luciano *146*, *148*
De Sanctis, Francesco 152
Detering, Heinrich *300*
Deuse, Werner *94*
Dickens, Charles 34, 196
– Dombey and Son 196
Dierks, Manfred *76 f.*, 94, *212*, 301
Dippel, Paul Gerhardt 123
Dittmann, Ulrich *209*
Döblin, Alfred 286
– Berlin Alexanderplatz 177
Dörr, Hansjörg *270*
Donizetti, Gaetano 256
Dostojewski, Fjodor 34, 55, 64 ff., 71 f., 74 f., *76*, 78, 80-85, 87-89, 147, 194, 290
Dräger, Lisa 177, 289
Dürer, Albrecht *243*, 292
Dürrenmatt, Freidrich 283
Dunsby, Maren 294 f.

Ehrenberg, Paul 116, 190, 308
Eigen, Manfred *29*
Eilers, Egon *118*, *120*, *121*
Einstein, Albert 159
Elias, Norbert *67*
Ellis, Havelock
– Studies in the Psychology of Sex 45
Emerson, Ralph Waldo 188
Ernst, Bill 183
Euripides 94, 97, *99*, 101, 107

Ewers, Hanns Heinz
– Mein Begräbnis 58

Falcke, Eberhard *73*
Faulkner, William
– The Fable 188 f.
Fest, Joachim *125*, 289
Filippo, Eduardo de *137*
Filopanti, Quirico *134*
Finscher, Ludwig 241
Flaubert, Gustave 9-31, 86
– Madame Bovary 34
Flesch, Siegfried *126*
Fontane, Theodor 181, 184
– Effi Briest 35
Forsman, Rafael 173
Franck, César 242 ff., 262 f.
Franckenstein, Clemens Freiherr von 274
Freiligrath, Ferdinand 192
Frenssen, Gustav
– Jörn Uhl 171
Freud, Sigmund 45, 49, 107, 285 f., 290, 310
Freund, Hellmut J. 290
Freytag, Gustav
– Die Technik des Dramas 38
Friedell, Egon
– Kulturgeschichte der Neuzeit 47
Friedrich, Paul *211*
Frisch, Max 283, 310
Frizen, Werner *210 f.*, 212, *213*, *228 ff.*, *234*
Furst, Lilian R. *126*
Furtwängler, Wilhelm *272*

Gabriel, Christiane *76*
Gabrielli, Cesare *136 f.*
Galateria, Marinella Mascia *149*
Galenos, Klaudios 13
Garibaldi, Giuseppe *134*
Gauger, Hans-Martin 26
Geiger, Benno *141 f.*
Geißler, Rolf *209*
Gentile, Giovanni *151*
Geßner, Salomon 283
Giannetti, Giovanna *137*

Gide, André 187, 290
Goethe, Johann Wolfgang 38, 51, 78, 86, 157, 170, 176, 181, 183, 192 f., 207, *223, 266*, 269, 281 f., 290, 308, 313
– Faust 143, 198 f., 302 f.
– Tagebuch 184
– Werther 34, 148, 226, 234
– Wilhelm Meister 35
Gogh, Vincent van 43
Gogol, Nikolai 34, 74 f., *76*, 78 f.
– Weihnacht 73
Golik, Ivan *76*
Goncourt, Edmond u. Jules de *12*
Gontscharow, Iwan 34, 55
Gorki, Maxim 87, 90
Gounod, Charles 48, 244, *245*, 254
Grabbe, Christian
– Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung *135*
Gruber, Hermann *134*
Grünzweig, Walter *193*
Gudkind, Curt *148*
Gwinner, Wilhelm
– Arthur Schopenhauer 212-240

Hämäläinen, Helvi 175
Händel, Georg Friedrich 256
Haffner, Sebastian *200*
Hamsun, Knut 150
Hansen, Volkmar *135*
Harden, Maximilian 141
Harpprecht, Klaus *260*
Hatfield, Henry *193*
Haug, Hellmut *231*
Hauptmann, Gerhart 95, *98, 142*
Hawthorne, Nathaniel 188
Haydn, Joseph 262
Heftrich, Eckhard *10, 26, 58, 72 f., 96, 124 f., 126, 133, 136, 210, 227, 232, 245, 251, 262, 269, 271, 278*, 289, *302*
Hegel, G.W.F. 37, 66, 153
Hergershansen, Lore *136*
Heine, Heinrich
– Die Elementargeister *134 f.*
Heinonen, Kyllikki *174*
Held, Hans Ludwig *58*
Heller, Erich 186, 298
Heuser, Klaus 308
Heuß, Wolfgang 185
Heyse, Paul *142*
Hildebrandt, H. *46*
Hindemith, Paul *272*
Hippius, Zinaida *76 f.*
Hippokrates 13
Hirsch, Helmut *139*
Hitler, Adolf 154, 155, 156, 250, 305
Hoffmannn, E.T.A. 56, 58, 249
Hofman, Alois *75 f.*
Hofmannsthal, Hugo von 95, *142, 210*, 263
– Ein Brief *209*
Hofmiller, Josef 93
Hofstaetter, Ulla *198*
Hohenzollern, Wilhelm I. von 47
Homer 168, 191, 290
Hornstein, Robert von *214*
Huberman, Bronisław *267*
Huch, Ricarda 95
Hugo, Victor
– Les misérables 34
Huneker, James *56*
Hunt, Joel A. *196*

Ibsen, Henrik 290
Immermann, Karl
– Münchhausen 35

Jacobsen, Jens Peter 172
– Frau Marie Grubbe *222*
Jacobson, Anna *192*
Jacques, Norbert
– Dr. Mabuse 58
Jäkel, Siegfried *178*
Jagemann, Caroline 218
Jagger, Michael *267*
James, Henry 61, 188
– The Turning of the Screw 58
Janz, Curt Paul *266*
Jean Paul *232*
Jefferson, Thomas 192
Jendreiek, Helmut *76*
Jens, Walter 176
Jensen, Johannes V. *273*
Jentsch, Carl *134*

Joël, Karl *218 f.*
Jonas, Ilsedore B. *126, 131,* 164
Joyce, James 187, 201 f., 276 f., 290
– Ulysses 201 f.
– Finnegan's Wake 201
Jung, C.G. *58*

Kahler, Erich 202
Kalkschmidt, Eugen *241,* 242
Kallio-Nevanlinna, Sinikka 176 f.
Kandinsky, Wassily 273
Kant, Immanuel 37, 290
Karthaus, Ulrich *299*
Kassner, Rudolf 103, *104*
Kauchtschischwili, Nina *57*
Kaufmann, Fritz *227*
Kaufmann, Hans *76*
Kaurismäki, Aki 180
Keats, John 198 f.
Keller, Gottfried 283
– Der grüne Heinrich 35
Kerényi, Karl 98, *123, 131,* 168
Kerr, Alfred 311
Kestenberg, Leo 273
Kesting, Hanjo 176
Kezich, Tullio *137*
Kilpi, Volter 170, 179
Kipling, Rudyard 58
Kivi, Aleksis 169 f.
Klages, Ludwig *95,* 96, 230
Kluge, Wolfhard *209*
Knappertsbusch, Hans 312
Knopf, Alfred A. 168, 185
Köselitz, Heinrich *12*
Kohlschmidt, W. *126*
Kohut, Heinz 285
Koopmann, Helmut *126, 130, 135*
Koppen, Erwin 115, *126*
Koschmal, Walter 60
Koskenniemi, Veikko Antero 169 f.
Koskimies, S. 173
Krafft-Ebing, Richard von
– Psychopathia sexualis 45
Křenek, Ernst *272, 275,* 277
Kris, Ernst *261, 271*
Kruft, Hanno-Walter *117*
Kubin, Alfred
– Die andere Seite 58
Kügelgen, Helga von *241*
Kunze, Erich *169*
Kurzke, Hermann *89, 91, 125*
Kyyrö, Kauko *178*

Laage, Karl Ernst *54*
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di *126*
Lang, Fritz
– Dr. Mabuse, der Spieler 58
– Das Testament des Dr. Mabuse 58
Lang, Hans-Joachim *193*
Lasker-Schüler, Else 286
Lavater, Johann Kaspar 283
Ledkovsky, Marina *57*
Lehmann, Lotte 242
Lehnert, Herbert *33, 76 f.,* 94, *96,* 98, *99, 209*
Lehtonen, Joel 170
Leibniz, Gottfried Wilhelm 291
Leibowitz, René *272*
Leopardi, Giacomo 139, *154*
Lessing, Gotthold Ephraim *135,* 157, 290
Lessing, Theodor 96
Levetzow, Ulrike von 308
Levin, Harry 201 f.
Liszt, Franz 251
Lönnrot, Elias 169
Lortzing, Albert 256
Lowe-Porter, Helen 185
Lublinski, Samuel 95, 311
Ludwig, Emil 150
Lukács, Georg
– Erzählen oder Beschreiben? 42
– Die Seele und die Formen 64, 103
Lützeler, Paul Michael *160*

Maar, Michael 293-305
McCarthy, Joseph R. 182
Machiavelli, Niccolò 153
Mahler, Gustav 258, 262 ff., 295, 298
Mahler-Werfel, Alma *276*
Malsch, Wilfried *187*
Mann, Erika *158 f.,* 167, *189*
Mann, Golo 167, *189*
Mann, Heinrich 11, 110 f., 116, 142, 156

– Ein Zeitalter wird besichtigt 115
Mann, Julia (Mutter) 241
Mann, Katia 191, 264, 300
Mann, Klaus 150, 152, 155, 158, 167, 311 f.
– Flucht in den Norden 167
Mann, Michael 176
Mann, Viktor 245
Mann Borgese, Elisabeth *139*, 148, 156, 157 f., *159*, 165
Marcks, Erich 273
Marschner, Heinrich 256
Martens, Armin 308
Martens, Ilse *241*
Martens, Kurt 310
Marx, Karl 153, 285
Marx, Leonie 294
Mascagni, Pietro 253
Massenet, Jules 254
Matteotti, Giacomo *151*
Matter, Harry *137*
Mattheson, Johannes 279
Maupassant, Guy de 16, 18 f., 21, 58
Mauthner, Fritz 209
Mautner, Franz H. 93
May, Karl 191
Mayer, Hans 176, *247*, 300
Mazzini, Giuseppe *126*, *134*, 152, 161
Mazzucchetti, Lavinia 125
Meinecke, Friedrich 144
Melba, Nellie 245
Melville, Herman
– Billy Budd 207 f.
Mendelssohn, Moses 157
Mendelssohn, Peter de *190*, *212*, *255*
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 242, *266 f.*
Menuhin, Yehudi 267
Merenmaa, Martti 178
Mereschkowski, Dmitri 71-91
Metternich, Klemens Wenzel Graf (Fürst) *144*
Meyer, Agnes E. *83*, 182 f., 185 f., 188, 202
Meyer, Conrad Ferdinand 123
Meyer, Eugene Isaac 182
Meyerbeer, Giacomo 254
Meyrink, Gustav
– Der Golem 58
Mezzetti, Fernando *149*
Michelangelo 308 f.
Michelet, Jules
– La Sorcière *134*
Moeller van den Bruck, Arthur 77
Moes, Wladislas 308
Moravia, Alberto 140
Motta, Antonio *149*
Mozart, Wolfgang Amadeus 241, 254 f., 258, 262, *267*
Mühlestein, Hans 309
Müller, Georg 58
Müller-Salget, Klaus *137*
Mumford, Lewis
– My Works and Days *157*, 160
Muschg, Adolf 310
Musil, Robert 45 f., 286
– Der Mann ohne Eigenschaften 34, 38
– Tagebücher 47
Mussolini, Benito 146, 149-152, 154 f.
Mussorgski, Modest 256

Nabokov, Vladimir 177, 294
Neider, Charles *148*
Neumann, Michael *112*
Nicolai, Otto 256
Nielsen, Harald 172
Nietzsche, Friedrich 12, 21, 30, 45 f., 49, 73 ff., *76*, 78, 80 f., 90 f., 94, 98-102, 104, *105*, 106 f., 121 ff., *127*, 189, 206, 212, 230, 239, 248, 269, 290 ff., 301
– Also sprach Zarathustra *209*
– Ueber Wahrheit und Lüge 209, *210*
– Zur Genealogie der Moral 120
Norwood, G. *106*
Nösselt, Friedrich
– Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie 191
Novalis *88*, 91, 193, 298
Nummi, Seppo 177

Offenbach, Jacques 254
Ossietzky, Carl von *256*

Panizza, Oskar
– Visionen der Dämmerung 58
Panofsky, Erwin *243*
Parland, Oscar 178
Pascoli, Giovanni *141*
Passage, Charles E. 245
Paul, Jean s. Jean Paul
Pergolesi, Giovanni Battista 256
Perlitt, Lothar *29*
Peter, Hans Armin *211*
Petersen, Jürgen *230*
Petrarca, Francesco 139
Pfitzner, Hans 173, 256, 273, 277
Philipp II. 142
Philosophoff, Dmitri *76 f.*
Picasso, Pablo 201, *277*
Pihlajaniemi, Johannes 176
Pikulik, Lothar *117, 235*
Pilatus, Pontius 38
Pirandello, Luigi
- Il fu Mattia Pascal 147
Pisa, Karl *213*
Plard, Henri 294
Platen, August Graf von 105, 122 ff.
Platon 42, 107, 119, 121, 123
Podach, Erich 260
Poe, Edgar Allen 58
– The Fall of the House of Usher 196 f.
Poliziano, Angelo 118 f.
Pontoppidan, H. 172
Pound, Ezra 201
Pringsheim, Peter 157
Procacci, Giuliano *126*
Proudhon, Pierre
– De la justice dans la Révolution et dans l'Eglise *134*
Proust, Marcel 290
Puccini, Giacomo 244 f., *246*, 253
Puschkin, Alexander 78, *81*
Puschmann, Rosemarie *73*

Quinet, Edgar
– Ahasvérus *134*
– Le christianisme et la Révolution française *134*

Raabe, Wilhelm
– Das Odfeld 35
Raffael 38
Rahn, Georg *139*
Railo, Eino 175
Raukkala, Marja 176
Ravel, Maurice 273 f.
Reed, Terence J. 23, *24, 67, 102, 220 f., 230*
Reich-Ranicki, Marcel 289
Reisiger, Hans 192 ff.
Renan, Ernest 12
Renner, Rolf Günter *210*
Richter, Caroline *218*
Rienzo, Cola di 153
Riley, Anthony W. *187*
Ringger, Kurt *126*
Ritter-Santini, Lea *127, 134, 163*
Rohde, Erwin 94, 98 f., 100
Rolland, Romain
– Au dessus de la mêlé 145
– Jean-Christophe 172
Roosevelt, Franklin D. 156, 159, 182, 194, 242
Rosenberg, Bernice Glatzer *84*
Rossini, Gioacchino 243, 254
Rubens, Peter Paul 38
Rubino, Mario Liborio *141*
Ruffo, Titta 245
Runeberg, Johan Ludwig 169

Saariluoma, Liisa 178
Safranski, Rüdiger *213 f., 218*
Sainte-Beauve, Charles Augustin 12
Sand, George *257*
Sand, Lotti *253*
Sandberg, Hans-Joachim 95
Sander, Ernst *14*
Santoli, Vittorio *126*
Sapegno, Natalino *135*
Savonarola, Girolamo 190
Scharfschwerdt, Jürgen *76 f.*
Scheffauer, George Herman *185*
Scherrer, Paul *93*
Schiefner, Anton 168 f.
Schildt, Runar 178
Schiller, Friedrich 10, 37 f., 51, 79, 82, *86, 88*, 157, 176, 207, 263, 269, 290

Schlappner, Martin 10
Schmidlin, Yvonne *79*, 305, 309, 311
Schmidt, Christian *76, 81*
Schnabel, Ernst *262*
Schönberg, Arnold 247, 253, *259*, 272-278
Scholtz, G. *40*
Schopenhauer, Arthur 56, 60, 74, 103, *127*, 162, 209-240, 269, 290, 297, 301, 310
Schreker, Franz *272*
Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von 59, 60
Schubert, Franz 48, 241-244, 261 f.
Schüler-Lamert, Renate *43*
Schulhoff, Erwin 273 f.
Schulz, Eberhard Wilhelm *76*
Schumann, Robert 242 ff., *261*, 262, 265, 267, *268*
Schwabe, Klaus *189*
Segantini, Giovanni 42
Seidlin, Oskar 26, 197 f.
Serkin, Rudolf *267*
Seyppel, Joachim *124*
Shakespeare, William 86, 158, 198 f.
– Love's Labours Lost 199
– The Tempest 199
– Sonnets 199
Shelley, Percy Bysshe 198
Sibelius, Jean 168, 177, 258 f., *260*, 265
Sillanpää, Frans Eemil 170
Silone, Ignazio 150
Simmel, Georg 123
Singer, William Earl 243
Sipala, Paolo Mario 149
Slezak, Leo 245
Slobin, Wladimir *76*
Smith, Mary 190 f.
Snellmann, Johan Vilhelm 169
Södergran, Edith 170
Söderhjelm, Werner 172
Sokrates 101 f., 104 f., 106 f.
Sommerhage, Claus *194*
Sorel, Georges
– Réflexions sur la violence 151
Spengler, Ute *84*
Spoerri, William T. *189*
Staël, Germaine de 141
Stephan, Rudolf *269*
Sterne, Laurence 198
– Tristram Shandy 173, 197 f.
Stevenson, Robert Louis
– The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde 199 ff.
– The Master of Ballantrae 200 f.
Stifter, Adalbert
– Der Nachsommer 35
Stockum, Th.C. van *117*
Stokowsky, Leopold *260*
Storm, Theodor 54
– Der Schimmelreiter 58
Strauß, Johann 242
Strauss, Richard 247, 254, 258, 263, 265
Strawinski, Igor 259, 272, 277
Streit, Clarence K. *195*
Strobl, Karl Hans
– Lemuria 58
Struc, Roman S. *76 f., 81*
Syfuß, Antje *294*

Tallgren, Maria 172
Tavasstjerna, Erik 177
Thiergen, Peter *56*
Thoemmes, Ulrich 289
Thoreau, Henry David 188
Timpe, Williram 308
Tizian 38
Toch, Ernst *276*, 277
Tolstoi, Leo 33-36, 55, 64 f., 71, 75, *78*, 81, 84-90, 152, 158, 161, 290
– Anna Karenina 35, 172
– Die Kreutzersonate 73
Topelius, Zacharias 169
Toscanini, Arturo 159
Töteberg, Michael *58*
Tozzi, Federigo 140
Treitschke, Hans 144
Trommler, Frank 189
Tschaikowsky, Peter 259 f.
Tschechow, Anton 16, 33, 172
Turgenjew, Iwan 34, 53-69, 87

Vaget, Hans Rudolf *56, 63, 67, 83, 137,*

*158*, 181-184, *186 f.*, *200*, *209 f.*, 211, *212*, *250*, *262*, *278*, 312
Valkama, Leevi *178*
Venohr, Lilli *76 f.*, *81*
Venturelli, Aldo *126*
Verdi, Giuseppe 48, 244 f., 254, 256 f., *260*
Vergil 191, 290
Vico, Giambattista *143*
Viljanen, Lauri 175
Villari, Pasquale *117*, 118 f.
Visconti, Luchino *137*
Vogel, Christian *29*
Völker, Ludwig *121*
Voss, Lieselotte *249*, *260*, *279*
Vossler, Karl 142,

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 56
Wagner, Cosima 49
Wagner, Richard 49, 73 f., *97*, 101, 105 f., 122, 181, 193, 196 ff., 200, *214*, *241*, 242, 244-253, 257, 261, 265 ff., 269, 273, 290, 296 f., 301
Waltari, Mikaa 170, 175
Walter, Bruno 159, *255 f.*, 257 f., 261, 263 f., 268, 271, *275*, 276, *277*
Washington, George 192
Wassermann, Jakob *142*
Weber, Carl Maria 102
Weber, Carl Maria von 255 f.
Webern, Anton von *272*
Wedekind, Frank 263
Wegner, Michael *76*
Weingartner, Felix *267 f.*
Wenzel, Georg *54*
Werfel, Franz 256 f.
Wessell, Eva *33*, *76 f.*
West, Paul 205 f.
Westermeier, Franz 308
Wetzel, Heinz *135*
Whitman, Walt 192-196, 207
Wich, Joachim *117*
Wiegmann, Hermann *210*, *216*, *221*
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von 98, 100, 106
Wilde, Oscar
– The Picture of Dorian Gray *118*, 300
Wilhelm II. 142
Wilson, Woodrow 146
Windisch-Laube, Walter *242*
Winkler, Ruth *28*
Winston, Richard *190*
Wißkirchen, Hans *126 f.*, *130*, *135*, 178
Wolf, Ernest *117*
Wolf, Hugo 256, *261*
Wolff, Hans M. *209 f.*
Wysling, Hans *79*, *93*, *118*, *126*, *131*, *197*, 212, *238*, *247 ff.*, 281-287, 294, 305-313

Ziegler, Klaus 183 f.
Zinsli, P. *126*
Zola, Emile 9, 11
– Rougon Macquart 34
Zschokke, Heinrich
– Goldmacherdorf 169
Zucker, Albert *77*
Zumpe, Hermann 266
Zweig, Stefan *72*, *142*

# Die Autoren

PD Dr. Michael Neumann, Rönnenthal 13, 48341 Altenberge

Prof. Dr. Ulrich Karthaus, Ebelstr. 18, 35392 Gießen

Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk, Moltkestr. 1, 69120 Heidelberg

Dr. Urs Heftrich, Breite Str. 58, 53111 Bonn

Dr. Albert von Schirnding, Egling 2, 82544 Harmating

Dr. Elisabeth Galvan, Via Siacci 9, I-00197 Roma

Dr. Giovanni di Stefano, Jüdefelderstr. 22, 48143 Münster

Prof. Dr. Dietrich Aßmann, Keskitalontie 9 A, SF-04430 Järvenpää

Dr. Dr. h.c. Inge Jens, Sonnenstr. 5, 72076 Tübingen

Prof. Dr. Hans Rudolf Vaget, 26 Winthrop Street, Northampton MA 01060, USA

Edo Reents, Steinfurter Str. 2, 48147 Münster

Prof. Dr. Klaus Kropfinger, Hewaldstr. 10, 10825 Berlin

Prof. Dr. Dr. h.c. Eckhard Heftrich, Haus Alst. 48612 Horstmar

Prof. Dr. Hans Wysling, Alte Bergstr. 165, CH-8707 Uetikon

Dr. Werner Frizen, Ottostr. 73, 50823 Köln

Dr. Thomas Sprecher, Thomas-Mann-Archiv, Schönberggasse 15, CH-8001 Zürich

Prof. Dr. Ruprecht Wimmer, Katholische Universität Eichstätt, Ostenstr. 26-28, 85072 Eichstätt

# Mitteilungen der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Am 27. April 1994 hat der erweiterte Vorstand Dr. Thomas Sprecher zu seinem Präsidenten gewählt. Im Juni 1994 wurde Nummer 25 der Blätter der Thomas Mann Gesellschaft ausgeliefert. Im Juli 1994 erfolgte der Wechsel des Sekretariats in die Räumlichkeiten des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich, Schönberggasse 15, CH-8001 Zürich.

Am 10./11. Juni 1995 fand in der Aula der Universität Zürich die Jahreshauptversammlung statt. Folgende Vorträge wurden gehalten:

Manfred Dierks (Oldenburg): Thomas Mann heute.

Hans Wysling (Zürich): Leiden und Größe Thomas Manns. Professor Wysling, bis 1991 Ordinarius an der Universität Zürich, gab seinem Vortrag den Charakter einer Abschiedsvorlesung; eine solche hatte er bei seiner Emeritierung aus gesundheitlichen Gründen ausfallen lassen müssen.

Der Vortrag von Manfred Dierks wird in Nummer 26 der Blätter der Thomas Mann Gesellschaft abgedruckt, der Vortrag von Hans Wysling in Band XIII der Thomas-Mann-Studien. Beide Publikationen sind für 1996 vorgesehen.

Die Mitglieder beschlossen die Totalrevision der Statuten. Die neuen Statuten, welche integral in Nummer 26 der Blätter der Thomas Mann Gesellschaft abgedruckt werden, traten auf den 10. Juni 1995 in Kraft.

Gemäß § 4 Absatz 3 der Statuten wird den Mitgliedern, welche von der Beitragszahlung nicht befreit sind, und Ehrenmitgliedern ab 1995 das Thomas Mann Jahrbuch kostenlos abgegeben, es sei denn, dieses werde schon qua Erstmitgliedschaft bei der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft Lübeck e.V. bezogen. Ehepaare mit ermäßigtem Jahresbeitrag beziehen nur ein Jahrbuch. Dauermitglieder können das Jahrbuch gegen Bezahlung des Jahresbeitrages beziehen.

Die bisherigen Vorstandsmitglieder Dr. Erwin Jaeckle, Dr. Willy Staebelin

und Prof. Dr. Werner Weber traten zurück. Für die kommenden vier Jahre wurden gewählt:

| | |
|---|---|
| Präsident: | Dr. Thomas Sprecher |
| Vizepräsident: | Dr. Martin Meyer |
| Ouästor: | Martin Vollenwyder |
| Aktuar: | Dr. Jürg Raissig |
| Beisitzer: | Frau Susanne Bernasconi-Aeppli |
| | Dr. Jürg Kaufmann |

Als Revisoren wurden für die kommenden zwei Jahre Frau Ursula Stamm und Werner Wilhelm gewählt.

Im Anschluß an die Veranstaltungen trafen sich die Teilnehmer im Lichthof der Universität Zürich zu einem geselligen Beisammensein.

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

Die Frühjahrstagung der Gesellschaft (31.3.-2.4.1995) beschäftigte sich mit den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull.* Der Eröffnungsabend (Freitag, 31.3.) fand im Buddenbrookhaus statt. Auf die Begrüßung durch Prof. Wimmer, den Präsidenten der Gesellschaft, folgte der einführende Vortrag von Prof. Jacobs (Wuppertal): „*Felix Krull* und der europäische Schelmenroman". Anschließend führte Hans Wißkirchen (Lübeck) zwei Verfilmungen des Romanes in Ausschnitten vor. Der Tag endete mit einem geselligen Beisammensein im Gewölbe-Keller des Buddenbrookhauses.

Die Referate des folgenden Tages, an dem die Gesellschaft in der Musikhochschule Lübeck tagte, befaßten sich mit dem ‚Bürger Krull' (Thomas Sprecher, Zürich), mit der *Krull*-Deutung von Georg Lukács (Prof. Georg Wenzel, Greifswald) und mit Manolescu, dem Modell des Felix Krull (Georg Potempa, Oldenburg). Am Abend war Gelegenheit zum Besuch eines Kammermusikabends der Klasse von Prof. Lewin. Die Tagung schloß am Sonntag (2.4.) mit einem Vortrag von Prof. Karthaus (Gießen) über „Felix Krull – Die Erziehung eines Künstlers" und einer zusammenfassenden Diskussion.

Am 6. Juni 1995 feierte die Gesellschaft ihr 30jähriges Bestehen und zugleich den 120. Geburtstag von Thomas Mann mit einem Symposion im Audienzsaal des Lübecker Rathauses. Es wurde von der Hansestadt Lübeck und dem S. Fischer-Verlag großzügig gefördert. Nach der Eröffnung durch den Präsidenten und einem Grußwort des Bürgermeisters der Hansestadt Lübeck hielt Prof. Eckhard Heftrich (Münster) den Festvortrag: „Der *Zauberberg* nach 70 Jahren". Der Nachmittag war einem Podiumsgespräch gewidmet. Doris Runge, Eckhard Heftrich, Michael Maar und Guntram Vesper sprachen über ihre „Begegnung mit dem *Zauberberg*". Ein Empfang der Hansestadt Lübeck schloß sich an.

*Ruprecht Wimmer (Eichstätt)*

# Begrüßung anläßlich des 120. Geburtstags Thomas Manns und des 30. der Thomas-Mann-Gesellschaft

Sehr verehrter Herr Bürgermeister, meine Damen und Herren,

## I.

Im *Lebensabriß* von 1930 hatte Thomas Mann geschrieben, daß er wahrscheinlich im Jahre 1945 – 70jährig wie seine Mutter – sterben werde. Er begründete dies mit seinem „Sinn für mathematische Klarheit", mit der instinktiv realisierten Symmetrie seines bisherigen Lebens Die *Entstehung des Doktor Faustus,* in seinem 75. Lebensjahr, also 1949 erschienen, setzt ein mit einer humorisierten Anekdote, die auf diese Äußerung Bezug nimmt:

> Tagebuch-Notizen von 1945 zeigen mir, daß am 22. Dezember dieses Jahres der Korrespondent von ‚Time Magazine' in Los Angeles mich besuchte [...], um mich zur Rede zu stellen wegen einer Prophezeiung, die ich vor anderthalb Jahrzehnten getan und die in Erfüllung zu gehen säumte. Am Schluß eines damals verfaßten, auch ins Englische übersetzten ‚Lebensabrisses' hatte ich im halb spielerischen Glauben an gewisse Symmetrien und Zahlenentsprechungen in meinem Leben die ziemlich bestimmte Vermutung geäußert, daß ich im Jahre 1945, siebzigjährig, im selben Alter also wie meine Mutter, als Zeitliche segnen würde. Das ins Auge gefaßte Jahr, sagte der Mann, sei so gut wie abgelaufen, ohne daß ich Wort gehalten hätte. Wie ich es vor der Öffentlichkeit rechtfertigen wolle, daß ich immer noch am Leben sei.

Thomas Mann mußte in seinem siebzigsten, seinem Schicksalsjahr eine tiefe Krise überwinden, aber er hat es überlebt – und hatte noch ein Jahrzehnt vor sich. Vor allem die Jahre nach dem *Faustus* waren, wie wir jetzt aus den letzten Tagebüchern endgültig wissen, keine glückliche Zeit, sondern bestimmt von „Qual und Glanz". Immer stellte sich, bei aller Freude über geradezu beispiellose Ehrungen, die peinigende Frage, ob die permanente Rechtfertigung und „Gutmachung" dieses Lebens, das schriftstellerische Werk, denn überhaupt zähle. Dies war genau die Haltung, die in Leverkühn literarische Gestalt gewinnt: das Werk sollte für das Leben eintreten, und nicht nur das bereits Fertiggestellte, sondern alles noch zu Vollendende. In *Meine Zeit*, einer weiteren Lebensbilanz, diesmal von 1950, heißt es:

> Vermutlich erachtet die Theologie die künstlerische Bemühung gar nicht als ein Rechtfertigungs- oder Erlösungsmittel, und vermutlich hat sie sogar recht damit. Man würde

sonst wohl mit mehr Genugtuung, mehr Beruhigung und Wohlgefallen auf das getane Werk zurückblicken. In Wirklichkeit aber setzt der Prozeß der Schuldbegleichung, der – wie mir scheinen will, religiöse – Drang nach Gutmachung des Lebens durch das Werk sich im Werke selbst fort, denn es gibt da kein Rasten und kein Genüge, sondern jedes neue Unternehmen ist der Versuch, für das Vorige und alle vorigen auszukommen, sie herauszuhauen und ihre Unzulänglichkeit gutzumachen.

Kein befriedigtes Zurückblicken also auf das Geleistete, sondern das Überbieten-Wollen – zugleich aber das Wissen, daß nach dem großen Bekenntnis-Roman zum Überbieten die Kraft fehlt, daß schon das Fertigmachen ein Problem und das Neuanfangen nahzu unmöglich war: der *Krull* war kein zweiter *Faustus* und schon gar nicht ein Nachfolger des zweiten Faust, und auch der *Erwählte*, immer „Romänchen" genannt, auf daß er keines sei, sondern ein ausgewachsener, ja großer Roman, überholt nichts mehr.

## II.

„And my ending is dispair": mag dieses im Alter oft zitierte Wort Prosperos über dem Ende Thomas Manns stehen oder der letzte (und als letzter noch Goethesche) Tagebucheintrag „dies Dasein [...] langsam wird es sich lichten", mag uns das Ende also verdunkelt oder aufgehellt erscheinen – das Werk insgesamt hatte nach dem Tod in der Tat vor der Welt einzutreten für sich und seinen Autor, hatte sie beide zu verteidigen; es wurde nun von den Korrespondenten in den jeweiligen Jubel- und Schicksalsjahren gefragt, warum denn Thomas Mann noch lebe und gelesen werde, und die Absichten der Fragenden waren weniger naiv als die des amerikanischen Interviewpartners von damals. Das Werk verteidigte sich und seinen Autor so gut es ging – und es ging gut. Heute, an seinem 120. Geburtstag, ein halbes Jahrhundert nach jedem denkwürdigen Interview ist Thomas Mann, der Autor und das Werk, die Gestalt und ihre geistige Hinterlassenschaft, so lebendig wie nur je; Biographien, die das eine gegen das andere, meist das Werk gegen den Menschen, auszuspielen versuchen, stellen durch die Tatsache, daß sie geschrieben werden, der Lebenstüchtigkeit beider das beste Zeugnis aus.

Auch ein Zeugnis für die Lebendigkeit eines toten Autors ist seine „Gesellschaftsfähigkeit". Verzeihen Sie den Kalauer, meine Damen und Herren, ich meine damit natürlich jenes menschliche und künstlerische Format, das die Gründung einer literarischen Gesellschaft im Namen eines Schriftstellers rechtfertigt. Grimmelshausen, Goethe, Schiller und Fontane haben es, Thomas Mann hat es aber auch: diese Deutsche Thomas-Mann-Gesellschaft mit Sitz hier in Lübeck wird heuer dreißig Jahre alt und auch eine Schweizer, eine Züri-

cher Thomas-Mann-Gesellschaft gibt es, die uns freundschaftlich und kooperativ verbunden ist. Was aber muß ein Autor aufweisen können, um eine Gesellschaft am Leben zu halten, um sie zum Arbeiten anzuhalten? Ich meine, dreierlei:

- das internationale, kontroverse und die Generationen durchlaufende Interesse der Wissenschaft
- Liebhaber und Leser in großer Zahl
- seine Region oder seine Stadt.

Das Interesse der Wissenschaft: daß Thomas Mann hier schon rein quantitativ an der Spitze der deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts steht, ist bekannt. Das breite wissenschaftliche Gespräch über einen Autor und die Kontexte, in denen er zu sehen ist, findet innerhalb einer Gesellschaft ein Forum, eine Art Brennpunkt, und wir versuchen, ein solches Forum für die Thomas-Mann-Forschung in zweifacher Weise zu schaffen. Einmal durch unsere Herbsttagung, die jeweils unter einem Thema steht und Referenten aus aller Welt hier in Lübeck zusammenführt, dann durch das Thomas-Mann-Jahrbuch, das auch das Organ der Schwestergesellschaft ist und nicht nur die Beiträge zu dieser Tagung in gedruckter Form zugänglich macht, sondern auch andere Artikel zu Thomas Mann, außerdem Rezensionen der wichtigen neueren Forschungsliteratur enthält. Was wir von jeher zu vermeiden suchen: daß nur eine Forschungsrichtung sich hier zugelassen fühlt, und die anderen sich ausgegrenzt vorkommen, und daß eine Generation sich absolut setzt. Wir werden im Rahmen der kommenden Herbsttagung – sie befaßt sich mit Thomas Mann und der Literatur des *fin-de-siècle* — einerseits Epochenkontexte besonders betonen, also auch interdisziplinäre Forschungsansätze zu Wort kommen lassen, andererseits werden wir ein Treffen junger Thomas-Mann-Forscherinnen und -Forscher, vom Magistranten an, veranstalten, und wir hoffen auf einen belebten Austausch von Meinungen und Informationen – innerhalb der Jugend und mit uns, den Älteren.

Viele Liebhaber und Leser: Thomas Mann hatte sie, lange bevor sich die Forschung seiner annahm – daß heute ihre Zahl unübersehbar ist, braucht nicht betont zu werden. Geht man die Reihe unserer rund 800 Mitglieder durch – ich habe es kursorisch getan, ohne mich gleich um eine Statistik zu bemühen –, dann sieht man ein Drittel Wissenschaftler umgeben und überwacht von etwa doppelt so vielen „Lesern", und das ist gut so. Denn diese Leser fordern von den Forschern immer wieder Thomas Mann und sind empfindlich gegenüber verstiegenen und selbstgenügsamen Konstruktionen dieser allzu Eingeweihten. Angesichts der freundlich-kritischen Leserschar in der Thomas-Mann-Gesellschaft muß die Literaturwissenschaft stets auf der Hut

sein, daß sie sich nicht den Vorwurf einhandelt, den Goethe an die Deutschen richtete: diese, so sagte er, „hätten die Gabe, die Wissenschaften unzugänglich zu machen". Und wenn es auf unseren Herbsttagungen dann doch gelegentlich etwas spezialisiert-hermetisch zugeht, so sorgen die Frühjahrstagugen für ein Gegengewicht: da gibt es kein abstraktes, kein "systematisches" Thema, sondern ein Werk steht im Mittelpunkt. Wir hören nicht nur Vorträge, wir tun zusätzlich etwas, was im Universitätsunterricht leider immer weniger praktiziert wird, wir lesen gemeinsam. *Buddenbrooks, Der Zauberberg* und *Felix Krull* liegen hinter uns, aller Voraussicht nach wird unser nächster kollektiver Lesespaß im Frühjahr 1996 *Lotte in Weimar* sein. Ich glaube, meine sehr verehrten Damen und Herren, daß hier die beste Gelegenheit ist, dem S. Fischer-Verlag herzlich zu danken. Er hat es ermöglicht, daß wir hier und heute die drei Geburtstage feiern dürfen, den des Autors, den der Gesellschaft und den des *Zauberberg*. In wessen Namen sollte unser Dank eher gesagt sein als im Namen der Leser- und Liebhabergemeinde, zu der wir ja im Grunde alle gehören.

Seine Stadt: Der Autor brauchte eine Region oder Stadt, um der Gesellschaft eine Heimat, einen Arbeits- und Versammlungsort geben zu können. Haben Sie keine Angst, ich komme nicht auf das Verhältnis Thomas Manns zu Lübeck – mein Vorgänger hat dazu anläßlich unseres 25. Geburtstages das Einschlägige gesagt. Wir alle wissen, daß beide, die Stadt und ihr Sohn, sich gegenseitig viel zu verzeihen hatten, und können dahingestellt sein lassen, ob diese Verzeihung von beiden Seiten restlos und aus ganzem Herzen erfolgte. Was Thomas Mann neben anderen zu einem Autor macht, der eine literarische Gesellschaft am Leben und Arbeiten halten kann, ist das Faktum, daß ihn alle Welt mit Lübeck zusammensieht und daß die Hansestadt Lübeck sich bis heute für ihn zuständig fühlt, so wie er Zeit seines Lebens den Blick immer wieder nach Lübeck richtete. Es war nur konsequent, daß die Deutsche Thomas-Mann-Gesellschaft hier 1965 entstand, hier – trotz mancher Schwankungen und Gefährdungen – zunehmen und groß werden konnte, gefördert und geschützt durch die Stadt, durch ihre Vertreter, aber auch durch viele ihrer Bürger und Institutionen. Daß wir heute im Rathaus feiern, in Anwesenheit von Ihnen, verehrter Herr Bürgermeister, ist ein schönes, weithin sichtbares Zeichen dieser Verbundenheit. Es kommt auch nicht von ungefähr, daß Ihr Kulturamt im Buddenbrook-Haus eingerichtet ist, über der „Kulturstiftung Hansestadt Lübeck", die ihrerseits wieder das „Heinrich- und Thomas-Mann-Zentrum" umfaßt, mit dem wir seit seiner Gründung eng und gut zusammenarbeiten.

Die Gesellschaft also wurde hier aus der Taufe gehoben, sie gewann schließlich internationales Format – ein bißchen unbescheiden klingt das, ist aber im Hinblick darauf gesagt, daß einem ins Internationale wirkenden Dichter eben

eine solche Gesellschaft zusteht, daß es geradezu die Pflicht einer Thomas-Mann-Gesellschaft ist, sich zu internationalisieren. Ich könnte es nicht wagen, hier eine wenn auch noch so knappe Chronik zu entwerfen, als Nicht-Lübecker müßte ich es hinnehmen, daß Sie mir alle Augenblicke ins Wort fallen und meine Fehler verbessern. Ich darf indessen an einige wenige Namen erinnern, die an der Geschichte der Gesellschaft mitgeschrieben haben: Klaus Matthias, Heinrich und Lisa Dräger, Ulrich Thoemmes, Jan Herchenröder, Otto Hamkens. Zum letzten jetzt zu nennenden Namen dann aber doch ein Satz: Meinem Vorgänger im Präsidentenamt, Prof. Eckhard Heftrich aus Münster, verdanken wir unsere heutige Mitgliederzahl, unsere Lebendigkeit und – mit Thomas Mann gesprochen – unsere „Mondänität". Dies wurde beim Amtswechsel nur kurz erwähnt, hier nun sei es ausdrücklich nochmals gesagt, „vor Zünften, Volk und hohem Rat".

## III.

Thomas Mann – ein Dichter, der aus den genannten drei Gründen eine Gesellschaft trägt und verdient. Es muß eine Gesellschaft sein, die das Viele und Vielfältige, das er ihr zu tun gibt, als ihre einzige Aufgabe ansieht. Gestritten darf werden, aber nur über ihn und sein Werk, nicht miteinander und nicht so, daß er hinter dem Kampfgetümmel des Vordergrunds verschwindet. Er würde zwar trotzdem weiterleben – wir aber hätten gezeigt, daß wir nicht die Richtigen sind. So wünsche ich Ihnen, sehr verehrte Gäste, und uns selbst, daß wir wachsen, auch in gegenseitigem Verstehen, und so dazu beitragen können, daß das Gespräch über Thomas Mann lebendig, innovativ und sachgerecht in einem immer größer werdenden Kreis weitergeführt wird.